

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

Cu titlu de manuscris  
C.Z.U:

**COMAN DIANA**

**VARIETĂȚILE GENULUI DE OPERĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN  
REPUBLICA MOLDOVA  
(1950 – 2015)**

**SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE**

**Teza de doctor în studiul artelor și culturologie**

Conducător științific:

Melnic Victoria,  
dr. în studiul artelor, profesor universitar

**CHIȘINĂU, 2024**

**© Coman Diana, 2024**

## CUPRINS

<b>ADNOTĂRI</b> (în limbile română, rusă și engleză) -----	<b>4</b>
<b>LISTA ABREVIERILOR</b> -----	<b>7</b>
<b>LISTA TABELELOR</b> -----	<b>8</b>
<b>LISTA FIGURILOR</b> -----	<b>8</b>
<b>INTRODUCERE</b> -----	<b>10</b>
<b>1. OPERA CA GEN ARTISTIC. ANALIZA SITUAȚIEI ÎN DOMENIU</b> -----	<b>17</b>
<b>1.1 Teoria genului de operă. Invarianta genuistică, problemele compoziției și dramaturgiei</b> -----	<b>17</b>
<b>1.2 Istoria genului: varietățile de gen ale operei în diferite perioade istorice</b>	<b>21</b>
<b>1.3 Opera contemporană în diferite culturi naționale</b> -----	<b>30</b>
<b>1.4 Teatrul liric național în muzicologia din România și Republica Moldova</b>	<b>33</b>
<b>1.5 Concluzii</b> -----	<b>44</b>
<b>2. EVOLUȚIA OPEREI DIN REPUBLICA MOLDOVA PRIVITĂ SUB ASPECTU GENUISTIC</b> -----	<b>46</b>
<b>2.1 Premisele apariției și istoricul devenirii operei naționale</b> -----	<b>46</b>
<b>2.2 Anii 1950-1991: perioada de asimilare a canoanelor de gen</b> -----	<b>48</b>
<b>2.3 Anii 1991-2015: perioada de suprapunere a soluțiilor canonice și acanonice</b> -----	<b>62</b>
<b>2.4 Concluzii</b> -----	<b>65</b>
<b>3. EXEMPLELE CELE MAI REPREZENTATIVE DE VARIETĂȚI GENUISTICE ALE OPEREI NAȚIONALE</b> -----	<b>68</b>
<b>3.1 Casa Mare de M. Kopytman ca exemplu al dramei lirice</b> -----	<b>68</b>
<b>3.2 Trăsăturile operei istorice, operei-oratoriu în Decebal de T. Zgureanu</b>	<b>89</b>
<b>3.3 Ateh sau Revelațiile prințesei khazare de Gh. Ciobanu ca o nouă manifestare a operei de cameră și a monooperei</b> -----	<b>114</b>
<b>3.4 Concluzii</b> -----	<b>133</b>
<b>CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI</b> -----	<b>135</b>
<b>BIBLIOGRAFIE</b> -----	<b>139</b>
<b>DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII</b> -----	<b>153</b>
<b>CV</b> -----	<b>154</b>

## ADNOTARE

**Coman Diana, Varietățile genului de operă în creația compozitorilor din Republica Moldova (1950 – 2015), teză de doctor în studiul artelor și culturologie la specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2024.**

**Structura tezei:** introducere, 3 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 230 de titluri, 138 pagini de text, inclusiv: 44 exemple muzicale; 6 scheme arhitectonice. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 5 lucrări științifice publicate.

**Cuvintele-cheie:** arta lirică, opera istorică, opera eroică, opera de cameră, opera-basm, tragedia lirică, monoopera, drama muzicală, opera-balet, dramaturgia muzicală.

**Domeniul de studiu:** opera în contextul specific al Republicii Moldova, cu accent pe analiza și înțelegerea diverselor varietăți ale genului de operă

**Scopul și obiectivele lucrării. Scopul** tezei constă în studierea și identificarea tipurilor de gen prezente în operele compozitorilor din Republica Moldova, montate pe scena teatrului liric din Chișinău pe parcursul anilor 1950-2015. **Obiectivele** lucrării constau în: cercetarea evoluției genului de operă în literatura de specialitate și elaborarea unei periodizări proprii a parcursului istoric al genului de operă în Republica Moldova; examinarea și sintetizarea cercetărilor și a materialelor existente acumulate în muzicologia autohtonă despre opera din Republica Moldova; identificarea și cuantificarea întregului volum de opere semnate de compozitori autohtoni în perioada 1950-1991 și 1991-2015, pentru a evidenția amploarea și evoluția genului de operă în aceste intervale de timp; analiza caracteristicilor de bază ale fiecărei etape și a celor mai reprezentative creații lirice pentru fiecare perioadă; prezentarea unei tipologii a genului de operă în creația componistică autohtonă, bazată pe analiza operelor montate pe scena liricului chișinăuian și propunerea de definiții proprii privind caracteristicile genului de operă în spectacolele operistice care au fost interpretate în perioada abordată.

**Noutatea și originalitatea științifică.** Pentru prima dată în muzicologia autohtonă se realizează o amplă cercetare axată pe evoluția creației naționale de operă privită sub aspectul genuistic. În cadrul acestei cercetări, sunt analizate nu doar lucrările muzical-scenice care au apărut și au fost montate în perioada sovietică, ci și unele dintre cele mai recente realizări din domeniu, cum ar fi operele *Decebal* de T. Zgureanu și *Ateh, sau revelațiile prințesei khazare* de Gh. Ciobanu. De asemenea, se propune o viziune proprie asupra atribuirii genuistice a tuturor operelor care au văzut lumina rampei pe scena teatrului liric chișinăuian.

**Rezultatele științifice** care au contribuit la soluționarea unei probleme de importanță majoră constau în *fundamentarea diversității de genuri* existente în creația lirică autohtonă și în *identificarea caracteristicilor de gen* ale celor mai reprezentative opere semnate de compozitorii din Republica Moldova. Aceste rezultate au avut un impact semnificativ asupra sistematizării genului de operă și au contribuit la punerea în valoare a creațiilor analizate.

**Semnificația teoretică.** Această teză reprezintă o contribuție importantă la studiul și înțelegerea evoluției genului liric în Republica Moldova, prin stabilirea și analiza varietăților specifice ale operei prezente în creația compozitorilor moldoveni. De asemenea, lucrarea oferă o tipologie distinctivă pentru genul de operă, consolidând astfel cunoștințele și sistematizând informațiile științifice în acest domeniu în muzicologia autohtonă.

**Valoarea aplicativă a lucrării.** Rezultatele cercetării pot fi integrate în cadrul disciplinelor precum *Istoria Muzicii Naționale*, *Clasa de Operă* și *Forme Muzicale*, care se desfășoară la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Aceste rezultate au potențialul de a contribui la elaborarea materialelor didactice și a tezelor de curs, de licență, masterat și doctorat, abordând tematici specifice genului de operă națională. Conținutul și concluziile tezei propuse pot fi utile și profesioniștilor din domeniul teatrului liric, inclusiv cântăreți, dirijori, corepetitori și regizori.

**Implementarea rezultatelor științifice** s-a realizat în cadrul procesului de instruire a studenților AMTAP, precum și în activitatea pedagogică și științifică a autoarei, prin participarea la 5 conferințe științifice, prin publicarea a 5 articole și studii la tema tezei.

## АННОТАЦИЯ

**Коман Диана, Жанровые разновидности оперы в творчестве композиторов Республики Молдова (1950 – 2015), Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности 653.01 – Музыкаведение. Кишинев, 2024.**

**Структура диссертации:** введение, три главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 230 наименований, 138 страниц основного текста, 44 музыкальных примеров; 6 структурных схем. Результаты исследования отражены в 5 опубликованных научных работах.

**Ключевые слова:** оперное искусство, историческая опера, героическая опера, камерная опера, сказочная опера, лирическая трагедия, моноопера, музыкальная драма, балет-опера, музыкальная драматургия.

**Область исследования:** опера в конкретном контексте Республики Молдова, с акцентом на анализ и понимание различных разновидностей оперного жанра.

**Цель и задачи.** Цель диссертации заключается в изучении и выявлении видов жанра, присутствующих в произведениях композиторов Республики Молдова, поставленных на сцене лирического театра в Кишиневе в течение периода с 1950 по 2015 год. **Задачи** работы включают в себя: исследование эволюции жанра оперы в специализированной литературе и разработку собственной периодизации исторического хода жанра оперы в Республике Молдова; изучение и синтез существующих исследований и материалов, собранных в молдавской музыковедческой литературе о опере в Республике Молдова; выявление и количественная оценка общего объема опер, подписанных отечественными композиторами в период с 1950 по 1991 год и с 1991 по 2015 год, для выявления масштаба и эволюции жанра оперы в эти временные промежутки; анализ основных характеристик каждого этапа и наиболее репрезентативных лирических произведений для каждого периода; представление типологии жанра оперы в отечественном композиторском творчестве, основанной на анализе опер, поставленных на сцене Кишиневского лирического театра, и предложение собственных определений характеристик жанра оперы в оперных постановках, представленных в рассматриваемый период.

**Научная новизна и оригинальность:** Впервые в молдавской музыковедческой литературе проводится обширное исследование, сосредоточенное на эволюции национального оперного творчества с точки зрения жанра. В рамках этого исследования анализируются не только музыкально-театральные произведения, появившиеся и поставленные в советский период, но и некоторые из самых последних достижений в этой области, такие как оперы "Дечебал" Т. Згуряну и "Атех", или "Откровения хазарской принцессы" Г. Чобану. Кроме того, предлагается собственное видение жанровой атрибуции всех опер, увидевших свет на сцене Кишиневского оперного театра.

**Научные результаты,** способствовавшие решению важнейшей проблемы, заключаются в обосновании жанрового многообразия, существующего в местном лирическом творчестве, и выявлении жанровых особенностей наиболее представительных произведений, подписанных композиторами Республики Беларусь. Молдова. Эти результаты оказали существенное влияние на систематизацию оперного жанра и повысили ценность анализируемых произведений.

**Теоретическое значение:** Диссертация способствует продвижению исследований и более глубокому пониманию эволюции лирического жанра в Республике Молдова, путем выявления и анализа характерных разновидностей оперы, представленных в творчестве молдавских композиторов. Кроме того, в работе предложена авторская типология для жанра оперы, что способствует расширению знаний и систематизации научной информации в данной области в отечественной музыкальной науке.

**Прикладное значение.** Результаты исследования могут быть использованы в курсах *История национальной музыки, Оперный класс, Музыкальные формы*, преподаваемых в Академии музыки, театра и изобразительных искусств, при подготовке курсовых, дипломных, магистерских и докторских диссертаций, посвященных национальной опере. Материалы и выводы данной работы могут быть также полезны театральным деятелям (певцам, дирижерам, концертмейстерам, режиссерам и др.).

**Внедрение научных результатов** было достигнуто в процессе обучения студентов АМТИИ, а также в педагогической и научной деятельности автора, путем участия в 5 научных конференциях и публикации 5 статей по теме диссертации.

## ANNOTATION

**Coman Diana, Varieties of the opera genre in the creation of composers from the Republic of Moldova (1950 - 2015), Thesis for Degree of Ph.D. in Arts Studies and Culturology, speciality 653.01 – Musicology. Chişinău, 2024.**

**Thesis Structure:** Introduction, 3 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography comprising 230 titles, 138 pages of text, including: 44 musical examples; 6 architectural schemes. The research results are reflected in 5 published scientific papers.

**Keywords:** lyrical art, historical opera, heroic opera, chamber opera, fairy-tale opera, lyrical tragedy, mono-opera, musical drama, ballet-opera, musical dramaturgy.

**Research Area:** opera in the specific context of the Republic of Moldova, with a focus on the analysis and understanding of various varieties of the opera genre

**Purpose and objectives of the work:** The purpose of the thesis is to study and identify the genre types present in the works of composers from the Republic of Moldova, staged at the lyric theater in Chişinău during the years 1950-2015. The objectives of the work include: researching the evolution of the opera genre in specialized literature and developing a unique periodization of the historical course of the opera genre in the Republic of Moldova; examining and synthesizing existing research and materials accumulated in Moldovan musicology about opera in the Republic of Moldova; identifying and quantifying the entire volume of operas signed by local composers in the periods 1950-1991 and 1991-2015 to highlight the scope and evolution of the opera genre in these time intervals; analyzing the basic characteristics of each stage and the most representative lyrical creations for each period; presenting a typology of the opera genre in native compositional creation, based on the analysis of operas staged at the Chişinău lyric theater, and proposing own definitions regarding the characteristics of the opera genre in the performed opera productions during the studied period.

**Scientific novelty and originality:** For the first time in Moldovan musicology, an extensive research focused on the evolution of national opera creation from a genre perspective is conducted. This research analyzes not only the musical-theatrical works that appeared and were staged during the Soviet period but also some of the most recent achievements in the field, such as the operas "Decebal" by T. Zgureanu and "Ateh, or The Revelations of the Khazar Princess" by Gh. Ciobanu. Additionally, it proposes an original view on the genre attribution of all operas that saw the light of the stage at the Chişinău lyric theater.

**The scientific results** that contributed to the solution of a problem of major importance consist in the substantiation of the diversity of genres existing in the local lyrical creation and in the identification of the genre characteristics of the most representative works signed by the composers from the Republic of Moldova. These results had a significant impact on the systematization of the opera genre and contributed to the value of the analyzed creations.

**Theoretical significance:** This thesis represents a significant contribution to the study and understanding of the evolution of the lyrical genre in the Republic of Moldova, by establishing and analyzing the specific varieties of opera present in the creation of Moldovan composers. The work also offers a distinctive typology for the opera genre, thereby consolidating knowledge and systematizing scientific information in this field in Moldovan musicology.

**Applicative value of the work:** The research results can be integrated into disciplines such as National Music History, Opera Class, and Musical Forms taught at the Academy of Music, Theatre, and Fine Arts. These results have the potential to contribute to the development of teaching materials and theses for courses, bachelor's, master's, and doctoral degrees, addressing specific themes of national opera. The content and conclusions of the proposed thesis can also be useful to professionals in the field of lyric theater, including singers, conductors, accompanists, and directors.

**Implementation of scientific results:** It was achieved within the training process of AMTAP students, as well as in pedagogical and scientific activity, by participating in 5 scientific conferences, publishing 5 articles and studies on the topic of the thesis.

## LISTA ABREVIERILOR

- AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
BNRM – Biblioteca Națională a Republicii Moldova  
TNOB – Teatrul Național de Operă și Balet  
ESPLA – Editura de Stat pentru Literatură și Artă  
Ed. – editura  
ed. – ediția  
f. a. – fără an  
fr. – franceză  
lat. – latină  
n. n. – nota noastră  
n. a. – nota autorului  
p., pp. – pagină, pagini  
sec. – secol  
vol. – volum  
c. a. – coli de autor  
m. – măsura/măsuri  
a.n. – așa numite  
с. – cifra  
автореф. канд. дисс. – автореферат кандидатской диссертации  
автореф. докт. дисс. – автореферат докторской диссертации  
в т. ч. – в том числе  
п. л. – печатный лист  
с. – страница, страницы  
т. – том

## LISTA TABELELOR

<b>Tab.3.1.</b>	T.Zgureanu schema operei <i>Decebal</i> -----	<b>90</b>
<b>Tab.3.2.</b>	T.Zgureanu <i>Decebal</i> , schema uverturii <i>Dacia</i> -----	<b>92</b>
<b>Tab.3.3.</b>	T.Zgureanu <i>Decebal</i> , uvertura <i>Dacia</i> -----	<b>92</b>
<b>Tab.3.4.</b>	T.Zgureanu <i>Decebal</i> , structura scenei Dochia și Corul păstorilor ----	<b>98</b>
<b>Tab.3.5.</b>	T.Zgureanu <i>Decebal</i> , dialogul Traian – Decebal -----	<b>101</b>
<b>Tab.3.6.</b>	T.Zgureanu <i>Decebal</i> , schema finalului -----	<b>106</b>

## LISTA FIGURILOR

<b>Figura 3.1</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , Introducerea-----	<b>69</b>
<b>Figura 3.2</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , Introducerea-----	<b>69</b>
<b>Figura 3.3</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , Introducerea, tema <i>Perinița</i> -----	<b>70</b>
<b>Figura 3.4</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , dialog Vasiluța și Ion-----	<b>70</b>
<b>Figura 3.5</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , leitmotivul <i>Casa Mare</i> -----	<b>71</b>
<b>Figura 3.6</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , scenă Vasiluța, Ion, Sofiica-----	<b>72</b>
<b>Figura 3.7 (a, b)</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , cântecul Sofiicâi-----	<b>73</b>
<b>Figura 3.8</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , cântecul Sofiicâi-----	<b>73</b>
<b>Figura 3.9</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , aria Vasiluței-----	<b>75</b>
<b>Figura 3.10</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , duet Vasiluța și Păvălache-----	<b>76</b>
<b>Figura 3.11</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , tablul III, tema <i>Perinița</i> modificată-----	<b>77</b>
<b>Figura 3.12</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , actul II, arioso Vasiluței-----	<b>78</b>
<b>Figura 3.13</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , actul II, scena 3, <i>Perinița</i> -----	<b>78</b>
<b>Figura 3.14</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , scena Păvălache cu Nistor-----	<b>79</b>
<b>Figura 3.15</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , actul II, scena V, dialog Vasiluța și Păvălache	<b>80</b>
<b>Figura 3.16</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , actul II, scena 2-----	<b>81</b>
<b>Figura 3.17</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , actul II, scena 2-----	<b>82</b>
<b>Figura 3.18</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , actul II, scena 5 arioso Vasiluței-----	<b>82</b>
<b>Figura 3.19</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , actul III, dialog Vasiluța și Păvălache-----	<b>84</b>
<b>Figura 3.20</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , scena de adio-----	<b>85</b>
<b>Figura 3.21</b>	M.Kopytman <i>Casa Mare</i> , ultima scenă a Vasiluței-----	<b>85</b>
<b>Figura 3.22</b>	T.Zgureanu <i>Deceba</i> , leitmotivul eroic-----	<b>94</b>
<b>Figura 3.23</b>	T.Zgureanu <i>Decebal</i> , Monologul lui Zamolxis-----	<b>95</b>
<b>Figura 3.24</b>	T.Zgureanu <i>Decebal</i> , aria lui Zamolxis, introducerea-----	<b>95</b>
<b>Figura 3.25</b>	T.Zgureanu <i>Decebal</i> , aria lui Zamolxis, concluzia orchestrală-----	<b>96</b>



<b>Figura 3.26</b> T.Zgureanu <i>Decebal</i> , duet Decebal și Regina-----	<b>97</b>
<b>Figura 3.27</b> T.Zgureanu <i>Decebal</i> , Duet Armin și Ninvana-----	<b>100</b>
<b>Figura 3.28</b> T.Zgureanu <i>Decebal</i> , <i>Requiem</i> . Structura modală -----	<b>102</b>
<b>Figura 3.29</b> T.Zgureanu <i>Decebal</i> , <i>Requiem</i> -----	<b>102</b>
<b>Figura 3.30</b> T.Zgureanu <i>Decebal</i> , final-----	<b>103</b>
<b>Figura 3.31</b> T.Zgureanu <i>Decebal</i> , <i>Miorița</i> -----	<b>105</b>
<b>Figura 3.32</b> T.Zgureanu <i>Decebal</i> , complexul eroic-----	<b>109</b>
<b>Figura 3.33</b> T.Zgureanu <i>Decebal</i> , complexul eroic. <i>Cântecul lui Armin</i> din actul II	<b>110</b>
<b>Figura 3.34</b> T.Zgureanu <i>Decebal</i> , complexul mioritic. Uvertura <i>Dacia</i> -----	<b>111</b>
<b>Figura 3.35</b> Gh. Ciobanu <i>Ateh</i> , prologul-----	<b>116</b>
<b>Figura 3.36</b> Gh. Ciobanu <i>Ateh</i> , prologul-----	<b>116</b>
<b>Figura 3.37</b> Gh. Ciobanu <i>Ateh</i> , Revelația I-----	<b>118</b>
<b>Figura 3.38</b> Gh. Ciobanu <i>Ateh</i> , Revelația I-----	<b>119</b>
<b>Figura 3.38</b> Gh. Ciobanu <i>Ateh</i> , Revelația I-----	<b>119</b>
<b>Figura 3.39</b> Gh. Ciobanu <i>Ateh</i> , Revelația I-----	<b>121</b>
<b>Figura 3.40</b> Gh. Ciobanu <i>Ateh</i> , Revelația II-----	<b>124</b>
<b>Figura 3.41</b> Gh. Ciobanu <i>Ateh</i> , Revelația II-----	<b>125</b>
<b>Figura 3.42</b> Gh. Ciobanu <i>Ateh</i> , Ritual-----	<b>126</b>
<b>Figura 3.43</b> Gh. Ciobanu <i>Ateh</i> , Revelația III-----	<b>128</b>
<b>Figura 3.44</b> Gh. Ciobanu <i>Ateh</i> , Revelația III-----	<b>129</b>

## INTRODUCERE

**Actualitatea și importanța temei abordate.** Opera, ca gen muzical-teatral, ocupă un loc distinct și semnificativ în istoria culturii muzicale, fiind considerată un indicator al nivelului de dezvoltare al unei societăți. De-a lungul celor patru secole de existență, opera a reprezentat unul dintre cele mai complexe și influente fenomene artistice, atrăgând resursele diferitelor arte, cum ar fi literatura, teatrul, artele plastice și interpretative.

Fiind un fenomen pluridimensional și complex, opera necesită implicarea și colaborarea mai multor specialiști din domenii diverse, precum scriitori, compozitori, cântăreți, dirijori, regizori, scenografi și pictori de costume ș.a. Astfel, orice creație operistică reprezintă o sinteză artistică elaborată, reflectând viziunea și talentul unui întreg colectiv de artiști.

În ceea ce privește grila repertorială a operelor, aceasta este extrem de variată, cuprinzând lucrări semnate de compozitori din diferite perioade istorice și culturale. Repertoriul fiecărui teatru de operă include atât capodoperele clasice și romantice, cât și creațiile lirice contemporane, oferind astfel publicului o panoramă amplă și diversificată a acestui gen muzical.

Opera națională ocupă un loc distinct și important în cadrul repertoriului operistic al fiecărui teatru de operă. În Republica Moldova, promovarea și interpretarea operelor compozitorilor autohtoni sunt aspecte deosebit de relevante și actuale. Aceste lucrări nu doar îmbogățesc patrimoniul cultural al țării, dar și contribuie la stimularea și dezvoltarea creației componistice locale.

Prin urmare, investigarea variatelor forme și abordări ale genului de operă în creația compozitorilor din Republica Moldova în perioada 1950-2015 este nu doar o explorare a bogăției și diversității acestei arte, ci și o contribuție la înțelegerea rolului și relevanței operei în contextul cultural și muzical contemporan. Analiza evoluției acestui gen în contextul specific al Republicii Moldova poate oferi perspective semnificative și furniza informații relevante în procesul de promovare și valorificare a creației autohtone, precum și în identificarea tendințelor și influențelor culturale și estetice din această perioadă.

În perioada din timpul cel de-al Doilea Război Mondial, Republica Moldova a devenit parte a Uniunii Sovietice, iar regimul comunist a exercitat un control riguros asupra culturii și artei, inclusiv asupra genului muzical-teatral. Ideologia oficială imediat a instituit o cenzură severă conținutului artistic și cultural, a impus restricții și interdicții asupra formelor de expresie care nu se încadrau în linia ideologică promovată de partid. În această perioadă, autoritățile sovietice au influențat puternic genul muzical-teatral, obligând respectarea canoanelor realismului socialist și limitând libertatea creatorilor de a aborda teme sensibile sau controversate. Operele care nu se conformau cu poziția oficială sau care ridicau îndoieli cu

privire la ideile promovate în documentele partidului erau fie interzise, fie modificate pentru a se potrivi cu linia ideologică oficială. În acest sens par foarte elocvente mărturiile lui Ion Druță care, referindu-se la perioada anilor '50 ai secolului trecut nota următoarele „Uniunile de creație sunt sub o supraveghere specială, continuă din partea statului, pentru că talentul ca atare era considerat de puterea sovietică nu ca o înzestrare a unui anumit individ, ci ca un bun al regimului, care însă prezenta un anumit pericol, era o armă, poate chiar mai periculoasă decât arma propriu zisă. și, pentru asta, talentele trebuiau ținute în evidență și sub un control cât mai sever. ... înainte de a scrie ceva, lucrarea apare în capul creatorului sub formă de vis, dorință, idee. Uite acolo ea trebuia cât mai operativ găbjită, încolonată, supusă unui control riguros”<sup>1</sup>.

Cu toate aceste restricții, perioada respectivă a fost una prolifică în ceea ce privește dezvoltarea operei în cultura muzicală din Republica Moldova. În decursul anilor '50-'80, pe scena liricului chișinăuian au avut loc numeroase premiere care au inclus capodopere din repertoriul universal: *Rigoletto*, *Traviata*, *Aida*, *Othello*, *Trubadurul*, *Don Carlos*, *Bal mascat*, *Forța destinului*, *Nabucco* de G. Verdi; *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *La Bohème* de G. Puccini; *Paiate* de R. Leoncavallo, *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini, *Carmen* și *Pescuitorii de perle* de G. Bizet; *Faust* de Ch. Gounod; operele *Baronul țiganilor* și *Liliacul* de J. Strauss; *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni; *Norma* de V. Bellini; *Vivat, maestro!* și *Elixirul dragostei* de G. Donizetti; *Adrianna Lecouvreur* de F. Cilea. Creația compozitorilor ruși și sovietici a fost reprezentat[ de operele *Evgheni Oneghin*, *Dama de pică*, *Vrăjitoarea* și *Iolanta* de P. Ceaikovski, *Mireasa țarului* și *Cocoșelul de aur* de N. Rimski-Korsakov, *Iarmarocul din Sorocineț* de M. Musorgski, *Cneazul Igor* de A. Borodin, *Aleko* de S. Rahmaninov, *Furtuna* de T. Hrennikov, *Tragedia optimistă* de A. Holminov, *Îmblânzirea scorpiei* de V. Șebalin, *Keto și Kote* de B. Dolidze, *Logodna în mănăstire (Duenia)* de S. Prokofiev, *Marchitana* de S. Kortes. Totodată și compozitorii din Republica Moldova, chiar și sub presiunea restricțiilor ideologice, au reușit să creeze și să prezinte publicului opere de certă calitate artistică: *Grozovan*, *Aurelia* și *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld, *Balada eroică* de A. Stârcea, *Casa mare* de M. Kopytman, *Glira* de Gh. Neaga, *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea, *Petru Rareș* de E. Caudella.

După cucerirea independenței, situația socio-politică din Republica Moldova a dus la schimbări majore în dezvoltarea genului muzical-teatral în secolul XXI. Libertatea de exprimare artistică a fost izbăvită de restricțiile ideologice anterioare, permițând artiștilor să abordeze subiecte diverse și să-și exprime liber opiniile și ideile prin muzică și teatru. Totodată,

---

<sup>1</sup> Druță I. Căsuța de la Râscruce. Proză memorialistică. Chișinău: Cartier, 2018. P.103.

disponibilitatea limitată a mijloacelor financiare a devenit o provocare majoră pentru dezvoltarea și promovarea genului muzical-teatral în Republica Moldova.

Lipsa mijloacelor financiare adecvate a constituit o piedică în dezvoltarea genului muzical-teatral, chiar și după dobândirea libertății artistice după independență. Resursele materiale insuficiente au afectat capacitatea instituțiilor culturale de a sprijini și promova noi producții muzicale-teatrale și de a oferi condiții favorabile pentru formarea și perfecționarea artiștilor și compozitorilor. Această lipsă de fonduri a condus la o restrângere a producțiilor artistice și a activităților de promovare culturală, limitând accesul publicului la genul muzical-teatral și diminuând impactul său cultural în societate.

Condițiile socio-politice au avut mereu un impact semnificativ asupra dezvoltării genului muzical-teatral în Republica Moldova. În perioada sovietică, disponibilitatea de resurse materiale a stimulat crearea unor noi opere, dar restricțiile ideologice au limitat libertatea de exprimare artistică. După independență, artiștii au câștigat mai multă libertate în exprimarea ideilor, dar lipsa resurselor financiare adecvate a continuat să fie o problemă. În ciuda acestor dificultăți, compozitorii moldoveni au reușit să creeze opere remarcabile și să contribuie la îmbogățirea patrimoniului cultural al țării.

