

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

TEZĂ DE DOCTORAT

SPECIALITATEA: 653.01 MUZICOLOGIE (CREAȚIE)

Conducător de doctorat:
TCACENCO VICTORIA
Prof.univ., dr.

Doctorand:
CEBAN (POSTOLACHE), INGA

CHIȘINĂU, 2024

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

Cu titlu de manuscris
CZU 782.8:781.6(043)

***MUSICALUL ADIO CHIUSTENGE!* DE DUMITRU LUPU:**
LIMBAJ MUZICAL, ARHITECTONICĂ ȘI ASPECT
INTERPRETATIV

SPECIALITATEA: 653.01 MUZICOLOGIE (CREAȚIE)

Doctorand:

Ceban (Postolache), Inga

Conducător de doctorat:

Tcacenco, Victoria, prof.univ., dr.

CHIȘINĂU, 2024

© Ceban (Postolache), Inga, 2024

CUPRINS:

ADNOTĂRI	5
INTRODUCERE	8
1. MUSICALUL ROMÂNESC ÎN CONTEXTUL EVOLUȚIEI GENULUI	20
1.1. Istoria apariției genului de <i>musical</i> în spațiul muzical-teatral românesc	20
1.2. <i>Musicalul</i> occidental pe scena românească	25
1.3. Producția românească originală: o privire generală	37
1.4. Concluzii la capitolul 1	42
2. ADIO CHIUSTENGE!: UN EXEMPLU ELOCVENT AL MUSICALULUI ROMÂNESC	44
2.1. Compozitorul Dumitru Lupu: viața și creația	44
2.2. Baza literară a <i>musicalului Adio Chiustenge!</i>	47
2.3. Dramaturgia și compoziția muzicală	53
2.4. Ariile din <i>musicalul Adio Chiustenge!</i> : aspecte stilistice și de gen, procedee vocale și dificultăți interpretative.....	54
2.5. Ansamblurile din creația analizată: limbajul muzical, tehnicile vocale și aspectul interpretativ.....	66
2.6. Uvertura și dansurile din <i>musical</i> : caracteristica generală	87
2.7. Concluzii la capitolul 2	94
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	95
BIBLIOGRAFIE	99
ANEXA 1. Abrevieri	105
ANEXA 2. Libret <i>Adio Chiustenge!</i>	106
ANEXA 3. D. Lupu. <i>Informații Chiustenge</i>	126
ANEXA 4. D. Lupu. <i>Poveste adevărată de la Kustange. A fost odata Kustange</i>	130
ANEXA 5. Costume spectacol	133
ANEXA 6. Afișele concertelor doctorale	136
ANEXA 7. Programul concertelor doctorale	141
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	142

ADNOTARE

Ceban (Postolache) Inga. *Musicalul Adio Chiustenge!* de Dumitru Lupu: limbaj muzical, arhitectonică și aspect interpretativ. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01. Muzicologie (creație), Chișinău, 2024.

Structura tezei: adnotări în trei limbi - română, rusă și engleză, introducere, două capitole, concluzii generale și recomandări, 90 de pagini ale textului de bază, bibliografie din 112 surse, 9 figuri, 33 exemple muzicale și 7 anexe. Rezultatele obținute sunt reflectate în 6 lucrări științifice publicate.

Cuvinte cheie: arie, canto, dans, dramaturgie muzicală, duet, *musical*, teatrul muzical de orientare non-academică

Domeniu de studiu: teatrul muzical românesc de orientare non-academică.

Scopul cercetării constă în fundamentarea aspectelor sonore ale *musicalului Adio Chiustenge!* de Dumitru Lupu, evidențiind particularitățile numerelor vocale precum și recomandări de ordin interpretativ.

Obiectivele cercetării sunt: trecerea în revistă a parcursului genului de *musical* în spațiul românesc, studiul diverselor tipuri de surse dedicate genului de *musical* universal și național (monografii, articole științifice, recenzii teatrale, lucrări metodice dedicate problemelor tehnicii vocale, materiale audio și video etc.); analiza integrală a creației din punct de vedere al subiectului, conceptului, structurii, textului literar, componentelor muzicale; cercetarea numerelor vocale (arii, duete, ansambluri) din creația selectată; studierea detaliată a procedeelelor vocale, a dificultăților interpretative și propunerea unor recomandări privind rezolvarea acestora. Cercetarea evoluției genului de *musical* în cultura muzicală non-academică românească.

Noutatea și originalitatea științifică rezidă în faptul că pentru prima dată în muzicologia din România și din Republica Moldova, se realizează o analiză aprofundată a creației muzical-teatrale *Adio Chiustenge!* de D. Lupu; sunt scoase în evidență procedee stilistice și de gen folosite de autor, sunt studiate aspecte ce țin de interpretarea vocală.

Noutatea conceptului artistic constă în interpretarea în premieră a ariilor și duetelor din *musicalul Adio Chiustenge!* de D. Lupu, în România și în Republica Moldova.

Valoarea aplicativă a tezei. Lucrarea de față se adresează viitorilor creatori de gen, într-un domeniu spectacular și își propune să înlănească drumul spre formarea celor preocupați să își dezvolte capacitățile și abilitățile de interpret/formator în acest domeniu.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și Culturologie* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova. Rezultatele sunt reflectate în 6 articole științifice publicate și în comunicările prezentate în cadrul a 6 conferințe științifice, naționale și internaționale.

АННОТАЦИЯ

Чебан (Постолаке) Инга. Мюзикл *Адио Кюстенже!* Думитру Лупу: музыкальный язык, архитектоника, исполнительский аспект. Докторская диссертация по специальности 653.01. Музыковедение (творчество), Кишинев, 2024.

Структура диссертации. Работа содержит аннотации на трех языках – румынском, русском и английском, введение; две главы, общие выводы и рекомендации, 90 страниц основного текста, библиография из 112 источников, 9 схем, 33 музыкальных примера и 7 приложений. Результаты отражены в 6 опубликованных научных статьях и в докладах.

Ключевые слова: ария, пение, танец, музыкальная драматургия, дуэт, мюзикл, музыкальный театр неакадемической ориентации.

Область исследования: румынский музыкальный театр неакадемической ориентации.

Цель работы – изучение вербального и звукового аспектов мюзикла Думитру Лупу *Адио Кюстенже!*, выявление особенностей вокальных фрагментов, а также выработка исполнительских рекомендаций.

Задачами исследования являются: изучение различных видов источников, посвященных жанру мюзикла в национальной и зарубежной музыке (монографии, научные статьи, театральные рецензии, методические работы, посвященные проблемам вокальной техники, нотографические, аудио- и видеоматериалы и т. д.); целостный анализ произведения с точки зрения сюжета, концепции, структуры, литературного текста, музыкальной партитуры; углубленный анализ вокальных номеров (арий, дуэтов, ансамблей) избранного сочинения; детальное изучение вокальных приемов, исполнительских трудностей и рекомендации по их разрешению.

Новизна и научная оригинальность работы заключается в том, что впервые в румынском и молдавском музыкознании предлагается углубленный анализ музыкально-театрального произведения Д. Лупу *Адио Кюстенже!*, стилистических и жанровых приемов, использованных композитором, а также изучены аспекты, связанные с вокальной интерпретацией.

Новизна артистической концепции состоит в том, что арии и дуэты из мюзикла *Адио Кюстенже!* впервые были исполнены в Республике Молдова и в Румынии.

Прикладное значение дипломной работы. Настоящая работа адресована будущим создателям этого жанра в данной области музыкального театра и призвана облегчить путь к обучению тех, кто заинтересован в развитии своих способностей и навыков в качестве исполнителя и преподавателя мюзикла.

Внедрение научных результатов. Диссертация была выполнена в Школе Доктора искусства и культурологии АМТИИ, Кишинев, Республика Молдова. Результаты отражены в 6 опубликованных научных статьях и в докладах, представленных на 6 национальных и международных научных конференциях.

ANNOTATION

Ceban (Postolache) Inga. The musical *Adio Chiustenge!* by Dumitru Lupu: the musical language, the architecture and the interpretative aspect. Dissertation on Doctor of Arts Degree, specialty 653.01. Musicology (Creation), Chisinau, 2024.

Thesis structure. The work contains annotations in three languages – Romanian, Russian and English, introduction; two chapters, general conclusions and recommendations, 90 pages of main text, bibliography of 112 sources, 9 figures, 33 musical examples and 7 appendices.

Keywords: aria, singing, dance, musical dramaturgy, duo, musical, non-academic musical theatre.

Field of study: Romanian non-academic musical theatre

The purpose of the research consists in substantiating the verbal and sound aspects of the musical *Adio Chiustenge!* by Dumitru Lupu, highlighting the particularities of the vocal fragments as well as offering interpretive recommendations.

The objectives of the research are: the study of different types of sources dedicated to the genre of universal and national musical (monographs, scientific articles, theatre reviews, methodical works dedicated to the problems of vocal technique as well as notographic, audio and video materials); holistic analysis of the creation from the point of view of the subject, literary text, concept, structure, musical score; in-depth analysis of vocal numbers (arias, duos, ensembles) from the selected creation; detailed study of vocal methods, interpretive difficulties and recommendations for solving them.

The novelty and scientific originality consist in the fact that, for the first time in Romanian or Moldovan musicology, a detailed analysis of the musical-theatrical creation *Adio Chiustenge!* by D. Lupu is offered, the stylistic and genre procedures used by the composer are highlighted, the aspects related to vocal interpretation are studied.

The novelty of the artistic concept consists in the fact that arias and duos from the musical *Adio Chiustenge!* were performed for the first time in the Republic of Moldova and Romania.

The applied value of the thesis. The present work is addressed to the future creators of the genre, in a spectacular field without tradition and aims to facilitate the way towards the training of those concerned with developing their capabilities and skills as interpreter/teacher in this field.

Implementation of scientific results. The thesis was completed within the Doctoral School of Art Studies and Culturology at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Chisinau, Republic of Moldova. The results are reflected in 6 published scientific articles and in communications presented at 6 national and international scientific conferences.

„Oamenii au nevoie să se regăsească mai mult ca oricând
în oglinda pe care le-o pune teatrul în față,
iar musicalul face asta într-un mod foarte direct”

Răzvan Mazilu

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei abordate

Musicalul este o producție teatrală caracteristică prin natura sentimentală și amuzantă, cu un scenariu simplu, dar distinctiv, oferind muzică, dans și dialog [46]. În fiecare *musical* există o poveste, care poate reprezenta și o tragedie, farsă, dramă, poate reflecta tematica de dragoste profundă, sau poate conține conotații politice, filosofice și sociale. Indiferent de temă, intriga trebuie să fie prezentată într-un mod care să permită publicului să se bucure de o performanță spectaculară, care provoacă un impact emoțional sporit asupra spectatorului.

Deși *musicalul* are mulți precursori în genurile muzical-teatrale precum: *opereta*, *vodevilul*, *teatrul de revistă*, *music-hall* -ul ș.a, ca gen distinct, al artei teatrale, el nu a fost recunoscut mult timp. Cu toate acestea, pe parcursul existenței sale, *musicalul* și-a dezvoltat propriile caracteristici care-l diferențiază de alte genuri muzicale.

Creșterea remarcabilă în popularitate a *musicalului* la nivel global și influența semnificativă a acestui gen în sfera muzical-teatral a devenit evidentă între anii 1970-1980. Celebrele *musicaluri* semnate de G. Gershwin, L. Bernstein, S. Sondheim, R. Rodgers, A. L. Webber ș. a., au dominat clasamentele de popularitate și de succes comercial în diverse domenii ale artelor spectacolului (teatru, cinema, televiziune). Ele au evidențiat o marcantă tendință către sintetizarea surselor stilistice și de gen, de origine diferită, provenite atât din muzica non-academică, cât și cea academică. Această tendință a devenit viabilă și pentru teatrul muzical de orientare non-academică din România.

Începând cu anii 1970, în România au apărut mai multe lucrări de acest gen create de compozitorii autohtoni: E. Roman – *Spune, inimioară spune* (1972); E. Deda – *Jocul de-a vacanța*, *Corina* (1977) și *Fratele meu Charles* (1982); H. Mălineanu – *Au fost odata două orfeline* (1966) și *Bună seara domnule Wilde* (1971); G. Dendrino – *Lăsați-mă să cânt* și *Lysistrata* (1960); T. Popa – *Mexico Melody* (1968); N. Alifantis – *Trandafirii roșii* (1975), *Swanewit* (1973), *Nevestele vesele din Windsor* (1978) și *Falstaff Story* (1995); R. A. Diaconu – *Lutrec la*

bordel (2011) și *Salome* (2012); V. Doboș – *Chitarele tinereții* (1978); D.Ștefănică – *Misterele Londrei* (1995); E. Sarossy – *Invitație la castel* (1982); S. Chifiriuc – *Câinele Grădinarului* (1988); L. Cavassi – *Mătușa mea, Faustina* (1975); A. Milea – *Leonce și Lena* (2013); C. Dăscălescu – *Necunoscuta și cei patru cavaleri, Alcor și Mona* (1970) și *Fulgi de nea și diamante* (1982); M. Sebastian – *Jocul de-a vacanța*; M. Țeicu – *Nota zero la purtare* ș.a. [75, pp.284-286].

Ca obiect de cercetare am ales *musicalul* compozitorului dobrogean Dumitru Lupu *Adio Chiustenge!*, compus în anul 2016. Inspirat din legendele Constanței, bazat pe subiectul original și semnat de un compozitor experimentat, autor al mai multor șlagăre, *Adio Chiustenge!* susține ideea de dezvoltare a culturii la nivel local și regional, de studiu a istoriei orașului și întruchiparea acesteia în creația artistică. Subliniem faptul că această tematică este una din prioritățile politicii culturale a Uniunii Europene.

Un alt motiv important care a determinat alegerea temei tezei, constă în faptul că autoarea acestei cercetări își desfășoară activitatea profesională în cadrul Universității *Ovidius*, Facultatea de Arte, Departamentul de Teatru, Muzică și Arte Vizuale din Constanța (România), unde predă disciplina *Tehnica vocală, Canto – Artele Spectacolului, Actorie*. Numerele vocale și corale din *musicalurile* universale și naționale, sunt incluse în programele de studiu ale disciplinelor menționate, prin practici de antrenament vocal și de cântat sistematic, pentru viitorii actori. Lucrarea de față are drept scop evidențierea lucrului cu actorul, pentru părțile vocale în creația aleasă, precum și activitatea profesorului în vederea pregătirii vocale a *musicalului*, al cărui autor este compozitorul Dumitru Lupu. Ținând cont de faptul că *musicalul* este un gen favorabil pentru diversificarea educației teatrale muzicale, prin integrarea activităților de pregătire și selecționarea atentă a materialelor, adaptate diverselor specializări, poate deveni un material adecvat pentru elaborarea metodologiei educaționale, în care particularitățile estetice și evoluția genului devin subiecte de învățare.

Scopul cercetării constă în fundamentarea aspectelor sonore ale *musicalului Adio Chiustenge!* de Dumitru Lupu, evidențiind particularitățile numerelor vocale precum și recomandări de ordin interpretativ.

Obiectivele cercetării:

- trecerea în revistă a parcursului genului de *musical* în spațiul românesc;
- studiul diverselor tipuri de surse dedicate genului de *musical* universal și național (monografii, articole științifice, recenzii teatrale, lucrări metodice dedicate problemelor tehnicii vocale, materiale notografice, audio, video etc.);
- analiza integrală a creației din punct de vedere al subiectului, conceptului, structurii, libretului, componente muzicale, aspecte dramatice și coregrafice;

- cercetarea numerelor vocale (arii, duete, ansambluri) din creația selectată;
- studierea detaliată a procedeelelor vocale, a dificultăților interpretative și recomandări privind rezolvarea acestora;

- cercetarea evoluției genului de *musical* în cultura muzicală non-academică românească.

Metodologia aplicată în teză este concepută pentru a reflecta caracterul sintetic al acesteia, explorând genul *musicalului* printr-o abordare care integrează atât practica, cât și teoria, adaptată în mod specific contextului românesc, evitând în același timp formalitățile academice stricte.

Abordarea combină elemente științifice și empirice, exemplificând astfel conceptele teoretice într-un domeniu artistic orientat către acțiune și practică. Întrucât caracterul artei teatrale este integrator, separarea practicii de teorie devine dificilă, deoarece acestea se completează reciproc.

Metoda analitică presupune o abordare detaliată și sistematică a diverselor elemente constitutive ale unui *musical*, inclusiv structura melodică, armonia, ritmul, timbrul vocal și formele muzicale. Această metodă implică analiza minuțioasă și detaliată a *musicalului Adio Chiustenge!*, împreună cu investigarea contextului istoric, cultural și social în care acesta a fost creat.

Metodele de cercetare în domeniul *muzicalului* includ abordarea istorică pentru documentare și prezentarea evoluției genului, analiza criticilor teatrale, perspectivele sociologice și muzicologia istorică și teoretică.

Metoda comparativă este utilizată pentru a evidenția particularitățile stilistice și interpretative în fenomenele artistice studiate.

Metoda descriptivă este utilizată pentru a organiza în mod logic datele colectate în cadrul studiului științific.

Metoda arhetipală, intermedialitatea și intertextualitatea sunt perspectivele de abordare a libretului, întru relevarea teatralității la nivel de personaj, atmosferă a spectacolului. Acestea au stat la baza investigării teatralității în *musical* (capitolul doi) la nivel de spațiu-timp al acțiunii spectaculare și de viziuni; au fost elaborate prin strânsa colaborare cu autoarea libretului, Carmen Aldea Vlad.

În teză au fost folosite și metode ce țin de teoria și arta interpretării, în special, analiza interpretativă complexă a numerelor vocale, în raport cu analiza metodico-didactică a acestora. Metodele au permis formularea unor idei și recomandări, în special, în elaborarea unor tratări interpretative complexe, referitoare la obiectul de studiu (regăsite în concluzii generale și recomandări). Abordările metodologice sunt evidente atât în analiza temelor urmărite, cât și în examinarea bibliografiei relevante, astfel conferind metodologiei de cercetare un caracter sintetic și aplicabil în practică.

Baza teoretică și metodologică este una variată și poate fi sistematizată în câteva grupuri de surse științifice. **Primul** grup, este dedicat teoriei genului de *musical* și include următoarele surse în limba engleză: articolele *Musical* din enciclopedia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [47], enciclopedia online *Britannica Musical Theatre: A History* scris de autorul John Kenrick [80], este o introducere cuprinzătoare în istoria și evoluția genului *musical* în teatru. *The Oxford Handbook of the American Musical* este o colecție de eseuri care examinează diverse aspecte ale muzicalului american, editat de Raymond Knapp, Mitchell Morris și Stacy Wolf [81]. Un studiu care oferă o perspectivă amplă asupra genului de *musical*, de la origini până în prezent este *The Cambridge Companion to the Musical*, cu autorii William A. Everett și Paul R. Laird [87]. Cartea *Broadway Musicals: Show by Show* reprezintă o enciclopedie a *musicalurilor* de pe Broadway, care ne oferă informații detaliate despre fiecare producție, scrisă de autorul Stanley Green [79]. O lucrare care dezvăluie aspecte din culisele producțiilor de *musical* de pe Broadway și procesul de creație al acestora este *The Secret Life of the American Musical: How Broadway Shows Are Built*, de Jack Viertel [86]. O carte care explorează istoria și evoluția muzicalului, de la origini până în prezent este *Musicals: The Definitive Illustrated Story*, sub editura lui Alan Lawson și Naoko Yamada [82].

Cel de-al **doilea** grup de surse reprezintă cercetările autorilor români dedicate istoriei muzicalului univesal și național: *Teatrul american de azi. Călătorie teatrală prin Statele Unite* de I. Berlogea [6], *Musicalul românesc în contextul creației teatral-muzicale universale* de A. M. Colompar [20], *Actorul de musical sau tripla amenințare* scrisă de profesoara UNATC D. Rotaru [59], *O stradă cu cântec sau povestea muzicalului* semnată de G. Sbârcea [63], *Muzici și Muze: de la piesa de teatru la musical* de M. Zărnescu [75].

Al **treilea** grup de lucrări este dedicat istoriei jazzului: monografia fundamentală *Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика* de W. Sargeant [105], *Armonia aplicativă în improvizația de jazz, pop and rock* de M. Popp [55], *Dicționar de jazz* de A. Andrieș [1]. *Cu privire la interpretarea noțiunii de „swing”*, *Despre un aspect metodic în predarea cursului de istorie a jazzului*, de V. Tcacenco [68; 69].

Al **patrulea** grup de surse este reprezentat de lucrările dedicate genurilor predecesoare muzicalului: *O călătorie prin istoria muzicii* de G. I. Constantinescu [22], *Opera românească. Privire istorică asupra creației lirico-dramatice* de O. L. Cosma [24], *Capacitățile semantice ale muzicii* de O. Nemescu [49], *Opereta și lunga ei poveste* de G. Sbârcea [64] ș. a.

Ultimul grup de surse dedicat artei interpretative vocale și artei actorului include: *Introducere în arta cântului* de A. Burlui [9], cartea *Conexiuni teatrale* de A. Săceanu [62], *Corpul, penelul actorului* de R. Colceag [19], Teză de doctor a dnei C. Măru-Hanghiuc *Tehnica*

vocală (respiratorie și de emisie) în arta teatrală [45], *Arta cântului vocal* de E. Pinghiriac [53] ș.a.

Noutatea și originalitatea științifică rezidă în faptul că pentru prima dată în muzicologia din România și din Republica Moldova, se realizează o analiză aprofundată a creației muzical-teatrale *Adio Chiustenge!* de D. Lupu; sunt scoase în evidență procedee stilistice și de gen folosite de autor, sunt studiate aspecte ce țin de interpretarea vocală.

Valoarea aplicativă a tezei. Lucrarea de față se adresează celor care aspiră să devină creatori într-un domeniu spectacular, dar lipsit de tradiție în România și Republica Moldova, își propune să faciliteze procesul de formare al celor interesați să-și dezvolte abilitățile de interpretare/formare în acest domeniu. Materialele și concluziile acestei teze pot fi utile atât în practica interpretativă a actorilor de teatru muzical, cât și în procesul didactic din instituțiile de învățământ superior cu profil muzical și teatral.

Noutatea conceptului artistic constă în interpretarea în premieră a ariilor și duetelor din *musicalul Adio Chiustenge!* de D. Lupu, în România și Republica Moldova. Partea artistică a tezei a fost prezentată în trei recitaluri pe parcursul studiilor: primul, intitulat *Musicalul Adio Chiustenge!, Arii și duete*, a avut loc la Universitatea *Ovidius* din Constanța în data d11 mai 2022; al doilea recital cu titlul *Constanța oraș de poveste*, a făcut parte din Festivalul *Primăvara artelor* la Facultatea de Arte a Universității *Ovidius* din Constanța, organizat de Centrul de Cercetare Științifică și Creație Artistică *Euxin*, în data de 09 martie 2023; al treilea recital, *Adio Chiustenge!*, a avut loc la Centrul Artistic *Artcor*, AMTAP, Chișinău, în data de 24 martie 2023.

Partea teoretică a tezei. Cele 6 articole publicate, includ suportul metodologic și didactic, care contribuie la studiul individual al interpreților, în genul de *musical* românesc. De asemenea, analiza teoretică a lucrărilor ar putea servi drept punct de pornire a unor studii mai aprofundate în acest sens. Cercetarea științifică și realizarea sarcinilor practice (artistice) ale tezei pot deveni un stimulent pentru trezirea interesului față de acest gen în România. Materialele tezei pot fi utile studenților, profesorilor, tinerilor profesioniști, în dezvoltarea cunoștințelor și deprinderilor specifice actorului de *musical* precum și aptitudinilor de predare a disciplinei *Tehnica vocală a actorilor*.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și Culturologie* a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova. Rezultatele sunt reflectate în 6 articole științifice publicate și în comunicările prezentate în cadrul a 6 conferințe științifice naționale și internaționale:

1. Postolache Inga *Premisele apariției musicalului românesc: pagini de istorie*. În: *Cultura și Arta: cercetare, valorificare, promovare*. Chișinău, 2023. pp. 89-96. ISBN: 979-0-3481-0105-7 [56].

2. Постолаке Инга *Западный мюзикл на румынской сцене*. Сборник материалов 12 Всероссийской научно- практической конференции (с международным участием). «Диалоги о культуре и искусстве». Пермь: Пермский Государственный Институт Культуры, 2022, с. 848-856. ISBN 978-5-91201-427-7 [104].
3. Postolache Inga *Genres of Non-academic Musical Theater in Romania: Pages of History*. In: Education, Research, Creation. Universitatea Ovidius, Constanța, România, Vol. 9 No.1, 2023, pp. 347-356. ISSN: 2285-4223, ISSN: 2601-3002 [85].
4. Ceban Inga *Musicalul Adio Chiustenge! al compozitorului dobrogean Dumitru Lupu și libretista Carmen Aldea Vlad: subiect și dramaturgie*. În: Revista de studii culturale și literatură *Dialogica*. Chișinău, nr.2, pp 50-55, 2024. ISSN: 2587-369 [15].
5. Ceban Inga *O caracterizare sonoră a personajelor din musicalul „Adio Chiustenge!”*, de Dumitru Lupu în: Studii de Știință și Cultură – Vasile Goldiș University Press, Arad, România, Vol. 10, No.2, 2024, pp.156-164. ISSN: 1841–1401, Online ISSN: 2067 – 5135 [14].
6. Ceban Inga *The Arias of the Musical Adio Chiustenge!: Stylistic and Genre Aspects, Vocal Techniques, Interpretative Difficulties* In: Education, Research, Creation. Universitatea Ovidius, Constanța, România, Vol. 10 No.1, pp. 51-55, 2024. ISSN: 2285-4223, Online-ISSN: 2601-3002 [77].

Materialele tezei au fost prezentate în cadrul a 6 conferințe științifice:

1. Conferința Științifică Națională a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat *Cultura și Arta: cercetare, valorificare, promovare*, 10 decembrie 2021, AMTAP.
2. *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*, 22 februarie 2022, AMTAP.
3. *Всероссийская научно-практическая конференция* (с международным участием), Perm, Russia, 12 octombrie 2022.
4. Simpozionul Internațional *Învățământ, Cercetare, Creație*, Constanța (ICC2022), Facultatea de Arte, 09 iunie 2022.
5. Simpozionul Internațional *Învățământ, Cercetare, Creație*, Constanța, 30 mai 2023, ICC, Facultatea de Arte.
6. Simpozionul Internațional *Învățământ, Cercetare, Creație*, Constanța (ICC2024), Facultatea de Arte, 08 iunie 2024.

Sumarul compartimentelor tezei - lucrarea este compusă din introducere, 2 capitole de bază, concluzii generale, recomandări, bibliografie și declarația de asumare a răspunderii.

Introducerea reflectă actualitatea și importanța problemei abordate, scopul și obiectivele investigației, noutatea și originalitatea științifico-practică, baza teoretică și metodologică a lucrării,

importanța teoretică și valoarea aplicativă a tezei. De asemenea se explică aprobarea rezultatelor științifice și artistice.

Capitolul 1 cu titlul ***Musicalul românesc în contextul evoluției genului*** este compus din 4 subcapitole: **1.1. Istoria apariției genului de *musical* în spațiul muzical-teatral românesc**, explorează originile și condițiile care au favorizat apariția acestui gen în peisajul muzical-teatral din România. Textul prezintă aspecte generale ale *musicalului*, oferind explicații terminologice, evidențiind genurile teatral-muzicale care au influențat apariția *musicalului* românesc, precum *vodevilul*, *opera comică* și *opereta*. De asemenea, sunt identificați precursorii și libretiștii teatrului muzical din România, care au contribuit în mod egal la dezvoltarea acestui gen sincretic, având în vedere tendințele timpurii ale secolului al XX-lea.

Următorul subcapitol **1.2. *Musicalul occidental pe scena românească***, prezintă primele exemple de *musicaluri* apărute în anii '70 ai secolului trecut, oferind o gamă largă de ilustrații ale dramaturgiei mondiale, bazate pe operele literare ale unor autori: O. Wilde, L. de Vega, G. B. Shaw, W. Shakespeare, R. B. Sheridan și alții. De asemenea, autoarea ne prezintă detaliat *musicalurile* occidentale montate în România: *Chicago* la Teatrul Național I. L. Caragiale din București (2005), *Broadway-București*, *Chicago*, *Cabaret*, *Fantoma de la Operă* și *Poveste din Cartierul de Vest* (2006), reprezentând primele semne ale tendinței de înnoire a repertoriilor din instituțiile teatrale. *Romeo și Julieta*, un *musical* de Gerard Presgurvic, marcând astfel primul *musical-rock* a fost prezentat de Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian” (2009). *Rebecca*, după romanul lui Daphne du Maurier (2010), *musicalul The Full Monty (Goi Pușcă)* au fost montate la Teatrul Național Mihai Eminescu din Timișoara (2011).

Urmează producții notabile precum *Scripcarul pe acoperiș* și *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, care au contribuit la evoluția genului de *musical* pe scenele românești.

În anul 2012 *musicalul Chicago* a fost montat cu succes la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică I. L. Caragiale, iar în anul 2014, la Teatrul Național din București a fost realizat spectacolul *Cabaret*, regizat de R. Mazilu.

Alte producții remarcabile montate în România includ *West Side Story*, *Fantoma de la Operă* și *Mamma Mia!, My Fair Lady* (2019), iar în anul 2020 – *Kiss Me Kate*. Aceste spectacole, alături de alte capodopere americane precum *The Phantom of the Opera* și *Cabaret*, au contribuit la consolidarea și popularizarea genului de *musical* în România.

Subcapitolul **1.3. Producția românească originală: o privire generală**, examinează perioada secolului al XX-lea în contextul teatrului muzical românesc, marcând o evoluție și diversificare a formelor de expresie, de la tradiționala *operetă* până la dezvoltarea propriu-zisă a genului *musical*. Dramaturgia națională este reprezentată de opere precum: *O noapte furtunoasă*

și *O soacră* de I. L. Caragiale, *Chirițele*, *Piatra din casă*, *Sânziana* și *Pepelea*, adaptate după piesele lui V. Alecsandri, *Titanic Vals* și *Fulgi de nea* de T. Mușatescu, *Trei crai de la Răsărit* de B. P. Hașdeu ș.a.

Subcapitolul **1.4. Concluzii la capitolul 1**, reflectă etapele de bază ale evoluției genului *musical* din România, în care se subliniază orientările genuistice al acestui gen sincretic, precedat de alte forme muzical-teatrale non-academice (*vodevil*, *operă comică* și *operetă*). Paleta genuistică a *musicalurilor* românești este destul de variată: *rock-musical*, *musical-operă*, *musical-operetă* și *musical-comedie*.

Capitolul 2 cu titlul *Adio Chiustenge!*: un exemplu elocvent al *musicalului* românesc este compus din 7 subcapitole: **2.1. Compozitorul Dumitru Lupu: Viața și creația**. Personalitate complexă, născut pe 25 mai 1952 în Giurgiu, a activat în calitate de compozitor, dirijor și pedagog. Compozitorul nu a mers pe drumuri bătătorite, a fost un descoperitor de teme și s-a aplecat asupra istoriei Dobrogei, care l-a adoptat ca personalitate muzicală. Creativitatea sa muzicală este caracterizată prin melodicitate și expresivitate, consacându-l în rândul compozitorilor români. Pe lângă prestigioasa carieră de muzician a colaborat cu libretista Carmen Aldea Vlad pentru realizarea multor proiecte fructuoase, inclusiv coloane sonore ale producțiilor de filme pentru copii (*Păcală se întoarce*, *O călătorie de neuitat*), majoritatea semnate de celebrul regizor Geo Saizescu. A contribuit semnificativ la conținutul muzical al unor producții TV și radio, a compus peste 500 de lucrări muzicale. Experiența sa în industria muzical-teatrală a culminat cu realizarea *musicalului Adio Chiustenge!*. Plecarea lui la ceruri în 22 iulie 2017, a lăsat un gol imens în lumea muzicală românească. Dumitru Lupu a lăsat în urmă o bogată moștenire sub diverse forme de creații, de la muzică pentru copii și spectacole radiofonice, până la genuri muzical-teatrale precum *fantezia muzicală* și *comedia*.

2.2. Baza literară a musicalului Adio Chiustenge!. Alegerea subiectului, *Adio Chiustenge!*, pare neobișnuită și mai puțin tradițională pentru genul de *musical*. Se analizează o gamă extinsă de texte, librete și tematici specifice genului de *musical* american, care acoperă o perioadă considerabilă. Deși în *musicalul* tradițional subiectul se construiește adesea în jurul unui mit, unei povești sau unei istorii arhetipale, în cazul *Adio Chiustenge!*, povestea se conturează într-o manieră diferită. Autorii s-au inspirat din istoria orașului Constanța din perioada de tranziție, ilustrând trecerea de la dominația otomană la câștigarea independenței de către România în anul 1877. Originalitatea și valoarea acestei creații derivă din legătura cu tradiția și istoria orașului. În cadrul tezei sunt adunate materialele de pregătire pentru *musicalul Adio Chiustenge!* găsite în arhiva personală, așa cum au fost lăsate de compozitorul D. Lupu și libretista C. A. Vlad.

În subcapitolul **2.3. Dramaturgia și compoziția muzicală**, se analizează aspectele ce țin de

dramaturgia creației, remarcând o intersectare a două linii narative paralele: prima linie se referă la relațiile amoroase dintre personaje, a doua linie a subiectului pune în prim-plan tema orașului Chiustenge și a locuitorilor săi, tratându-i ca pe un personaj colectiv. În afara conflictului de natură sentimentală, descris anterior, se află personajul *Poetul*; datorită faptului că Mihai Eminescu a vizitat Constanța și una dintre scrisorile către iubita sa, Veronica Micle a fost trimisă din acest oraș, personajul *Poetul* leagă cele două linii narative: linia dragostei legendare, înălțătoare, pe de o parte, și linia orașului, pe de altă parte.

2.4. Ariile din musicalul *Adio Chiustenge!*: aspecte stilistice și de gen, procedee vocale și dificultăți interpretative

Acest subcapitol prezintă analiza celor 5 arii distincte a creației: Nr. 5 *Scrisoare către Veronica*, Nr. 8 *Aș vrea aicea să trăiesc*, Nr. 11 *Mare de Argint*, Nr. 17 *Mă-ntorc la tine iar*, Nr. 18 *Ce-am avut și ce-am pierdut*. Sunt analizate anumite aspecte legate de limbajul muzical și de arhitectura tuturor ariilor din *musical* și sunt oferite sugestii interpretative.

Subcapitolul **2.5. Ansamblurile din creația analizată: limbajul muzical, tehnicile vocale și aspectul interpretativ** este supus unei analize muzicologice și interpretative complete, incluzând toate duetele, ansamblurile și numerele instrumentale.

Următorul subcapitol **2.6. Uvertura și dansurile din *musical*: caracteristica generală** este dedicat analizei succinte a fragmentelor instrumentale din creația analizată. Rezultatele se regăsesc în subcapitolul **2.7. Concluzii la capitolul 2.**

Teza se încheie cu **Concluzii generale și recomandări** în care sunt expuse rezultatele cercetării care determină perspectivele dezvoltării ulterioare a temei proiectului științifico-artistic.

□ Apariția *muzicalului* românesc este strâns legată cu diverse genuri muzical-teatrale, precum: *opera, opereta, burlescul, vodevilul și revista* [56].

□ O etapă istorică semnificativă, care a influențat dezvoltarea genului pe scena românească, este reprezentată de montările autorilor occidentali. [104].

□ Dumitru Lupu este o figură emblematică în evoluția genului de *musical* din România, consolidând o bogată experiență în domeniul muzicii *pop* începând cu anii 1970. *Adio Chiustenge!* (2016) a fost creat într-o perioadă de maturitate a compozitorului, reprezentând o investiție în cunoștințele sale componistice, prin adaptarea poveștilor și legendelor legate de orașul Chiustenge, într-o operă muzical-teatrală [15].

□ Am identificat faptul că structura dramatică a creației se organizează în jurul interacțiunii a două linii narative distincte: una, care explorează tematica dragostei, prezentată într-un mod original, și cealaltă, care dezvăluie portretul orașului Chiustenge. Punctul culminant al acestei interacțiuni constă în centrarea imaginii *Poetului* – Mihai Eminescu, care leagă aceste două

elemente ale poveștii [15].

□ Din perspectiva subiectului și a tematicii, creația dată se bazează pe principiul de **polisubiect** (termen A. Andriușcenko) [89].

□ O altă trăsătură tipică genului de *musical* identificată în această creație se referă la **poligen** (termen A. Andriușcenko) [89], demonstrată prin analiza detaliată a tuturor numerelor vocale și printr-o analiză generală a numerelor instrumentale și coregrafice.

□ Deși acest *musical*, urmează modelul clasic al genului în varianta sa semantică, el este îmbogățit cu elemente specifice altor genuri. De exemplu, *arioso* și *recitativul*, frecvente în *opera* clasică, sunt integrate în structura *musicalului*, iar introducerea ansamblului coral cu soliști ne amintește de practicile *operei* conferindu-i o complexitate și o diversitate stilistică aparte.

□ Uvertura beneficiază de o dublă interpretare, fiind specifică atât *operei* cât și genului de *musical*.

□ Elementele *teatrului de revistă* sunt evidente prin abundența scenelor umoristice, pline de momente hazlii și satirice, numerele vocale precum: *Pentru un bănuț*, *Vei fi cadâna mea* și *Ce-am avut și ce-am pierdut*, evidențiază influența *teatrului de revistă*. De asemenea, *can-can-ul*, specific *music-hall-ului*, contribuie la diversitatea și îmbogățirea genurilor spectacolului.

□ *Musicalul Adio Chiustenge!* are o dramaturgie dezvoltată susținută de caracteristicile muzicale variate, cu aplicarea diferitor procedee de stil.

□ Limbajul muzical include o gamă largă de genuri și stiluri, inclusiv trăsăturile care aparțin muzicii *pop*, *rock*, *jazz*, muzică de film etc. Astfel, influențele muzicii *pop* pot fi remarcate în *Chiustenge oraș de poveste*, iar cele ale *music-hall-ului* în *Suntem marinari* și *Dammen show la Chiustenge*. Singurul număr care se abate de la tiparele clasice ale genului de *musical* este *Ce-am avut și ce-am pierdut* (personajul *Olteanul*). Acest număr reprezintă un omagiu adus folclorului românesc, care a reușit să captureze esența umorului și a melismaticii specifice cântecelor populare.

□ Din perspectiva analizei interpretative am identificat o serie de recomandări utile, inclusiv alegerea selectivă a tipurilor de voci: tenor liric (*Flașnetarul*); bariton (*Chelnerul*); voci lirice, lejere, care dispun de posibilități de omogenizare vocală perfectă, cu o sonoritate clară (*Poetul*). Calități actoricești în spirit comic (*Olteanul*), abilități în stăpânirea de efecte și trucuri sonore (*Yusuf*); adaptabilitate interpretativă atât în maniera muzicii ușoare (*Deniz*), cât și a celei clasice (de *operetă*) a personajelor (surorile *Plitz*).

□ Datorită particularităților dialectice din limba turcă, o atenție sporită se va referi la pronunția textului din limba turcă, în special a consoanelor zgomotoase.

□ În mare parte dificultățile vocale din *musicalul Adio Chiustenge!* sunt comune la toate

personajele. Se recomandă o emisie vocală verticală, cu o deschidere amplă a glotei; respirație lejeră și costo-diafragmatică; acordaj în intonarea corectă a intervalelor; închidere sincronă a vocilor în duete, terțete, ansambluri, executate într-o manieră interpretativă individuală bine pronunțată.

- Notele acute se vor intona cu ajutorul registrului de *cap*, în unele cazuri pe *falset* (la bărbați), cu ajutorul mușchilor abdominali și deschiderea glotei.

- Pronunția fonetică va necesita un volum de lucru aparte.

- Conform partiturii, va fi nevoie de un raport sintactic dintre elementele lingvistice în limba română, turcă, rusă, engleză, franceză, fiind necesară o dicție impecabilă, lăsând liberă trecerea de aer, prin glotă sau laringe, deschise pe așa numita *senzație de căscat*, astfel se va evita cântatul pe corzi.

- Stilistica muzicală a creației vizate demonstrează tendința numită **polistil** (termen A. Andriușenko) [89], caracteristică genului de *musical* universal. Integrarea stilurilor variate provenite atât din muzica academică, cât și din cea non-academică, din folclor și chiar din muzica orientală, constituie unicitatea acestei creații muzical-teatrale.

- Natura polistilistică a limbajului muzical din creația dată determină cerințe specifice pentru interpretării *musicalului Adio Chiustenge!*, prin complementaritatea de redare a diverselor stiluri de interpretare vocală: cel liric, tipic muzicii *pop*, și nu în ultimul rând, al manierei de interpretare populară.

- Așadar, *musicalul Adio Chiustenge!* semnat de D. Lupu în colaborare cu libretista C. A. Vlad, se încadrează în principalele tendințe ale dezvoltării *musicalului* din a doua jumătate a secolului XX și începutul secolului XXI, cu tematica de „centrifugalitate” și „globalism” etnocultural, pe de o parte, și cu păstrarea patrimoniului național și local, pe de altă parte [15].

RECOMANDĂRI

- Continuarea și aprofundarea studiilor dedicate istoriei și teoriei genului *musical* din spațiul românesc.

- Stimularea studiilor comparative dedicate dezvoltării genului *musical* din România și nu numai, dar și din alte țări vecine: Republica Moldova, Ungaria, Bulgaria, cu scopul identificării atât a aspectelor comune, cât și a diferențelor de ordin estetic și stilistic.

- Implementarea datelor analitice, precum și a celor mai valoroase compoziții studiate în cadrul prezentei teze de doctor, în procesul didactic la specialitate *Canto actorie, Artele spectacolului* la instituțiile de învățământ superior din România și Republica Moldova.

- Elaborarea manualelor și ghidurilor metodice dedicate analizei procedeelelor de interpretare

vocală provenite atât din muzica ușoară, cât și din jazz-ul vocal.

□ Promovarea celor mai valoroase fenomene ale muzicii non-academice naționale din perioada contemporană, aflate sub influența schimbării repertoriale ale instituțiilor muzical-teatrale din spațiul românesc în practica concertistică națională.

□ Stimularea co-proiectelor cu implicarea muzicienilor din Republica Moldova, România și alte țări ale lumii, cointeresați în valorificarea genului de *musical*.

1. MUSICALUL ROMÂNESC ÎN CONTEXTUL EVOLUȚIEI GENULUI

1.1. Istoria apariției genului de *musical* în spațiul muzical-teatral românesc

Musicalul este un gen al teatrului muzical de orientare non-academică, care îmbină sincretic literatura, teatrul, muzica, dansul, scenografia și designul luminilor, creând astfel un spectacol potrivit pentru publicul de toate vârstele. Conform Enciclopediei *Britannica*, „*musicalul*, cunoscut și sub denumirea de comedie muzicală, este o producție teatrală caracterizată prin natura sa sentimentală și amuzantă, având un subiect simplu, dar deosebit, care combină muzica, dansul și dialogul”[46].

După cum afirmă sursa menționată anterior, „începuturile *musicalului* pot fi urmărite într-un număr de forme de divertisment din secolul al XIX-lea, inclusiv *music-hall*, *opera comică*, *burlesque*, *vodevil*, *variety show*, *pantomimă* și *minstrel show*. Aceste forme timpurii de divertisment au influențat și au contribuit la dezvoltarea ulterioară a genului *musical*, amestecând tradițiile baletului francez, acrobația și elementele dramatice într-un mod unic și inovator” [46].

