

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL

Categoria A

A R T A

SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

**MUZICĂ
TEATRU
CINEMA**

**Serie nouă
Vol. XXXIV, 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 ♦ 2025

Colegiul de redacție

Dr. hab. Victor GHILAȘ – redactor-șef

Dr. Violina GALAICU – redactor-șef adjunct

Acad. Mihai CIMPOI

M. cor. Aurelian DĂNILĂ

Prof. Jean-Pierre HAN (Paris, Franța)

Dr. hab. Nelly KORNIENKO (Kiev, Ucraina)

Dr. hab. Natalia KRIVULEA (Moscova, Rusia)

Acad. Gheorghe MUSTEA

Dr. Dumitru OLĂRESCU

Mgr. Maria PISCHLÖGER (Viena, Austria)

Dr. hab. Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

Dr. Violeta TIPA

Procesare computerizate și tehnoredactare: *Dragomir ȘARBAN*

Studiile din acest volum au fost supuse recenzării, discutate în cadrul secției Patrimoniul artistic al Institutului Patrimoniului Cultural, aprobate și recomandate pentru publicare de către Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 3 din 13 noiembrie 2025.

Studiile cercetătorilor Institutului Patrimoniului Cultural, publicate în acest număr al revistei, au fost elaborate în cadrul Programului de cercetare 170101: „Cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural construit, etnografic, arheologic și artistic din Republica Moldova în contextul integrării europene (2024-2027)” și al proiectului „Tendințe actuale în spectacologia din Republica Moldova” (2025-2026).

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Arta/Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Victor Ghilaș (red.-șef)... – Chișinău: 2025 – ISSN 2345-1181, 2024: Arte audiovizuale. Muzică, teatru, cinema. Serie nouă. Vol. XXXIV, nr. 2, 2025. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 100 ex.

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2>

ISSN 2345-1181

E-ISSN 2537-6136

©Institutul Patrimoniului Cultural, 2025

CUPRINS

◆ ARTA MUZICALĂ

Vasile VASILE (România)

Dimitrie Cantemir – primul muzician român de anvergură europeană.

Reflectări și recunoașteri în cultura occidentală și românească (II) 7

Victor GHILAȘ

Prezențe muzicale germane din perioada barocului european în Basarabia: Johann Jacob Bach 17

Vasile CHISELIȚĂ

Cântecele tranziției în creația lui Ion Aldea-Teodorovici de la confluența anilor 1980-1990:

probleme de abordare 26

Natalia SVIRIDENKO (Ucraina)

Fondurile Bibliotecii Naționale „V. I. Vernadsky” a Academiei Naționale de Științe din Ucraina – sursă principală și impuls pentru evenimentele culturale și științifice remarcabile care au loc

atât în țară, cât și în străinătate 34

◆ ARTA TEATRALĂ, COREGRAFICĂ

Ana GHILAȘ

Teatrul pentru copii și publicul tânăr: realități și perspective de cercetare 43

Vera MARIANCIC-COBZAC

De la arhetipul shakespearian la simbolul cehovian: „Pescărușul” de A. Cehov ca spațiu

pentru experimentarea regizorală 46

Liliana CIOBANU (România), Tatiana COMENDANT

Evoluția socio-culturală a teatrului de operă: de la modernism la inovație digitală 54

Gunay MAMMADOVA (Azerbaidjan)

Caracteristici ale dansurilor executate în regiunea Iğdır din Turcia 61

Ludmila ALEXEI

Arta regizorală în teatrul radiofonic: Olga Șveț 71

◆ ARTA CINEMATOGRAFICĂ, TELEVIZIUNE

Violeta TIPA

Fenomenul belic în filmul de animație 75

Georgeta STEPANOV

Roluri, angajamente și implicații ale actanților comunicării de mediere publică prin mass-media

și pe rețelele sociale 82

Natalia KRIVULEA (Rusia)

Jurnalele animate ca gen de animadocs. 88

◆ **STUDII DE SPECTACOLOGIE: PERSPECTIVE ACTUALE**

Ana GHILAȘ

Semnificații ale spațiu-timpului în discursul teatral al Luminiței Țăcu 96

Violeta TIPA

Dialogul în artele spectacolului dintre teatrele din Republica Moldova și România. 101

◆ **IN MEMORIAM**

Ars longa vita brevis. In memoriam Eugen Doga (Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ) 108

◆ **EVENIMENTE CULTURALE**

Ecoul Festivalului „Lalka też Człowiek” (Violeta TIPA) 114

◆ **APARIȚII EDITORIALE**

Cinematograful balcanic dincolo de stereotipuri (Marian ȚUȚUI) 118

Lista autorilor 119

Termene și condiții de publicare a materialelor în revista ARTA. Seria Arte audiovizuale. 121

CONTENTS

◆ MUZICAL ART

Vasile VASILE (Romania)

*Dimitrie Cantemir – the first Romanian musician of European magnitude.
Reflections and recognitions in Western and Romanian culture (II).* 7

Victor GHILAŞ

German Musical Presences from the European Baroque Period in Bessarabia: Johann Jacob Bach . . . 17

Vasile CHISELIŢĂ

*The songs of transition in the creation of Ion Aldea-Teodorovici from the confluence of the 1980s-1990s:
problems of approach.* 26

Natalia SVIRIDENKO (Ukraine)

*The funds of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine of the National Academy of Sciences are
the source base and impetus for important cultural and scientific events in the country and beyond* . . 34

◆ THEATRICAL ART, CHOREOGRAPHY

Ana GHILAŞ

Theatre for children and young audiences: realities and research perspectives. 43

Vera MARIANCIC-COBZAC

*From the shakespearean archetype to the chekhovian symbol: A. Chekhov's the seagull as a space for
directorial experimentation* 46

Liliana CIOBANU (Romania), Tatiana COMENDANT

The socio-cultural evolution of opera: from modernism to digital innovation 54

Gunay MAMMADOVA (Azerbaijan)

Characteristics features of the dances performed in the Iğdır region of Turkey 61

Ludmila ALEXEI

Directing in radio theatre: Olga Şveţ 71

◆ CINEMATOGRPHIC ART, TELEVISION

Violeta TIPA

The war phenomenon in the animated film 75

Georgeta STEPANOV

*Roles, commitments and implications of the actors involved in public mediation communication
through mass media and social networks.* 82

Natalia KRIVULEA (Russia)

Animation diaries as a genre of documentary animation 88

◆ PERFORMANCE STUDIES: CURRENT PERSPECTIVES

Ana GHILAŞ

Meanings of space-time in the theatrical discourse of Luminiţa Țăcu96

Violeta TIPA

Dialogue in the performing arts between theaters from the Republic of Moldova and Romania 101

◆ IN MEMORIAM

Ars longa vita brevis. In memoriam Eugen Doga (Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ) 108

◆ CULTURAL EVENTS

The Festival's Echo "Lalka też Człowiek" (Violeta TIPA) 114

◆ EDITORIAL NEWS

Balkan Cinema Beyond Stereotypes (Marian ȚUȚUI) 118

List of collaborators 120

**Terms and conditions for the publication of materials
in the Journal "ARTA". Audiovisual arts series** 122

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

CZU: 78.071.1(091)(498)

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.01>

Rezumat

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

Acest text analizează dimensiunea teoretică și creatoare a activității muzicale a lui Dimitrie Cantemir, evidențiind rolul său fundamental în sistematizarea muzicii otomane. Principala sa operă, *Cartea științei muzicii*, este prezentată ca un document de referință în care voievodul a introdus un sistem original de notație alfabetică (folosind caractere arabe) pentru a fixa teoretic o tradiție bazată anterior doar pe memorie și practică. Demersul urmărește eforturile de recuperare a acestui tezaur, începând cu Teodor Burada, primul cercetător român care a transpus compozițiile lui Cantemir pe portative europene (notația guidonică). Ulterior, studiile Eugeniei Popescu-Judetș au clarificat controversile privind numărul lucrărilor sale, confirmând că tratatul teoretic și culegerea de melodii formează un corp unitar. Sunt menționate, de asemenea, contribuțiile cercetătorilor moderni precum Owen Wright și Victor Ghilaș, care au aprofundat analiza sistemelor de moduri (*makam*) și ritmuri (*usul*). Concluzia evidențiază statutul de spirit enciclopedist al lui Cantemir care a fost nu doar un teoretician și inventator de instrumente de măsurare a sunetelor (sonometrul), ci și un compozitor respectat, pedagog recunoscut, care a fondat o școală de muzică la Constantinopol. Moștenirea sa muzicală rămâne un pilon cultural ce unește tradiția orientală cu rigoarea științifică europeană.

Cuvinte-cheie: Dimitrie Cantemir, muzică otomană, compozitor, pedagog, tradiție orientală

Abstract

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

This text analyzes the theoretical and creative dimensions of Dimitrie Cantemir's musical activity, highlighting his fundamental role in the systematization of Ottoman music. His primary work, *The Book of the Science of Music*, is presented as a landmark document in which the Prince introduced an original alphabetical notation system (utilizing Arabic characters) to provide a theoretical framework for a tradition previously based solely on memory and practice. The text traces the efforts to recover this cultural treasure, beginning with Teodor Burada, the first Romanian researcher to transpose Cantemir's compositions onto European staves (Guidonian notation). Subsequently, the extensive studies of Eugenia Popescu-Judetș clarified controversies regarding the number of his musical works, confirming that the theoretical treatise and the collection of melodies constitute a unified body of work. Additionally, the text mentions the contributions of modern scholars such as Owen Wright and Victor Ghilaș, who have deepened the analysis of the melodic modes (*makam*) and rhythmic cycles (*usul*). The conclusion emphasizes Cantemir's status as a true polymath (*spirit encyclopedist*); he was not only a theorist and an inventor of acoustic measuring instruments (the sonometer) but also a respected composer and a recognized pedagogue who founded a music school in Constantinople. His musical legacy remains a cultural pillar that bridges Oriental tradition with European scientific rigor.

Keywords: Dimitrie Cantemir, Ottoman music, composer, pedagogue, Oriental tradition

Componenta teoretică a activității muzicianului Cantemir s-a concretizat în *Cartea științei muzicii*, analizată cu relevanță de T. Burada și

apoi de Eugenia Popescu-Judetș. Am căutat cu multă insistență, deoarece a fost pusă sub semnul întrebării și al incertitudinii și am găsit chiar

mărturia lui Cantemir referitoare la geneza lucrării: „când eram la Constantinopol am alcătuit, ducând-o precum nădăjduiam la bun sfârșit, o carte (pe care am închinat-o actualului sultan, Ahmed, care se desfată foarte mult cu muzica și e foarte priceput la ea), scrisă în limba turcă, supunând în ea indicațiile teoretice ale întregii muzici la anumite reguli și canoane sigure, iar notele le-am redat cu caractere arabe pentru o mai lesnicioasă întrebuințare și practică, arătând (după cum sper) mai clar teoria, așa că acum înșiși turcii spun că și muzica practică și teoretică a devenit mult mai ușoară și mai limpede” [8, pp. 464-465]. Rolul lui Cantemir în elaborarea lucrării sporește, dacă ținem seama că practicarea muzicii nu era susținută de teoria ei „Multe într-adevăr aș fi putut scrie și arăta despre muzica țărilor orientale, care poate că nu le este cunoscut acestor țări (...), pentru că m-am ostenit mai mult de douăzeci de ani în muzica orientală practică și teoretică, dar mi-am pus în gând nu să învăț, ci să spun ce li se predă și ce învață ei le voi arăta lucrul pe scurt” [Idem, pp. 463-464].

Autorul apelează la o antologie a vremii, pentru a explica relația dintre „sunet și literă (fonem), dintre ton și silabă (morfem) și dintre mod și cuvânt (lexem)”, conducând la concluzia ce reiterează în ediția din 2018 constatarea autorului cărții: „turcii spun că și muzica practică și cea teoretică (sic!) a devenit mult mai ușoară și mai limpede” [17, p. 64]. Documentarea cărturarului i-a înlesnit constatarea că „turcii și persanii adaptând întreaga muzică mișcării cerești, o împart în șapte glasuri (care corespund celor șapte zile ale săptămânii); aceste șapte glasuri (sunete și tonuri) iarăși le împart în 12 *makam* (case sau lăcașuri), corespunzând cele 12 luni și *zodiacuri*; iar casele acestea le împart în 365 de *terkib*, adică măsurii, după numărul zilelor anului întreg și din toate acestea adună principalele patru șobe adică intervale socotite drept cele patru anotimpuri și drept același număr de elemente din care, după cum transmit vechii naturaliști, este alcătuită lumea fizică” [8, p. 464].

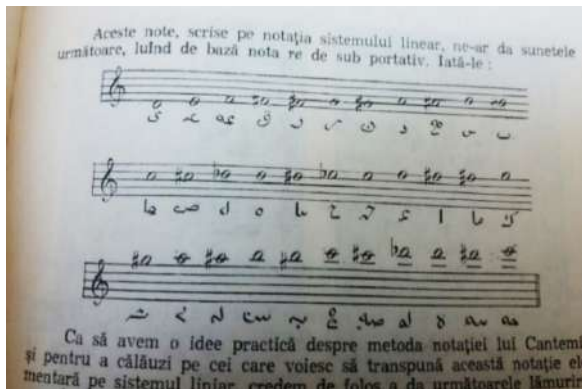
În cultura română cel dintâi care deschide calea spre investigarea activității muzicale, teoretice și creatoare a autorului unei literaturi muzicale cu mare circulație în lumea turcă dar și în cea europeană, a fost Teodor Burada. El a publicat în urmă cu mai bine de un secol o parte a creației muzicale cantemiriene, transpusă pe portative: 7 peșevuri, 4 semaiuri, 2 arii, din care una pe două voci și 2

piese distractive arabe și 2 beste, pe baza cărora explică elementele teoretice specifice muzicii turcești: modurile și ritmurile muzicale. El a analizat și celelalte elemente ale notației muzicale în care erau scrise piesele. Astfel apare prima explicație în limba română a sistemului semiografic al voievodului după lucrarea sa teoretică – *Cartea științei muzicii* [3, pp. 43-136].

„În vreme ce românii-l cunosc ca personalitate politică și drept un curajos om de stat, de voievod al Moldovei, Dimitrie Cantemir este respectat de turci ca un compozitor și teoretician al muzicii care a pus bazele tradiției muzicale turce. Cărturar român erudit, acest om cu abilități excepționale și cu o minte sclipitoare a petrecut 22 de ani în Istanbul, unde a compus peste 40 de lucrări muzicale și a salvat pentru posteritate 350 de compoziții muzicale instrumentale, publicându-le într-o notație muzicală” [22, p. 7] – afirmă prefațatorul monografiei tipărită în 2018.

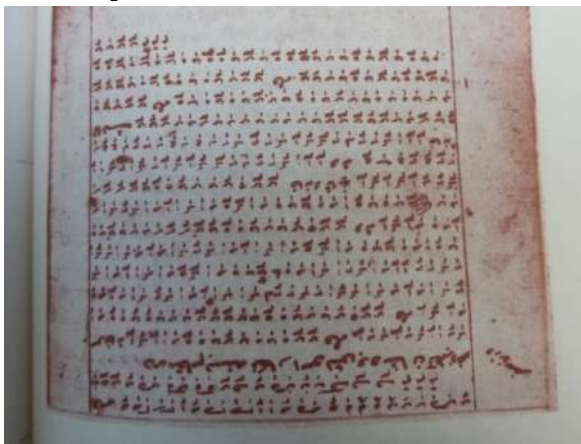
Spirit enciclopedist el însuși, Teodor T. Burada se simțea atras de faptele necunoscute ale întârziatului renaștivist, filosof, scriitor, dar mai ales etnograf, folclorist și muzician complex – cum l-am prezentat într-un studiu din 2010 [23, pp. 145-160]. El a urmărit și relatat momentele importante ale descoperirii manuscrisului *Cărții muzicii*, pornind de la constatările lui Giambattista Toderini, „care trăia în Constantinopol pe la 1871” și a găsit un manuscris scris în limba turcă, „fără prefață și fără să fie notat pe el că e dedicat sultanului Ahmed II, având ca titlu *Tarifu ilmik musiki ala veški maksus - Explicația științei muzicii într-un chip mai amănunțit*” și „după multe cercetări și mari greutatea a găsit un manuscris foarte rar, conținând o colecție de arii turcești scrise cu notația inventată de Cantemir pentru turci” [3, p. 57]. Cartea a apărut „după cercetări grele” [Idem, p. 45] și după marea izbândă Burada a trecut la documentarea despre noua notație muzicală. În 1907 muzicologul turc Raouf Yekta Bey scria în *Revue musicale* din Paris despre manuscrisul lui Cantemir, că nu se știe unde este varianta originală caligrafiată chiar de mâna sa, presupunând că s-ar putea găsi în București sau în alte orașe românești interesate de acest prețios tezaur. „Sunt acum mai mult de zece ani de când am avut prilejul să găsesc un manuscris conținând în colecția de note muzicale scris pe timpul lui Cantemir și cu notația sa; acest manuscris l-am găsit în biblioteca muzicală a defunctului Nedjib Pașa, capelmaistrul muzicii gardei imperiale și l-am cum-

părat pe un preț destul de mare” [21, p. 118(57)]. Burada a văzut manuscrisul la proprietar și datele corespundeau cu cele descrise de Toderini. Manuscrisul „mai conține un tratat de teoria muzicii turcești, precum și o descriere a metodei notației inventate de Cantemir, formând un volum ne-numeroteat” [Ibidem]. Într-un capitol special din acest manuscris, cuprinzând 12 pagini, găsim regulile și notele inventate de Cantemir pentru turci, cu care ei să-și poată nota cântecele lor” [Idem, p. 118(58)]. Sunt prezentate cele 33 de litere ale alfabetului turcesc și corespondentul lor în notația guidonică. T. Burada încearcă o primă omologare a notației lui Cantemir cu cea guidonică pentru a oferi repere „despre metoda notației lui Cantemir și pentru a călăuzi pe cei care voiesc să transpună această notație elementară pe sistemul liniar” [Idem, p. 118(59)].



Schema lui Burada redând suprapusă notația lui Cantemir și cea guidonică

Pentru ilustrarea notației muzicale a lui Cantemir am preluat o pagină din facsimilele redată de Eugenia Popescu-Judetț în *Cartea științei muzicii* [15, p. 285].



Peșrev în modul *bestenigiar* din culegerea Kantemir-oghlu. *Edvâr*, p. II, p. 145

Ca și în cazul notației bizantine cucuzeliene, se poate discuta despre un mijloc mnemotehnic al notației lui Cantemir ambele fiind o notare schematică, stenogramică a melodiei, lăsând libertate interpretului care se servea de notație ca de un model, de un arhetip. Fonton pune la îndoială afirmația lui Cantemir din *Istoria Imperiului Otoman*, atribuindu-și „gloria de a fi introdus notele în muzica orientală” [Idem, p. 63]. Burada consideră cuvintele lui Fonton ca fiind „cu totul neînțelepte” [Ibidem].

Cărturarul ieșean prezintă și manuscrisul aflat în Biblioteca Națională din Paris, al lui Charles Fonton [10], care cuprinde 143 de file unde este prezentat compozitorul Cantemir. Ceea ce e important în acest document este apariția celor „6 arii de muzică scrise pe sistemul liniar: Aria I-a Turcească; II-a Arabă; III-a Aria de Cantemir; IV-a Dans grecesc și alte două arii fără nume” [3, p. 62].

Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, studiul publicat de Burada, în *Analele Academiei Române*, în anul 1911 și răspândit și prin centrele europene Viena și Leipzig, aducea în câmpul cercetării trecutul nostru artistic și cultural, ipostaze mai puțin sau chiar deloc cunoscute la acea vreme, ale ilustrei figuri a enciclopedistului voievod moldovean. Ele sunt însoțite de numeroase transcrieri în notația guidonică a unor reprezentative piese muzicale, beste, peșrevuri, semaiuri etc., semnate de ilustrul cărturar moldovean. El se oprește asupra aceea ce numea „conștiința sa asupra muzicii turcești”, conturând „activitatea ce a desfășurat pe acest teren, dând în același timp și o colecție de compozițiile sale necunoscute la noi scrise pentru voce și parte pentru nei și tambura, care, pe lângă eud (un soi de cobză) au fost pe atunci și sunt încă și astăzi instrumentele cele mai întrebuințate și mai de seamă în tot Orientul” [Idem, p. 43].

Activitatea lui Burada de restituire a cărții de teoria muzicii și a creației muzicale cantemiriene este urmată de cea a Eugeniei Popescu Judetț. Fosta balerină la Opera Română din București, coregrafa ansamblului *Perinița* și profesoară de coregrafie, cercetătoare la Institutul de Folclor din București, instructoare de dans în India, Finlanda, Belgia, America, cunosătoare a limbii turcești și a notației muzicale, Eugenia Popescu-Judetț a abordat lucrarea teoretică a lui Cantemir în etape. În 1968 a publicat amplul studiu în limba franceză, intitulat *Dimitrie Cantemir*

et la musique turque, creionând coordonatele în care se înscrie lucrarea de teoria muzicii și creația lui Cantemir [16]. Cercetătoarea pornește de la premisa că autorul *Cărții științei muzicii* „devenise muzicianul reputat și foarte căutat în societatea demnitarilor Sublimei Porți” [Idem, p. 202]. Este consemnată circulația creației cantemiriene și subliniat faptul că „muzicienii turci de la sfârșitul secolului al XIX-lea interpretează semaiul și peșrevul pe care ei îl numesc «cântecele lui Kantemiroglu»” [Idem, p. 199]. Autoarea studiului susține că datorită autorității interpretative, sporită de tratatul de muzică, Cantemir a devenit creatorul unei școli în care a fost predat sistemul său de notație. Unele piese ale sale au fost ulterior transcrise pe portative, înlesnind circulația lor. Foarte importantă rămâne observația autoarei studiului referitoare la proveniența unor melodii sau structuri melodice din zona Moldovei, chiar a Iașilor.

La edițiile următoare, în limba turcă, engleză și română se vor adăuga alte investigații cantemirologice, publicate în 1999 și 2010 [18].



Popescu-Judetz, E. *Prince Dimitrie Cantemir: Theorist and composer of Turkish Music*. Istanbul: Pan Yayincilik, 1999, 2010.

Cartea științei muzicii reprezintă fațeta cea mai puțin cunoscută a savantului, descifrată în secolul al XX-lea și ea trebuie așezată în rând cu opusurile sale traduse în mai multe limbi europene: *Istoria Imperiului Otoman*, *Descrierea Moldovei*, *Hronicul romano-moldo-vlahilor*, *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea*, *Sistemul religiei muhammedane* și altele.

Eugenia Popescu-Judetz rezolvă contradicția iscată printre cantemirologi privind numărul – două sau trei lucrări de teorie muzicală ale savantului – problemă atinsă tangențial și în paginile

de mai sus. Ea notează că în biblioteca Universității din Istanbul să găsească două manuscrise muzicale conținând tratatul de teoria muzicii al lui Dimitrie Cantemir: Yazma T. nr. 1856 – 104 file și Yazma T. nr. 5336 – 101 file. Ambele lucrări sunt menționate în prezentările savantului român, atribuite lui N. Țindal, traducătorul *Istoriei Imperiului Otoman*: nr. 9 - *Introductionem in Musicam Turciam, idiomate Moldavo* și 10 - *Cantiones Turcias, notis Musicis ab ipso inventis concriptas*, prima publicată în 1876 [5, p. 807] și doua în 1883 [7, p. 5].

Eugenia Popescu-Judetz ajunge treptat la lucrarea de teoria muzicii semnată de Cantemir, constatând: „Datorită faptului că titlul lucrării a fost comunicat în mai multe variante s-a acreditat părerea, în istoriografia muzicală, că este vorba de mai multe lucrări” [15, p. 71]. Cercetătoarea amintește pe Teodor Burada care vorbește de „două lucrări separate, prima – tratatul – și a doua – culegerea de cântece sub titlul *Cartea cântecelor după gustul muzicii turcești*” [Idem, p. 72]. În primul studiu Burada pomenește cea de-a treia lucrare muzicală cantemiriană – *Introducere în muzica turcă scrisă în limba moldovenească*” [4, pp. 38-39]. Dar în următorul studiu, mult mai amplu, el insistă asupra odiseei având ca țintă găsirea acestui prețios document: „Doritor să cunosc și eu conținutul acestei scrieri de cea mai mare importanță pentru noi, pe terenul muzical, încă de pe la anul 1875 am făcut mai multe cercetări în această privință îndreptându-mă cu o cerere către consulul rusesc din Iași. ca să mijlocească pe lângă Ministerul afacerilor străine – Departamentul asiatic, din Petersburg, să cerceteze acel manuscript în biblioteca din Astrahan și să ne trimită o copie de pe el” [3, p. 50]. Burada preciza faptul că a preluat informația despre acest prețios document din bibliografia lui Fr.-J. Fétis, care îl credea în biblioteca din Astrahan, dar, după căutări insistente în arhivele și bibliotecile din Chișinău, Odesa, Constantinopol, „precum și la mai mulți cărturari din Brusa (Asia), dar n-am putut da peste acest manuscris (...) Departamentul a mijlocit către guvernatorul din Astrahan și acesta răspunde că la biblioteca publică din acel oraș nu se găsește manuscriptul domnitorului Cantemir despre muzica turcească” [Ibidem].

Eugenia Popescu-Judetz precizează că „opera despre muzica turcească a lui Dimitrie Cantemir este o singură lucrare intitulată *Kitâb-ü'ilm*

silește să compună după plac, cântări în moduri și cu măsuri cât se poate mai grele, așa că cel mai neiscusit în acea măsură nu poate nicidecum cânta, chiar dacă ar fi auzit cântarea aceea de o mie de ori. Iată de ce compozitorii orientali nici n-au note cu care să indice glasurile și măsurarea timpului (care sunt într-o atât de mare și lesnicioasă întrebuintare la europeni), căci dacă va cunoaște cineva perfect usul, poate să cânte un cântec fără nici o greșală și fără ajutorul acelor note, dacă-l va auzi de două sau trei ori de la ajutorul aceluia sau de la dascălul său” [8, p. 464].

Superioritatea ritmului și a concordanței acestuia în ambele domenii, literar și muzical, va fi confirmată de descoperirea ritmului aksak, teoretizată de Constantin Brăiloiu abia în anul 1951 [2, pp. 1-26].

Din amănuntele aceleiași pagini ale *Istoriei Imperiului otoman* aflăm că „muzicanții perfecți sunt aici atât de rari”, ceea ce „provine din dificultatea de a putea cuprinde toate aceste părțicele de sonuri ce arabii le numesc *Terkiib* (arta de a compune muzica), despre care Hodgea Musicar, pe urma lui Ptolomei, zice că sunt infinite și fără număr” [5, p. 218]. Autorul promite că „dacă însă Dumnezeu îmi va da viață și sănătate, voi trata despre această artă într-un op separat după sistema și opiniunea lumii orientale” [Ibidem]. Textul este citat și de Raouf Yekta în încheierea articolului său din 1907; el presupune că această lucrare în limba moldovenească are ca titlu *Introducere în muzica turcă* și este visul prințului Cantemir. Dacă această lucrare există încă în România va avea cea mai mare importanță din punct de vedere al muzicii orientale [26, p. 121].

Forma de prezentare a cărții de teorie a muzicii și a creațiilor cantemiriene a fost continuată de cercetătorul englez Owen Wright, care publică în 1992 un volum rezervat notației și colecției cantemiriene [24] și un al doilea din 2000 cuprinzând comentarii asupra tratatului [25], prin care „pune la dispoziția specialiștilor documente muzicale revalorificate, de primă importanță sub perioada veche a culturii Orientului musulman”, luând în discuție „sistemul de moduri melodice (makam) și sistemul de ritmuri (usul)” [11, p. 32], prezente în cartea teoretică și în culegerile lui Cantemir.

Surprinzând paleta largă a activității savantului moldav, care „își impresionează în plus contemporanii și posteritatea prin virtuozitatea sa în compunerea, interpretarea și analiza teoretică a muzicii otomane” [13, p. 30], Ștefan Lemny afirmă

că „Dimitrie Cantemir realizează un pas considerabil în raport cu predecesorul său Bobovius care folosise o notare muzicală de inspirație europeană, el inventează primul sistem original de transcriere a muzicii otomane bazat pe o notație alfabetică, utilizând litere arabe și turcești” [Idem, p. 31].

În recenta sa monografie, Victor Ghilaș a analizat scara microintervalică, propunând echivalențe în exprimarea muzicală liniară și diagrame ale principalelor tetracorduri ce intră în componența makam-urilor. Sunt prezentate principalele scări ale modurilor specifice muzicii turcești și funcțiile lor, urmate de analizele ritmurilor caracteristice creației cantemiriene [11, pp. 76-152].

E important de reținut faptul că în expunerea de motive – *Vita et Elogium Principis Demeirii Cantemyirii*, citată de Emil Pop, este evidențiată activitatea lui muzicală: „Timp de 22 de ani s-a exersat în limbile orientale, a cultivat poezia și muzica, pe care a alcătuit-o după cum le place turcilor, cu note și s-a făcut astfel foarte iubit de sultan, vizir și demnitari” [14, pp. 840-841].

Calitatea de teoretician al muzicii este dublată la Cantemir de cea de inventator al unui instrument matematic apt să măsoare înălțimea sunetelor temperate și netemperate, echivalente în sistemul muzical occidental. Detaliile despre instrumentul citat se găsesc în *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*: în el „arătăm locurile mecanice și matematice și intervalele tonurilor naturale, artificiale, simple, compuse, ale semitonurilor și altele, până la punctul numit de obicei indivizibil” [8, p. 465] și cu el „pot fi arătate vizibil, fără eroare și fără nici-un ajutor al coardei aplicate, ci numai prin compas locurile de la care trebuie să provină tonurile pline și semitonurile etc.” [Ibidem]. Analiza *Cărții științei muzicii* prezintă instrumentul ca fiind „un sonometru, construit cu unicul scop de a măsura înălțimea exactă a sunetelor și imaginat pe baza împărțirii matematice a distanțelor dintre sunetele așezate în scara muzicală, așa cum servea vechiul monocord oriental, inspirat din monocordul grecesc, pe care l-au folosit teoreticienii arabi” [15, pp. 78-79].

Activitatea didactică este legată de școală de muzică fondată de Cantemir și în care se aplica propria sa metodă [Idem, pp. 202-203], enumerând printre discipoli pe Tastadioglu, Sinik Mehmed, Bardakci Mehmed Celebi, nobil grec din Ralaki Euphraghioptul, Davul Ismail Efendi „mare și thesaurar(iu) al Imperiului”, Latif Celébi [5, pp. 217-218]. Pe aceștia – cum însuși notează dască-

lul – „i-am instruit eu în unele părți ale muzicii, mai ales teoretice și într-un metod nou inventat de mine pentru a exprima cântecele și doinele pe note, invențiune necunoscută mai înainte turcilor” [Ibidem]. „Invitat de aceștia am compus o carte mică în limba turcească despre arta muzicii (...) Precum am înțeles, amatorii de muzică se servesc până în ziua de astăzi de regulile puse de mine în acea cârtică” [Idem, p. 218].

Istoria Imperiului Otoman ne furnizează elemente ce confirmă prețuirea acordată muzicii din lumea musulmană. „Poeticii îi urmează totdeauna și pretutindeni muzica, dar la muhamedani ea nu se predă niciodată în școli spre a fi învățată, ci numai individual, pe la casele lor, de către oameni iscusiți în arta muzicii. (O învață) aproape toți copiii de demnitari (...), ca și ulema, adică toți savanții, dintre care n-am aflat pe nici-unul care să nu știe (să) cânte ceva, sau măcar să înțeleagă muzica, pentru că neamul persan și turc (dar nu cel arab) în chip obișnuit se desfată cu muzica peste măsură” [8, pp. 464]. E amintit exemplul lui Emirgiun ogli, fiul hanului persan, devenit „captive la Constantinople, dar prin desteritatea sa în muzică într-atât și-a câștigat grația lui Murad, încât l-a făcut consilier(iu) al său intim” [5, p. 371]. La indicele alfabetic al lucrării Emirgiun ogli e prezentat succint: „han persan(u), mare maestru în arta muzicală” [6, p. LXI]. Este apoi consemnat cazul unui muzicant ce urma să fie executat împreună cu cei treizeci de mii de persani căzuți în lupta pentru ocuparea Bagdadului. „Pe când se executa ordinul vine soartea și pe un musicant. Acesta se roagă de oficiarul însărcinat cu execuțiunea ca să suspende punițiunea sa pe un moment și să-i permită a vorbi cu împăratul numai un cuvânt. Adus înaintea împăratului și întrebat ce voiește, zise: «Nu lăsa, o, împărate prea îndurat, ca cu mine Shahculi (al împăratului serv, care nume apoi i-a și rămas) să piară astăzi toată arta muziceii. Nu doresc eu viața pentru mine ca om, dar ca învățător(iu) al muzicii, ale cărei misterii încă nu le-am putut pătrunde pe toate, mă rog să-mi lași încă câtva timp ca să mă pot mai bine perfecționa în această artă divină, carea dacă voi ajunge să fiu perfect în ea, eu nu o voi da nici pentru tot imperiul nostru» a o proba pentru știința sa. După aceea s-a demandat să dea o probă despre știința sa; iar el a luat în mână un *siesdar* (instrument muzical numit în arăbește *zabur*, în grecește *psalterion*) și cântă atât din el cât și cu vocea, tragica cădere a Bagdadului și triumful lui Murad cu atât simț

și desteritate, încât Murad însuși irupse în lacrimi și nu-și putu conțeni plânsul până când musicantele nu-și termină cântecul. Impresionat Murad, și chiar din considerațiuni către acest musicant, a dat ordin ca acei captivi care mai erau în viață nu numai să nu fie uciși, ci să se lase cu toții în libertate. După aceea Murad a luat pre lângă el pe acest musicant și, ducându-l la Constantinople, l-a ținut în multă stimă” [5, p. 374]. Muzicologul încadrează aceste creații muzicale persane, „care puteau a fi îngropate sub ruinele murilor Bagdadului” în panorama muzicală orientală, fiind reînviată „prin el în toată Turcia” [Ibidem].

Nu se poate vorbi despre o preocupare specială și vizibilă a lui Cantemir pentru estetica muzicii. Dar autorul *Cărții științei muzicii* consideră arta sunetelor „mai presus decât biruințele politice și succesele din războaie” [12, p. 25], iar frumusețea este „un atribuit al divinității” [Idem, p. 26].

Activitatea creatoare a voievodului moldovean în domeniul muzicii s-a dovedit mult mai greu de reconstituit și ea va putea fi definitivată numai după ce vor fi descoperite toate lucrările cantemiriene cu această tematică. Cunoașterea ei a fost frânată și de faptul că este notată într-o semiografie ale cărei taine trebuiau mai întâi descifrate, în ciuda faptului că „melodiile puse pe note de Cantemir alcătuiesc cel mai de preț tezaur al muzicii culte turcești din acea vreme” [1, p. 342].

Cele două lucrări cu specific muzical sunt reamintite în *Collectanea orientalia principis Demetrii Cantemiri variae schedae et excerpta e auographo descripta*, după manuscrisele din Biblioteca Museului asiatic(u) din St. Petersburg: 9 - *Introductionem in Musicam Turciam, idiomate Moldavo* și 10 - *Cantiones Turcias, notis Musicis ab ipso inventis concriptas*” [7, p. 5].

Datele din *Viața lui Dimitrie Cantemir*, studiu introdus în *Istoria Imperiului Otoman*, au alimentat deruta legată de lucrările lui muzicale. Printre „fructurile ce a produs” – nominalizate sunt doar zece - autorul studiului amintește la nr. 10 [5, p. 807] – „Introduțiune la studiul muzicii turcești scrisă în limba română, in quarto”, iar la nr. 9 – „O carte de muzică turcească, in quarto”.

Controversele au sporit atunci când cercetătorii au trecut la faza identificării creațiilor cantemiriene, în prezent existând preocuparea pentru recunoașterea autoratului și pentru unele piese care nu au menționat numele creatorului. Numărul pieselor muzicale atribuite lui Cantemir diferă chiar și la cei care au avut acces la partituri; cei mai mulți

au preluat acest număr de lucrări de la un autor la altul, fără a fi accesat manuscrisele domnitorului, care au fost descoperite în timp. Pe parcursul timpului au fost transcrise mai multe piese muzicale din notația inventată de Cantemir în cea guidonică de către muzicieni europeni sau turci. S-a ajuns la performanța ca unele piese muzicale să circule pe cărți poștale sau să fie interpretate pe străzi, din Constantinopol, Khodavendikiar, Koghiala unde au fost ascultate și notate de Burada [4, p. 40].

Cei dintâi care au apreciat creația muzicală a lui Cantemir sunt muzicologii turci, în frunte cu Raouf Yekta și Sadettin Arel, care-l consideră printre cei mai recunoscuți compozitori ai Turciei. Folcloristul ieșean menționat amintește un manuscris aflat în biblioteca primului muzicolog turc pomenit, datând din perioada lui Cantemir având notația muzicală inventată de el și cuprinzând un important număr de arii turcești și un peșrev [Ibidem]. În numărul din 1 Martie 1907 Raouf Yekta, redactorul muzical al jurnalului *Ikdam* din Constantinopol publică la Paris, în *Revue Musicale*, transcrierea guidonică proprie a unui peșrev, preluat din această culegere și însoțit de o prezentare a muzicii orientale, a compozitorului Dimitrie Cantemir și a piesei publicate [26, pp. 117-121].

Prima parte a peșrevului publicat în 1907 de Raouf Yekta

Yekta precizează că autenticitatea peșrevului este indiscutabilă piesa fiind inedită pentru muzicienii orientali. Este cea preluată de Burada în

studiu său, precizând sursa [3, pp. 81-87] și apoi în colecția Eugeniei Popescu-Judetz [15, pp. 329-334]. Articolul se încheie cu observația importantă legată de specificul muzicii orientale: intervalele întrebunțate de muzica orientală pentru modul piesei, *Nihavend* nu există pe claviatura pianului („les intervalles demandés par la théorie de la musique orientale pour le mode *Nihavend* n’existent pas sur le piano. Ces intervalles sont les suivants) [26, p. 121]:

sol	la	si ♯	do	re	mi ♯	fa ♯	sol
ton majeur	limma	ton majeur	ton majeur	limma	tierce mélodique	apotome	
$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{256}{243}$	$\frac{8101}{6100}$	$\frac{2187}{2048}$	

Tabloul scării muzicale a peșrevului

Raouf Yekta sublinia faptul că se pot judeca progresele făcute în domeniul muzicii „după notația muzicală pe care a introdus-o și prin multe piese din creația sa care se cântă astăzi cu aceeași plăcere și care sunt foarte gustate de cunoscătorii acestei notații. El a scris numeroase opere, printre care *Istoria Imperiului otoman*, în latină și tradusă în franceză de M. de Jonquières, publicată în 1743, la Paris, în 4 volume. Datele din *Viața lui Dimitrie Cantemir*, studiu introdus în *Istoria Imperiului Otoman*, au alimentat deruta legată de lucrările lui muzicale. Printre „fructurile ce a produs” - autorul studiului amintește la nr. 10 [5, p. 807] - „Introducere la studiul muzicii turcești scrisă în limba română, in quarto”, iar la nr. 9 - „O carte de muzică turcească, in quarto” [19].

Sunt cele două lucrări muzicale menționate în *Istoria Imperiului otoman*, dar și în *Collectanea orientalia*, publicată în tomul VII - *Vita Constantinii Cantemyrii* [7, p. 5].

Activitatea de profesor de muzică a voievozului a dublat-o pe cea de „artist executant” și pe cea de creator: „cântecele și doinele cele de jale le scria Cantemir cu note muzicale pe care le-a inventat el”. „Amatorii de muzică se servesc până în ziua de astăzi” - scria chiar autorul [5, p. 218]. E amintită *Cartea cântecelor după gustul muzicii turcești*, „colecțiune de cântece (...) foarte răspândită în Turcia”, care „are mare preț în ochii oamenilor iscusiți din acel loc”, cum „ne spun mai mulți scriitori” [3, p. 27 și 28].

În valoroasa monografie amintită, muzicologul din Chișinău, Victor Ghilaș, subliniază faptul că „efortul intelectual întreprins de muzicologul ieșean (...) poate sta la baza reconstituirii activității sale artistice” [11, p. 12]. Cartea valorifică elemente ale acestor studii, privite dintr-o per-

spectivă integratoare și include 52 de transcrieri muzicale ale creației voievodului – muzician, argumente ce justifică și deschid câmpul abordării activității creatoare muzicale a lui Cantemir. Ea pornește de la observația amintită, cea a neglijării/minimalizării activității savantului pe terenul muzical: „unele aspecte ale performanțelor lui D. Cantemir în domeniul muzicii (didactica muzicală, interpretarea muzicală, estetica muzicală, gândirea muzicală, muzicografia) sunt tratate frugal (cu sau fără știință) în literatura de specialitate, fiind considerate nesemnificative, iar altele sunt neglijate cu desăvârșire” [Idem, p. 8]. V. Ghilaș lansează chiar sintagma „cantemirologie muzicală”.

Cele 52 de compoziții ale lui Dimitrie Cantemir preluate de Victor Ghilaș au în vedere următoarele detalii muzicologice: modul, ritmul, proveniența fiecărei piese, urmate de transcrierea melodiilor, precedate de formulele ritmice caracteristice. Cartea este însoțită de un CD, cuprinzând zece piese ale lui Dimitrie Cantemir, interpretate de formații muzicale specializate în muzică veche: formația *Kantemir* din Istanbul, trio *Ayangil* din Turcia, formația bucureșteană *Imago Mundi* și Orchestra Simfonică Națională a IPNA Compania „Teleradio Moldova” din Chișinău.

În ultima vreme se înregistrează o intensificare a investigării universului muzical cantemirian, care poate contribui la definitivarea multiplelor fațete ale muzicianului. Merită consemnate eforturile unor formații muzicale precum cele din Istanbul purtând numele autorului, ansamblul *Hespèrion XXI* din Spania, condus de Jordi Savall și cu concerte în multe centre europene inclusiv în România – București, Iași, ansamblul de muzică veche *Anton Pann*, fondată și condusă de Constantin Răileanu, formația ieșeană *Floralia* condusă de Zamfira Bucescu-Dănilă, care propun variante interpretative, vii, ale unor piese ale voievodului. În măsura în care asemenea interpretări muzicale se apropie de sonoritățile imaginate de Dimitrie Cantemir, ele pot ajuta la reconstituirea universului artistic al autorului *Cărții științei muzicii* și chiar la valorificarea creației sale, apreciată de un public tot mai numeros.

Creația muzicală a lui Cantemir și-a menținut vigoarea până în timpurile noastre, așa cum o dovedesc CD-urile, recitalurile și emisiunile radiofonice și de televiziune conținând lucrările domnitorului moldovean. În fruntea lor trebuie citate cele datorate dirijorului catalan Jordi Savall Bernadet, cu ansamblul *Hespèrion*, oaspete și al

Ateneului Român și al Filarmonicii din Timișoara. Muzicianul a realizat un compact disc intitulat *Istanbul Dimitrie Cantemir (1673-1723). Le livre de la Science de la Musique et les traditions musicales séphardes et arméniens 2009 – Estambul Dimitrie Cantemir: „El Libro de la ciencia de la musica”*. Voi adăuga înregistrările ansamblului *Constantinople*, condus de Kiya Tabassian care a imortalizat o parte a creațiilor instrumentale ale lui Cantemir. De asemenea, merită amintit faptul că la Conservatorul din Istanbul există un curs denumit *Muzica lui Dimitrie Cantemir* și exemplele de valorificare a creației sale muzicale ar putea continua. Unul dintre CD-urile amintite integrează piesele lui Cantemir în constelația celor ale contemporanilor săi occidentali: Dufay, Praetorius, Lully, Couperin, Gabrieli, Lasso, Couperin, Frescobaldi, Caccini, Charpentier, Monteverdi, Bach, Vivaldi, Boccherini etc. Lista ar putea fi completată și cu Jean-Philippe Rameau, autorul *Tratatului de Armonie* (1772), atras de lumea asiatică în *Indiile galante* sau *Zei Egiptului*.

Este în curs de desfășurare Festivalul muzicii orientale Dimitrie Cantemir susținut de formația condusă de Constantin Răileanu, cel care promite înregistrarea întregii creații muzicale a autorului *Cărții științei muzicii* [20]. Asemenea interpretări, prezentate în concerte publice sau sub formă de înregistrări oferă nu numai repere ale muzicii orientale din urmă cu sute de ani, dar și satisfacția descoperirii unor noi lumi sonore.

Referințe bibliografice:

1. Alexandru T. Dimitrie Cantemir și muzica orientală. În: *Revista de Etnografie și Folclor*. București: Editura Academiei, 1973, tomul 18, nr. 5, pp. 335-348.
2. Brăiloiu C. Le rithme Aksak. În: *Revue de Musicologie*. An XXXIII, nr. 99 și 100 (decembrie) nr. 1, pp. 1-26.
3. Burada T. T. Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei. În: *Opere*. Ediția critică de Viorel Cosma. Vol. II. București: Editura Muzicală, 1975, pp. 43-136.
4. Burada T. T. Un prince moldave musicien. În: *Opere*. Ediția critică de Viorel Cosma. Vol. II. București: Editura Muzicală, 1975, pp. 38-40.
5. Cantemir D. Istoria Imperiului otoman(u). Crescerea și scăderea lui. Traducere română de Dr. Ios. Hodoșiu. Partea I. București: Edițiunea Societății Academice Române, MDC-CCLXXVI.

6. Cantemir D. Istoriia Imperiului otoman(u). Crescerea și scăderea lui cu note forte instructive de Demetriu Cantemiru principe Moldaviei. Traducere romana de Dr. Ios. Hođoșiu. Partea II. Bucuresti: Editiunea Societatei Academice Romane, MDCCCLXXVIII, Indice, p. LXI.
7. Cantemir D. Operele principelui (Dimitrie Cantemir), tomul VII – Vita Constantini Cantemyrii, publicată după Manuscrisul din Biblioteca Muzeului Asiatic(u) din St. Petersburg. Bucuresti: Tipografia Academiei Române, 1883.
8. Cantemir D. Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane. Traducere, studiu introductiv și comentarii de Virgil Cândea. București: Editura Minerva, 1977.
9. Dimitrie Cantemir, Domnul Moldovei [de Dimitrie Bantîș-Kamenski]. Tradus din rușește de Victor C. Gervescu. Bucuresti: Inst. de Arte Grafice Carol Göbl, S-sor I. St. Rasidescu, 1902.
10. Fonton Ch. Essay sur la musique orientale, comparée à la musique européenne, 1751, Bibliothèque National de Paris, Ms. 4023.
11. Ghilaș V. Dimitrie Cantemir-muzicianul în contextul culturii universale. Chișinău: Grafema Libris, 2015.
12. Ilescu I. Opiniile lui Dimitrie Cantemir cu privire la artă și la frumos. În: *Limbă și literatură*. Vol. XXII. București: 1969.
13. Lemny Șt. Dimitrie Cantemir: un principe român în zorile Luminilor europene – Romanian A Prince at the Dawn of the European Enlightenment – Un prince roumain à l'aube des Lumières européennes. București: Institutul Cultural Român, 2019.
14. Pop E. T. Dimitrie Cantemir și Academia din Berlin. Vita et Elogium Principis Demetrii Cantemyrii. În: *Studii*. București, an XI, n. 5, 1959, pp. 840-841.
15. Popescu-Judetș E. Dimitrie Cantemir. Cartea științei muzicii. București: Editura Muzicală, 1973.
16. Popescu-Județ E. Dimitrie Cantemir et la musique turque. În: *Société des Sciences Philologiques de la République Socialiste de Roumanie. Section d'Étude Orientals*. Tirage à part de Studia et Acta Orientalia, VIII, Bucarest, 1968.
16. Popescu-Județ E. Dimitrie Cantemir et la musique turque. În: *Société des Sciences Philologiques de la République Socialiste de Roumanie. Section d'Étude Orientals*. Tirage à part de Studia et Acta Orientalia, VIII, Bucarest, 1968.
17. Popescu-Judetș E. Dimitrie Cantemir teoretician și compozitor de muzică turcă. Trduce-re din engleză de Roxana Mareș Iordănescu. București: Curtea Veche, 2018.
18. Popescu-Judetș E. Prince Dimitrie Cantemir: Theorist and Composer of Turkish Music. Istanbul: Pan Yayncilik, 1999.
19. Preluarea de către unii cercetători care nu au avut în față lucrarea în discuție a determinat confuzii: titlul enunțat aici este din lucrarea amintită, tipărită în 1876, dar există studii și articole care citează titlul după Guillaume André Villoteau – *De l'état actuel de l'art musicale en Égypte*. Paris: 1812, p. 21 – traducându-l pe cel în limba latină din aceeași istorie – *Introductionem in Musicam Turcicam idiomate Moldavo*.
20. Răileanu C. Dimitrie Cantemir – Melo, Integra-la compozițiilor cantemiriene din „Kitab-î ilm el-musiki ala Vechi'l-Hurafat” (Cartea științei muzicii după felul literelor). București: 2017.
21. Revue musicale, Paris, 7-me année, nr. 5, 1907, p. 118. Apud: Burada T. T. Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei. În: *Opere*. Ediția critică de Viorel Cosma. Vol. II. București: Editura Muzicală, 1975.
22. Tekbulut M. T. Cuvânt înainte. În: *Dimitrie Cantemir teoretician și compozitor de muzică turcă*. Traducere din engleză de Roxana Mareș Iordănescu. Cuvânt înainte de M. Tuğrul Tekbulut. Introducere la ediția în limba română Victoria Dimitriu. Prefață de Bülent Aksoy. București: Curtea Veche, 2018, p. 7.
23. Vasile V. Teodor T. Burada – ctitor al muzicologiei românești (1839-1923). În: *Muzica*. București, Serie nouă, Anul XXI, nr. 2 (82), aprilie – iunie 2010, pp. 145- 160.
24. Wright O. Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Vol. 1. London: University of London, 1992.
25. Wright O. Demetrius Cantemir: The Collection of Notations. Vol. 2. Commeantary. Singapore, Sidney, Ashgate, Aldershot Burlingtonm: 2000.
26. Yekta R. Musique orientale. Le compositeur du Péchrev dans le mode Nihavenf. În: *Revue Musicale*, Paris, 7^e Année, nr. 6, 1 Mars 1907, pp. 117-121.

Vasile Vasile
ORCID: 0009-0006-6403-0139

Victor GHILAȘ

PREZENȚE MUZICALE GERMANE DIN PERIOADA BAROCULUI EUROPEAN ÎN BASARABIA: JOHANN JACOB BACH

CZU: 78.03(478)

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.02>

Rezumat

Prezențe muzicale germane din perioada barocului european în Basarabia: Johann Jacob Bach

Prezentul studiu își propune să aducă în atenție un subiect mai puțin cunoscut: prezența muzicianului german Johann Jacob Bach (fratele mai mare al celebrului Johann Sebastian Bach) pe teritoriul Basarabiei, în perioada Barocului european. Textul se bazează pe puținele surse documentare identificate până în prezent, având o abordare interpretativă, care subliniază dimensiunea istorică a subiectului. Născut în 1682 în Eisenach, Germania, J. J. Bach și-a început cariera ca oboist în ansamblul municipal. Din 1704, a călătorit alături de Regele Suediei, Carol al XII-lea, în calitate de muzician, însoțindu-l în campaniile din Europa de Est. La plecarea sa din patrie, J. S. Bach a compus pentru fratele său lucrarea *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* cu o *Aria di Postiglione* (1704). După înfrângerea armatei suedeze de la Poltava (1709), J. J. Bach l-a urmat pe rege în refugiul său forțat de la Bender, Basarabia. Suveranul și anturajul său au rămas pe acest teritoriu cinci ani, timp în care regele a continuat să își guverneze țara din exil. În 1710, J. J. Bach a părăsit Benderul spre Constantinopol, unde și-a aprofundat studiile muzicale cu flautistul francez Pierre Gabriel Buffardin. A revenit la Bender în 1712, preluând conducerea echipei muzicale a curții regale, stabilită temporar în Basarabia. Printre obligațiile sale se numărau interpretarea de muzică cerută de protocolul curții. J. J. Bach a rămas în Basarabia până în 1714, plecând din Bender spre Stockholm, pe o rută care traversa Moldova, Țara Românească, Transilvania și Germania. Contribuțiile lui Johann Jacob Bach în domeniul muzicii, deși nu sunt la fel de cunoscute ca cele ale fratelui său mai mic, sunt semnificative pentru dezvoltarea tradiției muzicale a familiei Bach, reflectând influențele diverse, acumulate în timpul călătoriilor prin Europa și Imperiul Otoman. Printre contribuțiile sale componistice se remarcă *Sonata în do minor pentru oboi și bas continuu* în patru mișcări, semnată cu pseudonimul Signor Bach.

Cuvinte-cheie: Johann Jacob Bach, Carol al XII-lea, oboist, sonată, Basarabia, Bender

Abstract

German Musical Presences from the European Baroque Period in Bessarabia: Johann Jacob Bach

The present study aims to draw attention to a lesser-known subject: the presence of the German musician Johann Jacob Bach (the older brother of the famous Johann Sebastian Bach) on the territory of Bessarabia during the European Baroque period. The text is based on the few documentary sources identified to date, adopting an interpretative approach that highlights the historical dimension of the topic. Born in 1682 in Eisenach, Germany, J. J. Bach began his career as an oboist in the municipal ensemble. Starting in 1704, he travelled, as a musician, with King Charles XII of Sweden, accompanying him throughout his campaigns in Eastern Europe. Upon Bach's departure from his homeland, J. S. Bach composed, for his brother, the work *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* (Caprice on the departure of his beloved brother) with an *Aria di Postiglione* (1704). Following the defeat of the Swedish army at Poltava (1709), J. J. Bach followed the King to his forced refuge in Bender, Bessarabia. The sovereign and his entourage remained in this territory for five years, during which the King continued to govern his country from exile. In 1710, J. J. Bach left Bender for Constantinople, where he deepened his musical studies with the French flautist Pierre Gabriel Buffardin. He returned to Bender in 1712, taking over the leadership of the royal court's musical ensemble, temporarily established in Bessarabia. His duties included performing music required by the court protocol. J. J. Bach stayed in Bessarabia until 1714, departing from Bender to Stockholm via a route that passed through Moldova, Wallachia, Transylvania, and Germany. Johann Jacob Bach's musical contributions, although not as well-known as those of his younger brother, are significant for the development of the Bach family's musical tradition, reflecting the diverse influences he accumulated during his travels across Europe and the Ottoman Empire. Among his compositional contributions, the *Sonata in C minor for oboe and basso continuo in four movements*, signed with the pseudonym Signor Bach, stands out.

Keywords: Johann Jacob Bach, Charles XII, oboist, sonata, Bessarabia, Bender

În literatură muzicologică universală, numele Bach reprezintă un veritabil sinonim pentru muzica însăși. Arborele genealogic al familiei Bach, întins pe mai bine de două secole, a dominat muzica germană și nu numai, oferind culturii o pleiadă impresionantă de talente care au perpetuat cu cinste tradiția artistică: cantori, organiști, compozitori și instrumentiști de curte. Totuși, istoria muzicii și-a concentrat atenția, în primul rând, asupra vârfului de lance al ilustre dinastii: Johann Sebastian Bach.

Geniul lui Johann Sebastian a reușit, involuntar, să eclipseze nu doar realizările predecesorilor lui, ci și pe cele ale contemporanilor săi imediați, inclusiv pe membrii propriei familii. Deși se cunoaște faptul că dinastia Bach a moștenit și a dus mai departe faima muzicală a acestei familii, a fost un izvor inestimabil de talente, literatura de specialitate a rămas mult prea modestă în ceea ce privește biografiile fraților marelui compozitor. Dintre aceștia, figura lui Johann Jacob Bach (1682-1722), fratele mai mare al lui Johann Sebastian, se distinge printr-o traiectorie biografică ce pare desprinsă mai degrabă dintr-un roman de aventuri, decât dintr-o cronică muzicală sobră a Barocului german.



Un posibil portret al lui Johann Jacob Bach
(pictor necunoscut)

Recent, istoriografia muzicală a început să recupereze aceste „goluri” de memorie, deschizând o perspectivă asupra prezenței unui muzician din occident în spațiul est-european, aducând în discuție un episod fascinant și puțin explorat: prezența lui Johann Jacob Bach pe teritoriul Basarabiei, la Bender.

Istoria a lăsat puțină informație despre Sebastian Jacob Bach. Se știe că s-a născut în anul 1682 la Eisenach, Turingia, Sfântul Imperiu Roman, urmând tradiția muzicală a familiei. Frecvența Școala latină din orașul natal până în 1695, iar după ce obține pregătirea necesară breslei flautiștilor locali, devine succesorul tatălui, Johann Ambrosius, care era muzician de curte, având sarcina de a organiza activitatea muzicală cu caracter profan a orașului, dar și funcția de organist al bisericii locale.

Jacob pleacă în 1704 din țară, mai întâi în Polonia, apoi în Suedia, unde în 1707 se alătură gărzii de corp a regelui suedez Carol al XII-lea ca oboist, plecarea ce prefigurează destinul tumultuos al lui. Aflăm din *Neue Deutsche Biographie 1* că, la despărțire, Bach juniorul compune pentru el, în semn de adio, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo*, (*Capriccio über die Abreise des sehr geschätzten Bruders* sau *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé*) cu o *Aria di Postiglione* (1704) [5, s. 484], lucrare modelată după *Sonatele biblice* ale compozitorului, organistului și muzicologului german Johann Kuhnau. O viață plină de evenimente l-a purtat prin Europa cu armata suedeză în Războiul de Nord.



Manuscrisul lucrării *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo* de J. S. Bach, dedicat fratelui mai mare Jacob

Scriitorul german Olaf Schmidt scrie și publică în 2019 romanul istoric *Oboistul regelui: Viața aventuroasă a lui Johann Jacob Bach*, în care aduce mai multe date și informații despre acesta. Un pasaj din roman relevă faptul că regele Carol

al XII-lea, rănit la Poltava, și garda sa de corp nu se pot salva decât cu mare dificultate – în Turcia, unde monarhul neputincios și fără bani caută răzbunare și încearcă să-și vindece depresia cu muzică, iar Johann Jacob Bach descoperă noi lumi muzicale. Olaf Schmidt îmbină inteligent faptele cu ficțiunea, personajele și evenimentele istorice fiind cercetate cu meticulozitate, iar golurile biografice – completate imaginar [Cf. 7, 2019].