Astfel, evoluția genului muzical-teatral în Republica Moldova este o parte importantă a culturii naționale, reprezentând o continuare a procesului de dezvoltare a acestei componente esențiale a patrimoniului cultural. Pe parcursul diferitor etape de existență a Republicii Moldova, interesul și atenția acordate operei au fost semnificative, atât din partea publicului și a criticilor de specialitate, cât și din partea autorităților. În ciuda provocărilor, genul liric a demonstrat viabilitate și a acumulat tradiții bogate în creația de operă în Republica Moldova, trecând prin mai multe etape de dezvoltare și adaptându-se la diferitele contexte socio-culturale.

Alegerea perioadei 1950-2015 pentru cercetare este motivată de dorința de a explora și de a înțelege modul în care evenimentele istorice și schimbările socio-politice au influențat creativitatea lirică în Republica Moldova. Examinarea genului de operă în acest interval de timp oferă posibilitatea de a urmări atât elementele de continuitate, cum ar fi temele și tradițiile persistente, cât și schimbările semnificative în creația lirică. Aceasta oferă o perspectivă comprehensivă asupra dezvoltării genului de operă în perioada menționată.

În ceea ce privește diversitatea genurilor în opera națională, așa cum rezultă evident din conținutul tezei, nu toate tipurile de gen cunoscute și dezvoltate în cele patru secole de existență a operei au fost solicitate sau au avut șansa să se dezvolte în mod egal în cadrul spațiului nostru cultural. Această disparitate este influențată de o serie de factori sociali, ideologici, istorici, economici, psihologici, culturali etc., care necesită o investigație detaliată.

Teza se concentrează asupra analizei operelor lirice naționale prezentate în cadrul teatrului muzical autohton, ilustrând evoluția genului în diferite etape. Accentul este pus pe explorarea diverselor modele de gen, tratarea diferitelor teme și viziuni estetice, precum și utilizarea variată a dramaturgiei și a structurii.

Subliniem faptul că ne-am propus să analizăm exclusiv creațiile care au fost aduse în lumină reflectoarelor și care, prin urmare, au lăsat o amprentă în istorie, devenind evenimente culturale remarcabile în procesul de formare a teatrului liric național și influențând astfel publicul, critica și artiștii de operă. Este important să menționăm că analiza operelor naționale care, din diverse motive, nu au fost finalizate sau nu au avut șansa să fie puse în scenă, reprezintă o problemă muzicologică distinctă, ce merită a fi abordată în viitorul apropiat. Numai prin integrarea acestor direcții de cercetare, putem dobândi o înțelegere mai cuprinzătoare a evoluției genului liric în Republica Moldova, evidențiind curente și trasee de dezvoltare, tendințe și influențe care, totuși, au avut loc, dar și subliniind anumite probleme și rezerve care au împiedicat apariția unor noi partituri sau spectacole de operă.

Relevanța și semnificația problemei abordate în cadrul tezei sunt determinate de necesitatea cercetării și analizei evoluției istorice și diversității genului de operă în contextul creației muzicale din Republica Moldova prin explorarea și evidențierea valorii artistice și culturale a operelor compozitorilor moldoveni, contribuind astfel la promovarea și dezvoltarea patrimoniului cultural muzical național. Această problema științifică, în opinia noastră, nu a fost studiată suficient în cadrul lucrărilor muzicologice deja existente. Teza propune o viziune unitară asupra evoluției genului liric din Republica Moldova înfățișând-o ca o succesiune a trei etape distincte. Prima – cea de constituire a genului de operă în țara noastră, poate fi denumită etapa de *devenire a operei naționale*. A doua a fost etapa de *asimilare a canoanelor de gen*, iar ultima – perioada de *suprapunere a soluțiilor canonice și acanonice*. Această etapă continuă și astăzi. Conceptul dat este confirmat și aprobat prin analiza mai multor opere apărute la diferite etape ale evoluției teatrului liric autohton, mai ales, în cadrul celor trei studii analitice de amploare dedicate operelor lui Marc Kopytman, Teodor Zgureanu și Ghenadie Ciobanu. Astfel, evoluția creației de operă lirică în Republica Moldova, sub aspectul genurilor, a trecut prin diferite etape și influențe, reflectând schimbările sociale, politice și culturale ale regiunii. De la influențele europene în perioada inițială, la adaptarea la cerințele regimului sovietic și dezvoltarea unui repertoriu diversificat în perioada post-sovietică, opera lirică a contribuit la dezvoltarea culturală și artistică a țării, adaptându-se la noile direcții și contexte.

**Scopul** tezei constă în studierea și identificarea tipurilor de gen prezente în operele compozitorilor din Republica Moldova, montate pe scena teatrului liric pe parcursul anilor 1950-2015. În vederea realizării scopului stabilit, s-au conturat următoarele **obiective**:

1. Cercetarea evoluției genului de operă în literatura de specialitate existentă și elaborarea unei periodizări proprii a parcursului istoric al genului de operă în Republica Moldova.

2. Examinarea și sintetizarea cercetărilor și a materialelor existente acumulate în muzicologia autohtonă despre opera din Republica Moldova, în scopul înțelegerii stadiului actual al acestui gen muzical în țara noastră.

3. Identificarea și cuantificarea întregului volum de opere semnate de compozitori autohtoni în perioada 1950-1991 și 1991-2015 prin cercetarea și înregistrarea operelor compuse de artiștii moldoveni în cele două perioade istorice menționate, pentru a evidenția amploarea și evoluția genului de operă în aceste intervale de timp.

4. Elucidarea caracteristicilor de bază ale fiecărei etape și analiza celor mai semnificative și reprezentative creații lirice pentru fiecare perioadă, cu accent pe aspectele formale, tematice și stilistice, în vederea evidențierii particularităților și evoluției genului de operă în Republica Moldova.

5. Prezentarea unei tipologii a genului de operă în creația componistică autohtonă, bazată pe analiza operelor montate pe scena liricului chișinăuian și propunerea de definiții proprii privind caracteristicile genului de operă în spectacolele operistice care au fost interpretate în perioada abordată.

Prin atingerea acestor obiective lucrarea va contribui la înțelegerea evoluției și diversității genului de operă în creația compozitorilor din Republica Moldova, la evaluarea impactului operei autohtone și la definirea trăsăturilor și particularităților genului în cadrul creației compozitorilor moldoveni.

**Rezultatele științifice** care au contribuit la soluționarea unei probleme de importanță majoră constau în *fundamentarea diversității de genuri* existente în creația lirică autohtonă și în *identificarea caracteristicilor de gen* ale celor mai reprezentative opere semnate de compozitorii din Republica Moldova. Aceste rezultate au avut un impact semnificativ asupra sistematizării genului de operă și au contribuit la punerea în valoare a creațiilor analizate.

Pentru prima dată în practica muzicologică autohtonă se realizează o cercetare de proporții axată pe evoluția teatrului național de operă privită sub aspectul genuistic. În teză sunt examinate nu doar lucrările muzical-scenice care au apărut și au fost montate în perioada sovietică, ci și ultimele realizări notorii în domeniul teatrului liric, și anume opera-oratoriu *Decebal* de T. Zgureanu și monoopera-balet *Ateh, sau revelațiile prințesei khazare* de Gh. Ciobanu. De asemenea autoarea propune o viziune proprie asupra atribuției genuistice a tuturor operelor compozitorilor autohtoni care au văzut lumina rampei pe scena TNOB *Maria Bieșu*.

În teză se generalizează informațiile de ultimă oră în domeniul teoriei genului de operă, se studiază cele mai pregnante componente ale acestuia: libretul, dramaturgia și compoziția muzicală, modalitățile de caracteristică a personajelor, sistemul de leitmotive, tehnica complexelor repetate și

a legăturilor intonaționale etc. Metodologia bogată a muzicologiei universale și naționale în domeniul vizat este aplicată pentru analiza creațiilor lirice ale compozitorilor chișinăuieni care n-au beneficiat de cercetare complexă și detaliată până în prezent.

**Sinteza metodologiei de cercetare și justificarea metodelor de cercetare alese.** Baza metodologică a tezei este formată din metode generale și metode speciale. La metodele generale se referă cele preluate din domenii adiacente precum filosofia, culturologia, istoria.

Metoda teoretică a fost utilizată pentru elucidarea problemelor genului, ale dramaturgiei și pentru analiza mijloacelor de expresie muzicală.

Metoda istorică ne-a permis să privim dezvoltarea genului de operă ca un proces continuu și să propunem o periodizare, care reflectă istoria genului de operă.

Metoda comparativă ne-a servit la formarea unei viziuni proprii asupra tipologiei de operă în diferite perioade istorice, precum și la reevaluarea unor exemple de gen privite din perspectiva de astăzi.

Metoda arhivistică a fost necesară pentru lucrul cu manuscrisele de operă și cu documentele ce descriu procesul de montare și premierele operelor pe scena teatrului liric chișinăuian.

Metodele speciale au fost elaborate în muzicologie și reflectă principalele ramuri ale acesteia – teoria și istoria muzicii. Printre acestea se numără metoda analizei integrale (sau holistice) și cea a analizei axiologice. Aplicarea primei implică nu doar cercetarea operelor compozitorilor moldoveni în contextul componentelor, interconexiunilor și organizării lor, ci și înțelegerea operelor analizate ca fenomene unitare în care fiecare element și interacțiune au o importanță crucială. Utilizarea unor elemente ale analizei axiologice au permis evaluarea și interpretarea valorilor și semnificațiilor etice, estetice și culturale pe care le exprimă fiecare din operele examinate în teză cu scopul de a evalua impactul său valoric într-un context istoric și social mai larg.

**Semnificația teoretică.** Această teză reprezintă o contribuție importantă la studiul și înțelegerea evoluției genului liric în Republica Moldova, prin stabilirea și analiza varietăților specifice ale operei prezente în creația compozitorilor moldoveni. De asemenea, lucrarea oferă o tipologie distinctivă pentru genul de operă, consolidând astfel cunoștințele și sistematizând informațiile științifice în acest domeniu în muzicologia autohtonă.

**Valoarea aplicativă a lucrării.** Rezultatele cercetării pot fi integrate în cadrul disciplinelor precum *Istoria Muzicii Naționale*, *Clasa de Operă* și *Forme Muzicale*, care se desfășoară la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Aceste rezultate au potențialul de a contribui la elaborarea materialelor didactice și a tezelor de curs, de licență, masterat și doctorat, abordând tematici specifice genului de operă națională. Conținutul și concluziile tezei propuse pot fi utile și profesioniștilor din domeniul teatrului liric, inclusiv cântăreți, dirijori, corepetitori și regizori.

**Implementarea rezultatelor cercetării** s-a realizat în cadrul procesului de instruire a studenților AMTAP, precum și în activitatea pedagogică și științifică a autoarei, prin participarea la 5 conferințe științifice, prin publicarea a 5 articole și studii la tema tezei.

**Aprobarea rezultatelor.** Teza de doctorat a fost elaborată conform planului de cercetare științifică al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Ea a fost discutată și recomandată spre susținere de departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz* (ședința din data de 17 februarie 2023) și de Seminarul științific de profil de la AMTAP, specialitatea 653.01 – *Muzicologie* (ședința din 29.06.2023).

**Sumarul compartimentelor tezei.** Capitolul 1, intitulat *Opera ca obiect de studiu științific*, fiind alcătuit din cinci subcapitole, este axat pe analiza literaturii de specialitate consacrate principalelor probleme ale genului de operă și elucidate în cele cinci subcapitole: Teoria genului de operă; invarianta genuistică, problemele compoziției și dramaturgiei (subcapitolul 1.1); Istoria genului: varietățile de gen ale operei în diferite perioade istorice (subcapitolul 1.2); Opera contemporană în diferite culturi naționale (subcapitolul 1.3); Un loc important îl ocupă analiza istoriei teatrului liric național și reflectării genului de operă în muzicologia autohtonă (subcapitolul 1.4). Rezultatele și concluziile cercetărilor întreprinse sunt generalizate în cadrul ultimului subcapitol (1.5).

Materialele Capitolului 2, denumit *Evoluția operei din Republica Moldova privită sub aspect genuistic*, fiind expuse în succesiune istorică, sunt împărțite în trei subcapitole, care corespund celor trei etape de dezvoltare a genului liric în Republica Moldova. Primul, intitulat *Premisele apariției și istoricul devenirii operei naționale*, analizează o perioadă de lungă durată (din anii 1850 până la mijlocul secolului trecut) pe parcursul căreia apar primele opere naționale (subcapitolul 2.1). Al doilea subcapitol 2.2, *Anii 1950-1991: perioada de asimilare a canoanelor de gen*, elucidează o etapă importantă a evoluției teatrului liric când au văzut lumina zilei mai multe lucrări devenite "clasice": *Grozovan*, *Aurelia* și *Sergei Lazo* de D. Gherșfeld, *Balada eroică* de A. Stârcea, *Glira* de Gh. Neaga ș.a. Al treilea subcapitol 2.3, *Anii 1991-2015: perioada de suprapunere a soluțiilor canonice și acanonice*, este dedicat analizei specificului ultimei etape de dezvoltare a genului liric în componistica autohtonă când se atestă manifestarea unor curente și tendințe noi. Capitolul se finalizează cu concluzii (subcapitolul 2.4).

În Capitolul 3, *Exemplele cele mai reprezentative de varietăți genuistice ale operei naționale*, sunt analizate trei lucrări ce reprezintă diferite tipuri de operă: *Casa mare* de M. Kopytman (subcapitolul 3.1), care în opinia noastră este un exemplu elocvent de dramă lirică. Al doilea subcapitol elucidează trăsăturile caracteristice ale operei *Decebal* de T. Zgureanu printre care semnalăm manifestarea principiilor operei istorice, dar și a semnelor specifice genului de oratoriu (subcapitolul 3.2). Al treilea subcapitol este dedicat tratării originale a operei de cameră



și a monooperei sintetizate cu baletul în *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare* de Gh. Ciobanu (subcapitolul 3.3). Rezultatele studiului sunt sintetizate în Concluzii (subcapitolul 3.4).

Ultimul compartiment al tezei expune concluziile generale și recomandările formulate în rezultatul cercetării întreprinse. Aici se reiterează ipoteza științifică de bază a cercetării, se expun succint principalele rezultate și aportul autoarei în soluționarea problemei științifice cercetate în lucrare, precum și se elaborează niște recomandări practice ce țin de valorificarea repertoriul teatrului liric autohton, de soarta creațiilor de operă semnate de compozitorii din Republica Moldova atât în deceniile precedente cât și în ultimii ani și se trasează niște perspective în vederea continuării cercetărilor.

## 1. GENUL DE OPERĂ CA OBICET DE STUDIU ȘTIINȚIFIC

Analiza literaturii existente în domeniul cercetării genului de operă cere o anumită sistematizare. Pe parcursul realizării tezei am apelat la mai multe surse atât apărute recent, cât și elaborate mai demult, dar care nu și-au pierdut actualitatea, la articole și cărți ale căror autori se axează pe diverse probleme ale genului în cauză ca, de exemplu, subiectul literar întruchipat în libret, conexiunea și sinteza aspectului vizual, sonor și verbal, specificul de stil și de gen, particularitățile limbajului muzical. Fiecare dintre problemele enumerate poate servi drept criteriu de sistematizare și analiză a surselor bibliografice. În plus, literatura analizată poate fi împărțită în două grupuri mari, primul dintre care reunește studiile teoretice, iar celălalt – pe cele istorice. Menționăm că această divizare (de fapt ca și sistematizarea precedentă) este una convențională deoarece în cadrul unei lucrări istorice găsim frecvent generalizări și concepte ce se referă la teoria genului, la esența lui genuistică, sau, utilizând definiția lui М. Арановский, la “invarianta structural-semantică” [95, p.32 ] a operei. Un exemplu elocvent din acest punct de vedere prezintă monografia В. Конен *Перселл и опера* [129] în cadrul căreia renumita cercetătoare analizează diferite surse după un șir de probleme ale genului de operă. Și invers, studiile teoretice nu pot evita analiza unor exemple concertate examinându-se în context istoric.

În cele ce urmează vom încerca să expunem și să comentăm principalele idei și opinii expuse de cercetătorii genului de operă nu înainte însă de a menționa că lista surselor științifice dedicate acestui gen este extrem de vastă și foarte diversă.

### 1.1. Teoria genului de operă. Invarianta genuistică, problemele compoziției și dramaturgiei

În cadrul acestui subcapitol sunt examinate aspectele mai generale ale genului de operă ce țin de dramaturgia, compoziția, specificul arhitectonic al operei și au o importanță majoră inclusiv în analiza creațiilor semnate de compozitori din Republica Moldova la diferite etape de dezvoltare ale teatrului liric național.

Problemele generale ale operei sunt abordate succint în mai multe surse informative elaborate atât în țară cât și peste hotare. Printre acestea menționăm *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [83], *Britannica Consyse Encyclopedia* [215], *The Billboard Illustrated Encyclopedia of Opera* [87], *Enciclopedia muzicală* în 6 volume [119] și multe altele. D. Bughici în *Dicționar de termeni și forme muzicale* definește opera ca „Gen de artă sincretică, în care muzica vocală, instrumentală, orchestrală, mișcarea, gestul, mimica, dansul, decorația și alte elemente specifice spectacolului scenic se îmbină într-un tot unitar, în vederea dezvoltării

și relevării unui subiect, și implicit al unei acțiuni dramatice”. Iar ulterior face un succint dar foarte concret istoric al operei ca și gen [18, p. 216-231], Andre Hodeir în cartea *Formele muzicii* [52] propune o definiție proprie a genului: „Opera, formă principală a teatrului liric, este o mare tragedie sau dramă pusă pe muzică. Toate rolurile sunt cântate, deși vorbitul poate interveni în anumite cazuri”.

Deoarece în contextul lucrării noastre un rol deosebit aparține *problemelor de gen* anume aceste aspecte au constituit criteriul de bază în selectarea surselor pentru analiză. Astfel, un aport considerabil în dezvoltarea problematicii sus menționate îi aparține lui М. Друскин. În articolul «Эдин» Энеску и проблемы оперы XX века. [112, p. 198] autorul explică specificul genuistic al operei și face o trecere în revistă a operei din secolul XX, oferind astfel o sistematizare: sub aspectul tematic și al subiectului [112, p. 172], „ca un concept teatral sau forma scenică” și sub aspectul dramaturgiei muzicale, subliniind importanța principiului de montaj în opera contemporană.

O altă lucrare în contextul studiului este cartea aceluiași autor *Вопросы музыкальной драматургии оперы* scrisă în 1952 [111]. Aici autorul tratează formele tipice ale operei prin prisma rolului lor în dramaturgia creației lirice. Ținând cont de rolul ariilor, duetelor, altor ansambluri, mijloacelor de expresivitate orchestrale și corale, autorul dezvăluie procesele de interacțiune a tuturor componentelor menționate anterior în creația operistică. Problematika abordată în cartea lui Друскин este dezvoltată în monografia lui Б. Ярустовский *Драматургия русской оперной классики* [209], sistematizând astfel o teorie a dramaturgiei operistice la o anumită etapă a muzicologiei sovietice.

O altă lucrare importantă care elucidează aproximativ aceleași probleme aparține lui В. Ферман[194] (în special, articolul *Основы оперной драматургии* din cartea sa *Оперный театр*). Muzicologul rus consideră că „opera este o dramă organizată din punct de vedere muzical”[194, p.26], care spre deosebire de drama literară se bazează pe următoarele principii: „vocalizarea textului poetic”, „ritmizarea acțiunii scenice” și „simfonizarea”. Autorul oferă câteva tipologii ale genului de operă folosind diferite criterii (raportul muzicii cu textul dramatic, pe subiecte etc.).

Din grupul de studii dedicate elucidării dramaturgiei operistice face parte și monografia semnată de В. Ванслов *Опера и ее сценическое воплощение* [103], unde sunt tratate legitățile operei ca a unei drame scenice. O importanță deosebită în cadrul lucrării lui В. Ванслов capătă a.n. „legea complexurilor repetate” [103, p.73], ca o trăsătură specifică a dramaturgiei operistice, care poate fi realizată prin „repetarea stărilor scenice (leitmotive)”, „repetarea anumitor fragmente muzicale de amploare, în cadrul tabloului sau al scenei, prin principiul de

recapitulare (da capo, forme tripartite, etc.) și legăturile la nivel tonal-modal, la nivelul de tablou, act sau la nivelul întregii opere” [103, p.93].

Dezvoltarea principiului compozițional-dramaturgic denumit „legea complexurilor repetate” poate fi relevată și în teza de doctor habilitat a cercetătoarei V. Lindenberg cu genericul *Проблемы драматургии в оперном творчестве композиторов Прибалтики* [145]. După cum afirmă autoarea, acest principiu contribuie la dinamizarea acțiunii, la integritatea fragmentelor de proporții (tablouri, scene, acte) [145, p. 23]. Deseori principiul menționat se realizează prin intermediul scenelor corale, fapt ușor explicabil, având în vedere specificul național al genului de operă în țările baltice [145, p.24].

Din același grup de surse face parte și cartea ilustrului regizor rus de operă Б. Покровский [168]. Două monografii semnate de Г. Кулешова – *Вопросы драматургии оперы* și *Вопросы композиции оперы* [139, 116] ne oferă un suport teoretic solid în studierea exemplurilor genului de operă. Mai multe idei și concepte ale autoarei, expuse în prima din cărțile menționate – cum ar fi specificul conflictului în operă [139, p.15], clasificarea tipurilor de conflict (conflictul nemijlocit, conflictul psihologic, conflict la distanță), interacțiunea și interdependența conflictului extern și intern și alte idei ce țin de analiza operei considerată ca o dramă muzicală, pot fi folosite în cazul tezei date. Г. Кулешова oferă o tipologie proprie a varietăților structurale a operei, divizând „structura clasică cu dezvoltarea consecutivă a evenimentelor” [139, p.49]. și structura „de tip montaj” [139, p.64].

O altă carte a autoarei deja menționată mai sus, intitulată, *Композиция оперы* [140] este dedicată analizei celor trei tipuri compoziționale de bază cum ar fi structura numerică [140, p.18], cea plinară [140, p.29] și de tip montaj [140, p.53]. Autoarea analizează funcțiile leitmotivului fiind considerată unitate compozițională și semantică [140, p.86] și funcțiile dramaturgice ale diferitor forme operistice care sunt „regulatori ale acțiunii și ale dezvoltării muzical-dramatice” [140, p.124]. În privința evoluției operei de la *tip numeric* la cel *plinar* Г.Кулешова afirmă că „trecerea în dramaturgia operistică de la tipul epic, narativ la cel dinamic, muzical-dramatic a însemnat refuzul de la structură închisă numerică și recursul la o altă formă de dezvoltare dramatică bazată pe acțiune plinară, care presupune includerea treptată a unor valuri dinamice și creșterea consecutivă a tensiunii dramatice” [140, p.53]. Cu privire la compoziția de tip montaj, autoarea scrie următoarele: „principiul de montaj muzical este legat de principiul cadrului, și se caracterizează prin schimbarea promptă a episoadelor, a stărilor emoționale contrastante și trecerea de la un plan la altul” [140, p.75].

O altă personalitate importantă din muzicologia sovietică cu un aport considerabil în studierea genului de operă este Б. Ярустовский, autor al mai multor articole, monografii și coautor al culegerilor științifice dedicate operei, mai ales, celor semnate pe parcursul secolului

al XX-lea. În lucrarea sa de amploare *Очерки по драматургии оперы XX века* [210, 211] în două volume, reputatul savant rus oferă o metodologie avansată de analiză a creațiilor operistice. Observațiile sale despre interacțiunea „episoadelor de acțiune” și „episoadelor de suspans” în operă [211, p. 338], despre particularitățile utilizării principiului de montaj [211, p. 68] și multe altele sunt de mare importanță în problematica tezei. Cartea include 32 de studii analitice în care autorul examinează creațiile de operă europeană din prima jumătate a sec. XX prin prisma gândirii muzicale ale creatorilor lor, dar și în contextul diferitor curente stilistice și varietăți de gen care, rezultând o panoramă destul de largă a operei din perioada respectivă.

Cartea cunoscutei cercetătoare В. Колен *Перселл и опера* menționată mai sus [129] este apreciată ca una dintre cele mai valoroase surse despre istoria și specificul estetic al operei. Pornind de la ideea că opera prezintă „o reflectare a realității prin prisma lumii emotive a omului” [129, p.26], autoarea analizează estetica, evoluția genului în cauză, apariția diverselor forme ale genului, corelația între cuvânt, muzică și acțiune teatrală. Această monografie conține analiza specificului libretului operei și reflectă relațiile între libret și partitura muzicală.

În cartea sa *Genurile muzicii – Ideea unei antropologii arhetipale*, cercetătorul român O. Garaz propune o caracteristică a aspectelor genului de operă pornind de la observații generale referitor la conceptul de gen. În opinia lui genul poate fi subdivizat în mai multe categorii constitutive și subordonate ierarhic, care sunt considerate subgenuri. Spre exemplu, în cadrul sonatei baroce – apreciată ca invariantă a genului, – el evidențiază subgenurile *da camera* și *da chiesa*. În alt caz, aspectul etnic-geografic al uverturii este, de asemenea, considerat o categorie constitutivă cu funcție de subgen, existând două tipologii istorice ale acesteia – franceză și italiană. O. Garaz adaugă că termenul istoric-periodizant (barocă) este inclus în termenul de bază (sonată) și nu este înțeles ca o entitate subordonată ierarhic. Autorul evidențiază că titulatura tehnică de subgen, cum ar fi *da camera* sau *da chiesa*, face trimitere implicită la etapa și stilul baroc, având în vedere că nici Beethoven, nici Schubert, Chopin, Liszt sau Brahms, și nici Șostakovici nu au mai utilizat aceste tipologii de gen (subgenuri) în creația lor. Referindu-se la operă, O. Garaz menționează următoarele: „În ceea ce privește genul de operă, termenul în sine deține statutul de *invariant*, adică o definiție generală a unei activități artistice care îmbină cântul cu acompaniament instrumental, acțiunea scenică dramatică și textul poetic. Accepția de *invariant* servește aici, spre exemplu, pentru diferențierea operei ca gen vocal scenic-dramatic atât în interiorul grupului de genuri vocale care implică sau nu acțiunea scenică teatrală, cât și pentru separarea de invarianții grupului de genuri coregrafice (baletul) sau pur instrumentale (simfonia, concertul, sonata, cvartetul, uvertura, suita ș.a.)”[46].

Într-o altă lucrare, același O. Garaz relevă că opera este „unul dintre rarele exemple de gen a cărui teorie a apărut înaintea realizării practice a fenomenului și care stă drept motivație

primară a apariției acestuia”. Autorul afirmă pe bună dreptate că opera reprezintă cel mai puternic în sens sugestiv (și din acest motiv și cel mai popular) dintre genurile tradiției compoziționale profesionale, devenind implicit și cel mai impur prin integrarea și sintetizarea mijloacelor de expresivitate preluate din alte arte. „Pornind de la rădăcinile antice ale genului, unde muzica exista în calitatea ei de element al ecuației sincretice, trecând peste modelul eminent sintetic în care opera apare în Renaștere, ecuația genului rămâne și în continuare una amalgamată, deci sintetică, prin participarea poeziei și muzicii la o acțiune scenic-dramatică, ale cărei sensuri explicit evenimentțiale trebuiau să le lămurească (poezia) și să le amplifice-colozeze (muzica)”[220]. Toate aceste trăsături se relevă în genul de operă pe tot parcursul evoluției sale istorice.