O situație similară a avut loc și în România, unde pot fi considerate precursori ale *muzicalului* multe genuri ale teatrului muzical: *vodevilul*, *opera comică* și *opereta*. Libretiștii Vasile Alecsandri (1792-1854), Costache Negruzzi (1808-1868), Matei Millo (1814-1896), Eugeniu Carada (1836-1910) și compozitorii Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), Eduard Wachmann (1836-1908), Eduard Caudella (1841-1924) și Iacob Mureșianu (1857-1917) au contribuit la dezvoltarea genurilor teatrului muzical pregătind terenul pentru apariția primelor exemple ale genului supranumit *musical*.

Viața artistică din România era legată de reprezentațiile teatrale: elementele teatrului liric și ale celui dramatic. Aceste elemente coexistau în genul afirmat pe deplin al *vodevilului*, începând cu anul 1830. Unul din primele spectacole de gen a fost prezentat la *Teatrul de vodevil* întemeiat în anul 1866 la București, de către actorul și dramaturgul român Iorgu Caragiale (1826-1894).

O vastă creație, ce cuprinde aproximativ 50 de vodeviluri și cuplete de comedii muzicale aparțin compozitorului E. Wachmann, fiul lui Johann Andreas Wachmann (1807-1863), cunoscut creator de vodevil și operetă. Iată câteva titluri din creația sa: vodevilurile *Păunașul codrilor* (1857), *Prăpăștiile Bucureștiului* (1858), *Spoielile Bucureștilor* (1863) ș.a., care au fost prezentate de-a lungul anilor pe scena teatrelor de operetă din București și Iași. Creațiile de valoare, majoritatea cu substrat istoric, ale compozitorului E. Caudella pe textul lui V. Alecsandri, au contribuit la îmbogățirea repertoriului național. Dintre acestea amintim vodevilul *Harță-Răzeșul* (1872).

O listă impresionantă de creații compuse pe textele unor cunoscuți scriitori ai vremii, îi

aparține compozitorului A. Flechtenmacher. Astfel, în anul 1848 pe textul lui C. Negruzzi a fost compus vodevilul *Doi țărani și cinci cârlani* (1848). Inspirat de operele lui V. Alecsandri a compus vodevilurile: *Iorgu de la Sadagura* (1844), *Iașii în carnaval* (1845), *Piatra din casă* (1847), *O nuntă țărănească în Moldova* (1848), *Scara mâței* (1850), *Cinel-cinel* (1857), *Banii, gloria și amorul* (1861) și *Millo director* (1865). Creația *Răzvan și Vidra* (1867) este o dramă istorică pe textul lui B. P. Hașdeu. Compozitorul este autorul muzicii pentru piesele de teatru *Provincialul Vadră* (1846), pe textul lui Alecu Russo (1819-1959) și o serie a *Chirițelor*, pe textele lui V. Alecsandri: *Coana Chirița în Iași* sau *Două fete și-o neneacă*, *Întoarcerea Coanei Chirița* și *Coana Chirița în provincie*, toate fiind realizate în anul 1850.

Revalorizarea teatrului muzical românesc la nivelul culturii europene se edifică cu ajutorul genului cunoscut ca un adevărat amalgam de elemente ale *vodevilului* cu cele ale *operei comice*, prin legătura realizată de corespondenții săi: *opera comică* franceză, *opera buffa* italiană, *Singspiel*-ul german sau *zarzuela* spaniolă. Muzicologul Octavian Lazăr Cosma (n. 1933) scoate în evidență deosebirile între *vodevil* și *operetă*: „În operetele din a doua jumătate a secolului XIX muzica nu mai este un simplu purtător al textelor cupletelor, ca în vodevilurile lui Flechtenmacher sau Wachmann ci, printr-o mai mare consistență, ea are o contribuție importantă în adâncirea și intensificarea efectului dramatic urmărit de libret” [24, p. 88].

Un moment de referință în istoria teatrului muzical din România îl reprezintă punerea în scenă a primei operete românești: *Baba Hârca* (1848), de A. Flechtenmacher. Opereta conține două acte și trei tablouri, pe textul lui M. Millo, care marchează începutul istoric al literaturii muzicale românești. În acest spectacol M. Millo, deghizat, o personifică pe *Baba Hârca*. Costumul din acel spectacol este păstrat la Muzeul *Mihai Eminescu* din Iași. Premiera sa a avut loc pe 26 decembrie în anul 1848 la Teatrul Național din Iași. Doi ani mai târziu, opereta s-a jucat și la București. Această creație este considerată cea mai importantă lucrare muzical-teatrală a compozitorului. Au urmat opereta *Rotarul* (1886), pe textul lui M. Pascaly (1830-1882), actor, regizor, director de teatru, autor dramatic și publicist român.

În cartea sa *Opereta și lungă ei poveste*, muzicologul și compozitorul George Sbârcea (1914-2005), ne relatează: „Fiind concepute, cum remarcau cronicarii ziarelor vremii, „sub forma națională și având un scop național”, ele au pus în lumină o fizionomie artistică de excepție și totodată, intenția tenace de a educa și prepara publicul în vederea înțelegerii unui teatru muzical de mai înaltă ținută. Chiar dacă urechea avizată a publicului de azi nu le mai gustă, aceste vodeviluri și „operete” n-au fost apariții hibride, ci dimpotrivă, punctul de plecare al unui teatru muzical autohton” [64, p. 262].

Începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea *vodevilul* intră în competiție cu *opereta*,

marcându-și personalitatea. În această perioadă se remarcă cristalizarea genului de *operetă* prin contribuția celor două școli: cea franceză, prin aportul eminent al lui Jacques Offenbach (1819-1880) și cea vieneză, reprezentată magistral de către Johann Strauss-fiul (1825-1899).

Conform dicționarului on-line „Genul operetei române tinde să-și părăsească tiparele tradiționale, căutând forme de expresie mai puțin convenționale, mai moderne în scriitură, apropiate de sensibilitatea publicului contemporan. Pe măsura înnoirilor generale din limbajul muzical și din dramaturgie, prin apariția și uneori sub influența unor noi forme de spectacol pop, teatrul de revistă, filmul și televiziunea, se remarcă printr-o creație relativ bogată la începuturile teatrului muzical românesc. Acest gen nou afirmat cu consecvență o finalitate educativă și un puternic caracter național” [32].

Drumul trasat de *Baba Hârca* a lui A. Flechtenmacher este continuat de Ciprian Porumbescu (1853-1883). Opereta sa *Crai Nou* este reprezentativă pentru acest gen. Cronicarii la acea vreme afirmă că partitura tânărului maestru a fost „ruptă din sufletul poporului” [64, p. 269], valoarea muzicală fiind sporită de inspirația genurilor folclorice românești: *doina*, *hora*, *dansul* de țară și *romanța* lăutărească.

În cartea sa *Opereta și lungă ei poveste* George Sbârcea remarcă: „Totuși, chiar de pe vremea aceea, opereta națională exista, o dată ce Ciprian Porumbescu compusese în urmă cu un deceniu și jumătate *Crai Nou*, pe textul lui Vasile Alecsandri ” [64, pp. 267-268].

Un aspect remarcabil al operetei *Crai Nou* îl constituie includerea ansamblului coral, aspect ce a contribuit la individualizarea unor numere muzicale cu o atractivitate aparte. Interacțiunea cu peisajele naturale și estetica vieneză specifică operetei se îmbină armonios cu elementele melodice populare. Acest melanj a fost direct influențat de prestigiosul cor dirijat de Gavriil Musicescu (1847-1903) – corul Mitropolitan din Iași, cunoscut pe atunci atât în țară, cât și în afara ei.

La afirmarea genului de operetă românească, a contribuit și compozitorul E. Caudella. În anul 1880 la Iași, a fost montată prima sa operă comică românească *Olteanca*. În același an a fost pusă în scenă și opera comică *Urechile bărbatului în dar de nuntă*, compusă de E. Caudella și G. Otremba (1833-1891) pe un libret de Gh. Bengescu-Dabija (1844-1916), care s-a bucurat de un mare succes.

În creația sa *Olteanca*, E. Caudella folosește corurile pe voci egale *Corul fetelor la tors* din actul întâi și *Marșul oștenilor* din actul doi. Au urmat opereta *Fata răzeșului* (1881), opera *buffa* *Hatmanul Baltag* (1882), pe libretul lui C. Negruzzi și I. L. Caragiale, opereta *Beizadea Epaminonda* (1883), pe libretul lui C. Negruzzi.

George Ștephănescu (1843-1925) este un alt exemplu de compozitor care a abordat genul de *operetă*, din creațiile sale putem nominaliza: *Cometa*, *Mama soacră* și *Scaiul bărbaților* pe textul

lui T. Speranța. În anul 1885 G. Ștephănescu a fondat *Compania Lirică Română*.

Un rol important l-a avut și Constantin Dimitrescu (1847-1928), cu creațiile sale: *Sergentul Cartuș* (1895), operetă în două acte, pe un libret de I. Apostolescu (1876-1918) și opera comică *Nini* (1897), pe textul lui D. Ionescu-Zane, precum și *Sânziana și Pepelea* (1899) – o feerie în cinci acte pe un libret de V. Alecsandri. Creațiile lor marchează un incontestabil progres al genului de operetă românească.

Dezvoltarea genurilor care aparțin teatrului muzical de orientare non-academică în prima jumătate a secolului al XX-lea a fost stimulată de dezvoltarea mișcării teatrale, apariția trupelor noi de teatru, artiștilor, cântăreților, regizorilor, directorilor de teatru. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea pe multe scene ale celebrelor terase bucureștene *Union*, *Oteteleşanu*, *Rașca*, au evoluat trupele de teatru care jucau spectacole de teatru muzical și operetă. La *Grădina Union* evolua trupa lui I. D. Ionescu, cunoscut autor și interpret, care s-a remarcat prin interpretarea celebrului cuplet *Piciorușul Aglăiței*. Acest artist complet a contribuit la evoluția teatrului muzical românesc. Mulți actori consacrați, nume grele ale teatrului românesc, susțineau reprezentații urmate de turnee prin țară.

În perioada respectivă, *opereta* și *vodevilul* au început să primească sprijin din partea artiștilor. Tenorul Constantin Grigoriu (1866-1918) a fost fondatorul celei mai importante companii de operetă din România *Compania Lirică Română* înființată în anul 1904. Prin activitatea sa, el este considerat *pionierul* operetei românești. Cu trupa sa, Grigoriu susținea spectacole în celebrul parc *Oteteleşanu* din centrul Bucureștiului, care a devenit un loc de întâlnire pentru mulți scriitori, artiști plastici și actori, la sfârșitul primului deceniu al secolului al XX-lea. Această trupă a prezentat aproape tot repertoriul de operetă, făcând astfel cunoscuți artiști precum: sopranele Florica Cristoforeanu (1886-1960) și Mara d’Asti (1871-1950), mezzo soprana Florica Florescu (1887-1960), tenorul Ion Băjenaru (1863-1921), George Niculescu-Basu (1882-1964) ș.a.

Un alt nume de referință al teatrului muzical este Nae Leonard (1886-1928), care s-a făcut remarcat prin calitățile sale vocale excepționale. Supranumit *prințul operetei*, debutează pe scenă, angajându-se la *Trupa de comedii și operete Nicu Poenaru*. În anul 1904 își desfășoară activitatea într-o trupă de provincie, *Trupa artistică a lui Alexandru Marinescu*, cu care a efectuat mai multe turnee prin țară. Mai târziu a fost invitat să joace și în cadrul *Companiei Lirice a lui Constantin Grigoriu*, interpretând rolurile principale din *Pericola* de J. Offenbach, *Contele de Luxemburg* de F. Lehár și *Mascota* de E. Audran. Însă marele renume îl va dobândi jucând rolul lui Daniello, când s-a prezentat celebra operetă *Văduva veselă* (1906), a lui Franz Lehár (1870-1948).

După terminarea studiilor de la Paris (1909), N. Leonard își continuă cariera în țară și în

străinătate. Din repertoriul său liric fac parte operele: *Povestirile lui Hoffman*, *Contesa Marița*, *Silvia* și *Baiadera*.

Omul de teatru Constantin Tănase (1880-1945), cupletist, actor de scenă și de vodevil a pus bazele teatrului de revistă *Cărăbuș* (1919) din București, îmbinând trăsături genuistice ale teatrului de revistă și cabaret pe parcursul următorilor 20 de ani. De menționat este faptul că, în paralel cu C. Tănase și fabulosul său *Cărăbuș* în perioada anilor 1930-1940, acesta a evoluat cu succes și în trupa de revistă și operetă de la Teatrul *Alhambra*, într-o concurență fidelă și o completare benefică pentru dezvoltarea acestui gen. Teatrul de Revistă *Alhambra* a fost înființat în toamna anului 1930 și a activat în perioada interbelică la București.

De istoricul operetei române este strâns legat numele lui Ion Dacian (1911-1981), unul dintre cei mai mari artiști ai operetei române. Un citat remarcabil legat de acest nume îi aparține Margaretei Zirra (1930-2022), critic de artă, publicistă și balerină a teatrului de operetă: „Splendoarea operetei moderne s-a născut odată cu Ion Dacian și s-a stins odată cu el. [...] Vocea lui unică dăinuie în spațiul nostru spiritual” [12].

Între anii 1946-1950 istoria operetei românești își marchează o etapă nouă. Subunitatea *Teatrului Armatei*, se mută într-o nouă clădire, înființând *Teatrul de Stat de Operetă* (1950). Aceasta, și-a deschis stagiunea cu premiera *Vânt de libertate* a compozitorului și dirijorului sovietic, Isaak Dunaevski (1900-1955), compozitor care a activat în anii 1940 compunând muzică pentru *operetă* și *comedii*.

I. Dacian, în calitate de prim-solist al teatrului, apare într-o serie de opere, care au avut un mare succes: *Liliacul și Sânge Vienez* de J. Strauss (fiul), *Lăsați-mă să cânt* de G. Dendrino, *Lysistrata* de compozitorul german Carl Emil Paul Lincke (1866-1946), *Văduva Veselă* și *Paganini* de F. Lehár, *My Fair Lady* de Frederick Loewe (1901-1988), *Secretul lui Marco Polo* de Francis López (1916-1995), *Anton Pann* de Alfred Mendelsohn (1910-1966) și altele.

În perioada anilor 1942-1947 I. Dacian avea funcția de director adjunct al Teatrului de Revistă *Alhambra*. De-a lungul carierei sale a interpretat 57 de roluri în peste 5000 de spectacole și a luat parte la concerte cu renumite orchestre, devenind un artist celebru. În anul 1949, a fost întemeiat Teatrul de Stat de Revistă *Savoi* care în anul 1952 a fost anexat de *Teatrul de Estradă al Armatei*, formându-se *Ansamblul de Estradă*. Din anul 1956, această reuniune a două instituții a primit denumirea de Teatrul Satiric-Muzical *Constantin Tănase* [12].

1.2. Musicalul occidental pe scena românească

Locul de naștere al *musicalului* este America anilor '20. Unii dintre compozitori au scris melodii dedicate fiecărui „musical” folosindu-le pe cele existente. Aceste piese combinau satira politică cu orice alte aspecte de natură socială. Propria caracterizare a Danei Rotaru din cartea sa

Actorul de musical sau tripla amenințare, ne relatează despre apariția și evoluția *musicalului*: „În Marea Britanie și Statele Unite, începând cu secolul al XIX-lea, se dezvoltă forma de spectacol pe care azi o numim „Musical”. Acesta va scrie istorie în Statele Unite (pe Broadway) în secolul al XX-lea, dar și în Marea Britanie (pe West End) și în restul lumii, până în prezent” [60, p.15].

În România, în anii '70 -'80 ai secolului trecut, Teatrul de Stat de Operetă din București, adaugă pe afiș titluri de *musicaluri* celebre: *Oklahoma* de Richard Rodgers (1974) și *West Side Story* (1978) de L. Bernstein. George Zaharescu, director al Teatrului de Stat de Operetă din București în acea perioadă, își amintea: „Și totuși din paleta repertorială a teatrului lipsea ceva, lipsea muzicalul american, care prin problematica și ritmurile sale se adresa noilor generații de spectatori, elevilor, studenților, tineretului în general. Începutul se realizase fructuos sub directoratul lui Petre Codreanu prin „Oklahoma”, urmat apoi de un altul „Poveste din Cartierul de Vest”...(West Side Story).

Timp de trei stagiuni la rând lucrarea fusese respinsă «undeva sus» unde se avizau planurile repertoriale. În sfârșit, în cea de-a patra stagiune, susținut de referatul însoțitor favorabil al compozitorului Teodor Bratu (pe atunci inspector în Consiliul Culturii), care se convinsese de valoarea lucrării citind partitura, teatrul primește undă verde și... 3000 de dolari pentru achiziționarea lucrării lui Bernstein. Trecând peste vitregia și duritatea inculturii afișate de unii reprezentanți ai «forurilor competente», cu ocazia vizionării repetiției generale a acestui spectacol („de ce trebuie să se moară la operetă, de ce balerinele au fustele scurte, cine a putut scrie un asemenea libret, de ce trebuie să se bată cu șişurile și nu cu pumnii, ce de eroii își jură credință în fața lui Dumnezeu etc”), nu-mi dăinuie în amintiri decât explozia de aplauze care a încununat în cele din urmă premiera *Poveștii din Cartierul de Vest* (George Zaharescu)” [13, p. 18].

Premiera *musicalului Chicago*, regizat de Ricard Reguant pe muzica compusă de John Kander, coregrafia realizată de Ana Eva Cruellas și scenografia elaborată de Cătălin Arbore, a avut loc în România, pe 25 septembrie 2005, la Teatrul Național *I. L. Caragiale* din București. Producția a avut o investiție de circa 1,5 milioane de euro. Din această co-producție au făcut parte actorii: Maia Morgenstern, Ștefan Bănică Junior, Monica Davidescu, Ilinca Goia, Carmen Ionescu, Anca Țurcașiu, Andrei Duban, Silviu Biriș, Ioan Andrei Ionescu, Radu Captari, etc. Dramaturgul și regizorul Ricard Reguant împreună cu coregrafia Ana Eva Cruelles și Florin Fieroiu au contribuit la acest frumos proiect. Spectacolul este o co-producție româno-spaniolă. Decorurile și costumele, redau lumea *cabaretelor* americane din anii 30-40. C. Arbore, semnează scenografia, iar bandul *Chicago*, alcătuit și condus de compozitorul Dan Ardelean, susține partitura originală muzicală. Același spectacol a fost reluat în data de 31 mai 2008. Silvia Kerim în articolul său *Musicalul „Chicago” Lovitura de teatru, la Naționalul bucureștean* scria: „un spectacol de zile mari, care

dovedește că spiritul creativ al artei românești e viu și fecund, motiv de bucurie și satisfacție pentru noi, spectatorii, dar și pentru noul director al Naționalului bucureștean, Ion Caramitru, care în seara premierei, emoționat de furtuna de aplauze gata-gata să dărâme sala mare a teatrului, mi-a declarat: „Sunt fericit ca am reușit să readuc la viață acest proiect aproape îngropat”. [40]

Din anul 2006, diverse instituții au apelat la schimbări atât la nivel artistic, cât și la nivel tehnic și administrativ, inclusiv al politicii repertoriale. Au fost montate spectacole precum: *Broadway-București*, *Chicago*, *Cabaret*, *Fantoma de la Operă* și *Poveste din Cartierul de Vest*. Aceste spectacole sunt primele producții care au marcat această tendință de înnoire.

Musicalul Broadway - București, care a avut premiera pe 31 martie în anul 2007, este practic un colaj de 14 *musicaluri* americane celebre, care au inclus fragmente din *Cabaret*, *Cats*, *South Pacific*, *Poveste din Cartierul de Vest*, *Chicago*, *Scripcarul pe acoperiș*, *Fantoma de la Operă*, *Inimă de leu*, *Evita* ș.a.

Din distribuție au făcut parte: George Balint, Lucian Vlădescu. Regia a fost asigurată prin frumoasa colaborare a următorilor protagoniști: Alexandru Tocilescu, Ion Caramitru, Beatrice Rancea, Radu Afrim, Cornel Todea, Radu Alexandru Nica, Răzvan Ioan Dincă. Coregrafia a fost semnată de Răzvan Mazilu, Mihai Babușka, Florin Fieroiu, Carmen Coțofana, Sergiu Anghel; decorurile au fost asigurate de Jozsef Werner, iar costumele au fost realizate de către stilista D. Levintza. Din distribuție au făcut parte cântăreții Raluca Ciocă, Crina Zancu, Silvia Șohterus, Amelia Antoniu, Gabriela Daha, Mediana Vlad, Bianca Ionescu, Daniela Vlădescu, Florin Budnaru, Ștefan Popov, Mirela Boureanu, Oana Rusu, Răzvan Popa, Zita Moldovan, Irina Sârbu, Cristina Stăniloiu, Carmen Buterez, Oana Botez, Carmen Tudorache ș.a.

În anul 2009, Teatrul Național de Operetă *Ion Dacian*, împreună cu echipa *Teatrului de Operetă și Musical* din Budapesta au montat spectacolul *Romeo și Julieta*, un *musical* de Gerard Presgurvic. *Musicalul* are ca bază piesa lui W. Shakespeare și a avut premiera la Paris, pe 19 ianuarie, în 2001. Obținând Premiul pentru *Cel mai bine vândut album al anului*, *musicalul* a fost montat și în alte orașe precum: Londra, Amsterdam, Budapesta, Szeged, Moscova, Viena, Seul și Monterrey. Autorul G. Presgurvic a păstrat intriga originală, însă a transpus acțiunea în zilele noastre, a adaptat versurile lui Shakespeare introducând elemente din muzica *pop* și *rock*. Adaptarea modernă a celebrei piese de teatru, are toate ingredientele pentru un succes garantat. Costumele și decorurile, muzica antrenantă, toate aceste elemente, fac un *show* reușit.

Romeo și Julieta este primul *musical-rock* reprezentat de o instituție profesionistă de teatru muzical. Spectacolul este o premieră din mai multe puncte de vedere, fiind totodată și prima montare a genului *musical* din România.

Realizarea acestei producții, a fost posibilă datorită artiștilor profesioniști ai *Teatrului de*

Operetă din Budapesta. Din distribuție au făcut parte: George Papagheorghe (Romeo), Lucian Ionescu, Diana Nițu (Julieta), Cristina Bleandură (Lady Montague), Neli Niculae, Adina Sima (Lady Capuleti), Georgiana Mototolea, Amelia Antoniu (Capuleti tatăl), Orest Pislariu-Ranghilof, Stefan Popov, Victor Bucur (Mercuțio), Filip Ristovski-Benvolio, Adrian Nour, George Călin (Tybalt), Ernest Fazekas, Claudia Măru-Hanghiuc (Doica), Raluca Stoica, Mioara Manea-Arvunescu, Demeter Andraș (Părintele Lorenzo), Nicolae Lupu (Paris), Florin Budnaru, Matei Chioariu (Prințul din Verona). Au participat baletul, corul și orchestra Teatrului de Operetă și Muzical *Ion Dacian*.

Teatrul Național de Operetă și Musical *Ion Dacian* din București a montat o nouă producție, musicalul *Rebecca*, după romanul *Rebecca* de Daphne du Maurier a cărei premieră a avut loc în anul 2010. Libretul și versurile i-au aparținut lui Michael Kunze, muzica și orchestrația lui Sylvester Lévy, traducerea textului din limba maghiară a fost realizată de Ernest Fazekas, iar Barbara Ari-Nagy a adaptat textul în limba maghiară. Regia originală este semnată de Francesca Zambello, un spectacol de Attila Béres. Dirijorii *musicalului* au fost Tamás Bolba și Ciprian Teodorașcu. Coregrafia a fost asigurată de Ákos Tihanyi. Decorul Balázs Horesnyi, costumele Rita Velich, maestru de cor Gabriel Popescu, lighting design László Nagy, Ionuț Dolănescu. *Sound design* aparține lui Tamas Istvan Ditzman, Laurențiu Stângă, producător delegat general George Călin. Asistenta de regie Raluca Popa, asistenta de coregrafie Bianca Patrichi, iar asistent maestru de cor Aurel Muraru. Referitor la această producție autorul Emilian Isailă a spus în articolul său *Rebecca, primul musical care a cucerit publicul din România* ne relatează: „Un musical e o afacere complicată, una în care sunt implicați mulți oameni și sunt mulți bani puși în joc. Un eșec aduce, de cele mai multe ori, falimentul producătorilor. Din acest motiv am fost surprins de faptul că *Rebecca* a ajuns la București, dar nu numai că a ajuns, dar are și succes. Spectacolul nu e perfect. Se simte lipsa de experiență, dar e reconfortant să vezi că toți cei implicați în proiect sunt profesioniști și își respectă profesia. Calitatea vocilor e excelentă, cu un plus pentru cele feminine...” [39].

În anul 2011, s-a montat *musicalul The Full Monty (Goi Pușcă)*, cu actorii de la Teatrul Național *Mihai Eminescu* din Timișoara. Regia, coregrafia și costumele *musicalului The Full Monty* au fost semnate de R. Mazilu. Asistent regie - Iudit Reinhardt. Din distribuție au făcut parte: Richard Balint, Tania Popa, Ion Rizea, Gabriela Popescu, Laura Avarvari, Victor Yila, Cristian Rudic, Andreea Tokai, Matei Chioariu, Colin Buzoianu, Victor Manovici, Doru Iosif, Adrian Jivan, Victoria Suchici Codricel, Mirela Puia, Benone Viziteu, Luminița Tulgară, Daniela Bostan, David Crescenzi, Valentin Ivanciuc, Alex Hâncu. Scenografia a aparținut lui Dragoș Buhagiar, iar conducerea muzicală a aparținut lui David Crescenzi. De pregătirea muzicală au fost răspunzători

Tibor Cari, Valentina Peetz, Rareș Păltineanu și Angela Balici. În calitate de asistent coregraf a fost Helen Ganser, iar asistenți scenografi Diana Dobra și Zsolt Fehervari.

The Full Monty, este un *musical* bazat pe un libret scris de Terrence McNally (1938-2020), un renumit libretist și scenarist american, cu muzica compusă de David Yazbek (n. 1961). Acest *musical* este o adaptare scenică a filmului britanic omonim din anul 1999, în care rolul principal a fost interpretat de actorul scoțian Robert Carlyle (n. 1961). Subiectul *musicalului* descrie viața a șase muncitori șomeri din Buffalo, fără resurse financiare și fără perspective, care decid inspirați de entuziasmul soțiilor lor pentru o trupă de Chippendales aflată în turneu, să organizeze un număr de striptease într-un club local. Coregrafia spectacolului realizată de R. Mazilu se remarcă prin preocuparea sa pentru un spectru estetic variat, unde muzica, dansul și expresia corporală se îmbină sincretic, respectând convențiile specifice *musicalului* și *cabaretului*. Compania *Wonder Theatre* a anunțat o nouă producție pentru anul 2022 și va organiza un casting deschis pentru *The Full Monty (Goi Pușcă)*. Castingul se adresează actorilor și soliștilor vocali (atât bărbați cât și femei) cu vârste cuprinse între 20 și 40 de ani, vizând atât rolurile muzicale, cât și pe cele exclusiv de proză, subliniind astfel interesul crescut pentru acest gen de spectacole.

Adaptarea *musicalului Fiddler on the Roof (Scripcarul pe acoperiș)* face un pas remarcabil în evoluția genului de *musical* pe scenele românești. A fost jucat la Teatrul *Regina Maria* din Oradea, în regia lui Korcsmáros György. Data premierei: 25 septembrie, în anul 2011. *Musicalul Scripcarul pe acoperiș*, are ca bază literară povestirile lui Șalom Alehem (1859-1916), care este o adaptare a cărții cu titlul *Tevye si Fiicele sale*, relizată cu acordul special al dramaturgului american Arnold Perl (1914-1971), producător de televiziune și scenarist.

Muzica este scrisă de Jerry Bock (1928-2010), un compozitor american de teatru muzical, care a primit Premiul *Tony* pentru cel mai bun *musical*, iar libretul este semnat de Sheldon Mayer Harnick (n. 1924) și Joseph Stein (1912-2010), dramaturg american, cunoscut pentru scrierea de libreturi pentru *musicaluri*. Premiera absolută a *musicalului* original a avut loc în anul 1964, pe 22 septembrie, la Teatrul *Imperial* de pe Broadway. Titlul este inspirat din lucrarea semnificativă *Violonistul care cântă pe acoperiș* a pictorului Marc Chagall (1887-1985).

În România, *musicalul Scripcarul pe acoperiș* s-a jucat la Opera Națională Română din Timișoara și la Teatrul *Regina Maria* din Oradea. Acest *musical* este o lucrare comică și luminoasă. Pledează pentru viață, bucuria de a trăi, pentru bunătate, toate regăsindu-se într-o notă comică. Muzica și proza se leagă perfect în acțiune, ceea ce dă o autenticitate aparte filonului iudaic. Din publicațiile Teatrului *Regina Maria Scripcarul pe acoperiș - primul succes înregistrat în străinătate* descoperim opiniile criticilor: „Aprecierea criticilor a venit o dată cu numărul mare de nominalizări și premii obținute de acest spectacol – în 2012, spectacolul a fost recompensat cu

două nominalizări la Gala Premiilor *UNITER* – Ioana Dragoș Gajdo (rolul Golde), pentru cea mai bună actriță în rol secundar și Vioara Bara pentru cea mai bună scenografie. Richard Balint a primit *Premiul Special* al juriului la Festivalul „Atelier” în 2012, alături de nominalizarea pentru cel mai bun actor în rol principal, iar András Loránd a primit premiul pentru cea mai bună coregrafie.” [67].

O altă producție de succes a fost montată în anul 2012, cu titlul *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*. Regia acestui spectacol aparține lui Dragoș Galgoțiu și a fost montat la Teatrul *Odeon* din București. Baza literară o constituie piesa de teatru *Ascensiunea lui Arturo Ui* scrisă de poetul, dramaturgul și regizorul german Bertold Brecht (1898-1956) în anul 1941 la Helsinki (Finlanda). Piesa de teatru este o metaforă plină de satiră, despre ororile lui Hitler (focalizându-se pe perioada anilor 1929-1938).

Acțiunea piesei se desfășoară în lumea gangsterilor din Chicago, întâmplările având corespondent real în Germania nazistă. Personajul principal Arturo Ui îl reprezintă pe Hitler, iar Ernesto Roma este de fapt Ernst Röhm, Giuseppe Givola seamănă cu Joseph Goebbels, iar Dogsborough amintește de Paul von Hindenburg. Prima montare a piesei teatrale a avut loc la *Berliner Ensemble*, în anul 1959 și s-a bucurat de un succes răsunător.

Spectacolul *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* este de fapt o comedie care include elemente de cabaret. Coregrafia spectacolului a fost realizată de R. Mazilu, asistența de coregrafie a susținut-o Ioana Marchidan, costumele au fost relizate de Doina Levintza, iar decorul a fost realizat de Andrei Both. Din distribuție au făcut parte actorii: Arturo Ui – Ionel Mihăilescu, Dorina Lazăr – Dogsborough, Vitalie Bantaș – Bertolt Brecht, Mircea Constantinescu – Flake, Mugur Arvunescu – Butcher, Actorul – Marian Ghenea, Laurențiu Lazăr, Judith State – Dansatoare de cabaret ș.a. Acest spectacol a mai fost montat în România în anul 1963, pe scena Teatrului din Giulești, în regia lui Horea Popescu. Scenografia a aparținut lui Jules Perahim și Ștefan Mihăilescu-Brăila a interpretat rolul titular.

În același an, 1963, Ștefan Iordache (1941-2008), un mare actor român, a debutat cu personajul Arturo Ui. Această producție a fost jucată pe scena Studioului *Casandra*.

Printr-o frumoasă colaborare cu A. Both, D. Levintza, R. Mazilu și remarcabilii actori ai Teatrului *Odeon*, regizorul D. Galgoțiu a montat noi producții cum ar fi: *Portretul lui Dorian Gray*, *Hamletmachine*, *Epopoea lui Ghilgamesh* și *Viața e vis*, continuând experiențe estetice radicale, atât de benefice pentru dezvoltarea genului de *musical*. Iată ce relatează autoarea Alina Pavelescu în articolului din revista *La Punkt.ro* din acea perioadă: „Alegerea îndrăzneță a regizorului Dragoș Galgoțiu de a insufla spectacolului de la *Odeon* un amestec de spirit frivol, specific cabaretului german al anilor '20 și de naivitate ludică, specifică producțiilor din epoca de aur a Hollywood-

ului pare cât se poate de potrivită. Iar coregrafia lui R. Mazilu se inserează adecvat în concepția generală a spectacolului: redarea prin dansul de cabaret a unui întreg context istoric, a trecerii gradate de la inconștiență la teroare, de la golănia benignă la criminalitatea de mare calibru poate conta, cred, printre elementele cele mai reușite ale spectacolului. Senzația creată este aceea de vârtej al istoriei, în care oamenii sunt aspirați înainte de a înțelege că trebuie să i se împotrivescă, iar vacarmul cabaretier îi împiedică pe aceia care totuși înțeleg să se facă auziți. Pare că singura rațiune la lucru este aceea a răului, care își urmărește implacabil ținta finală. Spre deosebire de personaje, spectatorul înțelege însă ce se întâmplă, căci lui i se arată deschis fața mizeră a lucrurilor, prin intervenția epică a vocii autorului, prin excesele ludice din jocul actoricesc și, în cazul spectacolului de la *Odeon*, prin contra-efectul dansului de cabaret. Astfel, nu doar că spectatorul este permanent pus în gardă, dar și, în egală măsură, constrâns să ia distanță față de povestea jucată pe scenă, să nu se lase dominat de logica ei internă, să evite prizonieratul emoției excesive spre a-și putea păstra intact spiritul critic” [50].

Musicalul Chicago, a fost una dintre cele mai frumoase producții, care s-au creat în ultimii ani pe o scenă din București, montat în anul 2012, de către studenții UNATC (Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică I. L. Caragiale, a fost practic un examen de absolvire, în care tinerii studenți fără experiența de a cânta pe scenele mari în fața publicului, au realizat acest spectacol. *Chicago*, o producție fără decoruri ample, fără pretenții de megaproducție, te face să uiți că ești doar într-o sală mică a *Facultății de Teatru* că actorii sunt doar absolvenți, ba din contra simți că ești într-o producție similară Broadway-ului! Protagonistii acestui proiect au fost Irina Cărămizaru, Ana Odagiu, Arina Cojocaru și Petre Ancuța. Un spectacol cu o idee bine susținută, cu actori care știu să cânte și să construiască relații chiar și atunci când muzica tace, care știu să se miște pe scenă și au charismă și strălucire prin jocul lor actoricesc viu și asumat.

Cu o grație cuceritoare, credibilă, actrița I. Cărămizaru joacă bine personajul Velmei Kelly, cu nuanțe, dar și cu o tehnică de actorie, ea mizează în aceeași măsură pe calitatea sa vocală. A. Odagiu, care joacă rolul lui Roxie Hart, își dozează inteligent trecerile, mai ales atunci când se transformă din fata cea timidă într-o divă strălucitoare în *show*-ul final. Tânăra actriță P. Ancuța pe care o regăsim în rolul Billy Flynn are șarm, personajul ei este nuanțat, se joacă bine și cu vorbele și cu vocea, este practic magicianul credibil care face lucrurile să se întâmple, chiar și cu mica doză ușor teatrală cu care apelează la mijloacele facile asumate.

Celebra scenă din fața jurnaliștilor, în care își conduce clienta ca pe o marionetă este, fără dubiu, una dintre cele mai bune din întregul spectacol. Silvana Negruțiu și Simona Grumezea au jucat alternativ rolul Mamei Morton. Fiecare din ele au redat diferit personalitatea personajului. De exemplu, S. Grumezea a mascat o formă de sensibilitate în schimbul unei durițări afișate, iar

S. Negruțiu prin umorul ei părea destul de detașată și dezinvoltă.

Personajul lui Amos Hart (soțul înșelat al lui Roxi), a fost interpretat de Eugen Cozma, respectiv Rareș Florin Stoica. *Musicalul Chicago*, a fost realizat cu studenții de la Master din anul II de studii, *Arta actorului*, coordonați de actorul și regizorul român de teatru, prof. Gelu Colceag (n. 1949). Scenografia aparent simplă, dar cu adevărat funcțională, a fost realizată de Toma Costin și Gabriel Ranete. Această generație ne arată că există premise pentru astfel de montări, aducând un aport considerabil în dezvoltarea și promovarea acestui gen la noi în țară [2].

În anul 2014, la Sala *Pictura* a Teatrului Național din București, a fost montat alt *musical* regizat de R. Mazilu *Cabaret*, după scenariul dramaturgului american Joe Masteroff (1918-2018) pe versurile lui Fred Ebb (1928-2004). Această producție a fost inspirată din volumul dramaturgului, romancierului și scenaristului Christopher Isherwood (1904-1986), *Goodbye to Berlin* (1939), adaptat ulterior pentru piesa de teatru *I Am a Camera* (1950), de dramaturgul și regizorul englez John van Druten (1901-1957).

Cabaret este un *musical* cunoscut, în primul rând, datorită legendarei ecranizări, în regia lui Bob Fosse (1927-1987) pe muzica lui John Kander. Jocul expresiv al actorilor: Liza Minnelli (n.1946), Joel Grey (n. 1932) și Michael York (n. 1942), care s-au alăturat viziunii regizorale a lui B.Fosse, fac din cabaret o marcă în materie de *musical*. Pe scenele din Londra și de pe Broadway s-au propus reinterpretări curajoase ale operei lui Masteroff. În România acest *musical* a fost montat și la Teatrul German de Stat din Timișoara.

În *musicalul* montat de R. Mazilu întâlnim procedeele care diferă de cele din *West Side Story*. Diferența accentuată de formă o constituie actorii, inclusiv scenografia, care calibrează în termeni aproape opuși relația dintre spațiul de joc și public. În *Agenda Liter Net / Cronici teatru / West Side Story*, articol publicat *West Side Story și Cabaret de Răzvan Mazilu în FNT, 2014*, autoarea Beatrice Lăpădat ne expune o analiză detaliată a acestui *musical*: „În *Cabaret*, clar delimitată de restul spațiului teatral, domină prin picturalitatea matematic organizată de Dragoș Buhagiar. Splendid în izolarea sa claustrantă, platoul de joc își refuză afluxul către public printr-un contact arbitrar cu acesta. Mesele retro amplasate între scenă și restul sălii reprezintă o falsă incluziune, pentru că nu sunt medii de interacțiune care sparg convenția, ci mai degrabă sugestii brechtiene ale devoalării mecanismului. Mica orchestră (dirijată de Peter Oschanitzky), amplasată deasupra primului nivel al scenei, se supune și ea în totalitate însemnelor scenografice specifice spectacolului, corpul muzical fiind asimilat corpului performativ. Mult mai mult decât un truc scenic, această omogenizare a celor două niveluri are un caracter funcțional, pentru că muzica instrumentală din *Cabaret* este organic contopită în deriva evenimentială. Muzica se afirmă ca excrescență a corpurilor permanent elevate la starea de spectacol, fără a fi exclusiv ilustrare

narativă. Deși la nivel scenografic și coregrafic *Cabaret* este un spectacol vizual desăvârșit, strălucirea nu ființează în nume propriu nici în decorurile atât de riguros concepute de Dragoș Buhagiar, nici în siluetele actorilor-marionetă” [41].

O altă producție de succes, care a fost montată în România a fost *musicalul West Side Story* (*Poveste din Cartierul de Vest*), compusă de genialul compozitor american, Leonard Bernstein (1918-1990), pe libretul lui Arthur Laurents (1917-2011), versurile aparținându-i lui Stephen Sondheim (1930-2021). Pentru prima dată în România *musicalul West Side Story* a fost auzit la *Teatrul radiofonic*, această formă fiind practic un montaj muzical-literar, realizat pe 13 ianuarie, în anul 1965, de către Isac Brucăr.

În anul 2014, R. Mazilu a semnat regia spectacolului *West Side Story*, o producție care a fost prezentată în datele de 25 și 26 octombrie 2014, cu două distribuții în cadrul *Festivalului Național de Teatru* (FNT) la *Teatrul Odeon* din București, sprijinit de la bun început de directorul artistic al festivalului, criticul de teatru și film din România Marina Constantinescu (n. 1966). Pentru această producție, R. Mazilu a organizat un casting destinat actorilor din întreaga țară, cu aptitudini de dansatori și cântăreți, care a devenit un adevărat atelier de lucru pe parcursul câtorva săptămâni. Din forța, entuziasmul și efervescența creatoare ale participanților la acest atelier de lucru, a rezultat punerea în scenă, la *Teatrul Odeon*, a *musicalului* american *West Side Story* de L. Bernstein. Din distribuție au făcut parte: Istvan Teglas, Mircea Constantinescu, Ionel Mihăilescu, Constantin Cojocaru, Daniela Tocari, Sânziana Tarța, Alexandru Ștefănescu, Andreea Sovan, Rareș Florin Stoica, Gabriel Sandu, Ioana Maria Repciuc, Ana Bianca Popescu, Simona Pop, Alina Petrică, Silviu Mircescu, Emilian Marnea, Lucian Ionescu, Anca Florescu, Alexandra Dușa, Eugeniu Cozma, George Albert Costea, Idris Clate, Nicholas Cațianis, Aylin Cadir și Petre Ancuța. De crearea costumelor s-a ocupat D. Levintza. Din punct de vedere strict muzical, a fost unul dintre cele mai grele și solicitante *musicaluri*. În articolul deja menționat autoarea Beatrice Lăpădat consemna: „Răzvan Mazilu atinge din ce în ce mai des în ultimii ani teme de interes social, reliefate prin mijloace specifice propriei linii de gândire și acțiune performativă. Cu un ochi înăuntru laboratorului personal de creație, cu un altul vigilent la oscilațiile amenințătoare ale istoriei de astăzi, regizorul și coregraful își marchează înțelegerea politică a lumii contemporane atât prin *Cabaret*, cât și prin *West Side Story*. După acest șir de transformări lente, dar promițătoare, pe care le-a înregistrat *musicalul* în spațiul nostru, câștigul imediat le aparține, în primul rând, spectatorilor, confrunțați cu un nou mod de a privi și asimila o formă de spectacol” [41].

În anul 2015 a avut loc premiera *musicalului Fantoma de la Operă*, inspirat după romanul scriitorului francez Gaston Leroux (1868-1927), pe muzica celebrului compozitor Andrew Lloyd Weber (n. 1948). *Musicalul*, este pus în scenă de către regizorul australian Stephen Barlow (n.

1973) cu ajutorul unei echipe de creație, din care au făcut parte artiști români și străini. Ca protagoniști i-a avut pe actorii, soliștii de operă și vedetele de muzică *pop* din România. Renumit pentru abordările sale originale și surprinzătoare, S. Barlow a reconsiderat scenariul original al spectacolului recalibrând cele două coordonate dramatice principale și schimbând coordonatele temporale ale acțiunii pe care o plasează în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Din distribuție au făcut parte: Adrian Nour (Fantoma), Irina Băianț (Christine Daaé), Florin Ristei (Raoul, Viconte de Chagny), Andrei Lazăr (Monsieur André), Valentino Tiron (Monsieur Firmin), Gabriela Dăhă (Carlotta Giudicelli), Samuel Druhora (Ubaldo Piangi), Dana Rotaru (Madame Giry), Alexandra Giurcă (Meg Giry), orchestra, corul și baletului Teatrului de Operetă și Musical *Ion Dacian*.