484

Bach

dress Münchhausen in Bückeburg. Sängerin: O K. u. a. Wilh. Friedr. Ernst B. (1769-1845), Hof-Cembalist d. Kgn. Luise. Der zweitjüngste Sohn Joh. Seb. B.s besuchte die Thomasschule in Leipzig, war in der Musik Schüler seines Vaters und wandte sich an der Universität Leipzig dem Studium der Rechte zu. Nach dem Tod des Vaters trat er in die Bückeburger Hofkapelle des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe ein, zunächst als Kammermusiker, und bekleidete seit 1758 die Stellung eines Konzert- und Kapellmeisters. Nur durch Reisen unterbrochen, die ihn auch nach Hamburg und London zu seinen Brüdern C. Ph. Emanuel und J. Christian führten, blieb B. bis zu seinem Lebensende am Bückeburger Hof. Hier kam er mit J. G. Herder, der 1771-76 als Hofprediger in Bückeburg wirkte, in enge persönliche Beziehungen.

Der Lieblingsbruder von Joh. Seb. B. besuchte die Eisenacher Lateinschule bis zum Jahre 1695 und wanderte, nachdem er bei dem Nachfolger seines Vaters eine zunftgerechte Ausbildung als Stadtpfeifer erhalten hatte, nach Polen und Schweden aus. Joh. Seb. B. schrieb für ihn zum Abschied sein „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo“ mit einer „Aria di Postiglione“ (1704). B. trat 1707 als Hoboist in die Leibgarde des jungen Schwedenkönigs Karl XII. ein. Ein bewegtes Leben führte ihn mit der schwed. Armee im Nordischen Krieg durch halb Europa. In Konstantinopel nahm er noch Unterricht bei dem französ. Flötisten P. G. Buffardin, dem späteren Mitglied der Dresdener Hofkapelle und Lehrer von J. J. Quantz. Seit 1712 gehörte B. der schwed. Hofkapelle in Stockholm an. I. H. I. Rausch. Der Stockholmer B. Prosr. h. d.

Textul articolului din ediția germană *Neue Deutsche Biographie*, Berlin 1953, în care figurează mențiunea despre fratele mai mare a lui Johann Sebastian Bach, Jacob, oboist al gărzii regelui Carol al XII-lea

Jacob Bach l-a însoțit pe regele Carol al XII-lea în toate campaniile din estul Europei, iar în vara anului 1709, după înfrângerea de la Poltava, la Bender. În refugiul de după bătălia pierdută de suedezi, regele a fost însoțit de o echipă de muzicieni, în componența căreia s-a aflat și Jacob Bach.



Carol al XII-lea la Bender.
Pictură de Gustav Bruswitz

Între frații Bach, unul aflat în Saxonia, iar celălalt în Basarabia, a avut loc un schimb de misive (comunicări în scris) pe ruta poștală Viena-Brașov-Iași-Tighina. Despre conținutul scrisorilor se cunosc puține amănunte, dar se presupune că temele principale ar fi fost familia și muzica. Jacob scria scrisori lungi și punea multe întrebări, la care Sebastian răspundea punct cu punct, dar foarte succint [2, pp. 70-71].

Sursele istorice, deși lacunare, conturează profilul lui Jacob Bach ca fiind un poliinstrumentist. Menționat tradițional ca oboist (*Hautboist*) în registrele militare, informațiile recente sugerează competența sa și la flaut, posibil și la vioară. În baroc, granițele dintre instrumentele de suflat nu erau la fel de rigide ca astăzi. Un muzician de curte sau militar era adesea capabil să stăpânească mai multe instrumente din familia aerofonelor din lemn.

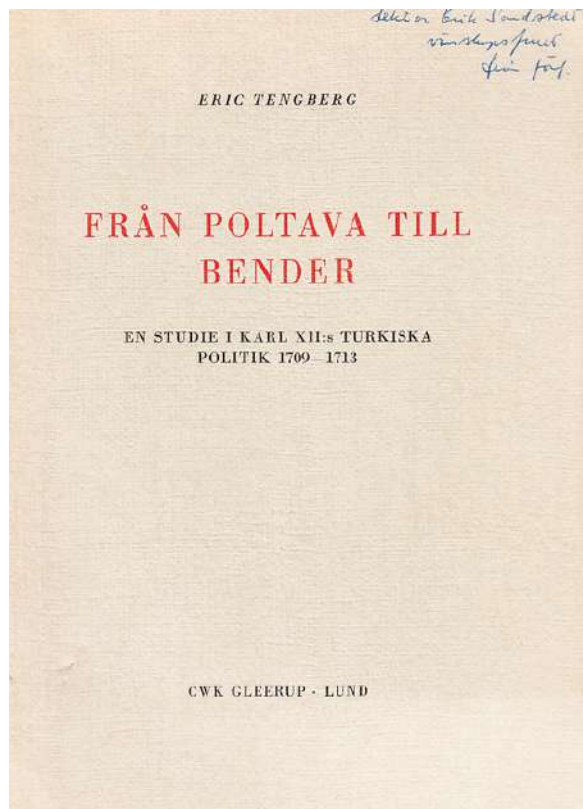
Posibil că informații suplimentare, în acest sens, ar putea să conțină lucrarea lui Erik Tengberg *Fran Poltava till Bender: en Studie i Karl XII:s turkiska politik 1709-1713* (*De la Poltava la Bender...*), publicată în 1953 la Lund, Suedia, care în prezent rămâne pentru noi inaccesibilă.

În armata regelui suedez s-a aflat Erasmus Heinrich von Weismantell, sublocotenent (cornett), înrolat de timpuriu într-un regiment de cavalerie, care s-a retras împreună cu suita suveranului scandinav la Bender, după victoria rușilor de la Poltava. În Jurnalul său de campanie, Weismantell descrie șirul de momente și amintiri de pe pământurile moldovene din perioada anilor 1709-1714, care au fost mai apoi publicate la Stockholm în 1928. Manuscrisul original al autorului, redactat în limba germană, se află în Biblioteca regală de la Stockholm, fiind tipărit ulterior la Stockholm, în 1928, de S. E. Bring de la Universitatea din Upsala cu titlul *E. H. Weismantells Dagbok, 1709-1714 – utgifven af Kungl. Samfundet för Utgifvande af Handskrifter rörande*



Oboiul din perioada barocului, instrumentul preferat al lui Johann Jacob Bach

Skandinaviens Historia – genom Samuel E. Bring (Jurnalul lui E. H. Weismantell, 1709-1714 – publicat de Societatea Regală pentru Publicarea Manuscriselor privind istoria Scandinaviei – de Samuel E. Bring). Informații edificatoare despre prezența muzicii la curtea lui Carol al XII-lea sursa citată nu oferă, deși ponderea acesteia în viața armatei nordicilor era una semnificativă. Rolul muzicii în armata lui Carol al XII-lea era unul cu destinație specifică și nicidecum unul decorativ. Muzicienii militari îndeplineau funcții importante: transmiteau semnale pe câmpul de luptă, ridicau moralul trupelor și, esențial, asigurau divertismentul și pompa regală în momentele de acalmie sau în timpul întâlnirilor diplomatice. În virtutea condițiilor istorice vitrege de la începutul secolului al XVIII-lea, Jacob Bach a fost un participant activ la o epopee, care avea să rescrie harta politică a Europei.



Coperta lucrării *Fran Poltava till Bender: en Studie i Karl XII:s turkiska politik 1709-1713* de E. Tengberg, Lund (1953)

Cercetătorul rus Aleksandr Șirokograd, în lucrarea *Мифы и реалии Полтавской битвы* (*Mituri și realități despre bătălia de la Poltava*) (Москва: Act Москва; Владимир: ВКТ, 2010), susține că după bătălia de la Poltava rușii au luat

în prizonierat cca 20 mii de suedezi, dintre care 231 erau muzicanți [8, c. 227]. Același autor mai afirmă că „Muzicienii suedezi, împreună cu instrumentele capturate, au fost lăsați în serviciul lui Petru nu numai pentru a cânta, ci și, cel mai important, pentru a-i instrui pe tinerii muzicieni ruși” [Idem, c. 232-233].

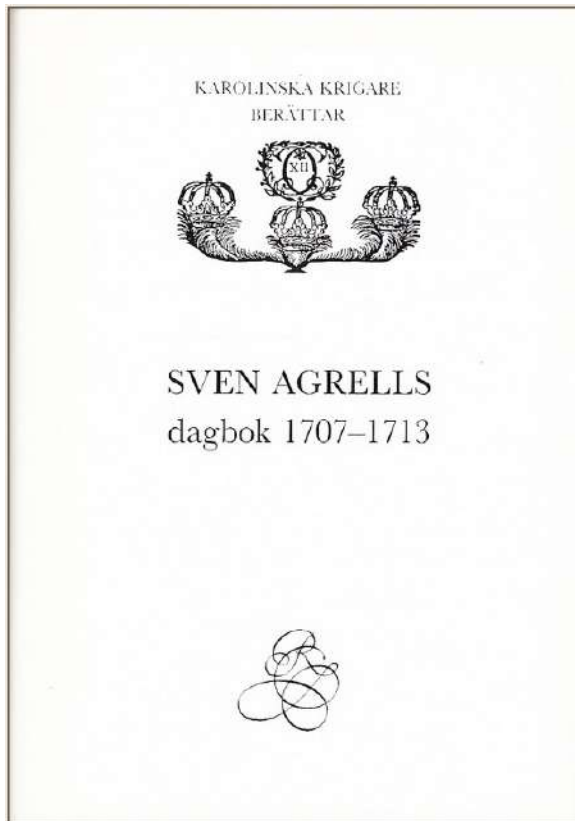
Carol al XII-lea s-a aflat timp de cinci ani, trei luni și nouă zile pe teritoriul din stânga Prutului, în tabăra de sub zidurile cetății Bender, în localitatea Varnița, din apropiere. În noua sa reședință și-a creat cancelarie, guvern, monetărie, pulberărie, armată, stabilind pe parcurs relații informale cu personalitățile românești ale timpului Dimitrie Cantemir, Constantin Racoviță, Nicolae Mavrocordat, Constantin Brâncoveanu, conducându-și țara chiar din exil. În refugiul de după bătălia pierdută la Poltava, regele a fost însoțit de o echipă de muzicieni, în componența căreia s-a aflat și Jacob Bach, cu statut de muzician în uniformă militară, între oboi și câmpul de luptă.

În anul 1710 Jacob a plecat de la Bender la Constantinopol, împreună cu trimisul regelui Franței Ludovic al XIV-lea la Curtea lui Carol al XII-lea din Basarabia - diplomatul francez marchiz Des Alleurs, unde a intrat în slujba diplomatului Thomas Fun(c)k, reprezentantul extraordinar suedez la sultanul Ahmed al III-lea (domnie 1703-1730). În perioada celor circa 2 ani de ședere în capitala turcă, Jacob Bach a cunoscut unele personalități de seamă, printre care pe orientalistul și teologul suedez Michael Eneman (1676-1714), o persoană cultivată, participant la campania rusească a lui Carol al XII-lea, însărcinat de către monarh cu misiunea de a prelua parohia luterană din capitala turcă, pentru a menține serviciul religios la reprezentanța suedeză de aici, în special să păstorească locuitorii fostelor provincii baltice, capturați de trupele țarului și vânduți ca sclavi Porții [Cf. 3; 9; 10].

În primăvara sau vara aceluși an (1710), Jacob a luat lecții de specialitate de la flautistul francez Pierre Gabriel Buffardin (cca. 1690-1768)¹. Informația este sprijinită de afirmația lui Carl Philipp Emanuel Bach, nepotul lui Jacob și susținută mai apoi de alte surse, care pledează pentru datarea întâlnirii celor doi (P. G. Buffardin și J. J. Bach) în primăvara sau vara anului 1710. Nu este exclus ca Johann Jacob Bach, ajutat de Buffardin, să fi intermediat și partituri de proveniență franceză către muzicienii diletanți din rândurile militarilor suedezi. Aceasta ar fi cel puțin o explicație plauzibilă pentru transmiterea unui manuscris care

a rămas aparent neobservat până acum, aflat în colecția de partituri a Departamentului de Manuscrise al Bibliotecii Regale, cota Cod. Hohn. S. 232 [6, s. 289].

La legația Franței se practica pe atunci o tradiție preluată de la Curtea de la Versailles, de a se lua mesele de prânz și de seară cu muzică savantă. Din orchestră făcea parte și Buffardin, dar când acesta lipsea, Jacob îi lua locul, care povestea ca a fost acceptat cu simpatie de ceilalți muzicieni [2, p. 71]. În anul 1737, cincisprezece ani după moartea lui Jacob, Buffardin a întreprins împreună cu compozitorul german Carl Heinrich Graun (1704/1705-1759) o călătorie la Leipzig, unde l-a vizitat pe Johann Sebastian Bach, căruia i-a povestit despre întâlnirile cu fratele acestuia [6, s. 293].



April 1710.

91

13:de eller 4:de Påskedagen communicerade iag H:r Magister Eneman och 2:ne stycken klädemakareseller, dhen eena wijd namn Johann Christopher Siessik ifrån Voigtlandh, dhen andra Johann Henscher ifrån Frauenstadt. Sammaledes en musicants-gesell, som hölt sig uppe hoos H:r Ö:rst-leutnant Funck, wijd namn Jacob Bach ifrån Erfurt. — [?] och dhetta första gången som iag förättade dhet heliga wärket, emedan iag effter min ordination aldrig kom dher till, alldenstund dhen tiden aldeles intet wijn war till fångz.

Coperta *Jurnalului* lui Sven Agrell
și textul despre Jacob Bach

Activitatea muzicală a lui Jacob Bach în Imperiul Otoman a fost parțial descrisă și de teologul, capelanul regelui Sven Agrell (1685-1713), în jurnalul *Sven Agrells dagbok 1707-1713*. Informația, provenită de la Agrell și datată cu aprilie 1710, atestă prezența lui Bach la Constantinopol: „În a 13-a sau a 4-a zi de Paște, domnul Magister Eneman a comunicat ... despre întrunirea ce a avut loc la reședința locotenentului major Funck” cu participarea lui „Jacob Bach din Erfurt” [1, s. 91].

După declarația de război a Porții împotriva Rusiei din 21 noiembrie 1710, regele i-ar fi poruncit generalului Poniatowski, aflat la Constantinopol, să se prezinte de îndată la armata turcă. Generalul a plecat însoțit de colonelul Alain de Sinclair și de Jacob Bach. Așa cum armata suedeză acționa prin anumite semnale date de trompetiști și toboșari, nu este exclus că această atribuție să fi fost pusă în sarcina lui Jacob, care însă s-a îmbolnăvit, fiind indisponibil pentru a exercita misiunea, motiv pentru care s-a aflat câteva săptămâni în îngrijirea lui Neumann, unul din medicii regelui [2, pp. 71, 157]



Carol al XII-lea în timpul încăierării
din 1713 de la Bender

Reîntors în anul 1712 din metropola de pe malurile Bosforului la Varnița, Jacob Bach a condus din noiembrie echipa muzicală din colonie,

făcând parte din grupul care a răspuns la calabalâcul de la Varnița, de pe altanul casei regelui, cu muzică pentru pregătire de luptă, la cea foarte gălăgioasă a asediatorilor turco-tătari [Idem, pp. 71-72].

Sursa citată mai sus consemnează și faptul că, înainte de culcare, regele îi chema cu clopoțelul pe Bach (oboi), pe vistiernicul Grothusen (vioară) și pe mareșalul Curtii von Düben (violoncel), la „concert”, după care adormea profund. Se interpreta mereu una și aceeași muzică, ce se transformase pentru Jacob și echipa sa într-o ocupație repetitivă și anostă [Idem, p. 72]. În timpul șederii sale la Bender sau la Constantinopol, Johann Jacob Bach a primit numirea oficială de membru al Capellei Regale Suedeze în noiembrie 1712 [6, s. 292].

După încheierea calabalâcului de la Bender, Jacob Bach părăsește Basarabia, prin Moldova, Tara Românească, Transilvania, Ungaria și Germania, ajungând în Suedia, la Stockholm, pe 21 decembrie 1714 [Ibidem]. A murit opt ani mai târziu în capitala regatului.

Se mai cunoaște că Johann Jacob Bach a fost căsătorit de două ori. În 1715, s-a căsătorit cu Susanna Maria Gart, care era fiica unui negustor, iar cuplul a avut o fiică născută în 1718, Anna Maria Bach. Soția a decedat în 1719, iar în 1721 s-a recăsătorit cu o văduvă, Ingeborg Margareta Swan, care s-a petrecut din viață în anul următor 1722 și, după cum se afirmă, „fără copii”, din care ar rezulta că fiica Anna Maria ar fi murit înaintea acestui an. Nu se cunoaște cu exactitate locul unde Jacob Bach este înmormântat, deși au fost emise diverse ipoteze în acest sens, cele mai recente sugerând locul înhumării la unul din cimitirele Bisericii Riddarholm, Jakbo sau într-una dintre camerele funerare ale Sofiei Magdalenei, unde, conform practicilor existente în Suedia, erau astrucați maștrii capelei Curții Regale [11].

Jacob ar fi compus câteva lucrări muzicale, dintre care se remarcă *Sonata în do minor pentru oboi și bas continuu* în patru mișcări (*Andante, Allegro, Adagio, Vivace*), semnată cu pseudonimul Signor Bach. Contribuțiile sale în domeniul muzicii, deși nu sunt la fel de recunoscute ca cele ale fratelui său mai mic, sunt importante pentru dezvoltarea tradiției artistice ale familiei Bach, reflectând influențele muzicale diverse pe care le-a acumulat în timpul călătoriilor prin Europa și Imperiul Otoman.

Conținutul muzical al *Sonatei pentru oboi în do minor „Signor Bach”* provine dintr-un manus-

cris din secolul al XVIII-lea, fiind publicată pentru prima dată în anul 2002, la Stuttgart de către muzicologul german Klaus Hofmann, cercetător la Institutul „Johann Sebastian Bach” din Göttingen. Partitura lucrării, alături de alte două sonate în formă netipărită, se află într-o colecție, păstrată în Biblioteca Fürstenbergiana din Castelul Herdringen, manuscrisul nr. Fū 3616a. Pagina de titlu îl menționează pe compozitor drept „Signor Bach”, deși indicațiile cu privire la numele autorului lipsesc, la fel ca și pentru celelalte două sonate în manuscris din colecție. Muzicologul german mai notează și faptul că nici catalogul tematic actual al colecției bibliotecii Herdringen (manuscrisul nr. Fū 3720a) nu conține nicio mențiune cu privire la numele compozitorilor [4, s. 3-5]. Se estimează că autorul sonatei în discuție a scris-o pentru uz propriu, ca muzician profesionist. Este adesea interpretată la oboi sau flaut și este acompaniată de un bas continuu sau clavecin. „Nu știm cu siguranță, susține Klaus Hofmann, dacă Johann Jacob Bach a fost activ ca și compozitor, dar aceasta nu este deloc exclus. Sonatele (semnate cu sintagma – n.n.) „Signor Bach”, păstrate la Herdrigen, sunt destinate în mare parte pentru flaut și continuu, datând aparent din anii de după 1710 și par a fi opera unui instrumentist profesionist care, probabil (...), ca și compozitor, era în mod clar mai degrabă un diletant. Acest ultim termen nu poate fi aplicat la patru compozitori din generația familiei muzicale în cauză: Johann Nikolaus Bach (1669-1753), Johann Bernhard Bach (1676-1749), Johann Ludwig Bach (1677-1731) și Johann Sebastian Bach (1685-1750), fapt care ne face să ne gândim și mai mult la una dintre numeroasele lor rude care s-au format ca muzicieni de oraș. Dintre aceștia, doar Johann Jacob Bach este cunoscut ca fiind interpret la flaut” [Ibidem]. În favoarea paternității lui Jacob a *Sonatei în do minor* pledează genetica muzicală a familiei Bach, în care compoziția nu era o opțiune, ci o parte integrantă a profesiei de muzician. Abilitatea de a improviza și de a scrie muzică era considerată la fel de necesară ca și tehnica instrumentală. Nu poate fi exclusă nici latura funcțională a activității lui Jacob, căruia, ca muzician de curte al unui monarh, îi era indicată, dacă nu chiar obligatorie cerința de a compune muzică pentru diverse ocazii – marșuri militare, muzică de masă, piese ocazionale de divertisment pentru diferite evenimente din anturajul curții sau pentru vizitele demnitarilor străini etc. În izolarea de la Bender,

regele nu putea comanda muzică din afară. El depindea de resursele proprii, adică de Jacob Bach și colegii săi. Este plauzibil să credem că influența mediului l-ar fi stimulat, de asemenea, în actul de creație, așa cum, fiind expus muzicii otomane (o curiozitate majoră pentru europenii secolului al XVIII-lea), Jacob ar fi putut experimenta, integrând elemente de „alla turca” în compozițiile sale, anticipând moda care avea să cuprindă Viena câteva decenii mai târziu.



Foaia de titlu a partiturii *Sonatei pentru oboi în do minor „Signor Bach”*

Pornind de la aceste considerente, nelipsite de inconsistență, se prefigurează o aparență de adevăr privind înclinațiile componistice ale lui Johann Jacob Bach.

Nu este lipsită de importanță nici tradiția barocului muzical în cultura germană, în care se formează Jacob, reprezentată prin nume sonore, precum Heinrich Schütz, Samuel Scheidt, Johann Jakob Froberger, Dietrich Buxtehude, Heinrich Ignaz von Biber, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel și, bineînțeles, Johann Sebastian Bach, unele dintre aceste personalități artistice și operele lor (spre exemplu, pe cea a lui G. Ph. Telemann) fiindu-i bine cunoscute lui Jacob Bach.

Fără a pretinde la o analiză muzicală riguroasă, ne vom referi la sublinierea câtorva elemente caracteristice ale *Sonatei pentru oboi în do minor „Signor Bach”*.

Este de remarcat mai întâi faptul că, sub aspect conceptual și al construcției expresiilor sonore, lucrarea se încadrează în platforma estetică a barocului muzical, fiind articulată în limitele canoanelor acestui curent artistic european al timpului. Vom aduce câteva argumente cu caracter generalizator: ornamentarea muzicală elaborată, dimensiunea dezvoltată, diversitatea și complexitatea ansamblurilor, armonia îndreptată spre tonalitate, contrastele puternice între mișcări ca element al variației, melodia distinctă și liniară, factură omofonică ș.a. Totodată, relația dintre solist (oboi) și grupul însoțitor (clavecin și violoncel) este bine conturată, în care primul se află în postură superioară.

Trăsăturile de bază ale *Sonatei* s-ar prezenta după cum urmează. Lucrarea se încadrează în tipul *da camera* (de cameră), constând dintr-o suită de piese diferite, susținute de un acompaniament continuu, realizat de un instrument bas (violoncel) și un instrument cu claviatură (clavecin). Iese în evidență stilul *concertato*, bazat pe contrastul sonor între instrumentul solistic (*solī*) și restul grupului (*tutti*), tehnică specifică barocului tardiv.

Sonata în do minor urmează modelul cvadripartit, alternând mișcările contrastante ca tempo (lente și rapide), caracter (dramatic, liric) și tonalitate (minor, major). Durata sa de execuție este de aproximativ nouă minute.

Partea întâi, în mișcare *Andante*, se desfășoară pe cadrul modal al minorului de *do* cu treapta a VI-a instabilă, cu implicare structurală pe un număr impar de măsuri (23), are un caracter liric intim, bazat pe o melodie fluentă, dar sobră, cu arcuiri melodice largi, care formează un flux sonor continuu:



Partea a doua (33 de măsuri), *Allegro*, denotă caracter energic în tempo rapid, de o manieră fugato cu textură contrapunctică, cu vervă ritmică stenică, care, după tensiunea primei mișcări, impulsionează dinamismul discursului muzical, adâncește contrastul elementelor de expresie, creând o atmosferă proaspătă, încântătoare, mai luminoasă:



Partea a treia (13 măsuri), un *Adagio* patetic, este elaborată în cheia unei mișcări lente cu o temă muzicală nostalgică, de o puternică forță dramatică, detașându-se de atmosfera părților anterioare, care aduce în prim plan imaginea suferinței. Mesajul sonor exprimat în tonalitatea paralelă de *mi bemol* adăuga culoare și contrast, trecând la un sentiment major de la cel minor al părților precedente. Aceasta permite o tranziție de la o vibrație emoțională la alta, păstrând coerența armonică, fără a schimba armura cheii, dar cu personalități diferite:



Partea finală a *Sonatei* (35 de măsuri), *Vivace*, cu revenire în tonalitatea inițială, aduce o temă dinamică, cu volubilitate jucăușă, însoțită de combinații ritmice inventive, culori instrumentale eclatante, dezvăluie imagini dinamice cu pulsații în stilul dansurilor baroce, nimbate de idei sonore accesibile, asigurând lucrării o încheiere strălucitoare în pofida cheii minore.



Partitura *Sonatei* „*Signor Bach*” indică „Oboe o Flauto traverso” și „Basso Continuo”, format din Cembalo (clavecin) și Violoncello *ad libitum* (opțional). Această flexibilitate era obișnuită în Baroc și subliniază din nou legătura cu Jacob Bach, care era oboist militar, dar și flautist scolar.

Textura lucrării este tipică pentru sonatele solistice, concentrându-se pe dialogul și contrastul dintre linia melodică (solo) și acompaniamentul armonic susținut (continuo). Partida solistică este dominată de pasaje rapide, pasaje de optimi și șaisprezecimi, utilizând triluri, apogiaturi și mordenți, sugerând o scriitură orientată către demonstrarea tehnicii instrumentale, așa cum era de așteptat de la un compozitor care era, în primul rând, instrumentist.

Deși tehnic corectă, editorul Hofmann remarcă o anumită lipsă de complexitate contrapunctică și o structură care nu se ridică la nivelul marilor compozitori Bach (precum J. S. Bach), ceea ce întărește concluzia că piesa a fost scrisă de un muzician cu pregătire de *Stadtppfeifer* (muzician de oraș) și cu o vastă experiență de instrumentist, nu neapărat de maestru al compoziției.

În ansamblu, *Sonata în do minor* este o lucrare semnificativă, care, prin atribuirea ei plauzibilă lui Johann Jacob Bach, oferă o rară perspectivă asupra creației muzicale a unui membru al faimoasei familii care și-a dus talentul de pe malul Nistrului până la curtea suedeză. Jacob nu a fost doar „fratele lui Johann Sebastian”. El a fost un muzician curajos, un oboist și flautist competent, un posibil compozitor de circumstanță și un martor ocular al istoriei. Activitatea sa la Bender demonstrează că muzica familiei Bach a răsunat și pe malurile Nistrului, într-un context istoric dramatic. Pentru spațiul cultural românesc și est-european, confirmarea faptului că un membru al dinastiei Bach a activat ani buni la Bender este o chestiune de prestigiu și de recuperare istorică. Aceasta conectează istoria locală a Moldovei de marea istorie a muzicii europene. Jacob Bach devine astfel o punte de legătură între Eisenach, Stockholm și Bender.

Note:

- 1 Pierre-Gabriel Buffardin a fost un flautist virtuoz și compozitor francez, o figură prominentă a barocului tardiv. Deși s-a născut, probabil, la Avignon, Franța, el și-a desfășurat cea mai mare parte a carierei la Dresda, unde a ocupat postul de prim flautist în capela regală saxonă (1715-1749). Activitatea lui interpretativă era renumită pentru tehnica sa strălucitoare. A avut câțiva discipoli, cel mai faimos elev al său fiind Johann Joachim Quantz, dar l-a instruit și pe Pietro Grassi Florio și l-a întâlnit pe Johann Jacob Bach (fratele lui J. S. Bach), pe care l-a întâlnit la Constan-

tinopol în 1711. Din activitatea componistică a lui Buffardin s-au păstrat puține lucrări. A compus concerte și sonate pentru flaut, dintre care cea mai cunoscută rămâne a fi *Sonata în mi minor*, caracterizată prin virtuozitate și eleganța stilului francez.

Referințe bibliografice:

1. Agrel S. Sven Agrells Dagbok 1707–1713. Stockholm: Rediviva, 1988.
2. Denndorf R. R. Suita regelui suedez Carol al XII-lea la Tighina (1709-1714). București: Editura Militară, 2024.
3. Joachim Östlund: "A Lutheran in the Holy Land: Michael Eneman's Journey, 1711–12", Judy a. Hayden și Nabil I. Matar, Leiden-Boston, 2013.
4. Johann Jacob Bach (1682-1722)?. "Signor Bach". Sonata in c. Stuttgarter Bach-Ausgaben Urtext: Carus-Verlag, 2002.
5. Neue Deutsche Biographie 1. Berlin: Dunker & Humboldt, 1953.
6. Pegah R.-S. Begegnungen in Constantinopel und Leipzig Pierre Gabriel Buffardin und Johann Jacob Bach. In: *Bach-Jahrbuch. Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Peter Wollny*. 97. Jahrgang 2011. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2011, s. 287-292.
7. Schmidt O. Der Oboist des Königs: Das abenteuerliche Leben des Johann Jacob Bach. Galiani-Berlin: Kindle Edition, 2019.
8. Широкоград А. Мифы и реалии Полтавской битвы. Москва: Act: Act Москва; Владимир: ВКТ, 2010./ Shirokograd A. Mify i realii Poltavskoj bitvy. Moskva: Act: Act Moskva; Vladimir: VKT, 2010.

Surse Web:

9. url: <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=16087> (vizitat 14.03.2025).
10. <https://www.ziuconstanta.ro/stiri/invitati/calatori-straini-prin-dobrogea-l-michael-eneman-suedia-galerie-foto-613934.html> (vizitat 04.04.2025).
11. Palmqvist S. About Johann Jacob Bach. Disponibil: <https://www.geni.com/people/Johann-Jacob-Bach/6000000000872817411> (vizitat 23.05.2025).

Victor Ghilaș

ORCID: 0000-0001-5011-36

CÂNTECELE TRANZIȚIEI ÎN CREAȚIA LUI ION ALDEA-TEODOROVICI DE LA CONFLUENȚA ANILOR 1980-1990: PROBLEME DE ABORDARE

CZU: 78.071.1(478)1980/1990”

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.03>

Rezumat

Cântecul tranziției în creația lui Ion Aldea-Teodorovici de la confluența anilor 1980-1990: probleme de abordare

Încercând a înțelege rolul mecanismului istorico-social în evoluția creației muzicale din Republica Moldova, argumentăm necesitatea metodologică a delimitării, studierii, conceptualizării și sistematizării unei categorii culturale distincte în opera componistică a lui Ion Aldea-Teodorovici, care este strâns legată de epoca perestroikă din fosta URSS de la confluența anilor 1980-1990. Articulată în genul muzicii folk și în versiunile stilistice alternative sau de fuziune pop-folk, rock-folk, pop-rock, numim convențional această categorie de creații cu termenul generic „cântecul tranziției” sau „cântece de tranziție”. Acestea constituie un sub-compartiment al categoriei mai ample de creații de inspirație politică, pe care specialiștii o numesc „cântece patriotice” sau „cântece naționale”. Cântecul tranziției au oferit un mijloc eficient de „mobilizare politică a esteticului” în fosta RSS Moldovenească. Sensul, mesajul, structura semantică, funcția estetică a cântecelor tranziției sunt extrem de relevante sub aspect istoric și social, fapt ce conferă operei componistice a lui Ion Aldea-Teodorovici statutul de sursă importantă în decodarea și perceperea istoriei, memoriei și identității culturale naționale.

Cuvinte-cheie: cântecul tranziției, categorie estetică, sistematizare, perestroika în RSS Moldovenească, compozitorul Ion Aldea-Teodorovici

Abstract

The songs of transition in the creation of Ion Aldea-Teodorovici from the confluence of the 1980s-1990s: problems of approach

Trying to understand the role of the historical-social mechanism in the evolution of musical creation in the Republic of Moldova, we argue the methodological necessity of delimiting, studying, conceptualizing and systematizing a distinct cultural category in the compositional work of Ion Aldea-Teodorovici, which is closely related to the era of perestroika in the former USSR from the confluence of the 1980s-1990s. Articulated in the genre of folk music and in alternative stylistic or fusion versions of pop-folk, rock-folk, pop-rock, we conventionally call this category of creations with the generic term “transition songs” or “songs of transition”. These constitute a sub-compartment of the broader category of politically inspired creations, which specialists call “patriotic songs” or “national songs”. The songs of transition provided an effective means of “political mobilization of the aesthetic” in the former Moldavian SSR. The meaning, the message, the semantic structure, and aesthetic function of the transition songs are extremely relevant from a historical and social point of view, a fact that gives to the composition work of Ion Aldea-Teodorovici the status of an important source in the decoding and perception of the history, memory and national cultural identity.

Keywords: transition songs, aesthetic category, systematization, perestroika in the Moldavian SSR, composer Ion Aldea-Teodorovici

Preliminarii

O importantă arenă de studiu, cunoaștere și înțelegere a evoluției culturii muzicale indigene în contextul marilor schimbări civilizatoare ce s-au produs sub auspiciul proceselor de declin al sistemului sovietic de guvernare și de ascensiune a democratizării în fosta RSS Moldovenească de la confluența anilor 1980-1990 reprezintă amplul

domeniu al muzicilor populare moderne. Cunoscut în țările est-europene sub eticheta familiară de „muzică de estradă” sau „muzică ușoară” – un calificativ ce se impune drept marker diferențiator față de „muzica populară folclorică” – acest domeniu dezvăluie un teren extrem de fertil, încă puțin sau aproape deloc cercetat sub aspectul explorării valențelor cognitive, sociale și estetice încorporate



artelor de reprezentare națională din acea perioadă istorică crucială, care a fost generată de binecunoscuta politică de transparență (glasnost) și perestroika (restructurare) a lui M. Gorbaciov (1985-1991), și care a pus bazele așa-numitei „tranziții” sovietice tardive și post-sovietice (de după 1991).

Un bogat tezaur de creație muzicală din epoca perestroikăi constituie opera componistică și interpretativă a lui Ion Aldea-Teodorovici (1954-1992). Articulată preponderent în genul muzicii folk și în versiunile stilistice alternative sau de fuziune pop-folk, rock-folk, pop-rock, o bună parte a acestei creații s-a afirmat pe platforma unor genuri populare de abordare academică, precum muzica de teatru și muzica de film. Drept urmare, numeroase exemple din opera vocală și instrumentală a autorului comportă amprenta asimilării gândirii simfonice și a valorificării ingenioase a resurselor expresive ale orchestrelor simfonice de format popular, numite în epocă „simfo-jazz”. Această latură a metodei de creație conferă muzicii lui Ion Aldea-Teodorovici o aură distinctă de probitate, unicitate, originalitate și autenticitate, aptă a pune în relief experiența studiilor speciale „de compoziție”, realizate de autor la Conservatorul de Stat din Chișinău (1981-1987), în clasa prof. Pavel Rivilis. Rodul preocupărilor academice ale autorului s-a reflectat în crearea unor lucrări în genul simfonic și concertistic, printre care un „Cvintet de coarde”, o „Rapsodie simfonică”, „Piesă orchestrală”, „Variațiuni pentru pian”, cărora li se adaugă și o serie de lucrări de teatru și film, scrise într-un limbaj simfonic.

Cea mai mare parte din moștenirea muzicală a protagonistului cuprinde însă, conform unor estimări derogatorii și prezumptive, între 300 și 500 de creații „de estradă” [9, p.14]. O parte din acestea a fost transmisă audienței publice prin intermediul platformelor online, grație popularizării înregistrărilor radiofonice, televizate, filmice și discografice din epocă. Creațiile de mare impact social se datorează evoluției regretatului duet vocal Ion și Doina Aldea-Teodorovici, în calitate de tribun, mesager și actor al practicilor discursive de schimbare și tranziție socială din RSS Moldovenească (actualmente – Republica Moldova). Anume epoca reprezentată de „glasnost și perestroika” în fosta URSS a coincis cu perioada maximei ascensiuni profesionale a compozitorului și a remarcabilului duet vocal. În contextul perestroikăi sovietice de la confluența anilor 1980-1990, muzica lui Ion Aldea-Teodorovici s-a impus drept forță vitală, simbol și blazon al mișcării de emancipare națională.

În pofida numeroaselor relatări, interviuri și prezentări în paginile presei scrise și celei audiovizuale, a apariției sporadice a unor colecții, albume de melodii notate și broșuri biografice cu caracter memorial și publicistic, trebuie de menționat, însă, că cercetări academice speciale la subiectul enunțat nu se atestă. Deși au trecut 33 de ani de la dispariția tragică, misterioasă și enigmatică a talentatului compozitor și a emblematicului cuplu de artiști-interpreți Ion și Doina Aldea-Teodorovici (30 octombrie 1992), unica sursă și instrument informativ cu caracter sistematic, expozitiv

și cuprinzător la temă rămâne a fi Biobibliografia specială „Două vieți la unison”, realizată de Biblioteca Națională a Republicii Moldova în anul 2012 [5]. O analiză specială și complexă a tabloului general al genurilor, stilurilor și structurilor discursive în creația muzicală a autorului din perioada axială a perestroikăi și a marilor mișcări sociale de la confluența deceniilor opt-nouă ale secolului al XX-lea încă nu s-a realizat. Fenomenul dat împiedică atât cunoașterea, cât și aprecierea valorii culturale și a profunzimii umaniste a creației compozitorului. Această stare de fapt favorizează anumite procese de marginalizare canonică a autorului, de ignoranță sau chiar de „umilință” culturală a realizărilor sale artistice. Astfel de fenomene apar deseori instrumentalizate sub cupola unor atitudini de factură politică și partizană, manifeste atât în mediul educației academice de specialitate, cât și în cel al cercetării muzicologice și patrimonializării.

În demersul de față, încercând a înțelege rolul mecanismului istorico-social în evoluția creației muzicale din Republica Moldova, ne propunem să argumentăm necesitatea metodologică a delimitării, studierii, conceptualizării și sistematizării unei specii sau categorii culturale distincte în opera componistică și de performanță a lui Ion Aldea-Teodorovici, care este strâns legată de perioada marilor schimbări sociale, civilizaționale și estetice din fosta URSS în epoca perestroikăi. Vom numi convențional această categorie de creații cu termenul generic „cântecele tranziției” sau „cântece de tranziție”. Sensul, mesajul, structura semantică, funcția cognitivă, discursivă și estetică a unei atare categorii culturale în muzica autorului sunt extrem de relevante istoric și social, fapt ce conferă operei sale componistice statutul de sursă importantă în decodarea și perceperea istoriei, memoriei și identității culturale naționale.

Prin conținutul lor, „cântecele tranziției” constituie un sub-compartiment înglobat categoriei istorice mai ample de creații de inspirație politică, pe care specialiștii o numesc „cântece patriotice” sau „cântece naționale”. Creațiile de acest gen au oferit, de-a lungul epocii moderne, un mijloc eficient de „mobilizare politică a esteticului” ca parte a unui proces psihologic de „inginerie socială”, prin care artele performante au fost implicate activ în consolidarea, menținerea sau modificarea la scară largă a unor atitudini și comportamente sociale. În contextul perestroikăi sovietice, „cântecele tranziției” au servit drept instrument, arenă,

spațiu discursiv de manevră și negociere socială a două viziuni geopolitice concurente și antagonice privind construcția națiunii moderne post-sovietice. Prima viziune – de natură civilizațională „estică”, promova orientarea spre modelul „parohial moldovenesc”, cantonat în hotarele fostei RSS Moldovenești, fiind puternic sprijinit pe ideologia supremației patronale a lumii ruso-sovietice, iar a doua – de natură civilizațională „vestică”, se orienta spre modelul integraționist românesc, care încerca să înglobeze geografia tuturor provinciilor istorice, purtătoare a limbii și culturii române. Implicațiile geopolitice puternice au făcut din categoria culturală „cântecele tranziției” un obiect artistic extrem de controversat în percepția a două tabere sociale oponente. Pentru unii, ele reprezentau un factor de putere malițios ce atenta la ordinea socială sovietică existentă, iar pentru alții – un puternic manifest ce invoca nevoia stringentă a transformării și revenirii la ordinea socială etno-istorică.

„Programul” tematic al categoriei „cântecele tranziției” apare astfel strâns legat de imperati-vele sociale, ideologice și estetice specifice epocii. Cunoscută specialiștilor drept „perestroika lui Gorbaciov”, această epocă a demarat în anul 1985. Faza „fierbinte” a perestroikăi, ca să spunem așa, s-a desfășurat între anii 1988-1991. În general, procesul tranziției și restructurării politice în URSS nu a apărut pe un loc gol. El a fost pregătit și prefațat, în opinia noastră, de o fază „pre-perestroika”, care a coincis cu etapa acumulărilor sociale de criză din perioada „stagnării brejneviste” (sfârșitul anilor 1970-mijlocul anilor 1980). La rândul ei, perioada sovietică a perestroikăi a fost urmată de o perioadă post-sovietică (de după 1991), în care influența vechilor rețele subiacente de „control social” al așa-numitului „deep state” sau „stat profund” sovietic a rămas puternic înrădăcinată și formatoare în noile state emergente.

Prin urmare, putem prezuma, că impulsurile politico-ideologice și praxiologice corespondente celor trei faze istorice ale schimbării sociale, marcate de pre-perestroika, perestroika „fierbinte” și începutul perioadei post-sovietice, au avut un rol important în consolidarea bazei estetice și stilistice a categoriei culturale „cântecele tranziției” în creația lui Ion Aldea-Teodorovici.

Anume în procesul transferului ideologic galopant dinspre bazele estetice reprezentate de „patriotismul sovietic unional” – care servise drept principiu legitimator al metodei realismului

socialist timp de peste cinci-șapte decenii – spre orizonturile „patriotismului național republican”, ca expresie a unui nou realism social de natură cvasi liberală, pot fi înțelese atât sensul, cât și semnificațiile și funcțiile sociale ale categoriei ideatice numită „cântecele tranziției”. Specifică nu numai creației lui Ion Aldea-Teodorovici, ci și multor altor compozitori, interpreți și artiști din epoca perestroikăi (T. Chiriac, E. Doga, M. Dolgan, Gh. Mustea, Gh. Țopa ș.a.), categoria „cântecele tranziției” sau – mai larg – „muzica tranziției” reprezintă un simbol și banner al spiritului vremii de mari schimbări sociale în RSS Moldovenească, a cărei bază semantică focală rezidă în estetica „eternei reveniri” la „recuperarea eului național” (M. Eliade), procesul vizând acel complex de identitate global-românească, care fusese fie pierdut, fie diluat, fie denaturat în procesul aculturății sovietice.

Astfel, în virtutea semnificațiilor sociale profunde, categoria „cântecele tranziției” se impune drept marcher, factor și vector de delimitare pragmatică a unei noi direcții estetice în arta muzicală „de impact strategic” în societatea dinamică a tranziției din perioada perestroikăi. Reperle noii direcții estetice sunt de esență nonconformistă și contra-culturală, în raport cu realitatea sovietică. Ele își au o bună parte din sursele de inspirație în modelele culturii democratice occidentale din epocă. Astfel de modele se consolidaseră prin mișcările activismului politic de stânga din SUA, Marea Britanie și Europa Occidentală în deceniile cinci-șase ale secolului XX sub forma tradițiilor muzicale „de protest social” sau „de mobilizare socială” anti-regim. Tradițiile artistice protestatere au exercitat o influență subtil „meșteșugită”, deseori invizibilă sau puțin perceptibilă, însă mereu constantă și inevitabilă, asupra formării unor atitudini, comportamente și stiluri de viață disidente sau latent opozante față de regimurile socialiste/comuniste din estul Europei. Atare tradiții de natură contra-culturală, pendulând între modelele rezistenței sociale tacite, contrapunerii și neconformării manifeste față de regimurile guvernării au afectat normele, valorile și comportamentele culturale ale tineretului și inteligenței de creație. În perioada anilor 1960-1980, astfel de procese nu au ocolit nici tineretul și nici oamenii de creație din fosta URSS.

În condițiile perestroikăi mai radicale din anii 1987-1991, specia muzical-estetică pe care o numim „cântecele tranziției” s-a plasat tot mai

mult în opoziție contra-culturală vădită, deseori chiar vehementă față de muzica populară sovietică mainstream, cea care includea, pe de o parte, cântecul de mase, patriotic, de război, revoluționar, internaționalist, iar pe de alta – muzica de teatru, de film, de estradă, creația de „folclor socialist grandilocvent și triumfalist”, adică genurile și formele avizate de cenzura ideologică, obsesiv promovate și intens celebrate instituțional de mass media statală monopolistă, reprezentată de posturile de radio și TV, industria filmică și discografică. Curentul muzical mainstream a constituit elementul propagandistic definitoriu și unul din „reperle spirituale” (din rusă – „духовные скрепы”) în educarea „noului om sovietic” (concept decretat la Congresul XXII al PCUS, 1961). În contextul marilor coliziuni ideologice din epoca perestroikăi, specia disidentă a „cântecele tranziției”, încă nedelimitată și neconceptualizată teoretic ca atare, a fost percepută deseori, mai cu seamă în mediul păturii nomenclaturiste retrograde și conservatoare, poziționată la nivelul structurilor „statului profund”, cuprinzând cercurile decidente guvernamentale, militare și cele de informații, drept factor subversiv, provocator și denigrator în adresa legitimității, stabilității și siguranței puterii politice centrale și a inamovibilității partidului unic PCUS.

Datorită importanței principiale a textului literar în cristalizarea și omologarea semantică a categoriei estetice „cântecele tranziției”, scriitorilor le-a revenit funcția de directori strategici ai ideologiei schimbării sociale, în timp ce compozitorilor – cea de exploratori și formatori discursivi ai mesajelor muzicale, iar interpreților (cântăreți, grupuri, colective muzicale) – cea de actori ai practicilor și tradițiilor de mobilizare social-politică. Aceste funcții sociale simbolizând „diviziunea muncii artistice” au fost încorporate în structura rețelelor de creație și de producție a industriilor culturale din epocă. Compozitorul Ion Aldea-Teodorovici, precum și cuplul de interpreți Ion și Doina Aldea-Teodorovici și-au asumat funcția de artiști ai tranziției sociale într-o dublă ipostază contextuală: 1) ca formatori ai mesajelor de recuperare a eului național și 2) ca actori ai practicilor de mobilizare socială a perestroikăi, transformării, tranziției.

Spre un cadru de abordare a problemei

Premisele apariției și evoluției în URSS a formelor artistice disidente, oponente, neconforme cu „morala constructorului comunismului” și

agenda ideologică a satului-partid devin tot mai evidente după cel de-al II-lea Război Mondial. La confluența anilor 1950-1960, mai cu seamă după „dezghețul hrușciovist” (1956), în mediul tineretului sovietic de la orașe apare moda adoptării stilului comportamental al tineretului din țările capitaliste. Această modă, preluată de la generația „boomerilor” din Occidentul capitalist, s-a impus drept marcher al unei categorii sociale non-conformiste, cosmopolite, orientată spre valorile culturale vestice, cunoscută în epocă sub termenul generic cu sens peiorativ și depreciativ „stiliaghi” (în rusă – „стиляги”) [17, p. 113]. Modul disident al subculturii juvenile „stiliaghi” se caracteriza, în opinia autorităților, prin promovarea unui complex cultural „străin tineretului sovietic comsomolist”. Acesta se evidențiază prin imitarea și venerarea idolatrică a modelelor de vestimentație, coafură, comportament, obiceiuri, vocabular argotic, distracții și dansuri specifice occidentale, având ca element central muzica rock și rock-n-roll americană și engleză.

O sursă importantă de inspirație și „infuziune culturală” pentru tineretul sovietic „stiliaghi” a constituit Festivalul mondial al tineretului și studenților de la Moscova, din anul 1957 [17, p. 115; 15, p. 92]. Publicului juvenil i s-au înfățișat diverse trupe de rockeri din Occident, multe din ele fiind axate pe repertorii „de protest social” sau „de mobilizare socială” stângistă, de inspirație neo-marxistă [8], al căror discurs angajat politic chema la boicot, critică și nesupunere contra regimului capitalist, colonialist, militarist. Intens susținute și încurajate ideologic, într-o primă fază a Războiului Rece, de către autoritățile sovietice, mișcările sociale anti-capitaliste inspirate de rockerii occidentali au devenit treptat, însă, susceptibile de a influența hegemonic transplantarea unei opoziții latente anti-regim chiar în inima societății sovietice, și anume – în mediul tineretului din URSS.

Sesizând acest pericol existențial pentru propria putere a statului-partid, fenomen acutizat odată cu creșterea exponențială a numărului de ansambluri rock amatoricești [16, pp. 221-222] și a publicațiilor neoficiale specializate, de tip „samizdat” [13, p. 22], guvernul central și Biroul politic al PCUS iau decizia de a lua sub control ideologic acest domeniu de expresie artistică liberă, spontană și rebelă. Astfel, la 16 septembrie 1964, apare Hotărârea Uniunii Muzicienilor din RSFSR (Federația Rusă), cu nr. 1182, prin care se recomandă a fi deschise „secții de estradă” în instituțiile de

învățământ muzical. Scopul lor era pregătirea artiștilor cu școlarizare academică în domeniu, capabili a crea ansambluri de muzică rock sovietică, ca noi instituții artistice subordonate ideologic, pe care guvernarea le va omologa oficial cu sintagma „Ansambluri vocal-instrumentale” (în continuare: AVI), din rusă: Вокально-инструментальные ансамбли (ВИА) [14, p.23].

AVI erau chemate să realizeze un fel de reorientare, recanalizare sau „recodificare mascată” (rus=maskirovka) a stilului muzicii rock în tiparele discursului estetic-ideologic al culturii sovietice și astfel să transforme întregul domeniu într-o artă, în care „ideologia este dezgolită și devine spațiul de desfășurare a politicii” [4, p.42]. Prin urmare, în contrast cu numeroasele ansambluri rock amatoricești tip underground, AVI profesionale, ca „Poiushchie gitary”, „Vesiole rebiate”, „Pesniary”, „Mashina vremeni” ș.a., spre exemplu, au fost acceptate politic ca parte a culturii sovietice mainstream de largă circulație în mase. Lor li s-a oferit un statut social și un cadru profesional privilegiat. Acesta a fost marcat, pe de o parte, prin remunerarea generoasă a muncii și creației, iar pe de alta, prin promovarea largă a AVI, după modelul faimoaselor orchestre de jazz sau „simofo-jazz” sovietic, în rețeaua instituțiilor și platformelor cultural-propagandistice controlate de stat: filarmonici, săli de concert, emisiuni radio și TV, festivaluri și concursuri muzicale, turnee artistice, filmografia muzicală, Casa unională de discuri „Melodia” etc. [15, p. 95; 16, p. 222].

Interfața fenomenului de profesionalizare și asimilare a domeniului muzicii pop-rock, folk și rock-folk în RSS Moldovenească l-a constituit crearea AVI „Noroc” (cond. – M. Dolgan), în cadrul Filarmonicii republicane din Chișinău, care a activat în perioada anilor 1966/67-1971 și care fusese inspirat de succesul formidabil al grupului britanic „Beatles”. După ce este desființat din cauza unor „abateri” de la normele de conduită sovietice prescrise (1971), tradiția ansamblului „Noroc” a fost continuată prin fondarea, în anul 1974, tot la filarmonică, a grupului „Contemporanul” (cond. – același).

Anume în acest AVI, în anul 1975, își începe cariera profesională de muzician, instrumentist-saxofonist și compozitor Ion Aldea-Teodorovici. Proaspăt revenit din rândurile Armatei Sovietice, absolvent al Școlii medii de muzică din Tiraspol, tânărul autor se remarcase deja prin succesul cântecului liric de dragoste „Crede-mă, iu-

bire, crede-mă” (vers. Șt. Petrache), care devenise un cvasi hit al muzicii pop-rock, fiind lansat la TV unională de Sofia Rotaru (1974/75) cu formația „Cervona ruta” din Cernăuți.

Sensul, consistența tematică și etapele evoluției categoriei culturale „cântecele tranziției” în creația lui Ion Aldea-Teodorovici nu pot fi înțelese, însă, fără a analiza domeniul artelor de reprezentare sub prisma rolului formator a doi factori hegemonici din epocă, și anume: 1) cultura strategică sovietică și 2) civilizația sovietică.

Noțiunea de „cultură strategică sovietică” a fost lansată de J. L. Snyder. Definind-o drept parte integrantă și indispensabilă a securității naționale, autorul descrie cultura strategică sovietică drept „sumă totală a ideilor, răspunsurilor emoționale condiționate și modelelor comportamentale obișnuite” [12, p.8], pe care membrii societății sovietice le achiziționează și le împărtășesc în scopul asigurării unității și siguranței statale. Având ca elemente centrale educația, literatura și artele de reprezentare, cultura strategică sovietică constituia „un ghid de acțiune... un set de standarde ideale... un manual practic de comportament social” [3, p. 63], pe care guvernarea îl folosea drept pârghie de bază în asigurarea securității statului-partid. Prin urmare, toate artele, inclusiv artele „de estradă” erau chemate și obligate să corespundă și să se „conformeze ideologic”, prin forma, stilul, conținutul și mijloacele de expresie, scopurilor și obiectivelor cerute de cultura strategică sovietică ca element al securității statului și partidului.

Un alt factor de conformitate ideologico-estetică a artelor îl reprezenta civilizația sovietică. Concepută ca mod de organizare specifică a societății și a ordinii publice, noțiunea de „civilizație sovietică” se axa pe principiul „planificării centralizate a economiei, proprietății obștești a industriei și colectivizării agriculturii” [11, p. 417]. În cadrul civilizației sovietice, „Partidului Comunist (PCUS) i se acorda un rol strategic (determinat, principal – n.n.), în timp ce instituțiile statului aveau un rol tehnic”, instrumental, subordonat [10, p. xix]. Artele și, respectiv, instituțiile culturale erau și ele subordonate voinței partidului unic, fiind astfel obligate să-și conformeze conținutul activității de creație cu ideile, programele și agenda politică formulată de instanța dirijistă supremă – PCUS. Prin urmare, întreg domeniul artelor „de estradă”, precum toate artele de performanță din fosta URSS, a fost constrâns să devină parte a politicii de stat. Gradul de aderență a acestui domeniu

artistic la politicile PCUS se cuantifica, în fapt, cu gradul de încorporare în programele concertistice a principiilor „de conformitate” ce țineau de cele două coordonate fundamentale a securității statale: cultura strategică sovietică (= factorul de siguranță a puterii) și civilizația sovietică (= modul de organizare și funcționare a simbolurilor și instituțiilor). Orice abatere de la aceste coordonate strategice sacrale era interzisă, fiind atent urmărită și cenzurată în spațiul public.

Cu toate acestea, în pofida politicilor de cenzură și represiune, din a doua jumătate a anilor 1970 în programele AVI apar tot mai insistent semnele anumitei liberalizări în promovarea unor simboluri etniciste în artele din RSS Moldovenească. Creația „de estradă” devine tot mai atrasă de imaginarul revenirii la tradițiile, cultura, neamul, familia, părinții, pământul, meleagul, plaiul sau „țara/țărișoara natală”. Manifest, inițial, într-o formă latentă, fenomenul dat tinde să contureze, până în pragul perestroikăi din 1985, un mod de neconformare ideologică mascată, una slab perceptibilă, ușor disidentă față de standardele patriotismului sovietic unional.

Un exemplu relevant al acestui tip incipient de nonconformism ideologic în creația lui Ion Aldea-Teodorovici din epocă îl ilustrează renumita *Baladă* din spectacolul dramatic „Tata” de Dum. Matcovschi, montat în anul 1978 și imprimat în versiune radiofonică [2]. Axat pe o prelucrare tematică fină și pe o dezvoltare simfonică ajustată la posibilitățile tehnice ale orchestrei mari de „simfo-jazz”, discursul vocal-instrumental al baladei a fost ingenios teatralizat de eroul comic al piesei, Păcală [1]. Balada scoate în relief confruntarea a două linii principale de subiect narativ exprimând „două lumi ideologice fondatoare”, care marcau profund conștiința publică din epoca stagnării brejneviste. O lume invoca supremația memoriei celui de-al II-lea Război Mondial ca parte sacrală a istoriei URSS, iar alta – nostalgia recuperării vieții patriarhale interbelice ca parte tangibilă a istoriei naționale. Accentul de intensitate și concluzia finală a dramei lui D. Matcovschi cade însă pe ideea „primordialității” simbolurilor naționale. În favoarea acestei idei pledează reiterarea multiplă a leitmotivului romanței populare românești „Mai am un singur dor” (versuri de M. Eminescu), dar și semantica mesajului escatologic, cvasi religios al cântecului-epilog *Am numit cu nume drag* (voce Nina Crulicovschi).

Moduri mai radicale de nonconformism

ideologic în creația lui Ion Aldea-Teodorovici se conturează în contextul perestroikăi „fierbinți”, în special, după lansarea la Chișinău a Cenaclului literar-muzical „Alexe Mateevici” și fondarea Mișcării de susținere a restructurării (1988), denumită ulterior „Frontul popular din RSS Moldovenească”. Scriitorii vremii (Gr. Vieru, D. Matcovschi, A. Păunescu, I. Hadârcă ș.a.) creează un mare număr de poezii pe teme patriotice de rezonanță, unele dintre care vor servi drept sursă de inspirație pentru opera cantabilă a compozitorului și a cuplului de interpreți Ion și Doina Aldea-Teodorovici. Astfel, printre dominantele ideatice directoare ale creației componistice a autorului se evidențiază: tema revenirii la graiul natal, la limba română, alfabetul latin și drapelul național; tema reîntoarcerii la bazele credinței creștine ortodoxe; tema mobilizării și rezistenței sociale; tema unității și suveranității naționale ș. a. Apelând la explorarea structurilor de expresie complexe, oferite de combinația ingenioasă a instrumentelor naționale acustice (naiul, de ex.) cu cele clasice (cvintetul de coarde, alămuri și lemne) și cele moderne electronice (sintetizatorul, chitarele electrice, percuția beat, dispozitivele de mixare, egalizare și creare a efectelor sonore), autorul reușește deseori să creeze veritabile pânze muzicale specifice, puternic amprentate cu imaginea „audibilă” a unor simboluri culturale fundamentale, de mare impact psihologic. Atenția publicului este copleșită de forța persuasivă a unor genuri și stiluri muzicale emblematice, care încearcă să valorifice etosul și idealul sonor reprezentat de odă, imn, elegie, requiem, baladă, doină și cântecul religios de rugăciune, în calitate de replici culturale ce invocă sau sugerează o similitudine parțială, dar plauzibilă, cu tipurile de proprietăți fundamentale specifice acestora.