## 1.2. Din istoria genului: varietățile de gen și stil ale operei

În acest subcapitol se elucidează diverse tipuri de opere apărute pe parcursul mai multor secole în cadrul diferitor școli naționale. Acest compartiment are o valoare aparte în cadrul tezei de față deoarece cercetarea noastră se axează anume pe varietățile genuistice ale teatrului liric național. În lucrările studiate ne-am propus să găsim descrierea și formularea trăsăturilor de bază ale diferitor tipuri de gen care pot fi de folos și în identificarea genurilor operelor scrise de compozitorii autohtoni construind astfel un suport metodologic solid pentru studiul nostru

Numeroase surse științifice reflectă aspectele genuistice specifice pentru diferite varietăți de gen apărute pe parcursul istoriei îndelungate a operei. Este vorba de literatura despre așa fenomene ca *dramma per musica*, *opera seria*, *opera buffa*, tragedia lirică, *opera comique*, *opera semiseria*, *dramma giocosa*, *Singspiel*, *opera cerșetorilor*, *opera de baladă* (Anglia), *Grand Opéra*, opera lirică franceză, drama muzicală (R. Wagner), drama muzical-scenică (G.Verdi), opera de cameră, monopera, antiopera ș.a.. Sunt și lucrări în care autorii sistematizează și formulează specificul diferitor varietăți genuistice ale operei pe baza mai multor criterii.

Apariția genului de operă și rapoartele acestuia cu muzica instrumentală au fost abordate în monografia В. Коенн *Театр и симфония* [131]. Renumita savantă rusă cercetează influența artelor scenice asupra genurilor de muzică instrumentală, explicând cum teatrul de operă marchează dezvoltarea muzicii instrumentale în diferite epoci, începând cu perioada de devenire a genului de operă până în secolul XIX. Influența definitorie a operei asupra altor genuri, și în mod mai larg, asupra întregului sistem genuistic al artei muzicale europene se argumentează prin următoarea concluzie a autoarei: „pe baza legăturilor artistice de amploare s-a format un sistem de expresivitate elocvent și definitivat, care era destinat întruchipării în

muzică a specificului emoțional al dramei, a chipurilor poetice ale ei, a specificului teatral-scenic” [131, p.73].

În apariția și dezvoltarea fenomenului *dramma per musica*, primei varietăți de gen în cadrul teatrului de operă, un rol deosebit aparține lui C. Monteverdi, reprezentantului școlii operistice venețiene. Despre creațiile lirice ale lui Monteverdi sunt scrise mai multe lucrări științifice, printre care merită să fie menționate monografiile care includ compartimente de amploare dedicate opusurilor lirice ale compozitorului, semnate de aceeași B. Конен [131].

Genul de *dramma giocosa*, care s-a manifestat în creațiile lui B. Galuppi, N. Piccini și J. Haydn, și mai ales, în capodoperele mozartiene *Don Giovanni* și *Così fan tutte*, sunt abordate în articol semnat de John Stone *Mozart's Opinions and Outlook: Opera* [86] și în cartea lui Eberhard Thiel *Sachwörterbuch der Musik* [88], iar informații despre specificul genuistic al operei *semiseria* putem găsi în volumul *Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы*. [160].

Genurile operistice cum ar fi aceeași *drama giocosa*, dar și *Singspiel* au fost studiate în monografiile semnate de cercetătorul rus E. Черная [206] având drept bază capodoperele genului, semnate de W. A. Mozart. Autoarea studiază nu doar exemplele genului de *Singspiel* și *drama giocosa* în creațiile operistice mozartiene dar și analizează predecesorii compozitorului, contextul cultural, muzical, genuistic care a stimulat apariția și dezvoltarea genurilor în cauză. Datele generale despre aceste genuri de operă le putem găsi și în articolul din *Enciclopedia muzicală* în 6 volume scris de Б. Левик [142, p.462-463]. Dacă ne vom referi la *opera cerșetorilor* (sau *opera de baladă*), acest fenomen operistic se tratează în cartea *Перселл и опера*, semnată de B. Конен [129] și menționată anterior. Mai multe surse unde sunt elucidate principiile a.n. *Grand Opéra* sunt legate de creația operistică a lui G. Meyerbeer. Printre ele monografia scrisă de И. Солертинский [175] și cercetarea despre opera vest-europeană în perioada sfârșitul sec. XVIII – prima jumătate a sec. XIX semnată de A. Хохловкина [200].

*Drama muzicală* dezvoltată în istoria muzicii europene de R. Wagner este studiată destul de bine în muzicologia europeană. Actualmente wagneriana științifică prezintă un domeniu foarte vast și cuprinde mai multe cercetări de diferite genuri, printre acestea figurând monografii, articole științifice, materialele memuaristice etc. Printre cele mai importante surse nominalizăm lucrările semnate de И. Солертинский, М. Друскин, А. Kenigsberg ș.a. [180, 181, 113, 123]. Bineînțeles, creația acestui titan al muzicii europene, acestui reformator al genului de operă din sec. XIX a fost abordată și de cercetători europeni și din SUA, fapt confirmat printr-o listă impresionantă de surse scrise în limbi străine. Printre ele menționăm doar câteva: *Richard Wagner Theory and theatre* de D. Borchmeyer [78], *Richard Wagner and*

*the synthesis of the arts* de J. Stein [85], *The Wagner's operas* de E. Newman [82], *The music dramas of Richard Wagner and his Festival theatre in Bayreuth* de A. Lavignac [81], *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert* de M. Gregor-Dellin [87], *Richard Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt* de C. Westernhagen [89], precum și mai multe surse editate în limba rusă: *Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера* de E. Kurt [141], monografia *Рихард Вагнер* de B. Levik [143], articolele elaborate de M.Тараканов *Музыкальная драматургия Вагнера в зеркале XX века* [190], E. Царева și K. Зенкин *Романтизм и оперный театр* [201], precum și mai multe articole dedicate creațiilor lirice ale lui R. Wagner semnate de И. Солертинский [179, 180].

O nouă performanță în istoria operei din a doua jumătate a sec. al XIX-lea era drama muzicală-scenică prezentată în capodoperele lui G. Verdi, mai ales, în creația târzie a compozitorului, legată de subiectele preluate din piesele lui W. Shakespeare. Mai mulți cercetători abordează specificul îmbinării cuvântului, muzicii și acțiunii scenice în așa opere ca *Otello*, *Aida*, *Falstaff*. În aceste studii muzicologice sunt cercetate diferite aspecte ale dramei muzical-scenice care s-au format în creația lui Verdi, cum ar fi: măiestria lui de a compune melodii frumoase care concomitent redau foarte precis starea psihologică a personajului, fiind motivate din punct de vedere al dramaturgiei și al situației scenice. O altă problema majoră tratată în aceste surse constă în sporirea rolului orchestrei în dramaturgia operei, îmbogățirea sonorităților orchestrale, dezvoltarea plenară a partiturii vocal-orchestrale. Toate aceste aspecte sunt abordate în articole semnate de B. Ферман [195], И. Солертинский [176], monografiile lui Б. Асафьев [96].

Mai multe date și concepte de valoare despre varietățile genului de operă de la confluența secolelor XIX-XX putem găsi în cartea lui Б. Ярустовский (în 2 volume) *Очерки по драматургии оперы XX века* [210-211]. Aici descoperim analiza celor mai reprezentative exemple ale operei impresioniste, simboliste, veriste.

În abordarea specificului operei *expresioniste*, un mare aport a adus și renumitul muzicolog rus M. Тараканов al cărui monografie intitulată *Музыкальный театр Альбана Берга* [192] fiind semnată în 1976, rămâne până în prezent o sursă foarte valoroasă în elucidarea aspectelor estetice, stilistice și de gen ale operei expresioniste. Autorul oferă o panoramă vastă în ceea ce privește curentele teatrului muzical în prima jumătate a sec. XX, și mai ales, aspectele de gen, de stil, de dramaturgie ale operei expresioniste.

Soarta operei comice pe parcursul sec. XX este scoasă în prim-plan în cercetarea Л. Данько *Комическая опера в XX веке. Очерки* [108]. În cadrul acestei lucrări autoarea se bazează pe două principii diferite. Pe de o parte, ea analizează procesele de dezvoltare a operei comice în sec. XX, iar pe de altă parte, demonstrează și abordează cele mai performante



realizări ale compozitorilor contemporani (este vorba de I. Stravinsky, S. Prokofiev, D. Șostakovici, B. Britten și P. Dessau). În cadrul primului capitol Л. Данько abordează câteva subgenuri ale operei comice care s-au dezvoltat în prima jumătate a secolului trecut (este vorba de forme sintetice bazate pe fars, grotesc, alte forme antice și medievale care au apărut mult înainte de apariția genului de operă). Acest curent se observă în prima jumătate a secolului trecut, iar în a doua jumătate se actualizează interacțiunea și asimilarea diferitor trăsături genuistice, distrugerea frontierelor între aspectul comic și cel tragic. O altă sursă aparține renumitului muzicolog din perioada sovietică И. Солертинский [177].

Dacă vom încerca să elucidăm așa o varietate a operei ca cea *axată pe jazz*, fără îndoială, ne vom adresa la prima opera națională din SUA apărută în anul 1935 *Porgy și Bess* de G. Gershwin în cadrul căreia compozitorul a îmbinat firesc principiile estetice și structurale ale operei cu limbajul muzical împrumutat din folclorul afro-americanilor, din formele jazzului timpuriu, din specificul sonor, modal și structural al unor genuri ca *spirituals*, *rag time*, *blues* etc. Din punct de vedere al dramaturgiei această capodoperă a genului se deosebește prin „veridicitatea situației scenice și a coliziunilor psihologice, dinamicul dezvoltării subiectului, interacțiunea organică a aspectului tragic cu cel comic” [130]. Trăsăturile acestei varietăți de operă sunt abordate în lucrările semnate de В. Кожен [130] ș.a.

Fenomenul *rock-operei* a apărut la începutul anilor '70 ai secolului trecut în Marea Britanie și SUA. Cel mai elcvent exemplu de acest gen al operei care se bazează pe îmbinarea dramaturgiei, formelor operistice tradiționale cu limbajul muzical ce aparține rock-ului, rămâne *Jesus Christ -Superstar* semnat de autorii britanici A - L. Webber și T. Rice, o creație care a provocat apariția mai multor exemple asemănătoare în diferite părți ale lumii. Acest fenomen este studiat destul de detaliat de cercetători din Republica Moldova, Rusia, țările Europei și SUA. Vom nominaliza doar unele dintre ei: V. Delson, G. Martin, D. Ewen ș.a. [109; 147; 79]. Menționăm faptul că și în muzicologia autohtonă există o lucrare dedicată în întregime acestui fenomen muzical-teatral. Este vorba de teza de doctor a В. Ткаченко susținută la Moscova în 1992 [193].

Una dintre varietățile operei care au apărut în cadrul avangardismului din a doua jumătate a secolului trecut a fost fenomenul numit *antioperă*, care cum se afirmă în mai multe surse „prezintă o producție dramatică care evită în mod deliberat convențiile tipice ale operei” [219]. Printre autori care au inventat acest „anti-gen” sunt compozitorul argentinian M. Kagel, al cărui radicalism de stângă a provocat o atitudine de negare față de genurile și formele tradiționale în creația lui *Staatstheater*, sau compozitorul american M. Feldman, care după întâlnirea sa cu S. Beckett a creat în colaborare cu acesta antiopera *Neither* (1977) [219]. Exemplele de acest gen pot fi adăugate.

Există mai multe surse care abordează specificul varietăților de gen apărute în sec. XX sub influența progresului tehnologic, cum ar fi *teleopera*, *radioopera*, nemaivorbind de exemplele de gen influențate de dramaturgia și sistemul de imagini al cinematografului. Astfel, în cartea Г. Кулешова menționată mai sus sunt caracterizate trăsături specifice ale acestor genuri, cum ar fi integrarea planului muzical cu cel vizual, folosirea procedurii de montaj etc. În articolul editat de E. Нагайбаева [162] este analizat specificul ecranizării capodoperelor clasice și contemporane, creării unui tip de sinteză a formelor de artă noi, fără precedent.

O altă sursă prezintă cartea semnată de А. Хохловкина *Западно-европейская опера. Очерки* [200]. După cum se menționează în prefață, autoarea doar „schițează niște momente-cheie ale evoluției genului de operă, dezvăluie cele mai reprezentative creații ce aparțin acestui gen muzical-dramatic, care se referă la perioadele de înflorire a genului și cea mai mare importanță social-istorică a lui” [200, p.3].

Primul capitol conține o panoramă a dezvoltării genului în prima jumătate a sec. XX care îmbină lupta împotriva romantismului și impresionismului, încercări de a reflecta tematica cotidiană [200, p.7], schimbarea accentelor în cadrul sintezei operistice. А.Хохловкина se adresează către genul dramei sociale întruchipate în capodoperă bergiană *Wozzeck*, specificul aspectului vocal-melodic ca un element esențial al expresivității operistice în creația lui I. Stravinsky *Oedipus Rex* [200, p.11]. Privit prin optica evoluției genului acest capitol ne oferă niște instrumente metodologice aplicabile și în analiza evoluției genului de operă din Republica Moldova.

Un alt compartiment al primului capitol este dedicat în întregime analizei aspectelor teoretice ale genului de operă. Aici autoarea subliniază un caracter aparte al diferitelor componente ale operei, fie muzica, cuvântul, acțiunea scenică. După А. Хохловкина, opera reprezintă „o acțiune dramatică, dezvăluită prin muzică în îmbinarea ei cu cuvântul și gestul scenic” [200, p. 19]. O altă idee a autoarei constă în corelația între acțiune și muzică care constituie raportul cel mai esențial al genului de operă [200, p.22]. Conform opiniei exprimate de А. Хохловкина în timp ce aspectul literar, cuvântul are un caracter istoric fiind supus în timp unor modificări, fără interacțiunea acțiunii cu muzică opera ca gen nu există. Expunerea ulterioară a capitolului dat scoate în evidență evoluția istorică a operei în Italia, Franța, Germania de-a lungul pe parcursul sec. XVII-XIX având un potențial și pentru abordarea temei tezei în cauză.

Capitolul 3 al cărții este dedicat în întregime creației operistice lui W. A. Mozart cu analiza destul de amănunțită a principalelor capodopere și evidențierea unor trăsături caracteristice tipice celor mai reprezentative genuri din moștenirea marelui compozitor austriac. Materialul capitolului 4 se axează pe opera franceză și *Fidelio* de L. van Beethoven, iar în

cadru ultimului capitol (5) autoarea face o trecere în revistă a școlilor naționale din prima jumătate a sec. XIX (opera romantică germană în frunte cu C. M. Weber, italiană (G. Rossini, V. Bellini, G. Donizetti) și franceză.

În contextul tezei noastre o mare valoare capătă lucrarea renumitului cercetător rus B. Холопова, care în manualul său *Формы музыкальных произведений* propune o metodologie proprie de analiză a creațiilor lirice [199], oferind o sistematizare reușită, după opinia noastră, a varietăților geniustice ale operei. Conform acestei metodologii, mai întâi de toate, autoarea diferențiază cele două nivele: nivelul dramaturgiei și nivelul muzical propriu-zis. *Nivelul dramaturgiei* cuprinde legitățile dramei în operă, inclusiv ideea centrală a creației date, conceptul ideatic, subiectul; raportul „acțiune – contracțiune”, principiul de refren al replicilor textuale, arcurile tematice, reflectate în text și în evenimentele operei și alte procedee. La *nivelul muzical propriu-zis* este important de analizat sistemul de leit-complexuri care poate fi realizat ca leitintonații, leitmotive și leitteme. Autoarea menționează și procedeul de „reflectare intonațională”, aspectul arhitectonic al operei, deoarece, după cum afirmă B. Холопова, „din punct de vedere compozițional fiecare creație operistică are un caracter individual” [199, p.363]. Dintre numeroasele varietăți de gen, autoarea nominalizează opera cu *structură numerică* și opera cu *structură plenară*, inclusiv ce în care „elaborarea plenară include reprize [199, p.365] ca o varietate mai dezvoltată a principiului plenar.

Dacă ne vom referi la elucidarea diferitor varietăți de gen ale teatrului liric, și în special opera de cameră trebuie să menționăm monografia semnată de Б. Ярустовский (citată anterior) *Очерки по драматургии оперы XX века*. În opinia autorului specificul operei de cameră constă în „concentrarea acțiunii, preponderent psihologice,...în accentuarea subliniată a dezvoltării unui sentiment în progres, colorat prin toată bogăția diferitor nuanțe” [210, p.113]. O altă idee prețioasă care va fi luată în considerare în procesul de analiză a operelor compozitorilor moldoveni se rezumă la influența gândirii structurale manifestate în formele muzicii instrumentale asupra genului operei de cameră.

Un aport considerabil în procesul de cercetare a operei de cameră (care s-a manifestat plener în a doua jumătate a secolului al XX-lea) aparține muzicologului din România Ruxanda Arzoiu [4]. În lucrarea sa *Opera de cameră românească* autorul afirmă că prototipul operei de cameră „presupune personaje puține, individualizate într-un cadru scenic modest și cât mai puțin schimbabil, o instrumentație ce apelează la sonorități camerale și la sublinierea timbrurilor solistice, o acțiune restrânsă atât ca spațiu cât și ca timp [4, p.229]. Merită să fie menționată și o altă definiție care aparține cercetătoarei române și anume: „operă cu durată scurtă, cu puține personaje, cu numărul redus al instrumentelor, care nu cere un spațiu larg pentru prezentare”. R. Arzoiu face o trecere în revistă a operei de cameră, subliniind că ea a devenit cea mai

reprezentativă în dezvoltarea genului începînd cu anii 1960-1970 ai secolului trecut. După autoarea citată mai sus, în literatura muzicală universală din a doua jumătate a secolului al XX-lea putem găsi următoarele exemple ale acestei varietăți de gen: *Rake's progress* de I. Stravinsky apărut în anul 1951, atribuit genului de *opera giocosa*, *Arlecchino* de F. Busoni plasat sub influența comediei *dell'arte*, opera lui B. Britten *The turn of the screw*, apărută în anul 1954, a cărei identitate genuistică se formulează ca „*opera naturalistă*” [4, p.12], *Vocea umană* de F. Poulenc scrisă în 1959, o *monodramă*, ș.a.

În cultura muzicală românească din a doua jumătate a secolului trecut autoarea menționează *Hamlet* de P. Benteiu, apărut în anul 1972; *Orestea II* de A. Stroe, scrisă în 1979; *Aceasta nu va primi Premiul Nobel*, 1971, și *Praznicul calicilor* de A. Vieru, 1990; *Secretul lui Don Giovanni* de C. Țăranu, *Cîntăreața cheală* de D. Voiculescu, *Jacques sau supunerea* de R. Bacalu, *Post-ficțiunea* de D. Dediuc, *Prostituata (Maria Magdalena)* de D. Popovici, *Kalevala* de E. Terenyi; *Chant d'amour de la dame à la licorne* de L. Alexandra, *Urmuzica* de S. Lerescu, *Riga Cripto și Laponia Enigel* de D. Cojocaru ș.a. Printre cele mai importante particularități genuistice ale operei de cameră și ale monooperei R. Arzoiu evidențiază includerea strânsă în contextul stilistic al muzicii contemporane. Din acest punct de vedere autoarea evidențiază opera camerală *simbolistă, existențialistă*, predecesorii ei fiind *The turn of the screw*, de B. Britten, *Vocea umană* de F. Poulenc și *Arlecchino* de F. Busoni.

Un alt curent stilistic care are o importanță deosebită în cadrul tezei noastre poate fi numit ca „neorhaism” [4, p.36]. În contextul acestuia „s-a manifestat spiritul componistic al lui C. Orff. În operele sale (*Der Mond, Die Kluge, Prometheus*) compozitorul s-a eliberat de tendințele epocii și de excesele sfîrșitului secolului XIX-lea orientându-se către melodiile și ritmurile simple ale folclorului tradițional, și ale muzicii secolelor trecute. În *Prometeu* (1966) ilustrarea mitului grec original se realizează în maniera unor exclamații vorbite și declamate iar substanța muzicală este redusă la esențial; orchestra la care apelează compozitorul este bogată, insistînd mult pe sonoritățile pianului și ale percuției”.

Din acest context un alt exemplu destul de reprezentativ poate fi creația operistică camerală a lui L. Berio inclusiv opera lui *Passagio* (1963), „o dramă ambiguă pentru soprană și două coruri în care unul cântă iar celălalt strigă; în această lucrare, *messa* în scenă, este subintitulată datorită citatelor folosite și organizării în cele șase secțiuni, opriri, după modelul opririlor din *Drumul Crucii*” [4, p.37]. O altă trăsătură tipică caracteristică a operei de cameră constă în influența semnificativă a *teatrului dramatic contemporan* (fapt confirmat prin denumirile operelor de cameră menționate anterior) găsind și unele tangențe cu *teatrul poetic, teatrul absurdului* ș.a.

În opinia renumitului cercetător rus Ю. Келдыш, opera de cameră este o creație operistică „pentru un număr limitat de personaje chiar și pentru un personaj (în monoopera), unde toate evenimente sunt expuse prin prisma conștiinței individuale a unui personaj” [120, p.41]. În creația de operă din fosta URSS printre exemplele genului sunt *Записки сумашедшего* (1967) și *Белые ночи* (1970) de Ju. Буџко, *Шинель* și *Коляска* de Iu. Holminov (ambele compuse în anul 1971), *Дневник Анны Франк* de Gh. Frid ș.a.

Specificul genuistic al operei de cameră este reflectat în mai multe surse științifice, inclusiv articolul muzicologului ucrainean В. Зарудько care scrie: „opera de cameră (mono-și duo-dramele) se orientează la microcosmosul sufletului omenesc. Fiind concentrată asupra reflectării lumii interioare a eroilor în momentele cruciale, de cotitură ale vieții lor, dezvăluind conflicte preponderent psihologice, reflectând nuanțele emoțiilor, evoluția lor, schimbările și transformările lor, acest tip de operă cere o scară foarte variată de mijloace de expresivitate” [116, p.133]. În acest articol găsim niște observații valoroase și referitor la sfera intonațională a operei de cameră, cum ar fi: „o scară extrem de diferențiată a mijloacelor de expresivitate vocală” [116, p.133], „predominarea intonației narative”, o atenție deosebită care revine cantilenei vocale și, nu în ultimul rând, transformarea procedeelelor operistice ce duc la apariția „micro-arioso”, ostinato-ului vocal, Sprechstimme, principiilor monotematismului [116, p.135-136].

Muzicologii ruși А. Селицкий și М. Басок au abordat problema operei de cameră în articolele *Жанр камерной оперы в русской музыке на рубеже XIX - XX веков* și *Камерная опера как жанровая разновидность оперы XX века* ambele publicate în culegerea științifică *Проблемы музыкального жанра* [174]. Astfel, А. Селицкий accentuează faptul că la bază „dramaturgiei operei lirico-psihologice stau dialogurile și monologurile personajelor principale, așadar scenele de tip cameral” [174, p.55]. М. Басок, la rândul lui, tratează acest gen de operă ca unul ce asimilează foarte dinamic resursele diferitor arte, mai ales, ale artei dramatice. Autorul formulează premisele apariției operei de cameră (printre care el menționează creșterea interesului față de sfera psihologică, tendințele de simfonizare a genului, influența mass-media și a cinematografului etc.), accentuând și unele momente ce țin de dezvoltarea școlilor naționale care au contribuit la dezvoltarea acestei varietăți de gen. Un loc esențial aparține a.n. „forme vocale plenare (Durchkomponiert)”, iar dramaturgia tinde spre un „sistem monocentric” .

Genul de *monooperă* ca un subgen din cadrul operei de cameră este reflectat în diverse surse semnate de cercetători din Rusia, România, Ucraina, ca, de exemplu, lucrarea aceluiași А. Селицкий *Бесподобный тип оперы* [174]. Acest gen se tratează ca o varietate a genului operei de cameră, care se deosebește prin „principiul monocentric, eliminarea liniilor secundare ale subiectului” [174, p.24], accentul pus pe „o singură idee din subiect”, „reducerea numărului

participanților acțiunii”, „refuzul de la scene și personaje secundare”, și mai ales, punerea în evidență „a eroului și a pasiunii lui dominante”. Specificul acestei varietăți de gen autorul îl formulează ca o adresare la „conflictul intern al eroului, ce se realizează prin antiteza sentimentelor-stărilor sau planurilor temporale”.

În articolul М. Сабина *Опера-оратория и моноопера* [171] care are o importanță dublă în contextul lucrării noastre, autoarea tratează opera-oratoriul ca un gen amplex ca un factor esențial al narațiunii, accentuarea aspectelor filosofice și civice în discursul muzical” [171, p.22], iar eroul oratoriului se prezintă de regulă, ca o figură simbolică, emblematică. Unele observații despre opera-oratoriu găsim și în *Антология оперного творчества московских композиторов* [94]:

În lucrarea *О роли песенного начала в драматургии современной советской оперы* [132] Р. Косачева abordează aspectele de influență a cântecului asupra dramaturgiei operei din perioada sovietică, care a determinat specificul genului de a.n. *opera-Lied*, *operă-cântec*, „песенная опера” în rusă, „unde dorința de a transmite intonațiile de masă, selectate din practica cotidiană, se îmbină cu dramaturgia formelor mici” [132, p.99], iar natura limitată a cântecului de masă nu poate substitui pe deplin formele operistice mai dezvoltate. Autoarea de asemenea analizează funcțiile dramaturgice ale intonațiilor diferitor cântece de masă sau populare în opusurile semnate din perioada sovietică, analizând rolul cântecului în crearea caracteristicilor muzicale ale personajelor, în realizarea generalizării evenimentelor, în formarea repertoriului intonațional al ariilor și duetelor. Aceste trăsături le putem evalua și în operele compozitorilor autohtoni scrise în anii 1960-1970.

În broșura semnată de Д. Кривицкий *Одноактная опера* [137] renumitul compozitor rus ne oferă o viziune proprie asupra acestei varietăți de gen, axându-se pe patru probleme principale. Printre ele menționăm un scurt istoric al acestei varietăți de operă, dezvoltarea ei în muzica universală, în cultura muzicală sovietică, și opera comică formată dintr-un act. Autorul caracterizează specificul operei formate dintr-un act ca fiind bazat pe o „coliziune psihologică” [137, p.3]. În comparație cu opera mare, formată din mai multe acte, aici „timpul muzical” se concentrează, iar aspectul muzical reflectă doar cele mai necesare și importante momente ale acțiunii, legate de stare psihologică internă a eroilor [137, p.4]. Autorul formulează esența genului în cauză ca „cantitatea maximă a conținutului în fiecare măsură a timpului” [137, p.10].

Printre avantajele acestei lucrări sunt mai multe comparații ale acestui tip de operă cu teatrul dramatic, cu alte fenomene ale artei din sec. XX, contactele genului cu cultura muzicală de masă în operele *Le pauvre matelot* de D. Milhaud *Așteptare* de A. Schonberg, prima

monodrama în istoria muzicii, care dezvoltă ideile lui R.Wagner – „dezvoltarea plinară, lipsa divizării pe arii și recitative, limbajul vocal expresiv, un rol imens al orchestrei” [137, p.15].

Un alt compartiment, dedicat în întregime operei de cameră din perioada sovietică, abordează creațiile semnate de V. Gubarenko, G. Banșikov, M. Vainberg, A. Holminov, G. Frid ș.a. Un subcapitol este dedicat analizei operei comice formate dintr-un act, cum ar fi *Mavra* și *Căsuța din Kolomna* de I. Stravinsky, *Caleașcă* de A. Holminov ș.a.

### 1.3. Opera contemporană în diferite culturi naționale

Subcapitolul descrie căile de dezvoltare a genului în diferite culturi naționale. Prin această abordare, pe de o parte, se subliniază mai elocvent unele trăsături comune ale fenomenelor operistice, și pe de altă parte, se relevă deosebiri tipice caracteristice fiecărei școli naționale. Această optică creează oportunitatea de a formula și de a descoperi caracterul unic al școlii naționale de operă, de a arăta specificul național realizat atât pe plan genuistic, cât și pe plan stilistic.