Musicalul *Mamma Mia!* a cărui premieră în România, la *Sala Palatului* din București, pe 24 mai 2018, a fost adaptat în limba română de Ernest Fazekas (n.1977). Acesta a mai tradus libretele *musicalurilor: Fantoma de la operă, Rebecca, Romeo și Julieta, My Fair Lady*. Titlul *musicalului* este de fapt *hitul* grupului *ABBA* (1975), cu melodia *Mamma Mia*.

Mary Hammond, fondatoarea Teatrului Muzical *Royal Academy of Music*, a asigurat pregătirea vocală a actorilor, iar Andrew Johnson (n. 1983), un *sound designer* cu o vastă experiență în *musicalurile* internaționale, a asigurat pe toată durata spectacolelor din București o sonorizare caracteristică spectacolelor de pe Broadway.

Musicalul are ca subiect o poveste a unei tinere (Sophie), care își caută tatăl natural și dorește să fie condusă de acesta la altar. Rolurile principale ale acestui *musical* sunt interpretate de Ana Munteanu și Bianca Purcărea, ambele finaliste ale *show-urilor Vocea României și X-Factor* [51].

Regia a fost semnată de Răzvan Dincă (n. 1974), iar cele 17 numere coregrafice au fost pregătite de Violeta Dincă. Costumele au fost realizate special pentru acest spectacol de Eli Damanakis și echipa sa. Decorul și scenografia sunt semnate de Petre Țălea și Aleksandar Denic. Luminile au fost asigurate de Daniel Klinger iar director muzical a fost Daniel Jinga. Din distribuție au făcut parte: Mirela Vaida în rolul Donnei, Ana Munteanu în rolul Sophie, Anca Țurcașiu în rolul Tanyei, Ecaterina Ladin a jucat-o pe Rosie, Aurelian Temișan l-a jucat pe Sam, Horia Brenciu – Harry, Adrian Nour – Bill, Silviu Mircescu – Sky. Evenimentul a fost o co-producție sloveno-română, a companiei *Prospot Doo* împreună cu un grup de producători reuniți de către compania *Atelier Promotion*, în colaborare cu *Wonder Theatre*.

În articolul său *Impresii dintr-o altă lume*, criticul Alexandru Pătrașcu, comentează: „Iată, în sfârșit, un musical ca la carte. Un produs, ba chiar unul industrial, cu succes mare la public. Conceptul nesofisticat, cât se poate de corect politic prin feminismul pe care-l susține (ba chiar dând peste nas familiei tradiționale), a făcut ca *Mamma mia!* să vândă 16.000 de bilete în numai patru zile, la Sala Palatului și important de precizat, proiectul a fost finanțat de firme private, în

totalitate” [51].

În anul 2019 pe scena *Sala Palatului* din București *musicalul My Fair Lady*, căpăta un nou format, devenind un spectacol, în care teatrul, muzica și dansul se îmbină într-o armonie perfectă. Din această producție au făcut parte: regizorul – Răzvan Ioan Dincă, scenograful – Maruți Evans, coregraful – Violeta Dincă, designer costume – Oana Botez, designer lumini – Daniel Klinger, traducerea aparținându-i lui Ernest Fazekas.

Orchestra a fost condusă de dirijorul Daniel Jinga, protagoniștii acestei producției au fost: Irina Baianț, Ernest Fazekas, Aura Călărășu, Adrian Nour, Ecaterina Ladin, Ionuț Burlan, Filip Ristovski, Irina Bucescu și Ovidiu Ușvat. Alături de alți peste 70 de artiști, au cucerit toate simțurile și au purtat dincolo de limitele unui *musical* convențional. Prin decoruri impresionante, peste 200 de costume, momente muzicale și coregrafice remarcabile, spectacolul *My Fair Lady* redă cu măiestrie atmosfera piețelor londoneze și povestea de dragoste fascinantă și sinuoasă dintre un profesor de fonetică și o simplă florăreasă.

Evenimentul s-a desfășurat la *Sala Palatului*, în fața unui public care au avut parte de o experiență cu totul specială, presărată cu romantism, momente neașteptate și amuzante, precum și povești de dragoste imposibilă. *My Fair Lady* se remarcă ca una dintre cele mai impresionante producții de *musical* individuale din România, transmițând bucuria muzicii și a dansului. Prin povestea Elizei Doolittle, ce explorează teme precum dragostea și transformarea personală, spectacolul reușește să inspire publicul de orice vârstă.

În anul 2019 a fost montată în România *We Will Rock You*, o poveste muzicală de origine britanică, inspirată din libretul scenaristului, scriitorului și regizorului Ben Elton (n. 1959). Spectacolul a fost montat și interpretat pe muzica celebrei trupe *Queen*. Având un mare succes, acest *musical* se joacă pe scenele londoneze de mai bine de 17 ani. Pe parcursul anilor, producția acestui spectacol muzical a fost preluată și adaptată în 15 țări. Mult-așteptatul *musical We Will Rock You* a avut premiera în România pe 10 aprilie la *Sala Palatului* din București.

Toată producția *musicalului* în varianta românească este coordonată de R. Mazilu în calitate de regizor și coregraf, inclusiv responsabil pentru costume, în timp ce directorul muzical este Bob Broad. Decorurile sunt realizate de Adrian Damian, designul luminii este semnat de Dani Klinger, iar designul sunetului este realizat de Andrew Johnson, Dan Barbu și Marius-Cătălin Grigore.

Castingul impresionant susținut de actori și cântăreți, a avut ca rezultat un spectacol de înalt nivel de profesionalism, dinamism și culoare. Compania de teatru *Wonder Theatre*, s-a ocupat de producția *musicalului We Will Rock You* pentru România. Din distribuție au făcut parte: Loredana Groza, în rolul Killer Queen, șeful serviciilor secrete Khashoggi, a fost interpretat de actorul Adrian Nour. În două roluri emoționante s-au afirmat Lucian Ionescu (Galileo Figaro) și Mara

Căptaru (Scaramouche). Ei au jucat rolul tinerilor, care se opun sistemului școlar, creat de Global Soft, Galileo și Scaramouche, adolescenți, care odată cu prima dragoste, descoperă și puterea de a-și afirma libertatea și autenticitatea.

Una dintre surprinzătoarele apariții, a fost actorul român de film și teatru Răzvan Vasilescu (n. 1954), în rolul Bibliotecarului, care deține cărți și mărturii despre muzica altor vremuri, când existau trupe ca: *The Beatles* și *Queen*. Rolul bibliotecarului Buddy l-a jucat actorul Ion Radu Burlan. Tinerii actori și cântăreți au format grupul de rebeli *Boemii*, care încearcă să adune informații despre marile trupe live, care activau în trecut, o epocă recunoscută în istorie drept *The Rhapsody*. Maria Alexievici – în rolul Marilyn Manson, Luiza Cobori – în rolul Bruce Springsteen, Cristina Danu – în rolul Mick Jagger, Ana Maria Ivan – în rolul Aretha Franklin, Alexa Niculae – în rolul Katy Perry, Silviu Mircescu – în rolul Puff Daddy, Radu Mitrea – Madonna, Vlad Nicolici – Jackson Five, Alex Ștefănescu – în rolul lui Paul McCartney și Horea Suci – în rolul Kylie Minogue. Liderii boemilor – Brit și Oz, au fost interpretate de Ciprian Teodorescu și Ana Bianca Popescu. Mihai Munteniță – profesorul școlii Ga Ga, iar în câteva apariții spectaculoase a evoluat dansatorul Emil Rengle, în rolul Killer Queen.

În articolul publicat de revista *Info Music* de Flavia Cioceanu, Premiera *We Will Rock You România – O poveste despre muzică, dragoste și libertate*, R. Mazilu declara: „Mi-am dorit un show eclectic-postmodern care să susțină această poveste și mai ales să reprezinte spiritul muzicii *Queen*: umor cât cuprinde, ironie și auto-ironie, rock și pop, metal și soft-rock, profund și silly, masculin și feminin, androgin, decadentă cyber și kitsch asumat, persiflare a filmelor SF de duzină, atmosferă Woodstock și Burning Man, costume rock - glam - goth - steam - punk - boho - mugler - something, erotism și emoție. Multă emoție. Un *musical* e ca un roller-coaster al emoțiilor puternice” [18].

Musicalul Kiss me Kate este o lucrare de referință din repertoriul de gen din întreaga lume, încă de la premiera originalului *musical* din anul 1948. În România a fost montat pe 18 ianuarie, în anul 2020, pe scena *Teatrul Național de Operetă și Musical* din București. Celebrul *musical Kiss me Kate* a fost compus pe muzica lui Cole Porter (1891-1964) și libretul lui Sam Spewack (1899-1971) și Bella Spewack (1899-1990), în regia lui Cătălin I. Arbore (n. 1974). Conducerea muzicală au fost semnată de Alexandru Ilie (n. 1988) și Constantin Grigore (n. 1983), în colaborare cu dirijorul corului Aurel Muraru (n. 1981). Coregrafia a fost realizată de Mălina Andrei (n. 1968), iar adaptarea textului pe muzică și traducerea lui au fost asigurate de către Rodica și Cezar Helmis (data anilor de viață este necunoscută).

Inspirat din comedia lui W. Shakespeare (1564-1616), *Îmblanzirea Scorpiei*, spectacolul ne dezvăluie viața din spatele cortinei a personajelor Petruchio și Katherine, care au ajuns să încaseze

o datorie la jocurile de noroc ale lui Bill Calhoun. Din distribuție au făcut parte: Cătălin Petrescu, Alexandru Onea, Daniela Bucșan, Marius Meragiu, Amelia Antoniu, Oana Rusu, Alois Doboș, Adrian Nour, Florin Budnaru, Orest Pîslariu, Valentino Tiron, Cristian Caraman, Victor Bucur, Andrei Pleșca, Octavian Ștefănescu, Alexandru Vasile, Răzvan Rusu, George Matei, Victor Bunea, Carmen Angheloiu și Mihaiță Radu.

Scenele preluate din comedie, nu fac altceva decât să arate, că personajele sunt aproape identice în comportament prin jocul actoricesc și, mai ales, că trec prin situații similare. Muzica din acest spectacol aparent facilă, refacută pe influențele muzicii afro-americane, pe alocuri indiene, în special a celor de *jazz*, deseori puternic ritmată. Linia melodică, care marchează duete de dragoste, redă o suavitate și un romantism languros, rar întâlnite, la fel sunt dansurile care sunt savurate de spectatorii acestei frumoase producții.

Așadar, capodoperele *musicalului* american sunt prezente pe scenele românești din a doua jumătate a secolului al XX-lea: *The Phantom of the Opera* de A. L. Webber, *Cabaret* de R. Burns ș.a. Un *pionier* în adaptarea genului pe scena românească a fost R. Mazilu (n. 1974) un dansator, coregraf român, un artist experimentat care a și montat mai bine de 30 de producții de gen (*Cabaret*, *Sunetul muzicii*, *West Side Story*, *We will rock*, *Mon Cabaret Noir*, etc.).

Ultimele *musical*-uri montate în România, putem spune că sunt notabile, pentru că par să promită o direcție de formare artistică specifică *musicalului* (aș spune chiar o „școală” de *musical*, dar credem că sintagma comportă, totuși, implicații mult mai largi). Actorii care nu sunt pregătiți pentru genul în care sunt combinate cântatul, vorbitul și dansul, ca modalități de expresie artistică, au nevoie de o școală specifică genului, de săli de spectacole speciale pentru acest tip de producții, de buget, de disciplină și de timp. Pentru ca un astfel de eveniment să nască ecourile necesare din perspectiva unei „pedagogii” a *musicalului* trebuie luate în considerare circumstanțele și perioada în care s-a lucrat, formația tinerilor implicați și condițiile în care este întâmpinată apariția unui astfel de *show*.

Suntem în asentimentul regizorului, coregrafului, și a dansatorului, prezent cam în toate montările din ultimii ani R. Mazilu, care spune: „Cred că pentru punerea în scenă a unui *musical* e nevoie de schimbarea mentalității la toate nivelurile: regie, actori, dansatori, alți creatori, aparat critic. E nevoie, în primul rând, de schimbarea mentalității actorului român. Pentru cel care vrea să devină actor de *musical* e vorba de un alt volum de muncă, de un alt tip de abordare a rolului. În afară de voce și abilități de mișcare, el trebuie să aibă o altă abordare a instrumentului vocal, a corporalității, trebuie o altă abordare a textului, a părții de actorie. Toate acestea ar trebui să înceapă din școală. Ar fi extraordinar dacă s-ar înființa o secție de *musical* cu profesori care să cunoască foarte bine fenomenul și să aibă experiența necesară. Este un gen complex, solicitant,

care se reinventează permanent, apar tot timpul titluri noi, apar revival-uri, repuneri în scenă, montări pe înțelesul și sensibilitatea spectatorilor de azi și, mai ales, a tinerilor care trebuie câștigați” [76].

1.3. Producția românească originală: o privire generală

După anul 1950 o contribuție remarcabilă în dezvoltarea operetei românești au avut-o compozitorii: Gherase Dendrino (1901-1973), Filaret Barbu (1903-1984), Nicolae Kirculescu (1903-1985), Elly Roman (1905-1996), Alfred Mendelsohn (1910-1966), Viorel Doboș (1917-1985), Henry Mălineanu (1920-2000), Florin Comișel (1922-1977), George Grigoriu (1927-1999). Iată câteva titluri din creația acestor compozitori români. *Lăsați-mă să cânt* (1954), în două acte este o operetă a compozitorului G. Dendrino pe libretul lui Erastia Sever (1914- anul decesului necunoscut), Liliana Delescu (1932-2002) și V. Cosma. Premiera a avut loc la Teatrul de operetă din București, pe 30 octombrie a anului 1954. În data de 29 iunie 1972, cu prilejul înființării secției de operetă în cadrul Filarmonicii de Stat *Oltenia*, opereta lui G. Dendrino a fost montată sub conducerea muzicală a dirijorului craiovean Teodor Costin (1923-2010), cu participarea soliștilor Filimon Siminic (1942-2014) și Valentina Mănescu (n.1972) și a dirijorului și compozitorului Alexandru Racu (1937-2017) care a condus corul.

O altă creație ce aparține aceluiași autor este o operetă în două acte *Lysistrata*, libretul le aparține lui Nicușor Constantinescu (n. 1980) și George Voinescu (1918-1999). Premiera a avut loc la *Teatrul de Stat de Operetă* din București pe 31 decembrie 1960.

Un alt compozitor reprezentativ al genului de operetă românească este F.Barbu cu lucrarea sa de debut, vodevilul *Privighetoarea albă* (1924). Compozitorul a scris 16 lucrări muzical-teatrale, fiind apreciate de creatorii de operetă din secolul al XX-lea. De un real succes s-au bucurat operetele: *Armonii bănățene* (1935), *Florentina* (1940), *Izbânda vieții* (1947), *Ana Lugojana* (1950), *Culegătorii de stele* (1954), *Soarele Londrei* (1972), *Leonard* (1972), *Răspântia* (1974), *Leonard* (1976), *Adâncile iubiri* (1977), *Urmașii Meșterului Manole* (1980), *Fata moșului cea harnică* (1982) ș.a.

Compozitorului F. Comișel îi aparțin operetele: *Izbânda vieții* (1947), *Culegătorii de stele* (1954), *Soarele Londrei* (1970), *Răspântia* (1974) și *Adâncurile iubirii* (1977).

Compozitorul N. Kirculescu a scris comediile muzicale: *Suflet candriu de papugiu* (1940), *Un băiat iubea o fată* (1941), *Atlantida* (1942), *Contele de Monte-Cristo* (1942), *Dragoste cu cântec* (1944), *Primăvara, bate-o vina* (1945), *Sfinxul din Hollywood* (1945), comedia *Îngerul albastru*, (1946) ș.a. A urmat opereta *N-a fost nuntă mai frumoasă* (1950), pe libretul lui H. Nicolaide și a lui Harry Negrin (1896-1964). Premiera a avut loc pe 7 februarie 1951 la București.

Scenografia a fost semnată de George Teodorescu (1919-1999), conducerea muzicală i-a aparținut dirijorului și fondatorului operei române Egizio Massini (1894-1966), iar coregrafia maestrei Elena Penescu-Liciu (1910-1996).

Opereta *Întâlnire cu dragostea* (1962) a fost concepută pe libretul poetului, compozitorului și regizorului Bogdan Căuș (1920-2000) și compozitorul Floricel Kirculescu (1903-1985). Autorului îi aparține și opereta radiofonică *Aventurile Baronului Münchhausen* (1955).

Un alt compozitor care a contribuit la dezvoltarea genului este Elly Roman (1905-1996). Fiind fondatorul orchestrei *Jazzul Elly Roman*, și-a desfășurat activitatea ca dirijor în teatrele de revistă *Cărăbuș*, *Alhambra* și *Atlantic*. Pe lângă piesele pentru ansambluri simfonice, a compus muzică pentru spectacole de revistă, precum și operetele: *Barbara* (1946), *Rapsodia țiganilor* (1948), *Prichindel și Mărunțica* (1955), *Colomba* (1956), *Fetele din Murfatlar* (1960), *Sfârșitul pământului* (1968), *Violete de Parma* (1980). Merită menționat faptul că E. Roman a fost printre primii compozitori români care au inclus în partiturile sale muzica *pop* vestică din mijlocul secolului al XX-lea (de exemplu, *twist*).

Viorel Doboș (1917-1985), compozitor și dirijor român, este autorul numeroaselor creații: *Paloș Voinicul* (1948), *Cântecul munților* (1949), *Târșița și Roșiorul*, ambele create în același an (1950), *Copita de argint* (1952), *Scufița Roșie* (1953), *Nimfa litoralului* (1967) și *Ultimul secret* (1985).

George Grigoriu (1927-1999), s-a dedicat compoziției de muzică ușoară și de film. În palmaresul lui regăsim muzica pentru operetele: *Se mărită fetele* (1973) și *Valurile Dunării*, cea din urmă fiind cântată pe marile scene ale lumii de soprana Angela Gheorghiu (n. 1965).

Henry Mălineanu (1920-2000), a fost un compozitor prolific de muzică ușoară, romane, operetă, comedii muzicale, muzică de film și teatru. Printre contribuțiile sale remarcabile se numără o listă impresionantă de spectacole de revistă: *Primăvară în do major* și *Barașeum '42* (1942), *Dai un ban dar face* (1943), jucate pe scena teatrului *Barașeum*. O serie de creații muzical-teatrale a unor reviste iubite de public, sunt întrunite prin imaginea Giocondei: *Gioconda Place* (1942), jucat pe scena teatrului *Gioconda*, *Răpirea Giocondei* (1945), (teatrul *Gioconda*), *Aliații Giocondei*, *Gioconda la Savoy* (1946), *Gioconda pe puncte* (1947).

În anul 1948 scrie *Doi băieți și două fete*, spectacol jucat pe scena teatrului *Boema*. Urmează *Estrada primăverii* (1950) și *Între noi femeile* (1950), spectacole jucate la Teatrul de Revistă. În colaborare cu fondatorul Teatrului de Revistă *Fantasio* Aurel Manolache (1931-2010) realizează spectacolele *Concert în hazliu* (1960), *Expoziție de muzică ușoară* (1963) și *Revelion în Iulie* (1968), care au fost montate pe scena teatrului de revistă constănțean.

Încercând să analizeze specificul *musicalului* românesc, în cartea sa *Actorul de musical sau*

tripla amenințare, Dana Rotaru face referire la anumite trăsături specifice: „Musicalurile autohtone sunt fie creații originale, fie valorifică piese de teatru sau basme/opere literare românești care devin, astfel, creații originale. Când vorbim de creații originale ne referim la toate proiectele concepute pentru a fi puse în scenă ca musicaluri” [59, p.54]. Aceste trăsături menționate în citatul anterior, se regăsesc în *musicalurile* provenite din piesele de teatru.

Regizoria română de teatru Sanda Manu (n. 1933), a montat în anul 1966 *musicalul Au fost odată două orfeline*. Acest spectacol a fost realizat de echipa de producție: scriitorul și actorul român, autor de scenarii, versuri și adaptări dramatice – Eugen Mirea (1894–1973), compozitorul H. Mălineanu, scenograful Liviu Popa (1921-1977) și dirijorul Jean Ionescu (1928-1994). Spectacolul a fost prezentat pe scena teatrului *I. Nottara* în stagiunea anilor 1965-1966.

În anul 1970 a fost montat *musicalul Alcor și Mona* după piesa de teatru *Steaua fără nume*, a dramaturgului și criticului literar Mihail Sebastian (1907-1945), libretul aparține S. Manu și Flavia Buref (1937-2016), actriță, poetă, textieră de muzică ușoară, scenaristă. Muzica din *Alcor și Mona* îi aparține Cameliei Dăscălescu (1921-2016), compozitoare de *musicaluri*, filme și muzică ușoară. Spectacolul s-a jucat la *Teatrul de Comedie* din București.

Musicalul Bună seara domnule Wilde, în regia lui Alexandru Bocăneț (1944-1997) este un spectacol complex, inspirat din dramaturgia universală cu piesa originală *Ce înseamnă să fii onest* de Oscar Wilde (1854-1900). *Musicalul* a avut premiera pe 28 noiembrie 1971 la Teatrul *Notarra* din București. Coregrafia aparține lui Cornel Patrichi (1944-2016), decorurile au fost asigurate de scenograful Sică Rusescu (1945-2004), iar costumele de Lidia Radian, acest spectacol fiind cel mai jucat din istoria genului. Această tendință, care valorifică piesa de teatru românesc a fost continuată și de spectacolul *Lady X*, o comedia muzicală de Eugen Milea și Henry Mălineanu, apărut în anul 1974 la teatrul *Nottara*.

La începutul anilor '80 ai secolului trecut apare *musicalul Fratele meu Charles* (1982), al compozitorului Edmond Deda (1920- 2006) și libretistului Alecu Popovici (1927-1997), care s-au inspirat din comedia lui Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), *Școala bărfelilor*. Regia i-a aparținut lui Alexandru Darian, având-o ca protagonistă pe cunoscuta solistă de muzică ușoară din România Angela Similea (n. 1946). Spectacolul s-a jucat la Teatrul *Alexandru Davila* din Pitești.

Pe 7 februarie, pe scena teatrului *Notarra* din București a avut loc premiera *musicalului* autohton *Misterele Londrei* (1995), după faimoasa piesă *Pygmalion* de B. Show. Creatorii acestui spectacol au fost: compozitorul Dan Ștefănică (1944-2010), textierul Eugen Rotaru (1941-2018), regizorul Dominic Dembinski (n.1957), scenograful Sică Rusescu (1945-2004), costumele au fost realizate de Viorica Hussar iar mișcarea scenică a fost sub îndrumarea Liliane Iorgulescu (n.1961). În rolurile principale au fost Ilinca Goia (n.1969) și Ion Dichiseanu (1933-2021).

Putem afirma că în ultimele decenii ale secolului al XX-lea repertoriul teatrelor muzicale s-a îmbogățit cu primele exemple ale genului de *musical* național.

Începutul unui secol și al unui mileniu nou, a însemnat o etapă în evoluția genului de *musical* pe scena românească. Astfel, la Teatrul Național de Operetă și musical *Ion Dacian* din București, a fost montat spectacolul *Ce înseamnă să fii Bonbury* (2007), în regia lui Vlad Massaci și coregrafia lui Florin Fieroiu. Muzicologul George Sbârcea (1914-2005), nota următoarea referință: „prin muzică, Henry Mălineanu a reușit să redea nu numai o atmosferă de autenticitate londoneză, ci, prin pitorescul evocării, a asigurat și o ritmică de o deosebită sugestie acțiunii, prezentării și interpretării caricaturale a personajelor ... O feerică aventură de teatru muzical – iată ce au realizat Eugen Mirea și Henri Mălineanu cu *Bună seara, domnule Wilde!*...” [64, p. 269].

Vânătoarea de balene (2007), un *musical* transpus pe muzica lui R. A. Diaconu (care a avut dubla calitate: de compozitor și actor), pe versurile lui V. Valgard. Echipa de producție a fost formată în mare parte din studenți. În rolul principal a evoluat soprana Marta Sandu (n. 1990), care în acest proiect, a asigurat și pregătirea vocală a studenților. Din distribuție au făcut parte actorii: M. Sandu – Jeune femme, S. Tarța – Femme en deuil, A. Unguru – Homme 1, R. A. Diaconu – Homme 2 și C. Ulici – Joueur de billiard ș.a.

Poetul, dramaturgul și compozitorul R. A. Diaconu inspirat din tragedia lui O. Wilde scrie un libret pentru premiera spectacolului *Salome* (2012), prezentat în premieră la Teatrul *Masca* din București, *Muzicalul* are la bază drama, controversată, a lui O. Wilde, însă spre deosebire de piesa inițială, spectacolul gândit prin prisma regizorală a lui R. A. Diaconu impresionează prin complexitatea jocului actoricesc, muzica sa este extrem de sugestivă și bine sincronizată cu intensele trăiri ale personajelor. Din distribuția spectacolului au făcut parte actorii: Sorin Dinculescu (n. 1957) în rolul lui Irod, Ana-Maria Pâslaru (n. 1961) în rolul Herodiadei, Emilia Manea (n. 1989) în rolul Salomeei, Alexandru Nagy (n. 1990) în rolul lui Ioan Botezatorul și Victor Apetrei (n. 1983) în rolul lui Naraboth. Coregrafia îi aparține Felicie Dalu (n. 1962), iar scenografia și costumele Mădălinei Cristina Troneci. Pregătirea vocală a actorilor a fost realizată de Hariclea Bădescu (n. 1976). Regizorul ne dezvăluie trăirile interioare a personajului *Salome*, ne descrie puritatea ei și tot-odata cealaltă latură, cea a seducției, prin muzică și dans. Punând multă pasiune în *musical*, R. A. Diaconu susține, că *musicalul* „este cea mai pură și completă formă a manifestării spectaculare și conține în materialul său structural toate artele, cu exigența unor standarde reale și obligatoriu convingătoare” [61].

După cum afirmă sursa *hotnews.ro* „Salome este un spectacol despre descoperirea celor mai adânci obsesii din interiorul uman. Obsesii, care au toate la bază încălcarea unei ordini supraumane, unei orânduiri ancestrale, pe care omul, în dorința bolnavă a căutării și a asumării

puterii totale asupra a tot ce trăiește, o încalcă uitând că, la urma urmelor, undeva, totul îi stă scris deja. Salome, prințesa Iudeei, fiica împărătesei Herodiada și nepoata regelui Irod, ulterior tată vitreg, este scindată, în devenirea ei din fată în femeie, între nevoia de puritate și pofta carnală pe care i-o trezește Ioan Botezătorul” [57].

Actorul și directorul teatrului *Masca*, Mihai Mălaimare (n.1950), consideră că acest *musical* este unul „de excepție”, caracterizându-l astfel: „Controversata dramă cândva interzisă a lui Oscar Wilde este o poveste despre decadentă, păcat, sacrificii, iubire în toate formele ei și implacabilitatea destinului. Patosul, intensitatea și euforia care definesc jocul actorilor vă vor purta într-o călătorie incredibilă și răvășitoare în timp într-un muzical de excepție” [57].

Musicalul Câinele grădinarului, după piesa lui L. de Vega, este o adaptare muzicală, care îi aparține lui Sorin Chifiriuc (n. 1950), chitarist, interpret și compozitor de muzică rock. Inițial a fost montat în regia lui Șerban Puiu (n. 1971). Spectacolul a fost realizat de Florian Pittiș (1943-2007), actor, regizor și textier de muzică *folk*. Acest spectacol a fost jucat de-a lungul mai multor stagiuni la Teatrul *Bulandra* din București. Din distribuție au făcut parte: Emilia Popescu (n. 1966), Oana Pellea (n. 1962), Mihai Gruia Sandu (n. 1956), Răzvan Ionescu (n. 1955), F. Pittiș, Manuela Ciucur (n. 1963), Marcel Iureș (n. 1951).

În anul 2015 *musicalul Câinele grădinarului* are o nouă distribuție, alcătuită din studenți. Talentul lor, combinat cu experiența lui Ș. Puiu și profesorii coordonatori Ștefan Velniciuc (n. 1949) și Doru Ana (n. 1954), au produs un spectacol care reflectă specificul genului, îmbinând piesa de teatru a lui L. de Vega (1562-1635), cu muzica compozitorului S. Chifiriuc și alte șlagăre cunoscute.

1.4. Concluzii la capitolul 1

□ Sursele consultate pentru elaborarea Capitolului 1 al tezei, ne-au ajutat în clarificarea începutului istoric al *musicalului*.

□ Făcând referire la orientările genuistice ale secolului al XX-lea putem spune, că în România au apărut primii muguri ai acestui gen sincretic de divertisment, dezvoltat de compozitorii și libretiștii autohtoni.

□ Apărut în spațiul românesc, a fost precedat de diferite genuri ale teatrului muzical de orientare non-academică: *vodevil*, *operă comică*, *operetă*, *teatrul de revistă*.

□ Aceste creații au pregătit apariția *musicalului* în urmă cu 150 de ani. Ca rezultat al acestui lung proces de evoluție, compozitorii au căpătat experiență în domeniul creațiilor muzical-teatrale, iar interpreții, regizorii, cântăreții au obținut experiență în arta interpretativă, specifică genului. Publicul la rândul său a fost educat înspre acest gen de spectacol, prin ascultarea și aprecierea

acestor creații, fapt, care a condus către nașterea genului de *musical*, derivat din *vodevil*, *operetă*, *variété* și *teatrul de revistă*, la începuturile sale în România.

□ Primele exemple de *musicaluri* care au apărut în România în anii '70 sunt create după operele literare ale unor autori ai dramaturgiei mondiale: O. Wilde, L. de Vega, G. B. Shaw, W. Shakespeare, R. B. Sheridan ș. a.

□ Dramaturgia națională reprezentată de piesele: *Chirițele*, *Piatra din casă*, *Sânziana și Pepelea*, de V. Alecsandri, *O noapte furtunoasă* și *O soacră* de I. L. Caragiale, *Trei crai de la Răsărit*, de B. P. Hașdeu, *Titanic Vals*, *Fulgi de nea* a lui T. Mușatescu, și altele, a fost de asemenea sursă de inspirație.

□ În a doua jumătate a secolului al XX-lea teatrul muzical românesc se perfecționează de la vechea *operetă* până la *musicalul* propriu zis. Astfel, dramaturgia literaturii române cuprinde opere precum: *Chirițele*, *Piatra din casă*, *Sânziana și Pepelea*, bazate pe piesele lui V. Alecsandri *O noapte furtunoasă* și *O soacră* de I. L. Caragiale, *Trei crai de la Răsărit*, de B. P. Hașdeu, *Titanic Vals*, *Fulgi de nea* a lui T. Mușatescu și altele.

□ În ceea ce privește compozitorii, putem afirma că se formează o întreagă pleiadă care contribuie la dezvoltarea genului de *musical*, printre aceștia numărându-se: E. Deda, H. Mălineanu, G. Dendrino, M. Sebastian, T. Popa, N. Alifantis, R. A. Diaconu, D. Ștefănică, E. Sarossy, S. Chifiriuc, L. Casvassi, A. Milea, A. Hanu, R. Vlad, C. Dăscălescu, M. Țeicu, A. Manolache, D. Lupu, Ș. Ursachi, ș.a.

□ În perioada vizată a apărut o listă impresionantă de *musicaluri* naționale, dintre care merită menționate *Lăsați-mă să cânt* de G. Dendrino, *Jocul de-a vacanța* de M. Sebastian, de *Mexico Melody* T. Popa, *Trandafirii roșii* de N. Alifantis, *Lutrec la bordel* de R. A. Diaconu, *Misterele Londrei* de V. D. Ștefănică, *Invitație la castel* de E. Sarossy, *Câinele Grădinarului* de S. Chifiriuc, *Mătușa mea*, *Faustina* de L. Casvassi, *Leonce și Lena* de A. Milea ș.a.

□ Alți compozitori care au inclus în portofoliile lor mai multe creații al acestui gen sunt: Marius Țeicu – *Strada cu muzicieni*, *Haiducii lui Șaptecăi*, *Amantul doamnei Chatterley*, *Noaptea muzicală* și *Casa cu trei fete*, Edmond Deda – *Corina* și *Fratele meu Charles*, Henri Mălineanu, autorul *musicalurilor* *Au fost odată două orfeline* și *Bună seara, domnule Wilde!*

□ Paleta genuistică a *musicalurilor* românești este destul de variată: *rock-musical*, *musical-operă*, *musical-operetă* și *musical-comedie*.

□ Din punct de vedere al stilului, nu putem afirma că există elemente de limbaj muzical bine definit, din cauza faptului că unii compozitori au studii de specialitate, iar alții nu. Putem doar presupune că ei au asimilat în partiturile lor, tehnicile componistice, imbinând elemente de *rock*, *rap*, sau *twist*, care erau în vogă în perioada respectivă.

□ În mare parte autorii de *musical* au fost compozitori de muzică ușoară. Unii compuneau în genurile de muzică *pop*, alții șlagăre

2. ADIO CHIUSTENGE!: UN EXEMPLU ELOCVENT AL MUSICALULUI ROMÂNESC

2.1. Compozitorul Dumitru Lupu: viața și creația

Personalitate notorie, compozitorul Dumitru Lupu, s-a născut la 25 mai 1952 în Giurgiu, a absolvit *Școala Elementară de Muzică* (1968). Între anii 1968-1972 și-a urmat studiile la Liceul de Muzică din Pitești, specializându-se implicit la vioară și violă. Educația muzicală a fost completată odată cu finalizarea studiilor la Conservatorul *Ciprian Porumbescu* din București, pe care le-a absolvit în anul 1982. Între anii 1990 și 2004, a activat ca dirijor la Teatrul *Fantasio* din Constanța. Din anul 2005 devine lector la Universitatea *Ovidius* din Constanța – Facultatea de Arte – specializarea *Arta spectacolului (Actorie)*. Pe parcursul anilor, D. Lupu a scris cărți de specialitate pe care le-a publicat de-a lungul activității sale în calitate de compozitor dar și ca profesor. Putem enumăra câteva din ele: *Actorul și muzica*, *Aspecte ale educării muzicalității*, *Muzica în domeniul culturii scenice*, *Albumul meu cu melodii și altele*.

În cartea sa *Actorul și muzica* compozitorul D.Lupu ne dezvăluie esența legăturii actorului cu muzica: „ Am fost martor de-a lungul carierei mele la multe „conflicte” iscate între actori și muzicieni pe tema primatului uneia din profesiuni față de cealaltă, fiecare susținând punctul său de vedere cu argumente mai mult sau mai puțin întemeiate. Acum în calitatea mea de formator de viitori artiști simt nevoia să mă transform în moderator al celor două „tabere”, prin argumente însușite la rândul-mi, în cadrul conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București, clasa de Canto-operă, precum și în baza experienței acumulate în teatrul muzical ca dirijor sau la catedră ca profesor. Argumentul muzicienilor este că (ei) au urmat de la o vârstă fragedă cursurile unei școli elementare de muzică, mai târziu liceul de muzică iar unii dintre ei chiar conservatorul, pe când actorii au urmat doar studii de teatru după terminarea liceului. Ei bine dragi muzicieni nu suntem noi toți **actori** pe marea scenă a vieții? Nu suntem toți în pielea unor personaje ce-și duc destinul pe umeri? Ce ne diferențiază? Răspunsul este unul singur: **Harul**. El este semnul pe care divinitatea îl hotărăște și-l așează pe fruntea unui ales care va fi numit de toți ceilalți **ARTIST**, fie el **muzician** sau **actor**. Artistul își însușește arta pe care o interpretează; înzestrat spiritual și psihic o redă publicului cu o putere de exteriorizare ce tulbură și emoționează” [42, p.7].

Dumitru Lupu a fost o personalitate complexă: compozitor, dirijor și pedagog. Muzica sa s-a bucurat de o mare popularitate până în prezent, caracterizându-se printr-o melodicitate și expresivitate aparte, care i-au conturat un profil muzical complex, de *melodist*.

Marea a fost o sursă constantă de inspirație pentru Dumitru Lupu, devenind singurul compozitor care și-a completat portofoliul său cu creații dedicate mării. *Mă-ntorc la tine, mare albastră* (text Viorela Filip), a devenit o emblemă pentru litoralul românesc. Alte piese notabile

sunt *Să fiu ca marea* (text Ioan Puiu Stoicescu), *Un tango pe malul mării* (versuri Elena Răileanu), *Marea de iubire* (cu text de Viorel Popescu), *Chiar și iarna ești frumoasă* (cu versuri de Florin Pretorian) și altele. Menționăm că parteneriatul artistic fructuos dintre compozitorul D. Lupu și libretista C. A. Vlad, a generat o serie de creații fructuoase, printre care enumerăm: *Vrăjitorul din Oz* (musical), *Ștrumfii la Fantasio* (fantezie muzicală), *Salve magister* și o serie de lucrări, filme muzicale pentru copii și cu copiii evidențiați în festivalurile-concurs, dedicate lor, ca temă și scenariu. Dumitru Lupu a simțit o profundă iubire pentru Dobrogea, devenind parte din acest pământ adoptiv pe care l-a celebrat prin compunerea *Imnului Dobrogei*, cu versuri de Carmen Aldea Vlad. În plus, a oferit acestei regiuni *Imnul Ateneului Dobrogeția*, cu versuri de Florin Pretorian, și *Imnul Universității Ovidius*, cu versuri de aceeași poetă, Carmen Aldea Vlad. O altă dimensiune a activității sale componistice s-a manifestat în muzica destinată spectacolelor radiofonice precum: *Dănilă Prepeleac*, *Franțuzitele*, *Licoarea fermecată*, *Pădurea albastră*, *Mica sirenă*, *Scufița roșie* și altele. A contribuit la conținutul muzical în serialul *Antologia umorului românesc* produs de *Televiziunea Română* la acea vreme. În cariera artistică s-a bucurat de o mare popularitate, muzica sa caracterizându-se prin simplitate și cantabilitate. Dumitru Lupu a fost autorul a peste 500 de lucrări muzicale care se păstrează în *Arhiva Radiodifuziunii și Televiziunii Naționale*, creații care trezesc emoții și încântă sufletul prin spectacole de referință.

De Teatrul *Fantasio* și-au legat numele mari creatori și interpreți revuistici, pe care merită să-i amintim: cuplul de comici Jean Constantin și Gelu Manolache, compozitorul, dirijorul și directorul teatrului Aurel Manolache, actrița Mariana Cerconi, compozitorul Henry Mălineanu, autor de texte și cuplete Mihai-Puiu Maximilian, textier, autor al renumitei melodii *Ani de liceu* Sașa Georgescu, balerinul, coregraful Cornel Patrichi, cântărețul de muzică ușoară Dan Spătaru, cuplul de scene umoristice ai teatrului românesc de revistă Stela Popescu și actorul de comedie Alexandru Arșinel și mulți alții. În calitate de compozitor și dirijor al Teatrului *Fantasio*, Dumitru Lupu a creat o serie de spectacole memorabile.

Vom enumera spectacolele muzical-teatrale realizate de D. Lupu pe scena teatrului *Fantasio* în ordinea cronologică. În data de 18 august 1990 a avut loc premiera comediei cu cântece *Să trăiască răposata*, pe libretul lui Alex. Darian, după D. R. Rosetti-Max; textele cântecelor aparțin lui Alexandru Zărnescu; scenografia – Vasile Jurje, regia artistică: Alex. Dariif, iar direcția muzicală a fost realizată de D. Lupu. Urmează *Love story in lift* premiera având loc în data de 20 decembrie 1990, comedie muzicală realizată în colaborare cu Alex. Ștefănescu (libret), Ruxandra Bârsan (scenografie) și Constantin Dinischiotu (regie).

Cu un an mai târziu, în data de 14 septembrie 1991 ia naștere *musicalul* compus de Fred Firea și Constantin Dinischiotu *Amintiri din copilărie* după Ion Creangă cu titlul *Un boț cu ochi*

din *Humulești* (scenografia – Vasile Jurje; regia artistică – C. Dinischiotu). În același an a avut loc premiera spectacolului *Al doilea glonț* (11 octombrie 1991), comedie polițistă de Robert Thomas tradusă de Dina Cocea, scenografia – Vasile Jurje, regia artistică – C. Dinischiotu.

Greva de la Fantasio (6 decembrie 1991), reprezintă genul de *cabaret politic* de Ananie Gagniuc, Aurel Giroveanu și Gigi Rădulescu, scenografia aparținându-i lui Dan Șachelarie; coregrafia – Pap Zoltan și Dan Cherata; regia – C. Dinischiotu. În anul 1993 au văzut lumina rampei două comedii muzicale: *Se caută un mincinos* (29 ianuarie 1993), muzică de Dimitris Psatas, adaptarea – A. Sevastianos și Ion Varan, versiunea scenică de C. Dinischiotu, scenografia – Andrei Mihalache, regia – C. Dinischiotu, pe de o parte, și *Revista de front (Moș Teacă)* (25 aprilie 1993), comedie muzicală cazonă, versiune scenică de A. Mihalache, după A. Bacalbașa și Gh. Brăescu, scenografia și regia artistică – Fănică Lupu și Andrei Mihalache.

Ștrumpfii la Fantasio (1 iunie 1995) reprezintă un alt gen al teatrului muzical de orientare non-academică și anume *fantezia muzicală*, semnată de D. Lupu și Dan Cojocaru. Versurile cântecelor aparțin unui grup de autori: Carmen Aldea Vlad, Florin Pretorian, Vasile Cojocaru, Ananie Gagniuc, iar regia artistică și muzica îi aparțin lui D. Lupu. Un alt *musical* *Gina comunistă* după Ion Creangă a fost prezentat publicului în data de 5 iulie 1995, cu scenografia lui Alexandru Radu, coregrafia și mișcarea scenică – F. Lupu și regia artistică – A. Mihalache.

Ali Baba și cei 40 de hoți este un *musical* cu premiera în 25 februarie 1996, scris pe textul lui Alexandru Darian, compus din 10 tablouri, după basmul oriental cu același titlu. Scenografia a fost realizată de Ion Bozeșan (Deva), coregrafia și mișcarea scenică de F. Lupu și Voichița Mihalache, regia artistică de Alex. Darian.

Încurcă lume (19 octombrie 1997) este o altă *comedie muzicală* după A. de Herz montată pe scena teatrului *Fantasio*. Versurile cântecelor sunt scrise de A. Mihalache, coregrafia îi aparține lui F. Lupu, scenografia lui Ion Stoica în regia artistică a lui A. Mihalache.

În data de 16 noiembrie 1997 apare o nouă revistă muzicală de F. Pretorian și D. Lupu *Am pierdut ultimul tren!*, a cărei scenografie a fost realizată de Ion Stoica și Gina Tărășescu-Jianu, coregrafie – de F. Lupu, iar regia artistică – A. Mihalache. Aceasta a fost urmată de creația de același gen muzical-teatral *Cazino Fantasio* (22 noiembrie 1997), revistă în două acte de Aurel Storin. Muzica aparține unui grup de compozitori printre care sunt: D. Lupu, Temistocle Popa, Horia Moculescu și George Marcu, scenografia este realizată de G. Tărășescu-Jianu; coregrafia de F. Lupu, iar regia artistică a fost semnată de A. Storin.