O succintă sistematizare tematică a categoriei

Din totalul creațiilor semnate de Ion Aldea-Teodorovici și puse în circulație de unele publicații speciale [6; 7] sau site-uri online, pot fi selectate, cel puțin, 25 de exemple ce se pretează includerii, conform criteriului tematic, în categoria „cântecele tranziției”. Conținutul ideatic al creațiilor de acest tip comportă însă amprenta sincretismului socio-funcțional, ceea ce determină apariția unor structuri tematice complexe, dinamice și intercalate. Textele cântecelor dezvăluie tendința etalării și interacțiunii mai multor linii de subiect în cuprinsul interpretării. Din atare motive, deseori este dificil sau chiar imposibil de

a plasa, într-un mod inechivoc, anumite creații în grupe tematice fixe și inamovibile. În virtutea acestui fapt obiectiv, departajarea tematică a categoriei „cântecele tranziției” nu poate fi decât una convențională, având drept criteriu centrarea pe linia ideatică directoare, care marchează „firul roșu” al discursului.

Pornind de la criteriul enunțat, în interiorul categoriei „cântecele tranziției”, văzută ca parte emblematică și organică a creației lui Ion Aldea-Teodorovici, pot fi evidențiate cinci grupe tematice principale. Fiecare grupă tematică tinde să negocieze, să promoveze și să canonizeze în discursul public al artelor de performanță semnificația și importanța anumitor valori culturale fundamentale, care sunt concepute ca factori de bază în dezvoltarea conștiinței naționale și consolidarea eului național.

Astfel, prima grupă tematică cooptează acele creații cantabile, al căror mesaj melo-poetic invocă ideea revenirii la limba română și grafia latină ca mijloc de consolidare al comunității, societății și unității naționale. Drept exemple relevante în acest sens servesc cântecele lansate de Ion și Doina Aldea-Teodorovici în perioada anilor 1989-1990, sub titlurile *Eminescu, Răsai (Bucură-te, scris latin)*, *Iertare, Pentru ea la Putna clopot bate* și *Graiul neamului*, toate fiind scrise pe versurile lui Gr. Vieru.

A doua grupă tematică întrunește într-un tot întreg estetic acele cântece-manifest, al căror conținut exprimă chemarea, dorința și pledoaria de reîntoarcere la credința creștină, la tradițiile și obiceiurile străbune. În cadrul acestei grupe tematice se înscriu creațiile: *Reaprindeți candela-n căscioare*, *La mănăstirea Căpriană (Clopotul învierii)* și *O mie de clopote*. Acestea au fost scrise, de asemenea, pe versurile lui Gr. Vieru, fiind lansate de cuplul Ion și Doina Aldea-Teodorovici în perioada anilor 1989-1991.

A treia grupă tematică prezintă un amplu set de cântece lirice și sentimentale de nuanță patriotică, lansate în spațiul public în perioada pre-perestroikăi și perestroikăi sovietice (anii 1970-1980), al căror conținut ideatic explorează intens nostalgia casei și familiei părintești, nevoia recuperării satului, plaiului, mediului, pământului sau „țării” natale pierdute sau abandonate. Printre creațiile emblematice, în acest sens, pot fi remarcate cântecele scrise pe versurile lui D. Matcovschi, printre care *Focul din vatră* (1983), *Inimă de mamă* (1980), *Casa părintească* și amintita *Baladă* din spectacolul „Tata” (1978), inclusiv cânte-

cele *Așteaptă-mă, dulce mamă*, pe versurile lui Gr. Vieru (1985) și *Inima mea e Moldova* (1978), pe versurile lui S. Ghimpu ș.a.

A patra grupă tematică conturează un succint mănunchi de cântece, al căror mesaj revendică, de regulă într-o formă latentă sau voalată, nevoia de mobilizare și protest social contra dominației și oprămirii din partea puterii centrale. Acestui deziderat subscriu cântecele *Ești mare tu, așa se spune, moarte* (1990) și *Lăsați-ne în pace (Vine roșul plebiscit)* (1991), ambele fiind scrise pe versurile lui Gr. Vieru.

A cincea grupă tematică înglobează acel tip de creații patriotice, al căror conținut ideatic pledează în favoarea obținerii suveranității, revenirii la drapelul tricolor și unitatea națională. Acestei grupe li se alătură cântecele *Suveranitatea* (1990), pe versurile lui I. Hadârcă, *Maluri de Prut* (1992), pe versurile lui A. Păunescu, *Trei culori* (1990) și *Două lacrimi gemene* (1991), pe versurile lui Gr. Vieru.

În concluzie, dorim să menționăm, că studierea și aprofundarea în continuare a subiectului legat de semnificația, rolul și locul categoriei culturale „cântecele tranziției” în creația compozitorului Ion Aldea-Teodorovici poate deschide în fața specialiștilor, cercetătorilor, cadrelor didactice, tineretului studios și marelui public meloman noi pagini în istoria muzicii naționale, puțin sau deloc abordate până acum.

Referințe bibliografice:

- Balada cu Păcală din spectacolul „Tata” de D. Matcovschi (1978). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=L8y1WE71BpU>
- Balada din spectacolul „Tata” de D. Matcovschi (1978). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=L8y1WE71BpU>
- Colin S. Gray. Strategic culture as context: the first generation of theory strikes back. In: Review of International Studies (1999), vol. 25, p. 49–69.
- Dematagoda Udith & Christos Asomatos. The Ideological Aesthetic. In: Angelaki, Journal of Theoretical Humanities, 2023, vol. 28, issue 5, p. 39-55.
- Două vieți la unison: In memoriam Ion și Doina Aldea-Teodorovici: Biobibliografie. Alcăt.: Cezara Neagu, Lilia Balan. Chișinău: BNRM, 2012.
- Două vieți și o dragoste. In memoriam Doina și Ion Aldea-Teodorovici. Vol. I. Chișinău: Universul, 2004.
- Două vieți și o dragoste. In memoriam Doina și Ion Aldea-Teodorovici. Vol. II. Chișinău: Grafema Libris, 2007.
- Eyerman, Ron and Jamison, Andrew (ed.). Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century. Cambridge University Press, 1998.
- Ion și Doina. Doina și Ion. Chișinău: Editura FC „Basarabia”, s. a.
- Kotkin St. Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Lamont C. Soviet Civilization, second edition. New York: Philosophical Library, Inc., 1955.
- Snyder J. L. The Soviet Strategic Culture: Implications for Limited Nuclear Operations. A Project AIR FORCE report prepared for the United States Air Force. R-2154-AF, September 1977.
- Ганская Е.Н. Критический дискурс о русской рок-культуре в текстах советского музыкального самиздата. В: Литера, Москва, 2019, № 2, с. 22–30./ Gankaia E. N. Kriticheskii diskurs o russkoi rock-kulture v textakh sovetskogo muzykalnogo samizdata. In: Литера, Moscova, 2019, no.2, s. 22-30.
- Квятковский Г. Ю.. Биография музыканта советского ВИА: предварительные итоги. В: Русская рок-поэзия: текст и контекст, Екатеринбург, Тверь, 2016, no. 16, с. 20-30./ Kviatkovski G.Y. Biografia muzykanta sovetskogo VIA: predvaritelnye itogi. V: Russkaia rock-poezia: text i context. Ekaterinburg, Tveri: 2016, no.16, s. 20-30.
- Козлов А. Рок: истоки и его развитие. Москва: Мега-Сервис, 1998./ Kozlov A. Rock: istoki i ego razvitie. Moscova: Mega-Servis, 1998. Disponibil: <http://library.lgaki.info.pdf>
- Никонова С. И. Особенности развития советской культуры в 1965–1985 гг. В: Вестник ТГУ, вып. 8 (64), 2008, с. 218-225./ Nikonova S. I. Osobennosti razvitia sovetskoi kultury v 1965-1985 gg. V: Vestnik TGU, vyp. 8 (64), 2008, s. 218-225.
- Празднова О. С. Специфика проникновения рок-культуры в СССР. В: Ценности и смыслы, 2017, № 3 (49), с.111–119./ Prazdnova O.S. Spetsifika proniknovenia rock-kultury v SSSR. V: Tsennosti i smysly, 2017, no. 3 (49), s. 111-119.

Vasile Chiselită
ORCID: 0000-0001-8594-5780

THE FUNDS OF THE V. I. VERNADSKYI NATIONAL LIBRARY OF UKRAINE OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES ARE THE SOURCE BASE AND IMPETUS FOR IMPORTANT CULTURAL AND SCIENTIFIC EVENTS IN THE COUNTRY AND BEYOND

CZU: [027.54+78.08](477)

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.04>

Rezumat

Fondurile Bibliotecii Naționale „V. Vernadskyi” a Academiei Naționale de Științe din Ucraina – sursă principală și impuls pentru evenimentele culturale și științifice remarcabile care au loc atât în țară, cât și în străinătate

Scopul acestei lucrări este de a prezenta unui cerc larg de cititori și ascultători valoarea materialului muzical din colecția familiei Razumovsky. În articol se subliniază importanța acestor materiale care fac parte din Fondul Bibliotecii Naționale „V. Vernadskyi” a Academiei Naționale de Științe a Ucrainei. Un loc aparte îl ocupă cercetarea colecției muzicale a familiei Razumovsky, în care sunt prezente lucrări ale compozitorilor cehi din a doua jumătate a secolului XVIII – începutul secolului XIX: „Șase sonate pentru clavecin” de Georg Anton Benda și „Trei sonate pentru clavecin sau pian” de Leopold Koželuh. Anterior, aceste compoziții nu au fost niciodată interpretate sau publicate în Ucraina. Cercetările și adaptările interpretative, precum și interpretarea în sine ne-au convins că opera și lucrările acestor compozitori sunt demne de atenție, deoarece fac parte din valorile culturale la nivel european și prezintă interes științific. Compozițiile menționate pot ocupa un loc semnificativ în procesul educațional atât pentru studierea stilului și a metodelor picturale în tehnica interpretării, cât și pentru investigarea interpretării publice a programelor alcătuite în mod original. Studiarea aprofundată a faptelor din istoria formării Școlii clasice vieneze, precum și a internaționalismului în cultura muzicală, oferă o idee holistică despre temelia muzicologică puternică a acestei școli.

Cuvinte-cheie: partituri, muzică, cercetare, pre-clasic, stil, salon, clavier

Abstract

The funds of the V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine of the National Academy of Sciences are the source base and impetus for important cultural and scientific events in the country and beyond

The article's objective is to highlight the value of music scores from the Razumovsky family collection, bringing its significance to the attention of a wide audience of readers and listeners. It focuses on the importance of materials held in the Vernadsky NBU Foundation of the National Academy of Sciences of Ukraine, with particular emphasis on the Razumovsky family music collection. This collection features works by Czech composers from the late eighteenth and early nineteenth centuries, including I. A. Benda's "Six Sonatas for Harpsichord" and L. Koželuh's "Three Sonatas for Harpsichord or Pianoforte". Notably, these compositions have never been performed or published in Ukraine before. The research, adaptation for performance, and subsequent performances have demonstrated the composers' artistic merit and the cultural value of their works. These compositions are worthy of recognition on a European cultural level and are of considerable scientific interest. They also have the potential to play a significant role in music education, offering opportunities to study stylistic features and performance techniques. Moreover, their originality makes them an excellent addition to concert programmes. An in-depth exploration of the history behind the Vienna Classical School and the internationalism of musical culture provides a comprehensive foundation for methodological approaches.

Keywords: sheet music, music, research, pre-classical, style, salon, clavier

Introduction

The study of the library's collection has involved multiple research methods: source studies

– to examine the origins and authenticity of materials; cultural studies – to understand the relationship between social and artistic processes in

Ukraine and Austria; historical analysis – to trace key events and contexts; musicological approach – to process, edit, and interpret the sheet music for modern use.

The original music scores were transposed. For the first time in Ukraine and Europe, I. A. Benda's sonatas were performed, and their artistic value was established. L. Koželuch's sonatas were also performed in Ukraine for the first time. Investigations into historical sources revealed the identity of the person to whom L. Koželuch dedicated his work. For the first time, a series of research publications were issued: *Music from the Razumovsky* and three volumes of *Music from the Razumovsky's Library*: (1) *Georg Benda: Six Sonatas for Clavier, Part I*, (2) *Leopold Kozhelug: Three Sonatas for Clavier, Part II*, (3) *Pietro Metastasio, Leopold Kozhelug: 12 Italian Ariettes and Viennese Classics, Part III*.

The relevance of the research topic

The musical culture of twentieth-century Ukraine existed within the realities of socialist realism in the USSR, controlled by the leading party ideology. The repertoire policy in the concert and educational process was mainly focused on the works of nineteenth- and twentieth-century composers, including well-known European, Russian and USSR composers, except for the works of the world-renowned authority – Johann Sebastian Bach and some of his important contemporaries.

The vast legacy of the musical culture of the preceding nineteenth century remained largely obscured, not only to the listeners and musicians of the Soviet Union but also to their European counterparts. This phenomenon can be attributed to the societal emphasis on the idea of progress, on the one hand, and the disruption of traditions in appreciating and performing music from earlier eras, on the other.

By the late eighteenth century, the name of J. S. Bach, along with those of most of his contemporaries, had been almost entirely erased from the memory of musical practice [5, p. 9].

At the dawn of the nineteenth century, eyewitness accounts suggest that the founders of the Viennese Classical School, W. A. Mozart and L. Beethoven, were familiar with Bach's works.

The Romantics, notably Goethe and the young Mendelssohn Bartholdy, facilitated the performance of Bach's long-forgotten *St Matthew Passion*, initiating the revival of early music in Germany. This milestone gained widespread rec-

ognition across Europe, in France, England, Italy, Spain, and the Netherlands, fostering a broader movement for the resurgence of national cultural heritage during the late nineteenth century [6, p. 8].

In Eastern Europe, the revival of early music began later, taking root in the first half of the twentieth century (Czechoslovakia, Hungary, Poland). It was not until the early 1970s that early music gradually found its way into certain republics of the USSR – Estonia, Latvia, Lithuania, Russia, and Ukraine. This progress faced significant resistance from the authorities, as early music was often viewed as bourgeois, and the organ, one of its oldest and most majestic instruments, was deemed incompatible with the tenets of atheism.

In the 1990s, Ukraine embarked on the process of rediscovering its national cultural identity, much of which had been appropriated by the neighbouring country – Muscovy. Prominent Ukrainian composers of the eighteenth and nineteenth centuries, such as M. Berezovsky, D. Bortnyansky, E. Bilohradska, I. Khandoshkin, and numerous other Ukrainian musicians, played a pivotal role in laying the foundations of Russian professional musical culture.

A priceless treasure trove of music culture connected with Ukraine's history is the Razumovsky family's collection of music scores, housed in the Sheet Music Department of the Vernadsky National Library of the National Academy of Sciences of Ukraine.

Analysis of Research and Publications

The study of sheet music materials collected by the Razumovsky family, conducted by Natalia Svyrydenko, soloist of the National House of Organ and Chamber Music of Ukraine and People's Artist of Ukraine, led to the initiation of the creative project *Music from the Razumovsky*. This project began with the production of the television film *Rondos, Waltzes, and Dances from the Razumovsky Music Collection* (1993) and expanded to include the concert series *Music from the Razumovsky*, performed in the central hall of the Russian Museum (Kyiv), now the National Museum *Kyiv Art Gallery*, as well as performances outside Ukraine. The project also involved recordings for the Ukrainian Broadcasting Company Foundation and the release of the CD *Music from the Razumovsky*.

The scholarly evaluation, educational application, and practical use of the Razumovsky fam-

ily's musical heritage have been further advanced by the author of this publication. Key contributions include the study guide *Music from the Razumovsky* (2020) and a series of methodological and repertoire collections: "Music from the Razumovsky Library, Georg Benda: Six Sonatas for Clavier (Part I), Music from the Razumovsky Library, Leopold Koželuch: Three Sonatas for Clavier (Part II) and Music from the Razumovsky Library: Pietro Metastasio, Leopold Koželuch, 12 Italian Ariettas and Viennese Classics (Part III). Top of Form

In the twentieth century, numerous historians, including O. I. Putro, V. V. Tomazov, S. I. Kikova, among others, conducted extensive research on the Razumovsky family. There are approximately 30 works about Hetman of Ukraine K. H. Razumovsky, as well as the Razumovsky family and their descendants. However, the Razumovsky family's music score collection was first highlighted in the Ukrainian magazine *Music* during the 1920s by Fedir Ernst in his article *Serf Chapels in Ukraine*. Additional insights into music in the lordly estates were provided by Danylo Shcherbakivskyi's publication "Orchestras, Choirs, and Chapels in Ukraine under Serfdom".

The initial scholarly exploration of the Razumovsky music collection was carried out by Oleksandr Dzbanivskyi, the organiser and first head of the Music Department of the All-Ukrainian Academy of Sciences (since 1928). Dzbanivskyi recognised the collection as a crucial and fascinating source for understanding the history of Ukraine's musical culture. Among contemporary studies, L. Ivchenko's comprehensive work, *Reconstruction of Count O. K. Razumovsky's Music Collection Based on Eighteenth-Century Catalogues* (Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv, 2004, 644 p.), stands out as a significant contribution. Other notable mentions include Lesia Oliynyk's article *The Razumovsky Music Collection Intrigued Foreign Musicologists*, and Y. Zaika's work *Musical Traditions of the Razumovsky Family*. Top of Form

The lifetime editions of the composers' works included in the collection and the list of published works, excluding the musical part, have been covered in the publications by the expert librarian O. Moskalets.

Results and discussion

In the second half of the twentieth century, Ukraine experienced a growing interest in early art, coinciding with the revival of early music

in European culture. Performances of works by early composers on authentic instruments captivated audiences, prompting performers to seek appropriate sheet music. However, obtaining such music scores proved challenging, as did access to historical instruments. Furthermore, there was a particular demand for music scores with historical ties to Ukraine.

During the 1980s, a movement of national self-awareness and a yearning to break free from the constraints and oppression of the USSR was rapidly gaining momentum in the Baltic states. The author of this publication, while working as an assistant at the Jazeps Vitolas Conservatory of Latvia (1984-1988), witnessed this movement firsthand. One unforgettable example was the gatherings in central Riga, where people assembled beneath the towering sculpture of Latvia in the evenings to sing Latvian songs together. This music, imbued with profound emotional and cultural significance and uplifted the spirit of the people.

In Ukraine, the late twentieth century marked the period of developing national consciousness. During this time, there emerged a growing desire to rediscover cultural heritage, including music, that could serve as a foundation for the nation's culture. This process can be referred to as the Europeanisation of society and is aligned with the broader revival of historical art as the awakening of national self-awareness.

The Razumovsky family's music collection is a rare and invaluable legacy of Ukrainian musical culture. Chronologically, it spans the second half of the eighteenth century to the first third of the nineteenth century and belonged to Oleksiy Kyrylovych Razumovsky, the eldest son of Hetman Kyrylo Hryhorovych Razumovsky. Count Oleksiy Kyrylovych Razumovsky (1748-1822) was a highly educated man who served at the imperial court. In 1786, he became a privy counsellor and senator, and in 1810, he was appointed Minister of Public Education. Contemporary accounts describe him as possessing one of the largest and most valuable libraries in the natural sciences. He was deeply invested in his collection, meticulously cataloguing and partially binding the sheet music it contained. Following his death, the music library was cared for by his daughter, Varvara Repnina-Volkonska, and her daughter, Varvara Repnina [3, p. 98-117].

In 1918, the collection of sheet music was transported from Yahotyn to Kyiv and transferred

to the library. One and a half thousand copies of sheet music represent the works of composers from Austria, England, Belgium, Italy, Germany, Poland, France, the Czech Lands, as well as national composers.

The majority of the sheet music was composed for a variety of instruments, including strings, winds, diverse ensembles, chamber orchestras, and vocal music, while only a relatively small portion was specifically written for the clavier. At that time, the term “clavier” encompassed the organ, harpsichord, and a newly emerging instrument in its various forms – the pianoforte. Over time, as the percussion mechanism and structural components of this keyboard string instrument were refined, it came to be known simply as the piano.

The vast majority of the limited clavier literature in the music collection was composed by Czech composers, many of whom were little known in Ukraine, with some being entirely unfamiliar.

The Razumovsky library was known to a limited number of regular library visitors. The music scores from the Razumovsky library gained broader recognition in 1991 when the Vernadsky Central Academic Library of the Academy of Sciences of Ukraine hosted the exhibition *Emigrace ze SSSR v meziv alecnem Ceskoslovensku* curated by the staff of the Prague National Library. The exhibition was a great success.

The same year, the Vernadsky Central Academic Library organised an exhibition titled *Czech Music of the Eighteenth Century from the Razumovsky Music Collection*. This exhibition, showcasing sheet music by Czech composers, highlighted the exceptional value of the collection. Even a brief examination of the sheet music revealed its dual significance: not only as a resource for enriching concert programmes but also as a subject of considerable research interest. The exhibition's collection of musical materials for solo harpsichord featured works by Georg Benda (1722-1795) and Leopold Koželuch (1747-1818), which garnered particular attention [7, p. 2].

The Czech-born composers G. (Jiří Antonín) Benda and L. Koželuch, whose clavier works were listed in the exhibition catalogue and had never been performed or published in Ukraine, became the subject of a study by People's Artist of Ukraine Nataliia Svyrydenko. This interest was sparked not only by the discovery of previously unknown music from the late eighteenth and early nineteenth

centuries but also by the little-known history of the Razumovsky family and the fascinating story behind the creation of their music collection – a true treasure trove of Ukrainian musical culture.

While preparing G. Benda's Sonatas for practical use, challenges emerged in interpreting the musical text. Assessing the artistic value of a work necessitates its performance, yet the use of historical musical notation posed a significant obstacle. To bring the pieces to life, additional effort was required to transpose the text into modern notation. Playing through the transposed material allowed us to familiarise ourselves with the compositions, revealing their originality, elegance, and distinctive charm. It became clear that this rare repertoire deserves a prominent place in concert performances.

The surname Benda is relatively well-known internationally. However, it should be noted that many Czech musicians bore this surname, and it was more commonly associated with Antonín, Jan, or František. Jiří Antonín, during his time in the royal chapel of Frederick II (the Great) in Potsdam, Germany, was known as Georg, in keeping with the German custom. The historical events of the second half of the eighteenth century, like those of the preceding three centuries, were particularly challenging for the Czech lands. Many Czechs emigrated to various parts of the world, and the Czech state itself lost its sovereignty for an extended period [8, p. 6].

While living in Potsdam, I. A. Benda was immersed in an environment where new aesthetic views and ideas were emerging. Alongside Baroque music, new stylistic trends – gallant, sentimental, “Sturm und Drang”, and mixed styles – were taking shape. During the eighteenth century, polyphonic and gallant styles coexisted for a considerable time. The year 1750 marked a turning point in musical styles, marking the onset of the Viennese era, which, before the rise of the Viennese classical style, was associated with the era of „mixed styles”. I. A. Benda, like the children of J. S. Bach, lived and composed his works during this transitional period in the history of aesthetics.

After spending several years in Berlin and Potsdam, I. A. Benda was appointed Kapellmeister of the Chapel of Duke Frederick III of Thuringia in Gotha in 1750. This position came with a significantly higher salary. Gotha's cultural life rivalled that of Berlin, and the Duke's court boasted an extensive collection of keyboard instruments,

including harpsichords, clavichords, and early clavier by the Tyrolean master Christian Ernst Friederici from Gera. Leopold Mozart, W. A. Mozart's father, purchased instruments from Friederici for his son [1, p. 10].

In the early years of his service, Benda composed cantatas for the court chapel and various instrumental works. With a particular fondness for the harpsichord in all its forms, he wrote clavier sonatas that reflect the stylistic characteristics of the transitional period, employing different styles of writing suited to the keyboard instruments of the time. Copies of his published "Six Sonatas" were presented to Leopold Mozart's children in the 1760s.

The Razumovsky music collection includes the first edition of Benda's *Six Sonatas*, published in Berlin in 1757 by Giorgio Ludovico Winter's publishing house (Berlin: Giorgio Ludovico Winter). Nearly 100 years later, a second edition was published in 1864 in the seventh volume of the series *The Pianists' Treasury* (Le trésor des pianistes) in Paris by Aristide Farrens' publishing house (1804-1875).

Although the title page of Benda's *Six Sonatas* does not carry a dedication, immersing oneself into the soundscapes of this music evokes an imaginative world of a certain plot, filled with elevated emotions of rapture and the drama of a foregone conclusion. There is an intrinsic logical connection between the sonatas.

As a composer, I. A. Benda was shaped in the German lands, with his primary professional environments being Frederick II's Chapel in Berlin and Potsdam, later the Gotha Chapel, and the Hamburg Theatre. However, his Czech national roots also influenced his musical perspective. In the first movements of Benda's sonatas, the sonata allegro form had not yet reached full structural development. The writing style is predominantly polyphonic, with partial use of homophonic harmony. The second movements are characterised by their slow pace and expressive melodic motifs, while the third movements are typically fast, except for *Sonata No. 5*, where the third movement is a minuet.

Benda's *Six Sonatas* hold significant potential for inclusion in performers' concert chamber programmes, whether played on the harpsichord or historical clavier (early pianofortes crafted by Viennese and German masters).

Studying these sonatas can also serve an educational purpose, aiding in the analysis of musical

structure, including motivic development, phrasing, and the coherence of the material. Developing an understanding of the style and applying it in practice is deemed important and riveting.

The challenge of reading and interpreting the music score is evident in the performance of clavier music across various periods and styles. It necessitates an understanding of the multidimensional artistic space which existed in each stylistic era and is intrinsically linked to the general cultural knowledge and professional skill of the performing musician.

In the 1990s, I. F. Benda's sonatas were performed for the first time in the twentieth century in the central hall of the museum now known as the National Museum *Kyiv Art Gallery*, where its original owners hosted piano performances over a century ago. The venue served as a gathering place for Kyiv intellectuals who valued such music. Public appreciation of this music requires a suitable cultural setting, including a chamber hall, acoustics (without microphones), a historical musical instrument, a performer capable of conveying the composer's intent, and an atmosphere that aligns with the essence of musical culture.

The figure of George (Jiří Antonín) Benda remains somewhat enigmatic, as his biography has not been thoroughly studied. Based on the challenging circumstances of his life, his experiences appear more dramatic than joyful. His musical compositions convey the profound beauty of his soul and the extraordinary magnificence of his talent [2, p. 7].

An important part of the Razumovsky music collection is dedicated to works for various ensemble groups, as well as solo clavier compositions by Leopold Koželuch.

Although the composer's name is now largely forgotten, Koželuch was one of the most renowned clavier players in Vienna during the late eighteenth and nineteenth centuries. He captivated the aristocracy of Viennese music salons with his pianoforte performances. His musical compositions and performance were imbued with professionalism, elegance, and the fluidity and natural presentation of thematic material. Koželuch's compositions were inseparable from his performances.

Clavier sonatas, which originated during the Baroque period, found their true purpose as a solo chamber genre during the establishment of the Viennese Classical School. This era is now

associated with figures such as Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, and Ludwig van Beethoven. Before their rise in Vienna, the city, being the European capital of arts, had already attracted numerous composers, including many from neighbouring countries. The Czech Lands, like many other neighbouring countries and principalities, was part of the Habsburg Empire. Therefore, Koželuch frequently moved between Prague and Vienna [4, p. 208-209].

Koželuch's body of work spans various genres, with approximately 400 compositions surviving to the present day, including symphonies, instrumental and piano music. Housed in the Razumovsky music collection, three sonatas for harpsichord or pianoforte, dedicated to Princess Liechtenstein, are among the most artistically and historically valuable. Beyond admiration for the musical material, these sonatas draw interest to the dedicatee.

Through an exploration of the history of the Principality of Liechtenstein and the timeline of its ruling princes, assisted by L. V. Ivchenko, head of the Music Collections Department at the Institute of Bibliology of the Vernadsky National Library of Ukraine, the dedicatee of the sonatas was identified. It was revealed that Aloys Liechtenstein (1759-1805), one of the descendants of the princes of Liechtenstein who became the ruling prince in 1781, married 15-year-old Karoline von Manderscheid-Blankenheim (1768-1831) in 1783. It was to her that Koželuch dedicated these remarkable sonatas.

Karoline von Manderscheid-Blankenheim belonged to an influential Austrian aristocratic family, known in the German lands since the fifteenth century. Born in Cologne, she spent most of her life in Vienna. In 1783, she was officially granted the title of Her Majesty, the ruling princess of Liechtenstein, as indicated in the dedication (A Son Altesse Serenissime Madame La Princesse Regnante De Liechtenstein). Aloys and Karoline Liechtenstein primarily resided in Vienna, where they were active participants in the city's salon life alongside notable figures such as Andrii Kyrylovych Razumovsky, Countess von Thun, Joseph Haydn, Miklós József Esterházy, Pietro Metastasio, Charles Burney, Leopold Koželuch, and many others who shaped the destiny of musical Europe.

In these salons, the nobility often sought music tutors among renowned musicians, as music lessons were a customary activity not only for the

aristocracy but for all levels of Austrian society. This tradition is reflected in the dedications found in Ludwig van Beethoven's piano sonatas, which include the names of the composer's students or patrons who commissioned and financed his works. Dedications were made to Countess von Keglevich, Countess von Braun, Prince Lichnowsky, Baroness von Braun, Count von Braun, Archduke Rudolf, Princess Liechtenstein (the name is not determined, presumably the above-mentioned Karoline), and others. An exception to this pattern is Beethoven's first three sonatas, which were dedicated to Haydn.

The widespread appreciation of music during this period was further supported by the advent of the pianoforte, which replaced the harpsichord and later evolved into the piano by the mid-nineteenth century. It is plausible that young Karoline, like other members of Viennese aristocratic families, received clavier lessons from Leopold Koželuch. His sonatas for her were likely tailored to match her proficiency on the instrument, as the music demonstrates a considerable level of technical skill.

Research into Princess Liechtenstein also uncovered a portrait of her, painted in 1793 by the renowned French artist Élisabeth Vigée-Lebrun. Forced to emigrate following the French Revolution, Vigée-Lebrun worked extensively across Europe. Through her painting, we can complement Koželuch's musical image of Karoline with a visual representation of her as a young woman of charm and elegance. In the portrait, Karoline is depicted as Iris, the ancient Greek goddess of the rainbow. According to mythology, Iris, traversing the skies on her delicate and transparent rainbow wings, was running errands for the gods. The flower, whose hues are as wonderful and varied as the colours of the rainbow, is named after the golden-haired Iris.

The three-movement harpsichord sonatas by L. Koželuch do not adhere to the classical sonata form characteristic of the Viennese Classical tradition. Instead, these works are classified as pre-classical sonatas and can be incorporated into a pianist's repertoire, both for educational purposes and in performance practice.

The composers of the harpsichord music in the Razumovsky music collection were unfamiliar with the modern piano. G. A. Benda composed for the harpsichord, while L. Koželuch wrote for harpsichord or pianoforte, signalling the intro-

duction of another keyboard instrument into musical practice. However, this does not impede the performance of such works today. Music by early composers like J. S. Bach, D. Scarlatti, and many others is now commonly performed on the piano. Furthermore, the harpsichord remains a presence in modern musical life, with contemporary models or replicas of historical instruments coexisting with the piano. Exploring the music from this collection enriches the musical experience and fills a gap in the repertoire surrounding the works of the Viennese Classical School's founders.

Further study of clavier music and the contribution of library expert Larysa Vasylyvna Ivchenko enabled the exploration of additional rare sheet music, including *12 Italian Ariettes by Pietro Metastasio, Leopold Koželuch*. The vocal cycle garnered significant interest and was successfully performed by the international competition winner Gennady Kabka (tenor) in the 1990s at the Great Hall of the National Philharmonic and other venues in Ukraine. Later, this challenging repertoire was performed abroad by Kabka's pupil, Serhii Shapoval, an internationally acclaimed tenor. The text of the ariettas, originally penned by the renowned Italian poet and librettist, was translated into Ukrainian by Maksym Strikha in 2023. The harpsichord accompaniment was performed by Nataliia Svyrydenko, People's Artist of Ukraine.

The arrangement of Georg Benda's Six Sonatas for harpsichord, Leopold Koželuch's Three Sonatas for harpsichord or pianoforte, and 12 Italian ariettas by Pietro Metastasio and Leopold Koželuch comprised a concert series titled *Music from the Razumovsky*.

Why did the Razumovsky family assemble a music library?

Music was an integral part of the Razumovsky family's life, beginning with the first known family member, Oleksa Rozum (1709-1771), the son of the Cossack Hryhorii, a singer in the church choir of Chemer in the Chernihiv region. His remarkable voice led him to Saint Petersburg, the empire's capital. The young man's life unfolded like a fairytale; as he was made a courtier at the imperial court and was granted the title of count, altering his surname to Razumovsky, he became the second most influential figure in the state. Even though his life had changed, he preserved his passion for music, bringing it into the royal court's life in a distinctly European fashion and embedding Western traditions into his surroundings.

A strong sense of familial unity motivated Oleksii Hryhorovych to solidify his family's standing; he ensured his younger brother Kyrylo's future by arranging for his education at European institutions. At just 18, Kyrylo Hryhorovych Razumovsky (1728-1803) became the first president of the Academy of Sciences and later the Hetman of Ukraine. In his early years, while living in the Chernihiv region, Kyrylo had the opportunity to receive a musical education [9].

The period of Kyrylo Razumovsky's hetmanship saw significant advancements in musical art in Hlukhiv and Baturyn from 1750 onwards, including the strengthening of the singing chapel, the staging of operas, the establishment of horn and brass bands, and various acts of patronage. Kyrylo Hryhorovych married Kateryna Naryshkina, and together they had eleven children – six sons and five daughters. For their three eldest children, a special school, referred to as an "academy", was established. It is likely that, alongside subjects such as the exact sciences, languages, and history, music was also part of the curriculum.

By the second half of the eighteenth century, music had become a ubiquitous cultural phenomenon, no longer confined to the royal court as it had been previously.

Following the abolition of the Hetmanate, K. Razumovsky took his sons to Europe to continue their education. Embracing his freedom, Kyrylo Hryhorovych and his son Olexii (Olexii Kyrylovych Razumovsky, 1748-1822) embarked on travels across Europe. They visited Germany, France, Switzerland, and nearly all the cities of Italy. During their journey, in addition to attending cultural and artistic events, opera performances, and meetings with notable figures, they purchased books and sheet music.

After some time, the Razumovsky family embarked on a second journey to Europe, during which their practice of collecting libraries not only sustained but also gathered momentum, as noted by the English music historian Charles Burney, who travelled through Europe around the same period.

Andrii Kyrylovych Razumovsky (1752-1836), the most accomplished of the Hetman of Ukraine's children, was a diplomat and amateur musician who went down in history for his interactions and correspondence with J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven, and other notable musical figures of the late eighteenth and early nineteenth centuries [10].

Conclusions

The Razumovsky family made a profound contribution to the history of musical culture in Ukraine and Europe during the eighteenth and nineteenth centuries. The descendants of Hryhoriy Rozum, a Cossack from the Chernihiv region, including Oleksiy Hryhorovych, Kyrylo Hryhorovych, Oleksiy Kyrylovych, and Andriy Kyrylovych Razumovsky, had a major impact on the history of Ukraine and Europe. The Razumovsky family's high level of cultural sophistication, professional expertise in music, and personal connections with prominent musicians enabled them to amass the collection of valuable musical literature, including sheet music of both well-known and lesser-known but artistically significant works. The descendants of O. K. Razumovsky preserved this unique library in Yahotyn, Kyiv region, storing it in a specially constructed library and cabinets. Despite the turbulent events of the time, most of the library was preserved and transferred to Kyiv in 1918.

The arrangement of Georg Benda's *Six Sonatas for Harpsichord* and Leopold Kozheluh's *Three Sonatas for Harpsichord or Pianoforte* laid the foundation for a series of concerts under the collective title *Music from the Razumovsky*. Concert programmes from the cycle *Music from the Razumovsky* have been performed in museum halls across Ukraine and abroad at various events celebrating the Razumovsky family (from 1993 to the present).

Essays can take a significant place in the learning process, both for studying style and its expressive techniques in execution, and for public performances of originally formed programs. They allow not only for the analysis of an author's style and expressive means but also for the development of one's own creative thinking.

The National Radio Broadcasting Company of Ukraine recorded Benda's and Kozheluh's sonatas for the Ukrainian Radio Fund between 1993 and 1995. Additionally, in 2001, in Kyiv, the company J.R.C. released a CD titled *Music by Razumovsky*.

Notes:

The author's publications on the topic of the work:

- Svyrydenko N. S. (2020). Muzyka vid Rozumovskykh. Navchalno-metodychni posibnyk dlia studentiv vyshchykh navchalnykh zakladiv spetsialnosti Muzychne mystetstvo [Music

from the Rozumovsky. A textbook for students of higher education institutions majoring in Musical Art]. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

- Svyrydenko N. S. (2023). Muzyka z biblioteky Rozumovskykh. Heorh Benda. Shist sonat dlia klavyru. I chastyna. Metodychno-repertuarna zbirka dlia studentiv serednykh ta vyshchykh navchalnykh zakladiv spetsialnosti Muzychne mystetstvo. [Music from the Rozumovsky Library. Georg Benda. Six Sonatas for Clavier. Part I. Methodological and repertoire collection for students of secondary and higher educational institutions majoring in Musical Art]. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

- Svyrydenko N.S. (2023). Muzyka z biblioteky Rozumovskykh. Leopold Kozheluh. Try sonaty dlia klavyru. II chastyna. Metodychno-repertuarna zbirka dlia studentiv serednykh ta vyshchykh navchalnykh zakladiv spetsialnosti Muzychne mystetstvo. [Music from the Rozumovsky Library. Leopold Koželuch. Three Sonatas for Clavier. Part II. Methodological and repertoire collection for students of secondary and higher educational institutions majoring in Musical Art]. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

- Svyrydenko, N.S. (2023). Muzyka z biblioteky Rozumovskykh. Pietro Metastazio Leopold Kozheluh. 12 italiiskykh ariyet ta videnska klasyka. III chastyna. Metodychno-repertuarna zbirka dlia studentiv serednykh ta vyshchykh navchalnykh zakladiv spetsialnosti Muzychne mystetstvo. [Music from the Rozumovsky Library. Pietro Metastasio, Leopold Koželuch. 12 Italian Ariettes and Viennese Classics. Part III. Methodological and repertoire collection for students of secondary and higher educational institutions majoring in Musical Art]. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

Bibliographical references:

1. Bartos J., Kavarova S., Trapl M. Osobnosti ceskych dejin [Personalities of Czech history]. Olomouc: Alda, 1995.
2. Bihl M., Engelhardt, Z. Order of Friars Minor. The Catholic Encyclopedia in 15 Volumes. New York: Robert Appaleton Company. V. 6, 1913. URL: [https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_\(1913\)/Order_of_Friars_Minor](https://en.wikisource.org/wiki/Catholic_Encyclopedia_(1913)/Order_of_Friars_Minor)
3. Bulat T. P. Z istorii mizhslovianskykh muzychno-kulturnykh vzaemyn. [From

- the history of inter-Slavic musical and cultural relations. Ukrainian musical heritage]. *Ukraïnska muzychna spadshchyna*, P. 1. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1989.
4. Busoni F. *Briefe an seine Frau. Erleben*, Zurich, Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935.
 5. Ivchenko L. V. *Rekonstruktsiia notnoi kolektsii hrafa O. K. Rozumovskoho za kataloghamy XVIII stolittia*. [Reconstruction of music collection by Count OK Rozumovsky according to the catalogs of the 18th century]. Kyiv: National Library of Ukraine, 2004.
 6. Ivchenko L. V. *Tseska muzyka XVIII storiichchia z notnoho zibrannia Rozumovskyykh, katalog vystavky* [Czech music of the eighteenth century from the music collection of the Rozumovsky family, exhibition catalogue]. Kyiv: Fita, 1991.
 7. Kiikova S. I. *Kozelets*. [Kozelets]. Kyiv: Vydavnychy dim Dmytra Buraho, 2009.
 8. Nikolenko O. M. *Baroko, klasytysizm, prosvitnytstvo. Literatura XVII–XVIII st.* [Baroque, Classicism, Enlightenment. Literature of the seventeenth and eighteenth centuries]. Kharkiv: Ranok, 2003.
 9. Schweitzer A. J. S. Bach. Translated by Ernest Newman. Volume 1. New York: The Macmillan Company, 2004. https://archive.org/details/jsbachvolume1002520_mbp
 10. Wirth H. *Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil, Band 1: A–Bog*. Muenchen, Kassel: Barenreiter-Verlag, 1986.

Nataliia Svyrydenko
ORCID: 0000-0001-5109-1334

TEATRUL PENTRU COPII ȘI PUBLICUL TÂNĂR: REALITĂȚI ȘI PERSPECTIVE DE CERCETARE

CZU: 792.09(478)

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.05>

Rezumat

Teatrul pentru copii și publicul tânăr: realități și perspective de cercetare

Articolul propune o retrospectivă a activității teatrului pentru copii și tineri în spațiul cultural din Republica Moldova. Din perspectiva diacronică sunt evidențiate momentele apariției teatrului pentru copii, repertoriul, cu trimiteri la surse bibliografice, la autori care au investigat evoluția filmului de animație pentru copii și a teatrului pentru copii, începând cu anii 50 ai secolului XX. Informațiile din aceste surse și din realitatea actuală demonstrează necesitatea unor cercetări științifice mai ample ale spectacolelor pentru copii din perspectiva estetică, teatrală și psihopedagogică; se propune investigarea repertoriului și a programelor artistice, estetice ale diverselor forme de teatru pentru copii și publicul tânăr, care activează în prezent. O perspectivă de dezvoltare a acestei forme educative și de comunicare estetică este festivalul de teatru pentru copii.

Cuvinte-cheie: spectacol pentru copii, publicul tânăr, investigare științifică

Abstract

Theatre for children and young audiences: realities and research perspectives

The article proposes a retrospective of the activity of children's and youth theater in the cultural space of the Republic of Moldova. From a diachronic perspective, the moments of the emergence of children's theater, the repertoire, with references to bibliographical sources, to authors who investigated the evolution of children's animation film and children's theater, starting with the 50s of the 20th century, are highlighted. The information from these sources and current reality demonstrates the need for more extensive scientific research into children's shows from an aesthetic, theatrical and psychopedagogical perspective; It is proposed to investigate the repertoire and artistic and aesthetic programs of various forms of theater for children and young audiences, which are currently active. A perspective for the development of this educational form and aesthetic communication is the children's theater festival

Keywords: children's show, young audience, scientific investigation

Evoluția teatrului pentru copii, mai nou azi – și teatrul pentru publicul tânăr este un aspect important și un imperativ al cercetării actuale a spectacologiei din Republica Moldova. Fiind cunoscut Teatrul Republican de Păpuși „Licurici”, al cărui regizor și director artistic a fost mulți ani (din 1972) maestrul Titus-Bogdan Jucov, rămânând un exemplu în acest sens, alte teatre de asemenea tip lipseau în spațiul nostru cultural. Activitatea acestui teatru și analiza spectacolelor au fost realizate de critici și cronicari teatrali, unii cunoscuți și în scrierea recenziilor la spectacolele din teatrele dramatice. Mă refer la Gheorghe Cincilei, care a semnat volumul omagial „O poveste a poveștilor. Teatrul Republican de Păpuși „Licurici” la 50 de ani” (1995), la articolele lui Ioan Mănăscuț, Pavel Pelin, Valentina Tăzlăuanu ș.a.

Este important să nu uităm de temerarii luceferiști, primii noștri soli ai teatrului românesc pentru publicul tânăr, ai domnului de la Iași, când, la 1960, s-au întors de la studii din Moscova pentru a crea Teatrul pentru Copii și Tineret „Luceafărul”. Astăzi teatrul din Iași tot astfel se numește, cel din Chișinău, din anul 1991, este numit Teatrul Republican „Luceafărul”. Colectivului de artiști de aici le-a fost și ușor, și greu să se mențină în anii 1960-1970 în albia naționalului, în sensul vorbirii unei limbi literare românești și al valorificării operelor naționale pe scena teatrului. A fost ușor pentru că li s-a permis decșhiderea unui teatru pentru tineret, este adevărat, cu anumite indicații privind repertoriul, dar le-a fost greu să pună în scenă texte dramatice ce apăreau în Moldova în acea perioadă, din considerente ideologice.

[A se vedea mai detaliat amintirile, mărturiile regizorului Ion Ungureanu [5; 6] sau ale altor actori și regizori de la acest teatru, care au jucat și în spectacole pentru copii].

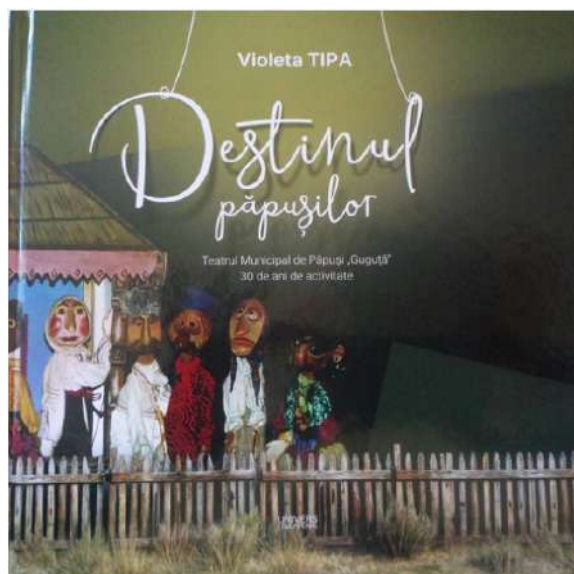
Au păstrat și au continuat promovarea specificului și scopului teatrului pentru copii emisiunile de la Radio Moldova și uneori cele de la televiziune, dar și filmele de animație, care au apărut spre sfârșitul anilor 60. În monografia sa „Magia filmului de animație” (2020), cercetătoarea Violeta Tipa relevă faptul că afirmarea animației naționale, în special cea pentru copii, a avut drept suport estetic și moral, educativ „bogatul fond folcloric, nemuritoarele basme populare și poveștile lui Ion Creangă” [3, p. 15], urmând apariția literaturii pentru copii și, respectiv, dezvoltarea graficii de carte pentru copii.

În teatru, operele pentru copii ale scriitorilor Spiridon Vangheli, Ion Druță, Aureliu Busuioc ș.a., de rând cu texte din clasică internațională – Hans Christian Andersen, Antoine de Saint-Exupéry și alți autori – au fost printre cele care au constituit drept punct de pornire pentru spectacole la teatrul de păpuși, dar și pentru animație. În această ordine de idei, cercetătorii au avut posibilitatea de a demonstra specificul viziunilor artistice ale scriitorilor, regizorilor, scenografilor, pictorilor în analiza interdisciplinară și transdisciplinară a filmelor de animație pentru copii, așa cum a demonstrat aceeași autoare, Violeta Tipa, în una dintre primele cărți la această temă „Isprăvile lui Guguță în viziune cinematografică” (2014) și ulterior în monografia ce vizează istoria animației în Republica Moldova, menționată *supra*. În capitolele monografiei, care are ca subtitlu mențiunea „Etapă, tehnici, personalități ale animației moldovenești”, autoarea urmărește diacronia acestui gen de artă, respectiv evoluția formelor, tehnicilor, schimbările de viziune asupra posibilităților de transfigurare artistică a realității în acest tip de discurs. Un rol anume îl au analizele detaliate și crearea unor portrete/schițe de portrete ale individualităților creatoare care și-au adus contribuția la educarea estetică, morală a spectatorilor.

Din cercetările realizate până în prezent privind teatrul sau filmul de animație pentru copii se evidențiază numele scriitorului Spiridon Vangheli, distins cu Diploma de Onoare „Hans Christian Andersen” a Consiliului Internațional al Cărții pentru Copii și Tineret (IBBY) pentru cea mai bună carte pentru copii. Autorul este cunoscut publicului larg încă din anii 1980, din filmele de

animație și din spectacolele radiofonice sau de la teatrele de păpuși, în special la cel care îi poartă numele personajului creat de el – Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță”, fondat în anul 1992. Din investigațiile realizate de cercetătoarea Violeta Tipa se creează un tablou al educației prin arta filmului și arta teatrului a spectatorului-copil, prin intermediul celui care era numit „Tatăl lui Guguță” – scriitorul Spiridon Vangheli.

Monografia autoarei V. Tipa despre acest teatru este intitulată „Destinul păpușilor. Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță”. 30 de ani de activitate”, în care este prezentat istoricul apariției și activitatea acestui centru cultural teatral pentru copii. În prefața cărții, actorul și regizorul Teatrului pentru Copii și Tineret „Lucefărul” din Iași – Toma Hoge – prezintă lucrarea ca pe o „carte-document”, ce cuprinde traseul apariției studio-ului „Guguță” la 27 septembrie 1989 și istoria teatrului, cât și evoluția artei scenice, a mânăuirii păpușilor. Spectacolele sunt analizate de autoare la diferite niveluri, în care se evidențiază viziunile regizorului, rolul costumelor, arta actorului, a scenografiei, rolul muzicii în realizarea acțiunii scenice. Într-un cuvânt, monografia constituie o investigație ce include toate aspectele teatralității unui spectacol de păpuși, exemplul de urmat pentru alți cercetători.



Coperta cărții „Destinul păpușilor. Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță”. 30 de ani de activitate” de V. Tipa

Un rol important îl are capitolul în care sunt prezentate și analizate edițiile Festivalului „Sub căciula lui Guguță”, precum și turneele teatrului

în republică și peste hotare, echipa participând și la Bienala Internațională a Teatrelor de Marionete din Belfort, Franța (octombrie-decembrie 1998), sub egida reputatului regizor, actor și director al Teatrului Victor Ștefaniuc.

La finalul studiului citim: „La cele trei decenii de activitate, Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță” a reușit să materializeze visul fondatorului său – Victor Ștefaniuc – de a deveni „un teatru național pentru copiii noștri”, care specific a fost demonstrat „atât prin formă (scenografie, costum, muzică), cât și prin conținut, montând peste 40 de spectacole în baza dramaturgiei naționale contemporane, inclusiv 30 din dramaturgia clasică națională și universală” [2, p. 236].

Activitatea de cercetare a acestui domeniu amplu și interesant continuă în alte proiecte ale autoarei V. Tîpa, care perseverează în dexteritatea de analiză și sinteză a informației la temă, așa cum Anexele prezentate în monografiile pe care le-a scris invită spre alte aspecte de investigare a teatrului pentru copii și publicul tânăr.

Așadar, ce prezintă la ora actuală teatrul pentru copii din Republica Moldova? Există teatrele pentru copii și tineri, de stat și particulare, care contribuie la dezvoltarea morală, culturală, la educația micului și a tânărului spectator, pregătindu-l ca receptor avizat al artei spectacolului. Este vorba de Teatrul Republican de Păpuși „Licurici”, de Teatrul Municipal pentru Copii „Guguță”, de Teatrul Independent pentru Copii și Tineret „Clounella”(sau se numește și Teatrul de Artă), dar și Teatrul Republican Dramatic Rus „A. P. Cehov” din Chișinău, Teatrul Dramatic pentru Tineret „De pe strada Trandafirilor – Iuri

Harmelin”, Chișinău, care de asemenea prezintă în mod regulat spectacole pentru micul sau/și pentru tânărul spectator, nu doar la sărbătorile de Crăciun sau de Anul Nou, ci au în repertoriu permanent spectacole după opere clasice.

Se constată totuși că mai puțin sunt abordate, analizate spectacolele pentru copii realizate la teatrele dramatice sau la teatrele pentru copii instituționalizate; nu se acordă atenție activității teatrelor libere, particulare, neinstituționalizate în vreo organizație de stat. Aceasta rămâne a fi o problemă mai amplă de investigație, care se impune în mod imperios, ca, de altfel, și Festivalurile teatrelor pentru copii și publicul tânăr.

Referințe bibliografice:

1. Cincilei G. O poveste a poveștilor. Teatrul Republican de Păpuși – 50 ani. Chișinău: Editura Uniunii Scriitorilor, 1995.
2. Tîpa V. Destinul păpușilor. Teatrul Municipal de Păpuși „Guguță”. 30 de ani de activitate. Chișinău: Univers Enciclopedic, 2024.
3. Tîpa V. Isprăvile lui Guguță în viziune cinematografică. Chișinău: Epigraf, 2014.
4. Tîpa V. Magia filmului de animație. Etape, tehnici, personalități ale animației moldovenești. Chișinău: Epigraf, 2020.
5. Ungureanu I. Amintiri din viața teatrală. În dialog cu un teatrolog. Chișinău: S. n., 2019.
6. Ungureanu I. Teatrul vieții mele....., în trei acte și fără antracte. În 2 volume. Vol. 1. Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2012.

Ana Ghilaș

ORCID: 0000-0002-5440-660X

**FROM THE SHAKESPEAREAN ARCHETYPE TO
THE CHEKHOVIAN SYMBOL: ANTON CHEKHOV'S
THE SEAGULL AS A SPACE FOR DIRECTORIAL
EXPERIMENTATION**

CZU: 792.09(478)

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.06>

Rezumat

De la arhetipul shakesperian la simbolul chehovian: *Pescărușul* de Anton Cehov ca spațiu pentru experiment regizoral

În articol se demonstrează că în drama „Pescărușul” de A. Cehov arhetipul tragic de origine hamletiană se transformă într-o formă interioară, specifică modernismului. În condițiile indiferenței și ale fragmentării lumii inconjurătoare, conflictul nu se mai manifestă în acțiuni publice, ci se deplasează în planul ruperii lăuntrice. Tensiunea tragică nu dispăre, ci rămâne ascunsă în cotidian, atingând punctul culminant în autodistrugerea aproape tăcută a lui Treplev. Interpretările regizorale, precum montarea lui Nikita Betekhtin de la Teatrul Național „Eugène Ionesco” din Chișinău, relevă cum structura clasică chehoviană, subtextul simbolic și tragicul latent transformă piesa într-un spațiu deschis experimentului scenic. Textul integrează limbaje postdramatice, expresivitate vizuală și tehnologii contemporane, păstrând în același timp tensiunile „hamletiene”. Trecerea de la arhetipul shakesperian la simbolul chehovian reflectă atât schimbarea epocii, cât și continuitatea principiului tragic, care evoluează de la conflictul romantic explicit la ruptura interioară a individului modern și postmodern. Această problematică continuă să fie actuală în temele singurătății, alienării, rezistenței față de normele conservatoare și căutării unor noi forme artistice.

Cuvinte-cheie: „Pescărușul”, A. Cehov, intertextualitate, teatru postdramatic, metaforă scenică, interpretare regizorală, Teatrul Național „Eugène Ionesco”

Abstract

From The Shakespearean Archetype To The Chekhovian Symbol: Anton Chekhov's *The Seagull* As A Space For Directorial Experimentation

This article argues that in Chekhov's "The Seagull" the Hamlet-derived tragic archetype shifts into an inward, modernist mode: under the surrounding world's indifference and disconnection, conflict migrates from public action to private fracture. The tragic charge is not diminished but concealed within everyday life, culminating in Treplev's nearly silent self-destruction. Directorial readings – such as Nikita Betekhtin's production at the "Eugène Ionesco" National Theatre in Chișinău – show how Chekhov's classical structure, symbolic subtext, and hidden tragedy make the play a space for experiment: it absorbs postdramatic languages, visual performance, and modern technologies while retaining its "Hamletian" collisions. Thus, the passage from the Shakespearean archetype to the Chekhovian symbol marks both a change of epoch and a continuous line in the tragic principle – from overt romantic conflict to the internal rupture of the modern and postmodern individual still resonant today in themes of loneliness, alienation, resistance to conservative norms, and the search for new artistic forms.

Keywords: "The Seagull", A. Chekhov, intertextuality, postdramatic theatre, stage metaphor, directorial interpretation, "Eugène Ionesco" National Theatre

The theme of Shakespearean reminiscences in the works of A. Chekhov, particularly in the play *The Seagull*, has become a subject of close attention for theatre scholars seeking to uncover the deeper layers of the artistic structure of Chekhov's dramaturgy through the prism of intertextual dialogue with the works of the great English trage-

dian. A special place in this context is occupied by the parallel between the characters of *The Seagull* and those of Shakespeare's tragedy *Hamlet*, a parallel established by the author already in the first scene of the play.

From the opening minutes of the stage action, Chekhov emphasizes the theatricality of

what is taking place: Treplev stages his own play, to be performed at the estate of his mother, the actress Arkadina. Before the start of this symbolic performance, mother and son, seemingly casually, recite a passage from *Hamlet*, performing a scene in which Gertrude and Hamlet engage in dialogue. This line is not merely a stylistic quotation but a literary reminiscence functioning as a semantic marker and a genre reference point for the entire drama. In this way, Chekhov constructs within the play a special “Hamletian micro-plot” [1, p. 229], in which archetypal tragic roles are replicated but within the framework of modernist dramaturgy – displaced, reduced, and subjected to metamorphosis.

In a letter to A. Lazarev-Gruzinsky dated February 22, 1902, Chekhov directly points to a dramatic contradiction characteristic of his plays, between the everyday and the existential: “On stage, people are having dinner, drinking tea, and meanwhile their lives are collapsing” [3, p. 40]. In this authorial statement lies the aesthetic and philosophical vector of *The Seagull* as a new type of tragedy, where the storm of passions is not externalized but contained within the hidden drama of the characters’ inner lives.

The analogy between Treplev’s play and the action within *Hamlet* is not only structural but also symbolic. Just as Hamlet stages *The Mousetrap* – a play within a play – in order to expose the criminal, so too does Treplev, through his stage text, attempt to express his painful perception of the surrounding reality. This act of creative self-expression also conveys a protest against the banality and artistic decline embodied in the figure of the successful writer Trigorin.

As the plot of *The Seagull* unfolds, increasing parallels with Shakespeare’s tragedy emerge. Treplev – young, ambitious, yet reclusive and painfully introspective – reproduces traits of the Hamletian character. His loneliness, detachment, constant self-doubt, and uncertainty about his creative path find dramatic expression in the monologue: “I am alone, warmed by no one’s affection, it’s cold as in a dungeon, and whatever I write is dry, coarse, gloomy” [4]. This revelation echoes Hamlet’s famous line, in which he likewise expresses the inability to convey inner suffering through outward means: “Nor customary suits of solemn black, nor windy suspiration of forced breath, no, nor the fruitful river in the eye (...) can denote me truly” [5].