Culegerea de articole științifice *Музыкальный театр XX века. События, проблемы, итоги, перспективы* [160] este compusă în conformitate cu principiul genuistic, unde prima parte a culegerii este dedicată operei. Primul compartiment cuprinde diferite etape ale evoluției genului pe parcursul sec. XX, conturând și aspectele ei genuistice. Al doilea compartiment se axează pe „problema memoriei istorice și conștiinței naționale, conștiintizării tradițiilor culturale proprii în contextul proceselor artistice universale” [169, p.5]. Problematika dată se elucidează în articole semnate de P. Косачева („Винсент” Э.Раутаваары и особенности романтизма в финском оперном театре), А. Григорьев (*Литовская опера: от прошлого к настоящему*), В. Федотов (*Болгарская опера 1930-х годов в контексте национального искусства*), Р. Аладова (*Белорусская историческая опера: к постановке проблемы*), С. Лашенко (*Идея «страшной красоты»: диалог поколений и культурных традиций (опера-балет Губаренко «Вий» – опера «Золотой петушок» Римского-Корсакова*). Autorii articolelor sus menționate „reflectă căi de dezvoltare a genului în diferite țări, care relativ recent au determinat locul lor pe mapa artei muzicale mondiale” [160, p.6]. Tematica vizată este îmbogățită și prin articolele muzicologilor din Federația Rusă, care abordează dezvoltarea teatrului liric contemporan din Rusia (printre autori, putem nominaliza pe А. Баева, А. Mizitov, N. Rastvorov, M. Raku, ș.a.). Importanța acestor surse constă în edificarea unei platforme care ne permite o analiză comparativă, elucidarea, pe de o parte, a unor fenomene similare și, pe de altă parte, conștientizarea caracterului complex al dezvoltării teatrului național autohton.

Astfel, în lucrarea *Болгарская опера 1930-х годов в контексте национального искусства*, В. Федотов: „o moștenire puternică folclorică unde s-au întretesut firesc straturile etnoculturale vechi, slavone, turcești, care existau pe teritoriul țării din timpuri străvechi, exemple inedite ale muzicii bisericești, înseninate prin splendoarea Bizanțului, iar cultura muzicală bulgară până la eliberare (1878) n-a dezvoltat genurile laice” [161, p.97]. Toate acestea au condus la apariția trăsăturilor comune în zona balcanică și a influențat evoluția teatrului liric. scoate la iveală multe trăsături comune în evoluția teatrului liric.

O anumită similitudine se descoperă în „caracterul accelerat al dezvoltării culturii bulgare, ...când pe parcursul unei perioade de timp relativ scurte s-a asimilat și s-a dezvoltat în mod creativ experiența europeană și contextul artistic contemporan” [161, p.109]; acest proces în Bulgaria coincide cu anii 1930 ai secolului trecut; iar în Republica Moldova, după opinia noastră, el ocupa anii 1960-70.

O mare importanță capătă observațiile autorului în privința operei *Zece frați ai Ianei* de Л. Пипков scrisă pe baza baladelor folclorice, care denotă un caracter de baladă, bine pronunțat, prezent prin „tratarea sintetică a timpului și a spațiului, interpretarea poetică a rostului vieții” [161, p. 111], precum și „îmbinarea fragmentelor narrative cu scenele și dialogurile dramatice”. Merită să fie apreciată și observația autorului despre structura operei date: „structura creației, – scrie В. Федотов, –în general este determinată de construcția unei baladei populare, cu repetările sale tipice”.

Articolul doamnei Р. Аладова *Белорусская историческая опера: к постановке проблемы* din culegerea deja menționată, este dedicat reflectării temei istorice în opera națională. Un mare interes prezintă o afirmație autoarei de ordin sociocultural: „la etapele cruciale de istorie națională, la „începuturi și culmi” (*Lihaciov*), se actualizează ideea construirii statale, independenței naționale” [160, p.155], care se reflectă în aspectele genuistice ale operei. Acest curent are mai multe repere cu opera națională din Moldova. Printre alte idei care pot fi aplicate în cadrul tezei noastre sunt: conceptul de „coexistență pașnică a diferitor viziuni asupra lumii – arhaice și celei contemporane” [160, p. 158], „evidențiere în opera națională a arhetipurilor conștiinței naționale” [160, p. 160] ș.a.

În lucrarea А. Баева *Русская опера 60-70-х годов XX века. Поиски и решения* se constată că ultima treime a secolului XX s-a manifestat ca o perioadă aparte în dezvoltarea genului de operă. Printre tendințele proprii acestei perioade autoarea enumeră: revizuirea mitologiei din perioada sovietică, abordarea nouă a trecutului istoric al țării, atașarea pe prim-plan a categoriei de individual-personal. La nivel conceptual un rol important capătă „principiul de interacțiune contrastantă (iar uneori, contrapunctică) a elementelor epice și dramatice, narrative și celor de acțiune. Aceasta se datorează, mai întâi de toate, prezenței mare a aspectului



liric și concomitent, aprofundarea substratului filosofic” [160, p. 178]. Un mare interes prezintă articol *Opera germană din secolul XX: cu privire la problema „mentalității genului”* scrisă de M. Raku. Autoarea abordează problema stilului național în teatrul național german din secolul trecut, afirmând că definiția de „stil național” prezintă subiectul mai multor dezbatere în muzicologia mondială. O altă noțiune care provoacă discuții este noțiune de „scoală națională”. Ce se are în vedere, când zicem „opera italiană”, „opera rusă”, „opera franceză”, „opera germană”: ce avem în vedere - locul, unde s-a născut compozitorul, o țară pentru care era scrisă o anumită creație, o structură externă specifică, o limbă pe care cântă interpreții sau limbajul muzical propriu-zis” [160, p. 183], – pune o întrebare M. Raku.

În culegere *Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века)* [94] este acumulat un material bogat în privința realizărilor în domeniul operei din Federația Rusă. Printre altele menționăm articolul scris de K. Melik-Pașaev *Отверженные жизнью. Монооперы Г. Фрида*, și de A. Baeva *Миф в опере. «Антигона» В. Лобанова*, care ne aprovizionează cu fapte și generalizări valoroase. Un anumit interes prezintă articolul scris de muzicologul rus P. Косачева *О некоторых тенденциях драматургии в операх конца 60-70-х годов. От “Сестер” Д. Кабалевского до “Мертвых душ” Р. Щедрина*. Aici evoluția operei se tratează de autoare, ca predominarea unui din „componentele sintezei de operă – muzica sau drama, fapt, care s-a evidențiat și în punerea în prim-plan a vocalizației sau a recitației, uneori cu trăsături instrumentale” [132, p. 25]. În privința influenței rolului cântului asupra operei, autoarea precizează că trebuie de divizat două aspecte diferite și anume: „caracterul cântat ca generalizare a intonațiilor folclorice, care s-au stabilit în conștiința muzicală a contemporanului nostru și caracterul cântat care duce la reconstruirea formelor strofice mici” [132, p. 25-26].

Despre soarta operei ruse în a doua jumătate a secolului XX - începutul secolului XXI, ne relatează O. Комарницкая în studiile analitice *Русская опера второй половины XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция*, suferind schimbări semnificative și încorporând stilul avangardei, precum și cultura de masă, opera ”a păstrat însă în sine sâmburele tradiției, bazat pe tradițiile operei clasice din secolul al XIX-lea și primei jumătăți a secolului al XX-lea. Complexul clasic-tradițional a fost sursa dătătoare de viață a genului care a alimentat multe lucrări remarcabile ale compozitorilor ruși” [216, p. 38].

O viziune aparte asupra operei moderne este prezentată în articolul *Opera modernă de la sfârșitul secolului XX-Începutul secolului XXI: tendințe mondiale și realități ucrainene*, de Olena Beregova și Serghii Volkov [218] .

În articol sunt urmărite căile de transformare a genului de operă în noua etapă istorică a dezvoltării sale. Sunt relevate aspectele integratoare ale interacțiunii operei cu alte genuri

muzicale și tipuri de artă, trăsături ale conținutului, estetica, principiile genului și stilului, stilistica artei operei moderne. S-a constatat că baza celor mai recente opere sunt istorice și mitologice, biblice și de basm, tragice și comice, capodopere ale dramei antice și moderne, proză și poezie.

O amplă trecere în revistă a operelor create în ultimele decenii a arătat că dintre subiectele care îi preocupă pe autorii de astăzi, cele mai relevante sunt: măreția și declinul liderului spiritual, efemeritatea vieții umane, indiferența și răceala societății moderne, deprimarea umană, singurătatea, pierderea identității, destinul omului în lume, crima și pedeapsa, pocăința pentru păcatele săvârșite, patimile și violența trupească, descompunerea și autodistrugerea individului, iubirea idealizată, visele, memoria, subconștientul ca modalități de a scăpa de realitatea absurdă și așa mai departe. Ideea că valorile universale, care au fost dezvoltate de omenire timp de multe secole de existență, rămân relevante pentru generația modernă, iar conceptualizarea lor în cea mai recentă practică artistică este asociată cu actualizarea canonului în direcția creării de noi genuri hibride, experimente, cu interpreți, instrumente, locul și timpul spectacolelor, utilizarea mixurilor neo-stil multi-vector, tehnici de compoziție și interpretare, interpretări regizorale.

În *Histoire de l'Opéra français XX-XXIe siècles* de Hervé Lacombe „Opera secolului al XX-lea, care se va extinde până în primele două decenii ale secolului al XXI-lea, este opera tuturor aventurilor și tuturor crizelor, care au dus-o pentru o vreme la limita posibilităților sale și amenințate cu dispariția. În fața tuturor felurilor de revoluții – ale societății timpului liber, ale democratizării și descentralizării, ale multiculturalismului și globalizării, ale limbajului și montării muzicale occidentale, ale noilor tehnologii și ale muzicii populare urbane, în fața avangarde, new media și noi forme de artă precum cinema, opera a reușit să se reinventeze. Abilitatea lui de a absorbi fără a se pierde noile instrumente și noile întrebări ale lumii contemporane este uluitoare” [217].

#### **1.4. Teatrul liric în viziunea muzicologilor din România și Republica Moldova**

În acest subcapitolul sunt reflectate sursele semnate de muzicologi autohtoni și din România, în care se cercetează istoria și soarta genului de operă în cultura muzicală națională.

Evoluția teatrului liric autohton, apariția fiecărui fenomen artistic din istoria lui are un rol esențial în înțelegerea și conștientizarea logicii interne a dezvoltării acestui proces. Analizând mai multe cercetări în domeniu (în primul rând cărțile lui A. Dănilă *Opera din Chișinău. Privire retrospectivă* [41], *Opera basarabească* [40], *Опера Молдовы. Кушунэу. XX век* [115], Dănilă, A. Scrieri despre operă. Articole interviuri, lexicon [43]; Ghilaș, V; Dănilă, A. *Soprana Anastasia Dicescu*, [50]; Dănilă, A. *Maria Cebotari. Stea rătăcitoare* (ediție

bilingvă, redactată și completată) [38], Dănilă, A. Cocearova, G. *Mihail Muntean: O viață dedicată operei* = *Жизнь посвященная опере* [39]; teza de doctor în studiul artelor semnată de Valeria Șeican *Opera națională a Moldovei în circuitul cultural internațional* [71], precum și unele surse românești, inclusiv monografia lui O. L. Cosma *Opera românească. Privire istorică asupra creației lirico-dramatice* [32; 33] putem remarca că lucrările menționate conțin un material factologic și analitic inedit și ne oferă unele observații și generalizări ce țin de periodizarea procesului de cristalizare a teatrului muzical în general și, mai ales, a varietăților genului de operă din Moldova.

În elucidarea etapei timpurii a istoriei teatrului național de operă un rol deosebit aparține monografiei semnate de N. Sebov *Становление молдавского музыкального театра* [173], editate în 1983. Importanța cercetării lui N. Sebov constă în studierea premiselor apariției teatrului liric național care ne permite o conștientizare mai transparentă a unor etape istorice, perceperea unei integrități și continuități în dezvoltarea genului liric din Republica Moldova pe parcursul mai mult decât 150 de ani. Conceptul cărții poate servi drept bază pentru formularea unor repere importante ce țin de contextul socio-cultural al diverselor perioade istorice, reflectarea evenimentelor din viața contemporană prin exemplele genului de operă, aspectele ei stilistice și structurale.

Fiind unul dintre primii cercetători ai teatrului muzical național N. Sebov menționează că perioada de devenire, de formare a teatrului liric autohton cuprinde patru decenii ai secolului al XIX-lea (anii 1840-1880). Pe parcursul acestei perioade a avut loc o evoluție genuistică semnificativă – de la spectacolul dramatic însoțit de muzică reprezentat prin operetă și opera comică *Baba Hîrca* de A. Flechtenmacher semnată în anul 1848, la creațiile lui E. Caudella, inclusiv capodopera compozitorului *Petru Rareș* compusă în anul 1889. Anume *Petru Rareș* însumează toate atributele de bază ale genului de operă – calitatea limbajului muzical, maturitatea dramaturgiei muzicale, integritatea structurii.

Revenind la premisele mai generale ale fenomenului de operă națională ne vom adresa la unele influențe importante semnalate de cercetător, și, în primul rând, influența literaturii și mai ales, a dramaturgiei naționale din epoca respectivă. Menționăm că în această perioadă – și anume anii 1840 ai secolului al XIX – „nu era nicio prezentare dramatică fără muzică. Mai mult decât atât, după spusele lui V. Alecsandri, spectacolele sale dramatice au obținut o valoare artistică anume grație muzicii lui A. Flechtenmacher” [173, p.9]. Este cunoscut faptul că primele exemple ale muzicii pentru teatrul dramatic au fost semnate de E. Tauber-Asachi. După cum scrie muzicologul N. Sebov, creațiile E. Tauber-Asachi „au adus nemijlocit la momentul de naștere a teatrului muzical moldovenesc” [173, p.42]. Așadar, această influență a avut nu doar un caracter cronologic, ci și unul stilistic, și de gen. N. Sebov propune o periodizare proprie a predistoriei

operei naționale. Anii 1840-1860 după opinia lui au fost legate de „nașterea tradiției naționale” [173, p.36], iar anii 1860-1880 „de sinteza lor cu muzica contemporană europeană”. Una dintre trăsăturile sau tendințele de bază ale operei naționale constă în interacțiunea, integrarea tradițiilor muzicale locale cu cele europene.

În mai multe surse despre istoria operei naționale, și în primul rând, în cercetările lui O. L. Cosma și A. Dănilă, se constată o etapă îndelungată de tăcere a compozitorilor de operă din spațiul cultural autohton care coincide cu perioada dintre cele două războaie mondiale. Acest specific al teatrului liric basarabean devine mai evident dacă vom face o comparație cu dezvoltarea genului de operă din România pe parcursul acestei etape istorice. Izvorând din surse și tradiții comune, destinul operei basarabene în perioadă interbelică se deosebește esențial de cel din alte regiuni românești. Pentru a confirma această idee ne vom adresa la creațiile muzical-teatrale semnate de compozitori din diferite regiuni din România.

În volumul doi al monografiei semnate de O. L. Cosma *Opera românească* sustragem ideea că această perioadă în general nu a fost favorabilă pentru opera română. Spre exemplu, capadopera lui E. Caudella *Petru Rareș* atunci „n-a văzut lumina rampei” [32, p.7]. Totuși, treptat, începe să învioroze activitatea interpretativă în diferite orașe ale României, inclusiv Iași, unde găsim „încercări sporadice de înființare a unor colective orchestrale care însă, nebeneficiind de sprijinul material al statului, nu vor dăinui” [32, p.9]. Anume în acești ani se afirmă dirijori și interpreți de valoare, inclusiv și o pleadă de cântăreți cu renume european.

Concomitent creația componistică în domeniul operei se dezvoltă în România destul de intens. Opera în România sa arătat a fi un gen foarte popular, mult apreciat de către publicul principalelor orașe ale țării. [66, p.147]. Vom numi cele mai reprezentative lucrări de operă (cu indicarea genului împrumutată din cartea lui O. L. Cosma menționată anterior): drama popular-psihologică *Năpasta* de S. V. Dragoi, drama lirico-psihologică *Marin pescarul* de M. Negrea, drama psihologico-istorică *Alexandru Lăpușneanu* de A. Zirra, tragedia lirică *Edip* de G. Enescu, opera lirică-fantastică *Strigoii* de A. Skeletti, opera buffa *De la Matei cetire* de I. N. Otescu, comedia muzicală *O noapte furtunoasă* de P. Constantinescu, opera lirică *Ovidiu* de C. C. Notarra, spectacol muzical-tragic *Agamemnon* de D. Cuclin, opera-poveste *Capra cu trei iezi* de A. Zirra, opera-basm *Făt Frumos* de H. Klee, tabloul liric *La seceriș* de T. Brediceanu, opera-oratoriu *Constantin Brîncoveanu* de S. V. Dragoi ș.a.

După cum se vede din lista prezentată mai sus, pe parcursul perioadei interbelice teatrul liric din România s-a manifestat printr-o paletă genuistică impresionantă, fiind destul de reprezentativă și variată. Este important faptul că unele teme și subiecte abordate de compozitorii români din perioadă respectivă vor fi re-întruchipate repetat, mult mai târziu (începând cu anii 1950 ai secolului trecut) de către compozitori – reprezentanți ai teatrului

muzical basarabean. Spre exemplu, o anumită legătură putem găsi între opera *Alexandru Lăpușneanu* semnată de Gh. Mustea în anul 1985 cu drama psihologico-istorică omonimă de A. Zirra scrisă în perioada anilor 1929-1934, „la bază căreia stă un epizod din istoria Moldovei, descris de Costache Negruzzi în nuvela cu același nume” [33, p.62]. Spunem în paranteze că ambele lucrări compuse de A. Zirra și Gh. Mustea posedă o „veritabilă forță expresivă și emoțională, creează un tablou veridic al epocii, întruchipează în mod convingător figura contradictorie a lui Lăpușneanu”. Un alt exemplu de similitudini în selectarea materialului literar pentru creația de operă demonstrează opera-basm creată de același A. Zirra *Capra cu trei iezi* după povestea lui Ion Creangă și opera omonimă compusă în anul 1966 de compozitoarea chișinăuiană Z. Tcaci, demonstrând „acțiunea simplă și antrenantă, intriga bine condusă, melodiile inspirate și ușor de reținut” [33, p.51].

O etapă semnificativă în istoria teatrului liric basarabean cuprinde mai multe decenii, când iese la iveală aspectul interpretativ și managerial al teatrului liric. După câteva decenii dezvoltarea genului de operă în cultura muzicală națională a fost întreruptă pentru o perioadă destul de lungă fiind influențată de mai mulți factori socio-culturali. În studiile semnate de doctorul habilitat Aurelian Dănilă [41; 42; 43] este prezentat un material istoric, bine documentat care confirmă nivelul interpretativ excelent ce exista pe spațiul nostru cultural în perioada interbelică. Totuși, sub aspectul componistic se atestă întreruperi în evoluția genului dat în muzica națională.

O nouă etapă a evoluției teatrului liric național este legată de înființarea în 1957 a Teatrului Moldovenesc de Operă și Balet. Astfel au fost create condiții, care au stimulat atât procesul interpretativ, cât și cel componistic din domeniu. Acest proces creativ a impulsionat într-o mare măsură și activitatea muzicologilor. Astăzi sesizăm un volum destul de amplu de lucrări dedicate creațiilor operistice semnate de cercetători chișinăuieni, multe dintre ele fiind scrise în momentul primei apariții a creațiilor operistice pe scena Operei Naționale. Diferite aspecte ale operelor semnate de compozitori din RSSM sunt reflectate în cercetările semnate de Г. Кочарова, М. Мануйлов, Е. Вдовина, Е. Тцаци, З. Столярși mulți alții.

Astfel, în culegerea de articole *А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях* [90] găsim un material semnat de З. Столяр dedicat operei „*Героическая баллада*” [90, p. 22-44], unde autorul analizează *Balada eroică* după tablouri, studiind acțiunea operei, legătura ei cu caracteristicile muzicale ale personajelor, definește specificul genuistic al lucrării descriind-o ca “o dramă socială lirică, cu includerea liniei eroico-tragice” [90, p. 41].

Același muzicolog a elaborat un alt articol intitulat *Оперное творчество* [186] inclus în culegerea *Музыкальная культура Молдавской ССР*. Aici autorul face o trecere în revistă destul de succintă a preistoriei operei naționale, pornind de la operele semnate de

A. Flehtenmaher și E. Caudella, prezentând o singură creație compusă în perioada interbelică. Este vorba de opera lui E. Coca *Pasărea măiastră sau prințul Ionel și lupul năzdrăvan* [186, p.76]. Printre cele mai reprezentative trăsături ale acestei opere З. Столяр remarcă influența operelor compozitorilor ruși, mai ales prin prezența coloritului convențional oriental al muzicii, predominarea cântecului și a dansului care servesc drept puncte de reper pentru materialul muzical, influența folclorului național, folosirea leitmotivelor ș.a. Totuși autorul subliniază că această creație nu poate fi considerată cu siguranță ca una ce aparține pe deplin genului de operă, propunând definiția genului ei ca „suită teatralizată”. Menționăm că această definiție aparține muzicologului А. Белина și este împrumutată din articolul *Оперное творчество молдавских композиторов* [99].

Revenind la studiul lui З. Столяр, remarcăm că operele *Grozovan*, *Aurelia*, *Inima Domnicăii*, sunt caracterizate de autor prin prisma reflectării materialului național. Acest articol conține un șir de informații de valoare ce se referă la încercările de a compune opere noi, care, din varii motive, așa și nu au văzut lumina rampei sau nu au avut succes scenic . Este vorba de mai multe creații de E. Coca, P. Rivilis, V. Sîrohvatov, V. Poleakov. Printre lucrările analizate foarte succint de З. Столяр sunt *Ploșnița* de E. Lazarev, *Capra cu trei iezi* de Z. Tscaci, *Păcală și Tândală* de V. Verhola ș.a.

O concluzie importantă desprindem din partea finală a articolului unde autorul afirmă următoarele: ”În dezvoltarea operei moldovenești s-a format o anumită varietate genuistică: printre operele create în Moldova sunt opere eroico-lirice, lirico-cotidiane, comice, cele pentru copii, de basm. Prin aceasta se explică și o anumită capacitate în selectarea mijloacelor muzical-dramatice, care includ atât o structură numerică, cât și principii de dezvoltare pleneră cu folosirea sistemului de leitmotive, melodii cu caracter de arioso și de cântec, scene de masă cu participarea soliștilor, corului și a orchestrei, precum și episoade de cameră, care atrag prin intensitatea concentrării lirice, prin prezența lirismului fin și profund” [186, p. 94]. Printre principalele neajunsuri ale operei din perioada respectivă autorul menționează calitatea proastă a libretului în mai multe cazuri, lipsa eroului contemporan ș.a. [186, p. 95].

Revenind la un articol deja menționat anterior, cel semnat de А. Белина constatăm că aici, autoarea analizează diferite redacții ale operei *Grozovan*, relevă schimbările făcute de compozitor, dezvăluie influențele lui G. Puccini asupra stilului muzical al lui D. Gerșfeld, în care se manifestă special în îmbinarea liniei vocale cu partida orchestrală, în abordarea caracteristicilor muzicale ale eroilor operei. O altă operă a compozitorului - *Aurelia*, la rândul ei, este analizată prin prisma subiectului, dramaturgiei, libretului, caracteristicii ariilor și ansamblurilor principale etc., conținând însă și unele observații de ordin critic (autoarea menționează printre altele caracterul static al dramaturgiei, lipsa contrastelor și a dinamicii)

Primul studiu analitic asupra operei *Casa Mare* de M. Kopytman aparține muzicologului rus , care oferă niște repere stilistice și de gen foarte importante [209]. Astfel, el formulează specificul genuistic al acestei opere ca o *tragedie lirică*, sau *dramă lirico-psihologică* [209, p.35]. Printre trăsăturile stilistice ale operei lui M. Kopytman V.Iuzefovici menționează predilecția compozitorului față de gândirea contrapunctică, îmbinarea pe verticală a celor mai importante complexe intonaționale a operei – cum ar fi expunerea simultană a temelor „*periniței*”, *a toamnei în tabloul 4 și terțetului cumetrelor în tabloul 5 sau periniței și cântecului Soficăi în tabloul 6* [209, p.37]. Valoarea articolului menționat se reflectă și în analiza limbajului scenic al operei *Casa Mare*, care ne familiarizează cu niște idei ce țin de aspectul vizual al creației date. Este vorba de ”unitatea interpretării partiturii muzicale și celei scenice” [209, p.38], care creează unele aluzii cu tragedia antică. Nu întâmplător, cercetătorul scrie: „în confruntarea aspectului sonor și cel vizual, în severitatea subliniată a decorațiilor și în recitația corului care comentează acțiunea apar niște paralele cu tragedia antică” [209, p.38]. Autorul de asemenea analizează tratarea scenică a fragmentelor instrumental-polifonice și anume fugato-ul din tabloul 5 și passacaglia din tabloul 6.

Printre ultimele realizări în analiza exemplului genului de operă din Republica Moldova merită să fie menționat articol scris de V. Axionov, care se adresează la analiza operei *Casa Mare* de M. Kopytman (o creație operistică, care din păcate, n-a fost cercetată detaliat în perioada apariției sale, iar ulterior era uitată totalmente în pofida calităților ei literare și muzical- dramaturgice). În articolul menționat autorul abordează tandemul „Druță-Kopytman”, pornind de la ideea despre o muzicalitate profundă a dramaturgiei lui Druță care provoacă apariția mai multor procedee influențate de muzică. Printre ele autorul menționează „poetica contrapunctului” [6, p.37], „structuri și procedee arhitectonice provenite din muzica”, „simboluri muzicale și semne sonore”.

O valoare aparte capătă reflecțiile renumitului muzicolog ce țin de rolul temei *Perinița* în cultura muzicală din spațiul românesc, precum și afirmațiile lui despre reflectarea insuficientă a moștenirii druțiene în creația componistică națională. În acest context cel mai mare aport în întruchiparea ideilor creative druțiene pe scena muzicală l-a adus compozitorul M. Kopytman, cui îi aparține singura creație operistică și anume opera *Casa Mare*.

V. Axionov caracterizează multilateral opera dată, dezvoltând diferite straturi din materia ei muzicală și relevând tratarea surselor folclorice tipice caracteristice compozitorului: „Pentru M. Kopytman opera *Casa Mare* poate fi apreciată ca o chintesență a unor constante stilistice vizând îmbinarea organică a exponenților folclorici cu cele caracteristice creației componistice universale. Muzica acestei opere este departe atât de imitarea muzicii populare, cât și de ignorarea elementelor folclorice” [6, p.38]. Autorul articolului apreciază caracterul

modern al limbajului componistic în comparație cu operele montate în perioadă respectivă, descoperă simbolismul cifrelor 3 și 4 în plan arhitectonic, analizează procedeele facturale cum ar fi „polifonia liniilor și straturilor” [6, p.39], rolul *Pereniței* în dramaturgia muzicală a operei și în caracteristica eroinei principale ș.a.

În anii 1990-2000 împreună cu apariția noilor montări pe scena TNOB (spre regret, ele fiind puține)muzicologia autohtonă reflectă cele mai importante trăsături de gen și de stil ale acestora, re-evaluând concomitent și moștenirea operistică din perioada sovietică. Pentru a exemplifica această nouă abordare, ne vom adresa la articolului E. Mironenco dedicat evoluției operei naționale *Становление молдавской оперной школы* [153]. Autoarea are drept scop evidențierea factorilor care au influențat devenirea operei naționale. *Primul factor* E. Mironenco îl formulează ca fiind „prezența compozitorilor de operă, talentați și profesioniști” [153, p.216]. *Al doilea factor* se referă la „existența teatrului de operă”, *al treilea factor*, după cum afirmă autoarea, ține de „aspectele tematice, de gen și de stil” [153, p.217], care, în opinia ei, „sunt legate de situația geopolitică din Republica Moldova”.

În cadrul articolului dat E. Mironenco face prezentarea celor mai reprezentative creații operistice naționale din perioada sovietică (*Grozovan*, *Balada eroică*, *Glira*, *Păcală și Tândală*, *Serghei Lazo*, *Alexandru Lăpușneanu*, opere pentru copii de Z.Tcaci). În afară de aceasta, autoarea conturează paleta genuistică a operei naționale din perioada sovietică. Astfel, din genul de *operă eroică* fac parte *Grozovan*, *Aurelia*, *Balada eroică*, ultima având și niște trăsături ale dramei lirice, *Glira* se tratează ca un exemplu al operei lirice, iar *Păcală și Tândală* de V. Verhola aparține genului de operă comică. *Serghei Lazo* este numită „operă-îmn” [153, p.218]. Aici ne permitem să nu fim într-un tot de acord cu E. Mironenco, considerând că această lucrare se înscrie în limitele genului de operă eroică. Genul operei *Alexandru Lăpușneanu* este apreciat ca „tragedie social-istorică”, sau „operă-tragedie” [153, p.219], cu elemente de *monooperă* (această trăsătură reiese din tratarea eroului principal). Alături de factorii enumerați mai sus autoarea relevă și un *al patrulea factor* – cel „economic” care influențează negativ apariția unor creații noi și face problematică montarea operelor scrise recent.