Pornind de la diverse adaptări ale *musicalului* *Vrăjitorul din Oz*, bazat pe cartea lui Frank L. Baum, ale compozitorului britanic Andrew Lloyd Webber și jazzman-ului american Harold Arlen, D. Lupu prezintă propria sa versiune a acestei povești. Versurile sunt semnate de C. A. Vlad, iar

scenariul a fost realizat de C. A. Vlad și Nicolae Poghirc. Regia artistică este asigurată de Daniel Bucur, scenografia de Raluca Frățiloiu, iar coregrafia de Mălina Andrei.

D. Lupu a fost membru al *Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România*, iar întreaga sa creație muzicală înregistrată se regăsește în arhiva acestei uniuni [5].

Sintetizând informațiile prezentate anterior, putem concluziona că, în momentul compunerii *musicalului Adio Chiustenge!*, Dumitru Lupu acumulase deja o vastă experiență în crearea și realizarea unui număr considerabil de spectacole muzicale, având diverse roluri: compozitor, dirijor, regizor și conducător artistic. De asemenea, a fost și interpret al propriilor sale melodii, atât solo, cât și în duet cu soția sa, artista Ileana Șipoteanu. Prin cercetarea creației lui Dumitru Lupu, am identificat următoarele titluri ale *musicalurilor* sale: *Ali Baba și cei 40 de hoți*, *Baltagul*, *Fata Moșului și Fata Babei*, *Ghengiz Khan*, *Hamlet*, *Păcală*, *Sânziana și Pepelea*, *Uciderea lui Mihai Viteazul*, *Vrăjitorul din Oz* și, desigur, *musicalul Adio Chiustenge!*. Plecarea la ceruri, în 22 iulie 2017, a însemnat o pierdere pentru lumea muzicală românească, lăsând în urmă o bogată moștenire sub diverse forme de creație: de la muzică pentru copii, spectacole radiofonice, până la subgenuri muzical-teatrale precum *fantezia muzicală*, *comedia* și diferite genuri cinematografice.

Analizând pluridimensional *musicalul Adio Chiustenge!*, delimităm trecerea în revistă a creației compozitorului, studiul succint al bazei literare a creației muzical-teatrale, analiza ariilor din *musicalul Adio Chiustenge!* privite sub aspect stilistic și de gen, implicarea procedeelelor vocale, dificultăților interpretative. Pe lângă cele expuse, ne vom axa pe analiza ansamblurilor, cercetând limbajul muzical, tehnicile vocale, specificul interpretării și alte aspecte.

2.2. Baza literară a *musicalului Adio Chiustenge!*

Alegerea subiectului *Adio Chiustenge!* pare neobișnuită și mai puțin tradițională pentru genul de *musical*. Dacă analizăm o gamă extinsă de texte, librete și tematici specifice genului de *musical* american, care acoperă o perioadă considerabilă, observăm că *musicalul* tradițional se construiește adesea în jurul unui mit, unei povești sau a unei istorii arhetipale. De exemplu, povești clasice precum *Cenușăreasa* sau *Romeo și Julieta*, adaptată de L. Bernstein în *West Side Story*, sunt fundamentale pentru acest gen. În cazul *Adio Chiustenge!*, însă, povestea se conturează într-o manieră diferită. Autorii s-au inspirat din istoria orașului Constanța în perioada de tranziție otomană, ilustrând trecerea de la dominația otomană după 1877 – câștigarea independenței de stat a României. În același timp, putem observa că există unele asemănări și în această poveste, care aduce cu sine elemente ale temei *Cenușăreasa*. Se face referire la cele trei surori din familia *Plitz*, care își construiesc cariere profesionale în paralel cu viața personală.

Originalitatea și valoarea acestei creații derivă din conexiunea cu tradiția și istoria orașului. Desfășurarea acțiunii în peisajul din secolul al XIX-lea, a urbei de la Marea Neagră, Constanța cu clădirile sale istorice, care continuă să existe ca mărturie până în prezent, adaugă un plus de valoare lucrării.

Am avut privilegiul de a accesa resursele arhivei personale ale compozitorului, care au fost puse la dispoziție cu generozitate de către soția sa, cântăreața și actrița Ileana Șipoteanu. Prin intermediul acestei surse directe, am obținut informații valoroase. De asemenea, implicarea libretistei Carmen Aldea Vlad în colaborarea, viziunea și cercetarea materialului asupra lucrării în discuție, a dus la o contribuție extrem de utilă. Libretul reprezintă osatura unei lucrări muzicale ce ajunge la spectatori, oferindu-le oportunitatea de a se bucura pe deplin de actul artistic. Modul distinct în care sunt tratate elementele de importanță majoră în cadrul unui *musical*, în comparație cu convențiile dramaturgice tradiționale ale genului, au un impact semnificativ asupra definirii caracterului și rolului pieselor în această formă artistică.

Într-un articol publicat de *Ziua de Constanța*, compozitorul D. Lupu mărturisea: „Ca orice muzician, am fost și eu atras de formele mari, dar nici nu am avut curajul să le atac, am rămas în lumea divertismentului. Nu-mi pare rău, căci de pe urma lui mi-am câștigat existența. Mi-au plăcut și mie lucrările mari, drept pentru care ultima, din 2016, *Adio, Chiustenge!*, reprezintă un vârf al carierei mele, pentru că folosesc foarte multe teme pe care le-am dezvoltat de-a lungul anilor, ca o reluare a lor într-o altă dimensiune. Este lucrarea mea de suflet. Aș vrea mult să o văd jucată pe scenă” [58].

Mă voi limita la a reda în format original materialele de pregătire pentru *musicalul Adio Chiustenge!*, așa cum au fost schițate de compozitorul D. Lupu și libretista C. A. Vlad, găsite în arhiva personală. Documentul are titlul *A fost odată Chiustenge!*, și am respectat autenticitatea textului așa cum l-au conceput autorii.

„În anul 1865, vin la Constanța grupul surorilor Blitzner din orașul austriac Sonnenberg, constituite în *Damenkapelle*, și care au rămas definitiv la Kustenge, în loc să ajungă la Istanbul. Maria Blitzner, cânta la harpă și la vioară. De aici începe viața muzicală în Dobrogea. Ele au cântat creând un anume gust muzical în rândul constănțenilor. 1865. Cap de linie, Constanța.

A fost odată, într-un orașel austriac, o familie de muzicieni: tatăl și opt copii, ce reușeau să trăiască din predarea lecțiilor de muzică. Dar profesorul, adică tatăl, Iohann Blitzner, se îmbolnăvește și astfel trei dintre fiicele sale, cărora li se alătură alte trei verișoare, constituie o formație muzicală, *Damenkapelle*, cu care să cutreiere lumea și să câștige bani. Ținta era Constantinopol, oraș cosmopolit, recunoscut prin bogata sa activitate muzicală. Fetele s-au îmbarcat într-un vapor - era anul 1865! - au călătorit pe Dunăre până la Cernavodă și de acolo cu

trenul spre Constanța. Fetele coboară pe peronul gării terminus, fac cunoștință cu șeful de gară, Isidor Iasinski, polonez din naștere, vorbitor de germană, care, galant, le oferă cazare până la prima cursă de vapor către Constantinopol. El le-a prezentat unui antreprenor local care avea un restaurant frecventat mai ales de străini, situat în actuala Piața Ovidiu, unde cele șase au putut oferi un café concert. Și unde au avut un real succes. Astfel că fetele și-au amânat plecarea și, pe rând, și-au dat inima unor notabilități cu care au legalizat căsătorii. Maria devine doamna Isidor Iasinski, Gabrielle este soția lui Nicolae Macri, căpitanul portului, și mai apoi soția primarului Mihail Coiciu, cel care și-a lăsat prin testament întreaga avere Ateneului Român. Rose se mărită cu negustorul Cosini, Brigitte, cu consulul francez, Renata, cu un inginer român și cea mai mică se căsătorește cu un tehnician elvețian. Mai târziu, trei dintre ele își urmează soții în alte misiuni profesionale, doar surorile Blitzner rămân până la sfârșitul vieții în orașul adoptiv de la malul mării” [anexa 4, p.130].

Menționăm că subiectul *musicalului* conține, într-o anumită măsură, aluzii la celebrul *musical* american *Scripcarul pe acoperiș* (*The Fiddler on the Roof*), al compozitorului Jerry Bock, având la bază un ciclu de povești al scriitorului evreu Șaholem Alehem, în care eroul principal, Tevi are cinci fiice. Revenind la *musicalul* lui D. Lupu menționăm prezența altor personaje și grupuri de personaje, precum: *marinarii*, *Lustragiul*, *Bragagiul*, *Flășnetarul*, *Cafegiul* și dansatorii. Un loc deosebit îi aparține personajului *Eminescu* numit în libret *Poetul*.

D. Lupu a numit actul 1 *Hei Chiustenge*, indicând „spectacolul începe într-o atmosferă orientală redată de *Song lustragiu* (solo+step)” [anexa 4, p. 130].

Atragem atenția că utilizarea termenului „song” în loc de „cântec” ne îndreaptă către teatrul muzical al lui Bertold Brecht și Kurt Weill, așa cum este exemplificat în piesa *Die Dreigroschenoper* scrisă în 1928. Subliniem, de asemenea, că *tap dance* este integrat în tradiția jazz-ului timpuriu și reprezintă un ansamblu de dansuri americane care au câștigat o popularitate semnificativă în Statele Unite ale Americii în anii patruzeci ai secolului al XIX-lea.

Încadrat în contextul fenomenului muzical-teatral de *minstrel show*, care cuprinde diverse fenomene ale teatrului muzical din SUA, din prima jumătate a secolului al XIX-lea până la începutul secolului al XX-lea, s-au evidențiat influențe din genurile de dans afro-americane. „*Minstrel show* a acumulat mai multe surse stilistice europene, printre care sunt balada din epoca Reginei Elisabeta a Marii Britanii, diverse cântece și dansuri populare irlandeze, engleze și scoțiene (reel, jig, hornpipe, highland fling etc)” [71, p. 28]. Această remarcă subliniază și mai mult conștientizarea profundă a caracteristicilor genului, a sinergiei naturale dintre actorul care interpretează, cântă și dansează simultan.

Din materialul cu titlul *D. Lupu. Poveste Adevărată de la Kustange a fost odată Kustange*, descoperim succesiunea evenimentelor: „Odată cu sosirea trenului de la Cernavodă, atmosfera se schimbă într-una tonică, europeană” [anexa 4, p.131]. Urmează *prologul* vesel și dinamic în cadrul căruia corul interpretează *Chiustange oraș de poveste*. D. Lupu ne oferă o caracterizare a personajelor: „*Deniz*, o tânără și frumoasă turcoaică este curtată de *Yusuf* un personaj agresiv, chiar violent; concomitent *Deniz* este îndragostită de *Bolton*, comandantul englez al portului”. [anexa 4, p. 131]. *Yusuf* interpretează un cântec de dragoste comic, într-un limbaj melanj turco-greco-ruso-român. Sosirea grupului de fete *Damenkapelle* din Austria, mai ales cele trei surori *Blitz (Blitzner): Maria, Gabrielle și Rose*, încurcă ițele idilelor din Chiustange. Trio-ul surorilor *Ne place la Chiustange* la fel se bazează pe îmbinarea simultană a cântului cu dansul. *Deniz* simte pericolul declanșat de sosirea surorilor *Blitz*: singură cu marea își cântă disperarea: se interpretează Songul lui *Deniz Mare de argint*” [anexa 4, p. 131]. Printre cei sosiți la băile de la Chiustange, poetul Mihai Eminescu îi scria la 16 iunie, 1882 iubitei sale Veronica Micle: „O să mă întrebi ce efect mi-a făcut marea pe care o văz pentru întâia oară? Efectul unei nemărginiri pururi mișcate... n-am văzut-o în toate fețele ei, căci e schimbăcioasă la culoare și în mișcări, de unde unii autori o și compară cu femeia... când luna e deasupra apei ea aruncă un plein de lucire slabă care plutește pe o parte... Restul rămâne în întuneric și noaptea, marea își merită numele ei de Neagră... Sunt într-o mansardă și privirea mi-e deschisă din două părți asupra mării pe care aș vrea să plutesc cu tine.” [anexa 4, p. 131]. Întruchiparea muzicală a personajului se realizează în Songul lui Mihai Eminescu *Scrisoare către Veronica* „Mai mulți tineri printre care și *Bolton*, le „asediază” pe artiste, trădând iubitele locale. Surorilor (*Blitzner*) de la *Damenkapelle* le este greu să decidă pe cine să aleagă. Maria devine doamna Isidor Iasinski, Gabrielle soția primarului Mihail Coiciu, cel care și-a lăsat prin testament întreaga avere *Ateneului Român* iar Rose se mărită cu negustorul Cosini” [anexa 4, p. 131].

În cadrul Actului 2 *Adio Chiustenge* acțiunea se dezvoltă „Ajutat de doi ostași din garnizoana turcă, *Yusuf* plănuiește să se răzbune pe *Bolton*. Acesta va fi răpit și trimis pe un vas gata de plecare în noaptea ce urmează. Prilejul este oferit de apariția unui grup de marinari în căutare de distracție” [anexa 4, p. 131].

Urmează *Dans marinăresc* care îmbină resursele orchestrale cu corul. „Doi marinari „afumați” își încearcă norocul la fete, laudându-se cu isprăvile lor. Urmează duetul marinarilor și cuplete *Fără noi corabia nu merge*. Însoțit de complici, *Yusuf* provoacă o învălmășeală în care chiar el cade victima răpirii. Cu călușul în gură, este pus într-un sac și transportat de grupul marinarilor pe corabie. Următorul număr reprezintă dezvoltarea liniei amoroase a subiectului.

În cadrul *Duetului de iubire+dans, Deniz* cântă cu gândul la *Bolton*. Acesta, cu gândul la *Rose*. Are loc o explicație. Nu este vorba de ea, de *Deniz*, ci de *Rose*. Ruptura are loc definitiv, și *Deniz* se hotărăște să plece la Istanbul. *Bolton* află de la *Rose* că se va mărita cu negustorul *Cosini*, și vor părăsi Chiustange [anexa 4 p. 132]. Songul lui *Bolton N-am avut noroc în dragoste*, este un vals elegant care dezvăluie sentimentele eroului. Un alt song trist aparține *Flasnetarului*. „Cu două bagaje în mână *Deniz* se desparte de câteva prietene, care încearcă să o oprească” [anexa 4, p. 130]. Creația se încheie cu *Adio Chiustange!* (*Deniz*+ansamblu).

Menționăm că în comparație cu schița inițială realizată de libretistă și compozitor, versiunea finală a suferit anumite modificări. Personajul *Bolton* a fost exclus, songul *Lustragiului* a fost înlocuit cu Duetul *Chelnerul* și *Flaşnetarul*. Un alt exemplu de modificare este duetul marinarilor și cupletul lor *Fără noi corabia nu merge*, care a fost înlocuit cu *Suntem marinari*, numărul 15 din *musical*. De asemenea, cele trei surori *Blitz* au devenit surorile *Plitz* în cadrul Nr. 6, cu titlul *Dammen show la Chiustenge*.

În versiunea finală *musicalul Adio Chiustenge!* capătă următoarea structură:

Figura 1. Structura *musicalului Adio Chiustenge!*

Nr.	Titlu	Personaje/ Caracteristici	Tonalitate	Nr. tabloului / Subiectul
	Uvertura	Orchestral, format din 9 secțiuni notate prin litere	<i>C-dur</i>	Tabloul 1-4 <i>Tema Flaşnetarului, Patrula otomană, Să plecăm fata mea, Suntem marinari, Mare de argint, Suferința lui Iusuf, Dammen Show.</i>
01	<i>Pentru un bănuș</i>	Duet: <i>Chelnerul</i> (tenor) și <i>Flaşnetarul</i> (tenor)	<i>d-moll</i>	Tabloul 7. La hotelul și cafeneaua <i>Ada Kaleh</i> își vând marfa: <i>Chelnerul</i> (vinde bragă) și <i>Flaşnetarul</i> (oferă bilețele de noroc).
02	<i>Să plecăm fata mea</i>	Duet: <i>Mustafa</i> (tatăl lui <i>Deniz</i>) și <i>Deniz</i> (soprano), tânără turcoaică	<i>D-dur</i>	Tabloul 7. Dialog liric între tatăl (<i>Mustafa</i>) și fiică sa (<i>Deniz</i>), împreună pleacă spre Istanbul.
03	<i>Vei fi cadâna mea</i>	Duet: <i>Yusuf</i> (bariton) - ofițer turc și <i>Deniz</i> (soprano) tânără turcoaică	<i>d-moll</i>	Tabloul 8. <i>Yusuf</i> o curtează pe <i>Deniz</i> , el nu acceptă nici un refuz din partea ei. <i>Deniz</i> nu-i împărtășește sentimentele.
04	<i>Chiustenge oraș de poveste</i>	Cor: <i>Chiustengii</i> -locuitori ai orașului, <i>măicuțele</i> , <i>Yusuf</i> (bariton) - ofițer turc și <i>Voicu</i> (bariton) - tânăr amoretz	<i>C-dur</i>	Tabloul 10 și 11. Acțiunea se desfășoară în gară, unde trebuie să sosească fetele de la <i>Damenkapelle</i> (surorile <i>Plitz</i>), venite cu primul tren de la Cernavodă.
05	<i>Scrisoare către Veronica</i>	Arie: <i>Poetul</i> (tenor)	<i>C-dur</i>	Tabloul 12. Pe malul mării se plimbă doi tineri visători, <i>Deniz</i> și <i>Poetul</i> .

06	<i>Dammen show la Chiustenge</i>	Trio: <i>Helga, Herta</i> -Soprane și <i>Bertha</i> -mezzo-soprano, surorile Plitz	<i>C-dur</i>	Tabloul 13. Cele trei surori împărtășesc impresiile călătoriei, asaltate de admiratori. Mascate și îmbrăcate ca la carnaval, coboară cântând spre cafenea.
07	<i>Iubim</i>	Trio: <i>Voicu</i> (bariton) - tânăr amoretz, <i>Papini</i> (tenor) - negustor <i>Nicolae</i> - șeful gării (tenor)	<i>c-moll</i>	Tabloul 14. Sunt desemnate noile cupluri: <i>Nicolae – Helga, Papini – Herta și Voicu – Bertha</i> .
08	<i>Aș vrea aicea să trăiesc</i>	Arie: <i>Bertha</i> (mezzo-soprano)	<i>G-dur</i>	Tabloul 14 Îndrăgostită <i>Bertha</i> , își deschide inima către <i>Voicu</i> .
09	<i>S-a dus liniștea noastră</i>	Cor (Grup de chiustengii) și dansatori	<i>a-moll</i>	Tabloul 15. Trei orfeline au venit din occident, tulburând liniștea micului orășel.
10	<i>Cadâna și Olteanul</i>	Dans comic: <i>Flașnetarul, Cadâna</i> (Dansatoare), <i>Olteanul</i> și târgoveții	<i>C-dur</i>	Tabloul 16. <i>Flașnetarul</i> manivelează cu flașnetă eterna temă orientală. <i>Cadâna</i> dansează un dans senzual, ea îl invită la dans pe <i>Olteanul</i> , iar la final <i>Olteanul</i> îi dă în dar o ciușcă.
11	<i>Mare de argint</i>	Arie: <i>Deniz</i> (Soprano) tânără turcoaică	<i>E-dur</i>	Tabloul 17, <i>Deniz</i> se îndreaptă spre mare...ea dansează cu un marinar.
12	<i>Patrula otomană</i>	Dans: <i>Patrula otomană</i>	<i>d-moll</i>	Tabloul 18. <i>Yusuf</i> primește raportul iscoadei care mimează o poveste de dragoste între <i>Deniz</i> și <i>Poetul</i> .
13	<i>Suferința lui Yusuf</i>	Trio - <i>Yusuf</i> (bariton) - ofițer turc și patrula-	<i>G-dur</i>	Tabloul 18. <i>Yusuf</i> turbează, își încolonează trupa și ordonează arestarea <i>Poetului</i> .
14	<i>Adio burlăcie</i>	Sextet: <i>Nicolae</i> - șeful gării (tenor), <i>Voicu</i> (bariton) - tânăr amoretz, <i>Papini</i> (tenor) - negustor <i>Helga, Herta</i> -soprane și <i>Bertha</i> -mezzo-soprano	<i>G-dur</i>	Tabloul 19. La cafenea, surorile se pare ca și-au găsit jumătățile. Perechile sunt: <i>Herta</i> cu <i>Papini</i> , <i>Bertha</i> cu <i>Voicu</i> și <i>Helga</i> cu <i>Nicolae</i> .
15	<i>Suntem marinari</i>	Ansamblu: Cor și duetul marinarilor (1tenor și 1 bariton), Dans	<i>B-dur</i>	Tabloul 20. Apar doi marinari cântând și dansând.
16	<i>Încăierarea</i>	Dans: <i>Patrula otomană</i> și <i>marinarii</i>	<i>d-moll</i>	Tabloul 21. Lupta între <i>patrula otomană</i> și <i>marinarii</i> .
17	<i>Mă-ntorc la tine iar...</i>	<i>Poetul</i> (tenor), personaje implicate: <i>Olteanul</i> (bariton) și chiustengii	<i>D-dur</i>	Tabloul 22. <i>Poetul</i> privește marea...

18	<i>Ce-am avut și ce-am pierdut</i>	Arie: <i>Olteanul</i> (bariton)	<i>d-moll</i>	Tabloul 22. <i>Olteanul</i> povestește <i>Poetului</i> că și-a vândut toată marfa.
19	<i>Adio Chiustenge</i>	Corul, <i>Deniz</i> (sopran) tânără turcoaică, <i>Mustafa</i> -tatăl lui <i>Deniz</i> (bas-bariton)	<i>c-moll</i>	Tabloul 23. În scenă sunt toate personajele care au asistat la busculadă. Apare <i>Deniz</i> , care-l vede pe tatăl ei și-i spune că va pleca cu el. Ea a asistat la răpirea lui <i>Yusuf</i> .
20	<i>Geamparaua lui Yusuf</i>	Dans comic	<i>G-dur</i>	Tabloul 24. <i>Yusuf</i> agitat este dus cu forța afară din piață. Apar marinarii care râsuflă ușurați când văd că <i>Yusuf</i> e arestat.
21	<i>Ne place la Chiustenge</i>	Corul de chiustengii și trio <i>Plitz: Helga, Herta</i> - Soprane și <i>Bertha</i> - mezzo-soprano	<i>G-dur</i>	Tabloul 25. Final fericit! Mulțimea cântă despre bucuria de a-și trăi viața în orașul Chiustenge.

2.3. Dramaturgia și compoziția muzicală

La nivel teatral, dramaturgia creației realizează o intersectare a celor două linii narative paralele. Prima linie se referă la relațiile amoroase dintre personaje, precum *Herta* cu *Papini*, *Bertha* cu *Voicu* și *Helga* cu *Nicolae* (Nr. 14, *Adio burlăcie*). Dragostea împărtășită între aceste cupluri proiectează triumful amoros compus din: *Deniz*, *Yusuf* și *Poetul* (Nr. 3-*Vei fi cadâna mea*, Nr. 13- *Suferința lui Yusuf*).

Dacă facem niște comparații, observăm aluzii legate de tradițiile genului, în special cel american. Un exemplu notabil este personajul Tevi/lăptarul, din *musicalul Scripcarul pe acoperiș* (*The Fiddler on the Roof*), compus de Jerry Bock și adaptat după povestirile lui Șalom Alehem, care prezintă aceleași teme legate de viața amoroasă, a celor trei fiice mai mari ale lui Tevi.

Tzeitel îl iubește pe Mottel, Hodel este îndrăgostită de studentul evreu Percik, iar Hava, cea de-a treia fiică, se îndrăgostește de Fedka. Un alt exemplu notabil pe care dorim să-l menționăm este *musicalul Șapte mirese pentru șapte frați* (*Seven Brides for Seven Brothers*), produs și realizat în anii '50 sub regia lui Stanley Donen, bazat pe narațiunea *The Sobbin' Women*, scrisă de Stephen Vincent Benet în 1954. În această poveste, Milly devine proaspăta soție a lui Adam Pontabee și hotărăște să transforme cei șase cumnați ai săi în adevărați gentlemen. Cele șase surori ale lui Milly: Dorcas, Ruth, Martha, Liza, Sarah și Alice se căsătoresc după lungi peripeții cu frații lui Adam, un grup de tineri neciopliți denumiți Adam, Beniamin, Caleb, Daniel, Efraim, Franciscus și Gideon.

A doua linie a subiectului pune în prim-plan tema orașului Chiustenge și a locuitorilor săi, tratându-i ca pe un personaj colectiv, linie narativă care personifică stilul de viață al cetățenilor și

frumusețea pitorească a orașului de la malul Mării Negre: Nr. 4 – *Chiustenge oraș de poveste*; Nr. 15 – *Suntem marinari*; Nr. 17 – *Mă-ntorc la tine iar...*; Nr. 19 – *Adio Chiustenge*; Nr. 21 – *Ne place la Chiustenge*.

În afara conflictului de bază se află personajul *Poetul*, cu interpretarea ariei *Scrisoare către Veronica* (Nr. 5) și *Mă-ntorc la tine iar...* (Nr. 17). Datorită faptului că Mihai Eminescu a vizitat Constanța și una dintre scrisorile către iubita sa Veronica Micle, a fost expediată din acest oraș, personajul său leagă cele două linii narrative: linia dragostei legendare, înălțătoare, pe de o parte, și linia orașului, pe de altă parte, conform sursei de referință: „Pe perioada cât a stat la Constanța, Mihai Eminescu s-a cazat la mansarda fostului Hotel *D`Angleterre* din zona istorică a orașului, pe locul căruia se află astăzi Hotelul *Intim*. Hotelul la care a stat Eminescu a fost construit înainte de anul 1878 de către compania engleză care a construit și calea ferată Cernavodă – Constanța” [anexa 3, p. 126].

2.4. Ariile din musicalul *Adio Chiustenge!*: aspecte stilistice și de gen, procedee vocale și dificultăți interpretative

Partitura acestui *musical* cuprinde 5 arii distincte: Nr. 5 *Scrisoare către Veronica*, Nr. 8 *Aș vrea aicea să trăiesc*, Nr. 11 *Mare de Argint*, Nr. 17 *Mă-ntorc la tine iar ...* și Nr. 18 *Ce-am avut și ce-am pierdut*.

Nr. 5 cu titlul *Scrisoare către Veronica*, este o arie cântată de personajul *Poetul* și face parte din Actul I, Tabloul 12. Acest număr muzical implică și alți protagoniști, cum ar fi: *Poetul*, *Deniz* și *Mocofanul*. Acțiunea se desfășoară de-a lungul malului mării, unde se plimbă *Deniz* și *Poetul*, doi îndrăgostiți melancolici, angajați într-un dialog despre cele mai recente creații ale poetului, acesta din urmă având grijă să-i citească scrisoarea. Fiind considerat prototipul *Poetului* se face o referire la perioada în care marele poet a stat la Constanța de unde și-a scris una dintre scrisorile sale către muza sa Veronica.

Revenim la sursele documentare ale compozitorului D. Lupu și libretista C. A. Vlad, accesând din nou arhiva personală. Documentul în discuție poartă denumirea de *Informații Chiustenge*: „Scrisorile au o mare însemnătate pentru orașul nostru, pentru că, pe lângă faptul că aici găsim evocată dragostea lui pentru Veronica Micle, este o dovadă că Eminescu a locuit, o perioadă, în orașul de la malul mării. El spunea despre Kustenge, veche denumire a Constanței, că este un oraș mic, dar îngrijit, iar casele au un aspect plăcut” [anexa 3, p.126].

În cadrul acestei arii, ni se dezvăluie o intensitate lirică remarcabilă, cu creșteri impunătoare ale liniei melodice și atingerea unui apogeu liric specific genului de *romanță* românească, în care trăirile personajelor ating punctul culminant. Introducerea instrumentală este încredințată pianului

electric și sintetizatorului cu timbrul instrumentelor de coarde (notă, *pian electric și strings*). Din primele măsuri ale acestui număr, se observă o apropiere stilistică, ce construiește o punte imaginară care confirmă perpetuarea trăirilor amoroase de-a lungul generațiilor.

Compozitorul ne introduce în sfera lirică și delicată prin repetarea variată a frazei de început, cu intonația de secundă mică ascendentă în octava mică și oprirea pe prima dominantei – *g* în calitate de pedală. Prin urmare, factura evocă o atmosferă intimă și diafană, precum „parfumului dragostei” în care se învâluie personajul *Poetul*.

Arhitectonica numărului este bipartită complexă **A+B**. Fiecare secțiune are câte două perioade contrastante **a+b**, în care autorul păstrează într-o anumită măsură stilistică de *arioso* prin secțiuni interioare asimetrice. Astfel, partea **A** constă din introducere și două perioade **a+b**, prima, **a** include și introducerea din cinci măsuri împreună cu perioada din opt măsuri (mm. 5-13, alcătuită din două propoziții) formează 13 măsuri.

Ex. 2.1. D. Lupu *Adio Chiustenge! Nr. 5. Scrisoare către Veronica* (mm.5-14)

Observăm structura ritmică a frazelor în primele trei măsuri (mm.5-7, Ex.2) care reflectă starea zbuciumată a personajului, iar mișcarea ascendentă a celulelor melodice duce la un apogeu. Următoarea secțiune, partea **b**, este instrumentală, iar singura expresie vocală este o exclamație (mm.18-19). Invocarea numelui „*Veronica*” ilustrează profunzimea și intensitatea sentimentelor experimentate de *Poet* față de iubita sa. Conotația lirică a acestui moment este consolidată prin schimbarea măsurii binare în ternară (m.15, Ex.3), evidențiind astfel intimitatea sentimentelor, transformând întreaga structură ritmico-intonativă.

Secțiunea **B** este enunțată pregnant grație schimbării tonalității din *C-dur* în *Des-dur*, un procedeu tipic pentru muzica *pop* universală și românească prin intermediul căreia se atinge un alt nivel de impact emoțional. Contrapunerea la un semiton cromatic ascendent introduce culori tonale

noi, susținute de următoarele elemente constituante: prin *tremolo* activ de octavă ce include octavele mică și mare, prin plasarea vocii în registrul înalt, prin pasajele de tip *arpeggio* din mâna stângă (mm. 24-34) semnificând anvergura zborului sentimentelor de dragoste și dor ale eroului, ce predomină în prima secțiune *a* (mm. 23-30).

În secțiune *b1* (mm. 31-42) *Poetul* invocă marea ...*un tărâm fără hotar*, care nu poate alina trăirile eroului, astfel menține atmosfera de înaltă trăire lirică: „...*Îmi e dor, Mi-este dor de tine!*” Aici se realizează și culminația dramaturgică a numărului prin frazele exclamative de cea mai mare tensiune (mm. 35-42). Este o secțiune descriptivă în care de la m.34 orchestra și linia vocală formează un unison vocal-instrumental, ce încheie apoteotic acest număr:

Ex. 2.2. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *Scrisoare către Veronica* (mm.31-42)

Menționăm, în acest context, că acest procedeu are o origine dublă: pe de o parte, este adesea folosit în operele veriste, în special în momentele apogeice ale ariilor, iar pe de altă parte, reprezintă un procedeu caracteristic muzicii *pop*. Tradiția eroului liric este reiterată și prin alegerea vocii de tenor pentru personajul *Poetul*. Este remarcabilă iscusința compozitorului cu care a integrat stilistica *arioso* într-un tipar specific genului de *musical*.

Facem unele observații de ordin interpretativ. *Scrisoare către Veronica* este predestinată unei voci de tenor liric: atractivitatea acestui număr muzical rezidă în muzicalitatea intensă a liniilor melodice și în modul de prezentare al personajului, cunoscut sub numele de *Poetul*. Recomandăm o abordare vocală academică, cu o dicție clară și o tehnică vocală corectă pentru a reda cu naturalețe poezia acestui moment. În procesul de interpretare a secvențelor naturale ascendente care includ ambitusul de o octavă din primele măsuri pe textul: „... *Îți scriu acum în*

zori de zi / Cu mine ai fi vrut să fii...” se recomandă construirea frazată cu articularea textului poetic într-o manieră expresivă, fluidă.

În secțiunea **b1**, pe textul: „...*Îmi e dor, Mi-este dor de tine!*” frazele vocale vor fi construite cu sprijinul tehnicii de respirație *pe apogio* pentru a susține prin dozarea corectă a aerului pe sunetului *fa* din mm. 24, 28. Este important să menținem omogenitatea vocii pe toate registrele, cu sunetele sprijinite pe coloana de aer, iar acoperirea și rotunjirea sunetelor să fie realizate fără a le supraacoperi. Din punctul nostru de vedere dificultatea principală o constituie de fapt îmbinarea indisolubilă între tehnica vocală *belcanto* și valențele interpretative a personajului *Poetul*. Menționăm, în același context cu celelalte numere, că în cazul în care interpretul nu are pregătire vocală clasică, poate fi necesară o transpoziție.

Nr. 8 *Aș vrea aicea să trăiesc* este o arie cântată de personajul *Bertha* și face parte din Actul I, Tabloul 14, număr vocal, care își propune să expună starea emoțională a *Berthei* în cadrul dialogului cu iubitul său *Voicu*. Compozitorul alege să prezinte un număr *solo* cu o voce de mezzosoprano, evidențiind un timbru vocal care îmbină extensia vocii cu profunzimea stării emoționale a personajului. Această selecție nu este întâmplătoare, deoarece *Bertha* este una dintre cele trei surori *Plitz*, iar caracterul său denotă o anumită maturitate în comparație cu surorile sale, *Helga* și *Herta*. Textul divulgă starea puțin confuză a *Berthei*: „...*Oare-ntâmplarea sau poate marea/Aici ne-a opri*”, dar linia melodică, tonalitatea majoră (*G-dur*), descoperă bucuria ei atât de mare, că nu ar mai vrea să plece din acest frumos oraș: „... *Aș vrea aicea să trăiesc*”. Această afirmație revine și în secțiunea a doua, repetată exact de la m. 25. Țesătura vocală de mare efect o face potrivită pentru desfășurările dramatice. Din prima frază melodică în partiția pianului se conturează clar apartenența la genul de *blues* cu influențele muzicii *soul*. Tempoul este lent, structurile acordice sunt simple, raportul tonalităților este *G-dur – B-dur*.

Alternarea terțelor majore cu cele minore nu doar configurează lumea lirică, puțin naivă a personajului, ci și are unele legături directe cu așa numitul *blue scale*, deci, modul de *blues* cu zonele labile în jurul treptelor a III-a și a VII-a a modului. După cum afirmă cercetătoarea V. Tcacenco, „Folosirea sistemului modal de tip *blue scale* determină apariția așa numitelor *blue notes*, deci treptelor a treia și a șaptea (...), care au căpătat denumirea de *blue third, blue seventh, blue fifth*. Aceste tonuri sunt interpretate în afara temperației, și reprezintă niște zone intonaționale labile, în cadrul cărora intonația poate fi destul de diversă în dependență de caracterul liniei melodice” [71, p. 27].

Aceste inflexiuni trebuie să se regăsească și în interpretarea vocală a acestui număr. În ceea ce privește planul instrumental, adăugarea oboiului, care dublează melodia pianului, contribuie la accentuarea aspectului lirico-romantic al mesajului muzical.

Ex. 2.3. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *Aș vrea aicea să trăiesc* (mm.13-16)

Lu - mea pă - nă_ măi_ ieri stră - i - nă De bu - cu - ri - e es - te pli -
 nă Aș vrea - a - i - cea să tră - iesc

Trasarea acestei secțiuni în tonalitatea *B-dur* o evidențiază pregnant, atribuindu-i-se rolul de centru ideatic al numărului. În partitură, compozitorul păstrează doar pianul, celelalte instrumente având pauză, confirmând importanța textului poetic. De la m.17 are loc repetarea acestei secțiuni dar cu utilizarea acordurilor treptei a IIb(Cb), a VIb(Gb), fluctuații ce îmbogățesc paleta armonică a discursului musical din acest număr.

Arhitectura numărului îmbină trăsăturile formei bipartite monotematice $a+a_1$ cu cea strofică. Totuși predomină forma de perioadă alcătuită din două propoziții contrastante $a+b$ (mm.5-12), iar ritmul sincopat, și utilizarea cvintoletelor (m.9) crează o senzație de improvizație, pentru a defini realitatea scenică, indentificând trăirile *Berthei*.

Ex. 2.4. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *Aș vrea aicea să trăiesc* (mm. 5-12)

De de - par - te am so - sit_ Din - tr - o al - tă lu - me am ve - nit
 Oa - re - n - tām - pla - rea sau poa - te ma - rea_ A - ici ne - a o - prit.

În secțiunea a doua (A_1) are loc revenirea la tonalitatea de bază *G-dur*, însă lipsește textul din primele patru măsuri de la începutul numărului, dar această lipsă este compensată de o încheiere instrumentală în care melodia este interpretată de toate instrumentele care fac parte din grupurile de lemne și alamă (inclusiv a trombonului) susținute de pian. Linia melodică (m. 33) împrumutată de la a doua propoziție vine să confirme căutarea răspunsului la întrebarea *Berthei*, ce le-a făcut pe surori să se oprească tocmai aici: „...*Oare-ntâmplarea sau poate marea aici ne-a*

oprit”. Voicu, se va implica în „discursul” *Berthei* prin acțiuni mimico-gestuale, reacționând activ la frazele cheie din acest număr: „... *Aș vrea aicea să trăiesc*” sau „...*Danke ich liebedich mi-ai dat o floare*”. În secțiunea de încheiere orchestrală a acestui număr, *Bertha* se aruncă în brațele lui *Voicu*, confirmând că este deja îndrăgostită: ...*Cu dragoste, mă îmbrățișez*.

În privința interpretării vocale putem susține ideea, că este necesară alegerea atentă a culorii timbrale a vocii de mezzo-soprano; concomitent se cere o interpretare corectă a figurilor ritmice complexe, de exemplu, intonarea cu acuratețe a cvintoletului din m.9. Va fi necesară îmbinarea manierei de interpretare specifică muzicii ușoare cu cea de muzică clasică. Posibil va fi nevoie de transpoziția materialului muzical cu un semiton mai jos.

În Nr.11. *Mare de argint*, aria *Deniz*, compozitorul elogiază *Marea*, oferindu-i rolul suprem de „leagăn” al iubirii, al speranței, al „tainicilor vise” și al „eternității” (*eterna mare*). Atribuindu-i personajului *Deniz* descrierea impregnată de spiritul liric, produce o transferare a calităților tinerei către Marea Neagră: delicatețea, sinceritatea și romantismul. Totodată, marea este și „ocrotitoarea” dragostei: „...*De mii de ani învingi furtuna, / Tu nu te temi de vânt și ploi, / Simt că din ape ne-ntinzi mâna, / Ca să ne mângâi și pe noi*”. Aria protagonistei este compusă sub forma unei strofe cu refren și prezintă toate elementele necesare pentru a deveni *șlagăr* „... O melodie de muzică ușoară, care cunoaște un moment de popularitate semnificativ; un cântec la modă” [27].

Linia melodică se bazează pe frazele simple, ca ascultătorul să memoreze ușor, pătrate, simetrice, alcătuite din fraze a câte 2 măsuri în relație ascendent-descendentă (întrebare-răspuns) cu structuri ritmice ce se repetă. Concomitent „centrul de greutate” al melodiei este treapta a V-a care aduce melodiei un caracter stabil și liniștit:

Ex. 2.5. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Mare de argint* (mm. 9-15)

9 fraza 1-a fraza 2-a

De mii de ani în-vingi fur - tu - na — Tu nu te temi de vânt și ploi

E_7^{add4} Adur

13 fraza 3-a fraza 4-a

Simt că din a - pe ne-n-tinzi mâ - na — ca să ne măn-gâi și pe noi.

Din punct de vedere armonic totuși depășește simplitatea unui cântec prin câteva particularități esențiale ce individualizează planul tonal-armonic al acestui număr. Astfel, prima frază a strofei începe cu E_7^{add4} (septacordul dominantei cu treapta a IV-a adăugată) și revine la tonica *A-dur* doar la sfârșitul ei. O altă particularitate armonică o regăsim la începutul propoziției, în strofa a doua (mm. 17-18), când are loc o modulație în tonalitatea *C-dur*.

Refrenul începe la m. 25 și adoptă o structură de perioadă (**a+a1**), fundamentată pe repetarea variată a liniei melodice din prima propoziție în cea de-a doua. Textul literar se distinge prin exprimarea directă către mare, încadrându-se într-un context romantic predominant asociat mai degrabă perioadei contemporane a compozitorului decât celei istorice în care are loc acțiunea scenariului: „... *Sufletul meu ia chitara, / Cântecele este al tău.../ Luna ne face cu mâna/ Iar noi ne-am strâns lângă foc.*”

Ex. 2.6. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Mare de argint* (mm. 25-40)

Strofa următoare este mai redusă, începând cu a doua propoziție și prezintă o mică modificare ritmico-melodică în penultima și ultima măsură (mm.47-48) în comparație cu finalul primei strofe (mm. 23-24).

Coda urmează în întregime principiul unui șlagăr de muzică *pop*, cu o transpunere ascendentă a materialului muzical la o secundă mică, menținând întreaga secțiune în tonalitatea nouă *B-dur*, totuși, ultima prezentare a refrenului (de la m. 73) rămâne păstrată în aceeași tonalitate, iar utilizarea registrului înalt accentuează momentul culminant al numărului și contribuie într-o anumită măsură la memorarea facilă a acesteia. Un fragment orchestral ce anticipează culminația lucrării, vine să ajute solista să transpună materialul într-o tonalitate nouă.

În ceea ce privește sugestiile interpretative, acest număr este conceput pentru o voce de soprană cu un caracter destul de lejer. Menționăm, totodată, că acest gen de voce este extrem de solicitat în contextul *musicalului* universal, exemplificat prin aportul artistic al remarcabilei Sarah Brightman, prezentă în producțiile muzicale ale lui Andrew Lloyd Webber, precum – *Cats* și *The Phantom of the Opera*. Din perspectiva respirației, această interpretare se dovedește destul de solicitantă, având în vedere importanța mișcărilor scenice specifice acestui gen de *musical*. Interpreta ar trebui să adopte tehnica de respirație combinată (abdominală și cea toracică) în funcție de cerințele regizorale și de capacitățile fizice ale actriței. Acest cântec oferă, de asemenea, oportunitatea de a integra mișcări coregrafice sau de scenă, fără a afecta negativ volumul emisiei sonore către audiență, indiferent de poziția corpului în raport cu sala.

În ultimile trei măsuri ale numărului (mm. 84-86) dacă ambitusul solistei permite, treapta I b^1 poate fi executată cu o octavă mai sus – b^2 pentru a echilibra *solo*-ul la tobe (din ex.6) și a genera aclamarea în public. Privind desenul ritmic al refrenului, fundamentat pe repetarea variată a liniei melodice din prima propoziție în a doua, trioletele ar trebui interpretate cu egalitate maximă, cu posibilitatea de a adăuga expresivitate prin imitarea *tango*-ului pe versurile *Sufletul meu ia chitara,/ Cântecul este al tău.../*, accentul este pe cuvântul *chitara /al tău...* În încheiere, această arie nu doar impune provocări tehnice, dar și deschide oportunități ample pentru exprimarea artistică și angajare scenică. Realizarea unei interpretări captivante și memorabile solicită abilități interpretative variate.