The figure of Arkadina, an actress who lives for the theatre and in whom the personal and professional are nearly indistinguishable, represents the image of Gertrude – a mother who lives by the rules of art rather than morality. Her attachment to Trigorin – elusive, pragmatic, and charming – calls to mind the image of Claudius, a man of action capable of adapting to circumstances. The image of Nina, a fragile and dreamy girl hopelessly in love with Trigorin and tragically broken under the weight of unfulfilled hopes, resonates with that of Ophelia. Just as Ophelia becomes a victim of internal conflict and external manipulation, so too does Nina become a casualty of a system in which art and emotion are subjugated to vanity and cold indifference.

Contemporary theatre criticism highlights the tragic mode of *The Seagull*, constantly activated and at the same time problematized through Shakespearean reminiscences. As L. Artemyeva notes: “The suicide at the end of the play turns out to be the only successful act of the protagonist, which actualizes the tragic mode, constantly recalled and simultaneously undermined through Shakespearean references” [1, p. 229]. Thus, Treplev’s final act is not merely one of despair, but perhaps the only attempt to achieve a subjective self in a world that has lost its values.

In turn, A. Neminushchy, analyzing Chekhov’s interpretation of the Hamletian plot, emphasizes its alignment with the crisis consciousness of the turn of the century: “These explorations reflect a desire to analyze the most general miscalculations and errors in the choice of existential perspective on the level of ‘average’ and mass consciousness, the self-perception of a person in a time of crisis” [2, p. 119]. The play *The Seagull*, written in 1895-1896, becomes a sensitive reflection of the spiritual atmosphere at the close of the 19th century. It conveys a foreboding of impending crisis – both artistic and existential. Its characters find themselves in a space of spiritual vacuum, where the individual is incapable of resisting the indifferent forces of life. This play, rich in symbolic imagery alluding to tragic archetypes and fates, has retained its relevance for over a century, serving as a stage metaphor for the tragedy of human dislocation. It continues to allure with its mystery, becoming a subject of scholarly interpretation and directorial vision, striving to penetrate the enigma of inner disintegration concealed beneath external banality.

In 2024, the theatre invited Nikita Betekhtin, a graduate of the directing department of GITIS (workshop of Leonid Kheifets) and the master's program of the Moscow Art Theatre School (course of Viktor Ryzhakov), to stage *The Seagull* by A. Chekhov. This production, staged at the "Eugène Ionesco" Theatre, became a landmark event of the theatrical season, marking a return to Chekhov's play after thirty years since the previous version was produced at the same theatre by director Mihai Fusu. In this new interpretation of the classic text, Betekhtin presents a contemporary view of Chekhov's dramaturgy, employing postdramatic strategies and new theatrical forms characteristic of young directors focused on decentralizing dramatic text and enhancing the visual-performative component of the performance.

Director N. Betekhtin clearly departs from the traditional psychological school of interpreting Chekhov's drama, replacing it with metaphor, symbolism, and a visual-associative sequence in accordance with the principles of postdramatic theatre. His postdramatic aesthetic and directorial concept focus less on plot and character development than on atmosphere, the dynamics of stage action, and the multidimensionality of meaning that arises from the synthesis of the various semi-otic systems within the performance.

One of the key devices used in the production is the modernization of the play's context, evident in the scenography and costume design (scenography and costumes by Denis Sazonov). These elements serve to create an effect of actualization, bringing Chekhov's characters closer to the contemporary viewer. The visual dimension of the production is built on a contrast between tradition and modernity, reflecting the central conflict of the play – the clash between old and new art, obsolete artistic forms, and the search for a contemporary theatrical language.

The scenography plays a significant dramaturgical role in the performance, creating a vivid spatial modeling of the stage environment. The action unfolds in an enclosed, isolated world of a country estate, where towering wooden fences become a visual allusion to the alienation and detachment of the characters from the vibrant urban world. This stage image not only emphasizes the isolation of the play's world but also symbolizes the rigid boundaries within which the characters find themselves – unable to escape the closed circle of their suffering, emotional turmoil, and unfulfilled hopes.

A particularly striking stage symbol is the lone, withered pine tree, its crown rising above the proscenium arch. Its barren branches and complete lack of needles become a visual metaphor for decline, the inevitability of time, and the fading of artistic and human ideals. This image reflects a post-Chekhovian philosophy that underscores the fragility of existence and the impossibility of artistic evolution without the destruction of previous forms. This concept finds particularly expressive realization in the opening episode of the production, when Treplev (Silviu Boinceanu) takes an axe and, with several strikes, fells the pine tree. This powerful gesture not only symbolizes a break with the past and a desire to destroy outdated aesthetic canons but also becomes a performative act, wherein the very process of destroying the tree is transformed into a stage action imbued with ritualistic, purifying significance. In this way, the director introduces elements of gesture theatre into the production, where action acquires conceptual meaning and transcends the boundaries of traditional mimetic play characteristic of realist theatre. This device contributes to the development of the production's metaphorical language, creating a strong visual-dramaturgical structure in which the physical destruction of the pine is interpreted as an act of existential and artistic choice on the part of the protagonist.

Another significant feature of the production is the use of modern technocratic devices integrated into the scenography and props. This technique likewise serves the function of actualization, transferring the play's conflict into the context of the digital age. The production includes screens and projection systems that allow for dynamic scenographic solutions, varying the performance space and emphasizing its transformative nature.

These visual tools serve not merely as background but carry semantic weight: they become part of the performance's world, marking different levels of reality, the internal states of the characters, and metaphorically representing the search for a new theatrical language that Treplev speaks of. One can argue that in this production, Chekhov's text is refracted through a performative lens, where the traditional structure of dramatic action gives way to a theatre of images, symbols, and spectacular metaphors.

In N. Betekhtin's stage interpretation, constructed on a metaphorical reading of Chekhov's

text, the image of the felled, decayed pine takes center stage, becoming the key spatial-symbolic dominant of the production. The use of this scenographic element acquires multifaceted semantic depth, functioning simultaneously as a visual symbol, a performative object, and a structural element of the director's concept.

Throughout the famous scene of Treplev's play presentation, the characters sit with their backs to the audience, positioned on the fallen trunk of the dried-out pine. This stage arrangement emphasizes not only their detachment and skepticism but also metaphorically anchors their belonging to the world of stagnant, hollow artistic tradition, persisting merely by inertia. Thus, Betekhtin embeds a spatial commentary into the *mise-en-scène*, addressing the play's central conflict – the confrontation between living, searching art and outdated, ossified aesthetics that can no longer produce anything new, yet still lay claim to dominance.

A further symbolic moment of the stage action unfolds as Treplev's play collapses under Arkadina's pressure: estate workers remove the felled pine to saw it into pieces – an act interpretable as the destruction of the remnants of the old theatre, a final attempt to rid oneself of its burdensome legacy. However, in Act II, the audience witnesses a paradoxical stage decision: in place of the destroyed tree appears an exact replica, installed at the very center of the stage space.

This directorial device alludes to the concept of cyclicity, the inevitability of returning to tradition – albeit now in its parodic, hollowed-out form. In this context, one can speak of the effect of stage inversion, wherein the deconstruction of an old artistic form does not lead to its disappearance but rather to its renewed turn in an even more grotesque and static incarnation. Thus, the routine purveyors of the status quo, once “crushed” under the blows of new art, again and again reclaim central positions, asserting their monopoly on artistic truth.

Personified symbolism in the production: the image of the dried, dead pine also becomes a personalized symbol, finding direct analogy in the figure of Arkadina (Yulia Bordinu). N. Betekhtin purposefully juxtaposes the obsolete art represented by her character with aesthetic aging – the loss of organicity and natural vitality. In his interpretation, Arkadina appears bald, depersonalized, devoid of inner dynamism – her image rendered

as grotesque, hollow, and faded, the empty shell of a once-significant figure. It is important to note that the director employs theatrical hyperbole, amplifying the aged, weakened yet still egotistical nature of the heroine not only through the actor's expressiveness but also through visual means. Hence, her “barren” body, incapable of producing anything new, may be likened to the decaying tree – once alive, strong, meaningful, but now empty inside, rotting, and fragile.

Particular irony is introduced into this comparison through the decorative element: just as the lifeless tree is pointlessly adorned with garlands to create an illusion of life and beauty, so too does Arkadina mask her artistic barrenness, attempting to preserve her status as a great actress. This is an allusion to theatrical deception, for Arkadina is a figure who lives within the theatre as an artificial reality yet is incapable of genuine creativity. The director demonstrates that these “fortified” bastions of art, frozen in a soulless pose, retain their grip on power and status, displacing that which is new, living, and authentic. In this reading, *The Seagull* becomes not merely a story of unfulfilled love and crushed hopes but a manifesto on the struggle for art itself – in which reformers are defeated by the artificial grandeur of the conservative mastodons of the theatrical world.

Thus, the spatial symbolism of the production, built around the image of the withered pine, not only complements the overall concept of the performance but becomes its most important semantic metaphor, embodying the artistic confrontation between tradition and innovation. Through this motif, N. Betekhtin vividly demonstrates the mechanisms of routine art, which, despite its evident profanation, continues to occupy key positions in the theatrical hierarchy.

The visual-scenographic techniques employed by the director provide the production with a profound philosophical subtext, transforming it into an aesthetically complex stage statement, in which set design, costume, *mise-en-scène*, and acting coalesce into a unified dramaturgical system of meanings. This approach allows the audience not only to emotionally experience the events of the play but also to reflect on the nature of theatre itself – its mechanisms of power, the formation and loss of creative force.

The figure of Konstantin Treplev acquires in the production an expanded metaphorical interpretation, in which his fate closely intertwines with

the image of the slain seagull, becoming a stage embodiment of the broken, rejected artist crushed by the cruelty and indifference of the surrounding world. The director shapes the psychological and physical portrayal of the role in such a way that Treplev appears before the audience not as a romantic rebel but as a man doomed to unbearable loneliness. From the very beginning, he is immersed in a state of constant inner tension, anxiety, and a sense of detachment from both the theatrical and the life process. His existential disorientation, the constant struggle between the desire for recognition and total alienation, between idealistic striving and the inevitable collapse of dreams, become the through-lines of his stage existence.

The culmination of this inner conflict is reached in the emblematic scene in which Treplev brings the seagull he has killed to Nina (Marina Rotaru). This is a key moment of the production, in which the actor's score reaches its highest degree of intensity. His physical state – emaciated, gaunt body, stained with blood and dirt, trembling hands, labored breathing, restless, darting gaze – transforms into a powerful stage image of a man driven to the limit by despair and helplessness. Here, the director employs the device of somatic expression of emotional crisis, where the character's psychological condition is conveyed through his physical exhaustion and distorted movement plasticity.

This moment simultaneously constitutes a performative act, in which the killing of the seagull acquires ritual significance, serving as a harbinger of the impending tragedy. The blood of the slain bird becomes a visual metaphor for a shattered dream, the destruction of freedom, and the irretrievability of hope. The dead seagull brought on stage contains a meaningful theatrical allusion. On a personal level: the seagull is Treplev himself. A bright, defenseless soul longing to soar is mercilessly cast into the abyss of misunderstanding and indifference. On a spiritual level: the seagull represents his feeling for Nina Zarechnaya, which was not reciprocated and is thus doomed. On an artistic level: the seagull symbolizes his art, his search for new forms, which are crushed by the realities of a cynical, soulless theatrical world.

In the final part of the production, the audience witnesses the complete transformation of the symbol into a sign of stasis and death – the slain seagull becomes encased in transparent resin. This device imparts a new semantic dimension

to the image: a once-living bird, once aspiring to the sky, is now transformed into a frozen artifact, a museum exhibit, stripped of motion and life. This can be interpreted as the final fixation of Treplev's tragedy: he has failed to preserve his love, his freedom, and his dream – he, like the seagull, has become trapped by circumstances, confined in hopelessness, where there is no air, no movement, no life.

Thus, N. Betekhtin's directorial concept is built on deep theatrical metaphors, embodied on stage through objects, visual and physical solutions, and the actor's psychological score. The image of the seagull becomes not only a symbol of the collapse of ideals but also a powerful theatrical sign through which the dramatic conflict between dream and reality, between creativity and the destructive force of indifference, is revealed. In Nikita Betekhtin's production, the theme of loneliness becomes the existential leitmotif of the performance. Rejection and the pain of unrequited love become not only the central theme but acquire ontological significance, transcending the personal experiences of the characters and gaining a universal human dimension. The director does not address this problem exclusively within the context of romantic drama in Chekhov's play, but expands it into the scale of universal human experience, compelling the audience to reflect on the nature of alienation, the impossibility of dialogue, and the total disconnection between individuals in the modern world.

In Betekhtin's interpretation, each character embodies a unique form of loneliness, yet all are united by the overarching theme of an unbridgeable chasm between themselves and others. In this way, the director constructs a complex theatrical system in which human solitude is manifested not only through the psychological profiles of the characters, but also through spatial decisions, the rhythmic structure of stage action, musical-dramaturgical insertions, and intertextual elements.

A particularly significant theatrical solution is the use of intertextuality as a method for expanding the semantic field of the production, employed in the scene featuring the reading of the poem *Loneliness* by Eugeniu Cioclea. In the performance by Andrei Sokircă (Dorn), the poem acquires an additional theatrical dimension, transforming into a performative act in which word, sound, and tempo-rhythm coalesce to form an emotional wave of impact upon the audience.

The use of poetic text within the dramatic action here serves multiple functions: it is a semantic reference, as the poetry of E. Cioclea, a contemporary poet, actualizes Chekhov's theme of loneliness, providing it with a new temporal layer, thereby drawing a parallel between the 19th and 21st centuries; it functions as a musical-dramaturgical accent, since the poem is delivered as a form of melodeclimation, creating an additional sonic dimension to the performance; it also conveys emotional expression through musical accompaniment: a modern composition evoking the aesthetics of rock music intensifies the stage's emotional impact. The jagged, tense rhythm, emphasized pauses, and abrupt transitions between the spoken verses and musical chords produce a state of mounting inner conflict, transmitted to the audience on a subconscious level.

The musical arrangement in this episode serves an expressive and metaphorical function, becoming not merely background sound, but a dramaturgically precise component of the stage's structural whole. The rock genre is chosen deliberately, as it is a music of inner rebellion and existential quest, ideally matching the emotional states of the production's characters. It is also a music of contrast, contradiction, anxiety, and fragmentation, which amplifies the perception of the theme of incommunicability and painful isolation of the individual – a music of a generation experiencing an identity crisis, which resonates with the theme of Treplev's artistic search.

Thus, the director creates a moment of ultimate artistic generalization, where lyrical text, the actor's melodeclimation, and the musical score are interwoven into a unified emotional fabric, intensifying the perception of loneliness as an existential inevitability.

The finale of N. Betekhtin's production becomes the culmination of a metaphorical and postdramatic reading of Chekhov's play. Unlike traditional stagings, where Treplev's suicide scene is played as an emotionally charged climax, here the director eschews excessive psychological mimesis and creates a laconic, precise, and detached conclusion, resonating with the aesthetics of cinematic surrealism and theatrical minimalism.

In the background of the stage, a video projection unfolds, stylized after the experimental cinema of early avant-gardists, artistically reminiscent of films by creators such as Man Ray, who explored the themes of love and death, their in-

terpenetration and inseparability. This cinematic citation layer becomes a reference to the very "new forms" Treplev speaks of, rendering the finale an intermedial space where theatre and cinema merge into a unified artistic fabric.

Importantly, the image of Nina Zarechnaya is ever-present in this video sequence. Her face is projected – at times clearly, at others indistinctly – emerging in motion, like an obsessive, painful vision from which Treplev cannot escape. In this way, his inner world is materialized in the stage space – the audience literally sees how the protagonist becomes a prisoner of his unresolved love, of his own past. The entire stage finale is built on restrained yet expressive visual symbols through which the tragic inevitability of what is happening is conveyed.

Only one character is present on stage – Konstantin Treplev. At his feet stands a transparent rectangular block of resin, in which, like an artifact sealed in amber, the body of the seagull he has killed is encased. This scenographic element becomes a key visual metaphor – the materialization of time, death, and frozen suffering. The director intensifies the moment of alienation and emotional isolation of the character by removing the traditional dialogue between Nina and Treplev. Instead of live interaction, the audience hears a tape recording of their final encounter. The playback of this sound, disconnected from live performance, creates the impression of a sealed past that cannot be altered. The recorded voice sounds unresponsive, immutable, predictable – amplifying the sense of emptiness and hopelessness. The absence of the final dialogue scene lays bare the structure of the play itself, transforming it into a fragmented memory governed by Treplev.

The sound of the recorded voice becomes the only remaining link between Treplev and his past, but even that connection is severed. At the moment he places the recorder on the resin block containing the dead seagull, the director stages the final assertion of the impossibility of reconciling two worlds – the world of living art and the dead symbol, the world of love and the memory of it.

After Treplev exits through the auditorium, nothing further happens on stage – silence, suspended time, a cessation of action. The video sequence continues to pulse on screen, the tape recording plays, but the protagonist is no longer present. Chekhov's device produces a powerful

effect: no one witnesses Treplev's death, no one sees the act of suicide itself – only a dull gunshot is heard, coming from beyond the audience area, somewhere near the foyer.

The spectator does not become a participant in catharsis but merely records the outcome of the event. However, the director goes even further, revealing the horror of what has occurred not in the moment of death itself, but in the reaction of those around it. Following the gunshot, all the household members rush onto the stage, but the audience sees that their responses are scattered and fragmented – this is not an outburst of emotion but rather the chaotic movement of people caught off guard by something they do not fully comprehend. Especially expressive is the moment when Masha, obeying a foreboding of the tragedy, throws herself toward the place of Treplev's death, and seconds later, her piercing scream is heard from a distance. This is not merely a cry of grief, but a sound resembling the scream of a mortally wounded animal – an absolute, embodied pain that stands in sharp contrast to the mechanistic reactions of the other characters.

A crucial directorial emphasis is that Arkadina remains alone on stage. Unlike the others, she does not rush to the site where her son has died. She stands in the center of a dark space, illuminated by a single spotlight, while opposite her, in another beam of light, lies the dead seagull encased in transparent resin. This final *mise-en-scène* creates a powerful theatrical metaphor: Arkadina, her motionless figure at the center of the stage, is the embodiment of indifference – an aestheticized, cruel world of art that exists autonomously, blind to the suffering of those who create it. The seagull in resin is a frozen symbol of the creative individual, crushed by this indifference. The scene remains static; the space silently articulates what words can no longer express.

Through the use of sparse expressive means, minimalist acting, and powerful spatial-visual imagery, the director creates a profoundly tragic, yet simultaneously cold and detached conclusion to the production. This approach corresponds to a contemporary attitude toward human loss, wherein even the most horrific events occur in proximity, yet remain outside the focus of most people's attention. Betekhtin does not provide an answer to the question of whether there is a limit to human indifference – he leaves the viewer alone with this thought, immersing them in a space of

discomforting silence. There is no emotional outburst in this finale, no catharsis, no closure – instead, the director offers a frozen frame, in which tragedy and indifference merge into a single theatrical image. It is precisely this delay, this pause, this incompleteness of the ending that forces the spectator not merely to witness but to reflect – what is more terrifying: Treplev's suicide, or the pervasive indifference into which it dissolves?

Nikita Betekhtin's production becomes a theatrical study of human loneliness, in which Chekhov's text is expanded through symbolic, musical, and intertextual layers. Here, loneliness is not simply a theme of the play, but a structural principle of the production, determining its visual, rhythmic, and semantic organization. In this stage statement, Chekhovian melancholy – of separation, loss, and unspoken words – acquires a new resonance: the director compels the audience not merely to observe the fragmented fates of the characters but to live through their inner tragedy, to feel the vibration of their pain, emptiness, and helplessness.

The use of intertextuality and musical-dramaturgical insertions in constructing the production's artistic image, the work with expressive tempo-rhythm and symbolic *mise-en-scènes*, as well as the creation of a sound score, all contribute to forming a new theatrical dimension in which the audience becomes not only a witness but a co-participant in a dialogue on the nature of human solitude. Thus, this production becomes a significant milestone in the exploration of classical dramaturgy on the stage of the "Eugène Ionesco" Theatre, offering the audience a new interpretation of Chekhov's material. The director rejects traditional psychological theatre in favor of an associative-imagistic stage statement, emphasizing spatial metaphors, stage action as artistic gesture, and an experimental visual-sonic score.

This production serves as an example of contemporary stage expression embedded in the postdramatic paradigm, wherein the dramatic text loses its dominant role and becomes the foundation for visual, physical, and conceptual exploration. In this sense, the production may be regarded not only as an artistic work but also as a theatrical inquiry capable of expanding the perception of classical dramaturgy and proposing new avenues for its interpretation in the context of the twenty-first century. Nikita Betekhtin's *Seagull* becomes not simply a new interpretation of Chek-

hov's play but an independent theatrical manifesto in which, through visual language, metaphors, and theatrical signs, an analysis of art as a system is articulated – its crisis, the struggle for renewal, and the inevitability of historical repetition.

Bibliographic References:

1. Артемьева Л. «Гамлетовский» микросюжет в пьесе А.П.Чехова «Чайка». В: *Пушкинские чтения – 2015*. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XX междунар. науч. конф. / под общ. ред. В. Н. Скворцова; отв. ред. Т. В. Мальцева/. Санкт-Петербург: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2015, с. 224-232./ Artemieva L. “‘Gamletovskii’ mikrosyuzhet v piese A. P. Chekhova ‘Chaika’”. В: *Pushkinskie chteniia – 2015*. Khudozhestvennyye strategii klassicheskoi i novoi literatury: zhanr, avtor, tekst: materialy XX mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, ed. V.N. Skvortsov; responsible ed. T. V. Maltseva, Sankt-Peterburg: LGU im. A. S. Pushkina, 2015, s. 224-232.
2. Неминуций А. Чеховские «Гамлеты». С.114-121 [online] [accesat 30 octombr. 2024]. Disponibil: https://rik.mgpu.ru/wpcontent/uploads/sites/13/2018/08/6_2011_10.pdf / Neminushchii A. Chekhovskie “Gamlety”, с. 114-121. [online] (accessed 30 octombr. 2024). Available at: https://rik.mgpu.ru/wpcontent/uploads/sites/13/2018/08/6_2011_10.pdf
3. Чехов А. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Москва: Наука, 1974. Т. 28./ Chekhov A. Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 tomakh. Moskva: Nauka, 1974. Vol. 28.
4. Чехов А. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Москва: Наука, 1978 Т. 13/ Chekhov A. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 tomakh. Moskva: Nauka, 1978. Vol. 13.
5. Шекспир У. Гамлет, принц датский. Пер. с англ. Б. Л.Пастернака. Москва: Искусство, 1960 / Shekspir U. Gamlet, prints datskiy. Translated from English by B. L. Pasternak. Moskva: Iskusstvo, 1960.

Vera Mariancic-Cobzac

ORCID: 0009-0000-7632-1431

EVOLUȚIA SOCIO-CULTURALĂ A TEATRULUI DE OPERĂ: DE LA MODERNISM LA INOVAȚIE DIGITALĂ

CZU: 792.54

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.07>

Rezumat

Evoluția socio-culturală a teatrului de operă: de la modernism la inovație digitală

Odată cu declinul realismului și ascensiunea modernismului, teatrul de operă a trecut printr-o evoluție complexă, modelată de transformările socio-culturale și de progresul tehnologic, care au redefinit întregul spectru artistic. Modernismul și avangardismul au revoluționat normele estetice ale artei operistice, deschizând calea unor tehnici și teme noi. Postmodernismul a schimbat radical perspectiva asupra scenei lirice, contestând normele culturale și transformând-o într-un spațiu de experimentare și pluralism. Impactul tehnologiei și inovațiile digitale au remodelat atât forma, cât și conținutul acestei arte, creând noi modalități de exprimare. Totodată, tehnologiile digitale au democratizat accesul la operă și au facilitat interconectarea culturală. Prezenta analiză explorează evoluția socio-culturală a teatrului de operă, începând cu modernismul și continuând cu inovațiile digitale contemporane.

Cuvinte-cheie: teatru de operă, teatru liric, evoluție socio-culturală, transformări culturale, modernism, postmodernism, inovație digitală, experimentare artistică

Abstract

The socio-cultural evolution of opera: from modernism to digital innovation

With the decline of realism and the rise of modernism, opera underwent a complex evolution shaped by socio-cultural transformations and technological progress, which redefined the entire artistic spectrum. Modernism and avant-garde movements revolutionized the aesthetic norms of operatic art, paving the way for new techniques and themes. Postmodernism radically altered perspectives on the operatic stage, challenging cultural norms and transforming it into a space for experimentation and pluralism. The impact of technology and digital innovations reshaped both the form and content of this art, creating new modes of expression. At the same time, digital technologies democratized access to opera and facilitated cultural interconnectedness. This analysis explores the socio-cultural evolution of opera, beginning with modernism and continuing through contemporary digital innovations.

Keywords: opera, lyric theatre, socio-cultural evolution, cultural transformations, modernism, postmodernism, digital innovation, artistic experimentation

Introducere

Tranziția de la realism la modernism a transformat opera într-un barometru al schimbărilor sociale și estetice, reflectând tensiunile epocii. În contextul crizelor identitare de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, opera a abordat teme existențiale, precum alienarea și condiția umană. Compozitorii au depășit formele tradiționale, adoptând noi mijloace de expresie care evidențiau fragmentarea culturală a vremii. În același timp, conceptul de regie s-a dezvoltat semnificativ, deschizând calea pentru experimente scenice ce au redefinit producțiile de operă.

Modernismul a marcat o ruptură față de tradiție, introducând inovații radicale. Sub influența mișcărilor de avangardă, normele culturale au fost contestate, iar opera a adoptat tehnici noi în abordarea textului, muzicii și scenografiei. Războaiele și reconstrucția postbelică au influențat profund creațiile lirice, care s-au concentrat pe suferințele și dilemele individuale.

Postmodernismul, apărut în a doua jumătate a secolului XX, a adus pluralismul cultural și diversificarea estetică. Artiștii au utilizat ironia și pastșa pentru a reflecta ambiguitățile societății contemporane, abordând teme de actualitate. În

secolul al XXI-lea, progresele tehnologice au facilitat integrarea mediilor digitale în producțiile de operă, modificând atât procesul creativ, cât și percepția publicului. Digitalizarea a extins accesul la operă și a îmbunătățit interacțiunea dintre tradițiile culturale globale, transformând modul în care este consumată arta lirică.

Transformările operei în epoca modernă și contemporană reflectă influențele sociale, culturale, ideologice și tehnologice care au remodelat acest gen artistic. Din perspectiva studiilor culturale, opera funcționează ca un catalizator al schimbărilor sociale, abordând teme relevante și contribuind la dezbaterile contemporane. Teatrul liric nu oferă doar o experiență estetică, ci devine și un instrument de influențare a opiniei publice prin mesajele sale. Explorând teme provocatoare, opera oferă perspective critice asupra dinamicilor sociale și sprijină schimbările culturale. Studiul de față subliniază rolul operei în reflectarea și influențarea societății, evidențiind contribuția sa la promovarea unei societăți mai echitabile. Adaptarea scenei lirice la provocările secolelor XX și al XXI-lea subliniază relevanța sa contemporană și capacitatea de a răspunde dinamicii lumii moderne, menținând în același timp o legătură constantă cu tradițiile culturale.

Primele manifestări ale modernismului în operă

Sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX au adus transformări profunde în teatrul liric, reflectând schimbările epocii. Verismul a reprezentat apogeul realismului în operă, punând accent pe viața cotidiană și psihologia personajelor, aducând în prim-plan experiențele umane într-un context social autentic. Această mișcare a marcat tranziția către modernism, contestând valorile estetice tradiționale și prefigurând tendințele inovatoare ale secolului următor.

Prin realismul psihologic și experimentarea muzicală, verismul a deschis calea pentru inovațiile moderniste. Compozitorul Giacomo Puccini a explorat teme sociale și psihologice, adoptând o manieră mai abstractă în operele sale târzii, în timp ce Pietro Mascagni și Ruggiero Leoncavallo au consolidat stilul verist.

Industrializarea și urbanizarea, împreună cu noile mișcări ideologice, au favorizat distanțarea de convențiile anterioare. Alienarea individului în societatea industrializată, marcată de instabilitate politică și economică, a devenit un motiv central al creațiilor operistice, evidențiind fragilitatea

umană și complexitatea psihologică. Reorientarea estetică a artiștilor a fost influențată de filosofia epocii, iar modernismul a reprezentat o schimbare fundamentală în modul în care era percepută arta. Sub influența gânditorilor Sigmund Freud și Karl Marx, conceptele de psihologie și conflict social [5] au modelat creațiile operistice, transformând scena lirică într-un mediu de explorare și critică a realităților sociale tumultuoase.

Mișcările artistice precum *impresionismul* și *simbolismul* au facilitat distanțarea de realismul narativ, promovând un limbaj artistic mai abstract. Compozitorii Claude Debussy și Richard Strauss au contestat convențiile anterioare, adoptând o estetică caracterizată prin ruptură și fragmentare. Opera lui Debussy, *Pelléas și Mélisande*, a inaugurat o abordare bazată pe sugestie și subtilitate, în timp ce simbolismul, exemplificat prin *Thaïs* de Jules Massenet, a deschis noi orizonturi pentru explorarea temelor spirituale și onirice.

În contextul tensiunilor politice și sociale ale epocii, operele au îmbrățișat teme psihologice relevante, precum identitatea și alienarea. Richard Strauss, în *Salomeea*, a ilustrat tulburările interioare și obsesia umană, reflectând anxietățile unei lumi în transformare [13]. Astfel, opera a devenit un spațiu vital de reflecție, având personaje caracterizate prin introspecție profundă, care se confruntă cu dileme morale și emoționale.

Avangardism și experimentări

Prima jumătate a secolului XX a fost marcată de un context social, cultural și politic tumultuos, caracterizat de crize economice severe, Primul Război Mondial, ascensiunea regimurilor totalitare și intensificarea tensiunilor ideologice. Impactul războiului și instabilitatea politică, alături de anxietățile individuale, au deschis calea unor noi curente culturale care contestau tradiția. În perioada interbelică, scena lirică a devenit o platformă de explorare a crizelor psihologice și sociale, având un rol critic față de autoritarism și inegalitățile sociale.

Căutând identități artistice inovatoare, arta operistică a adoptat teme și tehnici neconvenționale, influențată de curente literare și filosofice. Scriitorii Franz Kafka [4] și Rainer Maria Rilke au contribuit la dezvoltarea tematicii centrate pe alienare și criza identității, teme care s-au regăsit și în creațiile lirice.

Expresionismul, asociat cu neliniștile psihologice și existențiale, a influențat profund arta operistică, modelând atât subiectele, cât și formele de

exprimare. Compozitorul Alban Berg a integrat teme intense, explorând alienarea și brutalitatea umană. Opera sa, *Wozzeck*, inspirată de piesa lui Georg Büchner, folosește tehnici muzicale noi pentru a amplifica impactul emoțional, abordând cele mai întunecate aspecte ale existenței [8]. Decorurile inovatoare și coregrafiile nonconformiste au provocat audiența să reflecteze asupra propriilor temeri și dileme morale.

Futurismul și dadaismul au redefinit teatrul de operă, promovând forme de expresie abstracte. *Futurismul*, sub conducerea lui Filippo Tommaso Marinetti, a celebrat tehnologia și progresul industrial, inspirând inovații în scenografie și regie. *Dadaismul*, ca reacție la violența războiului, a contestat tradițiile artistice, evidențiind nonsensul și destabilizând narațiunile convenționale.

Pe de altă parte, curentele muzicale avangardiste, precum *atonalismul*, *dodecafonismul* și *serialismul*, au revoluționat opera, generând o ruptură cu tradiția tonală. Compozitorii căutau să depășească limitele limbajului muzical tradițional, creând o estetică care să reflecte spiritul critic al vremii și anxietățile sociale. Opera lui Arnold Schoenberg, *Pierrot Lunaire*, combină muzica atonală cu textul recitat, abordând teme de alienare și dorință, deschizând astfel calea unei noi estetici a teatrului liric. Lucrările lui Schoenberg, împreună cu cele ale elevilor săi, Alban Berg și Anton Webern [10], exemplifică avangardismul și complexitatea experienței umane, subliniind intersecția dintre arta operistică și crizele sociale ale epocii.

Opera în contextul totalitarismului și al celui de-al Doilea Război Mondial

Cel de-al Doilea Război Mondial a avut un impact devastator asupra culturii europene, iar ascensiunea regimurilor totalitare a influențat profund opera, atât în tematică, cât și în formele de exprimare artistică. În acest cadru politic restrictiv, scena lirică a devenit un instrument de propagandă și de rezistență, reflectând realitățile socio-politice tumultuoase ale vremii. Regimurile autoritare, în special Germania nazistă și Uniunea Sovietică, au exercitat un control sever asupra creației artistice.

În Germania nazistă, arta a fost direcționată spre promovarea purității rasiale, iar compozitorii care nu se conformau acestor idealuri erau cenzurați sau interziși. În URSS, realismul socialist a devenit stilul oficial, impunând glorificarea muncii proletariatului și respingerea modernismului și a inovațiilor considerate decadente.

Cenzura și autocenzura au restricționat sever libertatea artiștilor. Compozitorul Dmitri Șostakovič a navigat între presiunile ideologiei staliniste și dorința de a-și păstra viziunea artistică. Opera sa, *Lady Macbeth din Mțensk*, a fost criticată și interzisă de regimul stalinist, evidențiind limitele impuse de stat asupra creației artistice. Temele de opresiune și neputință abordate de Șostakovič au stârnit controverse, subliniind conflictul dintre artist și putere.

Mulți compozitori au folosit opera ca formă de rezistență împotriva regimurilor totalitare, recurgând la simbolism și alegorii subtile. Arnold Schoenberg, evreu și modernist, a fost nevoit să părăsească Europa, continuându-și activitatea în exil, în Statele Unite ale Americii. Opera sa, *Moise și Aaron*, constituie o critică implicită a conformismului și a ideologiilor totalitare, abordând tensiunea dintre autoritate și liberul arbitru. Bohuslav Martinů a emigrat și el în SUA după invazia nazistă a Cehoslovaciei. În opera sa *Julietta*, Martinů explorează teme legate de vis și realitate, folosind muzica ca formă de evadare dintr-o realitate politică opresivă. Această abordare reflectă dorința de a transcende constrângerile sociale și de a găsi alternative la suferința cotidiană.

Compozitorul Kurt Weill, forțat să emigreze din Germania din cauza originii evreiești și a opiniilor politice, s-a stabilit în Statele Unite, unde a dezvoltat un tip revoluționar de operă, marcat de o satiră socială acerbă, în colaborare cu Bertolt Brecht. Weill a abordat frecvent teme sociale și politice, precum sărăcia, corupția și alienarea, criticând sistemul capitalist și ipocrizia clasei conducătoare. Opera *Ridicarea și căderea orașului Mahagonny* [6] a întâmpinat opoziția autorităților datorită criticii aduse capitalismului și moralității sociale. Weill a reușit să integreze o voce critică în operă, abordând tensiuni sociale printr-o estetică ce combina muzica populară cu formele tradiționale.

Postbelic și începutul postmodernismului

După cel de-al Doilea Război Mondial, teatrul de operă a evoluat într-un context marcat de traumele războiului și de căutările identitare ale societății. Operele din această perioadă au reflectat suferințele și pierderile cauzate de conflict, dar și aspirațiile pentru un viitor mai bun, abordând în continuare teme de alienare, identitate și reconstrucție socială. Un exemplu emblematic este opera *Peter Grimes* de Benjamin Britten, care explorează marginalizarea individului și impactul

constrângerilor comunității asupra ființei umane, punând accent pe conflictul interior.

Anii 1950-1960 au marcat începutul postmodernismului, caracterizat printr-o diversificare stilistică și o fuziune între tradiție și inovație. Teatrul de operă a devenit un spațiu pentru experimentare, în care compozitorii și regizorii au integrat teme și forme variate, reflectând pluralitatea culturală a epocii. Această perioadă a fost definită de reexaminarea canonului operistic, în care influențele din diverse culturi și tradiții artistice au fost integrate într-un mod inovator.

Influențele literare și artistice din această perioadă au contribuit la diversificarea tematicilor abordate în operă. Gânditorii precum Jean-Paul Sartre și Albert Camus au influențat atât filosofia vremii, cât și artele, prin temele lor centrate pe libertate și absurdul existenței [1].

Aceste idei s-au regăsit în creațiile unor compozitori precum György Ligeti și Luciano Berio, care au abordat alienarea și criza identității. *Marele Macabru* de Ligeti îmbină umorul absurd cu satira socială, invitând publicul să reflecteze asupra condiției umane într-o lume haotică. Scrierile lui Samuel Beckett, care evidențiază absurdul existenței, au stimulat compozitorii să reexamineze tehnicile narrative și stilurile de expresie. Opera a început să integreze elemente de nonconformism, devenind un mediu propice pentru contestarea normelor sociale stabilite.

Tehnicile experimentale în muzică, promovate de compozitori precum Pierre Boulez și Karlheinz Stockhausen, au evidențiat o prăpastie între arta elitistă și gustul publicului larg, căutări de noi modalități de conectare cu diverse audiențe. Un exemplu elocvent este musicalul *Poveste din cartierul de vest* de Leonard Bernstein, care a rupt tiparele tradiționale prin combinarea elementelor din muzica clasică, jazz și muzică populară, explorând teme contemporane precum violența și prejudecățile rasiale.

Postmodernismul, pluralismul cultural și inovația digitală în opera contemporană

În a doua jumătate a secolului XX, umanitatea a intrat într-o perioadă complexă, marcată de Războiul Rece, globalizare și multiculturalism. Aceste condiții socio-politice au avut un impact profund asupra culturii globale, generând transformări radicale în artă, inclusiv în arta operistică. Postmodernismul a redefinit concepțiile despre operă, promovând o estetică diversificată prin fuzionarea stilurilor și genurilor, în care cultura di-

vertismului a devenit dominantă, influențând valorile și normele culturale [3].

Opera contemporană servește ca un mediu pentru explorarea temelor relevante, precum postcolonialismul și migrația, facilitând reevaluarea lor. Pluralismul cultural permite o reprezentare diversificată a identităților etnice, evidențiind conflictele și coexistența lor într-o lume interconectată [11]. Inovația digitală a extins formele de expresie artistică și a diversificat audiența, contribuind la formarea identității culturale.

Criticii postmodernismului susțin că estetica sa poate duce la superficialitate, sacrificând adesea profunzimea mesajelor artistice. Globalizarea, deși facilitează schimbul cultural, poate amenința tradițiile locale, în timp ce democratizarea accesului prin digitalizare ridică întrebări despre valoarea autentică a experienței culturale.

Jean-François Lyotard, în *Condiția postmodernă*, subliniază neîncrederea în marile narațiuni, evidențiind fragmentarea experienței în societatea contemporană. [9] Pe de altă parte, Fredric Jameson susține că postmodernismul, ca reflex al capitalismului târziu, transformă arta într-o marfă, ceea ce pune sub semnul întrebării veridicitatea culturii contemporane [7]. Asemenea perspective au generat dezbateri importante asupra modului în care inovațiile postmoderne influențează valorile artistice și culturale.

Postmodernismul, ca mișcare artistică și filosofică, se remarcă prin tehnici precum citarea, pastașa, deconstrucția și hibridizarea. Compozitorii contemporani, printre care Philip Glass, John Adams și Steve Reich, adoptă minimalismul și influențe din muzica non-occidentală, jazz și muzica populară, reconfigurând structura operei. *Einstein pe plajă* de Glass exemplifică pluralismul estetic și intertextualitatea, aducând opera mai aproape de realitățile contemporane. În *Moartea lui Klinghoffer*, Adams explorează subiecte politice și sociale complexe, concentrându-se pe conflictul israeliano-palestinian.

Compozitorii Osvaldo Golijov și Tan Dun integrează elemente de muzică tradițională și folclorică, creând un echilibru între tradiție și inovație. *Nixon în China* de Adams fuzionează dimensiunile politice și culturale, redefinind percepția operei contemporane la nivel global.

La începutul secolului al XXI-lea, opera a intrat într-o nouă eră marcată de inovațiile tehnologice rapide și de dezvoltarea platformelor digitale. Fenomenul globalizării și avansul tehnolo-

logic au influențat profund producțiile de operă, precum și modul în care publicul interacționează cu ele. Proiectarea video, animația digitală și iluminatul sofisticat sunt doar câteva dintre instrumentele integrate în spectacolele de operă contemporane.

Regizorul Simon McBurney a reinterpretat opera *Flautul fermecat* de Mozart, utilizând tehnologia pentru a crea un mediu vizual care îmbină elemente de teatru, animație și muzică [12]. Opera *Scris pe piele* de George Benjamin, amplifică narațiunea prin elemente vizuale, oferind o experiență multisenzorială [2].

O schimbare majoră în opera contemporană este democratizarea accesului prin intermediul tehnologiilor digitale. Transmisiunile live și înregistrările online au extins accesibilitatea producțiilor operistice, permițând unui public global să le urmărească, depășind astfel barierele geografice și economice. De exemplu, Metropolitan Opera din New York a implementat inițiative de streaming, facilitând vizionarea spectacolelor de la distanță [15]. Această accesibilitate a crescut interesul pentru operă, atrăgând o nouă generație de spectatori. Platforme precum *OperaVision* contribuie, de asemenea, la diversificarea audienței și popularizarea operii în rândul tinerilor.

Tehnologia digitală facilitează interacțiuni mai profunde între artiști și public. Proiectele interactive și instalațiile multimedia permit spectatorilor să se implice activ în experiența operii. În plus, utilizarea rețelelor sociale a extins oportunitățile de comunicare, oferind artiștilor și instituțiilor de operă posibilitatea de a interacționa direct cu publicul. Această dinamică promovează discuții și feedback în timp real, contribuind la formarea unei comunități active în jurul operii și consolidând legătura dintre creație și consum.

Opera contemporană abordează, de asemenea, probleme sociale urgente, precum schimbările climatice, drepturile omului și migrația. (*R evoluția lui Steve Jobs* de Mason Bates explorează impactul tehnologic asupra societății, evidențind teme relevante pentru lumea modernă [14]. Această tendință subliniază capacitatea operii de a servi drept instrument de activism social, aducând în discuție crizele contemporane.

Pentru a ilustra evoluția socio-culturală a teatrului de operă de la modernism la era digitală, prezentăm **tabelul 1** și **tabelul 2** care sintetizează contextul socio-cultural, rolul cultural al operii, tendințele politice și artistice, temele abordate și exemplele reprezentative din fiecare perioadă.

Tabelul 1. Aspecte socio-culturale și ideologice ale teatrului de operă: de la modernism la inovația digitală

Perioada de referință	Trăsături definitorii	Context socio-cultural	Contribuția teatrului de operă	Tendențe politice și sociale	Profilul publicului
Modernism (sf.sec.XIX - înc.sec.XX)	Ruptură cu tradiția, subiectivism, experimentare, simbolism	Primul Război Mondial, industrializare și urbanizare	Experimentare artistică și reflecția angoaselor epocii	Reacții la industrializare, mișcări sociale emergente	Elită culturală, burghezie intelectuală, clasa de mijloc
Interbelică (1918-1939)	Experimentări avangardiste, reacții la totalitarism, diversitate artistică	Reconstrucție criză economică, dezvoltarea totalitarismului	Reflexie asupra suferinței umane, avangardismul operatic	Critici ale ideologiilor totalitare, angajament social	Clasă de mijloc urbană, intelectuali
Al Doilea Război Mondial (1939 - 1945)	Restricții culturale și artistice, teme de rezistență, explorarea suferinței	Conflicte globale, genocid, represiune culturală	Operă ca formă de rezistență sau propagandă	Cenzură și creșterea autoritarismului, impact variat asupra operii	Public divers, refugiați și diaspora
Postbelică (1945 - 1989)	Reconstrucție, reflecția asupra traumelor războiului, diversificare stilistică	Război Rece, decolonizare, mișcări sociale și culturale	Restaurarea identității culturale, explorarea temelor sociale	Schimbări în valori, influențe contraculturale	Public larg, inclusiv clasa muncitoare
Postmodernism (a II-a jum. sec. XX - prezent)	Deconstrucție, ironie, fragmentare, mix de stiluri, intertextualitate	Războiul Rece, dezvoltarea mass-media, consumism	Reinterpretarea formelor tradiționale	Abordări pluraliste, angajament social	Public divers, tineri și public nou
Digitalizare și multiculturalism (a II-a jum. sec. XX - prezent)	Digitalizare, tehnologii informaționale, multiculturalism	Tehnologie avansată, migrații, identități multiple	Tehnologizare, accesibilitate, noi abordări artistice	Incluziune, interacțiune socială	Public tânăr, public tehnologizat

Sursa: tabel elaborat de autori

Tabelul 2. Transformările culturale și artistice în teatrul de operă: de la modernism la inovația digitală

Perioada de referință	Tendințe artistice și influențe culturale	Tehnici și inovații artistice	Teme și subiecte frecvente în opere	Exemple și opere reprezentative	Regie și scenografie
Modernism (sf.sec.XIX - înc.sec.XX)	Simbolism, expresionism, influențe psihanalitice și filosofice, avangardism	Experimentalism, expresionism	Alienare, conflicte interioare, căutarea identității	Pelléas și Mélisande (Debussy), Salomeea, Elektra (Strauss)	Simbolism, decoruri sugestive, regie psihologică
Interbelică (1918-1939)	Curențe avangardiste, surrealism, impactul totalitarismului	Mișcări avangardiste integrate în operă	Suferința umană, alienare, ideologii politice	Wozzeck (Berg), Kát'a Kabanová (Janáček), Oedipe (Enescu)	Minimalism, regie expresivă
Al Doilea Război Mondial (1939 - 1945)	Restricții artistice, teme de rezistență, existențialism	Artă ca formă de protest, experimente	Suferință, rezistență, umanitate	Război și pace (Prokofiev), Peter Grimes, Răpirea Lucreției (Britten)	Simboluri de rezistență, expresionism
Postbelică (1945 - 1989)	Serialism, neoclasicism, expresionism, influențe din muzica populară	Forme neconvenționale, elemente electronice	Reconstrucție, probleme sociale, nostalgie	Dialogul Carmelitelor (Poulenc), Visul unei nopți de vară (Britten), Katerina Ismailova (Șostakovič)	Realism, expresionism, abstractizare, inovații scenice
Postmodernism (a II-a jum. sec. XX - prezent)	Fragmentare, ironie, pastişă, intertextualitate, diverse influențe culturale	Colaje stilistice, sintetizatoare, colaborări interdisciplinare	Identitate fragmentată, memorie, istorie, politică, teme sociale	Einstein pe plajă (Glass), Saint François d'Assise (Messiaen), Nixon în China (Adams)	Eclectică, regie conceptuală, minimalistă, suprarealistă
Digitalizare și multiculturalism (a II-a jum. sec. XX - prezent)	Digitalizare, multiculturalism, diversitate stilistică, influențe populare	Tehnologii digitale, video mapping, realitate augmentată	Identitate digitală, relația om-mașină, justiție socială, ecologie, migrație	Akhmaten (Glass), Omul mort care merge (Heggie), (R)evoluția lui Steve Jobs (Bates)	Scenografie digitală, proiecții video interactive, regie interactivă

Sursa: tabel elaborat de autori

Concluzii

Din perspectiva studiilor culturale, evoluția teatrului de operă reflectă interacțiunile complexe dintre dimensiunile sociale, politice și tehnologice, evidențiind capacitatea sa de a răspunde și de a influența contextul cultural contemporan. Scena lirică a reacționat constant la crizele sociale și politice, adaptându-se provocărilor vremurilor. Între modernism și era digitală, arta operistică a suferit transformări semnificative, aliniindu-se curențelor artistice și ideologice emergente. Această evoluție a fost alimentată de schimbările sociale, tendințele culturale și inovațiile tehnologice, care au transformat opera într-un spațiu de experimentare și reinterpretare, contestând convențiile tradiționale.

Modernismul și avangardismul au reconfigurat estetica și tematica operei, transformând-o într-un spațiu de reflecție asupra crizelor identitare. Mișcările artistice avangardiste au încurajat experimentarea și au abordat teme precum alienarea.

Totalitarismul și cel de-al Doilea Război Mondial au generat turbulențe semnificative în domeniul operei. Cenzura și presiunile au transformat scena lirică într-un câmp de luptă ideologic, care a servit atât ca instrument de putere, cât și ca formă de contestare.

Perioada postbelică a fost marcată de o efervescență creativă și de căutarea identității artisti-

ce. Opera a devenit un teren fertil pentru inovație și explorare, influențând profund caracterul său în deceniile următoare și consolidându-și rolul ca mediu dinamic de dialog cultural.

Postmodernismul și pluralismul cultural au transformat opera într-un spațiu în care diversitatea și inovația coexistă. Integrarea elementelor din diverse tradiții reflectă complexitatea realităților globale și afirmă relevanța operei în peisajul actual.

Tehnologia digitală a democratizat accesul la operă, extinzând audiența și transformând complet percepția spectatorului. Digitalizarea a remodelat atât forma, cât și conținutul operei, redefinind rolul său în societatea contemporană.

Privind spre viitor, teatrul de operă se află la o răscruce, având oportunități de a explora noi forme de expresie. Integrarea tehnologiilor emergente va continua să influențeze și să modeleze opera, oferind o platformă diversificată pentru exprimarea artistică. Totuși, există riscul ca arta operistică să își piardă specificul și tradiționalismul, devenind o experiență prea omogenă și depersonalizată. Totuși, teatrul de operă reflectă schimbările din cultură și societate, demonstrând prin evoluția sa vitalitatea și relevanța în peisajul cultural contemporan. Această formă de artă se reinventează constant, abordând atât provocările artistice, cât și problemele sociale, rămânând un spațiu important în dialogul cultural global.

Referințe bibliografice:

1. Bakewell S. *At the Existentialist Café: Freedom, Being, and Apricot Cocktails*. Publisher: Other Press, 2016.
2. Clements A. *Written on Skin* – review [online]. *The Guardian*, 2012. Disponibil: <https://www.theguardian.com/music/2012/jul/08/written-on-skin-review> (vizitat 16.10.2024).
3. Constantinescu M. *Post-postmodernismul, cultura divertismentului*. București: Editura Univers Enciclopedic, 2001.
4. Flanders J. *The Metamorphosis*, Linbury Studio Theatre, Royal Opera House [online]. *The Arts Desk*, 2013. Disponibil: <https://theartsdesk.com/dance/metamorphosis-linbury-studio-theatre-royal-opera-house-0> (vizitat 16.10.2024).
5. Gokhale A.P. *Confronting Paradigms- Karl Marx and Sigmund Freud* [online]. *Counter Currents*, 2019. Disponibil: <https://counter-currents.org/2019/12/confronting-paradigms-karl-marx-and-sigmund-freud/> (vizitat 17.10.2024).
6. Hensher P. *When Brecht met Weill: a dazzling but doomed partnership* [online]. *The Guardian*, 2015. Disponibil: <https://www.theguardian.com/stage/2015/mar/03/when-brecht-met-weill-a-dazzling-but-doomed-partnership> (vizitat 17.10.2024).
7. Jameson F. *Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Editura: Verso Books, 1992.
8. Jarman D. *Alban Berg: Wozzeck*. (Cambridge Opera Handbooks). Publisher: Cambridge University Press, 1989.
9. Lyotard J. F. *Condiția postmodernă*. București: Editura Babel, 1993.
10. Neighbour O. *The New Grove Second Viennese School: Schoenberg, Webern, Berg*. Publisher: W. W. Norton & Company, 1997.
11. Nemoianu V. *Postmodernismul și identitățile culturale. Conflicte și coexistență*. București: Editura Spandugino, 2018.
12. Paget C. *The Magic Flute review – ENO's revival is a peach of wit, wisdom and laughs* [online]. *The Guardian*, 2024. Disponibil: <https://www.theguardian.com/music/2024/feb/29/the-magic-flute-review-mozart-mcburney-eno-revival-is-a-peach-of-wit-wisdom-and-laughs> (vizitat 16.10.2024).
13. Puffett D. *Richard Strauss: Salome* (Cambridge Opera Handbooks). Publisher: Cambridge University Press, 1989.
14. Silverstein L. *Review: The (R)evolution of Steve Jobs* [online]. *Opera Wire*, 2023 [citat 16.10.2024]. Disponibil: <https://operawire.com/san-francisco-opera-2023-review-the-revolution-of-steve-jobs/>
15. *The Metropolitan Opera* [online]. Disponibil: <https://www.metopera.org/season/on-demand/learn-more/> (vizitat 17.10.2024).

Liliana Ciobanu
ORCID: 0000-0002-9178-9822
Tatiana Comendant
ORCID: 0000-0003-2596-4714

Gunay MAMMADOVA

CHARACTERISTICS FEATURES OF THE DANCES PERFORMED IN THE İĞDIR REGION OF TURKEY

CZU: 793.31(560)

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.08>

Rezumat

Caracteristici ale dansurilor executate în regiunea İğdir din Turcia

Scopul acestui eseu este de a studia caracteristicile distinctive ale dansurilor practicate în cadrul ritualurilor turcilor azeri care locuiesc în regiunea İğdir din Turcia, precum și dificultățile pe care aceștia le întâmpină în conservarea tradițiilor proprii. Mai multe mostre muzicale incluse în articol au fost culese în timpul expedițiilor desfășurate în regiunea İğdir. Aceste fragmente au fost înregistrate pentru prima dată în timpul execuției muzicienilor și au fost utilizate, de asemenea, în analiza teoretică. Modelul de studiu a fost construit în conformitate cu procedurile cercetării calitative, iar pentru notarea partiturilor incluse în lucrare a fost utilizat software-ul MuseScore. În ceremoniile organizate în İğdir, pe lângă vechile dansuri populare azere, cântece și dansuri de tip yalli, sunt interpretate și mostre muzicale care au apărut ulterior în această regiune. Printre acestea se pot număra „İğdir barı”, „Arhaji”, „Gamaresky”, „Kisganc”, „Evci” yalli etc. S-a observat că, uneori, numele cântecelor și ale dansurilor interpretate sunt pronunțate diferit. De asemenea, sunt evidente mici modificări în intonațiile melodice.

Cuvinte-cheie: İğdir, folclor muzical, tradiții, dansuri populare, „İğdir barı”, „Arhaji”, „Gamareski”

Abstract

Characteristics features of the dances performed in the İğdir region of Turkey

The purpose of this essay is to study the distinctive characteristics of the dances that are done at the rituals of the Azerbaijani Turks who reside in the İğdir area of Turkey, as well as the difficulties that they face in maintaining their traditions. Several of the musical samples that are included in the article were acquired during the expeditions that were conducted in the İğdir region. These samples were recorded for the very first time during the performance of the musicians, and they were also utilized in the theoretical analysis. The study model was constructed in accordance with qualitative research procedures, and MuseScore was used to make notations on the sample notes that were included in the paper. In the ceremonies organized in İğdir, in addition to ancient Azerbaijani folk dances, yalli, and songs, musical samples that emerged later in this region are performed. Among such examples are “İğdir bar”, “Arhaji”, “Gamaresky”, “Kisganc”, “Evci” yalli, etc. an example can be given. Sometimes it is observed that the names of songs and dances performed are pronounced differently. Small changes are also evident in the melodic intonations.

Keywords: İğdir, musical folklore, traditions, folk dances, “İğdir bar”, “Arhaji”, “Gamareski”

Introduction

Azerbaijani Turks were able to establish their national government at the beginning of the 20th century, despite the long and turbulent paths of this entire history. The Araz Turkic government, whose center is İğdir, was established in Malakli for the first time.

As can be seen from history, it is an important event that the Turks living in these areas, which have hosted many civilizations, preserve their national traditions and ancient culture.

Purpose and Importance of the Research. The aim of this article is to examine the characteristics features of the dances performed in İğdir region

of Turkey. At the same time, this article is valuable because compilation studies have not been carried out in this region for a long time. We think that this study on music culture is important in terms of shedding light on future studies in this field.

Problem of the Research. The problem of the research is stated below.

What is the importance of dances in İğdir region ceremonies?

What are the examples of music performed in İğdir ceremonies?

Method. The research model was designed in accordance with case study and document analysis techniques, which are qualitative research



Photo 1. Location of Iğdir on the map of Turkey [17]



Photo 2. Iğdir Caravanserai (Seljuk period) [18]



Photo 3. Tombstones with a ram's head [19]



Photo 4. Iğdir Monument Museum [20] (Garagoyunlu era)



Photo 5. Mount Agri, is the symbol of Iğdir [21]

methods. The reason why the Iğdir region was chosen in the research is that the region has rich content in terms of folkloric characteristics and is protected. Relevant documents and interview method were used as data collection tools in the research. The works performed in the elements of the ceremonies were analyzed musically. Muse-

Score notation program was used in the notation of the works. The researcher conducted interviews with the elderly living in the Iğdir region.

Samples of music performed in Iğdir ceremonies. Household and seasonal ceremonies are of great importance in the lives of their people. These ceremonies are held according to the traditions of each nation. Our compatriots living in the Iğdir region have not distanced themselves from their national roots, they have taken possession of our folklore and ancient traditions and have kept them alive until today.

“According to musicologists, music genres have developed over centuries in their history. They obeyed the development laws of the centuries and were constantly updated. However, it is characteristic of this music that the development possibilities of folk music are limited, static, and tied to traditions. The value of folk music is in the preservation of traditions” [2].

Azerbaijani folk songs, who have preserved folk music in their homes and passed it down from generation to generation, have reflected their joy and happiness in the language of music in ceremonies and celebrations. These songs and dances were accompanied by several musical instruments: zurna (clarion instrument), drums (nagara), fipple flute (kaval), double drums (qo-sha nagara), clarinet, and accordion, and in recent years musical instruments such as accordion became the decoration of the ceremonies.

As we know, relations with Turkey were almost non-existent when Azerbaijan was part of the Soviet empire. Based on the information provided by the informants, we can say that the Azerbaijani Turks here used to catch the wave of the Azerbaijani radio at certain hours of the day, listen to national music from there, and play the melodies they heard on various instruments. In this way, the people tried to preserve their national roots and culture. Versions of Azerbaijani folk songs and dances performed in Turkey existed, and a musical example appeared in a different version.