Merită să fie menționată și monografia *Gheorghe Mustea. Profil muzical* [62], semnată de E. Mironenco și V. Șeican, în cadrul căreia un compartiment de amploare este dedicat operei *Alexandru Lăpușneanu*. Autoarele monografiei analizează cu lux de amănunte sursa literară pusă la bază operei lui Gh. Mustea, studiind atât aspectele conceptuale cât și cele structurale ale nuvelei omonime a de C. Negruzzi, elucidează tratarea subiectului în libretul operei, descriu specificul dramaturgiei intonaționale bazate pe un sistem de laitmotive, evidențiază principiul de refren realizat la nivelul compozițional superior ș.a.



Tematismul operei lui Gh. Mustea este examinat prin prisma influenței elementelor folclorice, care ocupă un loc predominant în partitura în cauză și se realizează multilateral: fie prin implicarea instrumentelor de origine populară, fie prin intonațiile și ritmurile cântecelor și dansurilor folclorice, fie prin modelarea procedeelelor interpretative ale tarafului și ale stilului lăutăresc ș.a.

Printre edițiile dedicate problematicii teatrului liric național apărute pe parcursul ultimelor decenii, menționăm monografia Г. Кочарова *Злата Ткач: судьба и творчество*[136], în cadrul căreia un pasaj mare (*Muzica și teatrul*) este dedicat creațiilor muzical – dramatice. Renumitul muzicolog autohton apreciază aportul Z. Tcaci în procesul de dezvoltare a teatrului muzical pentru copii în ambele genuri – operă și balet, analizează aspectele muzical-dramatice ale operelor *Capra cu trei iezi (Lupul mincinos)*, *Bobocel cu ale lui*, relevând specificul genului de operă pentru copii, aspectele conceptuale, de subiect, dramaturgia muzicală, orchestrație și altele. Autoarea sublinează și specificul genuistic al ultimei creații, afirmând unicitatea acesteia astfel: „Ea poartă trăsăturile unei cantate scenice și ale spectacolului de teatru, iar în forma sa muzicală îmbină principiile compoziționale de tip montaj cu cele de rondo” [134, p.50].

Printre alte varietăți de gen manifestate în creația Z. Tcaci menționăm operele – basm *Bucătarul și boerul*, *Leneșa*, *Micul prinț*, iar linia operelor pentru auditoriul adult prezintă creațiile *Un pas spre eternitate* și *Unchiul meu de la Paris*. Un gen specific al creației operistice a compozitoarei Z. Tcaci îl constituie opera de concert reprezentată de așa lucrări ca *Lamento (Monologul mamei)*: monooperă-poem într-un act după povestea lui Paulina Ancel (1997)

Generalizând moștenirea vastă și variată a compozitoarei în genul de operă, Г. Кочарова constată o varietate genuistică și conceptuală a operelor Z. Tcaci, printre care putem întâlni „opera-legendă și opera cotidiană”, atât opera „mare” cât și cea „mică”. În lista aceasta diverse direcții reprezintă și creațiile pentru copii, pentru tineret, sau creațiile pentru „adulți”, operele tipice sau destinate interpretării pe scenă de concert, sau chiar opere de radio” [134, p.79].

Activând în această sferă genuistică Z. Tcaci a formulat niște caracteristici ale genului cum ar fi „accesibilitatea și democratismul limbajului muzical, care se bazează pe un fundal intonațional „viu” al timpului, realism în tratarea personajelor și expresivitatea vorbirii lor, „construirea” planului de dramaturgie muzicală și de subiect ș.a” [134, p.82]. Completând paleta genuistică a creației Z. Tcaci, Г. Кочарова adaugă așa varietăți de gen cum ar fi „opera folclorică” (*Leneșa*) și „opera-lectoriu” (*Maliciș-Kibalciș*).

Articolul Iu. Cibotari *Considerații generale cu privire la tipologizarea creației de operă a compozitorilor din Republica Moldova* [21] prezintă, de fapt, prima încercare de a sistematiza moștenirea genului de operă din Republica Moldova sub aspectul genuistic.

Autoarea are dreptate când subliniază niște dificultăți în clasificarea fenomenelor operei naționale. Pe de o parte, Iu. Cibotari susține că o „clasificare tradițională, dependentă de originea națională și istorică a operei nu este prielnică pentru creațiile locale, fiindcă aceste varietăți de gen n-au influențat opera din Basarabia” [21, p.116]. Pe de altă parte, menționează autoarea „în condițiile locale nu este rațională divizarea operei conform tendințelor stilistice caracteristice acestui gen în sec. XX: opera impresionistă, cea veristă, cea expresionistă”, deoarece în creațiile compozitorilor autohtoni predomină un stil sintetic.

Așadar, Iu. Cibotari optează pentru „clasificarea multidimensională a operei”, luând în considerație diferite criterii. Primul criteriu ține de natura subiectului. Aici autorul diferențiază operele după tipurile de subiect: istorice, mitologice, de legendă, de basm, sau subiecte împrumutate din viața contemporană. Al doilea criteriu este determinat de specificul estetic al creației operistice. Aici varietatea operelor se reflectă în următoare grupuri: tragicul (*Grozovan*, *Alexandru Lăpușneanu*), opera eroică (*Grozovan*, *Alexandru Lăpușneanu Balada eroică*, *Serghei Lazo*), drama lirică (*Aurelia*, *Glira*), opera comică (*Păcală și Tândală*). Al treilea criteriu se referă la particularitățile arhitectonice ale operei: și anume – opera multipartită și opera monopartită (alcătuită dintr-un singur act).

Aspectul duratei de expunere și al componenței interpretative stă la bază celui de-al patrulea criteriu, care împarte toate creații operistice în opere monumentale și cele de cameră. Un alt criteriu evidențiat de Iu. Cibotari plasează la un pol monoopera și la celălalt opera pluridimensională (această definiție, după opinia noastră, este cea mai discutabilă în cadrul acestei lucrări). Printre alte criterii sunt evidențiate: asimilarea stilisticii muzicii ușoare care duce la apariția operei rock *Miorița* de Liviu Știrbu), orientarea opusului operistic pe un anumit tip de auditoriu (auditoriul copilăresc, cel adolescentin și cel matur) și modul de interpretare (interpretare de spectacol sau interpretare de concert, radio-opera și opera ecranizată).

Un anumit interes reprezintă cartea scrisă de L. Guțanu *Opera din Basarabia în secolul XX* [51], deși conținutul ei nu într-o totalitate corespunde denumirii. Autoarea face o trecere în revistă foarte succintă (bazată mai mult pe fapte, decât pe generalizări) a istoriei teatrului liric național, plasează definițiile de gen în contextul compartimentului 2.2. al capitolului 1 intitulat *Tipologii stilistice în operă din Basarabia*, însă analizează doar 4 exemple selectate din toată istoria operei (aici descoperim doar *Grozovan*, *Lupul mincinos*, *Alexandru Lăpușneanu* și *Decebal*, iar criteriul de selectare nu este argumentat suficient de clar).

O singură explicație găsim pe p. 51, unde L. Guțanu afirmă următoarele: „cuprinderea exhaustivă a creației de operă basarabească n-a fost posibilă datorită unor impedimente obiective – unele partituri au fost retrase de autori, deși se regăsesc în evidența Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova, altele s-au pierdut o dată cu plecarea compozitorilor

din țară sau sunt blocate în colecții particulare etc. Astfel, în măsura în care accesul la partitură a fost posibil, aceasta se regăsește în studiul de față” [51, p.51]. Sub aspectul genuistic autoarea divizează cele circa 30 de opere apărute în anii 1955-2000 după trei criterii: după natura subiectului [51, p. 50], evidențiind subiectul istoric, legendar, de basm, și tematica contemporană; după criteriul estetic ea scoate la iveală opere tragice, eroice, lirico-dramatice, comice iar al treilea – după conținutul tematic.

Așadar primele două criterii coincid, iar ipotetic putem presupune că ambele provin din teza de doctorat a V. Musteață *Pagini dintr-o istorie nescrisă a muzicii: evoluția fenomenului muzical în Basarabia secolelor XIX-XX* [65], la care se referă L. Guțanu. În privința criteriului trei, autoarea divizează operele compozitorilor autohtoni, discernând opera folclorică și cea non-folclorică [51, p. 50].

Teza de doctor a V. Șeican *Opera națională a Moldovei în circuitul cultural internațional* este dedicată perioadei destul de ample a existenței Teatrului Național de Operă și Balet – de la înființare în anul 1956 până în prezent. După cum formulează autoarea tezei, obiectul ei este „arta lirică – opera Moldovei, privită prin prisma activității multilaterale a Teatrului Național de Operă și Balet al Moldovei, pe parcursul întregii perioade a evoluției sale.” [71, p. 4].

Merită să fie apreciată și periodizarea evoluției operei naționale propusă de autoare și “segmentată pe 3 perioade componente: a) etapa instituționalizării (1956-1970); b) etapa maturității și a impulsivității elanului creator (1971-1991); c) etapa modernă, din 1991 până în prezent.” [71, p. 4-5].

Deși scopul tezei V. Șeicanu constă în cercetarea procesului de interacțiune a teatrului liric național cu spațiul cultural internațional, totuși, în cadrul fiecărui capitol autoarea reflectă, împreună cu alte probleme, și politica repertorială a teatrului, axându-se și pe repertoriul național. Astfel, în cadrul Capitolului I intitulat *Instituționalizarea Teatrului Național de Operă și Balet (1957-1970)* V. Șeican marchează apariția primei opere pe scena teatrului. „Evoluția istorică a TNOB, – scrie autoarea, – începe calculul cronologic din ziua montării primei opere naționale moldovenești, ce datează din 9 iunie 1956 – opera *Grozovan* de David Gherșfeld” [71, p. 12], iar către finele anilor '70, grila repertorială a TNOB cumulează patru opere naționale și anume: *Grozovan* și *Aurelia* de D. Gherșfeld, *Balada eroică* de A. Stîrcea, *Casa Mare* de M. Kopytman.

În Capitolul II – *Elanul creator al Operei Naționale (1970-1991)* autoarea scrie, că repertoriul Teatrului Academic de Stat de Operă și Balet „A. S. Pușkin” al RSSM, în perioada vizată s-a îmbogățit cu o parte de exemple ale operei naționale. Printre ele nominalizăm *Glira*

de Gh. Neaga, *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld, *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea, *Petru Rareș* de E. Caudella [71, p. 14].

Totodată trebuie de constatat că cercetătoarea nu oferă analiza creațiilor semnate de compozitori autohtoni, care au văzut lumina rampei pe scena teatrului național în perioada studiată, nu concretizează atribuția genuistică a lor, prezintând doar niște informații cu caracter general ce țin de distribuția spectacolului, menționând numele dirijorului, regizorului, soliștilor, etc.

O monografie solidă, în care găsim informații și despre opera națională reprezintă cercetarea muzicologului E. Mironenco *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков*. În această monografie, renumitul muzicolog cuprinde analiza genurilor instrumentale și teatrul muzical sub aspectul curentului care reflectă situația artei muzicale la confluența secolelor XX – XXI și anume postmodernismul. În capitolul *Музыкальный театр в Республике Молдова* autoarea face o trecere în revistă a evoluției genurilor muzical – teatrale din Republica Moldova, cu o analiză succintă a fiecărei opere și balete semnate de compozitorii autohtoni. Un compartiment aparte include analiza operei Opera *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea considerată de E. Mironenco și de alți specialiști ca un exemplu a operei naționale contemporane. Un alt compartiment este dedicat analizei operei *Atech* de Gh. Ciobanu ca fenomen nou pentru teatrul muzical din Republica Moldova. „Analiza creației componistice contemporane din Moldova ne permite să concluzionăm că tradițiile naționale reprezintă constanta culturii muzicale care se păstrează și se dezvoltă în condițiile unei noi transculturi.” „Din prezenta cercetare observăm că situația de criză a perioadei de tranziție s-a răsfrânt anume asupra genurilor muzical – teatrale.” Ce este demonstrat de faptul, că în perioada postmodernistă au apărut doar două creații profesionale de anvergură și anume *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea, *Atech* de Gh. Ciobanu. [149]

Aceiași tematică și idei și-au găsit continuare și în teza de doctor habilitat al E. Mironenco: *Creația componistică în Republica Moldova la confluența secolelor XX – XXI (genurile instrumentale, teatrul muzical)*. Lucrarea aduce în atenția cercurilor științifice analiza creației componistice a Moldovei postsovietice, tratată ca un fenomen complex, în domeniul genurilor delimitate ale muzicii profesioniste academice. Autoarea pe bună dreptate notează: „Pentru prima dată în muzicologia autohtonă, a fost elaborată o cercetare amplă a creației componistice profesioniste din Republica Moldova din perioada postsovietică, prezentată în contextul paradigmei socioculturale a perioadei de tranziție, ce necesită o lărgire activă a bazei metodologice a științelor umanistice și fundamentarea pe cele mai noi elaborări în domeniul muzicologic ce vizează teoriile stilului și a genului, îndreptate spre modificările

întregului sistem genuistic-stilistic, cât și spre cercetările problemelor stilului național în muzică.” [59, p.8].

O lucrare științifică de justă valoare, care are tangență directă cu studiul prezentat, având și un grad de complementarism, reprezintă teză de doctor habilitat în studiul artelor a lui A. Dănilă *Apariția și evoluția Teatrului de Operă în Moldova. Interpreți și spectacole (1918-2000)*, care ”constituie o abordare de sinteză a fenomenului Operei basarabene și, ulterior, a celei moldovenești din perspectiva istorică a căii parcurse timp de peste optzeci de ani. Autorul și-a propus să acopere cel puțin parțial acest deficit de abordare, angajându-se într-o analiză la nivel de idei, tendințe și fenomene, propunându-și, astfel, să depășească nivelul de constatare faptică sau simplu cronologic” [44].

Ținem să evidențiem importanța volumurilor enciclopedice semnate de A. Dănilă: *Opera basarabeană*, [40]; *Opera din Chișinău*, (41); *Opera moldovenească: interpreți, roluri, spectacole*. [42] precum și *Scrieri despre operă: articole, interviuri, lexicon* [43].

O anumită importanță au și sursele documentare despre soliștii Teatrului Național de Operă și Balet, unde în afară de portrete de creație ale cântăreților, găsim și niște informații de valoare despre repertoriul național montat pe scena teatrului liric. În acest context merită să fie remarcată monografia E. Vdovina despre Maria Bieșu [104], precum și monografia colectivă, dedicată primadonei operei naționale [54]. În cadrul acestei culegeri sunt reflectate și pagini importante de istorie a liricului chișinăuian.

### **1.5. Concluzii la Capitolul 1**

Numeroasele și variatele publicații din domeniul teoriei genului de operă și istoriei teatrului liric furnizează un bogat corpus de informații referitoare la trăsăturile definitorii ale genului, evoluției operei atât la nivel global, cât și în context național (România și Republica Moldova) constituind astfel o fundație solidă pentru cercetarea diferitor aspecte ale acestui gen pe cât de popular ope atât de complex. Reieșind din sursele analizate în prezentul capitol, putem face și unele generalizări:

1. Cercetările muzicologice asupra teoriei genului de operă furnizează un cadru conceptual și analitic necesar pentru identificarea și înțelegerea elementelor constitutive ale operei. Acestea includ aspecte precum structura muzicală, textul poetic, dramaturgia, inclusiv structura narativă, relațiile dintre personaje și modul în care muzica sprijină acțiunea scenică. Studiile analizate dezvăluie invariantele specifice care definesc acest gen musical și oferă o perspectivă asupra varietății stilistice a acestui gen muzical. Aprecierea modului în care s-au modificat formele operistice, temele abordate, limbajul și modalitățile de prezentare subliniază diversitatea și inovațiile din acest domeniu.

2. Și literatura de specialitate referitoare la istoria genului de operă reprezintă o resursă informațională prețioasă detaliază evoluția fenomenului de teatru liric în ansamblul său. Această istorie relevă diversitatea genurilor operatice și modul în care acestea au evoluat în diferite perioade istorice. Fiecare epocă a adus contribuții distinctive la expansiunea și diversificarea operei, introducând inovații în privința formelor muzicale, temelor abordate și stilurilor artistice. Prin înțelegerea acestei evoluții, putem aprecia mai profund contextul cultural și artistic în care operele au fost concepute, evidențiind, totodată, influențele reciproce între producțiile operei naționale și cele internaționale. Identificarea și examinarea varietăților specifice ale operei în diferitele perioade istorice oferă o perspectivă unitară asupra evoluției și adaptării genului de-a lungul timpului.
3. Opera contemporană, caracterizată prin diversitate și continuă evoluție, reflectă o gamă impresionantă de stiluri și tendințe preluate din diferite tradiții muzicale. Analiza acestei dimensiuni ne permite să explorăm compozițiile operei create în contexte culturale diverse și să înțelegem modurile în care acestea reflectă și reinterpretează tradițiile și identitățile culturale și artistice specifice, adaptându-se la schimbările și provocările societății contemporane.
4. Analiza literaturii de specialitate din regiunile învecinate cu țara noastră aduce în evidență atât probleme cât și realizări similare, evidențiind procese și tendințe comune în diverse perioade istorice. Muzicologia din România și Republica Moldova joacă un rol important în consolidarea bazei metodologice pentru cercetarea operei, oferind astfel premise solide pentru o investigație detaliată a problemei tipologiei genului de operă. Prin studierea publicațiilor muzicologice din ambele țări, obținem o perspectivă cuprinzătoare asupra evoluției teatrului liric național, a compozitorilor și a operelor semnificative, permițându-ne să apreciem diversitatea și valorile artistice ale operelor naționale.
5. Studiarea creațiilor de operă recente în cadrul muzicologiei autohtone reprezintă un domeniu de cercetare distinct și detaliat, abordat în mod specific din perspectiva aspectelor de gen. Sursele investigate oferă o bază extinsă pentru analiza problemei stabilite în cadrul studiului de caz, concentrându-se asupra diverselor variante ale genului de operă în creația compozitorilor din Republica Moldova.

În concluzie, reiterăm că analiza literaturii de specialitate în relevă complexitatea și diversitatea operei, reflectând atât aspecte teoretice, istorice, cât și cele de stil și de gen. Aceasta contribuie la înțelegerea evoluției genului, a problematicilor compoziției și dramaturgiei, precum și a impactului teatrului liric național în contextul cultural al României și Republicii Moldova.

## 2. EVOLUȚIA OPEREI DIN REPUBLICA MOLDOVA SUB ASPECT GENUISTIC

### 2.1. Premisele apariției și istoricul devenirii operei naționale

Prezentul capitol este dedicat în întregime istoriei operei naționale privite sub aspectul particularităților de gen. Această viziune oferă oportunitatea de a identifica cele mai reprezentative tipuri de gen care s-au dezvoltat în muzica națională pe parcursul a circa 150 de ani, de a înțelege mai bine cum sunt tratate ele în muzica compozitorilor autohtoni, de a defini care tipuri de gen și trăsături genuistice au fost și rămân cele mai solicitate în opera națională și care, invers, au fost ignorate de compozitorii autohtoni din diferite motive.

Este evident faptul că lucrările scrise în perioada vizată nu pot fi apreciate egal. După cum afirmă L. Guțanu în lucrarea sa *Opera din Basarabia în secolul XX* „nu toate lucrările scrise până în prezent se situează la același nivel de realizare artistică. Unele imperfecțiuni cu privire la dramaturgie, la amploarea nemotivată a unor scene, un retorism și convenționalism în crearea tematicii de operă, utilizarea cu scop coloristic adiacent a elementului modal și ritmic fără topirea acestuia în substanța armonic-dezvoltătoare, prezența unor elemente exterioare, rolul secundar acordat pe alocuri orchestrei estompează reușita deplină a tuturor paginilor destinate teatrului liric, unele opere rămânând lucrări de sertar” [51, p.49].

Varietatea stilistică care rezultă din diferite influențe și se manifestă prin eterogenitatea stilistică a partiturilor constituie o trăsătură specifică a genului de operă. După cum afirmă autoarea citată anterior, „sursele de pornire în construirea discursului muzical sunt extrem de variate. Varietatea surselor ideatice a generat o întregă babilonie stilistică. Astfel, în creația de operă a compozitorilor basarabeni predomină sintetizarea diferitor tendințe stilistice: influențe ale curenților muzicale contemporane epocii, influențe ale operei clasice ruse și ale compozitorilor sovietici ruși – D. Șostakoviici, S. Prokofiev, specificul național fiind incontestabil prezent în creația lor” [51, p.49].

Mai întâi de toate, ne vom adresa la începuturile teatrului liric național. Cunoscutul muzicolog român O. L. Cosma în cartea sa *Opera românească* menționează despre „apariția primei operete românești *Baba Hîrca* de Flechtenmacher, pe textul lui M. Millo” [32, p. 44]. Și în cercetarea muzicologului N. Sebov găsim date ce țin de apariția primelor creații lirice pe pământul moldovenesc prezentate preponderent în forma unui „spectacol dramatic cu muzică” [173, p. 8]. Prima creație cărei îi pot fi atribuite toate trăsăturile genului de operă a fost *Baba Hîrca* semnată de A. Flechtenmacher în anul 1848. Sub aspect genuistic, N. Sebov consideră că *Baba Hîrcă* aparține genului de „operă comică cu dialoguri vorbite”, a cărei dramaturgie este

constituită din numere separate, „iar scenele recitative și ansamblurile ocupă un rol nesemnificativ” [173, p. 46].

În monografia sa N. Sebov abordează și creațiile lirice semnate de compozitorul ieșean E. Caudella în anii 1870-1917, inclusiv opera *Petru Rareș*, care încununează istoria genului liric autohton din sec. al XIX-lea. Menționăm că moștenirea componistică a lui E. Caudella cuprinde mai multe exemple de operă cum ar fi: *Harță Răzeșul* (1872), *Olteanca* (1880), *Hatmanul Baltag* (1884), *Beizadea Epaminonda* (1885), *Fata răzeșului* (1885), *Petru Rareș* (1889), *Traian și Dochia* (1917) care se deosebesc prin specificul lor național, prin echilibrul firesc între cuvânt și muzică în cadrul întregului sintetic etc.

Printre acestea cel mai mare interes prezintă opera *Petru Rareș* care a văzut lumina rampei în la 1 noiembrie 1900. *Petru Rareș* corespunde tuturor cerințelor de gen – fie vorba de calitățile limbajului muzical, caracterul matur al dramaturgiei muzicale, un nivel destul de avansat al integrității structurale a partiturii muzicale etc.

Sub aspect genuistic această operă este tratată de către muzicologii menționați ca „drama istorică de orientare romantică” [32, 179], în care un rol important îi aparține declamației, iar portretele personajelor sunt realizate foarte variat din punct de vedere muzical.

Compozitorul de asemenea utilizează foarte dozat tehnica leitmotivelor. Creația operistică a lui E. Caudella în general, și opera *Petru Rareș* în special (anul premierei fiind 1900) marchează o tranziție foarte importantă a teatrului muzical național românesc „către școala de compoziție a secolului XX” [32, 179]. Pentru perioada de început al sec. XX ținem să menționăm despre două lucrări, care au apărut la Chișinău, informație despre care este foarte puțină, doar niște menționări contextuale. Este vorba despre compozitorul V. I. Rebicov și opera sa *Bradul*, precum și opera pentru copii *Greierașul și furnica* de C. Hrșanovscaia.

Dacă ne vom adresa la perioada interbelică, după cum mărturisesc mai multe surse, vom constata că în toți acești ani au apărut neglijabil de puține exemple de operă națională, excepție fiind opera *Pasărea măiastră sau Prințul Ionel și Lupul năzdrăvan* creată de compozitorul Eugen Coca (1926), care, cu părere de rău, n-a fost montată (cauzele le putem afla din cercetările doctorului habilitat Aurelian Dănilă)[44].

Deși nu dispunem nici de partitura operei, nici de analiza operei în cauză, totuși sub aspectul genului, *Pasărea măiastră* marchează o tendință importantă care va fi dezvoltată în viitor și anume – apariția în paleta genuistică națională a operei-poveste, operei-basm, operei pentru copii. Mult mai târziu această tendință va fi preluată și dezvoltată de Z. Tcaci și V. Verhola.

După cum scrie З. Столяр, libretul operei *Pasărea măiastră* fiind scris de însăși compozitorul, se bazează pe motivele poeziei populare ruse și moldovenești. Din punct de vedere



al particularităților genului, în operă predomină cântecul și dansul, iar sub aspectul stilistic se observă influența compozitorilor ruși cu coloritul lor convențional-oriental, îmbinat cu o melodică de origine folclorică națională. Deși compozitorul folosește tehnica leitmotivelor, formele tipice de operă – arii, ansambluri, coruri – totodată, creația lui E. Coca nu poate fi numită „opera” în sensul deplin al cuvântului, este doar „o suită teatralizată” [186, p. 76].

E. Coca și în continuare de adresează genului muzical-teatral: în 1937 - scrie comediiile muzicale *Semnale din Marte* și *Capriciu român*; iar în 1938 - pentru comedia *Capriciu român* i se oferă Premiul I la Concursul *George Enescu* din București.

În acest subcapitol ne-am expus despre premisele apariției operei naționale, fiind analizată etapa de devenire care a fost una destul de modestă. Totuși am considerat necesar delimitarea acestei perioade într-una distinctă deoarece ea reprezintă o etapă specifică în evoluția operei, caracterizată de un context istoric, social, cultural diferit precum și de influențe diferite față de perioada următoare care începe în 1950.

## **2.2. Anii 1950-1991: perioada de asimilare a canoanelor de gen**

Începând cu anii 50 demarează o nouă etapă în istoria operei naționale, primul lăstar fiind comedia muzicală *Fericirea Mărioarei* (1951) de E. Coca în colaborare cu C. Bentz, iar odată cu fondarea Teatrului de Operă și Balet din Chișinău în 1957, scena teatrului a devenit un laborator de creație, unde au fost montate creațiile compozitorilor autohtoni.

În această perioadă, paradigma libertății în creația culturală din Republica Moldova a suferit transformări radicale. Principiul "realismului socialist" și ideea de "creare a omului sovietic" s-au impus ca un filtru ideologic omniprezent în toate domeniile vieții artistice. Cultura națională a fost acceptată și dezvoltată doar sub stricta conducere a partidului, iar orice expresie de abatere de la această linie, inclusiv în creația muzicală, era blamată public și suprimată. Fiecare creație artistică era obligată să treacă prin filtrul partidului, fiind evaluată în conformitate cu valorile ideologice impuse.

Suprimarea oricărui avânt creativ neconform sau divergent, începea de la faza de stabilire a planurilor de creație și ajungea până la aprobarea acestora în cadrul de ideologie, unde deciziile erau luate de persoane străine de sfera culturală. Lucrările artistice, chiar și cele de calitate, nu puteau să vadă lumina zilei fără avizul structurilor de partid, iar orice creație care ieșea în afara normelor ideologice impuse era interzisă, exemplul elocvent fiind soarta operei *Glira* de Gh. Neaga (1974).

Prima operă națională din perioada sovietică, intitulată *Grozovan* compusă de D. Gherșfeld, avându-l ca libretist pe V. Rusu, a fost montată pe scena Teatrului de operă din Chișinău pe 9 iunie 1956, însă deja în anii 1959-1960 a suferit o revizuire semnificativă.

Compozitorul, nemulțumit de rezultatul inițial, a realizat o nouă redacție cu scopul de a schimba aspecte ideatice și stilistice. În cadrul acestei revizuirii, au fost aduse modificări semnificative atât în orchestră cât și în partidele vocale. În privința raportului libret-muzică în opera *Grozovan* L. Guțanu afirmă: „Natura sursei literare influențează nemijlocit pe cea de sursă muzicală”. În opinia autoarei, patru linii ale subiectului determină și patru sfere de intonații: prima este prezentată de „cadrul desfășurării acțiunii = determinare națională (utilizarea melosului popular)” [49, p.51]; a doua - „nobilimea locală = folclorul urban”; a treia – „cuceritorii turci – intonații orientale”; a patra – „cazacia ucraineni = intonațiile cântecului ucrainean” [51, p.52].