Mă-ntorc la tine iar... cu **Nr. 17**, face parte din Tabloul 22 al Actului II și este interpretat de personajul *Poetul*. Subiectul ilustrează momentul în care *Poetul* contemplă marea. Creația vocal-orchestră intitulată *Mă-ntorc la tine, mare albastră* a fost prezentată pentru prima dată în cadrul *Festivalului de la Mamaia* în anul 1987, iar textul a fost conceput de Viorela Filip. În cadrul *musicalului Adio Chiustenge!*, această piesă este denumită *Mă-ntorc la tine iar...*

Libretista C. A. Vlad oferă o viziune asupra dimensiunii dramatice a acestei piese, declarând: „La momentul respectiv, melodia era deja un șlagăr profund înrădăcinat în memoria publicului. Practic vorbind, reprezintă punctul culminant al personajului *Poetul* în acest spectacol”. După opinia libretistei, alegerea amplasării în cadrul *musicalului* a fost una deliberată, autoarea textului literar considera că finalul Actului II este cel mai potrivit pentru a evidenția impactul emoțional al acestei creații. Din perspectiva noastră, această creație este extrem de atractivă, având un potențial artistic adaptabil la diverse genuri de spectacole muzicale și poate fi interpretată și în mod independent. Numărul muzical este scris în tonalitatea *D-dur*, măsura de 12/8, într-un tempou destul de calm – *Andante* cu aproximație (în partitură nu este indicat doar metronomul, pătrime=60). Textul poetic se axează pe redarea detaliată a stărilor pe care le inspiră peisajul maritim. Utilizarea măsurii complexe de 12/8 poate fi interpretată ca o reflectare a valurilor marine, a undulației infinite a apei.

Introducerea (mm.1-8) este o perioadă ce susține sunetele lungi desfășurate pe figurații în partea orchestrală la pian. Ca un element descriptiv sunt arpegiile scurte care reflectă mișcare oscilatorie a valurilor. Strofa I (mm. 9-16) este scrisă în forma unei perioade pătrate formată din 2 propoziții a câte 4 măsuri fiecare – **a** și **a**₁ (repetare variată). Melodia este diatonică, se desfășoară lin, în motive structurate pe ascendența intonativă, pe sunete consecutive, în ritm ternar (motive a câte trei optimi). În acompaniamentul orchestral se mențin arpegiile din introducere. Între propozițiile intonate intervin motive scurte la instrumentele de suflat din lemn (flaut și clarinet la

unison), aduc un contrast prin ritmul său mai capricios: formula de optime, două șaisprezecimi și triolet.

Ex. 2.7. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Mă-ntorc la tine iar...* (mm.1-13)

Refrenul (mm. 16-24) este compus din două secțiuni în care linia melodică a propoziției se repetă cu exactitate, însoțită de un alt text (m. 20-22). Astfel, ca și volum, corespunde unei perioade pătrate de 8 măsuri. Tematica aduce un caracter mai plin de viață, ilustrând entuziasmul tineresc stârnit de marea care își face simțită prezența în sufletul personajului. Melodia urcă într-un registru mai înalt, ritmul devine mai alert, iar acompaniamentul se transformă în acorduri multisonore. Remarcăm și intonațiile de secundă în melodie, în versurile – *Iar și iar, Marea albastră...* (mm. 17-18) – care imită fluctuațiile apei.

Ex. 2.8. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Mă-ntorc la tine iar...* (mm.17-19)

Începând cu m. 24 autorul include o secțiune contrastantă **b**, care este o propoziție formată din două secțiuni: prima – cu caracter exclamativ reprezentând o secvență descendentă din două inele (mm. 24-25) „*Tu ești a mea..., Eu sunt al tău...*” și a doua – alcătuită din fraze identice, dar cu text diferit, a câte o măsură fiecare: „*Cine-ți aude o dată doar cântecul, Se-ndrăgostește și nu-ți uită farmecul*” (mm. 26-28), ce dinamizează discursul muzical și îl conduce spre o expansiune emoționantă. Următorul refren revine în m. 28 și se încheie în m. 32, totalizând 4 măsuri. Prin aceasta, refrenul dobândește o structură tripartită simplă: **a + b + a**.

Ex. 2.9. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Mă-ntorc la tine iar...* (mm. 25-32)

Strofa II (mm.33-40) face parte din secțiunea **A1** care este scurtată. Contrastul tonal cu prima strofă intervine odată cu începutul acestei părți (m.33): muzica este transpusă cu o secundă mai sus, în tonalitatea *Es-dur* prin metoda contrapunerii (procedeu frecvent întâlnit în genul muzicii

ușoare). Trecerea în tonalitatea nouă aduce o varietate așteptată, urcă diapazonul vocal, înseninând astfel caracterul piesei – prin repetarea în totalitate a structurii, liniei melodice și a planului tonal-armonic al primei strofe din secțiunea A.

Refrenul ce urmează nu mai are forma tripartită, compozitorul optează pentru o perioadă formată din două propoziții ($a+a_1$), din care propoziția a doua este augmentată printr-un mic adaos (mm.49-50). Repetarea ultimului motiv prin *decrescendo* a liniei melodice pe textul *unicul far...*, scade treptat în intensitate.

Figura 2.1. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *Mă-ntorc la tine iar...*

Introducere	Strofa I	Refren a	Secțiune b din refren	Refren a	Strofa II	Refren	Încheiere
2+2+2+2+2	2+2 +2+2	2+2 +2+2	2+2	2+2	2+2 +2+2	2+2 +2+2	2+2
mm.1-8	mm.9-16	mm.16-23	mm.24-28	mm.28-32	mm.33-40	mm.40-48	mm.48-50

Din punctul nostru de vedere, provocarea din această creație constă în evidențierea personajului (Eminescu), generând astfel emoții în rândul auditoriului. Se remarcă fluctuațiile de intensitate în refren (mm. 20-22), care vor necesita o gestionare atentă a coloanei de aer pentru a susține melodia. În mm. 26-28, pe textul „*Cine-ți aude o dată doar cântecul, Se-ndrăgostește și nu-ți uită farmecul*”, deși este indicată o virgulă, se recomandă interpretarea frazală pe aceeași respirație cu o dicție clară, pregătind astfel suflul pentru următorul refren. La m. 29, este necesar atacul moale pe textul „*Mă-ntorc la tine iar iar și iar, Mare albastră*”. Desigur, chiar dacă autorul repetă linia melodică a ultimului motiv de trei ori și indică în partitură *decrescendo*, acest motiv poate fi cântat în *crescendo*, aducând o încărcătură mai emoționantă susținută de o respirație controlată (mm. 48-50). În general tehnica vocală din acest număr poate fi relaxată și liberă. Cântăreții pot folosi o gamă mai largă de tehnici vocale, inclusiv efecte speciale, cu elemente de improvizație și adaptare stilistică, accentul se va pune pe emotivitate și comunicarea directă a discursului muzical. Se poate folosi o rezonanță mai liberă și o proiecție mai relaxată a vocii, iar sunetul poate fi amplificat electronic în timpul interpretării live a spectacolului. Accentul se va pune pe o emisie vocală naturală și pe utilizarea rezonanței pentru a crea un sunet plin și bogat.

În numărul următor, *Ce-am avut și ce-am pierdut*, cu Nr. 18 din partitură, Tabloul 22, Actul II, sunt implicați doi protagoniști: *Poetul* și *Olteanul*. Plasarea lor pe aceeași scenă subliniază un contrast pronunțat între sfera lirică a *Poetului*, prezentată în Nr. 17 *Mă-ntorc la tine iar, mare albastră...*, și atmosfera umoristică redată prin portretul micului afacerist *Olteanul*.

Realizarea acestui număr muzical se inspiră din manifestările cotidiene specifice zonei, evidențind caracterul practic al activității personajului care se orientează către interconectarea

dintre folclorul muzical și cel literar, adoptând un stil specific *cântecelor de petrecere*. Elemente frecvent întâlnite în muzica folclorică românească, precum chiotul și ritmul regulat accentuat într-o exclamație tradițională „*Of, of!*”, se regăsesc la începutul strofelor (m.13; m.19), precum și în fraza „*Foaie verde bob nău!*” (mm. 15-16). Aceste elemente, însă, sunt utilizate de către compozitor într-un context diferit față de cel liric, reieșind din activitatea hazlie a negustorului. Aspectul dat este evident și în libret, unde autorul menționează: „...*Olteanul, mulțumit și cu cobilița goală, caută să intre în discuție [cu Poetul] – Azi mi-a mers bine...vându-i toată marfa!*”.

Forma strofei repetitive debutează cu o introducere instrumentală, în care linia melodică cu accente folclorice este însoțită de un acompaniament ce împrumută elemente din stilistica jazz-ului, în special din stilul pianistic *stride piano* din anii '20 ai secolului trecut, interpretat cu mâna stângă. În deschiderea lucrării, compozitorul recurge la o mișcare melodică descendentă continuă de la treapta I la treapta V (mm. 9-10; mm.11-12, subliniată printr-o acoladă pătrată), asemănătoare cu un procedeu întâlnit în muzica populară evreiască sau în unele genuri specifice teatrului muzical non-academic (*cabaret* sau *bourlesque*).

Ex. 2.10. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Ce-am avut și ce-am pierdut* (mm. 1-12)

Melodia introductivă și cea din strofă urmează o linie simplă, prin care se evidențiază repetarea variată a structurii ritmice de la început (mm. 1,2-5,6). Totuși, prezența modului doric, evidențiată de treapta a VI-a ridicată (fa # cunoscută ca sextă dorică, mm. 15-16; 21-22), adaugă autenticitate și pune în valoare măiestria compozitorului în redarea spiritului folcloric.

Strofa este alcătuită din două secțiuni notate în partitură cu literele **A** (m.13) și **B** (m.25). Prima strofă este o perioadă alcătuită din 12 măsuri (6+6) prin intonația exclamativă de cvartă ascendentă ce se repetă de două ori (m.9, m.19), sau prin tetracordul descendent *E-D-C-B* (mm.23-24) interpretat în bas pentru a readuce stilistica acompaniamentului cu elemente, expuse la început în mm. 9-10, 11-12.

Ex. 2.11. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Ce-am avut și ce-am pierdut* (mm. 13-18)

Planul tonal-armonic include acorduri cromatice completând materialul muzical cu trepte alterate – *tr.II_{b7}* (m.16, Ex.2), septacordul *tr. II* (m.31), *DD_{6/5}* cu înlocuirea enarmonică a *d #* cu *eb* (m. 16), ș.a.

Strofa a doua începe la m.25 cu schimbarea tonalității subdominantei *d-moll*. În această secțiune autorul satirizează unele particularități tipice populației acestei zone geografice de care aparține personajul *Olteanul* – „... *Papornița cu ardei*” (mm.25-26, Ex.3), „... *O să le aduc și praz*” (mm. 41-42). Observăm, în acest context, că aceste particularități ale personajului *Olteanul* reies din numeroasele povestiri ale unor întâmplări hazlii care crează imediat acea atmosferă ludică de autoironie: „... *Așa cum sunt teleleu*” (mm.25-26).

Ex. 2.12. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *Ce-am avut și ce-am pierdut* (mm. 25-29)

În cadrul acestei creații, persistă și elementul erotic rural, exprimat indirect, dar cu o nuanță dublă de sens: „...*Așa cum sunt teleleu/ Le place ardeii meu/ Să le-arăt că am obraz/ O să le aduc și praz*”, integrându-se astfel în convențiile caracteristice genului de *musical*. Această abordare se încadrează în specificul creației populare ca o oglindire social-artistică a vieții omului, în dependență cu realitatea mediului uman, menționat de faimosul etnomuzicolog român Constantin Brăiloiu în lucrarea sa *Schița unei metode de folclor muzical* [7].

În secțiunea *b* are loc încă o schimbare a tonalității (de la m. 41), revenirea la *a-moll* și încheierea întregului număr în tonalitatea de bază (Ex.4). Toate aceste schimbări de tonalitate prin modulație-contrapunere, introduc fraze cu alte trepte stabile și astfel, solistul trebuie să aibă grijă de o intonație corectă pe lângă mișcarea scenică, gestică aferentă rolului, mimica tipică personajului.

Cu certitudine, acest număr dinamizează pregnant acțiunea *musicalului* transferând aspectul liric, de dragoste: „...Și mă-ntorc acum acasă/ la mândruța mea frumoasă” în cel comic și de *vodevil*. În ceea ce privește construcția personajului, imaginea *Olteanului* prezintă asemănări cu cea a lui *Tevi* din *musicalul* american *The Fiddler on the Roof* menționat anterior. Ambii protagoniști sunt reprezentați ca fiind oameni simpli, harnici, cu simțul umorului și o înțelegere profundă a vieții în forma sa autentică. Din perspectiva interpretării, acest număr solistic soliciată familiaritatea cu tradiția vocală folclorică. Conform opiniei noastre, se permite în interpretarea vocală utilizarea melismelor și imitarea stilului specific folclorului.

2.5. Ansamblurile din creația analizată: limbajul muzical, tehnicile vocale și aspectul interpretativ

Partitura *musicalului* *Adio Chiustenge!* conține trei duete: Nr. 1 *Pentru un bănuț* (*Chelnerul* și *Flașnetarul*), Nr. 2 *Să plecăm fata mea* (*Mustafa* și *Deniz*) și Nr. 3 *Vei fi cadâna mea* (*Yusuf* și *Deniz*).

Nr. 1. *Pentru un bănuț*, este primul număr după uvertură și reprezintă duetul din Tabloul 7, din Actul I cu personajele *Chelnerul* și *Flașnetarul*. Subiectul reflectă atmosfera de la malul mării, piața, marcată de unicul hotel și cafeneaua *Ada Kaleh*.

Funcția numărului muzical înglobează două aspecte distincte: declanșarea acțiunii și introducerea graduală a spectatorului în narațiunea operei. Compozitorul optează pentru o melodie simplă în tonalitatea *d-moll*, care se expune inițial în introducerea instrumentală. Prin intermediul acestei secțiuni orchestrale până la preluarea vocală a *Chelnerului* (primul personaj), spectatorul reține melodia intuitiv, aceasta devenindu-i cunoscută încă de la începutul numărului muzical.

Ex.2.13. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *Pentru un bănuț* (mm.1-13)

The image shows a musical score for the duet 'Pentru un bănuț'. It consists of three staves: a piano accompaniment (Pno) at the top, a vocal line (Voce) in the middle, and another piano accompaniment (Pno) at the bottom. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a simple, rhythmic melody in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is marked 'Chelner' and begins with the lyrics 'Bra - ga'. The score is numbered '6' at the beginning of the vocal line.

10

Voce

re - ce când o bei Simți par - fu mul dra - gos - tei Gus - tul

Pno

Linia melodică este construită în conformitate cu specificul scrierii muzicii *pop*, de tip șlagăr, care reunește câteva particularități, în cazul dat, prin repetarea frazei muzicale de pe altă treaptă. Acest procedeu facilitează percepția și asimilarea mai ușoară a discursului muzical, permițând ascultătorului să memoreze activ melodia. În cazul de față, acest principiu, cunoscut sub formă de *secvență descendentă*, se manifestă în introducere prin secunda mare, începând de la sunetul *la*, apoi de la sunetul *sol*, și ulterior de la sunetul *fa*. Anume acest dinamism muzical asigură o percepție mai atractivă, relativ ușor de reținut și de fredonat de către spectator.

Simplitatea materialului muzical persistă și la intrarea *Flașnetarului* (cel de-al doilea personaj), unde vocile se îmbină în terțe paralele, un procedeu frecvent întâlnit în muzica ușoară. În acest context, este esențială îngrijirea impostării pe toate vocalele însoțitoare, cu un accent deosebit pe vocala *u*. De exemplu, în refrenul „*Un bănuț ne oferiți?... / Setea să v-o potoliți...*”, trebuie să se aplice un acordaj în interval de terță, respirație lejeră și costo-diafragmatică, emisie vocală verticală, cu o deschidere amplă a glotei. Astfel, se găsește o corespondență cât mai bună între muzică și text.

De asemenea, pentru frazele precum *Pentru un bănuț, Vă mulțumim! Prin voi trăim, cu voi trăim și vă iubim*, se impune o închidere sincronă la ambele voci, cu o atenție specială la pronunțarea consoanelor zgomotoase. Aceste aspecte contribuie la o interpretare unitară și expresivă a textului, susținute de ambele personaje pe aceeași respirație frazală.

Aspectul metroritmic se bazează pe structuri binare, tipice muzicii ușoare cu câteva elemente simple, ce susțin partida vocală în acompaniament (mm. 27, 31). Din punct de vedere a dramaturgiei muzicale, această temă devine una din *laittelemele musicalului*, pe care o întâlnim în uvertură, în Tabloul 2 (*Flașnetarul, o femeie, un bărbat, Olteanul*) și în Tabloul 16 (*Flașnetarul își pândește clienții, mânuind flașnetă cu eterna temă orientală*), compozitorul ne dă indicații stricte, conform partiturii trasate pe tablouri... *Se aude o flașnetă* (Flaut și percuția *tema orientală: Pentru un bănuț*) *Vine un flașnetar cu o cutie de bilete de papagal...* astfel caracterizând acțiunea tuturor personajelor. Așadar, după conținutul evenimentelor scenice o putem numi *tema Flașnetarului* [anexa 2, pp. 107, 117].

Versurile evidențiază activitățile personajelor: *Chelnerul* prezintă entuziasmat braga și încearcă să convingă pe cineva să o cumpere, în timp ce *Flașnetarul* își vinde bilețele de noroc.

Este crucială exprimarea interioară a liniei melodice și frazarea la ambele personaje pentru a sublinia această dimensiune.

Ex.2.14. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Pentru un bănuț* (mm.26-29)

Chelnerul și Flașnetarul

26

Voce

Un bănuț ne-oferiți!

26

Pno.

Totodată *Flașnetarul* își divulgă și starea sa precară încercând să trezească compasiunea, care i-ar favoriza puțin vânzările. Aici îl vor ajuta mimica și gesturile corespunzătoare în timpul interpretării.

Structura acestui număr se bazează pe o arhitectonică simplă, fiind bipartită și contrastantă sau de tip cuplet-refren, care se regăsește în două secțiuni repetate. Acest lucru îmbină caracteristicile strofei cu cele ale refrenului, folosind repetarea variată a aceluiași material muzical. Strofa este o perioadă alcătuită din 3 propoziții monotematice ($a+a_1+a_2$): această construcție asimetrică este posibilă datorită introducerii instrumentale ca o parte integrantă a acestei secțiuni în prima propoziție a (de regulă introducerea constituie un material de sine stătător ce anticipează tematismul de bază. Propoziția a doua (a_1) reprezintă aceeași linie melodică dar deja cu text literar nou și cu semicadența în tonalitatea paralelă *F-dur* ce rămâne și pentru începutul propoziției a treia, care încheie această perioadă cu o cadență închisă în tonalitatea de bază *d-moll*.

Următoarea secțiune este anticipată de o mică punte în care compozitorul folosește discret o culoare modală specifică muzicii cu tentă orientală – intonația de secundă mărită *cis-b*, mm. 24-25. Având toate semnalmentele unui refren al genului vocal, acest material este construit după același principiu dintr-o perioadă formată din 3 propoziții $a+b+b_1$, în care se repetă variat doar a doua propoziție b și se lărgeste intervalul dintre voci de la terță (mare sau mică) la sextă paralelă. Astfel, este atacat registrul înalt pentru a crea culminația generală ce încheie numărul.

Vom identifica dificultățile tehnice ce au ca scop oferirea soluțiilor care pot veni în sprijinul interpreților. Rolurile *Chelnerului* (bariton) și *Flașnetarului* (tenor) dispun de o scriitură vocală lejeră. Se recomandă alegerea tipologiei de voci a tenorului liric (*Flașnetarul*) și a baritonului (*Chelnerul*): voci lirice, lejere, care dispun de posibilități de omogenizare vocală perfectă, cu o sonoritate clară, calități actoricești în spirit comic, abilități în stăpânirea de efecte și trucuri sonore. În acest număr este importantă redarea exactă a desenelor ritmice și anume: interpretarea aspectului ritmic a melodiei pe sincopă din m. 27, ritmul punctat etc.

Nr.2 Să plecăm fata mea (Tabloul 7, Actul I), reprezintă un duet al personajelor *Mustafa* și *Deniz* care poate fi divizat în două secțiuni: prima constă din dialogul liric între tată și fiică bazat pe expunerea consecutivă a frazelor personajelor (mm. 7-12), iar cea de-a doua folosește cântarea simultană în octavă a liniei melodice (mm. 13-22). În secțiunea incipientă partidele vocale sunt contrastante: partida vocală a lui *Mustafa* dispune de un tematism afirmativ cu mișcare ascendentă a frazelor, ce încheie pe treptele stabile ale tonicii *D-dur* (treapta a III-a, m.7, și a V-a în m.10) iar linia *Deniz* – prin mișcarea descendentă cu oprire pe tr. a II-a, *e*¹ (m.8) și cu revenire la tr. I-a a tonicii (m.10), ce denotă instabilitate, șovăială, dorința de a mai rămâne în Chiustenge:

Ex.2.15. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *Să plecăm fata mea* (mm.5-17)

a)

5

De ce a - tă - ta gra - bă?

Voi ple - ca spre Is - tan - bul! La Chiu - sten - ge am stat des -

b)

13

A fost fru - mos La Chiu - sten - ge Ma - rea cân - ta când ne ve - dea

A fost fru - mos La Chiu - sten - ge Ma - rea cân - ta când ne ve - dea

Dublarea liniilor vocale în secțiune **b** exprimă unitatea personajelor în a elogia perioada în care au fost la Chiustenge: „...*A fost frumos la Chiustenge/Marea cânta când ne vedea*” și cuvintele de grațitudine exprimate fără echivoc: „...*Și pe pământul Dobrogei/Noi ne-am simțit bine la Chiustenge*”.

Din perspectiva structurii, acest număr combină caracteristicile specifice atât genului de *cântec*, cât și ale *arioso*-ului. De la genul de *cântec* se utilizează linia melodică cu structuri simetrice în care un tipar ritmic se menține dar se schimbă direcția intervalelor, ambitus mic, până la o cvintă sau sextă, formă de perioadă din 8 măsuri, iar de la *arioso* – construcția monopartită, asimetrică, alcătuită din două perioade, prima cu 8 măsuri (mm. 5-12) și următoarea din 10 măsuri (mm. 13-22), contrapunere tonală din *D dur* – *B-dur/moll* – *D-dur* (mm. 13-22), ulterior în *C-dur*, schimbare de măsură binară în ternară (mm. 19-22) pentru a evidenția și mai mult *crescendo*-ul prin prezența recitativului melodizat în încheierea numărului.

Introducerea instrumentală al acestui număr trasează atmosfera și încărcătura lirică, după care urmează alte două etape, cea de grațitudine și apoi tristețea asociată despărțirii de acest oraș.

Repetarea exactă a discursului muzical dar fără introducere, îndeplinește un scop dramaturgic, oferind posibilitatea realizării unor momente scenice cu deplasări, gesturi și mișcări adiționale, contribuind astfel la dinamizarea interpretării vocale.

Sub aspect interpretativ, am identificat dificultăți tehnice în dublarea liniilor vocale în mm. 17-22 și necesitatea acordării unei atenții sporite la contrapunerea tonală a ambelor voci. În acest număr se recomandă abordarea unei voci de bas-bariton, cu o rezonanță matură, cantabil nobilă, dar totodată cu posibilități intonaționale expresive. Ca soluție recomandăm acoperirea sunetelor deschise printr-o culoare vocală întunecată. În cazul dat este vorba de personajul *Mustafa* care are un statut social de consul, acest statut înalt necesitând o abordare a unui stil aparte de interpretare.

Deniz, interpretată de o soprană, este un personaj caracterizat prin delicatețe și romantism, ceea ce sugerează alegerea unei voci de soprană lirică cu un timbru ușor și nobil. Alternarea între cele două tipuri de voci necesită o gestionare adecvată a respirației, în concordanță cu cerințele partiturii, care pot implica o cantitate considerabilă de aer. Este important să se mențină o susținere vocală constantă pentru a asigura fluiditatea interpretării.

Nr. 3 *Vei fi cadâna mea* (Tabloul 8, Actul I) – este al treilea duet care se deosebește mult de celelalte și din punct de vedere a tematicii muzicale dar și al tipului de duet fiind unul divergent. Autorul contrapune două caractere total diferite – delicatețea și romantismul lui *Deniz* (soprano) și brutalitatea cazonă a lui *Yusuf* (bariton). Linia melodică a baritonului este bazată pe accentuarea timpilor tari în structuri ritmice pătrate (mm. 4-7), pe ritm punctat, pe alternanța treptelor I cu a III, cu ambitusul ce nu depășește o cvintă perfectă (m. 8) în tonalitatea *d-moll*, elemente ce ne duc către marșul și pasul militar. *Yusuf* exprimă aceeași notă militară și în declarația sa de dragoste: „...Te somez/ Dă-mi iubirea și vei fi cadâna mea” (mm. 9-11).

Ex.2.16. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *Vei fi cadâna mea!* (mm.4-7)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line for the baritone (Yusuf) and the piano accompaniment. The lyrics are: "Tu nu știi / Ce e dra-gos-tea / Și ce mul-te i-ni-ma a strâns în ea...". The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

Partitura orchestrală vine să contureze pregnant caracterul grotesc al personajului - acompaniamentul în secțiunea lui *Yusuf* lipsește, dublarea liniei vocale la două octave mai sus, creează senzația unui „gol” prin lipsa facturii de o anumită expresivitate armonică, conferind materialului rigiditate, ceea ce este confuz pentru o mărturisire amoroasă. Această secțiune se încheie cu un pasaj realizat în aceeași stilistică de expunere ritmico-melodică identică dar la interval de trei octave, evidențiind distanțarea liniilor melodice ale personajelor. Din punct de

vedere tonal acest pasaj este incert oscilând între *c-moll* și *Es-dur* fiind determinat de alterarea lui *b-h*.

Secțiunea dedicată *Deniz* vine în contrapunere directă melodic, tonal-armonic și de factură: tonalitatea *G-dur* (Ex. 3) (*Yusuf – d-moll*), linie melodică evolutivă cu un ambitus de o octavă d^1-d^2 , cu o structură ritmică destul de variată în comparație cu cea a lui *Yusuf*, cu un text ce vădește calitățile romantice ale eroinei: „...*Fiecare-n lume are un destin numai al său...*”, plan tonal-armonic variat cu D către treapta a VI-a, cu T ce include și treapta a IV-a (mm. 18-19), factură plină – acordico-melodică cu susținerea frazelor din linia vocală în terțe, sexte și octave (mm. 18-20), prin care contribuie pe deplin și complex la enunțarea caracterului liric al eroinei.

Ex. 2.17. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Vei fi cadâna mea!* (mm.14-17)

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The vocal line starts at measure 14 and has the lyrics: "Nu, nu ești a-le-sul meu la ve-zi-ți de dru-mul tău". The piano accompaniment features chords G and D in the right hand and bass notes in the left hand.

Secțiunea de încheiere este atribuită lui *Yusuf*. Chiar dacă trece în *e-moll* (cu o secundă mare mai sus) tematismul, structurile ritmice și aspectul, au rămas aceleași din prima secțiune – scurte, lapidare, fără expresivitate modală. Dublarea în partida instrumentală cu două octave mai sus, a liniei vocale și replicile scurte în bas păstrează același vid armonic caracterizându-l pe *Yusuf* drept un personaj rigid și limitat. Este o perioadă din două propoziții pătrate la care se adaugă o scurtă încheiere instrumentală alcătuite din 2 măsuri cu un mic joc modal *dis- d* (mm.30-31).

Compozitorul optează pentru forma tripartită simplă (nici una din secțiuni nu e mai mare decât o perioadă) $a+b+a_1$ în care secțiunea mediană conține un material contrastant și cu repriza variată tonal a_1 . Secțiunea întâia este precedată de o mică introducere instrumentală din sfera melodică-ritmică a lui *Yusuf* (mm. 1-3) și se încheie la fel cu o frază instrumentală (mm. 12-13) care are rolul de o scurtă tranziție către secțiunea de mijloc care o va caracteriza pe *Deniz*. Echilibrul formei îl creează cu ultimile două măsuri ale numărului, expuse instrumental, care repetă materialul muzical din introducere. Totuși perioadele pătrate și textul bine ritmat apropie mult acest număr de genul de *cântec* tipic *musicalului*.

Putem afirma că din punct de vedere a recomandărilor interpretative, această lucrare nu prezintă probleme pentru soliști. Ambitusul vocilor – al baritonului și cel al sopranei, nu depășesc intervalul de cvintă perfectă. Ambele voci vizează strânsa legătură referitoare la interpretarea vocală nuanțată. Punctarea elementelor definiției specifice limbajului muzical, ce duc către interpretarea expresivă a marșului și pasului militar a personajelor *Yusuf* și *Deniz*.

Comparând duetul *Să plecăm fata mea (Mustafa – Deniz)* cu duetul *Vei fi cadâna mea* (personajele *Yusuf – Deniz*), vedem că sunt opuse ca tonalitate (*D-dur – d-moll*); ca și atitudine a *Denizei* (stare lirică, duioasă către *Mustafa*) și opusul în următorul duet cu *Yusuf* (nr. 3, m. 14) cu respingere categorică, repulsie la adresa lui. Astfel, compozitorul reușește să constituie un caracter complex al eroinei lirice, schimbând și alternând în același timp caracteristicile ei muzicale.

Primul ansamblu din creația vizată este *trio*-ul surorilor *Plitz* cu **Nr.6** din partitură cu titlul *Dammen show la Chiustenge* care face parte din Actul I, Tabloul 13 cu participarea personajelor: *Helga, Herta, Bertha* și corul. După cum relatează libretul, „Din hotel se aude un pian cântând tema *Dammen Show la Chiustenge*.... La fereastra hotelului *D`Angleterre* apar cele trei surori: *Helga, Herta și Bertha* cu măști pe ochi” [anexa 2, p. 114].

Acest număr vine să aducă în prim plan tiparele *cabaretului parizian*, o formă teatrală aparte de divertisment, aducând o mică intrigă, un joc de cuvinte bazat pe numărătoarea în câteva limbi. Protagoniste sunt cele trei surori *Plitz* tocmai sosite cu primul tren de la Viena. Îmbrăcate după moda metropolei culturale europene ele aduc și comportamentul, manierele superficiale, preocupările frivole, împrumutate de la burghezia ce nu se pliază firesc pe liniștea orientală și pudoarea micului orășel provincial.

Pentru a crea un spectacol captivant în acest tablou, autorul recurge la *Can-can*, un dans energetic și vioi, originar din Franța, care a devenit emblematic pentru perioada *Belle Époque* din Paris, în special în cartierul Montmartre. Dansul a devenit popular în cabaretele și cafenelele pariziene în secolul al XIX-lea. Elementele caracteristice sunt tempoul rapid și energetic, cu accent pe mișcările picioarelor. Dansatoarele execută ridicări spectaculoase ale picioarelor, adesea ajungând la nivelul capului sau chiar mai sus. Ele poartă adesea pantofi cu toc înalt pentru a facilita mișcările lor și pentru a accentua grandoarea dansului. Fustele sunt petrecute, colorate și voluminoase, ceea ce le permite să efectueze mișcări ample și să-și arate picioarele în timpul dansului. *Can-can*-ul este adesea interpretat în grupuri mari, iar mișcările sunt sincronizate și coordonate [80].

Linia melodică, acompaniamentul crează și transmit în totalitate aceste deziderate prin stilistica muzicii de *cabaret*. Elementele caracteristice sunt: tonalitate majoră, mișcarea de la tonică spre cvintă și înapoi (mm. 5-13), structuri ritmice pătrate ce se repetă, având în linia basului o pulsație de optimi în alternanță de octavă ce conferă materialului mult dinamism (mm. 6-17) ș.a. Totodată introducerea frazelor cu pătrimi egale (m. 8; m. 12, m. 16) vulgarizează linia melodică, astfel că frazele incipiente, delicate (m. 5; m. 6; m. 9) devin o cochetare ușuratică în stilistica ce reese din *can-can*.

Ex.2.18. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Dammen show la Chiustenge* (mm.-5-13)

Toate cele trei personaje interpretează împreună liniile melodice, divizate în două voci doar în anumite fraze cu revenirea rapidă în unison, astfel având loc suprapunerea a trei voci diferite: *Helga* și *Herta*, două soprane și *Bertha*, mezzo-soprană. Se crează o anumită agitație, o descătușare libertină ce permite utilizarea elementelor coregrafice (aplecări, ridicări de fuste) cât și a pașilor de *can-can* cu aruncarea în sus a picioarelor. De aici și repetarea exactă a primei strofe pentru a varia mișcările coregrafice, foarte importante în caracterizarea acestor personaje. După volta a doua (m. 18, Ex. 2 a) vine numărătoare care înlocuiește refrenul tradițional în acest gen de muzică și care crează acea feerie debordantă necesară, care antrenează într-o anumită măsură și publicul spectator. Completează această scenă grotescă numărătorea preluată de cor, aglomerând și mai mult situația iar alternarea numărătorii în română cu cea în turcă caracterizează această localitate drept una polietnică și multiculturală, tipică unui oraș-port la Marea Neagră.

Ex.2.19. a) D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *Dammen show la Chiustenge* (mm.18-21)

b) D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *Dammen show la Chiustenge* (mm.22-26)

Totodată este puntea către reluarea primei strofe de la m.6. Această interpretare a strofei va fi în tempou mai rapid cu nuanțe dinamice de *f* și *ff*, cu accelerare spre sfârșit pentru a crea culminația debordantă de la sfârșitul m. 11 direct la m. 27 a ultimei secțiuni ce încheie acest număr prin pedala în octavă a vocilor, însoțită de octavele rapide din bas.

Pe de o parte, acest număr satirizează incultura și ignoranța băștinașilor, care fiind într-o metropolă culturală aleg doar ce este superficial, ușuratic, demonstrativ, lipsit de fundal estetic și

pot impresiona pe cei din zone patriarhale, liniștite, bazate pe un bun simț în toate. Pe de altă parte, trebuie să recunoaștem faptul, că o anumită vulgaritate în tratarea personajelor și a evenimentelor este o parte integrantă a genului de *musical*, *vodeville* sau *review*.

În ceea ce privește recomandările de ordin interpretativ, elementele distinctive care trebuie conturate în acest număr sunt interpretarea vocală tipică operetelor. Din perspectiva noastră, cele trei personaje vor interpreta împreună liniile melodice cu aerisire și lejeritate vocală, reducând pasajele de coloratură și virtuozitate asociate stilului *belcanto*. În general, nu vor exista dificultăți tehnice majore, insistându-se încă de la primele măsuri pe elementele de expresivitate, alternând *legato* și *non legato*. Pentru versurile *De la Viena am sosit...* interpretarea este pe *legato* iar versurile *Cu un vapor și-un tren ticsit...* sunt cântate în *non legato*. Această manieră se potrivește stilului de operetă și se adaptează ușor la interpretarea celor trei surori *Plitz*.

Registrul vocal predominant va fi cel mediu, iar expresia va fi non-academică în textul vorbit, cu accent pe vocalele deschise. În timpul repetițiilor, profesorul trebuie să țină cont de particularitățile anatomice ale fiecărui interpret-actor, pentru a asigura o învățare tehnică personalizată fiecărui personaj.

Următorul ansamblu **Nr. 13 *Suferința lui Yusuf*** face parte din Tabloul 18, Actul I. Personajul *Yusuf* și patrula otomană. Libretul relatează: „*Yusuf* face instruire cu grupa lui de spahii (militari din vechea cavalerie turcească [anexa 2, p. 119]. Bine-nțeles că totul este un dans în timpul căruia acesta, nemulțumit de spahii le arată, mai mult mimând cum se execută comenzile, devenind hilar. După terminarea instrucției primește raportul iscoadei care prin gesturi mimează o poveste ireală de dragoste între *Deniz* și *Poetul*, arătându-ne că nu a înțeles nimic din ce a văzut. *Yusuf* turbează, își încolonează trupa și comandă: Da, mergeam arestam poet ghiaur! Învățam minte! Apusaneye ghiaurule! (La pușcărie!)” [anexa 2, p. 119].

Acest număr muzical este scris în formă bipartită. În prima secțiune *Yusuf* cântă scurta sa arie care începe cu o introducere din patru măsuri, în care orchestra impune o formulă ritmică punctată, care va persista în toata aria, devenind un *leit-ritm* care caracterizează acest personaj. Acest ritm galopant care crează o stare de alertă și agitație reflectă suferința personajului din cauza iubirii sale neîmpărtășite pentru *Deniz*.

Primul motiv din introducere este construit pe o intonație de secundă descendentă, care ne duce cu gândul spre începutul orchestral al numărului *Chiustenge oraș de poveste*. O mișcare cromatică descendentă în trepte pe intonații de secunde conduce către tonalitatea de bază a ariei *C-dur*.

Ex.2.20. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Suferința lui Yusuf* (mm.1-4)

Aria este concisă (doar 11 măsuri), formând o perioadă din 3 propozitii: 4+4+3; prima propoziție este construită pe o melodie ce preia ritmul punctat din introducere, prin intonații de secundă descendentă.

Ex 2.21. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Suferința lui Yusuf* (mm. 5-8)

În m. 9 începe propoziția a doua, în tonalitatea *F-dur*; partea vocală e mai amplă, se lărgeste diapazonul, motivul principal se dezvoltă prin secvențiere. A treia propoziție (măsura 13) aduce tonalitatea *Es-dur* prin modulație-contrapunere. Este prescurtată (în 3 măsuri) fiind o variantă a strofei a doua cu motive vocale ce conturează inflexiunea din *Es-dur* spre *g-moll*, iar pasajul cromatic descendent în orchestră efectuează legătura dintre aria lui *Yusuf* și corul *Patrului*.

Următoarea secțiune începe în tonalitatea *B-dur* cu o melodie ce preia ritmul punctat din aria lui *Yusuf*. Formulele ritmice sincopate încep la sfârșitul primei măsuri ale corului accentuând astfel elementele de marș, așa numitul gen primar, care asigură democratismul și accesibilitatea limbajului muzical.

Ex 2.22. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Suferința lui Yusuf* (mm. 17-19)

Corul are structura unei perioade pătrate alcătuite din două propoziții (4+4). În m.5 începe a doua perioadă *a1*. Prima propoziție cântată de *Yusuf* se încheie cu interjecțiile patrulei (*Da!*) susținute de un motiv în triolet.

Ex 2.23. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Suferința lui Yusuf* (mm.28-29)

Propoziția a doua din această perioadă este cântată de *Yusuf* și confirmă decizia de a-l aresta pe *Poet*. Coda formată din șase măsuri (m. 33) aduce încă un pasaj de gamă cromatică descendentă ca o punte spre ultima replică dintre patrulă și *Yusuf*. Observăm o turație eliptică bazată pe rezolvarea acordului secund al dominantei din *C-dur* în *B-dur* ce însoțește replicile patrulei *Da! Da!*. Această scenă prezintă anumite aluzii la corul din culisele Actului III al operei *Rigoletto* de G. Verdi.

Sub aspect arhitectonic se conturează două secțiuni de proporții – aria lui *Yusuf* și corul *Patrului*, care alternează cu replicile lui *Yusuf* (cor cu soliști). În prima secțiune prevalează tonalitatea *C-dur*, iar în secțiunea a doua *B-dur*. În ceea ce privește structura internă, prima secțiune reprezintă o perioadă din trei propoziții: **a+b+b1**, în timp ce corul are o structură bipartită simplă cu codă. Din punct de vedere al interpretării această lucrare necesită o intonație corectă, prin executarea precisă a ritmului punctat sau sincopat și are drept scop redarea dinamismului acțiunii.

În sextetul *Adio, burlăcie! Nr.14* din Tabloul 19, Actul II – sunt implicate personajele: *Nicolae, Voicu, Papini, Helga, Herta* și *Bertha*. După cum relatează libretul, „Apus de soare...La cafelea surorile se pare că și-au găsit jumătățile cu care își fac jurăminte de dragoste și credință. Toți sunt fericiți. Perechile sunt: *Herta* cu *Papini*, *Bertha* cu *Voicu* și *Helga* cu *Nicolae*” [anexa 2, p. 119]. Acest număr a fost conceput inițial ca o comandă specială pentru cântărețul de muzică ușoară *Fuego*, care avea nevoie de un *cântec al mirilor* pentru evenimente. Iar ulterior *Adio, burlăcie* a fost introdus în *musicalul* dat. Se folosește forma *Bar abb*, o structură care s-a format în muzica vocală din epoca medievală și cea renescentistă, în arta minnesängerilor, meistersängerilor, trubadurilor și truverilor. Sextetul rezează un ansamblu, în care se imbină timbrul de bariton/tenor și vocile feminine – personajele *Helga, Herta* și *Bertha*.

În introducere se impune o melodie în ritm de *vals* în partiția clarinetului semnată în tonalitatea *G-dur*, care creează atmosfera sonoră a sextetului. Scriitura omofon-armonică se

menține în secțiunea incipientă, iar melodia se desfășoară în urcare și coborâre lină, formând un arc melodic. Strofa întâia cântată de *Nicolae* și surorile reprezintă forma bipartită simplă:

$$\begin{array}{ccc} a+b & + & a1+ b1 \\ 4+4 & & 4+4 \end{array}$$

Replicile melodice ale lui *Nicolae* sunt concise, de câte 4 măsuri și încep cu un salt de sextă mare ascendentă completat de o mișcare melodică descendentă. Surorile cântă „un răspuns” bazat pe o linie melodică monoritmă formată din două motive interjective (*Adio! Adio!*) aflate la distanța unui interval de terță. Ambele motive încep cu un salt larg ascendent întâi pe nonă, apoi pe septimă, urmate de secunde descendente în valori de doimi. Urmează secțiunea a doua, în care surorile cântă împreună cu *Nicolae* în octavă, factură muzicală care menține scriitura omofon-armonică, prin evidențierea melodiei și a ritmului de *vals* în partiturile vocale.

Planul tonal se remarcă prin complexitate: în prima propoziție prevalează turația autentică D-T și începe cu o modulație-contrapunere în tonalitatea *h-moll*. Secțiunea a doua începe cu trisonul *c-moll* (la fel prin contrapunere), urmat de trisonul tonalității de bază *G-dur* (o turație eliptică), terțcvartacordul dominantei către tonalitatea paralelă *e-moll*, iar o succesiune de acorduri revin în tonalitatea de bază *D-dur*. O codă cântată de *Nicolae* este construită pe baza primei propoziții din secțiunea întâi, iar prin aceasta autorul crează un arc tematic și tonal.

Sunt utilizate formule de perioade pătrate, muzica are o melodicitate sporită, partida vocală este lină, de lungă durată. Ritmul este ternar, în *tempo de vals*, cu un caracter languros și sentimental, cu evidențierea valorilor egale de pătrimi. Se ține cont de diferențierea părții interpretative dintre personajele surorilor *Plitz*, de culoarea lor timbrală în funcție de mesajul textului.