“Intangible Cultural Heritage is a field of living heritage based on oral tradition, therefore organized and lived in variants and versions. As with material cultural monuments, it has boundaries to be protected, but it is also a unique and original heritage that can be renewed, but also a heritage that can be recreated” [7].

Azerbaijani folk songs and dances, which were performed at İğdir weddings and folk festivals in the past, can be found today in the same or different versions. Among such examples of musical folklore, the names of the folk dances “Uzundara” and “Darçını” are called “Mashadi Ibad”, “Chal, oyna” song called “Han Gızdar” or “Gulusum gular” etc. Assoc. Prof. Ashkin Chelik

explains the reason for the different naming of these folklore samples as follows: “The names of the songs written in sheet music in Azerbaijan are usually related to the word repeated in the verse or the word given in the line of the poem. Most of the time, this word expresses the essence of the song and, summing up the content directs the listener’s attention to a certain topic. Sometimes the song is read with an appeal to any person and is called by his name. In Turkey, the names of the songs written in sheet music are usually taken from the first verse of the text. The idea given at the beginning of the content of the song is seldom repeated in the text of the song. But the music sung to the very first verse of the song is usually bright and memorable because it forms its main theme” [5].

Yalli, one of the oldest types of dance, had a special place in the domestic ceremonies of Azerbaijani Turks. This unique dance, performed in mass, is an art form that provides information about the way of life of the first man. “Although the metro-rhythmic features of the musical materials of Yalli dances are outwardly similar to each other, the different images of rhythmic formulas within the metric measures of each of them testify to the character, variety, and multifaceted features of this genre. Since Yalli dances belong to the mass dance form, it shows that this genre comes from older traditions. Each mane is different due to its melodic language features and the variety and color of the foot movements performed during the dance. Their harmony differs from each other due to the variety of chord-intonation and rhythmic structure, born from national characteristics. One-legged, two-legged, three-legged, four-legged, and five-legged structural movements of Yalli are not unique to the Nakhchivan region. The research conducted in this field proves that



Photo 6. İğdir bar. (İğdir Cultural center, 2023/ Baydar dance group)

this type of yalli music samples inherited from the ancient tradition of Nakhchivan is widespread in Sava, Urmiya, Kars, Iğdir, and other regions today” [9].

In addition to ancient Azerbaijani folk dances, yalli, and folk songs, we are witnessing the performance of later music samples belonging to Iğdir. As in Kars, the genre of music called “Bar” was important in Iğdir as well. “Bar” is like a yalli, a heavy-tempo dance, played by holding hands.

One of the most performed bars in the Iğdir region is the “Iğdir bar”, which has been played with great enthusiasm in public ceremonies for many years. “Iğdir Bari” was first recorded by the Turkish folklorist, and folk music artist Muzaffar Sarisozen from the words of the folklorist. Although the exact year of collection of this folklore sample is not specified, the year of collection in the TRT archive is written as 1977.

Savash Yener Erol, who is researching the wedding tradition of the Iğdir region, notes in his article that this dance was inspired by the melody of “Arazbari” by the great Azerbaijani composer Uzeyir Hajibeyli: “In this period, which we can call the classic wedding period (1960-1980), weddings are held in the Iğdir bar or the region. (Iğdir) yallı or (Halay) was played by everyone who attended the wedding. This work, which is in 3/8 and 6/8 style and shur mugham, forms the melody of

the bar, which is played as a group in the region. What is interesting is that some important passages of this song are inspired by Uzeyir Hacıbəyov / Hacıbəyli - G.M.), who laid the foundations of modern Azerbaijani music.

I could not find out when and by whom this important song was first performed in the Iğdir region, which was compiled by the local team in the TRT repertoire. [6] In this case, the comparison of Savash Erol is interesting here. But, of course, one of the most important aspects of folk music is their similarity to each other. It is natural that “Iğdir Bari” is similar to other folk music samples due to certain motives.

During the choreographic structure of the dance, the players play with the finger-holding technique. A team that takes 3 steps forward, then turns left and right in place, moves 3 steps again. During turning from right to left, the hands are also lowered, then raised again and bent at the elbow.

“Iğdir bar” is included in the 2-part dances. Part I is hard, and part II is performed at a fast pace. This is not mentioned in the note text (M. Sarisozen’s note writing). However, if we listen to the melody of the dance and pay attention to the change of measure and tempo in the note text, we will see that it is in 2 parts. Part I is in 3/8 time, heavy tempo, 2-movement period form. Episode I repeats episode II as it were.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 22
İNCELEME TARİHİ : 28_1_1977

YÖRESİ

KİMDEN ALINDIĞI

SÜRESİ :

IĞDIR BARI

DERLEYEN
M. SARİSÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARİSÖZEN

The musical notation for "Iğdir Bari" is presented in five staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with a key signature of one flat. The second staff continues the melody with a repeat sign at the beginning. The third staff introduces a change in tempo and meter, marked with a double bar line and a new time signature of 6/8. The fourth and fifth staves continue the melody in 6/8 time, featuring a variety of rhythmic patterns and ending with a double bar line and repeat sign. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Note example 1. “Iğdir bar” (repetukul.com)

Quardate is the period. In part II, the change of meter is noticeable (6/8), which also affects the change of tempo. This part is performed at a fast pace. The first sentence of the second part consists of 2 and the second sentence consists of 5 measures. The dance ends with a 4 measure finale. The melody of the dance was smooth, no jumps were allowed. The range of the melody is M6 interval.

During our investigations, we witnessed that “İğdir Bar” is still played in ceremonies. In the example of the music performed by musicians who perform folk music in modern times, I have reflected every element of the melody of the dance as much as possible.

It should also be noted that this musical folklore example is performed by musicians in our modern times with minor changes. So, the example of the sheet music of “İğdir Bar”, which I took from the performance of Huseyin Baydar, a drummer and also a dancer and a harmonica player Sahib Ibrahimov, who lives in İğdir and repeatedly participates in the protection of national traditions, is as follows:

İĞDIR BAR

Collected and written by: Gunay Mammadova

Andante

Note example 2. “İğdir bar”

As can be seen from the sheet example, here the dance is performed only in 1 part and at a heavy tempo. Another dance that is a decoration of İğdir ceremonies is the “Arhaji” dance. This dance, which is mostly performed by women at a heavy tempo, is faster when performed by men, and the dance is performed quickly. Let’s look at the theoretical analysis of the dance: the 6/8 rhythm characteristic of Azerbaijani folk music is manifested in this dance. This dance, which consists of two parts, is performed in “Allegretto” (playful) and “Allegro” (fast) tempo. The melody develops according to the principle of sequentiality. If we look at the range, although the loudest and lowest sound of the melody shows the Perfect octave (P8), the melody is mainly created by wandering within the framework of the Perfect fourth (P4). If we look at the structure of the form, we will see that the dance is in the form of a period that includes several sentences. Here, 16 measures can be called the 1st sentence, and the next 16 measures can be called the 2nd sentence. At the end of the first part, after the 4-digit conclusion, the second part begins without a break. The 2nd part, covering 16 measures in total, is also divided into 2 sentences, and the 2nd sentence repeats the first one as it is. The dance ends in a joyful mood. The mode of Rast intonations prevails.

ARHAJI YALLI

Collected and wrote notes: Gunay Mammadova

Allegretto

Note example 3. “Arhaji yalli” (part I)



Note example 4. “Arhaji” yalli (part II)

One of the most loved and performed dances in the İğdir region is the game air called “Gamaresky”. Sometimes it is also called “Gamar dance”. Based on the information provided by the older generation living in the region, we can say that this dance was performed by an old woman named Gamar. Since then, the name of this dance has been called “Gamar dance”. Later, when it passed from language to language, the main pronunciation of the word was changed, and the dance is known today as “Gamaresky” in İğdir. Later, this dance was played by old men and women as a duet, but the lively and cheerful melody of the dance was loved and played by the younger generation.



Photo 7. “Gamaresky” dance (İğdir/Malakli, 2024. Baydar dance group)

This dance is performed in “Allegro” tempo and has a metrical time of 2/4. In terms of form structure, it can be attributed to a simple 2-part form. Here, the first part consists of 16 measures. It is a period with a square structure. Sentences are divided into 8+8 cells. The second part consists of 12 measures. Sentences are divided into 4+8. The dance belongs to the reprise type of a simple two-part form, as the first movement introduces new musical material, while the second movement repeats the second movement of the first movement.

GAMARESKEY

Collected and wrote notes: Gunay Mammadova



Note sample 5. “Gamaresky” dance

In general, it should be noted that, as we mentioned above, the İğdir region was a district of Kars for many years. The songs and dances that originated in Kars were also performed in İğdir. An example is the song and dance “Welcome to You” which originated at the beginning of the 20th century. The song “Welcome to You” is played as a verbal dance at all holidays, village and city weddings. The intonations in the sound of the music, facial expressions of the actors, and body movements indicate the greatness of the music. This song was written as a dedication to Ataturk. On October 6, 1924, the people greeted the arrival of the great leader Ataturk in Kars by singing this song with great joy and enthusiasm [9].

In addition, the “Gazagi”, “Lezginka” dance known as and “Sheikh Shamil” is also popularly performed in the region.

Researcher-scientist Rauf Bahmanli’s book “Azerbaijani folk dances” contains two versions of the “Gazagi” dance. The second option is played more often in the İğdir region. In the İğdir, the players, first play the dance at a slow tempo, then play at a fast tempo without any change in the melodic and rhythmic structure of the dance. This gives the dance a two-part character. Young men show their skills in this dance performed solo or in groups by young men at weddings. Due to the optimistic and heroic features of the melody, this dance is more characterized as a warrior dance.



Note example 6. "Gazagi" dance [4]



Photo 8. "Sheikh Shamil" dance [22]

The "Sheikh Shamil" dance, which is widely spread and loved by the people of İğdir and not only in İğdir but in the whole Eastern part of Turkey, glorifies bravery and heroism. It is mainly played by men. The main attribute of this dance is a knife. According to the legend, when the Russians took Shamil and his friends' captive and took them on board the ship, the soldiers started having fun under the influence of alcohol. At this time, they make Shamil's friends dance. When it's Shamil's turn, he says he won't play without a knife. So, they give him a lot of knives. During the game, Shamil throws knives at his friends one by one, and thus they manage to escape from captivity. Played solo or in groups, this dance has a complex choreographic structure. Although the text of the dance is reflected in the book, there is no information about the date of its collection and by whom it was collected and written down.

ŞEYH ŞAMİL

Yöresi: Kars - İğdir - Ardahan
Kaynak: Başlı Yayan

Derleyen: _____
Notlayan: _____



Note example 7. "Sheikh Shamil" dance [13]

One of the most popular dances in İğdir is the "Ayshat" dance. The name of this dance is one of the names often given to girls by the people of İğdir. This dance, composed by the famous harmonica player Teyyub Demirov, is among those that haven't been forgotten for many years. This dance, which is rarely performed at Azerbaijani weddings in modern times, is performed so much at İğdir and Kars district celebrations that those who do not know the origin of this dance consider it a musical example of Kars folklore. The sheet music example of the dance was included in Rauf Bahmanlı's collection of sheet music "Azerbaijani folk dances".



Note example 8. "Ayshat" dance [4]

The following note sample was collected and written by Shenel Onaldı (informant Erol Ozaydın) during the expeditions in Turkey. Although the collection date is not recorded, it can be assumed that this process was carried out in the second half of the 20th century.



Photo 9. "Ayshat" dance [22]

AYŞAT

Yöresi: Kars - Iğdır
Kaynak: Erol Ozaydın
Derleyen: Shenel Onaldı
Notalayan: Shenel Onaldı

07

Note example 9. "Ayshat" dance [13]

The note of the next presented dance "Ayshat" was written by me based on the music written at the end of the last century and played on the Internet platform called YOUTUBE (accordion - Islam Ozinanır, clarinet - Seyfi Aras, drums - Adil Donmez).

AYSHAT DANCE

Written by: Gunay Mammadova

Moderato

Note example 10. "Ayshat" dance (part I)

Allegro

Note example 11. "Ayshat" dance (part II)

If we compare all 3 versions of the dance written in notes at different times, we see that there are minor changes in melodiousness. During the analysis it is revealed the form structure of this dance is based on the "Shur" chord, we will see that all three versions are in a simple 2-part form. However, in the performance version that I have written, this dance is performed in two parts. The first part is heavy, the second part is presented at a fast pace. The main version of the dance (written by R. Bahmanli) does not have the second part performed in Iğdir. It can be considered that the

fast part, which we call the second part, was added later by İğdir musicians. At the same time, there is no second part in the version compiled by Shenel Onaldi.

Conclusion

We have many dances that have survived for centuries. These dances are performed solo, duet, or en masse. The main goal of this research article was to reveal the place and importance of dances performed in hand festivals in the İğdir region. As a result of research, it became clear that our compatriots living in İğdir did not distance themselves from their national roots, they took ownership of our folklore and ancient traditions and kept them alive until today. The songs sung and the dances performed were mainly passed down orally from generation to generation, and today many examples of musical folklore have been forgotten. It was determined during the study:

In İğdir, mainly Azerbaijani folk songs and dances were performed at folk festivals, and weddings, and some new musical folklore examples of the region were also created. Among them, “İğdir bar”, “Gamaresky”, “Arhaji”, “Evcı”, etc. dance like.

Although the work of collecting folklore in Turkey began in the 19th century, the collection of Kars-İğdir folklore took place mainly from the 50s-70s of the 20th century.

The names of several Azerbaijani folk songs and dances are known in different ways in the researched region. For example, the dances “Uzundara” and “Darçını” are among others, “Mashadi Ibad”, “Chal, Oyna” song “Han Gizdar” or “Gulsum Gullar”, etc.

Although we observe that the names of most of the performed Azerbaijani folk songs and dances are pronounced differently, we see that they have the same melodic language, mode-intonation, and form structure.

The article found that the music samples played at wedding parties are full of joy and happiness and mostly cover themes of love. These musical patterns are simple in structure and often rely on repetition of the same melodic material. Sometimes the repetition of the melody is partially changed.

During the theoretical analysis of the dances, which were recorded for the first time during the research, we witness that they are similar to the ancient folk songs and dances in terms of form, melodic, metro-rhythmic, and mode-intonation.

Recommendations

This study is dedicated to revealing the characteristic features of the dances performed by the Azerbaijani Turks in the İğdir region, which have been collected so far and recorded by me for the first time. In future studies, the musical folklore samples performed during the implementation of other traditions belonging to the region can be investigated. During expeditions, new information can be obtained by meeting more folklorists and musicians. In order not to stray away from the national roots and to keep the dances alive, they should not only be played at festivals but should also be promoted to the younger generation in the educational process. Thus, it is necessary and useful for each representative of the people to recognize, own, and protect their own culture.

Gratitude

To everyone who helped me during the research, especially Prof. Dr. I would like to express my gratitude to Gulnaz Abdullazade, my student Sarvat Ibrahimli, my informants, and my family who always support me!

Informants

1. Adnan Turkeli Hamdullah oglu. 1969, İğdir/Malakli
2. Coshgun Oluz Ibrahim oglu. 1970, İğdir/Malakli
3. Huseyin Baydar Shahin oglu. 1987, İğdir/Center
4. Muzaffar Shurgun Ali oglu. 1958, İğdir/Center
5. Savash Yener Erol Muslim oglu. 1974, İğdir/Center.

Bibliographic References:

1. Acar Z. Z. İğdir in every aspect (2nd ed.). Ankara: 2010.
2. Aksu C. (2001). Compilation of Türkü in our folklore. Millî Folklor, 11(41). Retrieved from <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Issue=41&Page=65> (accessed: 15.02.2025)
3. Aydın S., Alin K., & Özkaya I. Folklore researches of Kars region-I. İzmir: 2011.
4. Bahmanlı R. Azerbaijani folk dances. Baku: 2002.
5. Çelik A. Turkish versions of Azerbaijani folk songs and their comparative analysis [Doctoral dissertation]. Baku: 2008.
6. Erol S. Y. The change of wedding music in İğdir from 1960 to today. Aras Havzası-I, Aydın, T.,

& Yardımcıel, A. (Eds.), 2022, pp. 237-246.

7. Gürçayır S. A critical reading on the Convention for the Protection of Intangible Cultural Heritage. *Gazi University National Folklore Magazine*, 23(92), 2011, pp. 5-12. Retrieved from <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Number=92&Page=2> (Accessed: 15.02.2025)
8. Gürçayır S. T. Looking at Turkish folklore from the outside: Foreign folklore researchers in the history of Turkish folklore. *Millî Folklor*, 25(99), 2013, pp. 63-76.
9. Məmmədova G. The role and significance of music in the wedding tradition of Kars region. *Searches*, 16(3), 2022, pp. 103-115.
10. Məmmədova G. *Musical folklore of Nakhchivan*. Baku: 2012.
11. Özkaya I., Alin K., Kop Y. & Arıkan M. *Intangible cultural heritage of Kars*. Kars: 2011.
12. Small C. *Music, society, education*. England: Wesleyan University Press: 1996.
13. Turhan S., Şahin S. & Şimşek G. *Kars, Ardahan-İğdir folk songs and play tunes*. Ankara: 2010.

Siteography

14. İğdir Barı Folk Dance Archive: <https://www.repertukul.com/IĞDIR-BARI-22> (accessed: 15.02.2025).
15. Turkish Folk Music Compilations: <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/turk-halk-muzigi-derlemeler> (accessed: 15.02.2025).
16. İğdir Folk Music Video: <https://www.youtube.com/watch?v=vMoCEhJ0SC0> (accessed: 15.02.2025).

Web Sources

17. Location map of İğdir Province. Retrieved from: https://www.researchgate.net/figure/Location-map-of-Igdir-Province_fig2_370106780 (accessed: 15.02.2025).
18. İğdir Caravanserai (Google Images Search). Retrieved from: <https://www.google.com/search?q=%C4%B1%C4%9Fd%C4%B1r+kervansaray&tbm=isch> (accessed: 15.02.2025).
19. Karakoyunlu Koçbaşı Open-Air Museum. Retrieved from: <https://nomatto.com/karakoyunlu-kocbasli-acik-hava-muzesi> (accessed: 15.02.2025).
20. Armenian Massacre Museum Exhibition. Retrieved from: <https://www.aa.com.tr/tr/pg/%D1%84%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%B-%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%8F/ermeni-katliaminin-izleri-bu-muzede-sergileniyor/0> (accessed: 15.02.2025).
21. Mount Ağrı in İğdir (Google Images Search). Retrieved from: <https://www.google.com/search?q=%C4%B1%C4%9Fd%C4%B1r+a%C4%9Fr%C4%B1+da%C4%9F%C4%B1&tbm=isch> (accessed: 15.02.2025).
22. The elegance, nobility, and heroism of the Caucasian dance. Retrieved from: <https://www.gzt.com/gztmzt/zarafet-asalet-ve-kahramanligin-yuzyillik-oyunu-kafkas-2534808> (accessed: 15.02.2025).

Gunay Mammadova

ORCID: 0000-0002-6072-7135

Ludmila ALEXEI

ARTA REGIZORALĂ ÎN TEATRUL RADIOFONIC: OLGA ȘVEȚ

CZU: 792.096(478)

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.09>

Rezumat

Arta regizorală în teatrul radiofonic: Olga Șveț

Articolul este dedicat biografiei creatoare a regizoarei Olga Șveț, personalitate cu o carieră fulminantă în Teatrul Radiofonic moldovenesc și influenței sale asupra formării și dezvoltării școlii de regie radio – regie artistică, sonoră și muzicală în spectacolul de teatru radiofonic. În demers sunt abordate conceptul, stilul regizoral, înțelegerea materialului dramaturgic, principalele tehnici estetice ale artei regizorale, devenite aproape canonice în teatrul radiofonic în următoarele decenii, (sfârșitul sec. XX - începutul sec. XXI). La baza investigației sunt spectacole radiofonice montate de regizoare, începând cu anul 1990 (Arhiva Radio Moldova) și emisiuni despre teatru, interviuri, dialoguri, documentare radio, evidențiind astfel complexitatea gândirii estetice și a biografiei de creație a regizoarei. Este accentuat rolul simbolului ca procedeu expresiv, la care apelează regizoarea în creația sa, pentru a sugera idei sau stări sufletești, realizate prin mijloace sonore. Sunt evidențiate metode de lucru și tehnici regizorale inovatoare ale regizoarei, menite să aprofundeze mesajul textului dramaturgic, să dezvăluie caractere, personaje, situații, conflicte, prin intermediul analizei mai profunde a fragmentelor de spectacol.

Cuvinte-cheie: regie radio, text, tehnici regizorale, drama radio, concept și stil regizoral, spațiu teatral, conflict dramatic, atitudine novatoare

Abstract

Directing in radio theatre: Olga Șveț

The article is dedicated to the creative biography of the director Olga Shvet, a personality with a brilliant career in the Moldovan Radio Theater and her influence on the formation and development of the school of radio directing - artistic, sound and musical direction in the radio theater performance. The approach addresses the concept, directorial style, understanding of the dramaturgical material, the main aesthetic techniques of directorial art, which became almost canonical in the radio theater in the following decades (late 20th century, early 21st century). The investigation is based on radio shows edited by the director, starting in 1990 (Radio Moldova archive) and shows about theater, interviews, dialogues, radio documentaries, through which we can understand in more detail the complexity of the aesthetic thinking and creative biography of director! Another important element on which we will focus is the symbol as an expressive procedure through which ideas or states are suggested and which the director highlights through sound means in his creation. In the process of editing the radio show, the director uses innovative working methods and directorial techniques, designed to deepen the message of the dramaturgical text, to reveal characters, situations, conflicts, through a deeper analysis of the fragments of the performance.

Keywords: radio direction, text, directorial techniques, radio drama, directorial concept and style, theatrical space, theatricality, dramatic conflict, innovative attitude, creativity

În teatrul radiofonic regizorului îi revine un rol-cheie. Vom elucidă în acest demers conceptul regizoral și unele tehnici estetice promovate de Olga Șveț, Maestru în Artă, care a dat dovadă de o exigență profesională, performanțe și capacitate de creație, desăvârșind scena acustică a Teatrului Radiofonic. La baza investigației sunt spectacole radiofonice montate de regizoare, începând cu anul 1990 și emisiuni despre teatru, interviuri, dialoguri, documentare radio, prin care putem în-

țelege mai detaliat complexitatea gândirii estetice și a biografiei creatoare a acestei regizoare.

Olga Șveț își începe cariera la radio (în prezent Radio Moldova) în anii '70, secolul trecut, în calitate de regizoare de emisiuni literare. După absolvirea facultății Regie la Institutul de Stat al Artelor „G. Musicescu” din Chișinău (actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice), este invitată la radio să regizeze câteva proiecte (emisiuni) în Redacția Cultură. De la bun început s-a

evidențiat prin rafinament și gust estetic deosebit, reacție spontană, facultate de a judeca la justa valoare esteticul, a reliefa modalități diferite de definire a artei radiofonice. În intimitatea creatorului, dacă încercăm să pătrundem (iar la Olga Șveț căile spre interior au fost mai întotdeauna închise ochiului curios), întrezărim un adevăr clar: această ființă creatoare și-a dezvăluit misterele în estetică, în artă, în dorința de a comunica cu ceilalți altfel decât ca un simplu vorbitor, deoarece „spectacolul nu este doar o motivație, el este scop [...] un act artistic, un organism viu în continuă prefacere” [4, p. 24].

Regizoarea probează cu dexteritate și acuratețe vocile actorilor, pentru a lectura la microfon fragmente literare din nuvele, romane, lirică. Cunosând foarte bine modulațiile vocale ale actorilor, ea are simțul inteligibil al cuvântului rostit la microfon, velleitate formată, evident, din lecturi. Carisma i-a fost observată și apreciată imediat, iar în scurt timp este determinată să aplice abilitățile de regizor artistic în teatrul radiofonic. Ca un sculptor cu filosofie barocă, începe prima călătorie prin „teribilul” spațiu radiofonic, sondat de înaintașii genului Margareta Javrotchi, Ala Cupcea, Eugenia Malarciuc, Ilie Stratulat și alții. Prima sa lucrare datează din anul 1990 – spectacolul „Poveste de Anul Nou” de Vladimir Dudențev (durata 76 min – arhiva Radio Moldova).

Experiențele teatrale, paradigmele și transformările pe care le-a avut de-a lungul anilor Teatrul la Microfon au dus la îmbunătățirea artei spectacolului sonor, plasându-l pe trepte recunoscibile ale evoluției artistice. Spectacolul de teatru sonor reprezintă un proces artistic care ține de durată, spațiu și își definește forma în cadrul echipei. Câteva etape de lucru pe care le-a respectat cu acuratețe regizoarea Olga Șveț sunt:

- lectura textului dramaturgic și adaptarea fragmentelor la necesitate;
- remarcarea actorilor în roluri;
- scrierea muzicii originale sau folosirea compilațiilor muzicale;
- înregistrarea vocilor actorilor în studio;
- curățarea (fonotecarea – termen folosit în teatrul sonor) materialului înregistrat;
- montajul fragmentelor înregistrate;
- includerea efectelor sonore, a muzicii;
- audierea produsului artistic și transmiterea în eter.

Aceștia sunt pașii evocatori ce duc la realizarea spectacolului de teatru radiofonic, pe care discipolii îi urmează cu acuratețe și astăzi.

Olga Șveț descoperă în teatrul radiofonic o posibilitate de afirmare a propriului *eu* creator. Caută și găsește în acest gen de teatru acustic un filon prin care să exprime frumosul artistic. Din dorința de a demonstra că spectacolul devine operă de artă doar atunci când îmbină și celelalte părți componente – muzica, efectele sonore, pauzele – regizoarea fermentează elementele specifice spectacolului sonor și creează un concept regizoral propriu, unic, original, bazat pe identificarea realității și contrapunerea cu lumea fictivă. Precum pictorul în fața șevaletului, Olga Șveț trăiește experiența actului creației, împărțind revelația spectacolului radio cu publicul ascultător.

Arta regizorală a Olgăi Șveț se concentrează pe următoarele aspecte: trecerea de la configurare la prefigurare (structurarea într-un anumit fel toate caracteristicile textului dramaturgic); coerența simbolurilor; accentuarea detaliilor prin muzică; impulsul actorilor de a-și modela vocea; îmbinarea inovației cu tradițiile regizorale.

Exemple de spectacole sonore ce îmbină armonios aceste specificități sunt: „Acasă” de V. Beșleagă (1991), „Eu tac, tu taci, el tace, ea vorbește” de V. Ion Popa (1991), „Iubesc” de E. Nicula (1992), „Să ne cântăm patria” de Z. Mda (1997), „Demonul” de M. Lermontov (1989) și altele.

În procesul montajului, regizorul nu-i scapă nici cel mai mic detaliu din text. Analizează până la obsesie amănunțele, simbolurile și metaforele. Structurează mai întâi un plan de lucru pe capitole, pentru a ajunge la sugestia clare asupra tuturor trăsăturilor de caracter ale personajelor. Repetițiile asupra rolurilor cu actorii devin uneori chinuitoare, având însă un singur scop: atingerea creativității prin descifrarea conflictului interior al acțiunii din textul dramaturgic. Pentru regizor, vocea actorului trebuie să transmită stări umane, chiar și pe cele mai ascunse din subconștient. Acesta este un meșteșug greu de dobândit, dacă inflexiunile vocale ale actorului nu corespund normelor și cerințelor acustice.

Un alt principiu al regiei dramei radio, explorat și valorificat, în sensul bun al cuvântului, de regizoarea Olga Șveț este cel formulat de Richard J. Hand și Mary Traynor: „Când un obiect nu poate fi văzut, atunci trebuie auzit, iar dacă acest sunet singur nu comunică, funcția cuvintelor este de a oferi explicații” [2, p. 42]. Cu referire la acest principiu al creației, Olga Șveț „dezghioacă” frazele textuale pentru a ajunge la rădăcina lor, în miezul și „măduva” gândului. Caută sensuri apropiate ale

cuvintelor, se detașează de convenționalitate și, cu dezinvoltură creatoare, ajunge la cheia cu care pătrunde în interiorul limbajului dramaturgic, identificând motto-ul integrator al fiecărui fragment.

Principiul austerității planului regizoral nu o convinge; regizoarea apelează la efecte sonore și muzică din plin, uneori chiar din abundență, pe care le integrează armonios între pauze, cuvinte și fraze. Spectacolul încântă prin forma sa estetică, prin expresii semiotice, mister și chiar sublim. Finalmente, spectacolul de teatru sonor se transformă într-o metamorfoză simbolică. Timp de peste treizeci și cinci de ani de activitate în Teatrul Radiofonic, regizoarea Olga Șveț a realizat aproximativ 60 de spectacole, diferite ca formă, durată și tematică: monospectacole, spectacole-serial și producții bazate pe texte clasice. Fără suport vizual propriu-zis, inflexiunile vocale aprofundază mesajul și simbolurile. „De la auzul primelor cuvinte experimentăm o relație aparte cu cuvântul” [Idem, p. 34], remarcă Frances Gray, citată de Richard Hand. Specificul artei regizorale a Olgăi Șveț constă în faptul că regizorul devine parte integrantă a spectacolului, prin combinarea concretului cu imagini flexibile, infiltrarea propriei creativități și chestionarea ierarhiei senzoriale. Aceste caracteristici pot fi raportate la spectacolul-serial „Mărturiile Calvarului” (1996), compus din șapte episoade și considerat o lucrare-model. Drama sonoră, scrisă de Andrei Burac după o idee de Giovanni Papini, configurează una dintre cele mai complete expresii ale individualității regizoarei. Dramaturgia se bazează pe romanul „Istoria lui Hristos” („Viața lui Hristos”, 1921), rezultat al convertirii spirituale a autorului de la păgânism la creștinism. Conceptul conform căruia Iisus rămâne un simbol central al lumii creștine, iar antichitatea și creștinismul nu se mai pot contopi, constituie linia roșie a spectacolului și trebuia să răsune ca o anamneză pe întreaga durată a celor șapte episoade. Drama sonoră „Mărturiile Calvarului”, scrisă de dramaturgul Andrei Burac, inspirată după o idee de Giovanni Papini, configurează imaginea cea mai completă a individualității regizoarei Olga Șveț. Dramaturgia se bazează pe romanul „Istoria lui Hristos” sau „Viața lui Hristos”, publicat în anul 1921. Ideile textului sunt complexe, reprezintă rezultatul remodelării spirituale a autorului (Papini), de la condiția de păgân la cea de creștin. Romanul, de la care s-a inspirat Andrei Burac, este ca o pocăință a vinovăției în fața lui Dumnezeu. Textul dramaturgic, adaptat

într-o nouă viziune conceptuală de Andrei Burac, păstrează esența romanului, reperle primordiale ale textului original. Conceptul că Iisus rămâne un idol al lumii creștine, iar cele două epoci – antichitatea și creștinismul nu se mai pot contopi, reprezintă linia roșie a subiectului spectacolului. Acestea trebuiau să răsune ca o anamneză pe toată durata celor 7 episoade ale dramei sonore „Mărturiile Calvarului”.

Aici, regizorul, ca un meșter iscusit, explorează toate spațiile convenționale și nonconvenționale, pentru a da viață personajelor. Structura narativă a textului dramaturgic este redusă până la înțelegerea perfectă a mesajului. Pentru a-i reduce din complexitate, regizorul implică personajele profund în înțelegerea textului. Personajul principal – Iisus este interpretat de actorul Sandri Ion Șcurea. „Ca să ajung la perfecțiune cu acest rol, a trebuit să experimentez la microfon o sută de actori. Cel mai potrivit tipaj vocal mi s-a părut actorul Sandri Ion Șcurea. La probe au fost mulți actori foarte buni. Dar vocea lui S. I. Șcurea părea ruptă din epoca lui Iisus” [1], afirmă regizoarea Olga Șveț în emisiunea „Documentar radio” (Radio Moldova, 2019).

În acest spectacol sonor Olga Șveț urmărește fiecare personaj în evoluție și îi implică total pe aceștia într-un proces în care „necesitatea transcenderii actorului către sacru devine concept sinonim cu acela de a crea” [4, p. 6]. Ca să le provoace și mai mult emoțiile, să-i facă să asiste ei înșiși în acțiuni, să reintre în dramele altora, în viețile personajelor, regizoarea depășește uneori chiar și barierele intime, se încăiera într-o bătălie acerbă, doar ca să obțină ceea ce dorește. Pentru realizarea spectacolului „Mărturiile Calvarului” regulile au fost trasate clar:

- personajul principal este omniprezent pe parcursul celor 460 de minute ale spectacolului, chiar și atunci când nu i se aude vocea;
- el vorbește prin vocea lui interioară, prin efecte sonore și prin muzică;
- vocea naratorului este prezentă în spectacol, pentru a da profunzime, a indica timpul, locul și spațiul acțiunii;
- conflictul interior deseori este redat prin intensificarea vocilor: volum, tonalitate, șoapte, murmur sau strigăte.

Regizorul recurge uneori și la subterfugii sau șiretlicuri regizorale, pentru a da spectacolului și mai mult dramatism, cu scopul intensificării unor

scene dramatice, a-l transfera pe ascultător într-o lume vizuală reală, deoarece „nimic paradoxal în nevoia actuală de atingere a unei performanțe [...], atât artistul, cât și spectatorul contemporan se zbat cu disperare să-și regăsească identitatea pierdută” [Idem, p. 27]. Fiecare episod, din cele șapte, are durata între 18 și 42 de minute. Actorii distribuți în roluri: Vitalie Cărăuș, Victor Ciutac, Veniamin Apostol, Vitalie Rusu, Nicolae Darie, Petru Hadârcă, Sandu Leancă, Ninela Caranfil, Tudor Patron, Gheorghe Grău, Valentin Zorilă, Andrei Moșoi, Vitalie Druceș, Anatol Durbală, ș.a. Din echipa spectacolului au făcut parte: Silvia Ilarionov și Nicolae Cimiliuc – regizori de sunet, Emilia Burlea – regizor muzical, Ilie Teleșcu – redactor. Muzica originală a fost scrisă de compozitorul Vlad Burlea. Toate episoadele încep cu o piesă religioasă interpretată solo de soprana Natalia Margine. Spectacolul în sine este unul complex. Unii teatrologi și producători de drame radio, printre care și Richard Hand afirmă că „simplitatea este cheia unui spectacol de succes” [2, p. 37], iar regizorul Olga Șveț se pare că sparge tiparele simplității, creează și impune propriul stil regizoral, propriile legități, pentru atingerea perfecțiunii în creație.

Cu referire la unele dificultăți generate de receptarea spectacolului (audiția la radio): spectacolul-serial „Mărturiile Calvarului” riscă să piardă din calitatea mesajului, deoarece nu poate fi transmis integral din cauza duratei extinse. Dacă „Mărturiile Calvarului” este un spectacol glaciar, care stârnește emoții și sentimente estetice complexe, atunci el reușește să zguduie conștiința ascultătorului – este rezultatul și năzuința de esențializare a tuturor părților componente ale spectacolului sonor: cuvânt, dialog, monolog, sunet, pauză, muzică. Regizorul, ca un arhitect al propriei construcții, leagă cuvântul de sunet, sunetul de muzică, muzica de pauze. Cuvintele readuc atmosfera, emoția, redau mediul înconjurător, timpul și spațiul. „Fără cuvânt, spectacolul e obscur. Fără muzică – e palid. Funcția muzicii este de a comunica”, afirma regizoarea Olga Șveț în emisiunea „Documentar radio”, anul 2019. Când un obiect nu poate fi redat prin cuvinte, intervine muzica sau efectul sonor. În afară de zonele obscure ale textului dramaturgic pe care regizorul le șlefuieste

prin muzică și efecte sonore, cele mai integratoare părți pe care el dorește să le accentueze sunt: dialogul; textul naratorului/povestitorului; emanația sau degajarea; ornamentul sonor.

Parte profundă din spectacol, asupra căreia își concentrează atenția regizoarea, este dialogul personajelor. Interacțiunea dintre personaje este inerentă, se insistă uneori prea mult, din abundență, dar cu un singur scop – efectul pe care trebuie să-l simtă, să-l recepteze și să-l trăiască ascultătorul, adică emoția. Emanația în „Mărturiile Calvarului”, experimentată cu succes de regizoarea Olga Șveț, are rolul de a aduce încărcătura ideatică spre receptor. Mulțimea este co-participantă la evenimente, este inseparabilă de personaje, ajută la proiectarea personajelor în spațiul concret.

Specificul, stilul, caracterul distinctiv al creației regizoarei Olga Șveț, mărturisesc despre o inepuizabilă forță creativă și inovativă în arta teatrului radiofonic. Olga Șveț rămâne un înaintaș al genului de teatru sonor. Ajungem la concluzia că spectacolele radiofonice montate de această personalitate creatoare sunt bogat ornamentate cu niște dantelării sonore iscusit mesteșugite, iar aceste trăsături tipice îi definește caracterul. Experiența inovatoare, talentul și inteligența creatoare ale maestrului devin emblematice în teatrul sonor moldovenesc, care își continuă activitatea începută de predecesori, inclusiv prin arta lăsată cu drept de moștenire de regizoarea Olga Șveț, pe unica scenă acustică din Republica Moldova – studioul Literar-Dramatic, Casa Radio, Teatrul la Microfon.

Referințe bibliografice:

1. Documentar radio. Emisiune Radio Moldova, anul 2019. În: Arhiva Radio Moldova.
2. Hand R. J., Traynor M. The Radio drama. Handbook. New York: International Publishing Group, 2011.
3. Nicolau H. Dimensiunea sacrului în spectacolul de tragedie antică. Craiova: Universitatea, 2012.
4. Petrescu A.-R. Logici regizorale. Iași: Artes, 2011.

Ludmila Alexei

ORCID: 0009-0002-1051-8762

FENOMENUL BELIC ÎN FILMUL DE ANIMAȚIE

CZU: 791.228

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.10>

Rezumat

Fenomenul belic în filmul de animație

Una dintre temele semnificative atacate de către cinematografie este și cea a războiului. O abordare deosebită a acestei tematici ne-o propun animatorii. Viziunea lor prin prisma limbajului specific al filmului de animație, plin de simboluri și metafore fac aceste creații de neuitat. În acest context, interes prezintă filmul *Vecinii* (*Neighbours*, 1951) al regizorului canadian Norman McLaren, o originală parabolă antirăzboinică, pentru care ia premiul Oscar; un alt film nominalizat la același premiu este *Jocul* (*Igra*, 1962), realizat de cel mai cunoscut reprezentat al Școlii din Zagreb – Dušan Vukotić și altele. Articolul va pune în valoare filmele de animație ce într-un stil alegoric indică la motivele ce duc la crimă și război, precum și la efectele lui distructive. La fel, vor fi abordate și o serie de filme care se alimentează din războaiele concrete ale secolului XX. În prim plan se impun atrocitățile celui de al Doilea Război Mondial cu accent pe bomba atomică aruncată asupra orașelor nipone Hiroshima și Nagasaki, ale căror efecte sunt redată în filmele: *Pica Don* (1978), *Mormântul licuricilor* (1988), *În acest colț al lumii* (2016) ș.a.

Cuvinte cheie: film de animație, război, documentar de animație, regizor, premiul Oscar

Abstract

The war phenomenon in the animated film

One of the significant themes tackled by cinematography is that of war. The animators propose a special approach to this topic. Their vision through the prism of the specific language of the animated film, full of symbols and metaphors make these creations unforgettable. In this context, the film *Neighbors* (1951) by the Canadian director Norman McLaren is of interest, an original anti-war parable, for which he won the Oscar; another film nominated for the same award is *The Game* (*Igra*, 1962), made by the most famous representative of the Zagreb School – Dušan Vukotić. The article will highlight animated films that in an allegorical style point to the reasons that lead to crime and war, as well as to its destructive effects. In the same way, a series of films that are based on the concrete wars of the 20th century will be addressed. In the foreground are the atrocities of the Second World War, with an emphasis on the atomic bomb dropped on the Japanese cities - Hiroshima and Nagasaki, the effects of which are shown in the films: *Pica Don* (1978), *Grave of the Fireflies* (1988), *In this Corner of the World* (2016), etc.

Keywords: animated film, war, animated documentary, director, Oscar

Fenomenul belic a fost și rămâne printre cele mai actuale teme în creația scriitorilor, artiștilor plastici, regizorilor de teatru și film. Or, cinematografia prin limbajul său audiovizual are posibilitatea de-a imprima și reda imagini reale, începând de la apariția conflictelor până la distrugerii globale, pe care le regăsim atât în peliculele documentare, cât și în cele de ficțiune. O abordare deosebită a acestei tematici ne-o propun animatorii. Viziunea lor prin prisma limbajului specific al filmului de animație, plin de simboluri și metafore fac aceste creații de neuitat.

Tema războiului a fost cercetată de către istorici și esteticieni, filozofi și literați, inclusiv de filologi, care s-au ocupat, în mod special, de acest gen cinematografic. Specialiști din diverse spații

geografice au abordat tematica filmului de război/anti-război din cele mai diverse aspecte. Evident că cele mai semnificative lucrări se referă la filmul de ficțiune și cel documentar, ultimul bazat pe cronică cinematografică și care au făcut subiectul mai multor dezbateri științifice. Bibliografia mondială deține studii clasice despre tema păcii și a războiului în cinematografia europeană (precum ar fi monografia Manuelei Cernat) [1], studii despre reinterpretarea războiului, studii despre filme ce evocă memoria colectivă [6], până la aspecte psihologice, cum filmul influențează percepția războiului (Paul Vrililio) [5] etc. Deși mai puțin s-a pus în valoare această tematică în filmul de animație, ea n-a lipsit din vizorul criticii. Concomitent cu analiza formulelor stilistice de creare a

peliculelor animate, atenție se acorda și mesajului ideatic. Interes prezintă studiul cunoscutului filmolog Natalia Krivulea, care analizează procesul de „creare a chipului dușmanului” [10, p. 339] în filmul de animație în diverse cinematografii: americană, germană, sovietică.

Făcând abstracție de filmele de propagandă, realizate în perioada celui de al doilea Război Mondial, depistăm pe parcursul perioadei Războiului Rece (1947-1991) o serie de peliculele, în care animatorii își propun să abordeze motivele ce incită la apariția conflictelor, ajungând treptat la distrugeri globale.

Una dintre primele pelicule semnificative, în care a fost abordată tema conflictelor ce se termină tragic, este cea a lui Norman McLaren – *Vecinii* (*Neighbours*, 1952). Regizorul canadian este cunoscut prin experiențele sale în domeniul limbajului filmului de animație, în primul rând al animației fără cameră, prin care devine renumit, precum și modalitatea de a anima omul – *pixilația*. Anume prin această metodă a fost realizată pelicula *Vecinii*, apreciată cu Premiul Oscar *Pentru cel mai bun film documentar de scurt metraj* (1952).

Ideea filmului a fost inspirată de aflarea de aproape un an a regizorului în Republica Populară Chineză, unde este martorul la începuturile revoluției lui Mao, apoi războiul din Coreea. „Am decis să fac un film cu adevărat puternic despre antimilitarism și împotriva războiului”, – menționa Norman McLaren într-un interviu [3].

Or, povestea pusă la baza filmului e veche de când lumea: relațiile dintre vecini. În cazul *Vecinilor* lui McLaren motiv de ceartă este apariția unei flori pe hat, care se termină nu doar cu distrugerea caselor, uciderea copiilor și a soției, dar și cu moartea celor doi *vecini*. E semnificativ, că pe mormântul fiecăruia crește câte o floare – să „doarmă împăcați”. Filmul finalizează cu apelul: „Iubește-ți vecinul!” în 14 limbi ale lumii, fiind unul actual pentru toate popoarele și națiile. Această parabolă, aproape biblică, ce îndeamnă la dragostea pentru apropiat nu se va învechi niciodată.

Cam în aceeași cheie și același demers ideatic transmit și filmele regizorului Dušan Vukotić, unul dintre principalii reprezentanți ai Școlii de la Zagreb, care se îndepărtează de stilul clasic al poveștilor animate și creează pelicule cu un profund mesaj filosofic, descriind problemele lumii contemporane.

Dušan Vukotić, parcă ar prelua sau ar continua tema vecinilor, propunându-și să abordeze relațiile dintre vecini în pelicula *Piccolo* (1959), în care motivul neînțelegerilor începe cu anunțul *Cumpăr o armonică*. Sunetul acestei mici armonice devine începutul ostilităților. Regizorul realizează conflictul dintre cei doi printr-un dialog al instrumentelor. Micii armonice vecinul îi opune sunetul a unei armonice mai mari, căreia i se opune – vioara; viorii – contrabasul; contrabasului – trompeta; trompetei – trombonul; trombonului tobele; tobelor – talgerele; talgerelor – pianul; pianului – orga mare, apoi se trece la voce – solo; solo – la duet; de la duet la trio; de la trio la cvartet; de la cvartet la octet, la cor, la un cor enorm apoi la orchestra cu cor de la sunetele căruia casa vecinilor se nărui cu toți participanții la acest concert. Regizorul consideră că lecția va fi învățată, punând în mâna vecinului, sufletul căruia se urcă spre ceruri, anunțul : *Vând o armonică...*

În aceeași formulă stilistică a fost conceput și filmul *Jocul* (*Igra*, 1962, nominalizat la premiul Oscar în 1964 – *Pentru cel mai bun scurtmetraj de animație*) – o frumoasă parabolă despre apariția conflictelor. Vukotić de data aceasta creează un dialog în ascensiune prin intermediul desenelor a celor doi copii. Jocul începe într-un anturaj amical între hârtii și creioane colorate, iar pe parcurs se va transforma într-o încăierare aprigă, unde fiecare va încerca să se impună, demonstrându-și ingeniozitatea și superioritatea față de celălalt. Regizorul combină jocul pe viu al celor doi copii cu imaginile animate. La început urmărim cum fetița desenează o floare, iar băiatul – o mașină, care va călca floarea... primind de la acest fapt satisfacție. Acțiunile lor devin tot mai violente, agresându-se reciproc prin desene lor animate. La fel, ca și în pelicula *Piccolo* și în *Jocul*, regizorul năzuiește să demonstreze cum se poate ajunge la ură și agresivitate, dacă altercațiile nu sunt oprite la timp.

Într-un mod mai profund, motivele, ce duc la ură și război, le cercetează cineaștii francezi Rene Laloux și Roland Topor. Filmul lor *Les Temps morts* (1964) investighează prin mijloacele filmului de animație procesele ce transformă individul într-o bestie, capabilă de acte violente și de omor. Filmul prezintă o serie de secvențe în acțiune *live* și animație, însoțite de un text de scriitorul Jacques Sternberg și rostit de dramaturgul și actorul Roland Dubillard. El denunță apetitul umanității pentru moarte și cercul vicios al violenței, care

duce de la brutalitate la război și crimă, terminând cu pedeapsa cu moartea.

Tema războiului și a păcii este periodic abordată în creația cineaștilor din Polonia. Or, polonezii cu greu și-au revenit de pe urmele flagelului celui de al Doilea Război Mondial. Referindu-ne la filmul de animație, în acest context, sunt sugestive peliculele *Igraszki* (1962) al lui Kazimierz Urbański și *Wojna i Pocioj* (1984) a lui Krzysztof Kiwerski.

La baza filmului *Igraszki* (Jocuri) al lui Urbański se află conflictul de formă. De la fundalul lichid se trece la năvala de antilope care sunt vânaute. Când unul dintre animale cade lovit de o săgeată, începe o luptă constantă pentru hrană dintre grupurile de indivizi, apoi pentru teritorii, pentru putere, care este motivul principal al filmului.

Regizorul ne duce prin războaiele declanșate pe parcursul întregii istorii a omenirii: începând din timpurile primordiale, când arcurile și sulițele erau instrumente de luptă, apoi prin timpurile de dominație a săbiilor, înlocuite ulterior cu armele de foc.

Creșterea automatizării, apariția tancurilor și a avioanelor, și în cele din urmă, utilizarea armelor de distrugere în masă duc la anihilarea totală, care din nou, ca în prologul filmului, este demonstrat ca un element omogen. Acest „big bang” simbolic, care este piesa centrală a lui Urbański, poate fi tratat ca un mesaj ideologic, arătând efectele distructive ale unei mașini de război în continuă reacție. În războaiele în curs, subiectul conflictului adesea nu este important, dar lupta în sine este importantă.

Personajele și armele decupate din hârtie, bazate pe forme geometrice, creează pe ecran un spectacol vizual datorită puterii plastice a mijloacelor simple de imagistică. În nicio altă tehnică de animație, în afară de decupaje, obiectul prezentat nu se dezintegrează atât de dramatic (o figură formată din mai multe bucăți de hârtie, după ce a fost lovită de un glonț, se prăbușește în componentele sale) și nu se modifică atât de ușor. Filmul *Igraszki* a lui Kazimierz Urbański a fost apreciat cu Premiul „Sigismund de aur” la Festivalul Internațional de Film de la Rimini (1962) [2].

Un alt film polonez, ce abordează tema războiului și a păcii, este *Wojna i Pokoj* (Război și pace, 1984), realizat în perioada războiului rece între cele două mari puteri, a celor două lagăre – capitalist și socialist. Pelicula redă distrugerile colosale din noaptea războiului, care se încheie cu o pace, semnată între cele două tabere beligerante.

Iar după semnarea tratatului de pace fiecare parte revine la uniforma militară, un simbol al unor noi înarmări. Or, tratatul semnat nu garantează încă pacea, oricând pot începe operațiile militare. Filmul *Război și pace* fiind și o aluzie la acel război rece, ce a urmat încheierii păcii după cel de al Doilea Război Mondial.

O viziune ingenioasă asupra apariției conflictelor între popoare ne prezintă Garry Bardin [vezi: 11], unul dintre cei mai semnificativi regizori de animație din Federația Rusă, scenarist, actor, producător, care s-a impus printr-o varietate de metode de creație, experimentând cu diverse materiale: păpuși, plastilină, hârtie etc. Câștigătorul Premiului *Palme d'Or* la festivalul de la Cannes în 1988 pentru filmul *Выкрутасы*, își expune viziunile sale referitoare la problemele societății contemporane prin intermediul limbajului simbolic-alegoric. Astfel, filmul său *Konflikt* (Конфликт, 1983) este o metaforă antirăzboinică, realizată în volum cu chibrituri (un material ușor inflamabil). Bețișoarele cu gămălii de diferite culori (verde și roșu), mărșăluiesc de-a lungul unui hotar, păzindu-l. Dar pasul lor puternic cadențat face ca un indicator de hotar să se miște... Și de aici se încep neînțelegerile, care duc la conflict armat și luptele dintre cei doi inamici se finalizează cu distrugerea lor totală.

Garry Bardin creează întreg filmul de la personaje la anturaj – ostași, baionete, tunuri, tancuri, o întreagă cavalerie – totul din chibrituri pe care le animează. Bucuria că peste inamic a fost aruncată bomba și distruși toți nu durează mult, căci flăcările îi incendiază și pe ei... Filmul ne sugerează ideea că războiul actual nu are nici învinși și nici biruitori – toți împart aceeași soartă tragică.

Deosebit de curios este subiectul filmului *Războiul* (*Sōda*, 1987) al estonienilor Riho Unt și Hardi Wolmer, realizat în volum (cu păpuși). Acțiunea are loc într-o moară veche distrusă de război, unde locuiește un Liliac. De război fug șobolanii și se adăpostesc aici, iar în podul morii se oprește un cârd de corbi.

Protagonistul filmului, Liliacul, nu se conformează cu noua situație, cu noii săi vecini, care i-au acaparat teritoriu și i-au perturbat viața și liniștea. Deci, începe să lupte cu șobolanii și corbii, recurgând la o tactică și strategii provocatoare. El incită la lupte sângeroase între șobolani și corbi și urmărește de la distanță decimarea lor. Este războiul purtat de forțe disproporționate, în care bătaia este câștigată prin strategii bine gândite și vi-

clenie. Filmul este o metaforă ce poate fi asociată și cu războaiele actuale, unde al treilea provoacă altercațiile până la distrugerea totală.

O altă serie de filme de animație se alimentează din evenimente concrete, care reflectă nu doar lupte, distrugeri, morți etc., ci și viața de zi cu zi în perioada războiului, repercusiunile războiului, revenirea la viața pașnică și memoria acelor orori. În acest context, semnificative sunt peliculele, ce redau evenimente concrete, precum războiului civil din Angola, care a început în 1975 – *Another Day of Life* (*O altă zi a vieții*, 2018); Războiul Sovieto-Afgan (1979-1989) – *Flee* (*Fugi*, 2021); războiul din Liban din 1982 – *Waltz with Bashir* (*Vals cu Bashir*, 2008); Conflictul Iran-Irak (1980-1988) – *Perspolis* (2007); Războiul din Afghanistan (2001-2021) – *The Breadwinner* (*Câștigătorul de pâine*, 2017); cel de al Doilea Război Mondial (1939-1945) – *Barefoot Gen* (*Gen cel desculț*, 1983), *Grave of the Fireflies* (*Mormântul licuricilor*, 1988), *The Wind Rises* (*Vântul se întetește*, 2013), *In This Corner of the World* (*În acest colț al lumii*, 2016) etc.

Evenimentul care a zguduit lumea a fost aruncarea bombei atomice asupra orașelor nipone Hiroshima și Nagasaki. Urmările acestor bombardamente se resimt până în prezent, încât sunt motivate și crearea numeroaselor filme, inclusiv celor de animație de regizorii niponi, chiar în baza benzilor animate, așa-numite *manga*.

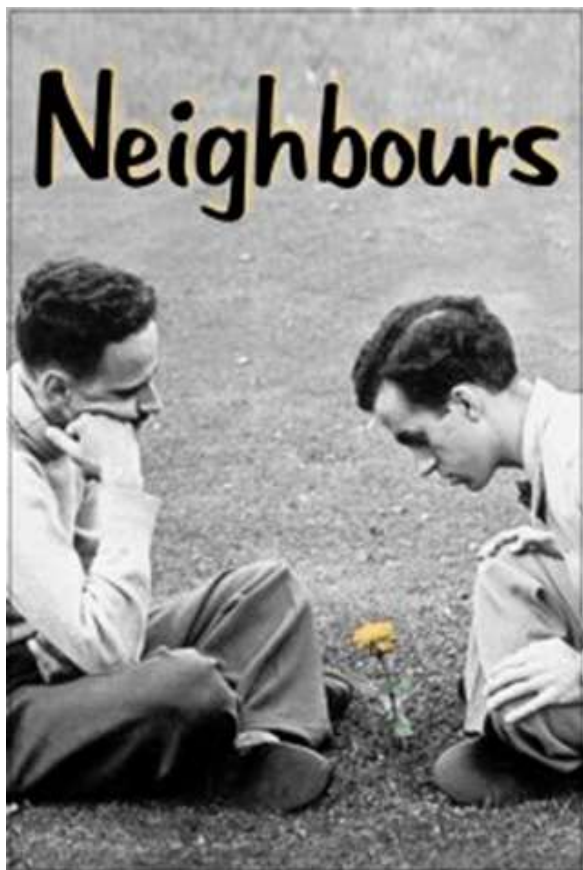
În limbajul filmului de animație ziua de 6 august 1945 a fost cronometrată în filmul *Pika Don*, urmat de o serie de filme de lungmetraj: *Barefoot gen* (1983), *Mormântul licuricilor* (1988), *În acest colț al lumii* (2016) ș.a., în care se descrie viața japonezilor în timpul războiului și a consecințelor lui.

Filmul *Pika Don* (1978), realizat de animatorii independenți Sayoko și Renzo Kinoshita, aduce în prim-plan acea frumoasă dimineață din 6 august 1945, liniștea și viața pașnică, care a fost curmată de A-Bomba aruncată de asupra orașului Hiroshima. Însăși titlul filmului vine de la Licărirea (explozia) A-Bomba (atomică) fiind de 100 de ori mai puternică decât strălucirea soarelui și a fost numită *Pika*, iar enormul val, ce a venit direct după explozie, s-a numit *Don*. Pelicula face apel la pace în lumea întreagă, descriind distrugerile și tragediile – consecințe ale A-Bomba. E deosebit de dificil de urmărit imaginile (deși în desen animat) în care oamenii în câteva clipe se topesc, ard, rămâne doar umbra lor...

Renumitul Studio nipon Ghibli a lansat două lungmetraje anti-război, care abordează dezastul războiului. În primul rând, este vorba despre *Mormântul licuricilor* (1988), considerat de critica universală „cel mai bun și mai complex film de animație de război”, precum și „unul dintre cele mai deprimante filme făcute vreodată” la studio-ul Ghibli. Isao Takahota, al doilea ca importanță regizor al studioului, ia la baza acestui film nuvele autobiografică a lui Akiyuki Nosaka, publicată în 1967. Povestea celor doi copii, care încearcă să supraviețuiască bombardamentelor americane și a bombei atomice, emoționează spectatorul până la lacrimi. Critica de specialitate încearcă să argumenteze opțiunea regizorului de-a anima povestea: „...În primul rând, recrearea meticuloasă și realistă a Japoniei anilor 1940 și a bombardamentelor americane era o sarcină imposibilă pentru cinematografia japoneză pre-computerizată. În al doilea rând, o versiune *live-action* a filmului *Mormântul licuricilor* ar fi prea terifiantă pentru tinerii spectatori. Animația atenuază efectul chiar și al celor mai înfricoșătoare scene, întrucât personajul, care moare pe ecran, este unul fermecător, dar totuși un desen viu, nu o persoană vie. În cele din urmă, un film cu acțiune reală ar fi plasat prea multă responsabilitate actoricească pe seama a doi copii, un elev de liceu și o fetiță de 4 ani...” [9].

Tot la Studioul Ghibli a fost creat și filmul *Vântul se întetește* (2013) de Hayao Miyazaki, un film inspirat din nuvela autobiografică cu același titlu a lui Tatsuo Hari (scriitor și traducător nipon), publicată în 1937. Pentru filmul său Miyazaki ia în calitate de epigraf versul din poezia „Le Cimetière marin” a poetului francez Paul Valéry: „...Le vent se leve!... Il faut tenter de vivre!” (*Vântul se întetește! Trebuie să încercăm să trăim!*). Imaginea vântului devine și leitmotivul filmului. Pelicula, dedicată spectatorului matur, povestește viața lui Jiro Hirikoshi, designer de avioane, concomitent reflectă un univers complex social și politic al timpului. Visul tânărului Jiro, de-a construi avioane frumoase, se lovește de realitatea crudă, încât ele se transformă în mașini de luptă, ce vor aduce moarte și distrugeri. Regizorul urmărește evoluția constructoare de avioane militare la compania „Mitsubishi” până la testarea reușită a avionului de vânătoare „Mitsubishi A6M Zero” [7]. Astfel, frumosul vis al personajului principal devine armă în război.