Și în sursele științifico-informative semnate de muzicologii din perioada sovietică găsim opinia că partidele personajelor se bazează pe trei sfere intonaționale diferite de sorginte folclorică: cea moldovenească, turcă și ucraineană. De fapt, această informație nu contrazice afirmației L. Guțanu, doar că ea evidențiază diferite straturi ale folclorului moldovenesc folosite în cadrul operei *Grozovan*.

Intonații de doină, bocetul și cântec de dor găsim în corul țăranilor din Prolog, în doina Paraschivei din Tabloul 2, în cântecul bătrânului țăran din Tabloul 3, în ultima arie a Floricăi. Caracteristica eroului central al operei se realizează prin intermediul intonațiilor cântecului de vitejie (cântecul lui Grozovan *Pădurea – fratele haiducului, Cântecul de drumeție al haiducilor* și un fragment coral de amploare din Tabloul IV, unde D. Gherșfeld folosește melodia cântecului popular *Bate-i, Doamne, pe ciocoi* în funcție de citat). Intonațiile folclorului ucrainean apar în caracteristicile muzicale ale cazacilor (cântecul lui Mikola sau corul cazacilor din Tabloul IV). Forțele contracțiunii sunt caracterizate prin procedeul de stilizare a muzicii orientale în partida Cârciumarului turc, sau prin trăsăturile „genurilor primare” (marș în funcție de leitmotiv al invaziei turcilor).

După cum evidențiază L. Guțanu „autorul aplică folclorul în creațiile sale prin următoarele procedee: citarea directă, microcitarea, reintonarea, crearea melodiilor în stilul și în suflul melosului popular” [51, p.52]. Iată doar câteva exemple. O citare directă găsim în arioso Parascoviei din Tabloul II al operei, unde compozitorul expune melodia cântecului popular *Frunzișoară de ovăz*. Procedeul reintonării îl găsim în cântecul de revoltă *Bate-i, Doamne, pe ciocoi*, care joacă rolul de „pivotal central al creației cu un centru intonațional-semantic în jurul căruia se grupează materialul operei” [51, p.53].

Intonațiile acestui cântec vor fi descoperite în mai multe scene ale operei (în partida lui Grozovan din Tabloul VIII sau *Corul haiducilor* din Tabloul IV), iar procedeul de microcitare se folosește în *Cântecul țăranului* din Tabloul III. În linia melodică a *Cântecul*

țăranului sunt incluse și niște elemente melodice ale cântecelor populare contemporane *Foaie verde sălcioară* și *Leana*.

O problemă aparte prezintă identificarea genului primei opere semnate de D. Gherșfeld. După L. Guțanu, din punct de vedere genuistic, *Grozovan* reprezintă o dramă eroică subiectul căreia se bazează pe evenimente istorice – lupta haiducilor cu asupritorii turci din secolul al XVIII-lea. Autoarea propune trei criterii, printre care sunt: ”după natura subiectului” [51, p.50] (din acest punct de vedere opera *Grozovan* tratează un subiect istoric), „după criteriul estetic” [51, p.50] (*opera tragică*) și ”după criteriul conținutului tematic”.

Remarcăm că al treilea criteriu nu se referă la aspectele genuistice și este legat mai mult de subiectul operei, iar autoarea menționată ”discerne două linii directorii – opera folclorică și non-folclorică”. Niște observații valoroase în privința specificului genuistic al operei *Grozovan* aparțin cercetătoarei din Moldova A. Белина în articolul ei *Оперное творчество молдавских композиторов*.

Într-adevăr, opera lui D. Gherșfeld a asimilat mai multe surse genuistice. În primul rând, autoarea subliniază linia eroico-populară ca o componentă de gen esențială. În plus, un rol important capătă similitudinile cu dramele muzicale ale lui M. Musorgski. Acestea se manifestă în tratarea poporului ca erou colectiv și, în includerea scenei din cârciumă care trezește asociații directe cu scena similară din opera *Boris Godunov*. După cum pe bună dreptate menționează З. Столяр, „aici putem găsi și un element tragic (suferința poporului) și unul eroico-dramatic (lupta lui), și cel cotidian (obiceiuri, festivități, dansuri)” [186, p.79].

O altă influență semnificativă a operei ruse se observă în scenele coregrafice bazate pe coloritul muzical oriental, ultimul fiind tratat destul de convențional: acest procedeu caracterizează forțele contractiunii (fanariotul Hrisoverghi și Cârциumarul turc). Ca exemplu putem menționa leitmotivul Cârциumarului susținut de o melodie cu diapazonul limitat pe baza figurilor *ostinato* în linia basului. Acest colorit într-o oarecare măsură asimilează procedeele destinate caracteristicii chipurilor orientale din operele-basm semnate de N. Rimski-Korsakov.

După cum scrie E. Клетинич, „ca și în operele clasice ruse, imaginile orientale în *Grozovan* sunt caracterizate nu doar ca o forță agresivă și militantă, deși anume acest specific în cazul dat predomină. Lumea Orientului întotdeauna dădea compozitorilor un prilej pentru a introduce scene colorate și exotice care au îmbogățit semnificativ paleta coloristică a creațiilor și care îndeplineau o funcție importantă de abatere temporară de la canavaua principală a subiectului” [124, p.38].

A treia influență genuistică reprezintă *opera epică* a compozitorilor ruși din secolul al XIX-lea. Printre particularitățile genului dat asimilate în opera *Grozovan* menționăm folosirea

formeii operistice de arie-monolog (aria lui Grozovan *Codrule, codrușule* din tabloul IV, plină de emoții lirico-patriotice).

Trăsăturile operei epice tratate la nivel de dramaturgie și compoziție sunt menționate și de E. Клетинич. Dezvoltarea subiectului se realizează pe baza „expoziției dispersate și a expunerii puțin întârziate a nodului subiectului. Un alt procedeu prezintă așa numita expoziție indirectă” [124, p.29]. Încă un argument în favoarea influenței genului de operă epică asupra dramaturgiei muzicale din *Grozovan* constă în faptul că dezvoltarea subiectului are nu doar unul, ci o serie întreagă de apogeuri, printre care duetul Florica-Rocsanda.

Mai mulți cercetători au remarcat în *Grozovan* și influența creației operistice a lui G. Verdi, găsind niște paralele directe: spre exemplu, scena din Tabloul VIII seamănă cu scena lui Radames cu Amneris din ultimul act al operei *Aida*, iar linia subiectului Florica-Rocsanda (încadrat în așa numitul „triunghi amoros”) dezvăluie mai multe trăsături comune cu relațiile eroinelor Amneris și Aida.

Printre alte influențe genuistice, după cum afirmă A. Белина, sunt și ecouri ale dramei muzicale veriste. Astfel, în caracteristica muzicală a Rocsandei găsim leitmotivul eroinei, care se bazează pe procedee tipice caracteristice stilului lui G. Puccini, inclusiv „coincidența melodiei vocale cu melodia care sună în orchestră și mișcarea prin cvartsextacorduri paralele” [99, p.296].

Un rol semnificativ în dramaturgia operei *Grozovan* aparține sferei coregrafice și scenelor orchestrale. Cel mai mare interes prezintă dansurile naționale-caracteristice cu participarea corului în tabloul IV (dansurile haiducilor și ale cazacilor) în care resimțim o anumită influență a dansurilor polovețiene din actul II din opera *Cneazul Igor* de A. Borodin, fapt confirmat inclusiv prin rafinamentul și bogăția paletei orchestrale a scenelor respective. E. Клетинич în articolul său despre D. Gherșfeld definește specificul genuistic al operei *Grozovan* ca o sinteză a dramei sociale cu drama lirică.

Următoarea creație operistică a lui D. Gherșfeld era *Aurelia* scrisă pe libretul semnat de V. Șevelov. Premiera operei a avut loc pe data de 26 aprilie 1959 (regie V. Navroțchi, dirijor – I.Alterman, *Aurelia* – P. Botezat și N. Sineva, *Andrei* – A. Fomenco, *Dmitri* – V. Tretiac, *Bujor* – E. Ureche). Evenimentele operei se desfășoară pe parcursul celui de-al Doilea Război Mondial, subiectul fiind axat pe un „triunghi amoros” al tinerilor eroi – Aurelia, Andrei și Dimitrii ale căror relații îmbină dragoste și trădare conducând într-un sfârșit spre moartea tragică a eroinei principale.

Subiectul lirico-dramatic, după cum afirmă E. Клетинич, cere de la autori o realizare adecvată din punct de vedere al motivației psihologice a eroilor, al emoțiilor personajelor. După opinia lui, dacă libretul are mai multe rezerve în acest sens, partitura muzicală a operei

– pregnantă și emotivă – provoacă o reacție nemijlocită a ascultătorului. Așadar, o tratare lirico-romantică a temei, un subiect contemporan prezintă un pas înainte în dezvoltarea operei naționale.

Numărul de personaje este limitat: Aurelia, Andrei și Dmitri (plus prietenii lui Andrei – Iurie și Cătălina, precum și soldatul Bugor, al cărui tratament se află în limitele tradiției operei *buffa*). Acest număr limitat de personaje și axarea pe lumea interioară și pe emoțiile eroilor denotă prezența unor trăsături ale genului de opera camerală. Deși opera conține și scene de bătaie (un interludiu orchestral, în cadrul căruia Aurelia moare) și niște numere care nu reprezintă linia principală a operei (*Gândul soldatului*), totuși, în prim-plan se află scenele lirice și lirico-psihologice.

Acest specific al operei se reflectă pe deplin și în folosirea formelor operistice – arie, arioso, duete, scenele de amploare având un rol secundar. O funcție importantă în dramaturgia operei *Aurelia* aparține leitmotivului lebedelor, ca unui echivalent sonor al simbolului dragostei și devotamentului, întruchipând ideea centrală a creației. Acest leitmotiv îl găsim și în caracteristicile eroilor (partida vocală din recapitularea din *arioso Aureliei* (scena la spital), *Recitativul și aria lui Andrei* din tabloul IV, unde leitmotivul dat penetrează atât partida vocală, cât și cea orchestrală unde este îmbogățit cu voci adăugătoare, cu figurații etc.), în *Monologul lui Andrei*, în introducerea orchestrală către actul I etc., „devenind astfel – după cum menționează E. Клетинич – un simbol muzical major al operei și capătând, în dependența de situația scenică, mai multe nuanțe emotive și semantice, legate în permanență de personajele centrale ale operei” [124, p. 46].

În limbajului muzical compozitorul face uz de elemente preluate din genurile de popularitate de epocă, cum ar fi cele de tangou și romanță în *Cântecul Aureliei* sau intonații ale cântecului liric din perioada sovietică în *Cântecul Aureliei* sau *Duetul Aureliei cu Andrei*.

Așadar, trecerea în revistă destul de succintă a trăsăturilor specifice ale operei *Aurelia* ne permite să concluzionăm că această lucrare poate fi tratată ca prima încercare în opera națională de a prezenta o creație operistică a cărei specific genuistic tinde spre opera de cameră (prin concentrarea asupra lumii interioare a eroilor, prin numărul limitat de personaje, prin alegerea anumitor forme tipice caracteristice operei de cameră) și spre drama lirică (prin specificul subiectului). Totuși, în opinia A. Белина, specificul genuistic al *Aureliei*, constă în îmbinarea trăsăturilor de *operă lirică* (unde predomină diferite duete de dragoste) cu unele elemente ale *operei epice* (în scene de bătaie și în apoteoza finală). În afară de aceasta, creație lirică a lui D. Gherșfeld se bazează „pe dramaturgia formelor mici, care nu corespunde unei teme pregnante ale creației în cauză” [99, p. 303]. Remarcăm că în muzicologia din perioada sovietică această varietate de gen a căpătat o denumire *opera-Lied* sau *opera-cântec*.

Opera *Balada eroică* a avut diferite denumiri în diferite redacții – *Inima Domnicăi*, *Domnica* (acest fapt se explică prin apariția celor trei redacții diferite realizate de compozitor în 1960, 1964, 1970). A fost compusă de Alexei Stârcea pe libretul semnat A. Gujel și montată pe data de 8 mai 1960 (distribuția: P. Botezat, E. Parnichi – *Domnica*, T. Alioșina, A. Șevcenco – *Olga*, F. Cuzminov, A. Fomenco – *Toma*, V. Tretiac – *Sava*, dirijor – T. Gurtovoi, regie V. Navroțchi, maestru de cor – Gh. Strezev). Subiectul operei este legat de evenimentele din viața Basarabiei în ajunul revoluției din octombrie 1917. Eroina operei, o fată plină de idealuri romantico-revoluționare, Domnica, cu prețul propriei vieți, o salvează pe revoluționara rusă Olga, care, ca și Domnica, este îndrăgostită de tânărul revoluționar Toma.

După opinia lui A. Белина, libretul *Baladei* are mai multe calități pozitive, printre care se numără subiectul captivant, plin de turnuri neașteptate, care a contribuit semnificativ la reușita dramaturgiei muzicale a operei. O altă trăsătură avantajoasă a libretului semnat de A. Gujel, constă în prezentarea situațiilor realiste și a motivației faptelor eroilor operei, în pofida faptului că „unele scene sunt lipsite de dezvoltare dramatică adevărată” [99, p.306].

Dramaturgia intonațională a operei se bazează pe două sfere diferite: prima este reprezentată de folclorul autohton, a doua – de cântecul folcloric rus (este vorba atât de folclorul rural, cât și de cel urban, și anume cântecul revoluționar). A. Stârcea se adresează la folclorul autohton ca un mijloc de întruchipare a personajelor principale ale operei, drept exemplu servind citatul preluat din cântecul popular *Cărăruie, cărăruie* în caracteristica muzicală inițială a Domnicăi (această temă va deveni ulterior un leitmotiv al operei întregi).

După cum afirmă З. Столяр, „fără a suferi niște schimbări esențiale, tema cântecului *Cărăruie* apare în diferite situații scenice, căpătând de fiecare dată o altă semnificație” [186, p.85]. În scena logodnei Domnicăi cu Sava din tabloul I A. Stârcea încadrează un citat din cântecul de petrecere *Bun îi vinul ghiurghiuliu*, iar Toma este însoțit de cântecul haiducesc *Mugur, Mugurel*. Compozitorul folosește procedeul de „generalizare prin intermediul genului” incluzând foarte reușit unele elemente ale genurilor primare – cântecul de petrecere *Bun îi vinul ghiurghiuliu*, cântecul țigănesc, cântecul haiducesc *Mugur, Mugurel* ș.a. O altă sferă intonativă este legată de folosirea elementelor cântecului folcloric rus (spre exemplu, în duetul final al Domnicăi și Olgăi).

Deși *Balada eroică* nu este o dramă muzicală populară, rolul episoadelor corale în contextul operei este destul de semnificativ, fapt confirmat prin *Corul soldaților răniți* din tabloul IV, *Corul muncitorilor* din tabloul V al cărui specificul intonațional se bazează pe intonațiile cântecelor ce aparțin folclorului muzical revoluționar rus. Această trăsătură poate fi explicată prin necesitatea respectării unor cerințe ale timpului și ale esteticii „realismului socialist”. A. Белина menționează influența intonațională a imnului *Internațional* și a

cântecului *Мы кузнецы* în scenele corale de amploare din finala tabloului V sau în scenele cu implicarea maselor, mai ales în secțiunile finale ale actelor. Anume rolul scenelor corale în cadrul operei *Balada eroică* îi permite A. Белина aprecierea genului creației în cauză ca operă popular-eroică. Conform opiniei cercetătoarei, „un avantaj mare al operei *Inima Domnicăi* (atât al muzicii, cât și al libretului) constă în construirea finalurilor fiecărui act, unde are loc o creștere sporită a tensiunii, uneori atingând niște puncte culminante” [96, p.310]. Muzicologul 3. Столяр definește opera *Balada eroică* de A. Stârcea sub aspect genuistic „ca dramă muzicală lirico-cotidiană” [186, p.84].

Opera Zlatei Tcaci *Capra cu trei iezi* după povestea lui I. Creangă a fost scrisă după libretul semnat de Grigore Vieru și interpretată în premieră pe data de 19 ianuarie 1967 devenind prima operă pentru copii pe scena teatrului liric național. Sub aspectul genuistic poate fi definită ca opera-basm, opera-poveste, opera pentru copii. Spectacolul a fost montat de regizorul – E. Platon, scenografia fiind semnată de F. Hămuraru, conducerea muzicală aparținând dirijorului L. Gavrilov asistat de maestrul de cor Gh. Strezev, coregraful A. Bihman. În rolurile centrale s-au produs: F. Kuzminov – *Lupul*, A. Șevcenco – *Capra*, R. Esina, L. Alioșina, L. Oprea – *Iezii*.

Opera a suferit trei redacții diferite – respectiv în anii 1967, 1977 apărând sub genericul *Capra cu trei iezi*, iar ultima redacție ce a avut loc în 1983, introducând o denumire nouă *Lupul mincinos* care reflectă modificările introduse în dramaturgia muzicală. Deși basmul lui Ion Creangă stă la baza operei în cauză, rolul libretistului – Grigore Vieru – este esențială.

După cum ne relatează L. Guțanu, „pe marginea basmului lui Ion Creangă s-a creat o dramaturgie proprie ritmată și rimată. Referindu-se la un gen sincretic așa cum este opera, e imposibil de minimaliza rolul textului literar - semnificațiile acestuia, deci libretul. La libretist (Grigore Vieru) firul epic al basmului este ramificat, arborescent, are personaje noi și evenimente epice, neîntâlnite la Ion Creangă. Spre deosebire de basm, încheierea operei se realizează într-un mod fericit, ca orice poveste pentru copii” [51, p. 119].

Așadar, abordarea libretului dezvăluie niște repere importante ce țin de specificul operei pentru copii. Nu întâmplător, L. Guțanu, citată anterior, subliniază: „Din necesitățile legate strict de o anumită dramaturgie supusă normelor de coeziune și coerență, compozitoarea a adaptat scenariul cerințelor componistice și celor scenice. Zlata Tcaci și-a propus să creeze un univers sonor potrivit naturii spectacolului destinat copiilor, de maximă coerență prin claritatea și simplitatea mijloacelor utilizate” [51, p.119].

În conformitate cu legițile genului de operă pentru copii, autoarea apelează un subiect cunoscut, clar și bine definit, cu linii de dramaturgie bine conturate, ușor descifrate de către ascultătorul de vârstă fragedă.

Dramaturgia muzicală a operei se bazează pe îmbinarea numerelor închise cu unele elemente de dezvoltare simfonică. Compozitoarea folosește pe larg sistemul de leitmotive, unele dintre ele fiind expuse prin intermediul mijloacelor orchestrale (spre exemplu, leitmotivele *Lupului*, *Ursului*, *Vulpilor*), iar altele prin mijloacele vocale (*Capra*), uneori transformându-le în numerele vocale aparte. În linii mari toate personajele operei se divizează în două grupe – una îmbină personajele pozitive, alta – cele negative. Leitmotivele marchează apariția fiecărui personaj al operei sau momentele importante din acțiune. Măiestria Z. Tcaci se confirmă și prin faptul că „compozitoarea este adânc „înfiptă” în lumea fiecărui personaj, conturându-l prin leitmotive caracteristice, ele fiind perfect construite și înrudite cu caracterul acestuia” [51, p. 121].

Partida orchestrală a operei *Capra cu trei iezi*, fiind foarte dezvoltată, coloristică, variată uneori devine un centru al acțiunii, drept exemplu servind antracul orchestral al tabloului IV. Dacă în versiunea incipientă compozitoarea a folosit resursele unei orchestre mari, în redacția a treia ea s-a orientat spre o formație orchestrală mică, care după opinia noastră, corespunde mai bine specificului de percepere al copiilor.

Totuși, în toate versiunile paleta orchestrală e bogată în efecte de culoare și nuanțe, este plasată în diferite registre și atrage resursele sonore ale mai multor instrumente. „Observăm predilecția autoarei pentru densitatea sonoră ”păstoasă”, pentru timbrurile suflătorilor (în special lemnul cu adaosul cornilor) și al instrumentelor de culoare (celesta, campanelli și pianului)” [51, p. 126]. Specificul genuistic al operei pentru copii se confirmă și prin utilizarea dansurilor: *Dansul-duet* care încheie Actul I sau *Dansul iepurilor* din Actul II care adaugă o atractivitate vizuală a spectacolului, fiind perceput cu ușurință de copii.

La nivelul limbajului muzical se observă o îmbinare reușită a tradițiilor operistice cu cele folclorice, mai ales cu straturile cele mai accesibile ale folclorului (spre exemplu, folclorul pentru copii). După cum afirmă L.Guțanu, „Z. Tcaci utilizează structuri formale tradiționale, precum aria, arioso, dar și mai puțin tradiționale – cântecul, aplicând în ele toate trei ipostaze ale relației text – melodie, începând cu prevalența textului, trecând deseori la primordialitatea melodiei și având, de cele mai multe ori, tendința echivalenței textului cu suportul lui muzical” [51, p. 120].

O. Moceiko în articolul dedicat muzicii pentru copii în creația Z. Tcaci [155, p.213-226] subliniază complexitatea limbajului muzical al operei: „Zlata Tcaci – ne relatează autoarea – a tratat opera ca o posibilitate perfectă pentru a atașa copiii la limbajul muzical avansat,



modern, al cărui percepere ar fi ușurată prin intermediul acțiunii teatrale” [155, p. 222]. Lucrările sale operistice denotă influențe ale stilului liderilor școlii componistice sovietice S. Prokofiev și D. Șostakovici, dar aduc o notă de originalitate prin abordarea metroritmică destul de liberă, dar și prin combinarea modalismului cu unele tehnici compoziționale contemporane ca, de exemplu, poliritmia, aleatorica ș.a.

Premiera operei *Casa Mare* compusă de Mark Kopytman, a avut loc pe data de 20 decembrie 1968. Libretul lui V. Teleucă se bazează pe drama omonimă a lui I. Druță. Compozitorul a realizat două redacții diferite, însă în arhiva Teatrului Național de Operă și Balet s-a păstrat doar clivirul ce reprezintă ultima din ele.

E. Mironenco menționează că „*Casa Mare* întotdeauna a fost considerată un simbol al bunăstării familiei, generozității și ospitalității poporului moldovenesc. Personificarea simbolului este cea mai luminoasă și elegantă camera din casa, gata să-și deschidă sufletul și ușile tuturor celor care sunt în ea. Inovația operei se declară, începând cu genul nou sbordat: este prima tragedie lirică creată în Moldova pe baza materialului național.” [153 p. 286]

Acțiunea se desfășoară imediat după al Doilea Război Mondial, fiind axată pe soarta unei văduve *Vasiluța*, a cărei soț a fost ucis în timpul războiului. Subiectul se concentrează asupra relației de dragoste dintre *Vasiluța* și un prieten al fiului eroinei – *Păvălache*. Atât diferența de vârstă cât și filosofia de viață diferită a eroilor determină deznodământul tragic al evenimentelor, ce are loc în scena duetului *Vasiluței* cu *Păvălache* din tabloul VII.

Structura numerică se substituie de către compozitor cu dezvoltarea continuă a fluxului muzical-dramatic, care încadrează diferite forme cum ar fi monologul, arioso, cântecul. Drama muzicală se desfășoară neîntrerupt, iar limbajul muzical demonstrează o complexitate și unicitate extraordinară, fiind bazat atât pe folclorul autohton, cât și pe folosirea procedeelelor componistice moderne din mijlocul sec. XX.

Rolurile principale au fost interpretate de T. Alioșina – *Vasiluța*; B. Raisov – *Păvălache*; R. Esina și A. Șevcenco – *Cumătra*; M. Pavlusenco – *Ion*; L. Oprea – *Gafița*. Sub aspectul genuistic *Casa Mare* este o dramă lirică.

Corul ca un personaj colectiv fiind plasat atât în scenă, cât și în culise – având un rol important în dramaturgia creației lirice a lui M. Kopytman – justifică emiterea ipotezei despre prezența unor trăsături caracteristice ale operei corale. Edificiul sonor al operei se deosebește prin echilibrul partidelor personajelor – bine conturate și reliefate – cu scriitura orchestrală dezvoltată.

Ca și predecesorii săi din perioada respectivă, M. Kopytman folosește resursele folclorice printre care un rol important îi aparține citatului dansului popular *Perinița* folosit în

funcție de leitmotiv, care pe parcursul acțiunii muzical-dramatice suferă mai multe transformări, fiind supus simfonizării constituind un simbol al fericirii neîmplinite a eroinei.

Spre deosebire de alte mostre ale genului liric, *Casa Mare* nu s-a bucurat de atenția criticilor și cercetătorilor în perioada sovietică<sup>2</sup>, singura excepție fiind articolul semnat de muzicologul rus В. Юзефович. În acest articol autorul oferă niște repere stilistice și de gen foarte importante [208, p.35-40]. Astfel, el formulează specificul genuistic al operei ca „tragedie lirică”, sau „dramă lirico-psihologică” La bază dramaturgiei muzicale, după cum afirmă cercetătorul, stă „suprapunerea a două sfere intonaționale, care exprimă, convențional vorbind, chipurile „primăverii” (Păvălache) și ale „toamnei” (Vasiluța) [208, p.35] și conflictul dintre ele. Autorul de asemenea face unele observații importante ce țin de influența genului de oratoriu, relevând câteva tangențe cu creația lui A. Honegger *Jeanne d'Arc au Bûcher*.

Prima cercetare dedicată operei lui M. Kopytman a apărut deja după declararea independenței Republicii Moldova, în 2009 și aparține autoarei iar în 2010 o cercetare de valoare aparține muzicologului V. Axionov în articolul său – *Druță-Kopytman: Casa Mare* care sa expus pe marginea colaborării fructuoase dintre scriitor și compozitor. După *Casa Mare* pe scena teatrului național a fost montată opera *Glira* scrisă de Gheorghe Neaga pe libretul lui Gh. Dimitriu. Premiera a avut loc pe data de 26 aprilie 1974. Distribuția spectacolului era următoarea: Maria Bieșu, Lidia Oprea – *Glira*, Boris Raisov – *Barbu Lăutaru*; Nicolai Bașkatov, Victor Cisteakov – *Radu*; Mihai Munteanu – *Șuțache*; Ioan Paulencu – *Mocanul*. Dirijor – D. Goia, regizor – E. Constantinova, scenograf - K. Lodzeiski. Libretul se bazează pe o istorie romantică, chiar melodramatică: în centrul atenției autorilor se află viața și soarta legendarului Barbu Lăutarul, îndrăgostit de țiganka Glira, o sclavă la curtea boierească. Deznodământul tragic al istoriei de dragoste se sfârșește cu sinuciderea eroului principal al operei.

Din punct de vedere al abordării structurale în opera lui Gh. Neaga predomină structura numerică. În caracteristica personajelor compozitorul utilizează procedeul de „generalizare prin intermediul genului”. Ca exemplu putem nominaliza valsul vienez introdus în aria Marghioliței. Intonațiile de origine folclorică penetrează toate partidele ale personajelor, drept exemplu servind aria lui Barbu din tabloul II, *Balada pietrei*, influențată de doina, cântecul de leagăn al Glirei și aria finală a eroinei, cu elementele ritmice și intonaționale ale bocetului. Caracteristica muzicală a haiducilor, inclusiv și a liderului acestora Radu, este legată firesc cu folclorul haiducesc (o tradiție stabilită de D. Gherșfeld în *Grozovan* lui). Compozitorul îmbină citarea directă a melodiilor folclorice (cum ar fi cântecul popular *Eu sînt Barbu Lăutaru*) cu stilizarea melodiilor populare. După cum afirmă З. Столяр, „Neaga folosește nu doar specificul

---

<sup>2</sup> Probabil acest fapt se datorează emigrării compozitorului M. Kopytman în Israel

intonațional sau ritmic al melodiilor populare, dar și păstrează (în mai multe numere) forma lor, particularitățile structurale ale acestor melodii” [186, p. 91]. Un exemplu elocvent de aplicare a acestui principiu prezintă cântecul popular *Eu sînt Barbu Lăutaru* introdus în întregime în opera lui Gh. Neaga ca un număr operistic aparte.

Compozitorul reușește să aplice și un sistem de leitmotive, fiecare dintre ele aparținând personajelor operei. Astfel, intonațiile incipiente ale cântecului lui Barbu Lăutaru devin ulterior un leitmotiv, dezvoltat atât în partida vocală, cât și în cea orchestrală. Leitmotive proprii au și alte personaje ale operei, fapt ce generează un sistem întreg de leitmotive, după cum menționează З. Столяр [186, p. 93].