Pentru a reda atmosfera orașului, tradițiile și modul de trai al cetățenilor, D. Lupu introduce o serie de scene prin participarea corului. Astfel, în Actul I al Tablourile 10 și 11 conform libretului ***Chiustenge – oraș de poveste***, cu **Nr. 4** din partitură, este relatată următoarea acțiune: „Se aude un fluierat prelung de tren. La Chiustenge a ajuns primul tren de la Cernavodă, o mulțime pestră face gălăgie mare. Apar birjari, florărese, *Flașnetarul*, *Olteanul* ș.a. Printre cei sosiți se remarcă trei măicuțe. Sunt fetele de la *Dammen Show*, pioase, cu pelerine negre lungi, coifuri albe impecabile, și cu câte o geantă de voiaj în mână, ele ies în fața gării și se uită împrejur, ușor rătăcite. Fetele chicotesc, foarte bucuroase că au ajuns la mare” [anexa 2, p.111].

Lucrarea este scrisă pentru ansamblul coral mixt în tonalitatea *C-dur*. Corul începe cu o introducere orchestrală de 8 măsuri, o perioadă formată din 2 propoziții identice a câte 4 măsuri fiecare **a+a**, (mm.1-9). Strofa I (litera A) cu exclamația *Chiustenge!* (mm. 10-17) este construită

pe motivul din introducere, având la bază secunda mărită *do – si – la bemol – si – sol*, care crează un colorit sonor oriental.

Ex.2.24. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Chiustenge oraș de poveste!* (mm.10-13)

Aceasta este cântată de cor *tutti*, fiind dublată în orchestră pe fundalul unui acompaniament repetitiv al bașilor armonici (*quasi tremolo*). Din punct de vedere al structurii armonice, acordurile conturează turații autentice și conduc spre tonalitatea dominantei *G-dur*. La refren (litera B), (mm.19-26) vocile corale sunt individualizate iar textul are caracter enunțiativ (salutul *Bine ați venit!*). Pentru a reda varietatea mulțimii compozitorul utilizează conducerea contrară a vocilor. Motivele vocale sunt scurte, însă structurate pe mișcări line în gamă.

Ex.2.25. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Chiustenge oraș de poveste!* (mm. 19-23)

Secțiunea C (mm. 27-34) este de fapt reluarea fidelă a introducerii, care se încheie cu un pasaj orchestral în gama cromatică care efectuează trecerea spre următoarea strofă. În acest context se încheie prima secțiune a acestui număr. Schema primei părți: introducere, strofa întâi (litera A), refren (litera B), reluarea introducerii – (litera C). Strofa a doua (litera D), mm.35-42, vine cu un nou material vocal. Mișcarea în triolet pe o scriitură acordică pentru patru voci redă desenul unduitor al valurilor mării (...*La marea cea mare...*) pe fundalul octavelor repetitive în orchestră. Structura acestei strofe reprezintă o perioadă pătrată compusă din două propozitii (8+8).

Ex 2.26. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Chiustenge oraș de poveste!* (mm.34-38)

Refrenul (litera E) ...*Bine ați venit!* aduce o modificare a planului armonic, o inflexiune în *B-dur* la sfârșit, iar prin mersul melodic se ajunge la *G-dur*, dominantă tonalității de bază și ultimul acord trisonul *tutti C-dur*. Legătura cu strofa următoare se face de această dată printr-un amplu *glissando*.

Strofa a treia (litera F) – repriza, aduce prin modulație o contrapunere în *Des-dur*. Aici se întâlnesc motivele din strofa întâi și strofa a doua. Exclamația *Chiustenge!* (Litera G) este susținută pe sunete lungi la cor, motivul tricordic din prima strofă este redat aici în intervale de sexte paralele. O singură propoziție este preluată din strofa întâi, apoi este adus materialul din strofa a doua, material identic format dintr-o singură propoziție.

Schema acestei lucrări corale arată astfel:

Figura 2.2. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Chiustenge oraș de poveste!*

Introducere	Strofa I	Refren	Reluare introducere	Strofa II	Refren	Repriza	Încheiere
	A	B	C	D	E	F	G
mm.1-9	mm.10-17	mm.19-26	mm.27-34	mm.35-42	mm.43-50	mm.53-60	mm.61-69
C-G-C-F-G	<i>Chiustenge!</i> F _m -C-F _m - C-G	<i>Bine ați venit!</i>	C-G-C-F-G	<i>La marea cea mare</i> F _m -C-F _m - C-G	<i>Bine ați venit!</i>	<i>Chiustenge!</i> G _b -D _b - G _b	<i>Chiustenge!</i> D _b -A _b -D _b - G _b - A _b

Din cauza faptului că în textul partidelor corale se folosește des cuvântul *Chiustenge* (m.10), este necesar să lucrăm asupra articulației acestui cuvânt. Modalitatea de atac și durata pătrimii cu punct a primei silabe *Chiu* din cuvântul *Chiustenge* dictează evitarea loviturii în atacul sunetului pe prima bătaie, aceasta necesită un consum de aer mai mare și îl va lipsi pe interpret de posibilitatea susținerii sonore. Buzele trebuie ușor ținute, cu o sonoritate mai închisă la culoare. În plus, pentru a asigura un timbru omogen pentru toate vocile, este important să fie menținut un echilibru în conținutul vocal, astfel încât să se obțină o culoare timbrală similară armonicilor din toate partidele. În cazul de față, se recomandă reliefaarea timbrală a vocilor bărbătești.

În procesul de interpretare din m.19, este nevoie de acuratețea intonării pe gama *G-dur* în mișcarea ascendentă a bașilor în *unison*, cu sunete *re-mi-fa-sol*, intonarea acestor motive trebuie tratată instrumental, prin vocalizare, în poziție vocală verticală, pe un *non vibrato*. La m. 34 din strofa a doua, accentul va fi pe cuvântul *mare*; ...*la marea cea mare începe povestea...*, urmată de o scurtă respirație, *iubirii cântate de-atâtea poieți...*, accentul va fi pe cuvântul *poieți*, urmată de propoziția a doua *De la Cernavodă cu trenul acesta, sosesc azi atâtea „ghiuzel” frumuseți*, cântate pe un *non legato*.

Datorită particularităților dialectice din limba turcă (m. 44), atragem atenția asupra necesității unei anumite emisii vocale pe textul *hoch gheldimiz*, care se va executa cu ajutorul registrului de cap, pe *falset*, cu deschiderea gurii pe silaba *Ho-ch* [pronunție fonetică în română *hoș*], lăsând liberă trecerea coloanei de aer prin glotă, sau laringe, care trebuie deschise pe așa numita *senzație de căscat*, astfel evitându-se cântatul pe corzi.

Nr.9 S-a dus liniștea noastră (Tabloul 15, Ansamblul Actului I), este o piesă muzicală care evidențiază trăsăturile specifice locuitorilor din Chiustenge, implicând corul și dansatorii într-un mod participativ. Din perspectivă structurală, este adoptată forma *Bar*, deja utilizată în numerele anterioare. Secțiunea *a* (m.4) în tonalitatea *a-moll* redă o stare meditativă, nostalgică a personajelor ...*S-a dus liniștea noastră...* Compozitorul îmbină polifonia contrastantă cu cea imitativă, ca exemplu servind imitația în canon în mm.4-5 între vocile feminine și cele masculine. Totodată, în continuare, compozitorul înlocuiește polifonia imitativă cu cea contrastantă, fapt care poate fi explicat prin specificul genului, de obicei în scenele corale cu dans partidele sunt destul de simple.

Ex 2.27. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *S-a dus liniștea noastră* (mm.1-6)

The musical score is presented in three staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics: "S-a dus liniștea noastră. Un". The middle staff is the bass line in bass clef, with lyrics: "S-a dus,". The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a tempo marking of quarter note = 80. The key signature is one flat (A minor), and the time signature is 4/4.

În m.17 la începutul secțiunii *b* are loc schimbarea tempoului (patrima=200) subliniată cu *solo*-ul instrumentelor de percuție. Un solo scurt (două măsuri) la tobe reflectă procedeul jazzistic *break*, tipic pentru jazzul tradițional, inclusiv *Dixieland*, care impune un caracter tonic, dinamic,

care subliniază starea de agitație a personajelor. *Break*-ul apare de două ori, dinamizând factura orchestrală.

După cum afirmă W. Sargent în cartea lui *Jazz. Hot and Hybrid*: „Break-ul este o inserție melodică sau ritmică scurtă și improvizată interpretată de solist. În muzica *jazz*, acesta reprezintă un element crucial care conferă dinamism formei muzicale și stimulează percepția ascultătorului. O tehnică specifică este cunoscută sub numele de „stop time” („stop time” - moment de oprire). Pauza reprezintă un mijloc expresiv deosebit de important în *jazz*, întrerupând regularitatea secțiunilor alternative ale piesei (un fel de „sincopă structurală”) și uniformitatea pulsației metrice de referință. Aceasta ridică așteptările ascultătorului pentru reluarea ansamblului în acompaniament” [102, p. 33].

Ex 2.28. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *S-a dus liniștea noastră* (mm.16, 17)



Scriitura vocală se modifică și adoptă un ritm punctat și o repetiție intervalică în melodie, lăsând loc vocilor să se suprapună. Abordarea ritmică reflectă trăsăturile caracteristice jazzului clasic, evidențiat prin abundența de sincopă interne (la mm. 27, 29) și trioletzi (la mm. 24, 30). Sub influența jazzului clasic, structurile sunt regulate și simetrice. Este demn de menționat că melodia care servește ca punte între secțiunile **b** și **b1** este compusă din intervale repetate de cvartă sau cvintă, sugerând astfel o sonoritate de apel (la mm. 37-40).

Dintr-o perspectivă interpretativă, se propune o intonație precisă pentru ritmul punctat din textura omofon-armonică a corului, în același timp cu abordarea corectă a intervalurilor de cvartă și cvintă, cu menținerea uniformă a trioletzilor.

Figura 2.3. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *S-a dus liniștea noastră*

a	b	punte	b
m.4	m.17	mm.37-40	40

Nr. 15 *Suntem marinari*, Tabloul 21, Actul II, cu implicarea personajelor *Marinarii*, corul, *Yusuf* cu *Patrula*. Apar doi marinari cântând și dansând cu *Yusuf* și *patrula*. După cum se arată în libret, „urmează o scenă numai de gesturi și cuvinte neinteligibile. Marinarii cheflii îi văd și îi întreabă ceva în argou. Libretista Carmen Aldea-Vlad folosește frazele din diferite limbi având drept scop de a sublinia natura multietnică a marinarilor” [Anexa 2, p 122].

Melodia se construiește pe contrastul frazelor declamatorii („*Adorații fetelor*”) cu cele mai cantabile (*Suntem marinari!*). Ultima frază devine un adevărat *leitmotiv* al corului dat, care se repetă de mai multe ori, fie în versiune descendentă (m.22), fie în versiune ascendentă (m. 43).

Această frază-cheie se interpretează în unison sau cu terțe paralele în partițiile baritonilor și a bașilor. Forma numărului este strofică **a a1 a2**.

Ex 2.29. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Suntem marinari!* (mm.1-4)

Figura 2.4. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Suntem marinari!* (mm.1-4)

a	a1	a2
m.3	m.22	m.36
<i>B-dur</i>	<i>H-dur</i>	<i>C-dur</i>
A	B	C

Logica tonală a numărului se bazează pe ascensiunea de semitonuri: *B-dur*, *H-dur*, *C-dur*, ce asigură dinamizarea discursului muzical.

Secțiunea **a1** aduce prin contrapunere tonalitatea *H-dur*. Atragem atenția la corelația dintre partea instrumentală cu cea vocală. Linia melodică este divizată între orchestră și cor. În cadrul celor două măsuri cântate în orchestră, se conturează două motive: unul constă dintr-o urcare lină, celălalt dintr-o coborâre ușoară în trepte; prin această tehnică se realizează un anumit echilibru între frazele cântate. Remarcăm ritmul punctat (mm.22, 26, 43) care aduce un element de vivacitate și burlesc. Sub aspect armonic sunt descoperite funcțiile destul de simple (acordurile tonicii și ale dominantei).

Din punctul nostru de vedere acest număr nu reprezintă dificultăți interpretative, caracterul muzicii fiind vesel, plin de voiciunea marinariilor, combinat cu dansul numit *tap dance* pe replicile corului *Suntem marinari!*. Aceste replici vor fi cântate pe desenul ritmic punctat al unui *legato de expresie*, iar strofa pe un *non legato*. Specificul acestui număr constă în implementarea coregrafiei bazate pe elemente caracteristice de *tap dance*. Energia și dinamismul acestui număr se combină într-o efervescență artistică. *Suntem marinari* ne aduce aminte de strălucirea *musicalurilor* care au fost prezentate pe scenele Broadway-ului la începutul secolului al XX-lea. Menționăm ca exemple:

42nd Street (1980), cu autorii Mark Bramble și Michael Stewart, și compozitorul Harry Warren; *I Hope I Get It – A Chorus Line* (1985), cu muzica lui Marvin Hamlisch și versurile lui Edward Kleban, bazat pe lucrarea lui James Kirkwood Jr. și Nicholas Dante; *All That Jazz* din musicalul *Chicago* (1975), cu muzica compusă de John Kander și versurile de Fred Ebb și Bob Fosse ș.a.

Nr.19 Adio, Chiustenge!, Tabloul 23, Actul II, cu personajele *Deniz*, *Mustafa*, *Yusuf* și corul. După subiect, în această scenă sunt prezente toate personajele care au asistat la busculada lui *Yusuf*. Acest număr muzical are o structură strofică fără refren alcătuită din 3 strofe în formă de perioadă, alcătuite fiecare dintr-o singură propoziție din 4 măsuri (mm.19-26, mm.27-34, mm. 35-46). Compozitorul aplică un plan tonal mai puțin tradițional: *c-moll–As-dur–A-dur*. Aici, pe de o parte, sunt implicate tonalitățile de gradul 1 de înrudire (*c-moll - As-dur*), iar pe de altă parte, se folosește un procedeu tipic pentru muzica *pop*, în care ultima secțiune a șlagărului se interpretează cu un semiton mai sus.

În introducerea orchestrală (mm.1-4), predomină scriitura **omofon-armonică**, pe fundalul acordurilor repetitive a trisonului tonicii *c-moll* se desfașoară melodia cu un caracter nostalgic. Într-un acompaniament ce insistă pe turația autentică *T-D*, deslușim intonația de secundă descendentă, ce imită suspinul. Propoziția întâi **a** (mm 5-8) a recitativului începe cu replici declamative, motive scurte, intercalate cu pauze în tonalitatea *c-moll*, iar propoziția a doua **b** cântată de *Deniz*, are o parte vocală apropiată de stilul *recitativo*, cu un ambitus de decimă. Este evidențiată corelația armonică din acompaniament, care conține contrastul modal dintre major și minor (*Es-dur – c-moll*), prin care este redată confuzia și amărăciunea personajului.

Ex. 2.30. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, *Adio Chiustenge!* (mm.5-12)

5 **A** DENIZ
Am în-te - les N-am de a - les As-tăzi

9
tre - bu - ie să plec Și i - ni - ma la Chiu-sten - ge o las...

Aria începe cu o introducere instrumentală (mm. 17,18) care face legătura dintre recitativ și următoarele strofe. Prima strofă (litera **B**), mm.17-26, este o caracteristică muzicală a lui *Deniz*. Apoi intervine ansamblul coral care preia melodia în următoarea strofă. Compozitorul folosește pasajele în gama descendentă, apoi urcă în trepte pe sunetele tonalității *c-moll* armonic structurate ca o propoziție în tonalitatea *G-dur*, apoi autorul recurge din nou la alternarea tonalităților paralele. În acest fel redă starea de neliniște și supărare a personajului. Melodia este supusă unor transformări timbrale, tonale și armonice, fiind parțial cântată de cor.

Ex.2.31. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Adio Chiustenge!*(mm.19-22)

19

Plec, A-di-o Chius-ten-ge! Bun ră-mas pri-e-teni dragi!

G D G D

Partea vocală a lui *Deniz* este cantabilă, discursul muzical conturează frazele rotunjite (câte o măsură și jumătate), urmate de o frază mai lungă formată din 4 măsuri în care găsim motive tricordice descendente și un motiv grefat pe sunetele trisonului *e-moll*. Strofa a doua (Litera **C**) A1, mm.27-34 este expusă în *As-dur*, iar strofa a treia (Litera **D**, mm.35-42) introduce tonalitatea *A-dur* (un procedeu tipic pentru compozitor). Corul preia motivele din melodia lui *Deniz* din perioada precedentă, alternând cu scurtele intervenții vocale ale eroinei, formate dintr-un motiv construit pe cinci sunete descendente.

Ex. 2.32. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Adio Chiustenge!* (mm.27-30)

27 [C]

Nu es-te-Ma-rea mea! De voi îmi va fi

Pleci spre Ma-rea Mar-ma- ra... A - pa-l-bas-tră din Bos- for...

Pleci spre Ma-rea Mar-ma- ra... A - pa-l-bas-tră din Bos- for...

[C]

Ab Eb Ab Eb

Din punct de vedere interpretativ, acest număr solicită să fie acordată o atenție sporită aspectului orizontal al facturii cu structuri armonice în ison, prin folosirea canonului dintre

ansamblul coral și solistă, pe baza motivelor din partida lui *Deniz*. Vocile ansamblului trebuie intonate cu acuratețe, iar acordajul partidelor soprano și bas necesită o atenție deosebită.

Figura 2.5.D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Adio Chiustenge!*

RECITATIV			Strofa I	Strofa II	Strofa III
a	b	a			
m.5-8	m.9-12	m.13-16	m.17-26	m.27-34	m.35-46
A			B	C	D

Nr.21 *Ne place La Chiustenge*, face parte din Tabloul 25, Actul II, fiind ultimul număr din acest *musical*, personajele implicate sunt: *Helga, Herta, Bertha* și Corul. Subiectul descrie viața de la malul mării.

Introducerea formată din 4 măsuri consolidează tonalitatea de bază *G-dur*. Limbajul armonic al acestui număr îmbină turație plagală, aducând un efect al incertitudinii tonale, precum și succesiunea acordurilor de dominantă care se rezolvă eliptic în subdominantă și alte procedee, în timp ce mișcarea alertă în tempou rapid dinamizează fluxul muzical.

Ex. 2.33. D. Lupu, *Adio Chiustenge!, Ne place la Chiustenge* (mm.5-12)

Pe plan metroritmic autorul folosește pe larg desene ritmice complexe prin asocierea sincopelor cu formule punctate.

Forma strofei a doua (m. 13) este construită din două propoziții, care reprezintă un material muzical diferit, subliniat prin contrapunerea tonalităților paralele. Corul vine cu intonații interogative – *E frumos aici la noi?* Dacă prima propoziție se caracterizează prin intonații

declamative, procedeu de repetiție, ritm sacadat, propoziția a doua, din contra, este cantabilă, construită pe un motiv melodos care se dezvoltă în secvențe descendente creând o aluzie folclorică. Motivele scurte ale corului sunt intercalate cu intonațiile întrebare-răspuns ale trio-ului vocal. Merită subliniată ilustrația sonoră de la încheierea ultimei strofe din partida orchestrală, pasajul format din arpegii care imită valurile Dunării (pe textul *Din vapor se vede așa*). Din punct de vedere interpretativ nu există dificultăți, atenția fiind sporită doar la desenul ritmic care conține sincope cu formulele punctate (ex. din mm. 6, 23, 25, 33, 35, 39).

2.6. Uvertura și dansurile din *musical*: caracteristica generală

Uvertura a fost concepută sub forma unui potpuriu compus din 9 fragmente, fiecare ilustrând teme de bază, situații semnificative sau personaje relevante din perspectiva dramaturgiei muzicale. Fiecare fragment este identificat printr-o literă în ordine alfabetică (A, B, C etc.), având măsura sa, tonalitatea specifică, tempo-ul propriu și o structură ritmico-intonativă distinctă.

Este demn de remarcat că absența tranzițiilor fluide între fragmente conduce la generarea unor construcții extrem de contrastante și, în unele cazuri, compromise expunerea naturală a materialului muzical. Se recurge la procedeul de montaj, care a dobândit o importanță semnificativă în diverse genuri și forme muzicale contemporane. Un exemplu în acest sens este trecerea de la secțiunea **A** la următoarea secțiune, **B**, unde se utilizează motive orientale în linia melodică, cu măsura de 7/8 și un tempo rapid, sau de la secțiunea **D** la secțiunea **E**, unde schimbarea de *tempo* este forțată prin reducerea materialului tematic. Lungimile fragmentelor variază de la o perioadă de 16 măsuri (secțiunea **A**, mm.1-16; secțiunea **D**, mm.42-57) până la una mai scurtă de 6 măsuri (secțiunea **C**, mm.32-36), cu un material de tranziție de 4 măsuri (mm.38-41), precum și fragmente de câte 8 măsuri (secțiunile **E** și **F**) și altele care nu depășesc 10-14 măsuri în volum.

Prima secțiune **A** (mm.1-16) are la bază tematismul din Nr.1 *Pentru un bănuș*, temă care apare din nou și în numărul orchestral *Cadâna și Olteanul*. Ulterior acest material nu este modificat radical și își păstrează particularitățile enunțate în uvertură.

Al doilea fragment, **B** reliefează etosul oriental prin însumarea caracteristicilor personajelor *Deniz* (tânăra turcoaică), *Mustafa* (tatăl ei), *Yusuf* (ofițer turc), *Cadâna* (dansatoare) cu situațiile comice legate de aceste personaje. Fragmentul **B** vine cu elemente modale specifice și cu măsura de 7/8.

Fragmentul următor, **C**, adoptă o măsură de 4/4, un tempou mai lent, cu o structură ritmică compusă în mare parte din pătrimi și doimi, care îi conferă un caracter mai festiv. Volumul său nu depășește o propoziție și include un scurt material de tranziție format din 3 măsuri (mm.38-41),

pregătind astfel terenul pentru secțiunea **D**. Această porțiune reflectă aspectul lirico-patetic legat de peisajul mării și de enigma sentimentală a mării, care stimulează imaginația artistică să creeze.

Secțiunea **D** este în tradiția muzicii descriptive legate de situațiile comice din filmele de comedie sau din desenele animate. Aceasta vine cu tonalitatea *B-dur* în măsura de 4/4, cu includerea pregnantă a instrumentelor de percuție specifice muzicii ușoare și cu o tematică volantă și veselă. De la m.57 debutează secțiunea **E** care are la bază tema din Nr.11 *Mare de Argint*, în care personajul *Deniz* își exprimă starea de îndrăgostită și aduce elogiul Mării. Această secțiune este de durată scurtă și cuprinde o propoziție formată din 8 măsuri (mm.57-65).

Secțiunea **F** aduce o schimbare în structura ritmică, adoptând procedeele stilistice ale *swing*-ului și accentuând astfel un contrast puternic, prin care este generat caracterul ludic și satiric al muzicii, lasându-ne să anticipăm că acțiunea viitoare va fi una comică. Fragmentul următor, **G**, un marș grotesc asociat spectacolelor de circ, dansurilor galante specifice genului muzical-teatral de *cabaret* este o tranziție către secțiunea **H**.

Ultimul fragment (**I**) marchează încheierea acestui potpuriu inedit (mm.93-104) printr-o temă-invitație de a urmări evenimentele ce vor avea loc în continuare în cadrul *musicalului*. Acest fragment emană frumusețea melodică, liricul și atmosfera plină de veselie, devenind un simbol sonor al temei dragostei, unul din cele mai importante mesaje ale creației vizate.

Figura 2.6. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, Uvertura

litera	tonalitatea	tempo	mm.	leittema
A	<i>F-dur</i>	$\text{♩} = 100$	1 - 16	<i>Pentru un bănuț</i>
B	<i>G-dur</i>	$\text{♩} = 280 \frac{7}{8}$	17 - 31	<i>Geamparaua</i>
C	<i>D-dur</i>	<i>Lent 4/4</i>	32 - 41	<i>Să plecăm fata mea</i>
D	<i>B-dur</i>	$\text{♩} = 40 \frac{4}{4}$	42 - 57	<i>Suntem marinari</i>
E	<i>F-dur</i>	$\text{♩} = 100$	58 - 65	<i>Mare de argint</i>
F	<i>C-dur</i>	$\text{♩} = 130$	66 - 73	<i>Suferința lui Yusuf</i>
G	<i>B-dur</i>	$\text{♩} = 140$	74 - 79	<i>Încăierarea</i>
H	<i>G-dur</i>	<i>4/4 Can-can</i>	80 - 104	<i>Dammen Show</i>
I	<i>A-dur</i>	$\text{♩} = 80 \frac{4}{4}$	93 - 103	<i>Adio Chiustenge</i>


Planul tonal al uverturii se bazează pe două sfere: tonalitățile apropiate, de gradul I de înrudire cu bemoli (*F-dur*, *B-dur*) și tonalitățile cu diezi (*D-dur*, *G-dur*, *A-dur*) la care se adaugă tonalitatea *C-dur* ca una neutră. Această alegere a tonalităților în cadrul lucrării de către compozitor asigură o trecere lină de la un centrul tonal la altul, iar mișcarea ascendentă pe un

semiton (*F-dur*, *G-dur* și *G-dur-A-dur*) reflectă logica tonală a unui șlagăr la macronivelul compoziției.

Nr.10 este un dans comic *Cadâna și Olteanul*, care face parte din Tabloul 16, Actul I, cu participarea personajelor: *Flășnetarul*, *Cadâna*, *Olteanul* și târgoveții. Conform informațiilor furnizate de libret acțiunea se desfășoară în astfel: „*Flășnetarul* își pândește clienții manivelând eterna temă orientală. *Olteanul* vine fluierând pe uliță, cu cobilița pe un umăr. Din față apare o cadâna care îi face cu ochiul și începe să danseze pe muzica *Flășnetarului*. *Olteanul* se oprește și o privește cu admirație. Se mai opresc mai mulți târgoveți. Dansul devine mai senzual. *Olteanul* stă rezemat în cobiliță. Fata îl invită la dans. El îi dă cobilița și îi șoptește *Flășnetarului* ceva. *Flășnetarul* cântă o horă. *Olteanul* joacă de-i scapără călcâiele, face tot felul de figuri apoi ia cobilița, o pune pe umerii fetei și ai lui și încep să joace o geampara. La final mulțimea aplaudă iar *Olteanul* îi oferă dansatoarei...o ciușcă ce-i mai rămăsese” [Anexa 2, p. 117].

Acest număr orchestral constă din trei secțiuni contrastante. Prima secțiune (mm.1-33) are la bază tematismul muzical din Nr.1 *Pentru un bănuț* în care apar *Chelnerul* și *Flășnetarul*. Are loc o redare aproximativă a liniei melodice cu intonații caracteristice ce ne amintesc de tematismul dat, dar care nu este respectat fidel. Are o formă bipartită simplă **a+b**. Secțiunea **a** (mm.1-9) este o propoziție din 8 măsuri cu anacruză, ce începe în tonalitatea *d-moll* și se încheie în tonalitatea paralelă *F-dur*. Secțiunea **b** (mm. 10-33) este la fel, mai extinsă datorită repetării, având sursa din Nr.1 *Pentru un bănuț*. Astfel, materialul de bază include o perioadă din două propoziții contrastante: prima formată din mm.10-18 și a doua din mm. 19-24. Ulterior, propoziția a doua se repetă cu exactitate augmentând secțiunea **b**.

Partea a doua începe la m. 34 cu o schimbare mică de tempou și cu un tematism contrastant ce se bazează pe materialul din Nr. 18 *Ce-am avut și ce-am pierdut*, în care era caracterizat muzical personajul *Olteanul*. Aici structura ritmico-melodică se păstrează intactă și este reluată tonalitatea numărului, *a-moll*. În perioada formată din două propoziții este inclus un *glissando* la flaut, care în prima propoziție se repetă aproape exact, doar cu diferența de variere a ultimei măsuri (m. 43), acest procedeu subliniind caracterul ludic al scenei.

În secțiunea a treia, începând cu m.44, intervine o schimbare radicală a desenului ritmic și a liniei melodice. Măsura este de 7/8 cu (divizarea în 4+3), iar structura ritmică corespunde exact dansurilor orientale: . Linia melodică reprezintă un calapod tipic muzicii turcești și are menirea de a constitui acea atmosferă orientală, fără a încerca elemente ritmico-melodice personalizate sau de o anumită originalitate. Forma acestei părți este bipartită simplă contrastantă **a+b**.

Prima secțiune **a** este o perioadă formată din două propoziții (mm. 44-51), în care formula melodică din 4 măsuri se repetă. Secțiune **b** (mm. 52-55) începe cu o propoziție cu linie melodică proprie, dar care păstrează formula ritmică apoi este reluată propoziția din secțiunea **a** (mm.56-59), acest fapt arătând proveniența sintagmei „cu includere”. Ele reprezintă încheierea acestui număr prin repetarea ultimei măsuri (mm. 60-62).

Pentru a reda mai fidel sonoritatea instrumentelor orientale autorul folosește îmbinarea a trei instrumente de suflat din lemn: flautul, oboiul și clarinetul. Deoarece sunt suprapuse la distanță de octavă (fl.-oct.III; ob.-oct. II; cl.-oct. I) și se dublează linia melodică se obține efectul sonor scontat. Exact acest procedeu este utilizat și la grupul instrumentelor cu coarde dar cu începere de la m.54, la repetarea frazei din secțiunea **b**: vni-I, oct. II; vni-II și violele oct I; violoncelele oct. mică. Prin păstrarea acestei componente până la sfârșitul numărului este realizată și culminația dramaturgică.

Nr.12 *Patrula otomană* este un dans care face parte din Tabloul 18, Actul I. Numărul coregrafic este plasat între două scene lirice, cea a lui *Deniz, Marea de argint* (Nr.11) și *Suferința lui Yusuf* (Nr.13). Conform libretului acțiunea în acest număr se desfășoară astfel: „*Yusuf* face instrucțiuni cu grupa lui de spahii. Bine-nțeles că totul este un dans în timpul căruia acesta, nemulțumit de spahii le arată, mai mult mimând cum se execută comenzile, devenind hilari” [Anexa 2, p.119]. Stilistic, tematica adoptată prezintă asemănări cu muzica pentru balet, însă liniile melodice, structura și limbajul armonic reflectă clar influențele muzicii ușoare românești din acea perioadă. Orchestrarea este compusă din aceleași instrumente cu clape electronice (Keyboard și Strings Kbd), setul de percuție, chitara și chitara bas. În orchestră sunt implicate următoarele instrumente de suflat de lemn: flaut, oboi, clarinet în *B*; de alamă: 2 corni în *F*, o trompetă și un trombon; de percuție 2 timpane; și grupul instrumentelor cu coarde: viori I, viori II, viole și violoncele.

Structura acestui dans este tripartită complexă cu repriza variată, având o construcție complexă **A + B + A1**, însă încărcătura stilistică se concentrează în principal pe secțiunea mediană **B**, care este extinsă și cuprinde două compartimente contrastante. Prima secțiune, **A**, adoptă un tipar de marș cu un ritm susținut în 4/4, accentuat de loviturile timpanului. Tema muzicală este preluată din Nr.3 *Vei fi cadâna mea*, în care personajul *Yusuf* își exprimă sentimentele față de *Deniz*. Structura acestei secțiuni este tripartită simplă, **a+b+a1**. Menționăm că utilizarea formelor tripartite cu repriză la nivelul formelor simple și cele complexe are un efect benefic din punct de vedere al percepției muzicale deoarece temele muzicale se memorizează ușor de către public.

Materialul muzical al secțiunii **b** implică o mișcare rapidă la instrumentele cu clape și la întreg grupul de instrumente cu coarde, creând un moment descriptiv, menit să susțină mișcările

coregrafice complexe (mm.9-15). Aceasta este urmată de o scurtă repriză **a1**, marcând încheierea primei secțiuni.

Secțiunea **B**, adoptă o structură bipartită simplă, **a+b+c**. Această secțiune este în contrast cu cea anterioară, prezentând un *tempo* rapid pe o măsură mixtă de 7/8, construită pe un tematism cu influențe orientale (mm.19-26). În acest mod, secțiunea **b** pune în valoare trăsăturile muzicii *rock* în măsura 4/4, ritm specific al *Drum-set*-ului, o anumită figură ritmică la chitară bas, în care este adoptat principiul de repetare a unui *pattern* în care totalitatea elementelor melodice, armonice, ritmice și de registru se reiau exact de mai multe ori. Secțiunea **C** destul de extinsă în comparație cu celelalte (mm.27-42) scoate în prim plan coregrafia, mișcarea scenică ș.a.

Putem observa că în această parte se desfășoară următoarea acțiune a personajelor: „După terminarea instrucției primește raportul iscoadei care prin gesturi mimează o poveste ireală de dragoste între *Deniz* și *Poet*, arătându-ne că nu a înțeles nimic din ce a văzut. *Yusuf* turbează, își încolonează trupa și comandă: Da, mergeam arestam poet ghiaur! Învățam minte! Apusaneye ghiaurule! La pușcărie!” [Anexa 2, p.119]. Această scenă este întreruptă brusc de o mică trecere din trei măsuri din care ultima este pauză totală.

Astfel, de la m.46 se pregătește ultima secțiune **c** cu un moment sumbru, tensionat, plin de mister. Toate instrumentele, cu excepția secției de ritm și a percuției, cântă la unison de octave aceeași linie melodică. Măsura de ¾, alternarea unei măsuri cu mișcare și a următoarei măsuri cu oprirea pe o doime cu punct, crează o stare de incertitudine, puțin mistică, prin care este introdus un contrast în dramaturgia numărului. Repriza este diminuată, începând de la m.5 se scoate în prim plan secțiunea cu mișcarea rapidă a corzilor și a instrumentelor cu clape suprapusă pe melodia și ritmul marșului turcesc.

Figura 2.7. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, Nr.12. *Patrula otomană* (dans)

A			C			A ₁		
<i>Vei fi cadâna mea</i>			<i>Geamparaua</i>			<i>Vei fi cadâna mea</i>		
mm.1-18			mm.19-57			mm.1-18		
a	b	a ₁	a	b	c	a	b	a ₁
1-8	9-15	16-18	19-26	27-42	43-57	1-8	9-15	16-18

Nr.16 Încăierarea din Tabloul 21, 22, Actul II este un dans-luptă între patrula turcă și câțiva marinari. În acest număr sunt implicate următoarele personaje: marinari, *Yusuf* și Patrula, care sunt concentrate pe dialog și dans de diferite etnii (englez, rus și moldovean): „Apare și *Yusuf* cu patrula. Urmează o scenă numai de gesturi și cuvinte neinteligibile. Marinarii cheflii îi văd și îi întreabă ceva în argou”. [Anexa 2, p.122].

Numărul începe cu un *tremolo* la instrumente de percuție *crescendo* care sună ca o amenințare. Este o construcție mai expansivă, cu o introducere de 8 măsuri, în care se simte o incertitudine, o anticipare. Compartimentul de bază are structura **A+B+C**, care formează o construcție liberă compusă din trei secțiuni contrastante. Secțiunea **A** recapitulează tematica Nr.3 *Vei fi cadâna mea* (mm.9-15), iar de la m.16 până la m.20 se dezvoltă o tematică descriptivă, cu *pizzicato* la instrumentele cu coarde, pe o structură ritmică variată, *solo*-uri scurte la tobe și alternarea grupurilor instrumentale, creând astfel un cadru propice pentru mișcările de dans ale personajelor turcești. Un pasaj ascendent, scurt, încheie secțiunea **a**.

Următoarea secțiune **B** (mm.21-49) este concepută pentru a ilustra muzical lupta directă dintre personaje, prezentând figuri ritmice dinamice, prin secțiuni scurte care se succed rapid. Pentru a menține un ritm alert, cu lovituri-accentuate la timpan, prin schimbarea temei (la fiecare 3 măsuri), compozitorul folosește *Drum-set*-ul. Toate aceste elemente contribuie la crearea unei coregrafii dinamice care ilustrează confruntarea propriu-zisă a personajelor. Această secțiune constă din două părți care se repetă, fiind separate de o inserție tematică contrapusă temei principale (mm.38-41). În total, sunt prezentate patru expuneri tematice inițiale, urmate de o inserție la măsura de 6/8, interpretată de instrumentele de suflat de lemn și susținută doar de loviturile timpanului. De la m.42, tema principală este reluată, având loc o pauză generală *tutti*, și în acest fel secțiunea se încheie cu aceeași inserție de 6/8. Aceste momente au rolul de a diversifica partitura, realizând trecerea coregrafiei de la un grup de dansatori contrar soliștilor și invers.


Ultima secțiune **C** împărțită în două fragmente se completează reciproc, însă variază ca tematism și factură orchestrală. Începe la m.50 și scoate în prim plan stilistica muzicii pentru flașnetă cu măsură ternară $\frac{3}{4}$, structuri armonice repetitive, având în vedere construcția destul de primitivă a instrumentului, linie melodică cu ambitus restrâns, ritm de pătrimi egale și desigur, acele disonanțe la fel tipice flașnetei. Secțiunea următoare care încheie partea **C** dar și numărul acesta, rămâne în aceeași stilistică dar cu un tempou mai rapid, în care apar linii melodice mai variate, este utilizată trompeta, toate acestea fiind elemente ale facturii orchestrale menite să susțină diversitatea coregrafică a numărului. În general, construcția muzical-tematică are un potențial coregrafic mare determinat de prezența elementului comic pe tot parcursul scenei.

Figura 2.8. D. Lupu, *Adio Chiustenge!*, Nr.16. *Încăierarea* (dans)

A		B	C
mm.1-20		mm.22-49	mm.50-85
Introducere	mm. 1-8	<i>Lupta</i>	<i>Încăierarea</i> <i>Lupta</i>
<i>Vei fi cadâna mea</i>	mm.9-15		
<i>Încăierarea</i>	mm.16-20		

Nr.20 Geamparaua lui Yusuf, este un dans comic din Actul II, Tabloul 24. Acest număr coregrafic este ultima prezentare a personajului *Yusuf*. Subiectul acestui dans este: „Se aude puternic cântecul pescărușilor, vocile unor oameni care mai comentează cele întâmplate și în timp ce se așterne liniștea și crezi că s-a terminat totul ...apare *Yusuf* în izmene, strigând: *Deniiiz*, te iubesc! *Seviorum!* Mulțimea râde în hohote la apariția lui... Patrula otomană care a revenit, nu-l recunoaște și îl arestează” [anexa 2, p.124].

În Dicționarul de *Termeni Muzicali* (ediția 2010), definiția jocului dobrogean sună astfel: „Giamparale, joc popular românesc, cu multiple variante și denumiri (giambaralele, mărânghile, zlata etc.), răspândit în Câmpia Dunării și Dobrogea. Jocurile dobrogene au trăsăturile jocurilor de câmpie: iuți și săltate. Păstrează forme simple de cerc și exceleaza în hore, bătute. Jocurile de perechi se disting printr-un aspect dinamic și colorat, fiind caracterizate de mișcări generale săltate și pline de viață. Printre acestea se numără: *Alămaia*, *Brâul măcănesc*, *Cadâneasca*, *Drăgaica*, *Geamparaua*, *Ghimbășeasca*, *Hora Drăgăiciei*, *Păidușca*, *Păpușica*, *Popârlanul*, și *Iropca*. Metroritmica folosită este extrem de variată, incluzând 2/4, 3/4, 3/8, 5/4, 5/8, 7/8, și 9/8, conferindu-i un caracter bogat, specific jocurilor dobrogene” [36].

Încheind șirul de momente muzicale în care elementele orientale sunt utilizate ca tipar direct folosind măsura 7/8 cu o grupare ritmică specifică de 3+4 optimi , intonații de secundă mărită *f-gis* (m.2), *as-h* (m.14) și culoarea timbrală oferită de cele trei instrumente de suflat de lemn – fl. Ob. Cl. în *Si bemol*, îmbinate în unison sau octavă cu tot grupul instrumentelor cu coarde.

Este un dans comic, dar esența muzicală a temei nu dezvăluie acest aspect, lăsând loc pentru expresia scenică și costumație pentru a transmite această atmosferă. Termenul de „geampara” cuprinde diverse tipuri de dansuri din Câmpia Dunării și Dobrogea, atât în interpretare individuală, cât și în interpretare de grup. În acest număr, partea solistică se integrează armonios cu cea de grup, având în scenă și alte personaje pe lângă personajul *Yusuf*: *Deniz*, *Mustafa* și corul. Din punct de vedere structural, geamparaua reprezintă o secțiune monopartită, construită pe un dialog între grupul de coarde și instrumentele de lemn (mm.1-4), în care frazele sunt preluate de instrumentele de coarde în dialog cu cele de alamă (mm.5-12) și finalizate cu un *tutti* general (mm.15-16). Suntem de acord cu opinia autoarei Ana-Maria Colompar, care afirmă că: „dansul poate fi un mijloc esențial de exprimare într-un anumit tip de *musical*. În aceste cazuri, viziunea coregrafică primează asupra libretului, iar dansul devine elementul central al spectacolului”[19, p.16].

2.7. Concluzii la capitolul 2

□ *Musicalul Adio Chiustenge!* al compozitorului Dumitru Lupu reprezintă un exemplu elocvent al genului de *musical* românesc, realizat în strânsa colaborare cu libretista Carmen Aldea Vlad, cu contribuțiile adiționale de versuri a autorilor Viorela Filip (Nr.17 *Mă-ntorc la tine iar...*) și Florin Pretorian (Nr.7 *Iubim*).

□ Inspirat din legendele orașului Constanța, acest *musical* se distinge printr-un subiect original și poartă semnătura unui compozitor experimentat, recunoscut pentru multiplele sale șlagăre atât în România, cât și peste hotare.

□ Pe baza faptelor istorice sau legendelor orașului Constanța, D. Lupu și libretista Carmen-Aldea Vlad au creat un spectacol muzical, a cărui acțiune se situează în perioada de tranziție de la epoca otomană la cea de emancipare europeană a orașului. Prin acesta, creația susține ideea de dezvoltare a culturii la nivel local și regional, evidențiind studiul istoriei orașului și exprimând-o în creația sa artistică.

□ Atmosfera acțiunii din spectacol este redată prin muzică, acțiune scenică, schițe de decoruri și costume. Compozitorul ne-a lăsat recomandări tangibile cu privire la aceste aspecte, care pot fi considerate o veritabilă fișă a spectacolului și pe care le regăsim în Anexe, chiar dacă acest *musical* nu a fost montat în timpul vieții sale.

□ În concordanță cu libretul, sub aspect stilistic partitura ne aduce ostentativ teme care aparțin diferitelor culturi muzicale folosite ca o caracterizare sonoră a personajelor: austriacă (*Dammen show la Chiustenge*), românească (*Ce-am avut și ce-am pierdut*) și turcească (*Vei fi cadâna mea și Suferința lui Yusuf*).

□ Temele de inspirație orientală devin caracteristicile muzicale ale protagoniștilor de etnie turcă: *Mustafa, Deniz, Yusuf* precum și ale personajelor participative – cadâna, militarii turci ș. a.

□ Grație experienței compozitorului, partitura muzicală abundă de cântece deosebit de melodioase, care sunt deja șlagăre, sau care pot deveni, cum ar fi: *Ma-ntorc la tine iar mare albastră...*, *Iubim (Hai vin-o iar în gara noastră mică)*, *Adio burlăcie*, *Aș vrea aicea să trăiesc*, *Mare de argint*, *Ce-am avut și ce-am pierdut*, *Dammen Show la Chiustenge* și altele.

□ Cele mai melodioase cântece din *musicalurile* americane deveneau șlagăre de muzică *pop* sau *standard-uri* jazzistice: *My Favorite Things* din *The Sound of Music*, *Memory* din *Cats* sau *Somewhere* din *West Side Story*, curent format în anii 1930 ai secolului trecut.