Miyazaki, fiind foarte mult îngrijorat de situația în lumea contemporană, atinge o serie de pro-



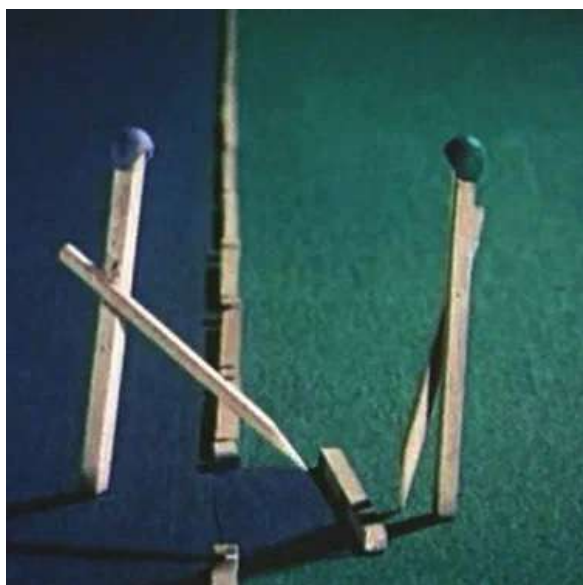
Vecinii (*Neighbours*, 1951) al regizorului canadian Norman McLaren



Mormântul licuricilor (1988), regie Isao Takahota



Igraszki (1962), regie Kazimierz Urbański



Konflikt (Конфликт, 1983), regie Garri Bardin



Pica Don (1978) al animatorilor independenți Sayoko și Renzo Kinoshita



Jocul (Igra, 1962), regie Dušan Vukotić

bleme valabile și în prezent. În episodul stagiului în Germania, Jiro și colegul său sunt indignați de interdicția de a vizita departamentul constructor de avioane militare, iar pogromul, arestarea oamenilor în plină stradă (în care se simte nașterea nazismului) îi lasă indiferenți. Regizorul vorbește despre memorie și uitare, atenționează la lucruri evidente ce ne înconjoară, dar pe care nu le observăm, dar acestea modifică societatea, încalcă drepturile și libertățile individului. Lucrurile nu întotdeauna sunt privite în profunzimea lor, nu se analizează, discursurile și faptele se bazează pe emoții. Mesajul ideatic al filmului s-ar rezuma la: să nu admitem ca visurile să ne distrugă viața...

Ecua al dezastrului atomic îl depistăm și în filmul *Când bate vântul* (*When the Wind Blows*, 1986) al regizorului american Jimmy Murakami, o adaptare a cărții cu același titlu de Raymond Briggs, ilustrator și caricaturist englez. Filmul povestește istoria a doi bătrâni, care încearcă să supraviețuiască holocaustului nuclear. Lansat la sfârșitul Războiului Rece, filmul este mai mult un semnal de alarmă referitor la peisajul rural englez în cazul unui al treilea război nuclear. Deși sfârșitul e evident și inevitabil, lupta celor doi pentru existență în condiții limită susțin atenția spectatorului.

Pe parcursul evoluției filmului de animație descoperim filme create în baza unor documente, evenimente istorice și personalități concrete, dar abia la începutul sec. XXI-lea se va vorbi în domeniul filmului de animație despre, așa numitul, documentar de animație. Prima apariție a acestui termen a fost pe larg lansată la proiecția filmului *Wals wich Baschir* al regizorului israelian Ari Folman la festivalul Internațional de Film de la Cannes. Realizat pe memoriile martorilor oculari ai evenimentelor din Israel, secvențele filmate în mod real au fost prelucrate în stilul imaginilor animate și completate în același stil pentru a reda emoțiile, trăirile, fobiile, ura provocată de război etc...

Și în cinematografia românească depistăm filme ancorate în această tematică. Or, după cum scria revista *Almanah Cinema*: „...pericolul războiului și flagelul violenței, amenințând viața planetei, a constituit subiectul unor pelicule. În *Micul toboșar* (1982) de Virgil Mocanu animarea spectaculoasă a picturii lui Bruegel se transformă într-un rechizitoriu la adresa spiritului beligerant. În *Hiroshima* (1983) de Ion Trucă ritualul este al simplității și austerității. Tragicul eveniment în

poemul lui Eugen Jebeleanu e transmis în structuri grafice și sonore emoționante. O pledoarie pentru înfrângerea violenței și agresivității este ivirea miraculoasă a unei flori în lumina din *A fi* (198?) de Marcel Mihai sau jocul copiilor din *Zmeul* (1979) de pictorul Nicolae Alexi. Un apel patetic la atitudine semnifică și procesul de conștiință a pilotului purtător al unei arme distrugătoare din *Coșmar* (1985) de Olimp Vărășteanu...” [4, p. 19].

Concomitent cu mulțimea de războaie de acaparare a teritoriilor străine, care au împânzit întreaga istorie a omenirii, sunt și ostilitățile ce se nasc din niște neînțelegeri sau ambiții, din provocări, iresponsabilitate față de popor, prin acele *războaie proxy* care pun interesele materiale/comerciale mai presus decât viața omului. Anume aceste forme provocatoare ascunse încearcă se le scoată în evidență unele filme de animație prin limbajul său metaforic.

Analizând o serie de filme de animație, care abordează tema războiului și a păcii, a conflictelor dintre nații, conchidem că animatorii, apelând la limbajul alegoric al filmului de animație, au încercat să transmită mesaje anti-război, atenționând la apariția conflictelor, ce pot duce la distrugeri și moarte. Cercetările vin să demonstreze cauzele apariției ostilităților, a urii între oameni și posibilitatea de a progresa, ajungând la proporții grandioase.

Fiecare dintre filmele nominalizate pot fi concepute ca lecții de istorie, ce trebuie să ne pună pe gânduri și să nu comitem aceleași greșeli, ce ar declanșa un nou război, a unui război nuclear din care puțini vor supraviețui.

Referințe bibliografice:

1. Gheorghiu-Cernat M. Filmul și armele. Tema păcii și a războiului în filmul european. București: Meridiane, 1983.
2. Kazimierz Urbański, “Igraszki”. Disponibil: <https://culture.pl/pl/dzielo/kazimierz-urban-ski-igraszki> (vizitat 16.04.2025).
3. Nordine M. This Oscar-Winning 1952 Stop-Motion Short Is Looking Awfully Relevant Right Now. Disponibil: <https://www.indiewire.com/features/general/oscar-winning-1952-stop-motion-short-neighbors-norman-mclaren-1201785085/> (vizitat 11.05.2025).
4. Patlanjoglu L. Animația românească în anii 80. In: *Almanah Cinema*, 1990.

5. Virilio P. War and Cinema: The Logistics of Perception. London: Verso, 1989.
6. Гращенкова И. Кино и война: эстетика памяти. Издательство: Новое литературное обозрение, 2010/ Grashhenkova I. Kino i vojna: jestetika pamjati. Izdatelstvo: Noveo literaturnoe obozrenie, 2010. Долин А. Черный ящик. «Крепчает ветер», режиссер Хаяо Миядзаки. В: *Искусство кино*, 2013, Nr. 10, октябрь/ Dolin A. Chernyj jashhik. «Krepchaet veter», rezhisser Hajao Mijadzaki. V: *Iskusstvo kino*, 2013, Nr. 10, oktjabr Disponibil: <https://web.archive.org/web/20131130013905/https://kinoart.ru/ru/archive/2013/10/chernyj-yashchik> (vizitat 21.06.2025)
7. Зайцев А. Военное кино: между жанром и поэтикой. Журнал «Киноведческие записки»/ Zajcev A. Voennoe kino: mezhdzhanrom i pojetikoj. Zhurnal «Kinovedcheskie zapiski».
8. Иванов Б. Рецензия на аниме-фильм «Могилы светлячков»/ Ivanov B. Recenzija na anime-film «Mogila svetljachkov». Disponibil: <https://www.film.ru/articles/klassika-anime-mogila-svetlyachkov> (vizitat 16.04.2025)
9. Кривуля Н. Формирование и трансформация образа врага в анимации периода Второй мировой войны. В: *Образ войны на экране*. Москва: ВГИК, 2015, с. 338-359/ Krivulja N. Formirovanie i transformacija obraza vruga v animacii perioda Vtoroj mirovoj vojny. V: *Obraz vojny na jekrane*. Moskva: VGIK, 2015, s. 338-359.
10. Малюкова Л. Гарри Бардин. «Стайер» / Заставить себя любить. В: *СВЕРХкино. Современная Российская анимация*. СПб: Умная Маша, 2013, с. 96-105/ Maljukova L. Garri Bardin. «Stajer» / Zastavit sebja ljubit. V: *SVERHkino. Sovremennaja Rossijskaja animacija*. SPb: Umnaja Masha, 2013, s. 96-105.

Violeta Tipa

ORCID: 0000-0001-9930-8520

ROLURI, ANGAJAMENTE ȘI IMPLICAȚII ALE ACTANȚILOR COMUNICĂRII DE MEDIERE PUBLICĂ PRIN MASS-MEDIA ȘI PE REȚELELE SOCIALE¹

CZU: 316.77

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.11>

Rezumat

Roluri, angajamente și implicații ale actanților comunicării de mediere publică prin mass-media și pe rețelele sociale

Comunicarea de mediere publică este rezultatul demersurilor unor instituții și/sau subiecți, orientate spre socializarea și dezbateră în comun a unor probleme, conflicte, incidente etc., în vederea gestionării și soluționării acestora. Genul respectiv de activitate rezidă în crearea mesajelor pe marginea obiectului supus medierii și în transmiterea acestora către diferite grupuri-țintă, prin intermediul unor platforme de comunicare. Schimbul de informații are loc într-un spațiu/mediu comunicațional deschis, marcat de o seamă de interferențe, fiind influențat atât de cadru relațional existent și de evoluțiile acestuia, cât și de tipul de platformă prin care se realizează acest schimb. În prezent, cele mai multe campanii de mediere publică se desfășoară fie pe platformele mijloacelor de comunicare în masă *audiovizuale*, fie pe rețelele sociale, fiecare platformă oferind condiții și oportunități diferite de construire a cadrelor relaționale ale actanților și a spațiilor comunicaționale deschise.

Cuvinte-cheie: mediere publică, comunicare televizuală, platformă comunicațională, post de televiziune, rețea socială, subiecți primi, subiecți secunzi, subiecți terțiari, mediator

Abstract

Roles, commitments and implications of the actors involved in public mediation communication through mass media and social networks

Public mediation communication represents the outcome of initiatives undertaken by institutions and/or individual actors aimed at fostering social engagement and collective deliberation on issues such as conflicts, incidents, or public concerns, with the objective of managing and resolving them. This communicative practice involves the construction of messages related to the subject under mediation and their dissemination to various target audiences via specific communication platforms. The information exchange occurs within an open communicative environment, characterized by multiple interferences and shaped by both the pre-existing relational framework and its subsequent developments, as well as by the nature of the platform employed for dissemination. At present, the majority of public mediation campaigns are conducted either through audiovisual mass media platforms or social media networks, each offering distinct conditions and opportunities for constructing relational dynamics among actors and for establishing open communicative spaces.

Keywords: public mediation, televisual communication, communicational platform, television station, social network, primary subjects, secondary subjects, tertiary subjects, mediator

Medierea publică este o metodă alternativă de dezbateră a problemelor/situațiilor de conflict prin proiectarea lor în spații comunicaționale deschise, la care au acces și se pot conecta masele largi de oameni, indiferent de vârstă, studii, sex, nați-

onalitate, statut social etc., în scopul identificării soluțiilor pentru diminuarea impactului sau chiar pentru rezolvarea definitivă a acestora. Procesele de mediere publică se desfășoară pe platforme comunicaționale deschise și pot fi inițiate de orice părți implicate în conflict: jurnaliști, activiști civici, influenceri, simpli cetățeni etc. În prezent, cele mai frecvent utilizate platforme pentru crearea spațiilor comunicaționale deschise în vederea desfășurării proceselor de mediere publică sunt mediile audiovizuale tradiționale, prioritar postu-

¹ Articolul a fost elaborat în cadrul subprogramului *Securitatea națională a Republicii Moldova în contextul aderării la Uniunea Europeană: abordări juridice, politologice și sociologice*, cod 010501.

rile de televiziune, și rețelele sociale, aceste două platforme oferind posibilități enorme și foarte variate de interpunere a datelor problemei și de încrucișare a opiniilor actanților. Dat fiind acest fapt, cadrele relaționale și spațiile comunicaționale de mediere publică de la posturile de televiziune și cele de pe rețelele sociale au caractere identitare distincte, fapt care se reflectă atât asupra categoriilor și numărului de actanți implicați în procesele de mediere, cât și asupra specificității acțiunilor acestora.

Acțiunile de mediere publică rezidă în crearea mesajelor pe marginea obiectului supus dezbaterilor și transmiterea acestora prin intermediul diferitor platforme de comunicare către anumite grupuri de beneficiari, care pot consuma și disemina conținuturile respective către alte publice sau chiar pot crea și pune în circuitul informațional mesaje noi: opinii, comentarii, interpretări, analize etc. Mesajele de mediere sunt orientate să identifice și să propună soluții în vederea construirii, menținerii și dezvoltării atât a dialogului intern – între subiecții actului de mediere, cât și a celui extern – între subiecții actului de mediere și societate. Dat fiind acest fapt, medierea publică poate fi calificată drept mijloc de construire a dialogului social și mecanism de edificare a realității sociale.

Tehnologizarea intensă din ultimele trei decenii a proceselor comunicaționale contemporane, inclusiv ale celor de mediere publică, a generat schimbări funcționale majore care au contribuit la:

- diversificarea platformelor comunicaționale pe care se desfășoară campaniile de mediere publică;
- liberalizarea accesului maselor la procesele de mediere publică;
- creșterea numărului de participanți din categoria subiecților-secunzi;
- diversificarea modalităților de implicare în actul de mediere publică a subiecților-secunzi;
- adaptarea activităților de mediere la specificul platformei comunicaționale etc.

În prezent, cele mai accesibile platforme pentru organizarea unor campanii de mediere publică sunt mijloacele televizuale și rețelele sociale.

Campaniile de mediere de la posturile de televiziune și cele de pe rețelele sociale au profiluri distincte, în pofida faptului că între ele există un șir de similitudini determinate de utilizarea inter-

netului ca platformă de diseminare a informației. În campaniile de mediere de la posturile de televiziune, comunicarea are loc atât prin intermediul produselor jurnalistice – emisiuni, rubrici specializate, campanii sociale, de presă etc. difuzate la posturile de televiziune, cât și cu ajutorul materialelor jurnalistice difuzate prin internet. Prima modalitate este determinantă pentru acest tip de mediere publică, întrucât ea este folosită și pentru desfășurarea acțiunilor de mediere, dar și pentru diseminarea conținuturilor cu referire la acțiunile de mediere. Cea de-a doua modalitate este folosită pe site-urile oficiale și paginile de Facebook ale instituțiilor media, pentru a disemina conținuturile de mediere apărute inițial în produsele jurnalistice tradiționale și a urmări reacțiile publicului în raport cu problema mediată. De menționat că, în cele mai dese cazuri, conținuturile de mediere din versiunea tradițională și cea online a instituției media nu sunt identice nici din punct de vedere cantitativ, dar nici sub aspectul volumului. Situația respectivă poate fi explicată prin faptul că pe site-urile oficiale și pe paginile de Facebook sunt postate doar cele mai interesante/ importante conținuturi apărute în versiunea tradițională, și acelea – în format restrâns, ele mai degrabă având misiunea să facă publicitate versiunii tradiționale, pentru a determina publicul să citească ziarul sau să privească emisiunea.

În campaniile de mediere desfășurate pe rețelele sociale toate activitățile și rezultatele acestora sunt localizate în internet, fapt din care rezultă specificitatea acestora atât sub aspectul actanților, acțiunilor, cadrelor relaționale, interdependențelor etc., cât și al formelor de expresie a conținuturilor de mediere puse în circuit și al comunicării de mediere. „Partea pozitivă a rețelelor sociale rezidă în faptul că ele aplică un alt model decât cel „de sus în jos”, specific pentru mass-media tradițională. Conform acestuia, toată lumea poate avea un cuvânt de spus, o voce, iar asta este cu adevărat interesant” [4]. Întrucât își are identitate proprie, medierea publică de pe rețelele sociale nu poate fi abordată ca o derivată a medierii jurnalistice tradiționale sau ca o versiune convergentă a acesteia, ci trebuie examinată ca o activitate de mediere publică autonomă.

Comunicarea de mediere desfășurată pe rețelele sociale a obținut unele particularități specifice mișcărilor sociale din mediul online, cea mai distinctă fiind „slacktivismul” – noțiune folosită pentru definirea activismului social desfășurat pe

social media. Dicționarele contemporane definesc acest fenomen drept „activitate care folosește internetul pentru a sprijini cauze politice sau sociale într-un mod care nu necesită mult efort, de exemplu crearea sau semnarea de petiții online. Astfel de forme de advocacy, în special cele legate de rețelele sociale, sunt adesea denumite în derizoriu „slacktivism” sau „activism în fotoliu” [1].

Mediul online, dat fiind faptul că oferă oricând și oricui posibilitatea de a se implica în analiză și dezbateră publică a unor probleme, conflicte, cauze etc., a devenit o platformă foarte populară de manifestare a slacktivismului. În campaniile de mediere publică, slacktivismul se manifestă în felul următor: „...informațiile despre cauză sunt răspândite, în timp sunt create hashtag-uri și embleme pentru mișcare, care sunt și ele redistribuite. Din ce în ce mai mulți oameni află despre aceasta, ei ajung să posteze la rândul lor despre mișcare și tot așa. Odată ce mișcarea câștigă popularitate, și, deci, mai mulți susținători, aceștia se pot organiza în întreprinderea unor acțiuni concrete, care să îi aducă mai aproape de îndeplinirea scopului” [6]. Slacktivismul, la modul general, are o reputație îndoielnică, pentru că pierderea interesului față de problema dezbătută, dezlegarea de cauză și abandonarea proceselor de mediere publică are loc la fel de ușor și de repede, precum implicarea în mediere – distribuirea unor link-uri semnarea unor petiții sau scrierea unor mesaje, comentarii etc. De aceea unii critici susțin că activitatea de mediere pe rețelele sociale „nu duce la o schimbare reală, cu picioarele pe pământ și că simplifică prea mult probleme globale complexe” [3].

Între medierea televizuală și cea localizată pe rețelele sociale există atât afinități, cât și deosebiri, ultimele fiind determinante pentru relieful caracterului distinct al acestora. Unul dintre elementele esențiale care fac distincție clară între profilurile identitare ale celor două tipuri de mediere – pe rețelele sociale și la posturile de televiziune – sunt actanții proceselor de mediere. „Medierea este un proces bine organizat și centrat pe cei care își doresc să joace un rol continuu activ în decizia asupra finalității soluționării, și anume, pentru că medierea oferă oportunitate pentru ambele părți sau reprezentanții acestora să discute în modul cel mai direct asupra subiectelor și soluțiilor alternative” [2, p.13].

Spre deosebire de medierea clasică în care sunt antrenați, de regulă, doi actori de bază – subiecții primi și mediatorul, în medierea publică,

de rând cu aceștia, își dau concursul și alte categorii de actanți, precum subiecții secunzi și cei terțiari, care influențează direct și necondiționat calitatea și rezultatele acestei activități. Implicarea în procesele de mediere publică a diferitor categorii de participanți este distinctă atât din perspectiva modalităților de legitimare, cât și a acțiunilor pe care le întreprind.

Subiecți primi ai medierii publice

Subiecții primi sunt părțile implicate în conflict, în raport cu care și în jurul cărora se construiește orice act de mediere publică. Toate procesele și activitățile de mediere sunt concepute din perspectiva actanților respectivi, cu participarea directă a lor, întrucât anume aceștia sunt beneficiarii direcți ai rezultatelor medierii. Subiecții primi ai medierii, indiferent dacă aceasta se desfășoară în cadrul emisiunilor televizuale sau pe rețelele sociale, își legitimează identitatea de participant, afișându-și public numele, prenumele, vârsta, sexul, statutul social, profesia, funcția deținută etc. Ei întotdeauna acționează deschis și tranșant în vederea realizării obiectivelor propuse. Calitatea actului de mediere publică depinde, în cele mai dese cazuri, de deschiderea pe care o manifestă subiecții primi în raport cu acțiunile întreprinse în acest sens, precum și de gradul lor implicare în procesele dialogice de mediere. Dat fiind faptul că rolurile subiecților primi sunt similare în orice tip de mediere publică, această categorie de actanți reprezintă una dintre variabilele care generează tangențe între medierea care se desfășoară la posturile de televiziune și cea de pe rețelele sociale.

Subiecții secunzi ai medierii publice

Subiecții secunzi sunt actanții care se implică în activitățile de mediere cu scopul de a influența subiecții primi să acționeze într-un anumit fel sau de a-i ajuta să identifice variantele optime în vederea soluționării conflictului. În categoria subiecților secunzi se includ experții din domeniul în care își are originile conflictul supus medierii publice, factorii de decizie din instituțiile aferente acestui domeniu, reprezentanții autorităților publice centrale și locale, oamenii de știință, cercetătorii, analiștii, precum și persoanele care au putere de decizie socială sau financiară. Rolul acestora este de a monitoriza modul în care decurg procesele de mediere și de a oferi suport informațional părților implicate în conflict ori de câte ori se înregistrează schimbări de date ale problemei mediate. În acest sens, ei evaluează, comentează și interpretează acțiunile actanților; dau aprecieri

bazate pe date și fapte activităților de negociere și rezultatelor acestora; dezvoltă și propun modele de evoluție ipotetică a problemei, în funcție de noi circumstanțe și conjuncturi; oferă soluții practice pentru depășirea situațiilor de criză și lichidarea conflictelor etc.

Deși rolurile subiecților secunzi sunt similare în orice tip de mediere publică, condiția acestora în dezbaterile televizuale și în cele pe rețelele sociale diferă. Prima diferență se datorează accesului subiecților secunzi în procesele de mediere, care, pe rețelele sociale, este liber și neîngrădit de nimeni, iar în mass-media – limitat. Dacă în medierea pe rețelele sociale poate participa oricine, oricând și de oriunde – condiție valabilă atât pentru subiecții secunzi, cât și pentru cei terțiari, în medierea televizuală pot participa doar persoanele invitate de către mediator, care sunt selectate în baza unor criterii foarte clare, precum: cunoștințele, competențele, abilitățile, experiența, statutul social, funcția deținută, autoritatea profesională etc.

A doua diferență rezidă în modul de legitimare a subiecților secunzi. În medierea televizuală, subiecții secunzi, la fel precum și cei primi, își legitimează participarea făcând publice identitatea, funcția pe care o dețin și alte date cu caracter personal, care justifică participarea lor în actul medierii. Foarte rar, din motive obiective și întemeiate, aceștia pot refuza să-și afișeze identitatea, preferând să se implice confidențial în actul de mediere, în acest caz însă credibilitatea informațiilor prezentate de ei se reduce considerabil.

În medierea pe rețelele sociale, dimpotrivă, identitatea subiecților secunzi este anonimă, de regulă. Anonimatul le oferă acestora posibilitatea de a se detașa de orice fel de constrângeri, de a acționa liber și tranșant, de a spune orice, fără a purta responsabilitate morală sau juridică pentru acțiunile și declarațiile făcute, întrucât este foarte greu de constatat cine este autorul real al mesajului. Tocmai din această cauză, activitățile pe rețelele sociale, concepute inițial ca fiind de mediere, adesea se transformă în dispute acide asemănătoare mai degrabă cu niște reglări de conturi decât cu acțiuni pacificatoare.

A treia diferență rezultă din modalitatea de implicare a subiecților secunzi în procesele de mediere. Implicațiile subiecților secunzi în medierea pe rețelele sociale sunt libere, necondiționate și neinfluențate de nimeni și de nimic, iar în cea televizuală ele sunt condiționate și de moderator

(care decide cine, când și cât să vorbească), dar și de parametri tehnici ai emisiunilor. Implicațiile subiecților secunzi în dezbaterile televizuale sunt determinate și din punct de vedere temporal, datorită periodicității și duratei emisiunii, dar și sub aspect spațial, întrucât prezența actanților în platourile TV, acolo unde sunt filmate dezbaterile, este o condiție sine qua non.

Cea de-a patra diferență reiese din modalitatea de organizare a comunicării de mediere: dacă pe rețelele sociale comunicarea actanților, inclusiv a subiecților secunzi, în cele mai dese cazuri nu este nici gestionată și nici restricționată, în mass-media procesele de comunicare sunt organizate după anumite reguli și principii, conform unor anume scenarii elaborate în funcție de formatul emisiunii și condițiile tehnice existente, fiind, în mod obligatoriu, gestionată de un moderator.

Condiția subiecților secunzi în dezbaterile televizuale și în cele pe rețelele sociale diferă și din punctul de vedere al modalității de exprimare, limbajului folosit, calității argumentelor, credibilității informației etc. Așadar, modalitățile de implicare a subiecților secunzi în actul de mediere, la fel precum și retorica acestora sunt determinante pentru eficacitatea proceselor și calitatea rezultatelor medierii publice.

Subiecții terțiari ai medierii publice

Subiecții terțiari sunt destinatarii mesajelor subiecților primi și secunzi, care se implică în activitățile de mediere, pentru a comenta și a-și expune opinia pe marginea problemei luate în discuție. Destinatarii comunicării de mediere nu devin subiecți terțiari în mod automat, ci doar în cazul când aceștia se implică în comunicarea de mediere, iar acest lucru se întâmplă dacă problema dezbătută le este aproape sau prezintă interes pentru ei. În ciuda faptului că implicațiile subiecților terțiari sunt, în cele mai dese cazuri, sporadice, inconsistente, profund subiective și chiar difuze, rolul acestor actanți în medierea publică nu este de neglijat, or, impactul lor asupra percepțiilor maselor în raport cu problema dezbătută este foarte mare.

Ca și în cazul primelor două categorii de actanți, activitățile și acțiunile subiecților terțiari sunt distincte în medierea televizuală și în cea pe rețelele sociale. Condiția subiecților terțiari în medierea pe rețelele sociale, sub aspectul accesului, modalităților de implicare și comunicării, este izbitor de asemănătoare cu cea a subiecților

secunzi, distincția constând în angajamentul lor față de procesele de mediere și responsabilitatea pentru discursul/retorica promovată. „În ciuda bunelor intenții pe care mulți [subiecți terțiari – n.a.] le pot avea atunci când se implică în activismul online, impulsul acestora pentru schimbare se transformă în mod constant în „slacktivism” – sprijin digital fără efort sau angajament pentru cauzele sociale și politice dezbătute...” [8]. Tocmai din aceste considerente, unii experți susțin că activitățile de mediere desfășurate pe social media sunt expuse unui oarecare „risc” de a nu avea finalitate, pentru că în cele mai dese cazuri și cei mai mulți dintre subiecții terțiari „... se limitează la câteva story-uri și hashtag-uri, fără să se implice cu adevărat în proces. Mișcările rămân la stadiul de postări: inconsistente, lipsite de lideri sau de organizare, cu un mesaj difuz, pe care fiecare îl înțelege diferit. Cauza care este la modă se bucură de o popularitate bruscă la început, ca apoi să se piardă încet-încet” [6].

Condiția subiecților terțiari în dezbaterile televizuale nu este aceeași, diferența fiind determinată de gradul de implicație a acestora în emisiune. Dacă, conform scenariului, subiecții terțiari participă la emisiune pe post de public și sunt prezenți în platou în timpul desfășurării dezbaterilor, implicațiile acestora sunt aproape similare cu cele ale subiecților secunzi: accesul lor în dezbaterile de mediere este direct, acțiunile sunt limitate din perspectivă temporală și spațială; participarea este gestionată de către un moderator, intervențiile sunt formalizate sub aspectul modalității de exprimare, limbajului folosit, calității argumentelor etc. Dacă însă subiecții terțiari nu participă direct în dezbaterile televizuale de mediere, implicațiile lor reducându-se la postarea mesajelor și afișarea opiniilor sau comentariilor pe marginea subiectului mediatizat pe site-urile oficiale și paginile de Facebook ale instituțiilor media, comportamentul acestora este aproape similar cu cele ale subiecților terțiari din medierea pe rețelele sociale.

Mediatorii

Mediatorul este persoana desemnată să inițieze procesul de mediere publică și să gestioneze cu imparțialitate dezbaterile, creând condiții favorabile pentru inițierea dialogului social în vederea identificării soluțiilor optime pentru rezolvarea problemei mediate. „Mediatorul este cel care își păstrează rolul pentru care a fost creat: managementul conflictului, el controlează procedura medierii, părțile fiind cele care trebuie să

gestioneze obiectul conflictului. Astfel, mediatorul profesionist în adevăratul sens al cuvântului va aborda procedura prin prisma unei strategii care analizează dinamica conflictului, dar și dinamica socială a grupului, evidențiază componenta emoțională, istoricul, identitatea, valorile personale, dar și cele de grup, finalizându-se cu evidențierea necesităților, mascate uneori de poziții care denaturează realitatea” [9, p.18]. Spre deosebire de medierea clasică, care, în mod obligatoriu, „... este efectuată de persoane cu o pregătire specială, numite mediatori” [7, p. 28], medierea publică poate fi inițiată și gestionată de persoane fără studii în drept, ci cu o anumită pregătire în domeniu jurnalismului, științelor comunicării și/sau experiență de activitate pe rețelele sociale (ca influenceri, creatori de conținuturi, specialiști în comunicare digitală, în marketing digital, social media manageri etc.).

Campaniile de mediere televizuală sunt concepute și gestionate de către jurnaliști. În funcție de situație, aceștia pot dirija, monitoriza, cataliza, amplifica sau dimpotrivă – tempera dezbaterile. În postura de mediatori apar moderatorii – jurnaliști cu experiență profesională, dar și de viață, care urmăresc scopul să creeze contexte favorabile pentru inițierea dialogului dintre subiecții-primi, să implice în acest dialog subiecții-secunzi capabili să ofere soluții, să gestioneze comunicarea de mediere între aceștia, precum și să reflecte pluridimensional, obiectiv și echidistant evoluția actului medierii. În acest sens ei folosesc diferite strategii și practici operaționale de mediere. Campaniile de mediere televizuală pot fi gestionate de unul sau de câțiva mediatori. Comportamentul acestora trebuie să fie neutru, iar acțiunile „să servească exclusiv intereselor legitime și obiectivelor urmărite de părțile aflate în conflict, mediatorul neavând dreptul de a impune părților o soluție” [5].

Medierea pe rețelele sociale, spre deosebire de cea televizuală, nu se desfășoară conform unor scenarii și strategii speciale. Procesele de mediere pot fi inițiate, dar nu și oprite la dorință, rezultatele lor adesea fiind altele decât cele scontate. Odată demarate, acestea în scurt timp încep să decurgă de la sine, întrucât, practic, nu pot fi gestionate de inițiator nici sub aspect temporal – durata campaniei (poate fi planificat doar startul campaniei, dar nu și sfârșitul ei); nici cantitativ – amploarea campaniei (numărul de subiecți-secunzi, numărul și volumul mesajelor/comentariilor); nici calitativ –

rezultatele campaniei (conținuturile mesajelor și efectele acestora). Mediarea pe rețelele sociale este dificil de dirijat, întrucât, în cele mai dese cazuri, ea se dezvoltă conform regulii puhoaielor sau a bulgărului de zăpadă. Astfel, persoanele care declanșează activități de mediere pe rețelele sociale, din cauză posibilităților limitate și efemere de a gestiona fluxurile conținuturilor de mediere, nu pot fi considerate mediatori.

În final, rezumăm că în orice act de mediere publică sunt implicate câteva categorii principale de actanți: subiecții primi – părțile implicate în problema/conflictul supus medierii; subiecții secunzi – experți, analiști și factori de decizie din domeniul din care face parte problema/conflictul supus medierii (funcționari publici, manageri, administratori, guvernatori ș.a.); subiecții terțiari – indivizi sociali, comunități, grupuri sau categorii sociale implicați indirect și tangențial în problemă sau interesați de evoluția acesteia. De rând cu aceștia, un loc aparte în mediarea publică îi revine mediatorului – persoanei care construiește contextele dialogice, moderează dezbaterile și gestionează procesele comunicaționale de mediere.

Angajamentele și rolurile participanților în actul de mediere variază în funcție de diverși factori, printre care un rol important le revine platformelor pe care se desfășoară procesele de mediere. Dat fiind faptul că impun un anumit stil de implicare în dezbateri și solicită actanților să adopte o anumită ținută comportamentală și lingvistică, platformele pe care se desfășoară campaniile de mediere determină condiția participanților în procesele de mediere, prin aceasta proiectând profilul identitar al oricărei campanii de mediere publică.

Calitatea medierii publice depinde, pe de o parte, de recunoașterea și asumarea problemei de către toți actanții actului de mediere, iar, pe de altă parte, de deschiderea pentru dialog a subiecților primi, de competențele subiecților secunzi de a analiza, argumenta și, în final, de a convinge părțile, precum și de interesul și activismul subiecților terțiari pentru problema dezbătută. Astfel, rezultatul oricărei campanii de mediere publică este direct proporțional cu gradul de implicare și calitatea acțiunilor reprezentanților tuturor categoriilor de participanți.

Referințe bibliografice:

1. Cambridge Dictionary. Disponibil: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/slacktivism> (vizitat 05.08.2024).
2. Cojocari E. Mediarea – modalitate alternativă de soluționare a conflictelor. În: *Revista Națională de Drept*, nr. 10-11, 2011, pp.12-18.
3. Govocal. Formerly citizen Lab. Disponibil: <https://www.govocal.com/blog/civic-engagement-slacktivism> (vizitat 05.08.2024).
4. Lloyd J. Social media is changing the way we protest. Disponibil: <https://lighthouse.mq.edu.au/article/november-2020/What-is-slacktivism-and-can-it-change-the-world> (vizitat 05.08.2024).
5. Măgureanu G. Domeniile medierii ca modalitate de soluționare a conflictelor, pp. 16-28. Disponibil: <https://drept.uvt.ro/administrare/files/1481041805-george-ma--gureanu-1.pdf> (vizitat 02.08.2024).
6. Moldoveanu M. Activismul de pe social media. În: *Revista LZR*. Disponibil: <https://revistalzr.ro/2020/12/activismul-de-pe-social-media/> (vizitat 05.07.2024).
7. Plopa V. Mediarea în cadrul procesului penal. În: *Revista Națională de Drept*, nr. 3, 2005, pp. 25-28.
8. Travers M. The Psychological Harms Of 'Slacktivism,' According To A Psychologist. Disponibil: <https://www.forbes.com/sites/traversmark/2023/10/31/the-psychological-harms-of-slacktivism-according-to-a-psychologist/> (vizitat 05.08.2024).
9. Zubco A. Strategii moderne de eficientizare a procedurii medierii în domeniul administrației publice. În: *Reforma administrației publice: probleme și perspective 2017*. Materialele Conferinței „Reforma administrației publice: probleme și perspective”, Chișinău, 29 mai 2017. Chișinău: CEP USM, 2017, pp. 114-125.

Georgeta Stepanov
ORCID: 0000-0002-7884-8453

АНИМАЦИОННЫЕ ДНЕВНИКИ КАК ЖАНР АНИМАДОКА

CZU: 791.228

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.12>

Rezumat

Jurnalele animate ca gen de animadocs

Articolul examinează filmele care reprezintă jurnale animate ca gen de animadoc. Sunt furnizate și analizate exemple de lucrări bazate pe jurnale. Studiul a identificat și descris diferite tipuri de jurnale animate, oferind caracteristicile și trăsăturile acestora și definind principiile de prezentare a materialului. Indiferent de tipul de lucrare din genul jurnal animat, acestea se caracterizează printr-un mod specific de reprezentare a materialului, reflectând lumea interioară, caracterul și percepția individuală a autorului jurnalului. Marea majoritate a filmelor din genul jurnal animat se caracterizează printr-o prezentare intimă. Multe dintre ele dedică un spațiu semnificativ experiențelor emoționale, reprezentării sferei emoționale și sincerității. Prezentarea materialului se caracterizează prin fragmentare, episodicitate și emoționalitate. Datorită acestui fapt și naturii imaginilor, aceste filme pot fi considerate animadoc-uri impresioniste.

Cuvinte cheie: animație, genul jurnal animat, egodocumente, impresionism animat, animație documentară

Abstract

Animation diaries as a genre of documentary animation

This article examines films representing animation diaries as a genre of animadoc. Examples of works of the diary genre are given and their analysis is made. As a result of the research, the types of animation diaries were identified and described, their characteristics and features were given, the principles of the material presentation were determined. Regardless of the type of works in the genre of animation diaries, they are characterized by a specific way of representing the material, reflecting the inner world, the character of the diary author, his individual perception. For the vast majority of films in the animated diary genre, the presentation is intimate. Many films focus on emotional experiences, emotional representation, and sincerity. The presentation is characterized by fragmented, episodic, and emotional elements. Due to this and the nature of the images, these films can be considered an impressionistic animadoc.

Keywords: animation, animated diary genre, ego-documents, animated impressionism, documentary animation

Одним из активно развивающихся видов анимации является документальная анимация, или анимадок. Его материалом всегда являются события объективной реальности. Используя выразительные средства и язык анимадок, режиссеры обращаются к самым различным темам. Современная документальная анимация проявляет особое внимание к сокрытой личной реальности, фиксируемой в «документах жизни» как способе разговора и переживания травматического опыта. В результате интеграции в эти сферы она обретает черты интермедальности. Это способствует возникновению новых направлений, жанров и форматов. Одним из таких жанров, получивших активное развитие за

последние два десятилетия, стала дневниково-ая анимация. Она возникла в результате возрастания интереса к различного рода эгодокументам.

М. Блок отмечал, что разнообразие исторических свидетельств почти бесконечно. «Все, что человек говорит или пишет, что он изготавливает, к чему он прикасается, может и должно давать о нем сведения» [2, с. 39]. И в данном огромном массиве источников эгодокументы занимают прочное место.

Эгодокументы – это группа текстов и источников личного характера, хранящих историческую память и содержащих информацию о произошедшем. События объективной реальности в эгодокументах фиксиру-

ются их участниками не только вербально, но и с помощью аудиальных и визуальных средств. Эготексты, как любые документы, фиксирующие события реальности, имеют историко-культурную ценность. Помимо фактической фиксации событий реальности, эгодокументы представляют интерес с точки зрения критического осмысления и индивидуального восприятия исторического времени и происходящего, пропущенного через личный опыт [3, с. 30].

Историки отмечают, что объективность эгодокументов весьма относительна. Они остаются в поле исторического типа мировоззрения их эпохи, им свойствен субъективизм, гиперболизация, соционациональная ангажированность, локальность. В силу этого они не могут стать альтернативой официальной истории, но придают ей полноту и эмоциональную окраску.

Группу эгодокументов составляют различные тексты: письма и открытки, исповеди и беседы, путевые заметки, дневники, воспоминания (мемуары), завещания, журналы, автобиографии и автобиографические романы, блоги в Интернете, странички в социальных сетях. Помимо этого, Ж. Прессер к эгодокументам относил не только вербальные тексты, он полагал, что автопортреты художников и даже отдельные музыкальные произведения могут рассматриваться как эготекст.

Среди этого большого корпуса эготекстов особый интерес представляют дневники. В отличие от мемуаров, которые ретроспективны, в дневнике дистанция между событием и фиксацией личностной реакции на событие минимизирована, но это не значит, что дневниковые записи лишены отсылок к прошлому опыту или мечтаний о будущем. Дневниковые формы фиксации органично соотносимы с течением человеческой жизни и одновременно с запечатлением разнообразных жизненных впечатлений.

Дневник характеризуется структурированностью. Важными особенностями дневниковых записей следует считать системность, датированность и соблюдение хронологической последовательности, при этом их можно вести и без указания дат. Временные разрывы между записями могут иметь как высокую плотность, вплоть до почасового или минутного описания событий, так и содержать

большие паузы, пропуски. Это придает дневниковому тексту фрагментированный характер, при этом то или иное событие может наделяться значимостью, либо вообще не акцентироваться, выпадать из жизненного повествования. В дневнике фиксируется только важное, с точки зрения пишущего, рисующего или снимающего, – жизненные события, житейские наблюдения, переживаемые эмоции, впечатления, размышления.

Помимо вербальных, существуют также визуальные дневники или содержащие зарисовки. В них записи дополняются изображениями, или они полностью создаются из рисунков и визуальных материалов (фотографий, вклеенных билетов, проспектов, флайеров, вырезок из газет, журналов и т. д.). Как дневники с записями, так и с рисунками призваны удержать в памяти моменты реальности, запечатлеть на бумаге быстро меняющиеся события, визуальный образ того, что поразило воображение и привлекло внимание рисующего. Рисунки в дневниках почти всегда эмоциональны и выразительны: то, что переживается рисующим, непременно найдет отражение в созданном образе, как и эмоция пишущего дневник в его тексте. Не все эмоции от увиденного и переживаемого можно выразить словами, но достаточно часто это находит отражение в дневниковых рисунках, потому что пластический код описания события, места, объекта или человека по-иному передает эмоции и смыслы, нежели текст. Лебедева О. Б., исследуя путевые рисунки Жуковского, сделанные им во время путешествия по Европе и посещения Рима, пишет: «...В <...> дневниковых записях <...> зафиксировано множество эстетических впечатлений Жуковского <...> – можно даже сказать, превосходящее множество, поскольку некоторые записи выглядят просто как каталоги картинных галерей, – они все же не передают того, что для поэта было главным: настроения путешественника и эмоциональной насыщенности увиденного его глазами и пережитого его душой образа городского пространства в его доминантах. Перефразируя слова самого поэта, можно сказать, что в вербальном римском дневнике Жуковского нет того самого „невыразимого“, которое неподвластно выражению. Зато оно, это невыразимое, сохранилось в его визуальном дневнике, в его рисунках. <...> Во всяком слу-

чае, выбор объекта, композиция рисунка, точка зрения художника, общая манера письма и самое главное – типология сюжета, способны генерировать эмоцию не менее интенсивную, чем поэтический текст и гораздо более интенсивную, чем документальное свидетельство о топосе» [4, с. 164].

Дневниковый текст создает эффект воображаемого доверительного разговора. Как правило, дневники более интимны, так как «единственным адресатом дневника является сам автор, поскольку дневник пишется, прежде всего, о себе самом и для самого себя и не предполагает огласки» [5, с. 195]. Интимность делает дневниковые тексты искренними, порождающими большую эмоциональную эмпатию. Дневниковые записи не несут литературной обработанности, а дневниковые рисунки являются живыми, эмоциональными, свободными от академической сухости. Содержащаяся в дневнике информация часто носит констатирующий характер и представляет форму устной речи либо служит материалом для дальнейшей работы, фиксирующим изменчивый мир. Справедливо замечание Р. Барта: «Дневник представляет собой не текст, а „речь” (что-то вроде устной речи, записанной с помощью особого кода)» [6, с. 258]. В этой связи следует соотнести дневниковый текст с понятием бахтинских речевых жанров. Помимо отражения в дневнике событий и собственных переживаний, размышлений, их авторы могут фиксировать случаи из жизни и услышанную речь, то есть записывать чужие разговоры. Дневниковые записи не являются художественным, литературным текстом, их относят к предлитературе. Представляя регулярное описание повседневных событий, дневники становятся документом эпохи.

Сегодня дневник как исторический источник занимает прочное положение рядом с мемуарно-исторической и художественной литературой. Десятки, если не сотни, дневников не уступают по своему значению историческим документам. Они могут быть предъявлены даже на обвинительных процессах, как например, дневники Тани Савичевой, Анны Франк, Ольги Берггольц, которые, став одними из обвинительных документов, были предъявлены на Нюрнбергском процессе в качестве доказательств преступлений нацистов против человечности.

Фильмы, представляющие жанр анимационных дневников, можно разделить на две группы.

Первая группа представлена картинками, авторы которых при помощи анимации фиксируют события своей жизни, впечатления от увиденного и переживаемого, эмоции, вызванные столкновением с объективной реальностью. Это фильмы, именуемые анимационными дневниками.

Вторую, более многочисленную группу представляют ленты, снятые на основе экранной адаптации дневниковых текстов. Это так называемые анимированные дневники. Относительно них можно говорить, что авторы фильмов работают с дневниковыми записями как с литературными произведениями, применяя различные стратегии перевода и визуализации. Эти фильмы обладают различной степенью приближенности к первоисточнику. Присутствие в них кода документальности определяется не наличием индексной связи с реальностью или стремлением работать с документальными источниками, а зачастую лишь тем, что в их основе оказывается текст дневника, представляющий собой документ эпохи.

Режиссеры, работающие с чужими дневниками, используют различные киноадаптационные стратегии. В результате могут появиться произведения, которые по своему характеру, стилю подачи материала будут как представлять направление документальной анимации, например: «Еще один день жизни» Рауля Де Ла Фуэнте и Дамиана Ненова (2018, *Another Day of Life*, Raúl de la Fuente and Damian Nenow), «Дневник маленькой птички» Эдмунда Янсона (2007, *Little Birds Diary*, Edmunds Janson), «Дневники Липсетта» Теодора Ушева (2010, *The Lipsett Diaries*, Theodore Ushev), «Башня» Кита Мэйтленда (2016, *Tower*, Keith Maitland), так и являться художественными фильмами: «Где Анна Франк?» Ари Фольмана (2021, *Where Is Anne Frank*, Ari Folman), «Человек с Луны» О. Черкасовой (2002.), «Дневник Леонардо» Яна Шванкмаера (1972, *Leonardův deník*, Jan Švankmajer). Несмотря на то, что в их основе лежат дневники реальных людей, их различие определяется используемыми повествовательными и художественными стратегиями.

В лентах документального направления,

снятых на основе дневников, код документальности присутствует не только за счет обращения к тексту, понимаемому как документ, но и в связи с применением художественных приемов, характерных для документального кино, при построении экранного сообщения. Работая над такими картинами, авторы стремятся следовать за реальностью, работают с различного рода визуальными и текстовыми документами, зачастую совершают экспедиции в места, где происходит действие описанных в дневниках событий, прорабатывают исторический материал, пытаются воссоздать дух эпохи, портрет времени, используют фотографии, добиваются фотографического сходства в изображении героев событий и мест действия. Рассказывая о работе над фильмом «Еще один день жизни» Де Ла Фуэнте отмечал: «Визуальный стиль фильма вдохновлен многими факторами, и одним из них является реальность. Мы проделали огромную работу по документированию, искали визуальные образы той эпохи. Мы также ездили в Анголу перед съемками, чтобы сделать фотографии пейзажей, городов, оружия, и, конечно же, использовали настоящие фотографии наших главных героев в качестве вдохновения для финального образа фильма» [7].

К ним относится характер звуковой партитуры, основанный на применении необработанной, не актерской речи, использовании подлинных аудиозаписей с голосами участников событий, реальных звуков и шумов; создание визуального ряда за счет привлечения фотографий, анимирования авторских рисунков, обработки документальных кадров, включения хроникальных фрагментов.

* * *

Исследование сосредоточено не на фильмах, представляющих экранизации дневников, а именно на анимационных дневниках. В этом случае приемы анимации становятся способом не только фиксации объективной реальности, репрезентации сокрытой ее части, внутреннего мира художника. Подавляющая часть этих фильмов представляют авторскую анимацию в полном смысле этого слова.

Примером анимационного дневника может служить лента «Мадагаскар. Путевой дневник» Бастьена Дюбуа (2010, *Madagascar, carnet de voyage*,) Bastien Dubois). В фильме зафиксированы впечатления европейско-

го туриста о своем путешествии по Мадагаскару. Как могут быть разнородны записи в дневниках, точно так же разнородна изобразительная ткань ленты. Для каждого своего впечатления и момента путешествия автор использует разную изобразительную манеру и технологию. Эту ленту можно отнести к селфи-документалистике или автобиографическому анимадоку. Режиссер запечатлевает не только то, что им было увидено, те детали и образы реальности, которые привлекли его внимание, произвели на него впечатление, но и свои ощущения, настроение проживаемого времени. Это передается в фильме не вербально, а за счет визуальных и кинематографических приемов: неспешного монтажа, длинных панорамных планов, внимания к отдельным деталям, цветового решения, созданного на основе прозрачных акварельных зарисовок, коллажных вставок и беглых рисунков. Если говорить о типологии сюжета, то очевидно, что Дюбуа смотрит на мир широко открытыми глазами, его более всего привлекает широкий панорамный вид: ландшафт, наполненный солнечными лучами, теряющиеся очертания, незавершенные, намеком данные контуры, создающие ощущение легкости бытия и одновременно некой таинственности и магии.

Каждый монтажный план становится новой страницей дневника или новой записью, то вдруг неожиданно обрывающейся, то растягивающейся во времени, передавая ощущение знойного дня, когда время приобретает вязкость и почти не движется, то суету городских улиц, крики и запахи базарной площади. В фильме нет привычной нарративности, действие развивается не за счет истории, а за счет движения и набора впечатлений автора. В фильме взгляд на события субъективен, исходит от первого лица, подобно дневниковой речи.

Бастьен Дюбуа отправляется в деревню и наблюдает за местным обычаем Фамадиане (переворачивания мертвецов). Фильм начинается с обложки дневника; перелистывая страницы с рисунками, пояснительными надписями, вклеенными билетами, мадагаскарскими купюрами, режиссер вводит зрителя в мир своих впечатлений, словно открывает ему свой путевой дневник. А далее следует набор отдельных зарисовок домов, улиц, лю-

дей на рыночной площади, играющих детей, бродячих животных, танцующих деревенских жителей, лемуру, перебегающих дорогу и уносящихся в дебри джунглей, и т. д. Сначала это графические, черно-белые изображения, потом появляются цветные вкрапления, пока не возникают яркие, насыщенные пятна. Б. Дюбуа использует даже кадры с предметной анимацией, чтобы показать хаотичное автомобильное движение на одной из площадей города. Рисунки дополняются надписями, то обрамляющими, то дополняющими, то идущими поверх картинок. В фильме используется прием субъективной камеры. В одних планах все изображенное показано так, словно увидено глазами режиссера. В других сценах камера ведет зрителя вглубь кадра, создавая эффект свободного внутрикадрового движения. В сценах в деревне виртуальная камера работает как невидимый наблюдатель, воспроизводя съемку камерой в стилистике синема верите. Режиссер намеренно использует прием видения от первого лица, тем самым удаляя дистанцию между зрителем и изображением, словно превращая зрителя в попутчика.

Аналогичным примером анимационного дневника, возникшего по итогам путешествия, является лента Неделько Драгича «Дневник» (Nedeljko Dragić, *Dnevnik*), снятая им в 1974 г. Фильм во многом перекликается с лентой Бастьена Дюбуа. Он был снят по итогам путешествия Н. Драгича в США, по тем впечатлениям, которые возникли у него во время знакомства со страной и ее культурой. Фильм также выстроен на непрерывном движении, у него отсутствует нарративная структура. Он представляет стремительную калейдоскопическую смену где-то абстрактных, где-то сюрреалистических визуальных образов, которые по ходу сюжета трансформируются друг в друга. Однако в отличие от ленты Б. Дюбуа фильм Н. Драгича невозможно отнести к документальной анимации. Он основан не на образах реальности, а на ассоциациях, воспоминаниях, вызванных поездкой. Его визуальная ткань подобна потоку сознания. Это скорее путешествие в ментальном пространстве, в мире впечатлений, рефлексий и аллюзий. Фильм репрезентирует не образы объективной реальности, а лишь те эмоции, которые она рождает своим убыстряющимся

темпом, техницизмом, навязчивостью рекламы, небоскребами, суетой большого города. Это ощущение от общества потребителей, от пожирающего человека технического прогресса. По мере развития сюжета кадры становятся все более напряженными, мрачными, словно изображая интенсивную жизнь современного города, графическая манера теряет легкость, появляется нервный рисунок, резкие линии, обилие штриховки, темные пятна со вспышками цвета.

Совсем другой пример дневникового жанра являет собой картина Ст. Хилленбурга «Анимированный дневник» (*Animation Diary*, Stephen Hillenburg). В ней не фиксируется история жизни режиссера, но сам фильм создается по принципу дневниковой записи с присущей ей хронологичностью. Ст. Хилленбург на протяжении 1991–1992 гг. каждый день рисовал несколько набросков, которые затем анимировал. Результатом этой деятельности и стал фильм, представляющий визуальный поток сознания и являющий собой фиксацию творческого процесса. Лента Ст. Хилленбурга, как и фильм Н. Драгича, представляет движение рисунков-метаморфоз. Они меняются столь стремительно, что порой хочется нажать на паузу, чтобы рассмотреть обилие содержащихся в них деталей. При этом стиль рисования является набросочным, отдельные кадры-планы хорошо проработаны и детализированы, другие весьма условны. Столь неравнозначное выполнение рисунков задает внутренний пульсирующий темп с паузами, пустотами и кадрами, насыщенными детально и тонально. Первый кадр фильма после названия содержит цифры. Это дата начала работы над картиной – 1991. С этого пустого кадра-обозначения временной точки начинается отсчет. Цифры постоянно присутствуют в кадре, располагаясь в нижней его части. Цифры – это даты создания рисунков: число, месяц, год (по принципу хронологический дневниковой записи). Единственная дата, которая приобретает некое значение для режиссера – он ее делает большой и заполняет ею пространство листа – это 9.9.1991. Она постепенно обретает особое значение. Словно ее значимость возрастает по мере ее приближения. Во весь кадр она появляется на 252 рисунке, но цифры начинают увеличиваться с даты 9.2.1991, занимая все большее пространство

кадра. После 9.9.1991 они начинают уменьшаться и на рисунках, созданных в сентябре, остаются в центре листа, пока на рисунках, сделанных в конце месяца, вновь не занимают свое привычное положение в нижней части кадра. Тем самым автор как бы акцентирует внимание на необычной дате, состоящей из двух единиц и четырех девяток. Игра с датами становится отдельной сценой фильма.

Помимо дат, на листах присутствуют пояснительные надписи. Их форма, характер написания и объем варьируются: от простых, типа «Я увидел Джека» или «Яйцо», до достаточно пространственных, содержащих размышления и пояснения. Все надписи являются рукописными. Они преимущественно располагаются в нижней части рисунков, но нередко становятся частью изображений, или возникают рядом с рисунком. Заключительный кадр фильма – рисунок с изображением цифр, обозначающих новый год – 1992. Этот кадр по характеру выполнения подобен первому кадру. Начало и конец идентичны, а сама структура фильма становится замкнутой, содержащей линейную и временную последовательность. Таким образом, внимательно просматривая одноминутный фильм, снимавшийся в течение года, зритель может отследить, сколько дней уходило на создание той или иной сцены, как двигалась работа режиссера, какие образы возникали в тот или иной момент времени, какие ассоциации у него рождались под влиянием внешних факторов, например, той же самой смены времен года. Поток трансформирующихся рисунков становится подобен потоку жизни, в которой все нестабильно и изменчиво.

Аналогичный опыт создания дневниковой анимации имеет Дени Шапон, который на протяжении трех лет – с 2008 по 2011 г. – ежедневно рисовал по 12 рисунков. Итогом его работы стала лента «12 рисунков в день: Анимированный дневник» (2011, *12 Drawings a Day, an animated diary*, Denis Chapon). По сюжету фильм не представляет структурированный ряд событий, характерных для дневникового повествования. В этом проекте нет сценария, нет раскадровки, все нарисовано шариковой или гелевой ручкой, не позволяющей внести изменение в рисунок. В процессе работы последние три рисунка, сделанные в предыдущий день, становились основой для

новой серии рисунков, и так работа велась на протяжении всего времени, представляя собой визуализируемый поток сознания. Визуальная канва фильма – это ряд анимированных образов-ассоциаций, образов-впечатлений. Характеризуя фильм, вполне можно использовать слова Новалиса «Рассказы без внутренней связи, но ассоциациями, как сны. Стихи, лишь благозвучные и составленные из прекрасных слов, но без всякого содержания и внутренней связи – разве что лишь отдельные строфы понятны, – подобны сплошным обломкам совершенно разных вещей».

Типичным примером анимационного дневника является лента «Три недели в декабре» Лауры Гонсалвес (2013, *Três Semanas em Dezembro / Three Weeks in December*, Laura Gonçalves). Фильм представляет собой экспериментальную анимацию в форме анимированного дневника, фиксирующего события периода рождественских каникул, проведенных Лаурой в Португалии в кругу своей семьи. В фильме использованы реальные аудиозаписи и зарисовки, сделанные автором во время ее пребывания в Бельмонте в 2011 г. Это достаточно личная история, предстающая как наблюдение отношений внутри большой семьи через препарирование повседневных событий. Как отмечает Лаура, для нее фильм стал своеобразным исследованием личной истории, попыткой обратиться к памяти и психологическим травмам. Визуальная ткань ленты возникает из линейных набросков, сделанных в альбоме. Если Дюбуа интересуется топос, он фиксирует мир Мадагаскара, то Гонсалвес замкнута внутри дома, ее видение скользит в основном по лицам, рукам и фигурам близких ей людей. Зритель почти не видит окружающей обстановки внутри дома, только портреты, глаза, губы, руки тех, кто находится рядом с художницей. По преимуществу автор использует особую приближающую оптику, сосредоточивая свое внимание на отдельных деталях и фрагментах. Фигуры почти никогда не обретают завершенность. Их образы рисуются отдельными штрихами. Они то появляются, то растворяются в пустоте кадра, словно возникают в пространстве памяти. Рваный динамичный монтаж со сменой ракурсов подобен взгляду, фиксирующему то лица, то руки, то фрагменты праздничного стола. Изображения дополняют рукописные надписи в

виде пояснений или отдельных фраз, произносимых собравшимися. Интересно то, что проработанным оказывается не внутреннее пространство дома, а внешняя среда, улицы и домики местечка. В противоположность миру внутри дома, который можно уподобить пространству памяти, внешняя среда обретает некую материальность, выраженную в тональном решении и завершенности изображения. В фильме реальный звук, записанный во время новогодних каникул, привносит в структуру код достоверности и уникальность, но и изображения, хотя в меньшей мере, также становятся способом документальной фиксации реальности, ведь они были сделаны с натуры и впоследствии анимированы.