O altă trăsătură specifică a partiturii operei, care dezvăluie unicitatea abordării componistice a lui Gh. Neaga, constă în specificul melodic, care se află sub influența puternică a melodismului instrumental tipic pentru creațiile compozitorului de diferite genuri ale muzicii instrumentale. Este vorba de „un anumit „instrumentalism” al gândirii. Acesta a influențat și asupra operei *Glira*, în special, asupra partidelor vocale, care se deosebesc prin structură modal-intonațională complexă, prin tensiune ritmică, prin utilizarea frecventă la zonelor de limită ale tesiturii, prin alte dificultăți tehnice. Pentru interpreți aceste dificultăți se amplifică și grație faptului că linia melodică deseori se include în contextul mijloacelor armonice și polifonice destul de complexe”, – observă З. Столяр [186, p. 92-93]. Așadar, din punct de vedere al genului, opera *Barbu Lăutaru* prezintă o *dramă muzicală*, în cadrul căreia tragedia unei persoane aparte se îmbină cu cea socială. Dramaturgia operei se bazează pe suprapunerea sferei lirice, umane, personalizate cu duritatea realităților sociale ale timpului.

Un rol aparte în istoria operei naționale aparține operei *Dragonul* scrisă de E. Lazarev<sup>3</sup>, a cărei premieră a avut loc pe data de 28 mai 1976. Sub aspect genuistic ea reprezintă o varietate de gen unică în contextul evoluției teatrului liric național. Este vorba de genul de operă-pamflet iar după cum definește genul acestei creații însuși E. Lazarev „o operă-satiră”. Opera *Dragonul* se bazează pe renumită piesă a dramaturgului rus E. Schwartz al cărei concept ideatic este dedicat luptei împotriva oricărui fel de totalitarism și dictatură. Conform genului, personajele sunt împărțite în două tabere opuse: cele negative (*Dragonul*, fiul său *Henrich*, locuitorii orașului) și cele pozitive (*Cavaierul curajos Lancelot* și iubita sa, *Elza*). Anume *Elza* devine eroina principală a operei, un simbol al simțului moral. În premieră au luat parte: dirijor - D. Goia, regizor – Iu. Petrov, scenograf – M. Mukoseeva, maestru de cor – V. Condrea, regie – A. Șag-Novojilov. *Elza* – L. Aga, *Dragonul* – I. Paulencu, Iu. Statnic, *Lancelot* –

---

<sup>3</sup> Menționăm că o altă creație operistică semnată de E. Lazarev *Ploșnița* pe baza comediei faimosului poet rus V. Maiakovski a fost montată pe scena Teatrului de Operă și Balet din Novosibirsk, având o apreciere pozitivă atât în cercurile muzicienilor profesioniști, cât și în rândurile ascultătorilor.

M. Munteanu, V. Mironov, *Primarul* – B. Raisov, *Henrich* – F. Anikeev, V. Zaklikovski, *Motanul* – I. Cvasniuc, B. Materinko.

A treia operă semnată de David Gherșfeld – *Serghei Lazo* – a văzut lumina rampei pe data de 12 octombrie 1980, fiind scrisă pe baza libretului ce aparține lui Gheorghe Malarciuc. Personajul central al operei este Serghei Lazo, un revoluționar și erou al războiului civil, originar din satul moldovenesc *Piatra*. Premiera operei a avut loc în decembrie 1987. Distribuția: dirijor – A. Mocealov, regizor – E. Platon, pictorul-scenograf – M. Șceglov, pictor – A. Zimin. *Serghei Lazo* – Mihai Munteanu, soția lui *Olga* – Maria Bieșu; *Taisia* – Ludmila Alioșina; *Elena Stepanovna*, mama lui *Serghei Lazo* – Tamara Alioșina; *preotul* – Ioan Paulencu; *soldatul Nazarciuc* – Boris Materinko; *generalul nipon Ooi* – Fiodor Anikeev, Vladimir Zaklikovski; *pheldphiebel* – Boris Raisov.

Opera *Serghei Lazo* conține șapte tablouri, pe parcursul cărora eroul principal este prezentat multilateral: fie în cercul camarazilor, fie în lupta cu albgardiștii, fie în scene cu caracter liric (în sânul familiei, împreună cu soția sa). O altă linie a subiectului prezintă triumphiul amoros, destul de tipic pentru creațiile lirice care au fost montate pe scena teatrului național (relațiile eroului cu soția sa *Olga* și cu revoluționara *Taisia*).

În cadrul Tabloului I, al cărui acțiune se desfășoară în satul de baștină a lui Serghei Lazo, compozitorul apelează la specificul melodic al folclorului național. Deoarece acțiunea Tabloului I are loc în ajunul sărbătorilor de Crăciun, compozitorul utilizează specificul genuistic al colindelor, iar în alte situații scenice utilizează genurile muzicii ușoare de epocă (romanța Taisiei, poloneza etc.). Cele mai importante scene lirice ale operei, fiind concentrate în cadrul Tablourilor III și V, sunt destinate relațiilor de dragoste ale eroilor – Serghei și Olga. În acest context menționăm duetul Lazo – Olga: *O preafrumoasă stea a universurilor mele*, aria Olgăi *Scumpul meu, dragul meu*, arioso și cântecul de leagăn al eroinei, *Valsul* din scena nunții ș.a. Dezvoltarea materialului melodic se realizează prin implicarea leitmotivelor în țesătura orchestrală. Astfel, spre exemplu, tema valsului instrumental devine ulterior un leitmotiv eroic central al operei, iar fiecare apariție accentuează diferite nuanțe ale lui – fie eroice, lirice sau tragice. În Tabloul VII se află o culme dramatică a operei întregi, dedicată ultimilor clipe din viața eroului (trio *Of, scumpă libertate* care după cum afirmă E. Mironenco, se bazează pe melosul apropiat cântecelor folclorice rusești [151, p. 7], două arioso lui Lazo: *Prin ceață și valuri de fum gândul îmi este la Moldova mea și Patria mea, care-i soarta mea?*). Deși specificul operei în cauză constă în îmbinarea „două linii principale de dramaturgie – cea eroică și lirică” (această afirmație aparține Elenei Mironenco) [151, p.7], totuși, sub aspectul genuistic, aici putem vorbi despre *operă eroică*.

Spectacolul muzical *Karlsson și piciul* creat de Alfred Gheșfeld, a apărut în premieră pe 19 martie 1988, libretul fiind semnat pe baza arhicunoscutei cărții de Astrid Lindgren *Karlsson de pe acoperiș*. Genul lucrării poate fi apreciat ca operă pentru copii. Această creație dezvoltă tradiția spectacolelor pentru copii stabilită de *Capra cu trei iezi* de Z. Tcaci. Cu părere de rău, nici una din cele două opere nu mai este prezentă în grila repertorială a Teatrului Național de Operă și Balet.

Anii 1980 –1990 se remarcă nu numai cu premiera operei lui A. Gheșfeld, dar și cu cea mai răsunătoare premieră pe scena liricului național – opera *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea.

Premiera operei a avut loc pe data de 1 decembrie 1987. Libretul scris de Gh. Dimitriu se bazează pe nuvela omonimă a lui C. Negruzzi. Spectacolul a avut o echipa de creație impresionantă care a unit pe: Maria Bieșu, Valentina Calestru, Maria Popescu – *Rucsanda*, Nicolai Covaliov – *Alexandru Lăpușneanu*, Mihai Muntean, Anatol Arcea, Vladimir Zaklikovski – *Moșoc*, Ivan Cvasniuc, Victor Cisteakov – *Veveriță*, Boris Godin, Vladimir Dragoș, Andrei Donos – *Spancioc*, Vasile Cheptenari, Anatol Arcea – *Stroici*, Boris Godin, Vladimir Dragoș, Andrei Donos – *Drăgan*, Larisa Șulga – *Văduva lui Drăgan*, Igor Gheil – *Boierul bătrîn*, N. Bașcatov, Vilorii Zavolokin, Valerii Cojocar – *Mitropolitul Teofan*. Dirijor – Alexandru Samoilă; regizor – Eleonora Constantinova; pictori-scenografi – Irina Press, Veaceslav Okunev; maestrul de cor – Alexandru Movilă; maestrul de balet – Mihai Caftanat. Genului operei nu poate fi apreciat univoc deoarece îmbină trăsături ale mai multor tipuri de operă și anume: opera eroică, drama muzicală, tragedia social-istorică.

Cercetătoarele E. Mironenco și V. Șeican în monografia *Gheorghe Mustea. Profil muzical* definesc *A. Lăpușneanu* ca *operă-dor*, iar L. Guțanu o categorisește ca drama istorico-psihologică [51, p. 138]. Vom încerca succint să descriem cele mai importante trăsături genuistice ale operei lui Gh. Mustea și să formulăm specificul genului acestei creații. În centrul operei se află figura contradictorie a lui Alexandru Lăpușneanu, un personaj caracterizat multilateral și profund psihologic. Menționăm pe bună dreptate că în tratarea eroului principal al operei „aspectele psihologic, teologic, filosofic și moral sunt fundamentale, le simțim pretutindeni, fiind recompuse din indicii de comportament ai eroului” [51, p. 142].

Tratarea eroului principal, relațiile lui cu propriul popor, cu boierii, drama lui personală dezvăluie mai multe similitudini cu subiectul și tratarea eroului principal în opera lui M. Musorgski *Boris Godunov*, fapt ce confirmă și prezența în structura genuistică a operei lui Gh. Mustea a unor trăsături de dramă muzicală. Și celelalte personaje primesc caracteristici psihologice complexe. „Pe parcursul operei, – afirmă L. Guțanu, – compozitorul ne dezvăluie în integritate structura psihologică a personajelor și dramatismul situațiilor, bazându-se pe

intonațiile melosului popular. Muzica nu se rezumă doar la portretizarea eroilor, ci tinde să zugrăvească plastic structura psihologică a personajelor. Cu plasticitate se reliefează chipul multilateral-contradictoriu al lui Alexandru Lăpușneanu”[51, p. 142].

Unul dintre momentele structurale importante ale operei A. Lăpușneanu este utilizarea mai multor procedee compoziționale. La nivelul acțiunii menționăm folosirea complexelor și situațiilor repetate, altor elemente ce cimentează construcția operei. La nivelul muzical compozitorul construiește un arc – de la uvertura orchestrală din tabloul I unde se expune o melodie quasi-folclorică într-un stil doinit colorat de timbrul cavalului (lăitmotivul domnitorului Moldovei) – la repetarea acestei teme în ultimele măsuri ale operei.

Un alt procedeu ce asigură integritatea partituri muzicale este includerea fragmentelor orchestrale de amploare (este vorba de intermedii și antracte). După cum relatează E. Mironenco și V. Șeican, compartimentele orchestrale apar la începutul fiecărui tablou, creând un lanț de introduceri instrumentale în opera *Alexandru Lăpușneanu* și contribuind astfel la „instrumentalizarea operei” [62, p. 61], o trăsătură specifică caracteristică operei din secolul al XX-lea. Integritatea muzicală a operei este asigurată și prin intermediul sistemului de lăitmotive, prin utilizarea lăitonalităților, prin anumite structuri tonal-modale (cum ar fi centrul tonal *la bemol* cu oscilație major–minoră ca tonalitatea „vicleniei, perfidiei și minciunii”). O altă trăsătură specifică de gen a operei lui Gh. Mustea constă în rolul corului care nu doar se confirmă printr-un număr impresionant de scene corale, dar, mai întâi de toate, prin importanța și funcția lor în dramaturgia muzical-scenică a operei. Funcțiile dramaturgice ale componentei corale sunt foarte diverse și constau în următoarele: expoziția situației scenice, participarea în scene cu caracter de ritual, participarea în acțiune, comentarea acțiunii.

Încă o funcție a corului evidențiată de L. Guțanu este legată de întruchiparea poporului („corul deține rolul mulțimii”) [51, p. 162]. Cu părere de rău, autoarea dezvoltă ideea și nu formulează concluzia ce reiese în mod logic din această afirmație, și anume despre penetrarea în creația lui Gh. Mustea a unor trăsături ale operei-oratoriu.

E. Mironenco propune și o „definire ipotetică a genului operei ca „opera-dor”. Însuși compozitorul tinde spre definiția ei ca operă-baladă. În opinia cercetătoarei „ambele definiții nu se contrazic, întrucât reflectă în mod corespunzător spiritul contextului folcloric al lucrării” [62, p. 178].

Remarcăm că sub aspectul stilului componistic, aici „sunt sesizabile unele influențe ale compozitorilor ruși, precum: M. Musorgski, D. Șostakovici” [51, p. 179], iar printre alte momente importante putem nominaliza „melodică pe baze modal-populare (cromatizate); armonie complexă și tensionată intens cromatizată ajungându-se în pragul totalului cromatic, dar aducând și momente necesare de relaxare consonantică; prezența heterofoniei, a

politonalismului, polimodalismului, poliritmiei”. [51, p. 180]. Nu suntem de acord cu aprecierea stilului operei *A. Lăpușneanu* de către L. Guțanu ca unui “stil eclectic” [51, p. 179], mult mai adecvată în opinia noastră fiind ideea propusă de E. Mironenco care menționează că lucrarea dată ca „un exemplar pregnant de operă neofolclorică, unic deocamdată în opera națională” [62, p. 178]. Drept argument în favoarea acestei opinii poate servi și limbajul muzical al operei lui Gh. Mustea care constă în îmbinarea firească a elementelor ce aparțin muzicii profesionale europene, pe de o parte, și a folclorului național, pe de altă parte, iar în factura orchestrală elementele heterofoniei și ale polifoniei sunt combinate cu improvizații libere de origine folclorică.

Ultima operă apărută în perioada sovietică a fost spectacolul muzical pentru copii *Păcală și Tândală* de V. Verhola scris în 1989, și prezentată publicului numai de două sau trei ori. Această soarta scenică au avut-o toate creațiile operistice naționale apărute în perioada de până la independență cu excepția operei *Alexandru Lăpușneanu*. Ținând cont de specificul perioadei istorice în care apare această lucrare semnificativă pentru evoluția teatrului național de operă (este vorba de anul 1987, adică sfârșitul perioadei sovietice), presupunem păstrarea anumitei „inerții” în susținerea autorilor autohtoni, în intenția de a aproviziona teatrul național de operă cu mijloace financiare destinate montărilor spectacolelor noi. După cum pe bună dreptate menționează E.Mironenco „Tematica, natura genuistică și stilul primelor mostre ale operei naționale corespund întru totul cu paradigma muzicii sovietice, iată de ce un rol hotărâtor în alegerea subiectelor l-a avut exemplul școlii componistice ruse: de a reflecta trecutul eroic al poporului, lupta acestuia pentru echitatea socială, în care sunt ajutați, de regulă, de către frații ruși și ucraineni. În consecință, un rol central l-a ocupat tematica operei eroice pe tema revoluției și a celor două războaie.” [59, p.30]

### **2.3. Anii 1991-2015: perioada de suprapunere a soluțiilor canonice și acanonice**

Perioada vizată prezintă o etapă calitativ nouă în evoluția genului liric din Republica Moldova. Schimbarea paradigmei politice, sociale, culturale a creat și o atmosferă nouă în arta muzicală, provocând apariția noilor lucrări sau dimpotrivă, creând niște obstacole în dezvoltarea procesului componistic. Printre tendințele negative nominalizăm, în primul rând, problemele financiare, lipsa susținerii din partea Ministerului Culturii, Teatrului Național de Operă și Balet, altor structuri pentru montarea creațiilor operistice, recent semnate de compozitori din Republica Moldova și în consecință lipsa motivației autorilor de a compune lucrări noi. Cu părere de rău, situația nu s-a schimbat substanțial pe parcursul ultimilor ani. Conform opiniei E. Mironenco „Cauza crizei în dezvoltarea acestui gen poate fi întrevăzută nu

doar în schimbarea situației geopolitice, ci și în schimbarea paradigmei operei clasice și a transformării acesteia într-un teatru muzical noi, plămădit în spațiul postmodernist.” [59, p.32]

În cea ce privește alte creații operistice apărute în această perioadă, opera lui T. Zgureanu *Decebal* compusă în 1998, opera-balet de Gh. Ciobanu *Ateh sau revelațiile prințesei khazare* apărută în 2004, opera-musical pentru copii *Apolodor* semnată de același autor în 2016, soarta lor scenică a fost cu totul diferită. Trei din ele au fost montate pe scena Teatrului Național de Operă și balet:, opera lui T. Zgureanu a fost interpretată o singură dată sub forma unui spectacol-concert în 2002, iar opera lui Gh. Ciobanu, deși a avut o montare inovatoare foarte reușită, din mai multe motive așa și nu a fost inclusă în grila repertorială a TNOB. *Apolodor* a fost montat la Centru de educație prin artă având doar câteva reprezentări. În cele ce urmează vom caracteriza succint aceste creații scenice. Opera *Decebal* a fost creată în anul 1998 de T. Zgureanu, libretistul fiind V. Teleucă. Prima audiție în varianta de concert a avut loc în septembrie 2002 pe scena Operei Naționale. Distribuția: Ioan Paulencu – *Decebal*, Ion Cvasniuc – *Vezina*, Valeriu Cojocar – *Zamolxis*, Natalia Curbatova – *Regina*, Anatol Arcea – *Duras-Durpaneus* și *Fiul*, Vasile Micușă – *Armin*, Irina Șcegoliova – *Ninvana*, Tatiana David – *Dochia*.

Subiect istoric al operei scoate în prim-plan o figură proeminentă din trecutul glorios al Daciei, regele Decebal (sec. I d.Hr.) al cărui soarta prezintă o coeziune a eroismului și a tragicului. În opera sa alcătuită din 3 acte, T. Zgureanu folosește diferite forme operistice: recitativ, arie (două arii ale lui Decebal din actul I și III, aria Reginei din actul I etc.), monolog (*Monologul lui Decebal în fața istoriei*), cântec (*Cîntecul lui Armin*, actul II); duete (*Armin și Ninvana*, actul II, *Decebal și Regina*, actul I); cvartete (cvartetul lui Decebal, Regina, Ninvana și Fiul din actul I); scene corale (spre exemplu, *Jurământul ostașilor*, actul I); scene de balet (balet (zâne-zeițe), *Dans bărbătesc*, actul II).

Un rol aparte în operă aparține fragmentelor orchestrale (uvertura *Dacia*, introducerea orchestrală la Actul II ș.a.). Sub aspectul genului, *Decebal* poate fi calificată ca operă istorică, iar prezența episoadelor corale de amploare (în special introducerea *Requiem*-ului) îi imprimă unele trăsături de operă-oratorie. O analiza amănunțită a operei *Decebal* va fi propusă în capitolul 3.

*Ateh sau revelațiile prințesei khazare* este o monooperă-balet semnată de Ghenadie Ciobanu în anul 2004. Libretul aparține însuși compozitorului având drept bază *Trei monologuri ale Ateh din Dicționarul khazar* de Milorad Pavići. Premiera operei a avut loc pe scenă Teatrului Național de Operă și Balet pe data de 26 iunie 2005. Montarea a fost asigurată de o echipă ce include artiști cu renume din diferite domenii: Radu Poclitaru – coregrafie, Petru Vutcarău – regie, Elmira Sebat – *Ateh*. La spectacol au participat trupa de balet și



orchestra simfonică a Teatrului Național de Operă și Balet. Opera este alcătuită din Prolog, Revelațiile I, II, Ritual, Revelația III și Epilog. Prologul și utilizează sonoritățile muzicii electro-acustice, iar secțiunea de amploare denumită *Ritual* capătă funcția unui antract operistic orchestral. Această lucrare se înscrie în estetica postmodernismului. Sub aspectul limbajului componistic, Gh. Ciobanu realizează un amalgam sonor rezultat din îmbinarea elementelor muzicii contemporane cu monodia bizantină și sistemul *parlando-rubato*. Capitolul următor include o analiză detaliată a operei, aducând în prim-plan aspectele esențiale și caracteristicile sale relevante.

Din cronică ziaristului N. Roibu aflăm că „premierea operei pentru copii și părinți *Apolodor, călătoria unui pinguin*, realizată de compozitorul Ghenadie Ciobanu după cunoscutul poem al scriitorului român Gelu Naum, în regia lui Vlad Ciobanu, a avut loc în perioada 1-4 iunie 2017 la Centrul Național de Educație prin Artă din capitală. În spectacol au fost distribuiți studenții-actori de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, costumele fiind realizate de Stela Verebceanu, coregrafia – de Daria Batrîncea, scenografia – de Ștefan Bîlba, iar în calitate de repetitor vocal s-a produs Diana Văluță”<sup>4</sup>.

Opera este scrisă după cunoscutul poem al lui Gellu Naum și montată în regia lui Vlad Ciobanu. Realizată în colaborare cu colectivul studentesc al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, *Apolodor* a devenit prima operă pentru copii scrisă la Chișinău în ultimele decenii. În Republica Moldova s-au mai scris opere muzicale dedicate copiilor și aici menționăm numele notoriu al Zlatei Tcaci. Opera *Apolodor* a lui Ghenadie Ciobanu se deosebește prin stil original și concept estetic modern și se caracterizează prin-un limbaj diferit de cel al lucrărilor pentru copii de Zlata Tkaci, dar și de alte creații simfonice, vocal-simfonice, camerale sau chiar de operă semnate de el. Compozitorul a apreciat partitura sa drept operă, deoarece în această lucrare sunt prezente particularitățile genului, la toți parametrii. Lucrarea poate fi tratată mai larg, îmbinând și calitățile unui musical. După cum susține însuși compozitorul, „limbajul depinde de universul de imagini care alcătuiește un subiect. Am avut un conținut superb al poemului și un subiect extrem de interesant. Călătorind prin multe țări și pe diferite continente, *Apolodor* mi-a oferit o șansă de a întruchipa muzica locurilor prin care a trecut. Cunoașterea legităților unui spectacol de operă mi-a permis să fac ca aceste imagini să nu fie răzlețite, să fie unite stilistic”. Cuvintele autorului, dezvăluie de fapt concepția acestei premiere mult așteptate și bine venite atât pentru public cât și pentru specialiștii în domeniu. Toți interpreții rolurilor din opera *Apolodor* au fost studenți la actorie în clasa lui Vlad Ciobanu,

---

<sup>4</sup> Informații preluate din : *Premiera unei opere pentru copii de Ghenadie Ciobanu a avut loc la Chișinău*. Reporter N. Roibu, editor M. Jantovan. Disponibil: <https://www.moldpres.md/news/2017/06/05/17004228>

- bine pregătiți, care au învățat în timpul repetițiilor și acrobații, salturi, trucuri de circ, coregrafie, elemente noi de expresie corporală. Ei cântă bine și au reușit să creeze, împreună cu regizorul și compozitorul, o reprezentație unică, viu colorată, dinamică, punând în lumină profunzimea textului lui Gellu Naum, spiritul ludic și meandrele imaginației marelui scriitor. Gellu Naum (1915–2001) este eseist, poet, prozator, dramaturg, reprezentatul curentului suprarealist, autorul poemului Apolodor, călătoria unui pinguin, publicat în 1959. Opera *Apolodor* s-a jucat pe data de 1, 2, 3 și 4 iunie, în sala Centrului Național de Educație prin Artă. E o sală cu o capacitate de 300 de locuri, adaptată într-o formulă inspirată condițiilor spectacolului. Pictorul Ștefan Bîlba a realizat scenografia, costumele au fost concepute de Stela Verebceanu iar Daria Bătrânca și Ianoș Petrașcu au semnat coregrafia și mișcarea scenică. Simbolic pentru opera *Apolodor* este motto-ul: Urmează-ți visul.

O situație cu totul aparte s-a creat în jurul operei *Ștefan cel Mare* de compozitorul Gheorghe Mustea, scrisă pe libretul scriitorului Constantin Cheianu, finalizată încă în 2009 însă, din păcate, ea încă n-a fost montată pe scena teatrului nostru liric.

Este o operă istorică, în ea se regăsește una din cele mai însemnate perioade ale marelui domnitor. Acțiunea operei reflectă bătălia de la Vaslui din 1475, în care Ștefan cel Mare a obținut o victorie zdrobitoare asupra oștilor turcești, după care a zidit o biserică, așa cum spunea legenda că obișnuia să o facă. Acest eveniment se află la baza operei *Ștefan cel Mare*.

## 2.4. Concluzii la Capitolul 2

În urma cercetărilor întreprinse putem diferenția trei perioade distincte în evoluția operei naționale, și anume: 1. perioada de constituirea (anii 1850-1950); 2. perioada de asimilare a canoanelor de gen (anii 1950-1991); 3. perioada de suprapunere a soluțiilor canonice și acanonice (anii 1991-2015). Fiecare din ele s-a desfășurat în condiții istorice, sociale și culturale diferite, care s-au reflectat și în creația operistică.

1. În perioada de constituirea au fost create premisele pentru apariția genului de operă prin primele exemple, cum ar fi *Baba Hârca* de A. Flechtenmacher compusă în 1848. Această lucrare reprezintă începuturile operei comice pe scena lirică națională. Este important de subliniat că tradiția acestui tip de operă, deși reprezentată destul de bine în creația compozitorilor din România<sup>5</sup>, nu a fost preluată și dezvoltată în componistica basarabeană. Singurul exemplu notabil în această direcție este opera comică *Păcală și Tîndală* de V. Verhola prezentată în variantă de concert în 1979, iar în 1989, deja după moartea compozitorului, montată pe scena teatrului de operă din Chișinău.

---

<sup>5</sup> Vom aminti aici *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu, *Revoluția* de Adrian Iorgulesc, *O scrisoare pierdută* de Dan Dediu și altele.

Compusă în aceeași perioadă (1889) opera *Petru Rareș* de E. Caudella a înființat o tradiție destul de viabilă pentru teatrul național de operă și anume genul de operă eroică sau drama eroică care va fi dezvoltat destul de activ pe parcursul următoarelor etape.

2. Perioada anilor 1950-1991, care coincide cu perioada sovietică (numită de noi perioada de asimilare a canoanelor de gen) pune în prim-plan genul de operă eroică, exemplele fiind *Grozovan*, *Aurelia*, *Serghei Lazo* de D. Gherșfeld, *Balada eroică* de A. Stârcea. Însă practic niciuna din lucrările enumerate nu este o mostră de gen pură, toate demonstrând trăsături ale altor tipuri de gen: în *Grozovan* – ale operei epice, în *Aurelia* – ale operei-Lied, în *Balada eroică* – ale dramei lirice, *Serghei Lazo* a fost denumită de E. Mironenco „opera-îmn”.

Pe lângă aceasta, paleta genuistică a operei naționale din perioada vizată include și alte tipuri: opera pentru copii (*Lupul mincinos* de Z. Tcaci și *Karlsson și piciful* de A. Gherșfeld), opera epică (*Grozovan* de D. Gherșfeld, *Glira* de Gh. Neaga), opera lirico-psihologică (*Casa Mare* de M. Kopytman, *Unchiul meu de la Paris* de Z. Tcaci), opera comică (*Păcală și Tândală* de V. Verhola), opera-satiră (*Dragonul* de E. Lazarev), opera istorică (*Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea), monopera (*Nefertiti* de Gh. Neaga).

Deși majoritatea operelor scrise în perioada de până la independență poartă amprenta ideologică a timpului, fapt care a redus interesul față de ele în perioada contemporană, au existat și excepții. Printre acestea se numără *Casa Mare* de M. Kopytman și *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea, *Unchiul meu de la Paris* de Z. Tcaci. Prima dintre operele nominalizate se axează pe trăsăturile genului de dramă lirică sau „drama lirico-psihologică”, în timp ce specificul genuistic al operei *Alexandru Lăpușneanu* poate fi definit ca o „tragedie social-istorică”, sau ca „opera-tragedie” cu elementele monooperei (această trăsătură se referă la tratarea eroului principal).

3. Ultima etapă a evoluției teatrului național de operă (trei decenii dintre care – 1991-2015 sunt reflectate în teză) și care durează până în prezent, definită în cadrul cercetării noastre ca perioada de suprapunere a soluțiilor canonice și acanonice, aduce niște curente și tendințe noi, orientate în special spre sintetizarea trăsăturilor diferitor tipuri de opere.