□ Creația în discuție dezvăluie o dramaturgie muzicală destul de dezvoltată, fundamentată pe îmbinarea a două linii narrative: tema dragostei și imaginea orașului Chiustenge ca un personaj colectiv, în timp ce figura *Poetului* leagă aceste două linii.

□ Este important să subliniem că această construcție este singulară și nu are analogii în istoria genului de *musical*.

□ Dramaturgia muzicală *Adio Chiustenge!* se bazează pe principiul utilizării *leitteme*-lor, care sunt inițial expuse în *Uvertură*, respectând astfel convențiile specifice ale genului de *musical*.

□ Ulterior, *leittemele* devin fragmente mai extinse în structura muzicală, incluzând arii, duete și scene de ansamblu, care dezvoltă și detaliază temele prezentate în uvertură.

□ Acest mod de construcție este în contrast cu operele de referință ale genului, precum *West Side Story* sau *Jesus Christ - Superstar*.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

□ Apariția *muzicalului* românesc este strâns legată cu diverse genuri muzical-teatrale, precum *opera*, *opereta*, *burlescul*, *vodevilul* și *revista*.

□ O etapă istorică importantă cu un mare impact asupra dezvoltării genului pe scena românească a fost datorată punerii în scenă a unor spectacole ale autorilor occidentali.

□ Dumitru Lupu este o figură emblematică în evoluția genului de *musical* din România care a acumulat o bogată experiență în domeniul muzicii *pop* începând cu anii 1970. *Adio Chiustenge!* (2016) a fost creat într-o perioadă de maturitate a compozitorului, reprezentând o investiție în cunoștințele sale componistice, prin adaptarea poveștilor și legendelor legate de orașul Chiustenge, într-o operă muzical-teatrală.

□ Am indentificat că structura dramatică a creației se organizează în jurul interacțiunii a două linii narrative distincte: una, care explorează tematica dragostei, prezentată într-un mod original, și cealaltă, care dezvăluie portretul orașului Chiustenge. Punctul culminant al acestei interacțiuni constă în centrarea imaginii *Poetului* Mihai Eminescu, care leagă aceste două elemente ale poveștii.

□ Din perspectiva subiectului și a tematicii, creația dată se bazează pe principiul de **polisubiect** (termen A. Andriușcenko) [89].

□ O altă trăsătură tipică genului de *musical* identificată în această creație se referă la **poligen** (termen A. Andriușcenko) demonstrat prin analiza detaliată a tuturor numerelor – atât vocale, cât și cele instrumentale sau coregrafice [89].

□ Deși acest *musical*, în varianta sa semantică, se bazează pe modelul clasic al genului, el este îmbogățit cu elemente specifice altor genuri. De exemplu, *arioso* și *recitativul*, mai frecvente în opera clasică, sunt integrate în structura sa, iar introducerea ansamblului coral cu soliști amintește de practicile *operei*.

□ Uvertura beneficiază de o dublă interpretare, fiind specifică *operei*, este adoptată și în cadrul genului *musical*.

□ Elementele *teatrului de revistă* sunt evidente prin abundența scenelor umoristice, pline de momente hazlii și satirice. Numerele vocale precum *Pentru un bănuț*, *Vei fi cadâna mea*, *Ce-am avut și ce-am pierdut* evidențiază influența *teatrului de revistă*. De asemenea, *can-can-ul*, specific *music-hall*-ului, contribuie la diversitatea și îmbogățirea genuistică a spectacolului.

□ *Musicalul* dat are o dramaturgie dezvoltată susținută de caracteristicile muzicale variate, cu aplicarea procedeelelor stilistice diferite.

□ Limbajul muzical include o gamă largă de genuri și stiluri, inclusiv de trăsături care aparțin

muzicii *pop*, *rock*, *jazz*, muzică de film etc. Astfel, influențele muzicii *pop* pot fi evidențiate în – *Chiustenge oraș de poveste*, prin *music-hall-uri* în – *Suntem marinari* și *Dammen show la Chiustenge*. Singurul număr care se abate de la tiparele clasice ale genului de *musical* este – *Ce-am avut și ce-am pierdut (Olteanul)*. Acest număr reprezintă un omagiu adus folclorului românesc, care captează esența umorului și a melismaticii specifice cântecelor populare.

□ Din punct de vedere al analizei interpretative am identificat un cumul de recomandări care ar putea fi utile prin alegerea selectivă a **tipului de voci**.

□ Tenorul liric (*Flașnetarul*), baritonul (*Chelnerul*), vocea lirică (*Poetul*), sunt voci lejere care dispun de posibilități de omogenizare vocală perfectă, cu o sonoritate clară. Calitățile actricești în spirit comic (*Olteanul*), abilitățile în stăpânirea de efecte și trucuri sonore (*Yusuf*) au o adaptabilitate de interpretare atât în maniera muzicii ușoare (*Deniz*), cât și a celei clasice de operetă (surorile *Plitz*).

□ Datorită particularităților dialectice din limba turcă, este necesară o atenție sporită la pronunțarea textului din limba turcă, în special a consoanelor zgomotoase.

□ În mare parte dificultățile vocale a *musicalului Adio Chiustenge!* sunt comune. Se recomandă o emisia vocală verticală, cu o deschidere amplă a glotei; o respirație lejeră și costo-diafragmatică; un acordaj în intonarea corectă a intervalelor și închidere sincronă a vocilor în duete, terțete și ansambluri.

□ Notele acute se vor intona cu ajutorul registrului de cap, în unele cazuri pe falset, cu deschiderea gurii.

□ Pronunția fonetică va necesita un volum de lucru aparte.

□ Conform partiturii, va fi nevoie de un raport sintactic dintre elemente lingvistice în limba română, turcă, rusă, engleză și franceză, fiind necesară o dicție impecabilă, lăsând liberă trecerea de aer, prin glotă sau laringe, deschise pe așa numita *senzație de căscat*, pentru evitarea cântatului pe corzi.

□ Stilistica muzicală a creației vizate demonstrează tendința numită **polistil** (termen A. Andriușenko) [89], caracteristică genului de *musical* universal. Integrarea stilurilor variate provenite atât din muzica academică, cât și din cea non-academică, din folclor și chiar din muzica orientală, constituie unicitatea acestei creații muzical-teatrale.

□ Natura polistilistică a limbajului muzical din creația dată determină cerințe specifice pentru interpretii *musicalului Adio Chiustenge!*, prin complementaritatea de redare a diverselor stiluri de interpretare vocală: cel liric, tipic muzicii *pop*, și nu în ultimul rând, al manierei de interpretare populară.

□ Așadar, *musicalul Adio Chiustenge!* semnat de D. Lupu în colaborare cu libretista

C. A. Vlad se încadrează în principalele tendințe ale dezvoltării *musicalului* din a doua jumătate a secolului XX și începutul secolului XXI cu tematica de „centrifugalitate” și „globalism” etnocultural, pe de o parte, și cu păstrarea patrimoniului național și local, pe de altă parte.

RECOMANDĂRI

- Continuarea și aprofundarea studiilor dedicate istoriei și teoriei genului *musical* din spațiul românesc.
- Stimularea studiilor comparative dedicate dezvoltării genului *musical* din România și nu numai, dar și din alte țări vecine Republica Moldova, Ungaria, Bulgaria, cu scopul identificării atât a aspectelor comune, cât și a diferențelor de ordin estetic și stilistic.
- Implementarea datelor analitice, precum și a celor mai valoroase compoziții studiate în cadrul prezentei teze de doctor, în procesul didactic la specialitate *Canto actorie, Artele spectacolului* la instituțiile de învățământ superior din România și Republica Moldova.
- Elaborarea manualelor și ghidurilor metodice dedicate analizei procedeelelor de interpretare vocală provenite atât din muzica ușoară, cât și din jazz-ul vocal.
- Promovarea celor mai valoroase fenomene ale muzicii non-academice naționale din perioada contemporană, aflate sub influența schimbării repertoriale ale instituțiilor muzical-teatrale din spațiul românesc în practica concertistică națională.
- Stimularea co-proiectelor cu implicarea muzicienilor din Republica Moldova, România și alte țări ale lumii, cointeresați în valorificarea genului de *musical*.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. ANDRIEȘ, A. *Dicționar de jazz*. București: Echinox, 1998. 428 p. ISBN: 973-31-1293-3.
2. ANDRONESCU, M. „Chicago”, o speranță pentru musical în România. [online]. [citat 18.05.2022]. Disponibil: <https://yorick.ro/chicago-o-speranta-pentru-musical-in-romania/>
3. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p. ISBN: 978-9975-52-046-1.
4. ARTAUD, A. *Teatrul și dublul său*. Cluj-Napoca: Echinox, 1997. 208 p. ISBN: 973-9114-52-5.
5. BADEA, J. *Fantasio 40*. [online]. [citat 10.12.2022]. Disponibil: <https://bibliotecadigitala.ro/reviste/carte/dl.asp?filename=Badea-Jean-FANTASIO-40-1997.pdf>
6. BERLOGEA, I. *Teatrul american de azi. Călătorie teatrală prin Statele Unite*. Cluj Napoca: Dacia, 1978. 196 p.
7. *Brăiloiu Constantin compozitor muzicolog și etnomuzicolog român*. . [online]. [citat 08 mai 2023]. Disponibil: <https://no14plusminus.wordpress.com/tag/constantin-brailoiu/>
8. BREAZU, M. *Noțiuni noi în teoria emisiei vocale*. Cluj Napoca: Editura Didactică, 1968, 92 p.
9. BURLUI, A. *Introducere în arta cântului*. Iași: Apollonia, 1996.174 p. ISBN 973-95-585-77.
10. BUZOIANU, G., COTUL, G. *Vocea și igiena vocală*. Cluj Napoca: Editura Didactică, 1936, 526 p.
11. CARAMAN-FOTEA, D., NICOLAU, C. *Rock, Pop, Folk... remix*. București, 2003. 698 p.
12. CARAMAN, F., *Ion Dacian, o glorie a operetei românești*. [online]. [citat 19.05.2023]. Disponibil: <http://www.cimec.ro/Muzica/Cronici/DCFotea45.htm>
13. *Catalog opereta*. [online]. [citat 28.01.2023]. Disponibil: <https://dokumen.tips/documents/catalog-opereta-2-oct.html>
14. CEBAN, I. *O caracterizare sonoră a personajelor din musicalul „Adio Chiustenge!” de Dumitru Lupu*. În: *Studii de Știință și Cultură – Vasile Goldiș University Press, Arad, România, 2024, Vol. XX, No.2, pp.156-164, ISSN: 1841–1401, Online ISSN: 2067 – 5135*
15. CEBAN, I. *Musicalul Adio Chiustenge! al compozitorului dobrogean Dumitru Lupu și libretista Carmen Aldea Vlad: subiect și dramaturgie*. În: *Revista de studii culturale și literatură Dialogica, Chișinău, Nr.2, 2024, pp. 51-55, ISSN: 2587-3695*
16. CEGOLEA, G. *Mecanica artei cântului*. București: Armonia, 1992. 54 p.
17. CERNEI, E. *Enigme ale vocii umane*. București: Editura Literară, 1982. 216 p.

18. CIOCEANU, F. *Premiera We Will Rock You România - O poveste despre muzică, dragoste și libertate*. [online]. [citată 28.12.2023]. Disponibil: <https://www.infomusic.ro/recenzie-concert/premiera-we-will-rock-you-romania-musical-profesionist-personalizat/>
19. COLCEAG, R. *Corpul, penelul actorului*. București: UNATC Press, 2016. 142 p.
20. COLOMPAR, A. M. *Musicalul românesc în contextul creației teatral-muzicale universale*. București: Editura Muzicală, 2023. 226 p.
21. COLOMPAR - BUZIANU *Rezumat teză doctorat* 9 p. [online]. [citată 17.10.2023]. Disponibil: <http://surl.li/qnqpe>
22. CONSTANTINESCU, G., BOGA, I. *O călătorie prin istoria muzicii*, ed. II. București: Editura didactică și pedagogică, 2008. 264 p.
23. COSMA, O. L. *Hronicul Muzicii Romanesti* (vol.1). București: Editura Muzicală, 1973. 422 p.
24. COSMA, O. L. *Opera românească. Privire istorică asupra creației lirico-dramatice*. Vol. I. București: Editura Muzicală, 1962. 230 p.
25. CREANGĂ, S. *Cântul și vorbirea de performanță*. București: Editura Universitară, 2014. 412 p.
26. CRISTESCU, O. *Cântul. Probleme de tehnică și interpretare vocală*. București: Editura Muzicală, 1963. 146 p.
27. DĂNĂLACHE, I. P. *Week-end-ul devoratorilor de musical Bună seara, Domnule Wilde!* [online]. [citată 27.07.2023]. Disponibil: <http://surl.li/qnqpl>
28. DORIZO, A. *Vocea; mecanisme, afecțiuni, corelații*. București: Editura Muzicală, 1972. 278 p.
29. *Dicționar digital șlagăr*. [online]. [citată 27.08.2023]. Disponibil: <http://surl.li/qnqppq>
30. *Dicționar digital*. [online]. [citată 19.04.2023]. Disponibil: <https://www.dex.md/definitie/spahiu>
31. *Dicționar digital*. [online]. [citată 28.11.2023]. Disponibil: <https://www.libex.ru/detail/book355832.html>
32. *Dicționar digital*. [online]. [citată 20.05.2023]. Disponibil: <https://www.dex.md/definitie/operet%C4%83>
33. ECO, U. *Istoria Frumuseții (Storia della Bellezza)*, traducere din limba italiană de O. Sălișteanu. București: Rao Books, 2005. 440 p.
34. ECO, U. *Istoria Urâtului (Storia della Bruttezza)*, traducere din limba italiană de O. Sălișteanu. București: Rao Books, 2012. 456 p.

35. ECO, U. *O teorie a semioticii (A Theory of Semiotics)*, traducere din limba engleză de C. Radu și C. Popescu. București: Editura Trei, 2008. 504 p. Popescu. București: Editura Trei, 2008. 504 p.
36. *Home Timp liber, Evenimente*, „Salomeea cu masca si fara masca”. [online]. [citad 12.03.2023]. Disponibil: <https://a1.ro/timp-liber/evenimente/salomeea-cu-masca-si-fara-masca-id19434.html>
37. HUSSON, R. *Vocea cântată*. București: Editura Muzicală, 1968. 256 p.
38. IONESCU, S. *Jocul tradițional care trece granița. Cum dansează bulgarii geamparaua dobrogeană*. [online]. [citad 10.03.2023]. Disponibil: <https://adevarul.ro/stiri-locale/constanta/video-jocul-traditional-care-trece-granita-cum-1835854.html#:~:text=Sinziana,Ionescu,-Cite%C8%99te%20mai%20multe>
39. *Rebecca, primul musical care a cucerit publicul din România*. [online]. [citad 17.01.2023]. Disponibil: <http://surl.li/qnqpz>
40. KERIM S. *Musicalul „Chicago” Lovitura de teatru, la Naționalul bucureștean*. [online]. [citad 30.11.2022]. Disponibil: <http://arhiva.formula-as.ro/2005/689/eveniment-17/musicalul-chicago-6445>
41. LAPADAT, B. *West Side Story și Cabaret de Răzvan Mazilu în FNT*, 2014. [online]. [citad 21.12.2023]. Disponibil: <https://agenda.liternet.ro/articol/19252/beatrice-lapadat/west-side-story-si-cabaret-de-razvan-mazilu-in-fnt-2014.html>
42. LUPU, D. *Actorul și muzica. Ghid de cunoștințe muzicale pentru viitorii actori*. Editura ExPonto, Constanța, 2002. 115 p.
43. LUPU, D. *Aspecte ale educării muzicalității*. Editura Ovidius University Press. Constanța, 2007. 114 p.
44. LUPU, D. *Muzica în domeniul culturii scenice*. Editura Ovidius University Press, Constanța, 2007. 191 p.
45. MĂRU-HANGHIUC, C. *Tehnica vocală (respiratorie și de emisie) în arta teatrală*. Teză de doctorat. București: Biblioteca UNATC, 2017. 86 p.
46. *Musical*. [online]. [citad 29.06.2023]. Disponibil: <https://www.britannica.com/art/musical>
47. *Musical* din enciclopedia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. SADIE, S. Oxford University Press, Vol. 12, 880 p., pp.815-822.
48. MUȘĂTESCU, M. *Filmul muzical*. București: Meridiane, 1979. 368 p.
49. NEMESCU, O. *Capacitățile semantice ale muzicii*. București: Editura Muzicală, 1983. 164 p.

50. PAVELESCU, A. „Ascensiunea lui UI poate fi oprită”. LaPunkt.ro, 27 ianuarie 2013. [online]. [citată 14.02.2023]. Disponibil: <https://www.teatrul-odeon.ro/spectacol/ascensiunea-lui-arturo-ui-poate-fi-oprita>
51. PĂTRAȘCU, A. „Impresii dintr-o altă lume”, [online]. [citată 13.06.2023]. Disponibil: <https://despreopera.com/2018/05/27/mamma-mia/>
52. PETRESCU, L. *Respirația și viața*. București: Editura Medicală, 1962. 227 p.
53. PINGHIREAC, G. *Simboluri estetice ale vocii de soprană*. București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2003. 323 p.
54. PINGHIRIAC, E. *Arta cântului vocal*. București: Editura Fundația România de mâine, 1999. 123 p.
55. POPP, M. *Armonia aplicativă în improvizația de jazz, pop and rock*. București: Nemra, 1998. 96 p.
56. POSTOLACHE, I. **Premisele apariției musicalului românesc: pagini de istorie. În: Cultura și Arta: cercetare, valorificare, promovare. Chișinău, 2023, pp. 89-96, ISBN: 979-0-3481-0105-7**
57. *Premieră - spectacol „Salome”, teatru, mască*. [online]. [citată 03.06.2023]. Disponibil: <https://www.hotnews.ro/stiri-cultura-11155723-premiera-spectacolul-salome-teatrul-masca.html>
58. *Remember Dumitru Lupu, la 67 de ani de la naștere. Lucrarea sa de suflet, „Adio, Chiustenge”*. [online]. [citată 22.09.2023]. Disponibil: <https://www.ziuaconstanta.ro/stiri/deschidere-editie/citestedobrogea-remember-dumitru-lupu-la-67-de-ani-de-la-nastere-lucrarea-sa-de-suflet-adio-chiustenge-inca-asteapta-692068.html>
59. ROTARU, D. *Actorul de musical sau tripla amenințare*. București: UNATC Press, 2001. 140 p.
60. ROTARU, D. *Actorul de musical sau tripla amenințare*. București: UNATC. p. 14-15 [online]. [citată 24.04.2023]. Disponibil: https://www.unatc.ro/cercetare/pedagogie/pdf/Dana_Rotaru-Actorul_de_Musical.pdf
61. „Salomeea cu mască și fără mască” [online]. [citată 021.11.2022]. Disponibil: <https://a1.ro/timp-liber/evenimente/salomeea-cu-masca-si-fara-masca-id19434.html>
62. SĂCEANU, A. *Conexiuni teatrale*. București: Editura Meridiane, 1981. 220 p.
63. SBÂRCEA, G. *O stradă cu cântec sau povestea musicalului*. București: Editura Muzicală, 1979. 222 p.
64. SBÂRCEA, G. *Opereta și lunga ei poveste*. București: Editura Muzicală, 1979. 294 p.
65. STAN, S. *Arta vorbirii scenice*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1972. 108 p.
66. STANISLAVSKI, K. *Munca actorului cu sine însuși*. București: Espla, 1951. 451 p.

67. *Teatrului Regina Maria. Scripcarul pe acoperiș - primul succes înregistrat în străinătate* [online]. [citat 12.12.2023]. Disponibil: <https://www.teatrulreginamaria.ro/ro/noutati/noutati-trupa-iosif-vulcan/848-scripcarul-pe-acoperis-primul-succes-inregistrat-in-strainatate>
68. TCACENCO, V. *Cu privire la interpretarea noțiunii de „swing”*. În: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Chișinău, 2003, p. 101-104.
69. TCACENCO, V. *Despre un aspect metodic în predarea cursului de istorie a jazzului*.
70. TCACENCO, V. *Fenomenul „șlagărului” unele aspecte*. În: *Problemele metodico-didactice în învățământul artistic superior*. Chișinău, 2003, p.59-62.
71. TCACENCO, V. *Istoria muzicii de estradă și jazz. prelegeri*. [online]. [citat 25.11.2023]. Disponibil:https://amtap.md/wpcontent/uploads/2019/09/Victoria_Tcacenco_istoria_muzicii_uso_are_manual.pdf , p.27
72. VATAMANU, M., VATAMANU, V. *Psihologie și expresivitate scenică*. București: UNMB, 2010. 201 p.
73. VIEHMANN, I., ZDRENGHE, A M. *Curs de istoria jazzului*. Cluj-Napoca, 2000. 153 p.
74. VIȘAN, S. *Răzvan Mazilu. De la dans la musical*. București: Nemira, 2017. 296 p.
75. ZĂRNESCU, M. *Muzici și Muze: de la piesa de teatru la musical*. București:Nemira, 2015.334 p.
76. ZĂRNESCU, M. *Răzvan Mazilu vede teatru*. [online]. [citat 10.01.2024]. Disponibil: <https://yorick.ro/vedeteatru-si-audemusical-la-buzau/>

În limba engleză:

77. **CEBAN, I. *The Arias of the Musical Adio Chiustenge!: Stylistic and Genre Aspects, Vocal Techniques, Interpretative Difficulties* In: Education, Research, Creation. Universitatea Ovidius, Constanța, România, Vol. 10 No.1, 2024, pp. 51-55, ISSN: 2285-4223 Online-ISSN: 2601-3002**
78. CRAIG, E. *On the Art of Theatre*. Boston: Small, Maynard&Co Publishers, 1968. 24 p.
79. GREEN, S. *Broadway Musicals: Show by Show*. Publisher: Hal Leonard Corporation, 1990. 408 p.
80. KENRICK, J. *Musical Theatre: A History, Methuen Drama*. Publisher: Bloomsbury 3PL, 2017. 352 p.
81. KNAPP, R., MORRIS, M. and WOLF, S. *The Oxford Handbook of the American Musical*. Oxford: University Press, Edition, 2013. 470 p.
82. LAWSON, A. and YAMADA, N. *Musical: The Definitive Illustrated Story*. Publisher: DK, 2021. 360 p.

83. PECKHAM, A. *The Contemporary Singer. Elements of Vocal Technique*. Boston: Berklee Press, 2000. 168 p.
84. PRICE, D. *Can-can*. London : Cygnus Arts, 1998. 213 p.
85. POSTOLACHE, I. *Genres of Non-academic Musical Theater in Romania: Pages of History* **In: Education, Research, Creation. Universitatea Ovidius, Constanța, România, 2023, Vol. 9 No.1, pp. 347-356, ISSN: 2285-4223, ISSN: 2601-3002**
86. VIERTEL, J. *The Secret Life of the American Musical: How Broadway Shows Are Built*. Publisher: Sarah Crichton Books, 2017. 336 p.
87. WILLIAM, A., EVERETT and PAUL R. LAIRD. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge: University Press, 2002. 328 p.

În limba rusă:

88. АМИРХАНОВА, С. *Джаз как искусство артистического самовыражения*. Автореф. на соискание степени кандидата искусствоведения. Уфа, 2009 [online]. [citat 24.01.2024]. Disponibil: www.dissercat.com/content/dzhaz-kak-iskusstvo-artisticheskogo-samovyrazheniya
89. АНДРУЩЕНКО, Е. *Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-х-1980-х годов. Сюжеты. Жанр. Стилистика*. Автореф. дисс. канд. искусствовед. Ростов-на-Дону. 2007, 26 с.
90. АНДРУЩЕНКО, Е. *Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века и творчество Э. Ллойда-Уэббера*. Автореф. дисс. доктора искусствовед. Ростов-на-Дону. 2020, 44 с.
91. БОБРОВА, М. *Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX-начала XXI века*. Автореф. дисс. канд. искусствовед. Ростов-на-Дону. 2011, 22 с.
92. БРЕЙТБУРГ, В. *Жанр эстрадного мюзикла и его преломление в творчестве Кима Брейтбурга: драматургия, режиссура, постановочные процессы*. Автореф. дисс. канд. искусствовед. Саратов, 2018, 28 с.
93. ИГНАТЬЕВ, Ф. *Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры*. Автореф. дисс. канд. искусствовед. Санкт-Петербург, 2004, 25 с.
94. КОЛЛИЕР, Д. *Становление джаза*. Москва: Радуга, 1984. 390 с.
95. КОНЕН, В. *Рождение джаза*. Москва: Советский композитор, 1984. 310 с.
96. КОНЕН, В. *Третий пласт*. În: Советская музыка, 1990, №4, (vizitat 24.01.2024), 75-83 с.
97. КУДИНОВА, Т. *От водевиля до мюзикла*. Москва, 1982. 185 с.
98. ОВЧИННИКОВ, Е. *Архаический джаз*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. 55 р.
99. ОВЧИННИКОВ, Е. *История джаза*. Выпуск 1. Москва, Музыка, 1994. 240 р.

100. ОВЧИННИКОВ Е. *От классического джаза к свингу*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 62 с.
101. ОГОРОДОВА, А. *Этноджаз как социокультурный феномен: автореф. Дисс канд. философских наук*: Белгород, 2008. 26 с.
102. Панасье Ю. *История подлинного джаза*. Ленинград: Музыка, 1979. 128 с.
103. ПЕРЕВЕРЗЕВ Л. *От джаза к рок-музыке*. В: Конен В. Пути американской музыки, Москва: Музыка, 1977. 446 с.
104. ПОСТОЛАКЕ, И. ***Западный мюзикл на румынской сцене. Сборник материалов 12 Всероссийской научно- практической конференции (с международным участием). «Диалоги о культуре и искусстве»***. Пермь: Пермский Государственный Институт Культуры, 2022, с. 848-856, ISBN: 978-5-91201-427-7.
105. САРДЖЕНТ, У. *Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 1987. 296 с.
106. САХАРОВА, А. *Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки. Автореф. дисс. канд. искусствовед.* Москва, 2008, 25 с.
107. *Советский джаз*. Сб. статей. Москва: Советский композитор, 1987. 592 с. 92
108. СЫСОЕВА, А. *Бродвейский мюзикл. Процесс формирования жанров 10-20-е годы XX века*. Автореф. дисс. канд. искусствовед. Москва, 2005, 22 с.
109. ТКАЧЕНКО, В. *Шико Аранов как основоположник традиций оркестрового джаза в Республике Молдова*. В: Южно-российский музыкальный альманах, 2015, №2, с.76-82.
110. УШАКОВ, К. *Особенности эволюции джаза и его влияние на процесс инноваций в российской музыкальной культуре* [online]. [citat 29.04.2019].
111. ЧЕРНЫШОВ, А. *Джаз и музыка профессионально европейской традиции. Автореф. диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения*. Москва, 2009. 32 с.
112. ШАК, Ф. *Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону. 2008, 22 с.

ANEXA 1 ABREVIERI

În limba română:

AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

C&F – Chelnerul și Flașnetarul

cl. – clarinet

etc. – et cetera

ex. – exemplu

fig. – figura

fl. – flaut

FNT – Festivalul Național de Teatru

m. – măsură

mm. – măsuri

nr. – număr

oc. – octavă

ob. – oboi

p. – pagina

pp. – pagini

ș. a. – și altele

T – tonica

D – dominanta

S – subdominanta

UNATC – Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”

În limba rusă:

автореф. дисс. канд. искусствовед. – автореферат на соискание научной степени кандидата искусствоведения

ГМПИ – Государственный музыкальный педагогический институт

сб. – сборник

с. – страниц

ANEXA 2
LIBRET ADIO CHIUSTENGE!

Musical de DUMITRU LUPU

Libretul și versurile de: CARMEN ALDEA VLAD și FLORIN PRETORIAN

Versuri adiționale: VIORELA FILIP

PERSONAJE:

Deniz, tânără turcoaică	Soprana
Yusuf, ofițer turc	Bariton
Mustafa-tatăl lui Deniz	Bas-bariton
Surorile Plitz: Helga și Herta	Soprane
Bertha	Mezzo
Nicolae, șeful gării	Tenor
Voicu, tânăr amorez	Bariton
Papini, negustor	Tenor
Poetul	Tenor
Flașnetarul	Tenor
Doi marinari	1Tenor si 1 Bariton
Chelnerul	Tenor
Olteanul	Bariton
Mocofanul	June comic
Cadâna	Dansatoare

Cor, Balet. Alte personaje: militarii turci, marinarii, țăranii, portarul hotelului, chiustengii

Tabloul 1 (*Chelnerul, Mustafa, Poetul*). (*Oboiul și percuția orientală-tema dammenshow în tempo rar*). *Se face dimineață. Apar zorile unei noi zile la malul mării. Micul orașel cu cele două străzi nepietruite ale sale prinde viață. Pescărușii se cheamă la malul mării și treptat piața, marcată de unicul hotel și cafeneaua Ada Kaleh, se animă. Un chelner cu ferigea pe cap aranjează scaunele așteptând mușteriii. Intră un domn între două vârste, cu o geanta în mână. Chelnerul face o temenea adâncă și întreabă:*

CHELNERUL: Cu ce vă servim Efendi Mustafa?

MUSTAFA: Băiete, o cafea. Să fie dulce. Cu mult zahăr. Si o narghilea.

După cum este îmbrăcat și după atenția ce i se dă, se pare că este un turc bogat, important om al zonei care a venit să-și „bea” narghileaua. Din hotel iese Poetul, trece prin fața cafenelei și se salută cu Mustafa.

MUSTAFA: Am onoarea, d-le poet. Unde vă grăbiți?

POETUL: Mă cheamă marea. Am de făcut câteva băi...

MUSTAFA: Și cum o fi apa?

POETUL: Destul de rece...

MUSTAFA: Aveți curaj...

POETUL: *(căutând cu privirea)* N-am văzut-o încă pe fiica dvs....

MUSTAFA: O aștept și eu...

Tabloul 2 *(Flașnetarul, o femeie, un bărbat, Oltenul). Se aude o flașnetă. (Flaut și percuția orientală-tema „Pentru un bănuț”)* Vine un flașnetar cu o cutie de bilete de papagal.

FLAȘNETARUL: Hai „Oracol”, o planetă pentru doamna! Am pregătit planete pentru toată lumea. *(important)* Azi vine primul tren la Chiustenge. Tocmai de la Cernavodă!

O FEMEIE: Cum o arăta?

UN BĂRBAT: E o hărăbaie mare și neagră.

O FEMEIE: Mare?

UN BĂRBAT: Și neagră!

O FEMEIE: Ce să fie? Ai văzut-o?

Piața se aglomerează. Apar câteva precupețe și florărese cu coșuri pe mână. Cumpărătorii se toclesc la cumpărături. Un oltean, cu o floare de mușcată la pălăria pusă pe-o parte, rezemat de cobiliță vorbește cu flașnetarul.

OLTEANUL: O mai fi mult până vine trinu?

FLAȘNETARUL: Care?

OLTEANUL: Ăla de la Cernavodă.

FLAȘNETARUL: Eeee...Vine el.

OLTEANUL: Aduce lume bună. *(Brusc, începe să strige)* Ardeiașul! Ardeiașul!

Vocea olteanului cutremură văzduhul. Câțiva cetățeni surprinși se uită să vadă ce s-a-ntâmpat.

Tabloul 3 *(Un bărbat, o femeie, olteanul, chelnerul).(Timpan in crescendo).*

UN BĂRBAT: Ce arde?

O FEMEIE: Unde arde?

UN BĂRBAT: Foc! foc!

OLTEANUL: Arde ca focul. Ardeiașul, neamuleeee!

De la cafenea, chelnerul invită oamenii:

CHELNERUL: Vindem bragă! Bragă rece! Bei un pahar și setea îți trece. Ia o bragă! Bragă rece!
Cea mai buna din Chiustenge!

*Oamenii se dau deoparte să-i facă loc lui Yusuf care vine cu patrula lui de cinci spahii, să facă
rondul orașului. În piață sunt vreo douăzeci de oameni. Animație în fața gării, birjari, hamali,
dame cu umbreluțe.*

Tabloul 4 (*Flașnetarul, Voicu, Deniz, chelnerul*)

FLAȘNETARUL (*în tempo de vals*):

Azi vine trenul din Cernavodă

Cu lume bună și domnișoare

De la Viena, aduc și modă

Cine-o fi oare? Ce modă oare?

*Domnișoara Deniz, însoțită de Voicu îl privește cu ezitare. Flașnetarul simte că poate fi o clientă
bună îi oferă un bilet și o privește zâmbind larg.*

(Oboiul și percuția orientală-tema dammenschow în tempo rar)

FLAȘNETARUL: Luați planeta domnișoară! Aflați cine vă iubește. (*Ea parcă nu îndrăznește dar
la insistențele flașnetarului acceptă biletul. Către Voicu cu subânțeles*). Azi vin fetele de la
DAMMENSCHOW...cu trenul!

VOICU: De unde? De la...? (*face cu ochiul, vag. Flașnetarul acceptă șmecherește*)

Deniz citește cu voce tare către Voicu:

DENIZ: Știi tu când te țineam pe braț

Și îți juram amor, știi tu...

Acele clipe fericite

Tu le-ai uitat, eu însă nu.

Fata râde citind biletul. De la terasă se aude chelnerul:

CHELNERUL: Apă rece și rahaaaat!

Tabloul 5 (*chelnerul, flașnetarul*)

Nr.1 PENTRU UN BĂNUȚ (CHELNERUL și FLAȘNETARUL)

CHELNERUL: Braga rece când o bei, Simți parfumul dragostei

Gustul dulce-acrișor Ca și-n amor.

FLAȘNETARUL: Pe „Oracol” l-am crescut

Și pe stradă-am început
Să aducem bilețele de noroc.
C&F: Un bănuț ne oferiți
Setea să v-o potoliți
Pentru un bănuț
Vă mulțumim!
Prin voi trăim, cu voi trăim și vă iubim.
Pentru un bănuț
Vă mulțumim!
Și uite-așa iavaș, iavaș
„Bre arkadaș”...!
Hai bre!

Tabloul 6 (Yusuf, spahii)

(Trombon și percuție orientală-temă „Patrula”)

Yusuf îl ia deoparte pe un spahiu mai mocofan și-i șopteste ceva arătând spre cafenea. S-o urmărească pe Deniz, marea lui slăbiciune de care este îndrăgostit. Spahiul face semne că a priceput.

MOCOFANUL: Anladâm! Ciubuc barmă? *(fuge să îndeplinească ordinul)*

YUSUF: *(privind pieziș, nedumerit)* Țsta estem turc sau tătar?!

Tabloul 7 (Voicu, Mustafa, Deniz)

Cafeneaua a început să prindă viață. Chelnerul aleargă de colo colo. Deniz se plimbă cu Voicu prin fața cafenelei. Mustafa o vede pe Deniz și îi iese în întâmpinare. E clar că se cunosc mai demult. Ea este ușor surprinsă că-l vede aici.

VOICU: *(scuzându-se)* Iertăciune, merg puțin până la gară!

MUSTAFA: *(o ia de mâna, o privește în ochi duios)* Deniz, am fost chemat urgent la Istanbul. Trebuie să plecăm...

DENIZ: De ce așa de repede, tată?

MUSTAFA: Se anunță vremuri dificile și am probleme de rezolvat.

Nr. 2 „SĂ PLECĂM FATA MEA” (MUSTAFA și DENIZ)

MUSTAFA: Voi pleca spre Istanbul!

DENIZ: De ce atâta grabă?

MUSTAFA: La Chiustenge am stat destul...

DENIZ: Și lumea ce-o să creadă?

MUSTAFA: Trebuie să vii și tu!

DENIZ: Nici Da nici Nu!

MUSTAFA: Rămâi singură de-acum...

DENIZ: Vai tata!

M+D: A fost frumos la Chiustenge
Marea cânta când ne vedea
Și pe pământul Dobrogei
Noi ne-am simțit bine la Chiustenge...

MUSTAFA: Împachetează-ți Deniz sufletul ...ca să plecăm...

DENIZ: (*vorbit*) Vreau să mai rămân puțin, tată.

Tabloul 8 (*Yusuf, Deniz*). *Tatăl pleacă și apare Yusuf. Se uită lung și galeș, libidinos la Deniz.*

YUSUF: Ce bucurie am să vă văd, domnișoară Deniz. De ce sunteți nefericită?

DENIZ: (*ștergându-și o lacrimă*) Nu sunt.

YUSUF: (*dintr-o bucată*) Ba da. Dați-mi voie să vă spun că vă iubesc mult! Seviyorum!

DENIZ: Nu e nevoie. Are cine să mă iubească.

YUSUF: (*catgoric*) Vă rog să nu mă refuzați. Biterim! (*o să mă sfârșesc!*)

Nr.3 „VEI FI CADÂNA MEA” (YUSUF și DENIZ)

YUSUF: Tu nu știi
Ce e dragostea
Și ce multe inima a strâns în ea...
Dar acum
Te somez
Dă-mi iubirea și vei fi cadâna mea!

DENIZ: Nu, nu ești alesul meu
Ia vezi-ți de drumul tău
Fiecare-n lume are
Un destin numai al său...

YUSUF: Nu uita
Că în legea mea
Doar bărbatul hotărăște tot ce vrea...
Și acum
Te somez

Dă-mi iubirea și vei fi cadâna mea!

Deniz pleacă.

YUSUF: (*amenințător*) Nimeni nu-l refuză pe Yusuf. Anlaşâldîmâ?! (*S-anțeles?!*)

Tabloul 9 (*Nicolae și Voicu*)

(Clarinetul și percuția orientală-tema,, Gara mică”) În fața gării.

NICOLAE (*agitat, cu paleta în mână*): Trebuiește să sosescă trenul de la Cernavodă. Mare balamuc.

VOICU: E primul tren din imperiul turcesc?

NICOLAE (*mândru*): Da...va sosi doar în gara mea...L-au făcut repede.

VOICU: În trei ani e repede?

NICOLAE: Noroc cu englezii. Ce nație dom-le.

(Flautul-tema dammenshow în tempo moderat)

VOICU: Da ceva fete nu vin?

NICOLAE: E-adevărat că vin și fetele de la DAMMEN SHOW...

VOICU: Ești sigur? De unde? De la...?

NICOLAE: Viena! Așa scrie pe telegraf: Surorile Plitz... stop...artiste
...stop... englezi, francezi, români...stop!

VOICU: Dar turci?

NICOLAE: Ioc!

VOICU: O nebunie!

Se aude un fluierat prelung de tren. (brass)

Tabloul 10

(Ansamblul, măicuțele, Yusuf, Voicu)

A ajuns la Chiustenge primul tren de la Cernavodă, cu o multime pestriță care face gălăgie mare. Apar birjari, florărese, flașnetarul, olteanul, etc. Lumea se înghesuie să vadă trenul. Primii călători ieșiți din gară sunt doi oficiali englezi cu țilindru care-l felicită pe Nicolae. Printre cei sosiți se remarcă trei măicuțe. Sunt fetele de la DAMMEN SHOW, pioase, cu pelerine negre lungi, coifuri albe impecabile, și cu câte o geantă de voiaj în mână. Ies în fața gării și se uită împrejur, ușor rătăcite. Privesc spre mare. Yusuf se răstește la mulțimea curioasă: Faceți loc! Sunteți turci? Yearverin! În jurul lui dansează spahii. Fetele chicotesc, foarte bucuroase că au ajuns la mare.

Nr.4 „CHIUSTENGE ORAȘ DE POVESTE” (Ansamblul)

Chiustenge! Chiustenge! Chiustenge!...

Bine-ați venit!

„Hoş Geldiniz!”

Bine-ați venit! „Hoş Geldiniz!”

La marea cea mare începe povestea

Iubirii cântate de-atâția poeți,

De la Cernavodă cu trenul acesta

Sosesc azi atâtea „ghiuze!” frumuseți.

Bine-ați venit!

„Hoş Geldiniz!”

Bine-ați venit!

„Hoş Geldiniz!”

La marea cea mare începe povestea

Iubirii cântate de-atâția poeți,

De la Cernavodă cu trenul acesta

Sosesc azi atâtea „ghiuze!” frumuseți.

Chiustenge! Chiustenge!

Tabloul 11 (*Măicuțele, Yusuf, Voicu, un bărbat, o țată, o femeie*)

MĂICUȚELE: (*către Yusuf*) Unde se poate dormi aici?

YUSUF: (*ursuz*) La mine, nu putem. Nu eu chemat la voi! Geanlâz kadânlar! Aman Allah! (*Femei singure! O Allah*)

VOICU: (*se oferă culant*) Vă conduc la cel mai mare și singurul hotel din oraș, „Grand Hotel D`Angleterre”! (*Maicuțele acceptă cu plăcere*). Bine-ați venit în orașelul de la mare. Îmi permiteți să vă ajut?

MĂICUȚELE: Ce domn galant. (*Voicu le cară gețile și le urmează.*)

În piață un grup comentează despre Yusuf. Este un tip rău, aspru și ciudat și mai nimeni nu-l suportă.

UN BĂRBAT: Prea se crede mare și tare turcalețul ăsta.

O ȚAȚĂ: Până l-o lua careva de chipiu.

O FEMEIE: Și mai e și urât.

O CADÂNĂ: Mie-mi place! Ben isterim! Adică: Îl vreau eu!

Tabloul 12 (*Poetul, Deniz, Mocofanul*)

(Trompeta con sord-tema „Mare de argint”) Pe malul mării se plimbă Deniz cu poetul.

POETUL: Mii de gânduri mă năpădesc și mă fac să mă gândesc numai la ea.

DENIZ: Ați întâlnit dragostea?

POETUL: Mai am un singur dor, la marginea mării...

DENIZ: Și dv. sunteți trist...

POETUL: Iertați-mă. M-au năpădit gândurile.

DENIZ: Se pare că iubirea este o boală a tinereții.

Spionul pus de Yusuf s-o urmărească pe Deniz se fâțâie în jurul lor, doar-doar o auzi ce discută.

MOCOFANUL: *(aparte, la public)* Vorbești mult încet... Duimiym! *(Nu aud!)*

DENIZ: Iertați indiscreția. Ați mai scris ceva?

Poetul, trist și îngândurat citește o scrisoare:

Nr.5 „SCRISOARE CĂTRE VERONICA” (POETUL)

Îți scriu acum în zori de zi

Cu mine ai fi vrut să fii

Orizontul să-l cuprind

Să vezi marea unduind,

Veronica... Veronica!

Dor,

Îmi e dor

Tare dor de tine...

Ești aici, gândul meu

Stă ascuns în tine...

Marea-mi pare că e doar

Un tărâm fără hotar

Îmi e dor,

Mi-este dor de tine!

Deniz ascultă și înțelege că bărbatul este îndrăgostit. Când poetul cântă mai mult pentru sine, Deniz se ridică și pleacă discret lăsându-l singur.

Iscoada a înțeles că și-au dat întâlnire:

MOCOFANUL: „Aaaa! Așaman șalvar alva? Bacșiș ciubuc felderim cazma turca bre. Haiderem!”

Și-au dat întâlnire... să mai ai încredere în femei?! Tamam... kadânlara ghiuven olma *(aleargă să-i spună lui Yusuf ce a observat.)*

Tabloul 13 *(Helga, Herta și Bertha, corul)*

(Din hotel se aude un pian cântând tema „Dammen Show la Chiustenge”)

Este o vreme însorită. Un grup mic de marinari gălăgioși merg pe stradă legănându-se. Toata lumea e a lor. Trei spahii s-au oprit sa bea o bragă rece. La fereastra hotelului „D`Angleterre” apar cele trei surori: Helga, Herta și Bertha cu măști pe ochi.