Указанные выше работы можно отнести к направлению селфи-документалистики. Как и текстуральные дневники, экранные могут не обладать календарной датировкой. Достаточно часто они возникают как компиляция отдельных событий пережитого опыта и эмоциональных рефлексий без четко построенной сюжетной линии, а в случае селфи-дневника – и без героя; вернее, герой есть, но зачастую он не материализуется, не визуализируется. В фильмах жанра селфи-дневника рассказ идет от первого лица и герой «выносятся» за пределы повествования. Зритель видит лишь то, что его окружает, что становится объектом его восприятия. Мир в фильмах описывается через призму эмоций и чувств. Ленты, представляющие дневниковый жанр, сугубо личностные; как и рукописные дневники, их характеризует ощущение безграничной свободы в содержании и в стиле. В большинстве своем эти фильмы представляют образ дополненной или гибридной реальности. Они словно соединительное звено, некая зона между объективным и внутренним миром автора. С одной стороны, в них есть все, что автор видит в качестве наблюдателя, но одновременно они становятся проекцией того виртуального мира, в котором протекает жизнь и происходит реализация автора как творческой личности, как художника. В данном аспекте это не просто фиксация реальности, а уже художественная реальность, моделированная в соответствии с внутренними побуждениями, эмоциями и личностной рефлексией. Поэтому на экране возникает не безличностный образ реальности, а мир того или иного автора. Это,

с одной стороны, мир конкретный, видимый наблюдателем или путешественником, а с другой стороны, – эстетический, «сложносочиненный». Взгляд творческого человека делает художественный отбор, предлагает свое видение на окружающий его мир, репрезентирует свои эмоции и эмоции окружающих, близких ему людей, вызванные столкновением с реальностью, ее переживанием.

Анимационные дневники представляют не только направление анимадока, но по характеру подачи материала их можно отнести к импрессионистическому анимадоку, или документальному импрессионизму. В большинстве из них авторы стремятся передать впечатление от реальности, а не ее точное изображение. Для изобразительного стиля анимационных дневников характерен отказ от подробнейшей детализации и проработанности формы. Изображение несет набросочный, незавершенный характер, ему присущ свободный, живой рисунок. Анимационные дневники возникают из серии последовательных рисунков-наблюдений, которые в процессе создания фильма анимируются. Из идеи анимирования серий изображений в начале XX в. возникла практика европейской авангардной анимации. Те, кто стоял у ее истоков, создавали абстрактные фильмы, но они считали эти образы порождением их внутренней жизни, которую возможно репрезентировать на пленке кинематографическим способом. Как писал Л. Сюрваж «Моим инструментом будет кинематографическая пленка (фильм), этот истинный символ аккумулярованного движения. Я воплощу свои видения в последовательных фазах, соответственно состоянию моего сознания» [8, р. 36]. Сюрваж так и не снял свои фильмы, но высказанные им идеи нашли свою реализацию в творчестве других авторов. По сути, анимированные дневники представляют собой форму придания временной протяженности зарисовкам, зафиксированным впечатлениям от реальности или эмоциям, вызванным ее переживанием. Камера, пленка, компьютерный интерфейс графического редактора, проекционный аппарат становятся средством записи и воспроизведения личностных событий, переживаний, размышлений человека, то есть еще одним инструментарием фиксации моментов своей жизни.

Примечание:

- ¹ Термин «эгодокументы» был введен в научный оборот нидерландским историком и писателем Жаком Прессером для обозначения «различных форм автобиографического письма, таких как автобиографии, мемуары, дневники» [1, с. 238].

Литература:

1. Баггерман А., Деккер Р. Жак Прессер и традиция еврейской автобиографии в Нидерландах. In: НЛО, № 124. 2019, с. 238-256/ Baggerman A., Dekker R. Zhak Presser i tradicija evrejskoj avtobiografii v Niderlandah. In: NLO, № 124. 2019, s. 238-256.
2. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. Москва: Наука, 1986/ Blok M. Apologija istorii, ili Remeslo istorika. Moskva: Nauka, 1986.
3. Филатова Н. М. Подходы к изучению эго-документов в современной исторической науке в свете «лингвистического поворота». In: Документ и «документальное» в славянских культурах: между подлинным и мнимым. Сб. научн. трудов. Москва: Институт славяноведения РАН, 2018, с. 24-40/ Filatova N. M. Podhody k izucheniju jego-dokumentov v sovremennoj istoricheskoj nauke v svete «lingvisticheskogo povorota». In: Dokument i «dokumentalnoe» v slavjanskih kulturah: mezhdu podlinnym i mnimym. Sb. nauchn. trudov. Moskva: Institut slavjanovedenija RAN, 2018, s. 24-40.
4. Лебедева О. Б. Визуальный римский дневник В. А. Жуковского. In: Вестник Томского государственного университета. Филология, 2023, № 84, с. 159-183/ Lebedeva O. B. Vizualnyj rimskij dnevnik V. A. Zhukovskogo. In: Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologija, 2023, № 84, s. 159-183.
5. Воронова Н. Г. Заметки о речевом жанре дневника. In: Культура и текст, 2003, № 10, с. 194-200/ Voronova N. G. Zametki o rechevom zhanre dnevnika. In: Kultura i tekst, 2003, № 10, s. 194-200.
6. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. [1979]. Москва: Ad Marginem, 2002/ Bart R. Rolan Bart o Rolane Barte. [1979]. Moskva: Ad Marginem, 2002.
7. Desowitz B. Another Day of Life': A Surrealistic Animated Diary of War // September 14, 2019 11:22 AM. <https://www.indiewire.com/features/general/another-day-of-life-a-surrealistic-animated-diary-of-war-1202172788/> (дата обращения/ data obrashchenija 28.08.2025)
8. Russett R., Starr C. Experimental Animation: origins of a new art. N.-Y., Da Capo Press, 1976, p. 35-40.

Наталья Кривуля
ORCID: 0000-0003-4580-1357

SEMNIIFICAȚII ALE SPAȚIU-TIMPULUI ÎN DISCURSUL TEATRAL AL LUMINIȚEI ȚĂCU¹

CZU: 792.09

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.13>

Rezumat

Semnificații ale spațiu-timpului în discursul teatral al Luminiței Țăcu

Problema abordată în articol se referă un aspect al scenologiei ca artă și ca știință a punerii în scenă a spectacolelor. Imaginea artistică a discursului teatral este prezentată din perspectiva spațiu-timpului și atmosferei, create în spectacolul „Domnișoara Iulia” de August Strindberg în viziunea regizoarei Luminița Țăcu, spectacol montat la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău. Metodologia cercetării este creată pe baza conceptelor de spațiu-timp, atmosferă în spectacolul teatral, cu referire la ideile expuse de M. Cehov, P. Pavis ș.a. Pornind de la ideea că spațiul spectacolului a determinat stilul interpretării și receptarea demersului teatral în diferite perioade, accentuăm rolul viziunii artistice a regizoarei în modul de receptare a textului dramaturgic și, respectiv, valențele spectacolului în receptarea spectatorilor. Sunt evidențiate, de asemenea, conceptele dramaturgului despre noua dramă și acest text al său, demonstrând, prin analiza creării spațiu-timpului și a teatralității actorului, semnificațiile polisemantice și polifuncționale ale scenelor, relația comunicare scenică – comunicare teatrală.

Cuvinte-cheie: spectacologie, spațiu-timp, atmosferă, regizor, A. Strindberg

Abstract

Meanings of space-time in the theatrical discourse of Luminița Țăcu

The problem addressed in the article concerns an aspect of scenologie as an art and as a science of staging performances. The artistic image of theatrical discourse is presented from the perspective of space-time and atmosphere, created in the performance „Froken Julie” by August Strindberg in the vision of director Luminița Țăcu, a performance staged at the “Mihai Eminescu” National Theater in Chișinău. The research methodology is created based on the concepts of space-time, atmosphere in theatrical performance, with reference to the ideas expressed by M. Chekhov, P. Pavis, etc. Starting from the idea that the space of the performance determined the style of interpretation and the reception of the theatrical approach in different periods, we emphasize the role of the director’s artistic vision in the way the dramaturgical text is received and, respectively, the valences of the performance in the audience’s reception. The playwright’s concepts about the new drama and this text of his are also highlighted, demonstrating, through the analysis of the creation of space-time and the actor’s theatricality, the polysemantic and polyfunctional meanings of the scenes, the relationship between stage communication and theatrical communication.

Keywords: performative, space-time, atmosphere, director, A. Strindberg

Pentru a evidenția cum spațiu-timpul textului dramaturgic, cel al regizorului, al spectacolului contribuie la devenirea/relevarea discursului teatral, adică la receptarea și influența acțiunii scenice asupra spectatorului, ne referim mai întâi la conceptele teoretice propuse în abordarea temei. Spre deosebire de textul dramaturgic, care este o comunicare semiotică/literară în scris, discursul teatral este limbajul în spațiu, în sensul că totalita-

tea semnelor transmise spectatorului reflectă atât semnificațiile lumii ficționale prezentate pe scenă, cât și reacția publicului, comunicarea realizându-se într-un anumit context: social, psihologic, estetic, politic, cultural etc.

Există un timp-spațiu (cronotop) al scrierii textului, dar și al lecturii, acesta incluzând atât specificul individualității creatoare a regizorului cât și timpul când a fost citit/re-citit textul prim, devenind pre-text pentru montarea regizorală la o anumită perioadă istorică, într-un anumit spațiu (scena mare, scena mica, stradă etc.), în anumite realități concrete social-politice, morale, răspun-

¹ Articolul a fost realizat în cadrul Proiectului *Ten- dințe actuale în spectacologia din Republica Moldova* cu cifrul 25.80012.0807.58SE

zând imperativelor timpului sesizate de regizor, pentru a convinge prin spectacol actualitatea pre-textului respectiv. După cercetătorul M. Bachtin, cronotopul artistic presupune fuziunea, completarea reciprocă în opera artistică a semnelor spațiale și temporale într-un tot semnificativ și concret: „semnele timpului se dezvăluie în spațiu și spațiul se înțelege și se măsoară prin timp” [7, p. 215]. Totuși, în literatură/ textul narativ spațiul și timpul se unesc în mișcarea, desfășurarea subiectului și astfel, *timpul* este cel care conduce în cronotopul literar. În textul dramaturgic însă și în spectacolul teatral *spațiul* este cel ce conduce acțiunea, fabula fiind creată de semnificațiile dialogului scenic și ale didascaliei.

Teatrolgoul P. Pavis accentuează și spațiul scenografic ca unire a scenicității cu „spațiul pentru public”; spațiul jocului (gestual), creat de actor prin prezența lui, prin mișcările sale, prin locul lui în raport cu ceilalți actori, prin poziția sa în scenă [8, p. 315]. În acest context, amintim că G. Lessing vorbea de „conținutul mișcării” actorilor pe scenă și de relația exprimării stărilor cu plasticitatea mișcărilor. Astfel că gesturile personajelor construiesc, de fapt, un spațiu.

Toate aceste aspecte ale teatralității capătă un rol semnificativ, important în spectacolele regizoarei Luminița Țăcu, în care actorii antrenați în realizarea scenică a textelor exprimă foarte bine esența și actualitatea pre-textului dramaturgic, așa cum o demonstrează virtuozitatea jocului scenic al lui Alexandru Pleșca sau Corina Rotaru, Olga Cucu-Triboi sau Nicu Ciumașu, precum și alți actori.

Cronotopul ca timp și spațiu artistic al discursului, prin care este reprezentat omul cu lumea lui, e realizat în spectacol într-un anumit mod, specific, unde se unește în fapt spațiul și timpul textului dramaturgic și al autorului care a scris textul cu spațiul și timpul reprezentației scenice, cu arta actoricească, cu cea a regizorului, scenografului etc. [2, p.128]. Un aspect al conținutului axiologic al spațiului în textul dramaturgic este *atmosfera*, posibilitățile dezvoltării și transformării ei în spațiul-timpul spectacolului teatral. Aici de asemenea poate fi relevată atmosfera creată de actor, scenograf, muzician etc., despre care a scris actorul și regizorul Mihail Cehov în cartea sa „Despre tehnica actorului” (1946). În accepția lui, atmosfera îmbină două aspecte: acțiunea, procesul, energia pe care o emană spectacolul și, în același timp, câmpul unei asemenea acțiuni, aura

în care se desfășoară, „curge”/decurge spectacolul [9, p. 194].

Generalizând cele expuse, menționăm că metodologia cercetării în prezentul demers are la bază conceptele de text dramaturgic și discurs teatral, spațiu-timp și componentele lui, realizate în spectacolul „Domnișoara Iulia” după August Strindberg, în viziunea regizorală a Luminiței Țăcu, prezentat la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău. Totodată, se impune și perspectiva cultural-istorică în caracterizarea perioadei apariției textelor dramaturgice ale lui A. Strindberg, pentru a releva mai bine viziunea artistică, stilul regizoarei, jocul actorilor în îmbinarea timpurilor și în actualizarea sau/și dezvoltarea ideilor autorului.

În obiectiv este doar unul dintre spectacolele acestei regizoare, în primul rând pentru că demersul teatral, ca formă artistică este realizat în sala Studio, care permite o întâlnire și, respectiv, trăiri ale spectatorului aidoma celor prezentate de actor, receptorul urmărind îndeaproape gestul, privirea, schițarea unui zâmbet sau a unui început de temere, de plâns sau alte aspecte ale teatralității actorului, ce aprofundează semnificațiile textului, scoate în relief viziunile regizoarei și demonstrează rostul sau necesitatea alegerii textului, temei la timpul respectiv. Am apelat și la interviurile acordate de actori, de regizoare despre acest sau alte spectacole.

Luminița Țăcu este cunoscută publicului poate mai puțin ca actriță, dar mai mult ca promoare a teatrului documentar în Republica Moldova în calitate de autoare și regizoare, dar și a unor direcții noi, actuale în arta dramatică și în arta spectacolului, în afirmarea teatralității vieții în viziunea artistică prin modul cum orientează jocul actorilor, cum se realizează în spectacolele ei comunicarea scenică (a actorilor) și ce impact are în comunicarea teatrală (actor, scenă – spectator), adică cum textul scenic devine discurs teatral.

La întrebarea ce părere are despre ce se întâmplă în teatrul din Republica Moldova, Luminița Țăcu răspundea într-un interviu „Teatrul se întâmplă exact așa cum se întâmplă politica. Cum se întâmplă țara, exact la fel se întâmplă și teatrul. De vină nu sunt oamenii, ci structura, felul în care funcționează lucrurile. Prea puțini și-ar asuma posibilitatea să schimbe ceva. Și *chiar dacă schimbi lucrurile, problema e că noi nu știm să asigurăm continuitate*” [5 – subl. n.]. Ultima observație-constatare vorbește despre diversificarea

viziunilor și acțiunilor în teatrele din Republica Moldova, dar și de necesitatea unei continuități în înțelegerea esenței actuale a procesului teatral la diverse nivele. Unul dintre asemenea nivele ar fi forma teatrală aleasă de dramaturg, de regizor, apoi modul de a înțelege și de a realiza artistic în acțiunea scenică ideile autorului și ale timpului actual, adică o re-citire și, posibil, o de-construcție a textului prim. În principal, Luminița Țăcu pledează pentru rolul teatrului în societate, pentru teatralitatea actorului, în primul rând și doar apoi pentru spectaculozitate, ceea ce se poate constata în demersul său artistic.

Pornind de la etapele lucrului asupra spectacolului, se impune reliefaarea aspectului privind relația regizor – text dramaturgic. Este evident că alegerea textului depinde de individualitatea creatoare, de tipul său psihologic, de caracterul, temperamentul lui, dar și de timpul sau poate chiar momentul lecturii/re-lecturii unui text, sau de realități social-politice ori subiective etc. Adică este vorba de cronotopul lecturii și receptării de către regizor a respectivului text. De ce spunem asta? Pentru că alegerea textului poate fi realizată din necesitatea unei teme sau a unui autor–dramaturg, propuse de organizatorii unui festival teatral, sau a unei date omagiale, dar poate veni din spațiul și timpul în care se află individul, personalitatea la un moment dat. Or, ambele acestea – timpul și spațiul – se complinesc, se caracterizează reciproc, formând o stare a omului, iar în plan artistic – un cronotop în accepție bahtiniană.

Regizoarea Luminița Țăcu își exprimă predilecția pentru teatrul documentar, după cum am menționat, dar și pentru dramaturgia clasică, cu autori preferați, cum susținea într-un interviu din 2023 [1]. În ambele aceste genuri și forme teatrale ea perseverează în modul de accentuare, crearea a atmosferei în discursul teatral, respectiv a valențelor semnificative ale acestui element al imaginii artistice a spectacolului. Crearea atmosferei implică spațiu-timpul acțiunii, propune (sau impune) totodată un anumit tip de joc scenic al actorului, al trăirii lui, reliefând aspecte morale, psihologice, sociale. În acest sens, regizoarea face o selecție din autori simbolizști, expresioniști, cu accent pe psihologism, pe dramatism și tragism, pe incertitudine psihologică, pe schimbări de stări bruște, necontrolate ale individului.

L-a montat pe W. Shakespeare, „Romeo și Julieta”, premiera a avut loc la 17-18 decembrie 2022 la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chiși-

nău, anterior, în 2019, la facultatea de Actorie, l-a montat pe A. Strindberg, un fragment din „Pelicanul”, text de factură expresionistă, dramă intimă. Referindu-se la creația lui Auguste Strindberg și la dorința de a monta operele autorilor clasici, regizoarea se destăinuia la 2023, după punerea în scenă a tragediei „Romeo și Julieta”, a dramei naturaliste a lui A. Strindberg „Domnișoara Iulia”, că apropierea de clasică a fost și este „cu destul de multe frici, frustrări”. Iar în ce privește creația lui Strindberg spunea: „Așteptam o scenă [un teatru care să-i ofere scena pentru a monta – n.n. – A. Gh.], distribuție, oameni care ar putea să meargă cu mine” [1], reflectând astfel semnificațiile axiologice ale montărilor și responsabilitatea personalității creatoare față de ceea ce constituie opera clasică. A mers, fiind invitată pe scena Teatrului Național „Mihai Eminescu”, cu actori renumiți și cu foștii studenți de la Actorie, aducând un suflu nou în spectacologia națională, creând totodată posibilități de descoperire și de afirmare a tinerelor talente în arta teatrală la etapa actuală.

Spectacolul „Domnișoara Iulia” a avut premiera la 29 iunie 2023, la Teatrul Național „Mihai Eminescu”, sala Studio „Valeriu Cupcea”. Așa cum spațiu-timpul textului dramaturgic este un prim pas pentru a înțelege viziunea regizorală în modul de structurare și de realizare a spectacolului teatral, amintim că acest text al dramaturgului suedez August Strindberg exprimă viziunea naturalistă asupra operei artistice. Spre deosebire de lucrările sale scrise mai târziu, „Jocul viselor”, „Sonata fantomelor”, de factură expresionistă, prin care A. Strindberg a schimbat concepția despre spațiu-timp al textului dramaturgic prin drama de cameră sau teatrul intim, textele „Domnișoara Iulia” și „Tatăl” se referă la estetica naturalismului.

Dacă în teatrul intim al autorului cronotopul acțiunii este un mijloc de transfigurare artistică a experienței subiective a omului, punând accent pe subconștient, pe aspecte existențialiste, în prefața și în didascaliiile din „Domnișoara Iulia” se prefigurează conceptul despre teatrul și personajul în tranziție spre alt mod de gândire social-filosofică și estetică. O asemenea tranziție se manifestă prin respectarea de către autor a spațiu-timpului de tip clasicist, dar tema și construirea personajelor relevă o trecere spre modernism prin viziunea naturalistă a rolului ereditar, prin actualitatea opoziției dintre sexe și dintre clase ce apun și care încearcă să se impună în societate sau speră să se impună, să se ridice deasupra datului social existent.

În „Domnișoara Iulia” acțiunea de tip naturalist urmează unitatea de spațiu – unul închis, îngust, în care evenimentele se desfășoară într-o noapte și în care cuvântul, opiniile, discursurile, disputele personajelor constituie axul acțiunii scenice. Conceptul clasic al unității de timp și spațiu îi permite autorului să realizeze verosimilitatea și profunzime psihologică, creând astfel un anume tip de atmosferă – încordată, obscură, dar și instabilă în ce privește stările și/sau căutările, regăsirile de sine ori pierderea de sine a personajelor. Regizoarea Luminița Țăcu propune actorilor să creeze în mod veridic, stresant, schimbător, printr-un singur episod comprimant, un timp continuu, ceea ce crește tensiunea și sentimentul de inevitabilitate. Acest sentiment este susținut de locul desfășurării acțiunii – bucătăria și o parte din casa contelui, faptul subliniind și influența mediului asupra personajelor.

În prefața la „Domnișoara Iulia”, Strindberg pune accent pe deosebirea dintre „descrierea statică a caracterelor” în teatrul vechi și pe „construirea artificială a dialogului”, în timp ce drama nouă demonstrează o tendință persistentă pentru elaborarea detaliată a unei atmosfere speciale, a unei dispoziții speciale în acțiunea dramatică, respectiv în cea scenică [4]. Acest aspect este foarte bine realizat în viziunea regizoarei Luminița Țăcu prin îmbinarea sau intuirea clarobscurului acțiunii scenice cu stările, amalgamul de dispoziții ale personajelor în procesul acțiunii. Or, la întrebarea „Ce aduce azi acest text în viața noastră ?” ar trebui să răspundă fiecare, căci omul nu este tot timpul stăpân pe viața lui interioară, pe stările și sentimentele sale, de multe ori influențate, voit sau nevoit, de alții, de circumstanțe cărora nu le poți ține piept prin luciditatea gândirii raționale. Pentru actori însă aceasta este o experiență de a cunoaște viața și a se cunoaște pe sine, de a persevera în perfecționarea jocului. Regizoarea susține că acest text al lui Strindberg este „foarte râvnit de actori, deoarece sunt roluri complexe, profunde, interesante, precum și o provocare pentru regizori. (...) Este unul din autorii mei preferați, tocmai pentru că aduce în fața spectatorilor *fințele umane așa cum ne este frică să le vedem, ne este rușine sau nu am avut timp să vedem*” [1 – subl. n.].

Alegerea textului/textelor vorbește despre tipul psihologic, despre viziunea artistică, scenică a regizorului în general. Viziunea scenică, în accepția regizorului Alexa Visarion, este definită drept o „poezie foarte dificilă și complexă” și realizată

„pe măsura artei actorului, adică a ființei umane histrionice, mereu în act, mereu în facere-desfacere-refacere” [6, p. 143]. Cine sunt actorii în acest demers teatral al Luminiței Țăcu? În rolul lui Jean, majordom și fecior, e Alexandru Pleșca, bucătăreasa Kristin este interpretată de Olga Guțu-Cucu. Domnișoara Iulia este interpretată de Corina Rotaru, care a realizat un personaj veridic din punct de vedere psihologic, chinuit de propria ființă, avântându-se și căzând, deziluzionată, trădată. Într-un interviu, după spectacolul prezentat la Festivalul de Teatru de la Sibiu și la Festivalul Național de Teatru de la București, ediția 2024, actrița subliniază complexitatea rolului ei: „ne-am dat seama că publicul are nevoie și de așa tip de spectacole, unde totul este vizibil ca în palmă. Nu ascundem nimic, ba din contra, abordăm până la sfârșit, cu emoție și temperament, temele principale din spectacol. Conflictul dintre protagoniști atinge cote maxime, divergențele, ura sunt amestecate cu sentimente tandre, acest vertij de pasiuni impresionează. Războiul dintre personaje nu poate fi oprit, însă îi putem înțelege resorturile și acestea duc spre miezul tragic al piesei. Am lucrat mult”, ca spectatorul să fie convins, să vadă, să simtă personajul „*oscilând între noblețe și capriciu*” (subl. n.).

Actorii au creat o lume reală, o atmosferă încordată chiar din intro-ul acțiunii: focul arzând mocnit, lemnele auzindu-se pocnind, o muzică ce vine de departe, ca un ecou, apropiindu-se în paralel cu focul ce se aprinde, ca apoi să se retragă – și flacăra, abia-abia arzând, și melodia, ce pare a fi și vânt, și furtună. Oricum acest intro creează predispoziția receptorului – ceva neclar, frică, presimțiri neplăcute, așteptare încordată. Este astfel realizată bine ideea lui Strindberg din didascalia incipientă, care se va repercuta asupra structurii discursului spectacular. Căci spectatorului i se propune un anumit cod, în așa fel pregătindu-l, mai ales psihologic pentru receptare. Semiobscurul domină, o frică, mai ales la vederea bucății mari de carne însângerată, atârnată sau pe masă (în decursul acțiunii scenice).

Spațiul-timpul desfășurării acțiunii chiar de la început scoate în evidență tema – lupta dintre clase, dintre sexe, aspect realizat scenic prin coborârea contesei în subsolul slugilor, ca pe parcurs să se observe oscilarea ei între noblețe și capriciu, între frică și deziluzie, între cunoaștere și necunoaștere a vieții, dar mai ales a sinelui. Modul cum este realizat acest moment al intrării ei în

spațiul scenic – vestimentația, luminile, privirile personajelor, mișcărilor – toate se concentrează într-o atmosferă: de uimire pentru cei de jos, slugile și de siguranță, stăpână a tot ce este aici, în casa aceasta pentru cea care coboară.

Aici scara are o funcție simbolică în înțelegerea instinctelor, dorințelor personajelor: îmbie spre urcare pe scara socială (sluga Jean) și, totodată, spre coborâre, spre „topire” într-un adânc al lumii celor de jos, ori spre necesitatea de a-și găsi identitatea – domnișoara Iulia, al treilea personaj este neutru din acest punct de vedere – Kristin, se împacă cu ce este, deși uneori se pare că suferă în calitate de al treilea în triumful iubirii (sentiment ce lipsește, de fapt, celor trei). În noaptea de Sânziene, aici, în subsolul slugilor, este locul unor mari înfruntări.

Diversitatea și amalgamul de stări, de gesturi, tăcerile sau strigătele sperate construiesc un spațiu-timp aglomerat, dinamic, ce reflectă mișcările gândurilor, ale ideilor, ale stărilor personajelor. Actorul Alexandru Pleșca se impune prin stilul său inconfundabil, de a ști, a putea să ne convingă de mișcările energice ale gândului, de schimbările bruște ce relevă modificări de idei, de stări. Îl aflăm în explorarea diverselor dimensiuni ale rolului, susținându-și identitatea prin virtuozitate, prin varietatea și polivalența tipului de a râde sau de a zâmbi. Lupta verbală dintre cei doi, acțiunile, gesturile hotărâte, urmate de cele nehotărâte ale lor, creează vizual, auditiv și psihologic complexitatea acțiunii, atmosfera încordată, propunând astfel idei, opinii, modalități de gândire referitor la clase sociale ori la complexitatea vieții interioare a omului. La afirmarea diverselor semnificații ale spațiu-timpului au contribuit în mod evident arta scenografică a Irinei Gurin, proiecția video realizată de Rena Botezatu, light design-ul în viziunea lui Andrei Fotescu și universul sonor creat de Valentin Strișco.

În concluzie, spectacolul „Domnișoara Iulia” în regia Luminiței Țăcu se caracterizează printr-o atmosferă încordată, electrizată chiar, ce se schimbă permanent, spectatorul urmărind lupta nemiloasă a doi oameni, epuizați sub povara propriului individualism. Spațiu-timpul discursului teatral scoate în evidență rolul interferenței artelor în construirea spațiului scenic și în relevarea timpului prezent, trecut: imagini video, muzică, cromatică. În același timp, spectacolul analizat demonstrează că teatrul de formă scurtă reliefează mai clar viziunea regizoarei și arta scenografului,

a actorilor de a construi un spațiu-timp polise-mantic și polifuncțional, de a crea scene și mizan-scene psihologice, psihanalitice, evidențiind rolul tăcerilor, al elementului naturalist, al contrastului de culori.

Referințe bibliografice:

1. Ciobanu V. Cultura la frontieră. Cu Luminița Țăcu despre „Domnișoara Iulia” sau „războiul erotic” al claselor sociale. Disponibil: <https://moldova.europalibera.org/a/cultura-la-frontiera-cu-luminita-tacu-despre-domnisoara-iulia-sau-razboiul-erotic-al-claselor-sociale/32516359.html> (accesat 5.09.2025).
2. Ghilaș A. Discursul teatral – între text și contexte. Chișinău: Editura Lexon-Prim, 2017.
3. Necula M. Teatrul National „Mihai Eminescu” din Chișinău în Festivalul Național de Teatru cu spectacolul „Domnișoara Iulia”. Disponibil: <https://www.rador.ro/2024/10/25/teatrul-national-mihai-eminescu-din-chisinau-in-festivalul-national-de-teatru-cu-spectacolul-domnisoara-iulia/> (accesat 2.09.2025).
4. Strindberg A. Teatru. București: Univers, 1973.
5. Visarion A. Nostalgia valorii. București: Ideea Europeană, 2018.
6. Țicu L. Teatrul este despre ceea ce nu cunoaștem. Disponibil: <https://chisinauorasulmeu.com/2016/03/22/luminita-ticu-teatrul-este-despre- ceea-ce-nu-cunoastem/> (accesat: 08.09.2025).
7. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975/ Bahtin M. Voprosy literatury i jestetiki. Issledovanija raznyh let. Moskva: Hudozhestvennaja literatura, 1975.
8. Пави П. Словарь театра. Перевод с французского. Москва: Прогресс, 1991/ Pavi P. Slovar teatra. Perevod s francuzskogo. Moskva: Progress, 1991.
9. Чехов М. Литературное наследие: В 2-х т. Т. 2. Об искусстве актера. Москва: Искусство, 1986/ Chehov M. Literaturnoe nasledie: V 2-h t. T. 2. Ob iskusstve aktera. Moskva: Iskusstvo, 1986.

Ana Ghilaș

ORCID: 0000-0002-5440-660X

Violeta TIPA

DIALOGUL ÎN ARTELE SPECTACOLULUI DINTRE TEATRELE DIN REPUBLICA MOLDOVA ȘI ROMÂNIA¹

CZU: 792.09(478:498)

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.14>

Rezumat

Dialogul în artele spectacolului dintre teatrele din Republica Moldova și România

Articolul își propune să pună în valoare colaborarea dintre teatrele din Republica Moldova și cele din România, care a început în anii 90 ai secolului trecut. Pe parcursul a trei decenii și ceva dialogul cultural dintre aceste două țări a evaluat sub cele mai diverse aspecte: întâlniri de creație, turnee, participări la festivalurile internaționale de teatru, schimb de spectacole, proiecte comune etc., ce scot în evidență competitivitatea teatrelor noastre de a se ralia la comunitatea teatrală atât din spațiu românesc, cât și la cea europeană. O experiență aparte sunt proiectele comune, precum ar fi spectacolul *O sută minute de libertate*, montat de Teatrul „Satiricus” în comun cu Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu, acesta fiind primul proiect sui-generis de colaborare teatrală între România și Republica Moldova; sau spectacolul „...Escu” – o coproducție dintre Teatrul „Stela Popescu” din București și „Satiricus I.L. Caragiale” din Chișinău, realizat sub genericul „Împreună prin teatru”. Dialogul în artele spectacolului s-a materializat printr-o serie de parteneriate și proiecte comune precum: *Unire prin cultură*, *Proiectul Chișinău-București: împreună prin teatru* și altele. Un eveniment încetățenit în peisajul teatral autohton este „Reuniunea teatrelor naționale românești”, organizat de Teatrul Național „Mihai Eminescu” și ajuns la ediția a X-a.

Cuvinte cheie: teatru, spectacol, proiecte comune, Reuniunea Teatrelor naționale românești, turneu, festival

Abstract

Dialogue in the performing arts between theaters from the Republic of Moldova and Romania

The article aims to highlight the collaboration between the theaters of the Republic of Moldova and Romania, which began in the 1990s. Over the course of three decades or so, the cultural dialogue between these two countries has been evaluated in the most diverse aspects: creative meetings, tours, participation in international theater festivals, exchange of performances, joint projects, etc., which highlight the competitiveness of our theaters to rally to the theatrical community both in the Romanian and European space. A special experience are the joint projects, such as the show *One Hundred Minutes of Freedom*, staged by the “Satiricus” Theater in conjunction with the “Radu Stanca” Theater in Sibiu, this being the first sui-generis project of theatrical collaboration between Romania and the Republic of Moldova; or the show “...Escu” – a coproduction between the “Stela Popescu” Theater in Bucharest and “Satiricus I. L. Caragiale” in Chisinau, produced under the title “Together through Theater”. The dialogue in the performing arts has materialized through a series of partnerships and joint projects such as: *Union through culture*, *Chisinau-Bucharest Project: together through theater* and others. An event that has become a permanent fixture in the local theatrical landscape is the “Reunion of Romanian National Theaters”, organized by the “Mihai Eminescu” National Theater and now in its 10th edition.

Keywords: theater, performance, joint projects, Reunion of Romanian National Theaters, tour, festival

Ultimul deceniu al secolului XX a produs modificări radicale nu doar în plan politic și economic, ci și în cel cultural. Independența republicii a deschis noi perspective în relațiile cu noi spații geografice. Căderea hotarului de pe Prut a

ridicat „poduri de flori”, care s-au soldat cu relații bilaterale în toate domeniile, inclusiv a celui artistic. În acest context ne propunem să analizăm relațiile bilaterale în domeniul artelor spectacolului ce s-au încetățenit între teatrele din Republica Moldova și cele din România.

Dialogul cultural, inițiat la începutul anilor '90, pe parcursul a trei decenii și ceva a evaluat sub cele mai diverse aspecte: Schimb de turnee; Participări la festivalurile internaționale de teatru;

1 Articolul a fost realizat în cadrul Proiectului *Tendințe actuale în spectacologie din Republica Moldova* cu cifrul 25.80012.0807.58SE

Colaborarea regizorilor din România cu teatrele din Republica Moldova și invers; Parteneriate și proiecte comune în vederea creării spectacolelor și alte activități.

În primul rând, s-a deschis posibilitatea pentru artiștii moldoveni să se manifeste peste hotarele republicii la Festivalurile Internaționale de teatru, în turneele, ce devin tot mai așteptate de teatrofilii de pe ambele maluri ale Prutului. Teatrele de pe cele două maluri au putut să inițieze un dialog cultural prin schimbul de turnee ale teatrelor, participări în cadrul celor mai diverse activități care ne apropie spiritual, dar și ne oferă posibilitatea de a ne cunoaște creațiile (valorile) artistice.

Debutul colaborării dintre teatrele din Republica Moldova și România s-a înregistrat încă la sfârșitul anilor '89, când hotarele de pe Prut deveneau tot mai subțiri, deschizând calea spre universul cultural românesc. Primii care au simțit susținerea colegilor de breaslă din România au fost membrii tânărului teatru nou format „Eugene Ionesco” de către absolvenții școlii Superioare de Teatru „B. V. Șciukin” din Moscova, în frunte cu Petru Vutcărău. Negăsind un sediu la Chișinău pentru Teatru său, trupa în februarie 1991 părăsește capitala republicii și se instalează în Râmnicu Vâlcea. Aici, în acea perioadă, se făceau eforturi pentru înființarea unui teatru profesionist, care „(...) au început înainte de 1990, implicând personalități precum scriitorul Dinu Săraru, dramaturgul Tudor Popescu și regizorii Doina Migleci și Goange Marinescu. Un moment important s-a petrecut în primăvara lui 1990, când o echipă de tineri actori, absolvenți ai Școlii Superioare de Teatru „Boris Șciukin” din Moscova, condusă de actorul și regizorul Petru Vutcărău, a venit la Râmnicu Vâlcea pentru a pune bazele noii trupe. [...] Primul spectacol oficial al teatrului a fost *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, în regia lui Petru Vutcărău, pus în scenă pe 16 martie 1991” – scria presa locală [8].

La perioada incipientă de activitate a Teatrului „Eugene Ionesco”, petrecută alături de colegii de la Teatrul „Anton Pann” din Vâlcea, se referă și regizorul Petru Vutcărău, menționând că: „În cinci luni de ședere la Vâlcea Teatrul „Eugene Ionesco” a scos trei premiere: *Hei, oameni buni!* de W. Saroyan, *Căldură mare* de I. L. Caragiale, *Cea mai puternică* de A. Strindberg, a restabilit *Așteptându-l pe Godot* de S. Beckett, a participat la două festivaluri (la Oradea și la Bacău), de pe urma că-

roră s-a ales cu trei premii, a înregistrat la TVR spectacolele: *Hei, oameni buni!* și *Așteptându-l pe Godot* și tot cu aceste spectacole a realizat primul său mare turneu prin cele mai importante orașe ale României: Cluj, Târgu Mureș, Oradea, Timișoara, București. Iar acesta era abia începutul...” [9]. Un început promițător, susținut spiritual și material de România.

Schimbul de turnee

Printre teatrele care au organizat primele turnee în localitățile din România au fost teatrele noi formate: Teatru „Eugene Ionesco”, „Satiricus”, Teatrul-studio „Guguță”, care și-au dorit să-și testeze creațiile în fața unui public diferit de cel autohton. Din an în an turneele deveneau tot mai dese, ajungând în toate județele țării. De posibilitatea de a juca în fața spectatorilor pe peste Prut s-au folosit aproape toate teatrele din Republica Moldova. În așa fel, artiștii basarabeni au devenit cunoscuți nu doar publicului larg, ci și colegilor de breaslă din teatrele județele. Apropierea între teatre se va consolida pe parcurs în relații mult mai profunde. Se vor iniția schimburi de turnee între teatrele din Republica Moldova cu cele din România.

În acest context, nu putem trece cu vederea apariția așa-numitului *Turneul Unirii* „Teatrul românesc București – Iași – Chișinău”, inițiat acum un deceniu și ajuns la ediția a X-a. Proiectul a fost propus de regizorul Petru Hadârcă, cu implicarea regretatului Ion Caramitru, care i-a dat și titlul.

La început a fost Proiectul Turneul „Teatru Românesc București și Chișinău”, inaugurat pe 11 septembrie 2014 la București, unde Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău a prezentat spectacolul *Amorul dăntăuie și feste joacă* după William Shakespeare, în regia lui Alexandru Vasilache.

În această perioadă au avut loc schimburi culturale între Teatrele Naționale în cadrul mai multor turnee și proiecte interinstituționale. În ianuarie 2015 Teatrul Național „Mihai Eminescu” s-a aflat într-un turneu la Iași cu spectacolele *Hronicul găinarilor* de Aureliu Busuioac și *12 scaune* după Ilf și Petrov, ambele în regia lui Petru Hadârcă, iar în martie 2015 Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași a întreprins un turneu la Chișinău cu spectacolele *Iașii în Carnaval* de Vasile Alecsandri și *Acasă, în miezul verii* de Tracy Letts. Anume aceste turnee au stat la baza *Turneului Unirii*, eveniment ce se desfășoară anual, în ianuarie, cu prilejul Zilei Unirii Principatelor: Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Chișinău organi-

zează un turneu la București și Iași, iar în jurul datei de 27 martie, de Ziua Unirii Basarabiei cu România, cele două teatre naționale din București și Iași vin într-un turneu de răspuns la Chișinău.

În memoria publicului chișinăujan au rămas spectacolele Teatrului Evreiesc de Stat din București, care în perioada 25-30 aprilie 2017 a realizat primul său turneu în Republica Moldova. În baza acordului de reciprocitate dintre *Teatrul Evreiesc de Stat* din București și *Teatrul Național „Satiricus I. L. Caragiale”* din Chișinău cu susținerea Institutului Cultural Român „Mihai Eminescu” și a Primăriei municipiului Chișinău, pe scena Teatrului „Satiricus I. L. Caragiale” au fost prezentate șase spectacole ale *Teatrului Evreiesc de Stat* din București în frunte cu celebra actriță Maia Morgenstern.

Reprezentarea care a inaugurat acest eveniment cultural-artistic de excepție a fost spectacolul *Varșovia: ghid turistic* de Hillel Mittelpunkt, în regia lui Eugen Gyemant, fiind prefațat de discursurile de salut al președintelui UNITEM, Excelența Sa, domnul Ambasador al României în Republica Moldova, Daniel Ioniță, m. cor. Valeriu Matei, directorul Institutului Cultural Român „Mihai Eminescu” și, bineînțeles, Maia Morgenstern, extraordinara actriță și, totodată, directorul *Teatrului Evreiesc de Stat* din București. Conform programului, *Teatrul Evreiesc de Stat* din București a prezentat spectacole: *Amantul, Mic și-al dracu* de Ion Pribeagu, regia Maia Morgenstern, *Miss Daisy și șoferul ei* de Alfred Fox Uhry, regia lui Claudiu Goga, *Băiatul din Brooklyn* de Donald Margulies, regia lui Cristi Juncu, *Mazl Tov... And Justice For All!* scenariu și regia Andrei Munteanu, spectacole care s-au jucat cu casa închisă.

La rândul său, *Teatrul „Satiricus”* a prezentat la București, în perioada 9-14 mai 2017, de asemenea, șase spectacole, mai vechi și mai noi, apreciate cu numeroase premii naționale și internaționale: *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov, *Angajare de clovn* de Matei Vișniec, *Nunta* de Anton P. Cehov, *Puștoaica de la etajul 13 sau Dragă societate...* de Mircea M. Ionescu, *Cerere în căsătorie* de Anton P. Cehov, *Migraaaaanși sau Prea suntem mulți pe nenorocita asta de barcă* de Matei Vișniec, spectacole ce au adus în scena bucureșteană aspecte ale globalizării, migrației, criticii sociale a societății contemporane.

Un alt proiect cultural-artistic cu genericul „Un pod de teatru peste Prut” este organizat cu sprijinul Institutului „Eudoxiu Hurmuzachi” pentru românii de pretutindeni. În perioada 6-18 mai

2018 s-a desfășurat cea de-a doua ediție a proiectului în cadrul căruia trupa chișinăujană a Teatrului „Satiricus” a realizat un turneu mai extins, prezentând șapte spectacole la București, două la Giurgiu și unul la Suceava. *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu, *Nunta* de Anton P. Cehov, *Totul despre noi* de Constantin Cheianu, *Made in Moldova* de Constantin Cheianu, *Maestrul și Margarete* de Mihail Bulgakov, *Hamlet* de William Shakespeare și *Doctor de femei* de Georges Feydeau sunt piesele de teatru, care *Teatrul* le-a adus în fața spectatorilor din cele trei orașe. Încadrat în programul IEH „Spațiul cultural comun românesc – Centenar Marea Unire 1918-2018”, proiectul menționat a avut drept obiectiv valorificarea și promovarea artei teatrale din Republica Moldova în România. El a favorizat, de asemenea, intensificarea dialogului dintre oamenii de teatru de pe cele două maluri ale Prutului, a contribuit la conștientizarea importanței unui episod marcant din istoria națională [6].

Participări la festivalurile internaționale de teatru

Și dacă turneele prin localitățile României îi face cunoscuți pe actorii basarabeni și creația lor, atunci participările la Festivaluri scot în evidență competitivitatea teatrelor noastre de a se ralia la teatrele atât din spațiu românesc, cât și la cele europene. Anume Festivalurile Internaționale propun acel teren deschis pentru manifestarea întregului potențial de creație al colectivelor teatrale și, respectiv, aprecierea lor valorică. La fel, participarea la festivalurile de teatru presupun și o modalitate de promovare a artei teatrale autohtone. Anume în cadrul lor s-au constituit acele punți dure de legătură între artiștii de pe ambele maluri ale Prutului, care au îmbogățit repertoriul teatrelor noastre cu spectacole montate de către regizorii din România. Or, Festivalurile internaționale de teatru înglobează în programele sale cele mai valoroase spectacole din diverse spații geografice. Unul dintre cele mai semnificativ Festival este cel de la Sibiu, care se află la nivelul celui de la Avignon (Franța) și Edinburgh (Scoția). Doar invitația de a participa în concursul acestui Festival demonstrează competitivitatea teatrelor noastre. La Festivalul de la Sibiu au fost jucate o serie de spectacole create de *Teatrul „Satiricus”*: *Angajare de clovn* de Matei Vișniec, *Migraaaaanși sau prea suntem mulți pe nenorocita asta de barcă* de Matei Vișniec și *Puștoaica de la etajul 13 sau Dragă societate* de Mircea M. Ionescu (2017); spectacole

Maestrul și Margareta de M. Bulgakov și *Nunta* de Anton P. Cehov (în 2018); spectacolele *Hamlet*, *Cursa de șoareci* de William Shakespeare și *100 minute de libertate...* (în 2019); spectacolul *Casa* de Maxim Gorki în regia lui Dumitru Acriș în 2022 ș.a.

Tot la ediția XXIX-a a Festivalului de la Sibiu din 2022 a fost prezentată și cartea lui Petru Hadârcă despre Teatrul Național – *100 ani de Teatrului Național „Mihai Eminescu”*, precum și filmul documentar despre acest teatru – *100 de ani de Teatru Național la Chișinău*, realizat de OWH Studio*, care elucida istoria centenară a Teatrului Național „Mihai Eminescu” din Chișinău, de la fondarea sa în 1921 până în perioada contemporana, subliniind rolul cultural și identitar al acestei instituții.

Concomitent cu Festivalurile tradiționale din România la care participă trupele din Republica Moldova, au fost inițiate și Festivaluri ce adună teatrele de pe ambele maluri ale Prutului. În acest context, se înscrie și mini Festivalul *Unire prin cultură* (10 - 15 mai 2022), organizat de Teatrul Național „Satiricus Ion Luca Caragiale” din Chișinău împreună cu Teatrul de Artă Deva, România. Despre semnificația căruia s-a pronunțat regizorul Mihai Panaitescu: „Animați de idealuri comune bazate pe comuniunea de limbă și de identitate, artiștii români și cei din Republica Moldova nu au avut niciodată un prilej mai bun ca acest an 2022 să-și manifeste prin acțiuni artistice comune proiecte de anvergură prin proiectul *Unire prin Cultură*, proiect materializat prin săptămâna teatrului hunedorean la Chișinău și Zilele Teatrului Moldovenesc la Deva sub forma unui minifestival...” [4].

Acest minifestival teatral a fost rezultatul unui acord de colaborare semnat de Consiliul Județean Hunedoara, în martie 2019, la început fiind un acord de colaborare și înfrățire cu raionul Strășeni din Republica Moldova. Iar în anul 2022 cu capitala Republicii Moldova, incluzând și cel dintre Teatrul de Artă Deva și Teatrul Național „Satiricus Ion Luca Caragiale” din Chișinău, care au semnat un parteneriat cultural strategic ce se materializează prin proiecte comune, schimb de artiști, respectiv coproducții și chiar microstagii susținute în cele două orașe, respectiv Deva și Chișinău.

Parteneriate și proiecte comune:

Referindu-ne la proiecte comune dintre teatrele celor două țări vom menționa proiectul comun al teatrului Național „Satiricus I. L. Caragi-

ale” cu Teatrul Național „Radu Stancu” din Sibiu, care și-a propus crearea spectacolului *O sută de minute de libertate*, lansat în 2018 în direcția de scenă a regizorului român Bogdan Sărătean. Fiind primul proiect sui-generis de colaborare teatrală între România și Republica Moldova, s-a remarcat și prin faptul că scenariul a fost scris direct pe scena „Satiricus”-ului, cu contribuția nemijlocită a actorilor atât celor de la Sibiu, cât și a celor din Chișinău. Această lucrare scenică inedită a fost prezentată succesiv în Republica Moldova și în România, bucurându-se de înalte aprecieri.

Alte proiecte teatrale din ultimii ani: colaborarea artistică în vederea montării unui spectacol comun al teatrelor „Satiricus” din Chișinău și „Nottara” din București, precum și proiectul remarcabil de colaborare dintre actorii și regizorii de pe cele două maluri ale Prutului: Teatrul Național „Satiricus I. L. Caragiale” – Teatrul de Artă Deva. În cadrul acestui schimb cultural-artistic extrem de util, doi regizori români – Sandu Grecu și Mihai Panaitescu – au montat, respectiv, – *Maestrul și Margareta* după Mihail Bulgakov la Teatrul de Artă Deva și al doilea – spectacolul *Ce vrăji a mai făcut soția mea* după John Tobias la Chișinău.

La finalizarea spectacolului, regizorul român a menționat: „Teatrul de Artă Deva și Teatrul „Satiricus” au reușit să facă ceea ce politicul sau politicianii nu reușesc întotdeauna, adică nu un parteneriat, ci o mezialianță umană și culturală firească, din punctul meu de vedere. Eu cred cu tărie în acest tip de fuziune artistică ce poate deveni exemplu și vector în evoluția mentalităților și de o parte și de cealaltă a Prutului. Artiști de marcă din Chișinău lucrează la Deva și eu, în premieră pentru mine, montez o piesă americană aici. Stagiunea 2019-2020 va cuprinde o minitagiu a teatrului transilvan la Chișinău și Teatrul de Artă Deva va găzdui producțiile Teatrului „Satiricus” tot la nivel de ministagiune. Înfrățirea noastră merge și mai departe și planul nostru este să participăm împreună la marile festivaluri internaționale de teatru. Întâlnirea mea cu publicul din Chișinău mi-a provocat o emoție puternică și aș dori pe această cale să le transmit respectul și admirația mea. De asemenea, consider că piesa lui John Tobias, jucată cu mare succes pe Broadway, cât și în marile capitale ale lumii se mulează perfect pe așteptările unui public dornic de comedii boulevardiere. Vivat teatrul!” [3, p. 19].

De asemenea, regizorul român Mihai Panaitescu a montat spectacolul *Lysistrata, dragostea*

mea de Matei Vișniec la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Bălți. Acest spectacol este rezultatul parteneriatului cultural între Teatrul de Artă Deva și Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Bălți, Republica Moldova.

Alt Proiect inițiat de Teatrul Național „Satiricus I.L. Caragiale” este cel cu genericul „București și Chișinău, împreună prin teatru”, finanțat de Departamentul pentru Relația cu Republica Moldova. #DRRMRomania.

Din acest amplu proiect „București și Chișinău, împreună prin Teatru”, în cadrul căruia două instituții culturale Teatrul Național „Satiricus Ion Luca Caragiale” și Teatrul „Stela Popescu” au făcut schimb de spectacole și regizori. Concomitent a fost montat spectacolul „...ESCU” de Tudor Mușatescu, regizat de Alexandru Grecu și Cristian Șofron. Spectacolul „...Escu” are o distribuție mixtă, aducând pe scenă actori importanți din ambele teatre. În rolul principal evoluează Pavel Bartoș (România) și Arcadie Răcilă (Republica Moldova), actori apreciați pentru contribuțiile lor în teatru, televiziune și film, aduc la viață personajul lui Decebal, conferindu-i un specific autentic spațiului și timpului curent. Pentru actorul român Pavel Bartoș participarea în acest proiect a devenit o experiență aparte, despre care a mărturisit că: „Participarea la acest proiect extensiv este pentru mine o bucurie și o onoare. Colaborarea între Teatrul Național «Satiricus Ion Luca Caragiale» și Teatrul «Stela Popescu» deschide noi orizonturi pentru noi, actorii, și amplifică schimbul cultural între Chișinău și București. Este o provocare profesională care aduce oportunități de dezvoltare și înțelegere reciprocă. Sunt recunoscător pentru această șansă și sper ca publicul să se bucure de spectacol la fel de mult cât ne-am bucurat noi lucrând la el” [7].

Evident că Proiectul „București și Chișinău, împreună prin teatru”, fiind la început de cale nu mai puțin spectaculoasă. Semnificația și valoarea proiectului sus numit, este înalt apreciat și pe site-ul teatrului „Satiricus”: „Acest demers extraordinar va transforma cele două instituții într-un singur Teatru Românesc, aducând în prim-plan talentul și măiestria actorilor de pe ambele maluri ale Prutului. Teatrul devine astfel o conexiune culturală între cele două capitale, iar această colaborare excepțională este posibilă datorită susținerii oferite de Primăria Municipiului Chișinău și Primăria municipiului București. Mulțumim ambelor administrații locale pentru sprijinul

acordat acestui proiect unic, menit să consolideze legăturile culturale dintre Republica Moldova și România. Prin acest spectacol, dorim să celebrăm nu doar arta, ci și unitatea culturală și prietenia dintre cele două țări” [1].

Contract de colaborare Teatrul „Satiricus” o are și cu Teatrul „Alexandru Davila” din Pitești, în fruntea căruia a venit fostul actor și regizor de la Teatrul din București Dan Tudor, care propuse și un schimb de montări. La Teatrul din Pitești Sandu Grecu a montat spectacolul *Chirița* de Vasile Alecsandri, iar Dan Tudor a montat la Chișinău *Apostolii* după Liviu Rebreanu.

O altă colaborare a Teatrului Național „Satiricus Ion Luca Caragiale” cu Teatrul „Alexandru Davila” din Pitești este spectacolul *Frumoasă și cool* de Alexandra Areș despre care scrie Dinu Grigorescu, cunoscut critic teatral și dramaturg. „Cele două instituții au ales să monteze piesa *Frumoasă și cool*, revizuită de autoare în vara trecută, într-un spectacol ce a reunit forțe artistice din ambele teatre: patru actori din Pitești și trei actori basarabeni (...). Regia inspirată și energică a domnului Alexandru Grecu, alături de viziunea directorului teatrului piteștean, Dan Tudor, de a promova dramaturgia feminină în 2025 prin opt piese și spectacole inedite scrise de autoare, au făcut posibil acest proiect valoros” [5].

Colaborare fructuoasă cu teatrele din România are și Teatrul „Alexie Mateevici”. Așa, în cadrul proiectului cu Asociația Tangent, Teatrul Mic din București a creat spectacolul *Tristețe și bucurie în viața girafelor* în baza dramaturgiei lui Tiago Rodrigues. Echipă de creație din România, coordonată de tandemul Edda Coza și Dan Coza (coregrafie și mișcare scenică Mariana Gavriciuc, decor Andreea Tecla, costume Maria Ștefănescu, sound design și muzică Adrian Piciorrea, graphic design Karla Broșteanu, documentare Daria Ancuța) au montat paralel acest spectacol la Teatrul „Alexie Mateevici” și la Teatrul Mic din București.

Tot la acest compartiment, am putea include și un eveniment de anvergură încetățenit în peisajul teatral autohton, care este „Reuniunea teatrelor naționale românești”, organizat de Teatrul Național „Mihai Eminescu” și ajuns în toamna curentă (anul 2025) la ediția a X-a. Reuniunea găzduiește evenimente pe trei segmente: Spectacole naționale, Spectacole radiofonice și Evenimente conexe, precum prezentări de carte, expoziții, întâlniri etc., care transformă Reuniunea într-o sărbătoare complexă.

Colaborarea regizorilor din Republica Moldova cu teatrele din România

O apreciere înaltă a creativității regizorilor din Republica Moldova poate fi considerat și faptul că sunt invitați să monteze spectacole în teatrele din România.

Pe parcursul ultimelor decenii regizori din Republica Moldova și-au găsit împlinirea sau destinul în teatrele din România. Astfel, Ion Sapdaru, actor și regizor, s-a instalat la Teatrul „Mihail Eminescu” din Botoșani; Alexandru Vasilache, care a colaborat în calitate de regizor (2004-2021) cu Teatrul „M. Eminescu” din Botoșani, din 2021 devine manager general al acestuia. La Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași activează cu succes actorul și regizorul Radu Ghilaș, iar Vitalie Druceac la Teatrul „Jean Bart” din Tulcea. Actrița Silvia Luca s-a integrat în trupa Teatrului Național din Botoșani ș.a.

Creațiile a mai multor regizori din Republica Moldova se regăsesc în repertoriul teatrelor din România. În această ordine de idei colaborări fructuoase cu teatrele de peste Prut au regizorii: Dumitru Acriș, care a montat *Ciuleandra* după Liviu Rebreanu și *Martiri* de Marius von Mayenburg, ambele în dramatizarea Angelinei Roșca-Ichim la Teatrul dramatic „Ion D. Sîrbu” din Petroșani; spectacolul *Intrigă și iubire* după Friedrich Schiller, dramatizarea de Angelina Roșca, coregrafia Victoria Bucun la Teatru „Mihail Eminescu” din Botoșani.

Regizorul Alexandru Grecu a montat la Teatrul de Artă Deva spectacolele: *Duelul pianistilor* de Mirel Talos, *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale și *Îmblânzirea scorpiei* de W. Shakespeare. Alexandru Grecu semnează atât regia, cât și scenografia la comedia *Toți bărbații sunt la fel ?!* după un text de Jean Poiret la Teatrul Național „Aureliu Manea”, Turda etc.

Veaceslav Sambriș montează *Livada* (2023) lui Anton Cehov la Teatrul Municipal „Matei Vișniec” din Suceava ș.a.

Nu doar regizorii noștri au fericita ocazie să se afirme pe scenele teatrelor din România, ci și actorii se produc în diverse spectacole și evenimente artistice de peste Prut.

Colaborarea regizorilor din România cu teatrele din Republica Moldova

Colaborarea regizorilor din România cu teatrele din Republica Moldova a început în mod special cu spectacolele pentru copii.

La începutul anilor 90, repertoriul Teatrului

Republican de Păpuși „Licurici” se completează cu o serie de spectacole, montate de regizori din România, care vin cu noi formule scenice, artistice și stilistice, estetice, dar cu valori naționale, precum: Natalia Dănăilă (Iași) – *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* (1990) de Petre Ispirescu; Vasile Hariton (Constanța) – *Capra cu trei iezi* (1993) adaptare după povestea lui Ion Creangă; Maria Mierluț (Târgu-Mureș) – *Sânziana și Pepelea* (1995) de Vasile Alecsandri; Valentin Dobrescu (Arad-Craiova) – *Sarea în bucate* (2012) de Petre Ispirescu; Toma Hogeia (Iași) – *Flautul fermecat* (2009) de Mozart, învrednicit cu Premiul UNITEM ș.a.

În noul secol XXI montarea spectacolelor de către regizori din România și nu numai a devenit nu doar o tradiție, ci și o necesitate în vederea înprospătării viziunilor artistice. Evident că cele mai semnificative lucrări vor fi cele create în baza dramaturgiei clasice naționale, precum *Apostolii* (premiera 2023) după piesa marelui scriitor Liviu Rebreanu (întemeietorul romanului românesc modern, cunoscut mai puțin ca dramaturg), montat de Dan Tudor; *Titanic Vals* de Tudor Mușatescu și *Ultima oră* de Mihail Sebastian (premiera 21 iunie 2025) ambele în regia lui Cristian Șofron. La Teatrul „Alexie Mateevici” regizorul Florin Liță montează *Scaunele* lui Eugen Ionesco etc.

Aceste exemple de colaborare a regizorilor români care au montat pe scenele teatrelor din Republica Moldova pot fi continuate, căci pe parcursul a trei decenii și ceva au fost cu mult mai multe spectacole, prin care creatorii români au adus un suflu nou în forma și stilistica spectacolelor noastre.

Concluzii

Toate aceste proiecte teatrale realizate de instituțiile respective din România și Republica Moldova, au contribuit și vor contribui la îmbogățirea spirituală și artistică reciprocă, la o mai bună cunoaștere și înțelegere nu doar a lumii teatrale de pe cele două maluri ale Prutului care ne mai desparte încă, ci și o apropiere spirituală... Am adus în discuție doar câteva momente / evenimente care s-au produs pe parcursul celor trei decenii de independență a țării noastre. Evident, că au avut loc mai multe turnee, participări la Festivaluri teatrale, schimburi de turnee, montări de spectacole în comun, inclusiv montarea dramaturgilor contemporani etc., evenimente care s-au înscris în istoria artelor teatrale naționale.

Note:

- * Filmul documentar – *100 de ani de Teatru Național la Chișinău* – scenariul și regia semnată de Pentru Hadârcă, co-scenarist Mariana Onceanu, imagine Oleg Popescu, editare video și grafica Radu Zaporozjan, compozitor Valeriu Cașcaval, producător Virgiliu Mărgineanu.

Referințe bibliografice:

1. ...ESCU proiect cultural între Teatrul Național Satiricus Ion Luca Caragiale din Chișinău și Teatrul Stela Popescu din București. Disponibil: <https://satiricus.md/articles/213> (vizitat 05.09.2025).
2. Conțiu M. „...Escu”, de Tudor Mușatescu, sau ”București și Chișinău, împreună prin Teatru”. Disponibil: https://moldova-suverana.md/article/fenomenul-teatral-satiricus-al-lui-alexandru-grecu_52745 (vizitat 12.09.2025).
3. Diviza I. Un proiect cultural-artistic finalizat de actori și regizori din cele două state românești. În: *Satiricus un teatru de rezistență: 1990-2020*. Chișinău: S. n., 2020, pp. 19-20.
4. Festivalul *Unire prin cultură* (10-15 mai 2022) Teatrul Național Satiricus I.L. Caragiale la Deva, România. Disponibil: <https://satiricus.md/articles/173> (vizitat 12.09.2025).
5. Grigorescu D. „Frumoasă și cool”, un spectacol efervescent pe un text excelent. Disponibil: <https://revistarinocerul.ro/frumoasa-si-cool-un-spectacol-efervescent-pe-un-text-excelent> (vizitat 10.09.2025).
6. POD de teatru peste Prut: zece spectacole ale actorilor de la Chișinău, jucate în România. Disponibil: <https://www.ziarulnational.md/pod-de-teatru-pest-prut-zece-spectacole-ale-actorilor-de-la-chisinau-jucate-in-romania> (vizitat 05.09.2025).
7. Premiera spectacolului „...Escu” a marcat continuarea colaborării teatrale între București și Chișinău. Disponibil: <https://agora.md/2024/12/18/premiera-spectacolului-escu-a-marcata-continuarea-colaborarii-teatrale-intre-bucuresti-si-chisinau> (vizitat 03.09.2025).
8. Teatrul „Anton Pann” din Râmnicu Vâlcea a împlinit 35 de ani de la înființare. Disponibil: <https://valceainfo.ro/2025/05/01/teatrul-anton-pann-din-ramnicu-valcea-a-implinit-35-de-ani-de-la-infiintare> (vizitat 10.09.2025).
9. Vutcărau P. Cine are interes ca această confuzie să dăinuiască? În: *Teatractia*. Teatrul „Eugene Ionesco”. Ediție specială, 2006, p. 4.

Violeta Tipa

ORCID: 0000-0001-9930-8520

ARS LONGA VITA BREVIS In memoriam Eugen Doga

Creația celui mai reprezentativ compozitor basarabean al muzicii de film, Eugen Doga, se situează în ipostaza unui argument al interdependenței dintre muzică și film, dat fiind faptul că muzica maestrului reprezintă chintesenta îndelungatului proces de cristalizare a conștiinței muzicale a neamului, ecoul speranțelor și al decepțiilor sufletului ancestral reverberând în melodiile sale de o răscolitoare profunzime lirică. Splendoarea demersului muzical al lui Eugen Doga fascinează spectatorul din toată lumea, compozitorul devenind un exponent de frunte al spiritului etnic autentic. Fenomenul de excepție al personalității artistice Eugen Doga se explică prin faptul că inspirata sa partitură muzicală adesea guvernează succesul filmului, mușamalizând incoerențe de stil și de gen ale unor opere cinematografice mai puțin reușite.

Secole la rând muzica exercită o funcție deosebită în viața spirituală a omenirii, și anume de revigorare continuă a creativității mitice. La sfârșitul secolului al XIX-lea apare o nouă artă – cinematografia, care răspunde elanului interior al culturii moderne de a remitologiza conștiința artistică. Or, atât muzica, cât și, ulterior, arta filmului, joacă un rol deosebit, de perpetuum vestigium, în istoria culturii.

Structura artistică a creațiilor filmice de valoare se cristalizează atât la confluența genurilor limitrofe, cum ar fi balada, elegia, poemul, cât și în contextul celor pur muzicale – simfonia, opera, sonata, fuga. În asemenea opere cinematografice muzicalitatea domină toate mijloacele expresivității filmice, transformându-se în cheia stilistică a discursului artistic.

Este cert că filmul preia de la muzică funcțiile de exprimare a celor mai complexe și profunde stări de spirit și a celor mai răscolitoare exaltări ale subconștientului, dar și mesajul confesional de redescoperire a cugetului și a sufletului uman prin polifonia mijloacelor de expresie cinematografică. E de netăgăduit faptul că aspirația nativă a filmului autohton de a se încadra în contextul demersurilor ființiale n-ar avea sorti de izbândă decât în cazul asimilării creației mitice și a celei muzicale. Spre deosebire de cinematografile altor popoare, determinate de performanțele literaturii, teatrului, artelor plastice, orientarea artistică

esențială în constituirea celei de a șaptea arte în Moldova a vizat spațiul ontologic al valorilor ancestrale, întrupate în plâsmuirile mitice și în vocația muzicală a neamului. Iată de ce noul fenomen estetic, cinematografia, apărut la mijlocul anilor 1950, când abia își luau avânt alte genuri ale artei naționale profesioniste din RSSM, avea în posesie exclusiv resursele inepuizabile ale mitologiei și ale folclorului (literar și muzical).

Relația muzică-film s-a manifestat cu toată amploarea deja în filmele *Balada haiducească*, *Poienile roșii*, *Ultima lună de toamnă*, care au marcat evoluția filmului moldovenesc spre o personalizare artistică în contextul tradițiilor spirituale. Talentații compozitori D. Fedov, I. Burdin, S. Lunchevici, E. Lazarev au contribuit esențial la regăsirea de către filmul autohton a propriei formule estetice. Totuși, în aceste filme ponderea muzicii era determinată de măiestria interpretării unor creații folclorice, mai puțin însă de asimilarea spiritului folcloric în opera de autor a muzicianului. Desigur, un asemenea compozitor nu putea să nu apară în acea epocă (anii '60) de avânt artistic, în care orientarea neoromantică a jucat un rol decisiv în redescoperirea prin intermediul polifoniei cinematografice a unor inedite universuri etnice. A fost dat ca el să poarte numele Eugen Doga.

Eugen Doga a debutat în cinematografie în 1967, semnând partitura muzicală la fulminanta parabolă *Se caută un paznic* de Vlad Iovița și Gheorghe Vodă. Filmul – o modernizare inspirată a poveștii crengiene *Ivan Turbincă*, prin ingenioasa sintetizare a filozoficului cu psihologicul, comicului cu liricul, a ghidat compozitorul spre căutările asidui în diverse genuri și stiluri muzicale.

Surprinzând năzuințele artistice ale autorilor spre cosmicizarea subiectului poveștii, Doga a reușit să evidențieze prin demersul muzical atemporalitatea plâsmuirilor mitofolclorice înscrise în celebrul refren. A fost odată ca niciodată. Suflul epic al melodiei, asociat cu peisajul biblic al pământului virgin, reactualizează Timpul primordial al facerii lumii. Această tonalitate originară, „a începuturilor”, ecoul fraged al germinării vieții îi conferă din primele secvențe ale filmului – călătorie sensurii filosofice de inițiere a omului în cunoașterea universului.

Cineaștii Vlad Ioviță și Gheorghe Vodă îl călăuzeau pe compozitor de la bun început pe căi nebătătorite. Eugen Doga a știut să regăsească în partitura muzicală procedee adecvate, care să răspundă complexității mesajului filmic – de a demitiza utopia comunistă prin filiera cenzurii milenare a neamului, precum și prin grotesc și satiric, ironie și sarcasm. Astfel, muzica participă activ la demascarea atât a evlaviei fariseice a raiului, cât și a bestialității iadului, accentuând ideea dezaprobarii critice a ambelor spații ostile ființei umane. Îndrăznețele aluzii exprimate și printr-un original vocabular muzical le-au permis autorilor filmului *Se caută un paznic* să imprime și areopagului din paradis, și scenelor din infern o semnificație actuală, care demască ipocrizia și morala dublă a potentatilor, fie din tagma birocrăției cerului, fie din cea de pe pământ în perioada de apogeu a promovării mitului comunist. Inspirându-se din expresivitatea contrapunctului sonor al muzicii moderne, Eugen Doga a reușit să purceadă la crearea unei cacofonii oribile, stringente și extatice în scenele iadului și să-și schimbe radical stilul în secvențele din paradis ancorate într-o evlavie anostă a unei monotonii muzicale.

Laitmotivul spiritului rebel al lui Ivan Turbincă se dezvăluie prin îmbogățirea cu variațiuni libere a cântecului ostășesc, întrețesut de înțelepciunea populară, care accentuează dragostea de viață și încrederea în misiunea supremă a prezenței omului în lume. Cântecul dârz, întrepătruns de sonorități de tonalitate majoră îl însoțește pe Ivan în pelerinajele lui sfidătoare într-o răsturnarea ierarhiilor și prejudecăților milenare în scopul readucerii și restabilirii pe pământ a valorilor perene. Ivan Turbincă devine câștigător în confruntările sale cu dracii, cu Sfântu Petru, în sfârșit, cu Moartea, revigorând concepția antropocentrică a spiritualității naționale. Bravul și neînfricatul soldat demonstrează victorios că lumea este a lui, nu a lor, afirmând preeminența Omului. Or, la debutul său, Eugen Doga și-a demonstrat cu prisosință harul de a pătrunde în mesajul filmului, de a înțelege locul muzicii în totalitatea mijloacelor de expresie a celei de-a șaptea arte. Colaborarea tânărului compozitor la realizarea filmului *Se caută un paznic*, moment important ai inițierii lui Eugen Doga în spațiul specific al muzicii de film, a evidențiat capacitatea lui de a intui din start rolul dramaturgic al discursului.

Filmul *Lăutarii*, care a confirmat cu brio vocația cinematografică a compozitorului, reprezintă

tă chintesența căutărilor sale de un deceniu în vederea redescoperirii cinematografice a sufletului etnic. În acest film reverberează cele mai importante idei, arhetipuri, simboluri ale spiritualității românești, ecourile ancestrale vizavi de filosofia și psihologia creației. *Lăutarii* este axat pe ideea fundamentală a ființei etnice – imperativul supraviețuirii prin exacerbarea ființei creative a neamului. Filmul confirmă concepția străveche a cosmogoniei artistice drept forță supremă de purificare și de prosperare a neamului. Eroul principal, lăutarul Toma Alistar, prin puterea pătrunderii în forul interior al neamului, dar și prin surprinderea dramelor și a speranțelor unei distincte sensibilități artistice, devine un personaj-sinteză care dezvăluie cu o neasemuită vigoare artistică drama etnică a pribegiei, regăsindu-și patria în cosmosul însuflețit al creației.

Desigur, *Lăutarii* a îngemănat un dublu scop al regizorului: de a redescoperi tainicele izvoare ale creației lăutărești și de a-și conștientiza patima personală întru creație. De aceea, Emil Loteanu este animat din start de ambițioasa intenție de a pătrunde în spațiul extazului creator, în acel spațiu ezoteric în care meșterul Manole nu mai auzea glasul suferind al Anei. Ambiția i s-a putut realiza doar în urma atragerii unui compozitor cu valențe de coautor al demersului filmic. Doga a și devenit un veritabil alter ego al regizorului Emil Loteanu, lucru mai rar întâlnit în cinematografie. Fenomenul *Lăutarilor* se explică prin efectul redescoperirii reciproce a unui regizor ce demonstrează în peliculele sale geneza muzicală a imaginii filmice și a unui compozitor dotat cu un impecabil simț cinematografic. Regăsirea a devenit posibilă datorită faptului că ambii împărtășesc același crez artistic venit din spațiul neoromantismului.

Atât Emil Loteanu în filmele sale, cât și Eugen Doga în muzică, se raliază ideilor de fond ale viziunii romanticilor – neasemuita sete de interiorizare, conceperea glasului sufletului său drept un ecou al suferințelor și revelațiilor universului, afilierea la mesajul conflictului romantic, care relevă o tumultuoasă discordanță între vis și realitate, ceea ce conduce inevitabil la o „răzvrătire romantică”, solidarizarea cu ideea lui Goethe că arta este „revărsarea inimii”, în sfârșit, aderarea la concepțiile romanticilor referitoare la natură ca un alter ego al sufletului uman, iar a artei ca un alter ego al limbajului original al naturii.

Este bine cunoscut faptul că filmul *Lăutarii* reprezintă o creație de frunte ai neoromantismu-

lui în cinematografia sovietică a anilor '60-'70 ai secolului XX, când cineaștii, reprezentanți ai diferitor universuri etnice, au apelat, aidoma romanticilor în secolul al XIX-lea, la tradițiile ancestrale ale popoarelor din care făceau parte. Spiritualizarea tragicului, specificitatea realizării mesajului inițiativ al Artistului, exaltarea spiritului de sacrificiu întru creație, interpretarea inspirată a paradigmei etnice „Eros-Thanatos” întruchipată în nunta mioritică, permit să constatăm originalitatea de netăgăduit a filmului *Lăutarii*. Această originalitate, ce relevă o dimensiune aparte a ființei etnice se datorează căutărilor febrile atât ale lui Loteanu, cât și ale lui Doga de a pătrunde concomitent în adâncurile structurilor cinematografice și ale celor muzicale spre a atinge o armonie perfectă între polifonia filmică și cea muzicală.

Emil Loteanu a sesizat prioritatea structurilor muzicale într-un film dedicat destinelor tragice ale acelor care au cutezat prin cumplite sacrificii să clădească templul spiritualității neamului, ghidându-se de contrapunctul, pe care l-am putea numi și veșnicul conflict romantic dintre destinul uman și cel artistic al lăutarului Toma Alistar. Tema muzicală a copilăriei și leitmotivul primei iubiri contrastează cu tema implacabilului destin al artistului pribeag. În tema muzicală a destinului vibrează ideea de fond a filmului, dar și a spiritualității românești: nefericirea telurică este depășită de artist în sfera sublimului, unde el, aidoma păstorului mioritic și a Meșterului Manole, își realizează visul vieții sale, urmând imperativul etnic al „supraviețuirii prin spirit”.

Principiile muzicale ale construcției subiectului în formă de allegro de sonată și rondo-sonată i-au și permis lui Emil Loteanu să axeze filmul pe monologul interior al protagonistului său Toma, surprins în situații-limită. Numai asemenea structuri artistice dezvăluie zbuciumul sufletului unui romantic rănit de discordanța eternă dintre aspirațiile spirituale și proza vieții.

Eugen Doga a trecut cu succes nesperat poate prima probă la exigentul regizor care abia îi descoperea harul. El a reușit să încadreze organic în partitură zbuciumul extatic al unor doine și balade populare, atestând o dată în plus o distinctă sensibilitate artistică față de tradițiile ancestrale ale neamului. În același timp, a dat dovadă de o viziune modernă, complexă și psihologizantă față de imperativul solitudinii existențiale a artistului, tema destinului necruțător al lui Toma fiind ancorată în solul melancoliei și al dorului, dar și al

reflecțiilor moderne vizavi de înstrăinarea existențială a artistului de realitate.

Introspecțiile muzicale care reînvie lumea sclipitoare a beatitudinilor și viselor din tinerețe reverberează cu o stridență tulburătoare în realitatea sumbră a maturității prezentate ca o succesiune de inevitabile pierderi și implacabile renunțări. De fapt, Toma își trăiește viața cu ochii și sufletul privind înapoi, la acele clipe de maximă fericire și presimțire radioasă a triumfului imanent ce i-a fost dat să le cunoască la vârsta primăverii. Ca un veritabil artist romantic el se răzvrățește împotriva crudului destin. Muzica sufletului lui rănit se revarsă ca o ultimă destăinuire a omului ce-și găsește refugiu doar în făurirea unei lumi ideale.

Forma monologică, în care eroul principal devine un alter ego al autorilor peliculei dezvăluie credourile lor referitoare la menirea artei și la urta dramatică a omului stăpânit de patima creației, *Lăutarii* devenind pentru regizor și compozitor o conștientizare de sine, un vis artistic de a putea atinge aripa de aur a geniului.

O particularitate a filmului devine consonanța peisajului cu muzica. Or, fenomenul acestei întrepătrunderi atestă un inedit grad de tensiune lirică a discursului filmic autohton. Am consemnat cu alte ocazii faptul că filmul poetic moldovenesc dezvăluie în mod mirific concepția etnică a corelației inerente dintre natură și creație. Balada cinematografică *Lăutarii* devine un apogeu în transsimbolizarea acestei concepții, muzica izvorând parcă din sevele naturii însuflețite și rostitoare surprinse în film, iar natura, la rândul său, confirmând singularitatea germinării în spațiul ei a unui astfel de univers muzical.

În *Lăutarii* natura se destăinuiește prin muzică, iar muzica se recunoaște prin natură, ambele participând la dezvăluirea sufletului etnic. Nu există în acest film niciun peisaj care să nu poarte amprenta a ceea ce numea S. Eisenstein forma supremă de expresivitate a naturii – muzicalitatea. Drumul spinos al pribegiilor lăutărești îl situează pe Toma în ipostaza solitară a păstorului: aici este lumea ce-i aparține, aici el comunică cu universul, care-l recunoaște și îl binecuvântează. Alternanța peisajelor este uimitoare: poiene mirifice, munți măreți, șesuri aride, râuri șerpuitoare, lacuri străvezii. Natura este surprinsă în diferite anotimpuri: ierni geroase, toamne cu ploii interminabile, primăveri cu fascinația clipelor trezirii naturii. Splendoarea răsăritului, melancolia crepusculului, misterul nopții cu stele enigmatice – toate

sunt ancorate în starea de spirit a eroului titular. Lăutarul Toma Alistar, pășind spre ușa eternității, simbolizează el însuși o forță creatoare a naturii.

Procedeul „muzică în muzică” este conceput și realizat în acest film confesional la o cotă maximă de inspirație artistică. Opera lui Toma Alistar, întretesută de variațiuni libere ale sonorităților ancestrale, înglobează și o viziune prospectivă despre destinul Artistului prin alăturarea unor teme muzicale folclorice cu polifonismul simfonic venit din epoci ulterioare. Filmul *Lăutarii* denotă nu numai aderarea la un registru polisemantic al limbajului cinematografic, ci și o participare intimă la îmbogățirea și nuanțarea expresivității filmice. Indiscutabil, aceste performanțe, ce largesc sfera cunoașterii cinematografice, se datorează fenomenului redescoperirii filmului prin mit și a mitului prin film. Cele două stihii spirituale s-au lăsat identificate doar prin intermediul muzicii, al artei care, evocând ecourile mitice, a cutreierat epocile artistice, acumulând revelațiile diferitor etape ale conștiinței artistice.

Ghidat de muzica lui Eugen Doga, *Lăutarii* a și fost realizat de Emil Loteanu în conformitate cu legitățile unei opere muzicale, îngemănând într-o magnifică sinteză virtualitățile baladei, elegiei, poemului. Anume alăturarea acestor genuri a condus la un polifonism excepțional al partiturii muzicale, generând și polifonismul inedit al imaginii filmice. Pornind de la construcția antropocentrică a miturilor creației, a cărei caracter monologic și confesional i-a implicat poeticii *Lăutarilor* o arhitectonică net muzicală, subiectul se ramifică în leitmotive și teme muzicale ce se conjugă și se resping urmând logica fluxului conștiinței. Astfel, autorii peliculei *Lăutarii*, Loteanu și Doga, se raliază ideii lui Nietzsche, conform căreia mitul tragic și muzica exprimă forța artistică inițială și veșnică a unui popor.

Cu certitudine, *Lăutarii* nu ar fi avut sorți de izbândă (nemaivorbind de faptul cuceririi publicului spectator din toată lumea!) dacă Loteanu nu s-ar fi condus după principiile muzicale în dezvoltarea mesajului tulburător al acestui film. De aceea pledăm pentru introducerea în sintagma „autorul Lăutarilor” și pe compozitorul Eugen Doga, care merită acest statut prin intensitatea expresivității dramatico-lirice a discursului muzical.

Eugen Doga a manifestat în *Lăutarii* o maturitate artistică de netăgăduit, un inegalabil talent de creator al muzicii de film, *Lăutarii* devenind pentru el acel arbore artistic din ale cărui rami-

ficări s-au născut vlăstari viguroși. Filmul demonstrează că harul muzical al compozitorului excelează în sferile marilor mistere existențiale: copilăria, dragostea, creația.

După cucerirea lumii cu revelațiile „sufletului ancestral” în *Lăutarii*, lui Eugen Doga i-a fost dat să trăiască exodul oamenilor de cultură din RSSM, alăturându-se celor mai talentați reprezentanți ai artei Ion Druță, Ion Ungureanu, Mihail Kalik, Vadim Derbeniov, Emil Loteanu, Mihai Dolgan. La fel ca I. Druță, I. Ungureanu, E. Loteanu în prima etapă a exilului, nici Eugen Doga nu-l percepea ca pe un exil, ci ca pe o perioadă de tranziție până a se aplatiza situația ideologică tensionată în RSSM și cultura națională va reveni în fluxul firesc. Iată de ce în acei ani ei toți continuă să creeze în dimensiunea spiritualității naționale.

Astfel, drept o suprasarcină a viitorului film a devenit redescoperirea sufletului etnic al populației țigănești, care de secole a conviețuit cu românii. În 1975, după ce scenariul literar și cel regizoral au fost acceptate succesiv cu entuziasm la Asociația Experimentală din cadrul Studioului „Mosfilm” (ETO), Doga scrie o partitura muzicală pentru viitorul film *O șatră urcă la cer*. A fost primul film realizat de regizorul, respectiv, compozitorul din Moldova, în patria lor adoptivă, Rusia, la Studioul „Mosfilm”, Doga mărturisind că s-a familiarizat, împreună cu Loteanu, prin intermediul acestei lucrări cinematografice, cu o veritabilă academie țigănească.

Șatra a venit ca o furtună pe ecranele sovietice puritane, marcând un temperament și patimi nemaîntâlnite în filmul sovietic. Filmul, axat pe elogiul de alură romantică adus cultului libertății etalat de țigani, reflectă în același timp și o stare de spirit a autorilor filmului, entuziasmați de revenirea la râvnita libertate a creației. Evadând din spațiul sumbru al filmului moldovenesc ce orbecăia fără scăpare în tentaculele cenzurii comuniste, regizorul și compozitorul, însetați de aerul îmbătător al inspirației artistice, s-au dedat acestui film ca unui dar al destinului. De aceea filmul, în pofida dramei pe care este axat subiectul, se întrepătrunde cu speranța cineaștilor într-o nouă viață artistică. Sentimentul de a trăi o a doua tinerețe creatoare însuflețește toate structurile filmului, iar Eugen Doga iarăși devine un coautor al demersului filmic. Emoțiile nestăvilite, stări de spirit originare, frenezia stihiiilor cosmice – toate se dezvoltă în comuniunea imaginii cu muzica. Acestor două forțe artistice decisive li se asocia-

ză dansul, care exprimă viața intensă a trupului. Senzuale, voluptoase, erotice, dansurile din film sunt în același timp pudice, deoarece apar ca o izbucnire firească a naturii. Oricum, spectatorul anilor '70 ai secolului precedent era hipnotizat de sinceritatea nestingherită a limbajului corpului uman.

Putem conchide că acest film exploziv, senzațional, a prefigurat peisajul filmului sovietic. Se pare că din punctul de vedere al carierei lui Doga în calitate de compozitor de film, colaborarea lui la acest film a fost importantă și sub aspectul păstrării identității naționale. Inspirat de melodiile exuberante ale folclorului țigănesc, Eugen Doga a știut să le echilibreze cu viziunea sa izvorâtă dintr-o tradiție muzicală ce aspiră spre armonie și seninătate. Altfel spus, în Șatra stihia dionisiacă a melosului țigănesc este asimilată de spiritul apolinic al melosului românesc, compozitorul reușind să nu se lase devorat de o altă tradiție, menținându-și neștirbită identitatea națională. Distingem lesne în partitura muzicală a filmului melodismul inconfundabil al lui Doga, care accentuează o altă fațetă a cântecului țigănesc, cea de sorginte lirică. Se observă în acest context și o preeminență a variațiunilor libere, venite din sfera stilisticii muzicii de estradă, ceea ce reactualizează mesajul ancestral al muzicii și al cântecului țigănesc.

Temele muzicale dominante: cea a drumului, a patimilor, a libertății, a destinului sunt sintetizate fără să-și piardă fiecare dintre ele tenta exhaustivă a unui univers muzical autonom. Acest lucru se realizează datorită intersectării lor prin contrastele și contrapunctele sonore, dar și prin efectul oglinzii: tema drumului se recunoaște în tema libertății, iar tema patimilor consună cu tema destinului. Beatitudinea unui suflet etnic ce nu cunoaște limitele spațiului și timpului a fost trecută printr-o viziune neoromantică, dezvăluind gena general-umană a sensului de a concepe lumea în firescul existenței într-o existență.

Șatra a consolidat faima internațională a tandemului cinematografic Loteanu-Doga, spărgând rigiditatea emotivă a filmului sovietic din acea epocă sumbră, drama romantică captivând un număr enorm de spectatori din fosta URSS – mai mult de 60 de milioane.

Discursul muzicii vizionare a compozitorului prezice regăsirea celor două făpturi umane, predestinate una alteia. Partitura muzicală este subtextul care domină textul, forța artistică ce forează în adâncurile sufletelor care-și caută împlinirea.

Or, muzica intervine decisiv în canavaua subiectului, transferându-l în orizonturi sublime.

Un alt pisc al cântării mitului personal al lui Emil Loteanu – mitul dragostei neîmplinite, răzbate ca un clopot bisericesc, prevestind dramatismul inerent al visului spulberat în pelicula *Dulcea și tandra mea fiară*. Valsul, care în scurt timp va deveni una dintre revelațiile secolului al XX-lea, adesea în contrasens cu fabula filmului, relevă confesiunea fiecăruia dintre personajele controversate, ostatici ai mirificului sentiment.

Aș insista asupra ideii că valsul din acest film a devenit un veritabil șlagăr doar datorită faptului că Eugen Doga a reușit să creeze în spațiul sugestiv al discursului muzical un arhetip al eternului vis de dragoste. Celebra melodie are în același timp și alte sensuri universale: o chemare spre valori perene, spre ideal și absolut, ce răscolește încontinuu sufletul uman. Acest lucru a fost posibil deoarece valsul trădează persistența ecoului neîmplinirilor etnice în dragoste (dar și în istorie!) și ardoarea neostoită de a nu ceda în fața vitregiei destinului. Astfel, reminiscențele ancestrale răzbat în partitura sclipitoare a valsului inundat de lumina unui suflet etnic ce a știut să-și înfrunte ursita. Feericul vals constată o dată în plus acest fenomen. De aici originalitatea structurii sale muzicale, dramatismul existențial fiind asimilat de triumful depășirii momentelor de criză prin evadarea în clipa majoră de împlinire a elanului spiritual. Atât seninătatea și duiosia, cât și persistența sonorităților nostalgice vin din codul genetic al unui neam care a dat omenirii noțiunea de dor.

Contribuția lui Doga în contextul muzicii universale constă anume în dezvăluirea sentimentului apartenenței de neam, care se ascunde în substratul melodiei, generând o arhitectonică muzicală de un inegalabil farmec artistic și o inedită respirație lirică.

În operele filmice-pilon am surprins funcțiile de recuperare a mesajelor artistice prin reabilitarea spiritului confesional al artei. Muzica lui Eugen Doga a imprimat acestor creații cinematografice o dimensiune spirituală înălțătoare, menținând focul etern al creației. În anii '70-'80, în perioada obscură a restalinizării ideologiei sovietice, muzica lui Doga a dat glas cinematografeiei moldovenești prin reabilitarea spiritului confesional al artei, preeminența discursului muzical determinând excelarea compozitorului în ipostaza mitică de superstar.

Același fenomen, mai rar întâlnit în alte ci-

nematografii naționale, se relevă și în pelicula lui Ion Popescu-Gopo și a Nataliei Bodiul *Maria, Mirabela*.

Pornind de la natura ludică a copilului, Eugen Doga, prin jocul incitant cu variațiunile sonore libere, creează un discurs muzical deschis sentimentului nemărginirii lumii, pline de „semne și minuni”, ce se cer răsturnate, inversate, substituite de capacitatea unei imaginații fără limite a vârstei solare în viața omului –copilăria. Anume arhitectura muzicală evocă în film spațiul arhetipal, relevând sentimentul prezenței copilului în centrul Lumii, în intimitatea cu natura și Cosmosul. Radiosul leitmotiv al copilăriei, al stării de spirit dominată de vrajă și mister, tăinuiește în subsidiar un ecou elegiac al nostalgiei paradisului pierdut, venit din timpul maturității. Anume acest subtext muzical îi insuflă filmului o alură de o deosebită rezonanță spirituală. Doga excelează în splendoarea mesajului apolinic al creației sale, în care triumfă lumina speranței, copilăria fiind perioada împlinirii tuturor visurilor și idealurilor umane.

Evocând cele mai importante, dar și in spirate creații muzicale de film ale compozitorului Eugen Doga, accentuăm că discursul lui muzical relevă un fenomen care nu a găsit încă o conștientizare profundă în muzicologie: nu numai muzica

lui Doga prefigurează arhitectura filmului, dar și viziunea cinematografică reverberează în toate genurile creației artistului. Personalitatea spirituală a lui Doga denotă o fericită coexistență a harului muzical cu cel cinematografic.

Acest dialog interior dintre două arte constituie o trăsătură specifică a creației compozitorului. Or, simțul cinematografic nativ, pe care l-a demonstrat Doga de la prima sa participare la actul cinematografic, a devenit cu timpul una dintre particularitățile de fond ale viziunii sale artistice. De aici predominarea principiului contrastului, spontaneitatea demersului muzical, dinamismul lui interior amplificat de valențele montajului și caracterul lirico-dramatic al gândirii muzicale trecute prin seva polifoniei vizuale a imaginii cinematografice.

Muzica lui Doga vorbește prin imaginea cinematografică, iar imaginea cinematografică râvnește melodia și această căutare și regăsire reciprocă determină originalitatea discursului muzical al compozitorului, propulsându-l în rândul creatorilor celebri, care excelează în promovarea fascinantului fenomen al valorificării muzicii prin film și a filmului prin muzică.

Ana-Maria PLĂMĂDEALĂ

ECOUL FESTIVALULUI „LALKA TEŻ CZŁOWIEK”

Toamnă capitala Poloniei găzduiește o serie de evenimente culturale internaționale, ce invită oamenii de artă la un dialog multicultural. Atât tematica, cât și genuistica lor este foarte diversă: festivaluri de muzică, teatru, film, expoziții, concerte, întâlniri etc. Printre Festivalurile, devenite tradiționale, se înscrie și cel de Teatru de Păpuși pentru Maturi *Lalka też człowiek* (Puppet is a Human too), ajuns la cea de a XVIII-a ediție, care s-a desfășurat în perioada 5-12 octombrie 2024.

Deschiderea oficială a festivalului, organizat de Teatrul „Unia Teatr Niemożliwy”, a avut loc în incinta Teatrului „Lalka”, unul dintre cele mai vechi și semnificative teatre de păpuși din Varșovia. În cuvântul său de salut, Marek b. Chodaczynski, directorul general al Festivalului, a menționat susținerea Festivalului de către Ministerul Culturii și Patrimoniului Național din Polonia. Iar Marek Zurawski, directorul organizatoric al Festivalului, a adus la cunoștință publicului larg tradițiile Festivalului de a aduce în concurs cele mai bune spectacole ale teatrelor și companiilor independente, despre premiile festivalului, acordate de către un juriu internațional. La ediția curentă a Festivalului „Lalka też Człowiek” au participat douăsprezece companii de teatru din

Bulgaria, Cehia, Serbia, Italia, Portugalia, Olanda și, desigur, Polonia.

Competiția celei de-a XVIII-a ediții a Festivalului a fost deschisă de către compania de teatru *Pappet's Lab* din Bulgaria, care a prezentat spectacolul *Zborul cârțiței* (Flight of the Mole), text de Polina Hristova în regia și interpretarea actriței Veselka Kuncheva. Spectacolul fiind o metaforă la lumea noastră interioară, în mod special, la fricile noastre, pe care „...le creăm și le creștem zi de zi ca pe niște copii mici, îi hrănim cu sufletul, cu visele și cu dorințele noastre până ce ele cresc și ne înghit”, sugrumându-ne sufletul.

Un spectacol primit cu lungi ovații a fost *La Phazz* al companiei spaniole „Zero en Conducta”, care și-a propus să exploreze potențialul expresiv al teatrului de păpuși, dansului, pantomimii.

Problema memoriei, a ecoului celui de al Doilea Război Mondial este una din temele mereu abordate de artiștii polonezi. Astfel, actrița Sylvia Niekolaas, de origine poloneză și stabilită în Olanda, a adus în fața publicului o istorie documentară – *Urme* - în care încearcă să descopere trecutul bunelului său, participant la mișcarea de rezistență a Armatei Teritoriale (Armia Krajowa/AK) din perioada ocupației naziste din cel de al Doilea Război Mondial. Actrița întreprinde o cercetare minuțioasă, descoperind evenimente și fapte de care nici nu bănuia. Cu greu va fi ruptă tăcerea bunelului, care ascundea trăirile și frica produsă de condamnarea la moarte a membrilor AK.

Un izvor nesecat de inspirație pentru artiști rămâne a fi cartea cârților – Biblia. Spectacolul *Fără filosofie...* al Teatrului „Unia Teatr Niemożliwy” a fost interpretarea a cinci parabole biblice în viziunea regizorului Marek b. Chodaczynski, ilustrate de lucrările artiștilor plastici Marek Kowalski, Alicia Ruczko, Martin Rzasza, Aleksander Kuberski, Grzegorz Durlak și susținute de muzica lui Marek Zurawski. În scenă aceste istorii biblice au fost jucate de actorii Ina Levska și Maciej Duzynski.

Subiectele biblice stau și la baza spectacolului *Judas / Iuda* al „Walny Teatr” din Polonia care propune viziunea asupra relațiilor dificile și complicate dintre Iuda și Iisus, unde rolul lui Iuda îl joacă actorul (Adam Walny) și Iisus este păpușa (în mărimea naturală a omului, din lemn).

Nu sunt trecute cu vederea nici problemele lumii contemporane. În contextul problemelor



Afișul festivalului



Actrița Sylvia Nicolaas



Robot



Stara Planina



Teatrul „Unia Teatr Niemozliwy”

stringente ale timpului sunt cele ecologice la care se adresează spectacolele *Matecznik* (Matherlode) al „Teatr Łątek” din Polonia, *Crippletrak* al teatrului „Divadlo Lisen” din Cehia. Frumusețea naturii și necesitatea păstrării transmite spectacolul *Stara Planina* a teatrului din Serbia, care ne transferă într-un peisaj fascinant al naturii prin proiecții video, prin care contemplăm frumusețea pădurilor, luncilor, râurilor și cascadelor din munții balcanici – rezervație naturală unde omul își duce viața într-o armonie în sânul naturii.

Juriul Internațional, reprezentat de Joana Braun (Polonia) artist plastic, conferențiar universitar la Academia Națională de Arte Teatrale din Cracovia – președintele juriului și membrii Roberta Colombo (Italia), actrița, co-director al Festivalului Internațional de Teatru de păpuși „Arrivano dal Mare” și subsemnata, după lungi discuții au desemnat învingătorii festivalului.

Marele Premiu (10 000 zloți) pentru cea mai bună interpretare “For the Expression of Life with a Puppet” a revenit spectacolului *La Phazz* al companiei „Zero en Conducta” (Spania), care a încântat publicul printr-o combinație fascinantă a dansului, pantomimei, păpușii, măștii. Actorii spanioli au adus în scenă un joc pasionat, precum și o formulă inovatoare, demonstrând abilitățile actricești de-a povesti o istorie doar utilizând instrumentele limbajului plastic. Spectacolul a fost comparat cu un *haiku existențial*.

Alte două premii egale, a câte cinci mii de zloți, le-a revenit Companiei de teatru „Puppet’s Lab” (Bulgaria) pentru spectacolul *Zborul cârțiței* (Flight of the Mole) și spectacolului *Emil* al grupului „Loutky bez hranic” (Cehia). Ultimul este inspirat atât din poveștile tradiționale franceze, slovace, cehe..., cât și din filmele de categoria B – toate trecute prin imaginația artiștilor, care debordează de un melanj de ironie, umor negru și, desigur, sentimente, ce provoacă transformarea personajelor. Compania teatrală „Loutky bez hranic” este cunoscută publicului polonez, fiind participantă la ediția a XIV-a a Festivalului (vezi: Festivalul sub semnul premierelor (*Lalka tez czlowiek*, ediția a XIV-a) în: *Thatrical Colloquia/ Colocvii teatrale*, nr 29/2000, p. CLXXX-CLXXXI).

Iar spectacolul *Zborul cârțiței* al Companiei de teatru din Bulgaria a fost apreciat pentru o dramaturgie precisă, care combină actoria sofisticată, ce cuprinde teatrul de păpuși în emoții tot mai mari, lăsând pe spectatori fără suflare.

Alte premii de încurajare au fost: Premiul „Cudna Chwila” (Moment minunat), acordat de Marek b. Chodaczynski, președintele „Unia Teatr Niemogliwy” și directorul general al Festivalului, artistului Krzysztof Zemło de la Teatrul Łątek Supraśl (Polonia) pentru semnificativa barcă din piesa *Matecznik*. Spectacol, realizat în baza albumului de fotografii al excelentului artist Viktor Volkov, aduce imagini animate proiectate tematic: râuri, drumuri, cioroi susținute de muzica Aniei Broda și meditațiile actorului despre problemele existențiale ale umanității. De asemenea, acest spectacol s-a învrednicit și de Diploma de onoare POLUNIMA.

Premiul publicului i-a revenit actriței Julia Fidelus, studenta anului III a Academiei de Teatru din Białystok, pentru rolul din monodrama *20 DEN*, care a sensibilizat publicul atât prin jocul său cu păpușa, cât și prin discursul (text Mira Marcinow) despre relațiile dintre fiică și mamă, despre sentimentele trăite la dispariția ei.

Concomitent cu spectacolele din competiție au fost prezentate și două spectacole în afara concursului, ambele prezentate de Teatrul gazdă „Unia Teatr Niemogliwy”. E vorba despre spectacolul *Fără filosofie...* și *Robot*, ambele în regia lui Marek b. Chodaczynski și muzica lui Marek Zurawski.

Spectacolul *Robot* este rezultatul colaborării Teatrului „Unia Teatr Niemogliwy” cu artistul cilian David Zuazola, autorul ideii, dramaturgiei, scenografiei. De menționat, că întreg decorul spectacolului, cât și păpușile, sunt creația lui David Zuazola. Istoria unui robot se desfășoară într-o lume post apocaliptică, construită, parcă, pe rămășițele unei foste civilizații umane. În acest context, devin semnificative materialele reciclate din care artistul a construit această lume fantastică-grotescă, unde se reflectă realitățile contemporane.

Amintim, că artistul cilian este cunoscut și prin proiectul său *Orașul luminilor*, un proiect internațional, început în Polonia – Varșovia, apoi în Kragujevac (Serbia) și urmat în Timișoara (România), având ca obiectiv crearea unui oraș din obiecte reciclate și poveștile sale. Sperăm că proiectul *Orașul luminilor* al lui David Zuazola să ajungă și în capitala republicii noastre.

Pe întreaga perioadă a festivalului publicul a avut posibilitatea să viziteze cele două expoziții: Teatrul de fotografii al lui Przemek Wisniewski, cu personaje inspirate din romanul *Ferma anima-*

lelor a lui George Orwell și a doua expoziție cea a personajelor preluate din cartea profesorului Laszek Kolakowski pentru spectacolul *Fără filosofie...*, ambele lansate în localul Casei de Cultură KADR, unde s-au jucat cele mai multe spectacole și unde s-a desfășurat închiderea festivă a celei de a XVI-II-a ediție a Festivalului „Lalka też Człowiek”.

Ediția actuală a Festivalului „Lalka też Człowiek”, ca și cele precedente, a cuprins o varietate de spectacole care au abordat problemele lumii contemporane prin limbajul specific al artei teatrului de păpuși, au adus în scenă noi formule de animație, provocând atenția la efectele de combinare a diverselor forme și stiluri (a jocului actorului, păpușii, măștii, teatrului de umbre etc.). Atenția a fost suscitată și de forma netradițională a păpușilor (precum păpușa *Mama* din spectaco-

lul *20 DEN* sau păpușile din *Fiul* (Son) ale artiștilor polonezi); utilizarea largă a proiecțiilor video ce nu doar lărgesc aria de joc, ci și contribuie la demersul artistic și ideatic al spectacolului.

La fel, ediția de față a Festivalului a pus în valoare monodrama în teatrul de animație, unde actorul este într-o ipostază dublă: de personaj al spectacolului și de mânător al păpușii.

Dorim viață lungă Festivalului „Lalka też Człowiek” ce contribuie la susținerea și diversificarea artei teatrale prin teatrul de păpuși pentru maturi.

Violeta TIPĂ,

membru al Juriului Festivalului Internațional „Lalka też Człowiek”, ediția a XVIII-a, 2024

**Cinematograful balcanic dincolo de stereotipuri (recenzie)
Ghergana DONCEVA. Cinematograful balcanic dincolo de
stereotipuri/ Гергана ДОНЧЕВА. За киното на Балканите
и познатите стереотипи. Sofia: Tendril, 2025. – 335 p.: 26
ilustrații alb/negru și color. ISBN 978-619-7812-03-9**

Ghergana Donceva este cercetător la Institutul de Balcanistică și Tracologie al Academiei Bulgare de Științe și profesor asociat la aceeași instituție. Alături de subsemnatul, Nevena Daković și Dina Iordanova s-a preocupat în mod constant de cinematografia și cultura balcanică, dar și de imagologie, cinematograful din perioada comunistă și post-comunistă, migrație și globalizare. Ne-a fost oaspete la Divan Film Festival la Cetate în 2017 și a publicat studiul prezentat la simpozionul găzduit atunci, “Is It Possible a Gay Parade in the Balkans?” (referitoare la comedia *Parada* din 2011 a lui Srđan Dragojević) în volumul *The Comedy of the Balkans* (2018) pe care l-am coordonat. Studiile ei s-au concretizat și în două volume monografice interesante: *Imagina Balcanilor în filmele balcanice și occidentale: strategii de reprezentare* (2010, în limba bulgară) și *Festivalul de Film de la Salonic: Istorie, Provocări și Metamorfoze* (2018, în limba bulgară).



Volumul de față valorifică studii din ultimii 20 de ani și propune câteva abordări teoretice noi, dar și capitole dedicate unor aspecte tematice. Astfel, un prim capitol analizează în ce măsură figurile balcanice din filmele balcanice constituie o autoreprezentare, urmează apoi reprezentarea americanilor, Sulina și Europolis (!), Noul Val Românesc după 10 ani, psihiatria și conducătorii comuniști în cinematograful bulgar, cineastul Hristo Ganev, micile cinematografii din Europa, un capitol dedicat reflectării în presa de cinema, o comparație între cinematograful bulgar și cel croat, motivul imposibilei întoarceri la Theo Angelopoulos, capitole dedicate lui Kazantzakis și Smaragdis, filmului turcesc, lui Nuri Bilge Ceylan și Kemal Mustafa Atatürk, și nu în ultimul rând migrației în Balcani. Capitolul Europolis se referă la statutul de porto franco (între 1870- 1931) al portului Sulina, la romanul *Europolis* (1933) al lui Jean Bart (Eugeniu P. Botez, 1874- 1933), care evocă farmecul oriental și cosmopolit al orașului de la vărsarea Dunării în mare în acea perioadă, ca și începutul decăderii sale. Romanul a fost ecranizat de Paul Călinescu în 1961 sub titlul *Porto-Franco* (1961). Îi putem adăuga chiar și road-movie-ul *Europolis* (2010, Cornel Gheorghiu). Mai recent, orașul cu canale în loc de străzi și clădiri frumoase, dar părăsite a fost evocat de două documentare: *Porto Franco* (2000) al Ancăi Damian și *Europolis, orașul din Deltă (Evropolis, grădăt ot Deltata, 2000, Bulgaria, Kostadin Bonev)*.

Ghergana Donceva ne convinge că balcanismul cinematografic s-a îmbogățit în timp deopotrivă cu noi aspecte exotice mai profunde sau cum spunea Aleksandăr Kiosev în 2011 cu o „metaforă auto-colonizatoare”, dar mai ales cu filme și cinești care domină festivalurile internaționale nu prin exotism, ci prin valori inconstestabile (Angelopoulos, Ceylan, Noul Val Românesc, Lanthimos și nu numai). Ei nu mai se afirmă arătând altceva, ci impune viziuni asupra lumii din peninsula care până de curând îi pune pe intelectualii locali în inferioritate.

Marian ȚUȚUI

LISTA AUTORILOR

ALEXEI Ludmila, studentă-doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plactice, Chișinău, e-mail: liuda.alexei@gmail.com

CHISELIȚĂ Vasile, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chisvas@yahoo.com; chiselitavasile@gmail.com

CIOBANU Liliana, studentă-doctorandă la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plactice, Chișinău, România, e-mail: ichtusgdi@gmail.com

COMENDANT Tatiana, doctor în sociologie, conferențiar universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plactice, Chișinău, e-mail: tatianacomend@gmail.com

GHILAȘ Ana, doctor habilitat în studiul artelor și culturologie, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAȘ Victor, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, Universitatea de Stat din Moldova, e-mail: ghilavictor@yahoo.com

KRIVULEA Natalia, doctor habilitat în studiul artelor, profesor universitar, Universitatea de Stat „M. V. Lomonosov” din Moscova, Rusia, e-mail: vgik-anima@yandex.ru

MAMMADOVA Gunay, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, Universitatea de Stat din Nakhchivan, Azerbaidjan, e-mail: mammadovagunay69@gmail.com

MARIANCIC-COBZAC Vera, studentă-doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plactice, Chișinău, e-mail: actress_vm@mail.ru

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anamaria.plamadeala@mail.ru

STEPANOV Georgeta, doctor habilitat în științe ale comunicării, profesor universitar, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, e-mail: georgeta.stepanov@usm.md

SVIRIDENKO Natalia, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, Universitatea Metropolitană din Kiev, Ucraina, e-mail: nat.sviridenko@gmail.com

TIPA Violeta, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com; patrimoniuartistic@gmsil.com

ȚUȚUI Marian, doctor în comunicare audiovizuală, cercetător științific grad I, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, București, România, e-mail: mariantutui@gmail.com; marian.tutui@istoria-artei.ro

VASILE Vasile, doctor în muzicologie, doctor în pedagogie, profesor universitar asociat la Universitatea Națională de Muzică, București, profesor universitar, Centrul Universitar Pitești, România, e-mail: basileius41@yahoo.com

LIST OF COLLABORATORS

ALEXEI Ludmila, PhD student, Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chişinău, e-mail: liuda.alexei@gmail.com

CHISELIȚĂ Vasile, Doctor of the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chisvas@yahoo.com; chiselitavasile@gmail.com

CIOBANU Liliana, PhD student at the Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, Romania, e-mail: ichtusgdi@gmail.com

COMENDANT Tatiana, Doctor of the sociology, university associate professor, Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, e-mail: tatianacomend@gmail.com

GHILAŞ Ana, Doctor Habilitat of the Study of Arts and Culturology, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: ana_ghilas@yahoo.com

GHILAŞ Victor, Doctor Habilitat of the Study of Arts, main scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, State University of Moldova, Chisinau, e-mail: ghilasvictor@yahoo.com

KRIVULYA Natalia, Doctor Habilitat of the Study of Arts, university professor, Lomonosov Moscow State University, Russia, e-mail: vgik-anima@yandex.ru

MAMMADOVA Gunay, Doctor of the Study of Arts, university associate professor, Nakhchivan State University, Azerbaijani, e-mail: mammadovagunay69@gmail.com

MARIANCIC-COBZAC Vera, PhD student, Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, e-mail: actress_vm@mail.ru

PLĂMĂDEALĂ Ana-Maria, Doctor Habilitat of the Study of Arts, main scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anamaria.plamadeala@mail.ru

STEPANOV Georgeta, Doctor Habilitat in Communication Sciences, university professor, State University of Moldova, Chisinau, e-mail: georgeta.stepanov@usm.md

SVIRIDENKO Natalia, PhD in Art History, university associate professor, Kyiv Metropolitan University, Ukraine, e-mail: nat.sviridenko@gmail.com

TIPA Violeta, Doctor of the Study of Arts, scientific researcher coordinator, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: violeta_tipa@yahoo.com; patrimoniuartistic@gmsil.com

ȚUȚUI Marian, PhD in Audiovisual Communication, First Degree Scientific Researcher, "G. Oprescu" Institute of Art History, Bucharest, Romania, e-mail: mariantutui@gmail.com; marian.tutui@istoria-artei.ro

VASILE Vasile, Doctor of Musicology, Doctor of Pedagogy, Associate Professor at the National University of Music, Bucharest, university professor, Pitești University Center, Romania, e-mail: basileius41@yahoo.com

TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR ÎN REVISTA ARTA. SERIA ARTE AUDIOVIZUALE

Stimați colegi, Institutul Patrimoniului Cultural Vă invită să prezentați materiale pentru Revista ARTA, Seria ARTE AUDIOVIZUALE.

Considerații generale. Revista acceptă pentru publicare lucrări științifice originale, nepublicate anterior: studii monografice, articole de sinteză, recenzii, materiale de informare din viața științifică internă și externă (congrese, conferințe, simpozioane, seminare, colocvii, mese rotunde), precum și cronici, documente de arhivă, abordând subiecte inovative din domeniul artelor audiovizuale: muzică, teatru, film, televiziune. Revista apare anual și este distribuită în bibliotecile publice și centrele științifice de profil. Lucrările pot fi prezentate în limbile română, engleză, franceză sau rusă.

Structura lucrărilor este următoarea

I. Adnotare

La începutul textului principal se va face o adnotare în limbile română și engleză, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie (5-7 noțiuni, ce se regăsesc în text) în limba rezumatului. Textul adnotărilor 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 1000-1500 caractere, inclusiv spații și semne.

II. Textul lucrării

Volumul textului va fi de 0,5-0,75 c.a. (20 000-30 000 caractere, inclusiv spații și semne de punctuație), bibliografia și materialul ilustrativ. Textul lucrărilor trebuie prezentat în manuscris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

Textele în limba română vor fi redactate, respectând standardele precizate de Dicționarul explicativ al limbii române (ediția a II-a revizuită și adăugită 2009, Editura Univers Enciclopedic Gold sau <http://dexonline.ro/>), Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (ediția a II-a revizuită și adăugită 2005, Editura Univers Enciclopedic), Hotărârea Consiliului Suprem pentru Știință și Dezvoltare Tehnologică a Academiei de Științe a Moldovei nr. 205 din 25.07.2016 cu privire la aprobarea recomandărilor de aplicare

a normelor ortografice de scriere a lui *â* și *sunt* în limba română (https://mecc.gov.md/sites/default/files/document/anexa_2.pdf).

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 legende 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 Agenției Naționale de Asigurare a Calității în Educație și Cercetare (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, având ca reper stilul Chicago (cel mai utilizat în muzicologie și istorie). În cazul în care se utilizează și titluri cu caractere chirilice, acestea se redactează transliterat cu caractere latine conform standardului Bibliotecii Congresului SUA – Library of Congress. A se consulta: (<https://www.loc.gov/catdir/cpsoromanization/russian.pdf>, <https://www.loc.gov/catdir/cpsoromanization/romanian.pdf> sau <https://www.transliteration.com/transliteration/en/russian/ala-lc/>).

Exemple de publicații tipărite

Cărți: MUNTEANU, Viorel. Roman Vlad: modernitate și tradiție. București: Editura Muzicală, 2001. AXIONOV, Vladimir. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012. ПОЛОБЕДОВА, Ольга. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973.

Articole în reviste și culegeri: PLĂMĂDEALĂ, Nina. Leon Donici – o conștiință antiutoptică. În: *Limba Română*. 2002, nr. 4-6, anul XII, pp. 159-163.

Documente electronice: GAVRILEAN, Bogdan. 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 din grafie chirilică în grafie latină

СЕМЕНОВ, Владимир. Философия: итог тысячелетий. Философская психология. Пушцино: Пушчинский научный центр РАН, 2000./ SEMIONOV, Vladimir. Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologiia. Pushhino: Pushkinskij nauchnyj tsentr RAN, 2000.

ВАСИЛЬЕВА, Светлана. Восстановление церковной соборности старообрядчества в контексте институциональных трансформаций XX-XXI вв. В: *Вестник Бурятского государственного университета*. Федеральное агентство по образованию, Бурятский государственный университет. Улан-Уде: Издательство Бурятского государственного университета, 2010. Выпуск 7: История, с. 25-37./ VASILIEVA, Svetlana. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsionalnykh transformatsii XX-XXI vv. V: *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta*. Federalnoe agentstvo po obrazovaniju, Burjatskij gosudarstvennyj universitet. Ulan-Ude: Izdatel'stvo Burjatskogo gosudarstvennogo universiteta, 2010. Vypusk 7: Istoriia, s. 25-37.

V. Lista abrevierilor

VI. Date despre autor

Numele, prenumele, titlul științific, științifico-didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail, precum și identificatorii autorilor (ORCID, ID-urile oferite de baze de date și platfor-

me). 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. (20 000 caractere, inclusiv spații și semne).

Annual, 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 titlu științific sau științifico-didactic. 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 sau 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, secția Patrimoniu artistic, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, biroul 533, biroul 541, MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.

Informații suplimentare pot fi solicitate:

Tel.: +373 (022) 274-067; +373 (022) 260-960; **E-mail:** redactor.arta2@gmail.com

Website: <https://artjournal.ich.md>

TERMS AND CONDITIONS OF PUBLICATION OF MATERIALS IN THE JOURNAL OF ARTS, AUDIOVISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues, Cultural Heritage Institute invites you to submit materials for the *Journal of ARTS, AUDIOVISUAL ARTS Series*.

General considerations

The journal accepts for publication original, unpublished before scientific papers: monographic studies, synthesis articles, reviews, information materials on internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia, round tables), chronicles, and archival documents, covering innovative to-

pics 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. Abstract

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 1000-1500 characters, including the spaces and punctuation signs.

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 the National Agency for Quality Assurance in Education and Research (ANACEC). The Bibliography is placed after the main text of the paper. The references are presented in numerical sequence, in alphabetical order. References to bibliographic sources are indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are cited, the page is indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231] or [8, pp. 231-232]. The bibliographic references are presented in the original. If titles with Cyrillic characters are also used, an additional bibliography is drawn up with the transliteration of the titles with Latin characters (according to the US Library of Congress system).

Examples of printed publications

Books: MUNTEANU, Viorel. Roman Vlad: modernitate și tradiție. București: Editura Muzicală, 2001.; AXIONOV, Vladimir. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012.; ПОЛОБЕДОВА, Ольга. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973.

Articles in journals and collections: PLĂMĂDEALĂ, Nina. Leon Donici – o conștiință an-

tiutopică. In: *Limba Română*. 2002, nr. 4-6, anul XII, pp. 15-24.

Electronic documents: GAVRILEAN, Bogdan. Simboluri cu valențe magice. Teză de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011. available <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (visited 05.02.2015).

Examples of transliteration

СЕМЕНОВ, Владимир. Философия: итог тысячелетий. Философская психология. Пушкино: Пушкинский научный центр РАН, 2000./ SEMIONOV, Vladimir. Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaiia psikhologiia. Pushhino: Pushkinskij nauchnyj tsentr RAN, 2000.

ВАСИЛЬЕВА, Светлана. Восстановление церковной соборности старообрядчества в контексте институциональных трансформаций XX-XXI вв. В: *Вестник Бурятского государственного университета*. Федеральное агентство по образованию, Бурятский государственный университет. Улан-Уде: Издательство Бурятского государственного университета, 2010. Выпуск 7: История, с. 25-37./ VASILIEVA, Svetlana. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsionalnykh transformatsii XX-XXI vv. V: *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta*. Federalnoe agentstvo po obrazovaniju, Burjatskij gosudarstvennyj universitet. Ulan-Ude: Izdatelstvo Burjatskogo gosudarstvennogo universiteta, 2010. Vypusk 7: Istoriia, 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 responsibility 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 and punctuation signs).

Annually, the deadlines for submitting materials for publication in the Journal of ARTS, Au-

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, Artistic Heritage Department, bd. Stefan cel Mare si Sfant, 1, office 533, office 541, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

Additional information may be requested at: telephone: +373 (022) 274-067; +373 (022) 260-960; **E-mail:** redactor.arta2@gmail.com

Website: <https://artjournal.ich.md>