OLTEANUL: Astea cred că sunt femei.

FLAȘNETARUL: Dar de ce s-au ascuns după măști?

VOICU: Feteloor, sunteți frumoase? (*fetele chicotesc*)

NICOLAE: De unde ați venit?

PAPINI: Cine sunteți?

FETELE: (*în cor, ca și cum ar zice BAU!*) Suntem surorile Plitz... și venim de la Viena, aha, ha!

OLTEANUL (*lămurit*): Aaaa, nu sunteți sfinte.

FETELE: Oooooo!!!

OLTEANUL: Vreau să spun măicuțe.

FETELE: Suntem ca și dumneavoastră. Aha ha ha ha!

OLTEANUL (*îi lămurește pe ceilalți*): Păi, femeia nu e oameni!

Fetele coboară cântând spre cafenea, mascate și asaltate de admiratori. Sunt elegante, îmbrăcate ca la carnaval, un șoc pentru privitori.

Nr.6 „DAMMEN SHOW LA CHIUSTENGE” (HELGA, HERTA și BERTHA)

De la Viena am sosit

Cu un vapor și-un tren ticsit.

Cântăm, dansăm, ne bucurăm

Și stăm cât vreți, apoi plecăm...

Spre Istanbul

Ca să vedem

Ce va mai fi într-un alt tren...

DANS

Nu știm niciunde

Și nici cum

Ne vom opri din lungul drum.

„Ein, tzvei, drei...(*nemțește*)

Egy, keti, harom” (*ungurește*)

La voi cum se zici?

CORUL: Un, doi, trei...

„Bir, iki, iuci” (*turcește*) Numără cum vrei!

SURORILE De la Viena am sosit
Cu un vapor și-un tren ticsit.
Cântăm, dansăm, vă bucurăm
Și stăm cât vreți, apoi plecăm...

Tabloul 14 (Nicolae, Voicu, Papini, Helga, Herta și Bertha)

Continuă în surdină tema muzicală cântată înainte de fete. Șeful gării, Nicolae a venit și o privește pe Helga, făcându-i semne. Ea vine, scoate masca și el îi face o reverență. Papini cu o floare în mână se îndreaptă spre Herta iar Voicu o prinde după umeri pe Bertha și-i spune ceva la ureche.

Nr.7 „IUBIM” (NICOLAE, PAPINI și VOICU)

NICOLAE: Bine-ai venit în gara noastră mare
Privește-mă în ochi, frumoasă floare
Alintă-mă și dă-mi curajul vieții
Sărută-mă, simbol al frumuseții
Din gara asta vom pleca în lume
Chiar dacă nu știm locul unde-anume
Iar tu să vrei să fii a mea iubită
Să te alint și să fii fericită.

PAPINI: *(îi cântă Hertei)*

Am avere, am iubire, spune-mi unde ești
Nu contează bani, castele. Am tot ce-ți dorești
Te caut de-o viață-ntreagă. Astăzi te-am găsit
Vieni, vieni, mio amore. Fă-mă fericit.

VOICU: *(este vrăjit de apariția Berthei.)*

Aș face eu, oare
Azi pasul cel mare?
Acum findcă ard din picioare
Spune-mi, hai spune-mi ce crezi.
Primește-mi iubirea
Ridică-ți privirea
Acum am aflat fericirea
Spune-mi, hai spune-mi! Mă crezi?

BERTHA *(aparte)*: Să fie asta fericirea? Aici e raiul pe pământ?!

VOICU: Nu știi ce se-ntâmplă cu mine...e prima oară după atâția

ani...când mi-a revenit glasul!

BERTHA: Și cu mine se petrece același lucru...Auzi cum cântă inima?

VOICU(*uluit*): Ăhă...

Nr.8 „AȘ VREA AICEA SĂ TRĂIESC” (Bertha)

De departe am sosit

Dintr-o altă lume am venit

Oare-ntâmplarea sau poate marea

Aici ne-a oprit

Refren

Lumea până mai ieri străină

De bucurie este plină

Aș vrea aicea să trăiesc

„Danke, ich liebe dich”, mi-ai dat o floare,

Aduci cu tine sărbătoare

Eu cu iubirea mă-nvelesc...

Bine mi-e bine când sunt cu tine

Simt eu că trăiesc...

Oare-ntâmplarea sau poate marea

Aici ne-a oprit...

Perechile se adună la cafenea.

Tabloul 15

(Grup de chiustengii- Cor și dansatori)

Nr.9 „S-A DUS LINIȘTEA NOASTRĂ” -Ansamblul

S-a dus liniștea noastră

Un val pe marea Albastră

Cum au venit trei orfeline

Din occident, trei dame fine?

Viața ne-au tulburat

Bărbații toți i-au luat

Cu ele au adus șantanul

Au învățat să facă banul

Cântă, dansează,

Uite-așa, uite-așa,

Uite, uite, uite-așa!
Cu ele au adus șantanul
Au învățat să facă banul
Bal mascat Chiustenge,
Adio liniște!
Cum au venit trei orfeline
Din occident, trei dame fine?
Deghizate și cu tupeu
Aoleu, aoleu ce mai tupeu!

Tabloul 16

(Flașnetarul, Cadâna, Olteanul, târgoveți)

Nr. 10 „CADÂNA ȘI OLTEANUL” (DANS COMIC)

Flașnetarul își pândește clienții manivelând eterna temă orientală. Olteanul vine fluierând pe uliță, cu cobilița pe un umăr. Din față apare o cadâna care îi face cu ochiul și începe să danseze pe muzica flașnetarului. Olteanul se oprește și o privește cu admirație. Se mai opresc mai mulți târgoveți. Dansul devine mai senzual. Olteanul stă rezemat în cobiliță. Fata îl invită la dans. El îi dă cobilița și îi șoptește flașnetarului ceva. Flașnetarul cântă o horă. Olteanul joacă de-i scapără călcâiele, face tot felul de figuri apoi ia cobilița, o pune pe umerii fetei și ai lui și încep să joace o geampara. La final mulțimea aplaudă iar Olteanul îi oferă dansatoarei...o ciușcă ce-i mai rămăsese.

OLTEANUL: Ei, îți plăcu?

CADÂNA: Dar ție ?

OLTEANUL: Mai întrebi ?

CADÂNA: Merit încă un ardei ?

OLTEANUL: Ia dicolea, o ciușcă.

CADÂNA: Acum am doi ardei.

OLTEANUL: Nu! E o biciușcă. De două ori ciușcă. Ha ha ha !(Lumea râde și aplaudă)

Tabloul 17

(Deniz)

Deniz se îndreaptă spre mare...

(Pe solo-ul de orchestră un marinar aflat în trecere o ia la dans)

Nr.11 „MARE DE ARGINT“ (DENIZ)

De mii de ani învingi furtuna
Tu nu te temi de vânt și ploi
Simt că din ape ne-ntinzi mâna
Ca să ne mângâi și pe noi
Îți mulțumim, albastră mare
Că ne privești cum stăm pe mal
Și că ne dai la fiecare
Câte-o iubire de mărgean

Refren

Mare de-argint
Mă chemi mereu
Sufletul meu ia chitara
Cântecul este al tău
Mare de-argint
Nu stai deloc
Luna ne face cu mâna Iar noi ne-am strâns lângă foc
Visez corabia fantomă
Eu, să privesc de lângă cer
Un căpitan dansând la prova
Iubitul meu corăbier

Refren: (același)

POETUL: Tot tristă, domnișoară Deniz ?

DENIZ: Mai mult nostalgică.

POETU: V-ați hotărât ? Rămâneți su plecați ?

DENIZ: Să văd ce spune tata.

POETUL: Azi e așa frumoasă marea.

DENIZ: Marea este ca femeia. Depinde ce stare ai când o privești.

Tabloul 18 (Patrula otomană)

Nr.12 „PATRULA OTOMANĂ” (DANS)

Yusuf face instrucție cu grupa lui de spahii. Bine-nțeles că totul este un dans în timpul căruia acesta, nemulțumit de spahii le arată, mai mult mimând cum se execută comenzile, devenind hilar.

După terminarea instrucției primește raportul iscoadei care prin gesturi mimează o poveste ireală de dragoste între Deniz și Poet, arătându-ne că nu a înțeles nimic din ce a văzut. Yusuf turbează, își încolonează trupa și comandă:

YUSUF: Da, mergeam arestam poet ghiaur! Învățam minte! Apusaneye ghiaurule! (*La pușcărie!*)

Nr.13 „SUFERINȚA LUI YUSUF” (YUSUF)

YUSUF: Cu amorul
 Greu e cu amorul
 Pe Deniz din suflet o iubesc!
 Dar ea nu mă vrea
 Că nu sunt de ea
 Îmi sfâșie sufletul de-nebunesc!
 Dar ea nu mă vrea
 Că nu sunt de ea
 Pe Deniz din suflet o iubesc!

PATRULA : Efendi Yusuf cu tine
 Noi la bine și la greu
 Stăm la țărmul Mării Negre
 Să contezi pe noi mereu

YUSUF : O să luăm pe sus poetul
 În arest o să-l încui
 Ca să-și termine scrisoarea
 Nu-i Deniz de nasu` lui!
 Hai să-l umflăm!

Tabloul 19

(Nicolae, Voicu, Papini, Helga, Herta, Bertha)

(Clarinetul -tema „Adio burlăcie”)

La cafenea surorile se pare ca și-au găsit jumătățile cu care își fac jurămintele de dragoste și credință. Toți sunt fericiți. Perechile sunt: Herta & Papini, Bertha & Voicu și Helga & Nicolae

VOICU: Adevărul e că trebuia acest tren. Ne mai civilizăm și noi.

PAPINI (*sceptic*): Războiul bate la ușă... mă gândesc să mă însor...(nechezat de trompetă)

NICOLAE: 60 de km, in trei ani!, Ehe! Unde a ajuns tehnica... E primul tren din imperiul turcesc...asta știu sigur...și eu aș vrea să mă însor... (*nechezat de trompetă*)

PAPINI: Și Farul genovez? Dacă nu erau francezii mai va...(râde)...păi hai să ne-nsurăm! ...

(*nechezat de trompetă*)

VOICU: Să vedem acuma și cine merge cu el.

NICOLAE: Cu cine? Cu faru? (*trombonul glisează*)

VOICU: Să mergi cu faru? Tre' să fii...! Cu trenu frate... ce-ar fi să ne-nsurăm toți trei odată!

Nr.14: „ADIO BURLACIE” (Sextet)

BĂIEȚII: Adio burlăcie, eu astăzi mă-nsor!

FETELE: Adio, adio!

BĂIEȚII: Cu fata pe care atât o ador!

FETELE: Adio, adio! (*Fetele își fac confidențe*)

HELGA: Iubitul meu are-o gară, v-am zis!

HERTA: Al meu e negustor și angrosist!

BERTHA: Eu am primit o iubire de vis!

H+H: Doar atât? Suntem surori...!

B: Danke schon!

BĂIEȚII: Adio burlăcie, eu astăzi mă-nsor!

FETELE: Adio, adio!

BĂIEȚII: Cu fata pe care atât o ador!

FETELE: Adio, adio!

2.

BĂIEȚII: În dar am să-ți ofer tot ce-ți dorești

FETELE: Vreau luna de pe cer

BĂIEȚII: Da! O primești!

FETELE: Ascultă-ți inima și nu glumi!

BĂIEȚII: Sunt al tău!

FETELE: Sunt a ta!

F+B: Și-așa va fi!

BĂIEȚII: Adio burlăcie, eu astăzi mă-nsor!

Deja s-a facut seară. Se zărește lumina noului far genovez. APUS de soare...

Tabloul 20 (*Marinari, cor*) Apar doi marinari cântând și dansând.

Nr.15: „SUNTEM MARINARI” (DUET- Dans și Cor)

DOI MARINARI: Adorații fetelor

Cavalerii mărilor

Suntem marinari!
Bem rom cu butoaiele
Înfruntăm furtunile
Suntem marinari!
Cu pirații ne luptăm
Lumea-ntreag-o colindăm
Suntem marinari!
În portul din Chiustenge
Ne așteaptă fetele
Suntem marinari!

Dans step

Suntem marinari!

Dans step

Suntem marinari!
În portul din Chiustenge
Ne așteaptă fetele
Suntem marinari!
Noi pe toate le iubim
Le vrăjim cu-n „aferim”!
Suntem marinari!

GRUP DE MARINARI

Dans step

Suntem marinari!

Dans step

Suntem marinari!
În portul din Chiustenge
Ne așteaptă fetele
Suntem marinari!
Noi pe toate le iubim
Le vrăjim cu-n „aferim”!
Suntem marinari!

Tabloul 21

(Marinari, Yusuf cu patrula)

(percuție- amenințare în crescendo)

Apare și Yusuf cu patrula. Urmează o scenă numai de gesturi și cuvinte neinteligibile. Marinarii cheflii îi văd și îi întreabă ceva în argou.

MARINARUL 1: *(englez)* Tu bi or no tu bi?

MARINARUL 2: *(rus)* Kak zakaliala stal?

MARINARUL 3: *(moldovean)* Și mă, nu vă convini șava?

Turcii nu înțeleg în ce limbă li se vorbește și se enervează. Marinarii insistă. Atunci sare Yusuf care înțelege că sunt luați peste picior

YUSUF: Voi vreți batut joc? Vreți arestam la voi? Ghiauri nenorociți. Sictir! Savașa! *(La război!)*

Un marinar îl invită la dans pe un turc.

Marinarul 4: *(francez)* Vulevu danse avec moa?

MARINARUL 2: *(neamț)* Abăr naibăr unt foraibăr țum vaserman obărliht! *(strigă la ceilalți să-l lege fedeleș pe Yusuf și să-l ducă pe vapor)*. Țuzamăn der furer, țuhaus!

MARINARUL 3: Di și nu spui așa, bre? Ești nebun de legat, sarsailă.

Marinarii, nici una nici două sar la bataie.

Oamenii asistă la desfășurarea evenimentelor comentând.

Nr. 16 „ÎNCĂIERAREA” (Dans)

Yusuf este legat balot și patrula fuge de mânăncă pământul.

Tabloul 22

(Poetul, Olteanul, chiustengeni)

Poetul privește marea.

Nr.17 MA-NTORC LA TINE IAR...

Se topește blând cerul în mare

De iubirea ta sufletu-i plin,

Ca un albatros cu-aripa frântă

Eu la țărml tău astăzi revin.

Refren:

Mă-ntorc la tine iar și iar mare albastră

Cum se întoarce valul tău, veșnic la mal.

Mă-ntorc la tine iar și iar mare de soare,

Și-aș vrea să-ți fiu doar eu, mereu, unicul far.

2. Tu ești a mea,

Eu sunt al tău,

Cine-ți aude o dată doar strigătul

Se-ndrăgostește și nu-ți uită farmecul.

3. Pe câmpia ta, visele mele

Mari corăbii, mari flori ce se cern.

Vieții mele ești marea iubire,

Frământarea ta-i cântec etern.

Olteanul, mulțumit și cu cobilița goală, caută să intre în discuție

-Da! Acesta este unicul far...îl făcură francezii!

Poetul îl privește amuzat.

Olteanul: Azi îmi merse bine...vându-I toată marfa!

Poetul: Of Doamne, așa arată un om fericit!

Nr.18 „CE-AM AVUT ȘI CE-AM PIERDUT” (OLTEANUL)

Of, ooof! Foaie verde bob năut

Of, ooof! Ce-am avut și ce-am pierdut

Papornița cu ardei

Dar mi-am luat banii pe ei

Și mă-ntorc acum acasă

La mândruța mea frumoasă

Of, ooof! În orașul Chiustengeeeee!

Of, ooof! Mă iubește mândreleeee!

Așa cum sunt, teleleu,

Le place ardeiul meu

Dar io findcă am obraz

O să le aduc și praz!

Tabloul 23

(Deniz, Mustafa, corul, Yusuf)

În scenă sunt toate personajele care au asistat la busculadă. Apare Deniz care-l vede pe tatăl ei.

A asistat la răpirea lui Yusuf si-i spune că va pleca cu el.

DENIZ: Tată, nu mai rămân nici eu. Merg cu tine! Bâctîm! M-am săturat!

MUSTAFA: Să mergem, fata mea! Istanbul bizi bekler! Istanbulul ne așteaptă!

Nr.19 ADIO CHIUSTENGE (DENIZ, Corul)

DENIZ: Am înțeleș

N-am de ales

Astăzi trebuie să plec

Și inima la Chiustenge o las...

Am înțeles,

N-am de ales...

Plec, adio Chiustenge!

Bun rămas prieteni dragi

De acum, doar amintirea

Va păstra Iubirea-n gând...

CORUL: Pleci spre Marea Marmara...

DENIZ: Nu este Marea mea!

CORUL: Apa-albastră din Bosfor...

DENIZ: De voi îmi va fi dor

DENIZ și CORUL: Dor de viața liniștită

DENIZ: Plec, adio Chiustenge!

Pe final tatăl o ține de mână

MUSTAFA: Să plecăm, fata mea. (*Dispar*).

Se aude puternic cântecul pescărușilor, vocile unor oameni care mai comenteaza cele întâmplare și în timp ce se așterne liniștea și crezi că s-a terminat totul ...apare Yusuf în izmene, strigând:

YUSUF: Deniiiz, te iubesc! SEVIORUM!

Mulțimea râde în hohote la apariția lui.

Tabloul 24

(Patrula otomană, Yusuf)

Patrula otomană care a revenit, nu-l recunoaște și îl arestează

Nr.20 „GEAMPARAUA LUI YUSUF” (*Dans comic*)

Yusuf se agită, dar este dus cu forța afară din piață. Apar marinarii care răsuflă ușurați când văd că Yusuf e arestat.

Tabloul 25

(Helga, Herta, Bertha, ansablul)

Nr.21: „NE PLACE LA CHIUSTENGE” (*Surorile Plitz și Ansablul*)

SURORILE PLITZ: Ne place

„D'Angleterre", ne place

Ne place

La Ada Kaleh

Ne place,
Marea cea albastră
Și viața
De la Chiustenge

CORUL: E frumos aici la noi?

SURORILE PLITZ: Ne place!

CORUL: Mai frumos decât la voi?

SURORILE PLITZ : Ne place!

TOȚI: La Viena, Dunărea

Nu e ca în Dobrogea

Din vapor se vede-așa.

Final fericit!

ANEXA 3

D. LUPU. INFORMAȚII CHIUSTENGE

Pe perioada cât a stat la Constanța, Mihai Eminescu s-a cazat la mansarda fostului Hotel *D'Angleterre* din zona istorică a orașului, pe locul căruia se află astăzi Hotelul *Intim*. Hotelul la care a stat Eminescu a fost construit înainte de anul 1878 de către compania engleză care a construit și calea ferată Cernavodă – Constanța.

Pe perioada șederii la mare, Luceafărul poeziei românești i-a scris trei scrisori Veronicăi Micle. „Scrisorile au o mare însemnătate pentru orașul nostru, pentru că, pe lângă faptul că aici găsim evocată dragostea lui pentru Veronica Micle, este o dovadă că Eminescu a locuit o perioadă în orașul de la malul mării. El spunea despre Kustenge, vechea denumire a Constanței, că este un oraș mic, dar îngrijit, iar casele au un aspect plăcut”.

„Eminescu s-a plimbat pe bulevardul *Elisabeta* și vorbește în scrisorile sale despre o terasă înaltă deasupra mării, care nu putea fi alta decât cea a cazinoului”. Pe lângă faptul că a încercat să-și trateze trupul, poetul nostru nepereche și-a îngrijit și sufletul. El descria o mare veșnicie schimbătoare, pe care ar fi vrut să plutească alături de Veronica Micle.

Ocupația turcă instalată în perioada 1393-1420 a dus la decăderea totală a așezării până la mijlocul secolului al XIX-lea, când, odată cu construirea, sub stăpânirea turcească și investițiile engleze, a căii ferate Cernavodă-Kustenge (denumirea turcească a localității), localitatea a cunoscut un ușor reviriment.

Epoca dominației otomane și-a pus amprenta asupra orașului Constanța, care capătă un nou nume: Kustenge. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, după războiul de independență națională, orașul primește din nou denumirea de Constanța.

Un prim armean menționat în istoria Constanței este Artin Aslan, un inginer francez de origine armeană. Acesta făcea parte dintr-un echipaj de pe o navă franceză care transporta alimente și armament în timpul Războiului Crimeei (1853-1856). Poposind în Constanța de atunci, se îndrăgostește de Miriam, o frumoasă localnică și se hotărăște să rămână aici, angajându-se la compania engleză D.B.S.R. Tot pentru această companie proiectează și construiește în 1860 (an în care s-a însurat cu Miriam) *Farul Genovez*, pe locul unui mai vechi far distrus în războaiele ruso-turce. *Farul Genovez* este o construcție înaltă de 8 metri, având ziduri din calcar cenușiu, paralelipipedică până la 3,5 metri și octogonală în rest. În vârf are cabina farului, metalică, iar spațiul intern este cilindric, în el desfășurându-se o scară metalică cu trepte de piatră.

La mijlocul secolului al XIX-lea, când posibilitățile tehnice nu se puteau compara cu cele de astăzi, unei companii engleze i-au trebuit doar trei ani (1857-1860) pentru a construi un drum

„de fier”, calea ferată Cernavodă-Constanța. Compania engleză, timp de 25 de ani (1857-1882), și-a pus amprenta asupra vechiului Kustenge. NICOLAE GARĂ MICĂ

O companie engleză, împreună cu autoritățile turce au inaugurat calea ferată care făcea legătura între așezarea de la Dunăre și orașul-port de la Marea Neagră. Atât construcția căii ferate Cernavodă-Constanța, cât și cea a portului au fost concesionate, de către autoritățile turce, în 1857, societății engleze „Danube and Black Sea Railway and Kustenge Harbour Company Ltd”. Inaugurarea drumului de fier care făcea legătura între cele două orașe a fost făcută la 4 octombrie 1860. Linia ferată Constanța-Cernavodă, construită sub Imperiul Otoman de către aceeași companie *Barkley*, care construisese și linia Giurgiu-București, a fost răscumpărată de Statul Român, în 1882, după ce Dobrogea devenise pământ românesc, în urma războiului de Independență din 1877.

La 1 septembrie, 1857, un întreprinzător englez Sir John Trevor Barkley, ca reprezentant al grupului londonez format din Thomas Wilson, Cunard, Price, Paquet, Lewis și Newall, a încheiat cu guvernul turc o convenție pentru concesionarea construirii și exploatarea liniei ferate de la Constanța la Cernavodă, a porturilor din localitățile terminus și a administrării comerțului de import-export.

Convenția avea două versiuni: în limbile franceză și turcă, care devenea executorie datorită unui firman al sultanului otoman Abdul Medjid (1839-1861). Documentul cuprindea condițiile privitoare la executarea lucrărilor și la folosirea liniei ferate *Küstendje Boghas Keni*. Durata concesiunii era de 99 de ani de la data intrării în funcțiune a liniei ferate.

Concernul englez apare în convenție sub forma „Compagnie du chemin de fer Imperial Ottoman du Danube et de la Mer Noire”, dar în realitate el s-a numit oficial *Danube and Black Sea Railway Küstendje Harbour Company Limited*, pe scurt *DBSR*, inițiale conținute și de bornele care delimitau terenurile concesionate în acte și pe o marcă postală emisă în împrejurări legate de acest eveniment.

Legătura dintre Dunăre și Marea Neagră asigurată de linia Cernavodă – Constanța a fost cea mai scurtă realizată vreodată între cele două localități. Pe această linie a călătorit de două ori – în 1860 și 1864 – domnitorul Al. I. Cuza mergând la Constantinopol.

Linia, scria inginerul Perronet în 1865 în tratatul său de cale ferată, „avea drept scop ca să evite vapoarelor trecerea gurilor Dunării, care este lungă și periculoasă”. Ea a fost inaugurată la 4 octombrie 1860, fiind construită cu material englezesc, iar exploatarea s-a făcut după normele căilor ferate engleze până la răscumpărarea liniei de către Statul Român în 1882.

Această cale ferată a fost prima ce s-a construit în Imperiul Otoman. Linia pleca din portul Constanța, trecea pe la marginea orașului, printr-o linie în zig-zag, ajungând la gara ce se

construise la marginea de apus a orașului Constanța. Apoi, linia pornea spre vest, străbătând satele: Murfatlar și Medgidia, trecând în vecinătatea malului sudic al văii Karașu, ajungând în portul Cernavodă de la Dunare, după un traseu de 64,675 km.

Linia a rămas în uz până în anul 1937, când a fost desființată. Ea ocolea *Palatul de Justiție* și pe cel al *Prefecturii*. După aceea, linia rebrusă, coborând în panta continuă de circa 30%, mergând pe lângă vechile magazine din piatră ale Căilor Ferate și prin spatele platformei portului.

După alți 750 m linia făcea un al doilea rebrusment, ajungând în cele din urmă pe platforma portuară. De aici se ramifică în mai multe linii de garare, unde se depuneau garniturile trenurilor ce veneau în port. Din ultimul rebrusment se prelungea pe lângă mal o linie ferată de circa 1.500 m, care ajungea până în dreptul bazinului petrolier de astăzi și ducea spre zona unde se afla plaja de la *Mamaia*.

Compania engleză făcea o exploatare generală, comună, atât a căilor ferate, cât și a porturilor. În același timp, controla toate operațiunile legate de import sau export.

La 10 decembrie 1882, Statul Român a cumparat de la Compania *DBSR* această linie, împreună cu opt locomotive, 30 de vagoane de călători și aproape o sută de vagoane de marfă. Odată cu acest inventar, în administrația liniei au rămas și mulți dintre salariații fostei companii, printre care și seful stației Cernavodă, al cărui nume îl aflăm menționat pe un plic francat cu marca de 20 paras adresat „M-r Monsieur Charles Gasquet/Chef de gare/Tchernavodă”.

Hazardul a făcut să ajungă până la noi două, și cele mai importante, izvoare istorice legate de începutul acestei originale linii de cale ferată, poate cea mai originală din România: firmanul sultanului Abdul Medjid din 1857 și rarissima marcă poștală emisă 10 ani mai târziu în împrejurări pe care le vom prezenta în cele ce urmează.

Circulația feroviară între porturile colectoare/distribuitoare Constanța și Cernavodă, traficul comercial și relațiile de diferite naturi, au făcut necesară înființarea unui organism poștal care să asigure legătura terestră între poșta maritimă și cea fluvială.

Corespondența venea cu vaporul de la Constantinopol la Constanța, de aici era dusă pe calea ferată până la Cernavodă și apoi cu vaporul societății fluviale *DDJG*, la destinație, în țările Europei.

În 1867 acest *Local-Post* – care a funcționat aproximativ patru ani – a emis o marcă poștală care a fost obliterate în mod obișnuit cu cerneală, cu pană, și uneori cu ștempelul „Kustendje” al Agenției *Lloyd*. Mărcile poștale obliterate ale Companiei *DBSR* sunt extrem de rare, iar corespondența purtând timbrul obliterate de companie trebuie să fie considerată „cea mai mare raritate în filatelia română”.

Pentru iconografia istorică feroviară această marcă prezintă un interes deosebit, fiind singura reprezentare din secolul trecut a vechii linii feroviare Dobrogene.

Firmanul sultanului **Abdul Medjid** prin care se aproba concesionarea și trecerea la executare este un document de o deosebită valoare istorică, deschizând „era feroviară” în **Imperiul Otoman** într-o provincie care de drept nu-i aparținea. El se găsește în patrimoniul *Muzeului CFR*, însoțit de traducerea efectuată în perioada interbelică de inginerul Vangheli Mășicu, traducere pe care o reproducem aici, păstrând grafia traducătorului: *Edilii conștanțeni au amenajat în anii 1900, în Portul Tomis, plaja „Duduia”, cu cabine separate pentru bărbați și femei. „Duduia” era soția celui care administra plaja. Ea vindea bilete, închiria vestiare, șezlonguri și umbrele. Toți o numeau „Duduia” și așa a rămas numele plajei.*

Plaja și-a schimbat ulterior denumirea în „Gulful Delfinilor”, ca urmare a numărului mare de delfini care veneau la mal să se joace, apoi „Gulful Pescarilor”.

Ulterior, a fost amenajată plaja Mamaia. La început, nu exista decât un mic sat, în partea nordică a orașului Conștanța, populat de pescari greci și lipoveni, boieri români și crescători de cai. Plaja era sălbatică și plină de ciulini. Stațiunea *Mamaia* a apărut din necesitatea orașului Conștanța de a avea o plajă modernă.

ANEXA 4

D. LUPU. POVESTE ADEVĂRATĂ DE LA KUSTANGE A FOST ODATA KUSTANGE

În anul 1865, vin la Constanța grupul surorilor Blitzner din orașul austriac Sonnenberg, constituite în *Damenkapelle*, și care au rămas definitiv la Kustenge, în loc să ajungă la Istanbul. Maria Blitzer, cânta la harpă și la vioară. De aici începe viața muzicală în Dobrogea. Ele au cântat creând un anume gust muzical în rândul constănțenilor.

1865. Cap de linie, Constanța.

A fost odată, într-un orășel austriac, o familie de muzicieni: tatăl și opt copii, ce reușeau să trăiască din predarea lecțiilor de muzică. Dar profesorul, adică tatăl, Iohann Blitzner, se îmbolnăvește și astfel trei dintre fiicele sale, cărora li se alătură alte trei verișoare, constituie o formație muzicală, *Damenkapelle*, cu care să cutreiere lumea și să câștige bani. Ținta era Constantinopol, oraș cosmopolit, recunoscut prin bogata sa activitate muzicală. Fetele s-au îmbarcat într-un vapor - era anul 1865! - au călătorit pe Dunăre până la Cernavodă și de acolo cu trenul spre Constanța. Fetele coboară pe peronul gării terminus, fac cunoștință cu șeful de gară, Isidor Iasinski, polonez din naștere, vorbitor de germană, care, galant, le oferă cazare până la prima cursă de vapor către Constantinopol. Și le-a prezentat unui antreprenor local care avea un restaurant frecventat mai ales de străini, situat în actuala *Piața Ovidiu*, unde cele șase au putut oferi un *café concert*. Și unde au avut un real succes. Astfel că fetele și-au amânat plecarea și, pe rând, și-au dat inima unor notabilități cu care au legalizat căsătorii. Maria devine doamna Isidor Iasinski, Gabrielle este soția lui Nicolae Macri, căpitanul portului, și mai apoi soția primarului Mihail Coiciu, cel care și-a lăsat prin testament întreaga avere *Ateneului Român*. Rose se mărită cu negustorul Cossini, Brigitte, cu consulul francez, Renata, cu un inginer român și cea mai mică se căsătorește cu un tehnician elvețian. Mai târziu, trei dintre ele își urmează soții în alte misiuni profesionale, doar surorile Blitzner rămân până la sfârșitul vieții în orașul adoptiv de la malul mării.

Alte personaje: Eminescu, marinari, lustragiu, bragagiu, flasnetar, cafegiu, dansatori.

Întrucât cântăreții vor avea voci de tip clasic, va trebui să avem în vedere un repertoriu care sa le pună în valoare vocea fără a neglija actoria...

Folosim: *Mare de argint, Nu țtii cine ești, Adio burlacie, Constanța*

ACTUL 1 HEI KUSTANGE!

Spectacolul începe într-o atmosferă orientală

Song lustragiu (solo+step)

Odată cu sosirea trenului de la Cernavodă, se schimbă într-una tonică, europeană „Kustange oraș de poveste”

Prolog vesel, dinamic despre Kustange (cor+dans)

Deniz, o tânără și frumoasă turcoaică este curtată de Yusuf (un personaj agresiv, violent). Deniz este îndragostită de Bolton, comandantul englez al portului.

Yusuf (cântec de dragoste comic, într-o limbă turco-greco-ruso-română)

Sosirea grupului de fete Damenkapelle din Austria, mai ales cele trei surori Blitz (Blitzner): Maria, Gabrielle și Rose, încurcă ițele idilelor din Kustange.

Ne place la Kustange (Trio surori-vocal+dans)

Deniz simte pericolul declanșat de sosirea surorilor Blitz. Singură cu marea își cântă disperarea.

Songul lui Deniz „MARE DE ARGINT”

Printre cei sositi la băile de la Kustange, poetul Mihai Eminescu, (acesta îi scria la 16 iunie 1882 iubitei sale Veronica Micle: „O să mă întrebi ce efect mi-a făcut marea pe care o văz pentru întâia oară? Efectul unei nemărginiri pururi mișcate... n-am văzut-o în toate fețele ei, căci e schimbăcioasă la culoare și în mișcări, de unde unii autori o și compară cu femeea... când luna e deasupra apei ea aruncă un plein de lucire slabă care plutește pe o parte... Restul rămâne în întuneric și noaptea, marea își merită numele ei de Neagră... Sunt într-o mansardă și privirea mi-e deschisă din două părți asupra mării pe care aș vrea să plutesc cu tine”.)

Songul lui Mihai (Eminescu) „Scrisoare către Veronica”

Mai mulți tineri printre care și Bolton, le „asediaza” pe artiste, trădând iubitele locale. Surorilor (Blitzner) de la *DamenKapelle* le este greu să decidă pe cine să aleagă. Maria devine doamna Isidor Iasinski, Gabrielle soția primarului Mihail Coiciu, cel care și-a lăsat prin testament întreaga avere *Ateneului Român*, iar Rose se mărită cu negustorul Cossini.

ACTUL 2 ADIO KUSTANGE!

Ajutat de doi ostași din garnizoana turcă, Yusuf plănuiește să se răzbune pe Bolton. Acesta va fi răpit și trimis pe un vas gata de plecare în noaptea ce urmează. Prilejul este oferit de apariția unui grup de marinari în căutare de distracție.

Dans marinare (orchestral+cor) Doi marinari „afumați” își încearcă norocul la fete, lăudându-se cu isprăvile lor.

Duet marinari (cuplet „Fără noi corabia nu merge”). Însoțit de complici Yusuf provoacă o învălmășeală în care chiar el cade victima răpirii. Cu căluș în gură, este pus într-un sac și transportat de grupul marinarilor pe corabie.

Duet iubire+dans (Deniz cântă cu gândul la Bolton. Acesta cu gândul la Rose). Are loc o explicație. Nu este vorba de ea, Deniz, ci de Rose. Ruptura are loc definitiv. Deniz se hotărăște să plece la Istanbul.

Bolton află de la Rose că se va mărita cu negustorul Cossini, și vor părăsi Kustange.

Songul lui Bolton „N-am avut noroc în dragoste”

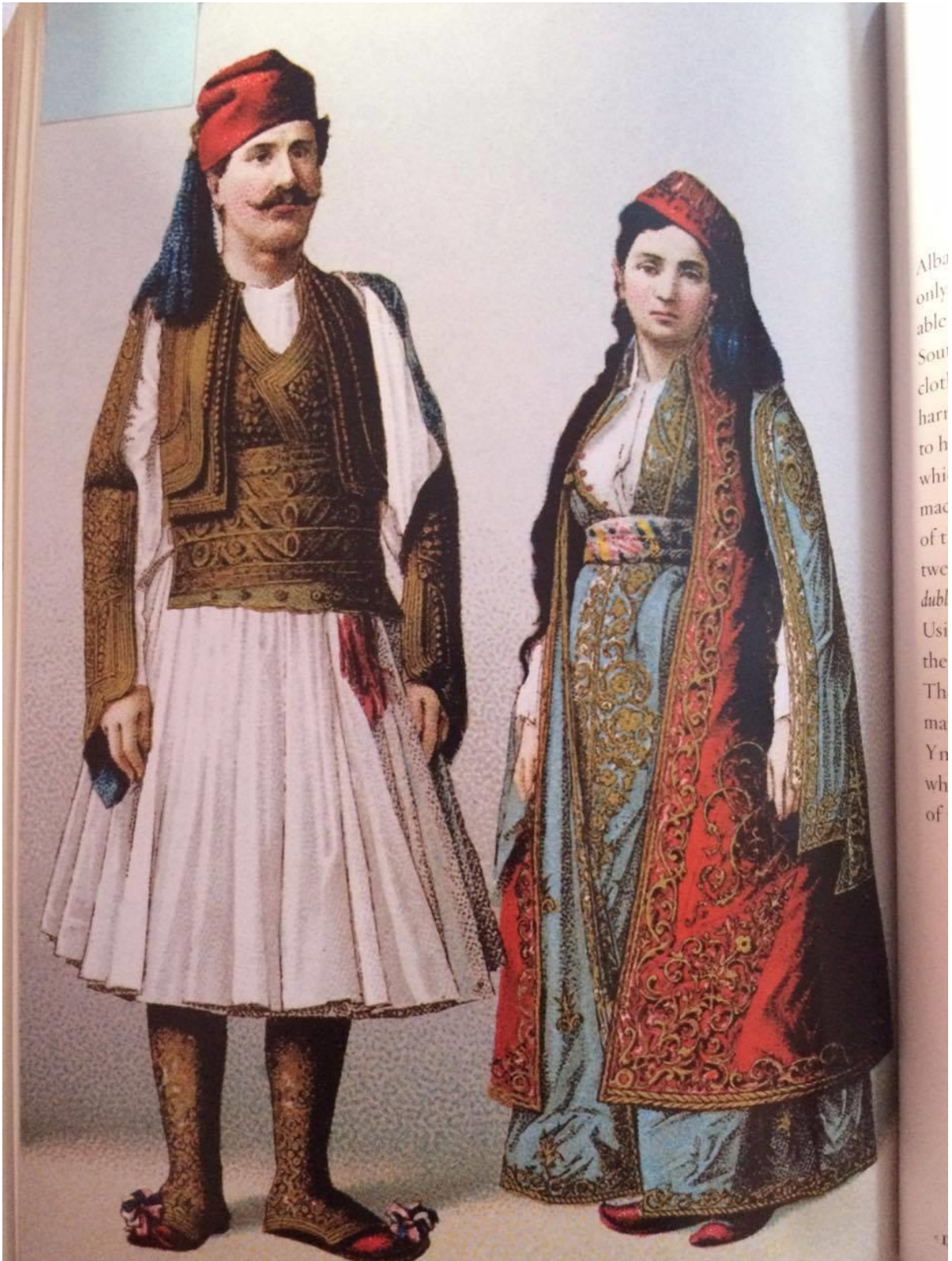
Vals elegant

Song trist Flașnetar (solo)

Cu două bagaje în mână Deniz se desparte de câteva prietene, care încearcă să o oprească.

Deniz „Adio Kustange!”

ANEXA 5
COSTUME SPECTACOL 1



Alba
only
able
Sou
clot
harr
to h
whi
mac
of t
twe
dubl
Usi
the
Th
ma
Yn
wh
of

COSTUME SPECTACOL 2



COSTUME SPECTACOL 3



COSTUME SPECTACOL 4



COSTUME SPECTACOL 5



In the
ished. Today
and dress, i
national co
sometimes
ties of mod
region. Th
in some ca
folded sev
women ne
All still w
devantiers c
simple co
item fore
skirt or o
she bring
cal flat h
often ver
by wom
ampled
wicker r
and clot
T
(pl. 470
peared
sword a
comba
rary cu
has ép
possib
chigne

· DETAIL

ANEXA 6

AFIȘELE CONCERTELOR DOCTORALE





Organizat de Facultatea de Arte din cadrul Universității „Ovidius” din Constanța
prin Centrul de Cercetare științifică și Creație artistică „Euxin”

Primăvara Artelor - Festival -

09 MARTIE 2023
ORELE 16:00
MUZEUL DE ARTĂ CONSTANȚA

Libret: Carmen Aldea Vlad

Versuri adiționale: Viorela Filip și Florin Pretorian

Participanți: Asist.univ.dr Inga Postolache -solistă

Lect.univ.dr. Daniela Cojan

Studentii anilor I,II,III ASC Licență

Invitați: Ansamblul coral al Teatrului Național de Operă și Balet "Oleg Danovski"

Acompaniament: Pian - Elena Ghatcin/ Percuție - Valentin Tănase

Organizatori: Asist.univ.dr Inga Postolache

Lect.univ.dr. Daniela Cojan

Lect.univ.dr. Geta-Violeta Răvdan

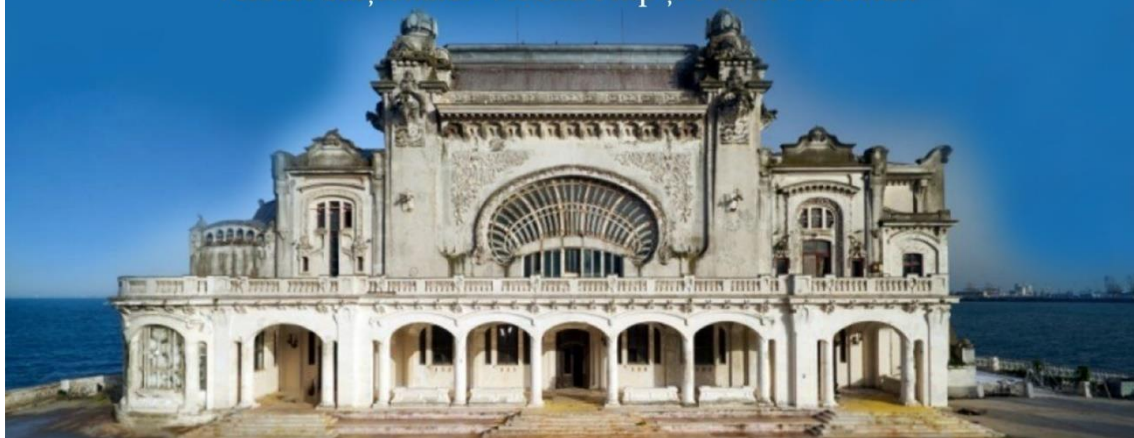
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

CONCERT ÎN CADRUL DOCTORATULUI PROFESIONAL „ADIO CHIUSTENGE”

Fragmente din musicalul românesc *Adio Chiustenge*,
al compozitorului Dumitru Lupu

Libretul: Carmen Aldea Vlad

Versuri adiționale: Viorela Filip și Florin Pretorian



**CENTRU ARTISTIC „ARTCOR”
STRADA 31 AUGUST 1989-137**

**24 MARTIE 2023
ORA 14**

Participă

Soprana: Inga Postolache

Bariton: Andrei Otean

Pian: Elena Ghatcin

Contrabass: Veaceslav Pana

Percuție: Iulian Ursu

Intrarea este liberă.

ANEXA 7
PROGRAMUL CONCERTELOR DOCTORALE

Recitalul nr.1
11 mai 2022
Arii și duete din *musicalul Adio Chiustenge!*

Cu participarea:

Inga Ceban-soprano
Elena Gatcin-pian
Marius Eftimie -bariton



Recitalul nr.2
09 martie 2023
Arii, duete și ansambluri

Cu participarea:

Inga Ceban-soprano
Elena Gatcin-pian
Marius Eftimie -bariton
Andrei Răilean - chitară bas
Valentin Tănase - percuție



Recitalul nr. 3
24 martie 2023
***Adio Chiustenge!* Arii și duete, ansambluri**

Cu participarea:

Inga Ceban-soprano
Elena Gatcin-pian
Andrei Otean-bariton
Veaceslav Pană - chitară bas
Iulian Ursu - percuție



DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, Ceban Inga, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Data

Ceban Inga

Semnătura