Din punct de vedere al genului prin sintetizarea operei cu oratoriul, prin introducerea unor elemente de pastorală și a unui fragment din *Recviem Decebal* de Th. Zgureanu apare ca un mixt genuistic, ilustrând perioada de suprapunere a soluțiilor canonice și acanonice. Totodată grație structurii numerice și utilizării unui limbaj muzical destul de tradițional această operă se aliază la direcția de dezvoltare a genului de operă stabilită de predecesori.

Opera lui Gh. Ciobanu *Ateh sau revelațiile prințesei khazare* prezintă un fenomen absolut nou, fără precedent, pentru Republica Moldova. Este vorba de adaptarea pe scenă

națională a unui gen sintetic cum ar fi monoopera-balet<sup>6</sup>. Totuși, trebuie de adăugat că în istoria teatrului liric național au existat unele premise în acest sens. Este vorba de monooperele *Lamento (Monologul mamei)* de Z. Tcaci și *Nefertiti* de Gh. Neaga pe de o parte și scenele extinse de balet din opera *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea pe de altă parte.

Opera *Apolodor, călătoria unui pinguin* a aceluiași Gh. Ciobanu reînvie tradiția operei pentru copii și părinți care a fost inițiată în creația lui Z. Tcaci. *Apolodor* ocupă un rol important atât în creația compozitorului, cât și în dezvoltarea și promovarea lucrărilor muzical-dramatice adresate copiilor.

---

<sup>6</sup> Vom menționa că în istoria operei naționale au existat și alte exemple de monooperă și anume: *Nefertiti* de Gh. Neaga (celelalte două lucrări care trebuiau să completeze tripticul *Păsărea Phoenix* în care compozitorul a dorit să immortalizeze portretele unor femei din diferite epoci (*Nefertiti*, *Jeanne d'Arc* și o femeie-astronaut) care așteptau păsării Phoenix renasc din propria cenușă, din păcate au rămas nerealizate), *Mama* de Z. Tcaci

### 3. EXEMPLELE CELE MAI REPREZENTATIVE DE VARIETĂȚI GENUISTICE ALE OPEREI NAȚIONALE (1960-2000)

#### 3.1. *Casa Mare* de M. Kopytman ca exemplu al dramei lirice

După cum am scris în capitolul 2, opera *Casa Mare* a fost compusă de Mark Kopytman la sfârșitul anilor 1960, iar premiera a avut loc la 20 februarie 1968. Opera este alcătuită din 3 acte împărțite în 7 tablouri. Făcând o comparație a structurii dramei lui I. Druță cu libretto semnat de V. Teleucă, menționăm că cele zece scene din textul druțian s-au încadrat în șapte tablouri, contribuind astfel la creșterea dinamicii derulării evenimentelor în operă. „Ca în orice operă rotundă ce se structurează pe baza unor legi interioare ale devenirii – or, creația druțiană este tocmai ”ce se inchide” perfect într-un cerc – există un sâmbure, un cerc, un nucleu din care ea crește organic” – notează Mihai Cimpoi [22, p. 14 ].

Libretistul a păstrat toate personajele din piesă, evidențiind rolul fiecăruia. Excepția o constituie cele trei cumetre care în piesă sunt specificate ca „vecina binevoitoare, obiectivă și răuvoitoare”, definind astfel atitudinile celor trei personaje secundare. În libretul lui V. Teleucă, însă, cele trei personaje nu sunt individualizate și apar doar ca trei cumetre oarecare.

Merită de menționat reducerea volumului textului literar (cea ce este de fapt o procedură tipică pentru crearea unui libret de operă) cu păstrarea celor mai semnificative dialoguri, replici etc. Sunt omise descrierile naturii sau cele ale „Casei Mari” care preced fiecare tablou și redau anturajul desfășurării evenimentelor din piesă. Presupunem că lipsa acestor descrieri au fost parțial compensată prin partitura scenografică a spectacolului, însă, spre regret, nu dispunem de materiale suficiente<sup>7</sup> pentru a afirma cu certitudine acest fapt. Totuși, putem declara fără rezerve că spiritul textului druțian, aspectele etice și umaniste ale acestei drame au fost transpuse cu mare măiestrie de V. Teleucă în libretul operei<sup>8</sup>.

Introducerea operei este mai puțin tradițională, fiind compusă din două compartimente diferite: cel orchestral (c. 1-7 din clavier) și cel coral (începând cu c. 8). Grație structurii contrastante din punct de vedere semantic și temporal, primul compartiment se apropie de uvertura operistică tradițională. Secțiunea *Grave* se bazează pe o temă în tonalitatea liberă

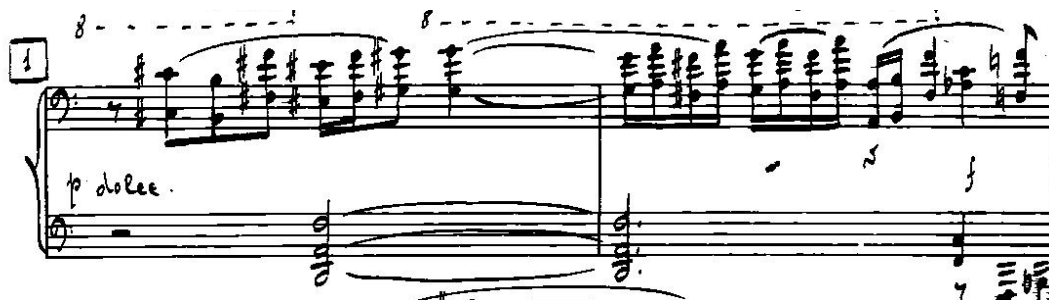
---

<sup>7</sup> Știm cu toții ce soartă au avut operele semnate de artiștii care s-au încumetat să emigreze din URSS. În marea lor majoritate ele pur și simplu au fost ”șterse” din istorie. Se ajungea frecvent chiar la eliminarea și chiar distrugerea documentelor. Probabil din acest motiv am găsit foarte puține mărturii despre spectacolul *Casa Mare* montat pe scena TNOB și considerăm o adevărată minune faptul că în arhiva teatrului s-a păstrat clavierul operei lui M. Kopytman.

<sup>8</sup> Vom menționa că același V. Teleucă a lucrat și asupra libretului operei *Decebal*, însă din cauza lipsei unui material literar primar de valoare rezultatul a fost unul cu totul diferit, dar despre această vom discuta în subcapitolul următor.

cromatizată – cu o intonație inițială pe sunetele *si - do diez - si bemol - do becar*, care se repetă creând o textură orchestrală dinamizată.

Fig. 3.1 M. Kopytman *Casa Mare*, Introducerea



În c. 3 începe o secțiune nouă *Allegretto*, al cărei specific metroritmic este creat de influența genului de sârbă: măsura 2/2, melodia înfrumusețată cu ornamentică de sorginte folclorică. Linia melodică bazată pe modul hipofrigic și repetarea intonațiilor *lamento* împreună cu forșlagul pe baza unei secunde mici imprimă acestei teme un caracter liric bine pronunțat.

Fig. 3.2 M. Kopytman *Casa Mare*, Introducerea



Acompaniamentul orchestral dezvăluie gândirea lineară a compozitorului, drept exemplu servind succesiunea cvintelor paralele. Remarcăm că acest procedeu se utilizează și în factura corală începând cu c. 8, unde inițial în partidele bașilor și tenorilor (cvarte paralele), iar ulterior în vocile feminine (cvartsextacorduri paralele) se folosește același procedeu, creând o sonoritate acută, specifică, individualizată.

Subliniem și apariția intervalului de secundă mărită (*si diez - la*), 6 măsuri după c.10, sau 6 măsuri după c. 15. Factura corală este destul de variată, compozitorul folosind suprapunerea planurilor sonore (S+A *vis-a-vis* de T+B) care, respectiv, au linii melodice contrastante, sau introducând elementele polifoniei imitative, p. 14. Din punct de vedere ideatic are loc o transformare semnificativă de la cântecul liric – la cântecul de glumă, astfel fiind ironizate idealurile eroinei. Interludiul orchestral expune o temă nouă care generalizează intonațiile planului instrumental apărut anterior.

C. 17, *Meno mosso*, se bazează pe intonațiile temei expuse în c. 1, creând astfel un arc tematic, ca element comun având intonația de cvintă ascendentă. În cadrul acestei secțiuni limbajul partidelor corale se schimbă, iar în prim-plan apar frazele lungi, *legato*, care conturează sunetele *si bemol – la bemol – fa*.

Începând cu c. 25, măsura 5/4, caracterul melodic și metroritmnic dezvăluie influența unor trăsături ale *doinei* sau ale *cântecul liric propriu-zis*. Aici observăm o repriză textuală și tematică a acestei secțiuni corale de amploare, după care pentru prima dată sună un citat folcloric, tema *Perinița* care joacă un rol dramaturgic important în cadrul operei, devenind un leitmotiv important simbolizând așteptările eroinei (c. 30).

**Fig. 3.3** M. Kopytman *Casa Mare*, Introducerea, tema *Perinița*



Compartimentul secund al introducerii include scena Vasiluței (c. 39). Merită să fie menționat aspectul armonic al acestei scene: abundența subdominantei armonice sau a dublei dominante în tonalitatea *Mi major*, transformă sonoritatea acestei tonalități destul de solemne, adăugând unele nuanțe lirice, de tristețe. De fapt, acest compartiment prezintă un arioso al eroinei, integrat în introducere, care ulterior trece la materialul muzical al primului pablou *attacca*.

Așadar, deja la nivelul de introducere observăm un procedeu dramaturgic pregnant: compozitorul contrapune starea emoțională a eroinei (tristețea, așteptarea iubirii) și atitudinea consătenilor, mulțimii, care n-o înțelege, conturând astfel un conflict al personalității cu regulile morale ale societății. Acest conflict bine conturat pe plan muzical se configurează și pe plan semantic.

**Tabloul I.** Dialog Vasiluței cu tatăl ei Ion (c. 44) continuă dezvoltarea elementelor intonaționale deja expuse; este vorba de intonațiile cvintei micșorate pe treptele I-a și a V-a coborâtă (în partida lui Ion) și de asemenea apariția unei sintagme ideatice importante: este vorba de cuvintele *Casa Mare* care în cadrul acestei opere devin un simbol al fericirii, al vieții îndestulate, un vis al eroinei care nu poate fi împlinit.

**Fig. 3.4** M. Kopytman *Casa Mare*, dialog Vasiluța și Ion



Scena lui Ion (cu unele replici-intervenții ale Vasiluței) este dedicată expunerii unei idei esențiale a operei: ce este *Casa Mare* pentru om, care este rolul moral, etic al acestui simbol al poporului moldovenesc? Această scenă prezintă o arie operistică pentru bas cu toate atributele ei, servind pentru prezentarea și caracteristica personajului. Sub aspect structural aria lui Ion se construiește ca o formă bipartită simplă *a a*<sub>1</sub>. Expunerea muzicală pune în echilibru intonațiile cântate și cele declamate, nivelul destul de înalt al cromatizării liniei melodice și desfășurarea firească și logică a discursului muzical.

În scena următoare (Vasiluța, Ion, Sofiica, 7 măsuri înainte de c. 54) acțiunea se dezvoltă astfel: aici apare un personaj nou, Sofiica, o fată tânără care deplânge soarta ei nefericită. Subiectul dialogului eroinelor este dragostea, cu unele nuanțe tragice (Sofiica vorbește despre sinucidere), iar Vasiluța o alină printr-o sugestie la fel de radicală („m’pușcatul este o prostie, mai frumos când te otrăvești”). În partidele eroinelor se păstrează fondul intonațional pe baza cvintei micșorate. În continuare (scena Vasiluța, Ion, Sofiica, c. 60) dezvoltarea acțiunii trece de pe planul extern, pe cel intern; apar motive și nuanțe noi ale sentimentelor eroinelor. Sofiica articulează numele băiatului din cauza căruia vrea să se sinucidă – Păvălache, Ion repetă o idee evidentă că în casa Vasiluței trebuie să apară un stăpân. Aceste idei diferite determină caracterul contrastant și independent al partidelor vocale ale eroilor menținute preponderent în albia declamației. Menționăm că replicile aparent dramatice ale Sofiicai pronunțate de un personal de 18 ani imprimă discursului o nuanță fină de umor. Totodată, din replicile Vasiluței spectatorul înțelege că și ea are un interes față de Păvălache, sentimente pe care, însă, le ascunde cu grijă. Polilogul se dezvoltă liber, dezvăluind intențiile eroinelor și reacția lui Ion. Pe parcursul scenei Vasiluța găsește un motiv de a-l invita pe Păvălache în casa ei. Merită să fie subliniată apariția în partida lui Ion a leitmotivului *Casa Mare* (2 măsuri înainte de c. 68).

**Fig. 3.5** M. Kopytman *Casa Mare*, leitmotivul *Casa Mare*



În c. 69 dezvoltarea trece de la acțiunea propriu-zisă la o reacție emotivă: compozitorul folosește cântarea fără cuvinte în unison, pe baza modelelor ritmice și metrice ale genului de *horă*, cu un caracter gingaș și liric, conturul melodic incluzând intervalul de triton:

**Fig. 3.6** M. Kopytman *Casa Mare*, scenă Vasiluța, Ion, Sofiica

În scena cu participarea Vasiluței și a lui Ion (c. 71) acțiunea se axează pe tema sorții unei femei, a cărei fericire a fost ruinată de război. Vasiluța dorește să-și reanimeze viața, invitând oaspeți în casă și dansând *Perinița*. Acest dialog se dezvoltă liber, iar în partida orchestrală sună leittema *Perinița*<sup>9</sup>.

Următoare scenă (Vasiluța și Petre, c. 77) este alcătuită din câteva secțiuni. După un dialog scurt, care are o funcție informativă de clarificare a subiectului (Petre expune scopul vizitei sale), sună un arioso expresiv al eroinei (în tonalitatea sumbră *mi bemol minor*, tempoul *Adagio*). Linia melodică se bazează pe salturile expresive ascendente la intervalul de nonă, unde sunetul *fa* se percepe ca întârziere, generând un efect dramatic acut.

Răspunsul lui Petre se realizează în recitativul a *cappella*, care subliniază semnificația textului cântat: prin amintirile lui Petre eroina obține permisiunea de a-și schimba viața spre bine (sfatul lui Petre, camaradul de luptă al soțului ucis al eroinei – Andrei – sună astfel: *să trăiești cum o să-ți placă, trăiește-ți viața*). Este important că acest în moment-cheie în dezvoltarea acțiunii apare și un comentariu coral, care se percepe nu doar ca un "rezonator" al acțiunii, dar și ca un personaj colectiv cu opinie proprie, având o proprie funcție în dramaturgia muzicală (c. 80). Deși textul corului se bazează doar pe repetarea de mai multe ori frazei pronunțate de Petre, folosirea procedeelelor imitative, repetarea frazelor scurte afirmă cu claritate ideea expusă mai sus. Episodul coral este urmat de arioso lui Petre (el îi explică eroinei cum se dansează *Perinița*), după care sună o secțiune instrumentală (*Perinița*) cu centrul tonal *fa* și cu

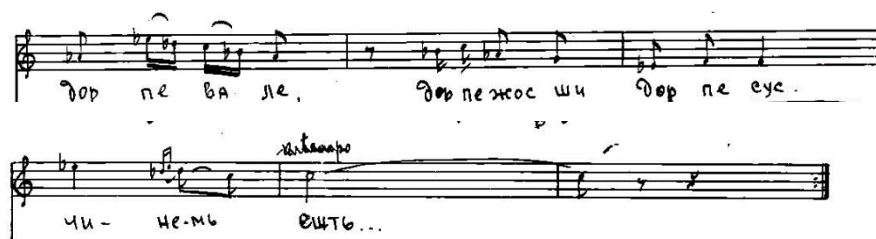
<sup>9</sup> Merită să fie menționat că *Perinița* se folosește în funcția unei leitteme și a unui leitmotiv (în funcție de situație compozitorul citează sau tema întregă, sau doar intonațiile incipiente caracteristice ale acesteia)

elementele modului hipofrigic (c. 84). Reminiscența fragmentului coral (*trăiește-ți viața*) are o funcție de codă.

Menționăm că tema *Trăiește-ți viața* devine încă o leittemă a operei și va apărea ulterior în diverse momente importante ale dramaturgiei muzicale. Așadar, structura scenei este alcătuită conform principiilor de montaj, destul de tipice pentru opera din secolul al XX-lea (principiu împrumutat din arta cinematografică).

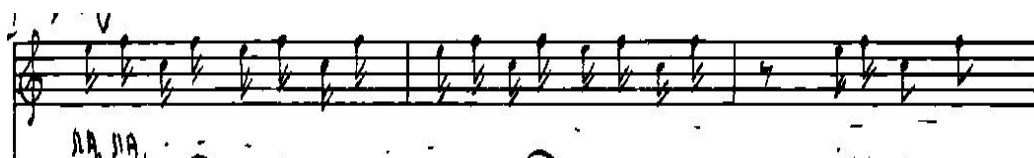
**Tabloul II.** Scena se deschide cu introducerea orchestrală pe o temă ce cuprinde spațiul unei cvinte micșorate (c. 86). Următorul număr solistic al Sofiicăi poate fi definit ca un cântec, grație melodiei ce are mai multe tangențe cu genul *cântecului liric propriu-zis*, utilizarea căruia pare aici destul de firească. Nu întâmplător, cercetătorul V. Ghilaș scrie: „cântecele individuale, interpretate de unul singur, în diverse contexte lirice, sunt pentru delectare estetică, alinare sufletească, comunicare sentimentală” [49, p. 326]. Efectul despre care vorbește cercetătorul se atinge prin ornamentica melodică, utilizarea secunde frigice în zona de cadență, transformarea variantică a modelelor melodice scurte ș.a., unele aspecte metroritmice cum ar fi metrica de *sârbă*. Un aspect aparte prezintă folosirea modelelor melodice cadențiale tipice atât genului de *cântec propriu-zis*, cât și *doinei*. Drept exemplu cităm două fragmente melodice - o măsură înaintea c. 89, sau 2 măsuri înainte de c. 91.

**Fig. 3.7 (a, b)** M. Kopytman *Casa Mare*, cântecul Sofiicăi



Secțiunea a doua a cântecului Sofiicăi se bazează pe interpretarea pe silabe, în timp ce melodia este supusă unor influențe ale stilului popular instrumental lăutăresc.

**Fig. 3.8** M. Kopytman *Casa Mare*, cântecul Sofiicăi



Dialogul Vasiluței și a Sofiicăi (c. 91) are funcția secțiunii de mijloc în cadrul unei forme tripartite, după care este reluat un fragment din cântecul Sofiicăi (compartimentul *b*) ce are funcția de repriză redusă. Scena (c. 95) introduce câteva personaje noi, printre care și Eleonora, medicul în sat, care ca și tânăra Sofiica, nutrește un sentiment de dragoste față de Păvălache, provocând nu doar gelozia Sofiicăi, ci și interesul Vasiluței. Urmează un polilog la care participă cele trei femei. Sentimentele lor sunt opuse: Sofiica este dezamăgită, Vasiluța își

face griji pentru ea, sfătuind-o *fii cuminte, copilo*, iar Eleonora își amintește de nunta sa. În procesul de dezvoltare a acestui număr apar cele trei cumetre, care comentează, completează acțiunea, explicând spectatorului că Vasiluța l-a chemat pe Păvălache. Raportul între replicile cumetrelor și partida Eleonorei are un caracter contrastant, completându-se reciproc și creând un ecou la cele ce se petrec în scenă. Un alt personaj, Tudora, de asemenea are niște relații personale cu Păvălache: din această cauză următoarea scenă dintre cei doi (c. 103), ce reprezintă un „duet de discordie” conflictuală, cu acuzații reciproce și replici conturate realistic.

Scena de amploare implică mai multe personaje: Sofiica, Vasiluța, Păvălache și prietenul lui Fancic. Aici Păvălache își expune credo-ul său (*aș iubi pe cea mai mare, cea mai mică-mi place tare*)<sup>10</sup>, iar Fancic reia „ca un ecou” frazele acestuia<sup>11</sup>. Replicile Eleonorei și ale Tudorei repetă frazele din scena precedentă, creând un efect pregnant (deși acțiunea deja s-a schimbat, eroinele însă au rămas în starea lor sufletească conturată anterior). Concomitent Eleonora repetă frazele muzicale ale Tudorei (un procedeu de *reflectare intonațională* – termenul lui V. Iarustovski (vezi, spre exemplu, fraza *naivă, naivă și tinerică* care trece de la o eroină la alta) (c.110). În c. 114 acțiunea unește diferite intenții: Sofiica își exprimă dorința de a se duce acasă, Vasiluța o îndrumază în timp ce Eleonora cochetează cu Păvălache, întrebându-l *care ochi îți plac...* Această frază-cheie a lui Păvălache apare de trei ori, devenind astfel un simbol, un leitmotiv al poziției etice a eroului (7 măsuri după c. 115).

O nouă intervenție a celor trei cumetre explică evenimentele: *a rușinat fata, a fugit*, iar Vasiluța sfătuiește: *nu te du... am s-o las să mai crească oleacă*. Așadar, în cadrul acestei scene dezvoltarea acțiunii se produce la diferite nivele, prin diferite procedee, cum ar fi: comentariul evenimentelor, reacția unor eroi la replicile altora, ducând la schimbarea acțiunii. Astfel se realizează noduri dramatice în cadrul acțiunii generale (scandalul între cele două femei – Eleonora și Tudora) ș.a; aceste procedee asigură un psihologism veridic al acțiunii, o flexibilitate dramaturgică ce menține interesul neîntrerupt al spectatorului, ceea ce confirmă măiestria muzical – dramaturgică a compozitorului M.Kopytman. „Credo-ul lui Păvălache” reapare într-o scenă mică, dar importantă, cu Vasiluța (c. 122), unde femeia foarte direct explică acestui „Don Juan sătesc” cum stau lucrurile. Totuși în scena următoare (arioso Vasiluței) ea nu poate rezista sentimentului salr față de Păvălache, dezvăluindu-și starea sufletească, dar totodată exprimându-și poziția morală. Linia melodică se deosebește printr-un caracter cantabil, prin folosirea intonațiilor cu salturi pe intervale mari (cvarte, cvinte, sexte), cu atingerea culmii

---

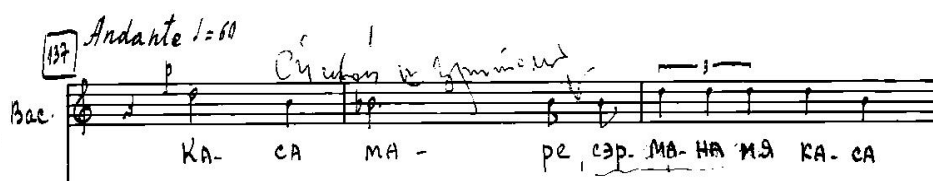
<sup>10</sup> Puțin mai târziu această idee are o dezvoltare: *aș iubi pe ca mai mică, cea mai mare-i mai voinică* (c. 112).

<sup>11</sup> Merită să fie menționat faptul că acest citat este împrumutat din cântecul popular moldovenesc *Trecu-i valea mort de sete* (Vezi sursa nr. 28: V. Curbet Tot cu cântecul mă alin. Literatură artistică 1984, p. 505).

melodice pe cuvintele *și Arion al meu*<sup>12</sup> (3 măsuri înainte de c. 126). Răspunsul lui Păvălache (c. 128) formează un alt arioso relativ scurt, în cadrul căruia el își exprimă dorința de a-și schimba viața (emoțiile eroului în acest moment sunt subliniate prin intermediul partidei orchestrale), iar ultima replică a Vasiluței marchează o etapă nouă în dezvoltarea acțiunii – istoria dragostei acestor două personaje.

**Tabloul III.** Introducerea orchestrală din punct de vedere al tematismului muzical denotă unele tangențe cu introducerea de la începutul operei, creând astfel un arc tematic. Aria Vasiluței are proporții mai ample în comparație cu arioso-urile anterioare, demonstrând un caracter mai finisat, mai puțin încadrat în acțiune deoarece observăm aici anumită stagnare a acțiunii cu scopul de a reflecta asupra evenimentelor, de a prezenta reacția emotivă a eroinei asupra celor petrecute. Aria se începe prin sonorizarea leitmotivului *Casa Mare*, al cărui prezentare se bazează pe expunerea versiunilor diferite ale sunetelor *si becar-si bemol, re becar-re bemol*, creând un efect trist, de dor (deci acțiunea din interior, trece în exterior).

**Fig. 3.9** M. Kopytman *Casa Mare*, aria Vasiluței



Aria are forma *a b c a1*, unde secțiunea *a* are un caracter declamatoriu, iar în secțiunea *b* se reflectă o stare tulburătoare a eroinei, care își amintește de soțul căzut în război. Această secțiune se deosebește prin acompaniamentul orchestral dezvoltat (c. 139), unde stratul melodizat format din sextolete, înfiltrate în orchestră și alte procedee contribuie la atingerea culminației dramatice a acestei arii, subliniată de intervenția replicilor corale (tenorii și bașii). Secțiunea *c* (c. 143) aduce un sentiment nou, de tristețe și durere (eroina își amintește că *în loc de stăpân, veni o hârtie cenușie în casa asta*). O repriză redusă (c. 144) reîntoarce meditațiile eroinei la starea incipientă (*vădană și eu, și casa*). Așadar, logica ariei constă în trecerea din domeniul amintirilor la realitatea tragică a Vasiluței: anume această logică determină utilizarea unei forme plene cu repriză. Episoadele ce urmează (c. 146 și c.155) prezintă o scenă de dragoste de amploare, care include și duetul de dragoste realizat într-un mod specific, unde în afară de sentimentele amoroase ale eroilor, libretistul și compozitorul prezintă o gamă variată și veridică a emoțiilor, atât pozitive cât și negative, creând o scenă psihologică realistă. În Scena 2 (c. 146) Păvălache a găsit un pretext pentru a o vizita pe Vasiluța; aici dialogul cântat al eroilor se realizează ca o alternanță a replicilor cu caracter declamator, iar sentimentele adevărate ale personajelor fiind reflectate în acompaniamentul orchestral care devine (în secțiunea a doua)

<sup>12</sup> Arion este fiul Vasiluței și prietenul lui Păvălache.

mai dezvoltat, mai melodizat pe baza unor motive scurte (cc. 148 - 149). Factura se bazează pe principiul variațional, oferind mai multe versiuni ale desenului melodic. Ulterior (c. 151) apare cântarea simultană a eroilor, și totuși nu putem vorbi despre *duetul de concordanță*: emoțiile protagoniștilor sunt diferite, Păvălache confirmă sentimentele lui față de eroină, iar ea refuză (fapt ce determină caracterul contrastant al partidelor vocale). Din punct de vedere dinamic are loc o creștere a tensiunii emoționale, susținută de factura orchestrală mai densă, iar tema centrală a operei apare și aici, în cuvintele lui Păvălache: *dor de casă mi s-a făcut, dor de tine*, subliniind o nouă semnificație – lirică, amoroasă – a simbolului *Casa Mare* (17 m. după c. 151). Este important de menționat că în partida lui Păvălache are loc o „reflectare intonațională” (Б. Ярустовский), deoarece aici sunt încadrate intonațiile *Pereniței*, confirmând astfel veridicitatea și sinceritatea sentimentelor lui față de Vasiluța.

Fig. 3.10 M. Kopytman *Casa Mare*, duet Vasiluța și Păvălache

În afară de aceasta, partida lui Păvălache se bazează pe intonațiile de cvartă micșorată, care deja s-au manifestat în partida Vasiluței (menționăm aici creșterea dramatismului, care se afirmă prin trecerea de la cântarea textului la interpretarea silabelor pe sunetele din registrul acut (2 m. înainte de c. 155). Scena ce urmează (c. 155) are o structură tripartită: părțile exterioare prezintă dialoguri, iar cea de mijloc – arioso Vasiluței (7 m. după c. 159), unde un element melodic important devine intonația de nonă ascendentă simbolizând plenitudinea sentimentelor eroinei. Un rezumat muzical al scenei de dragoste se realizează pe două căi diferite: la nivelul scenei compozitorul recurge la un postludiu orchestral, unde sunt transformate intonațiile *Pereniței*, iar la nivel dramaturgic scena devine un obiect de dezbateri din partea comunității sătești prin apariția leittemei *trăiește-ți viața* (c.164). La această intervenție corală se adaugă un mic rezumat (*iartă-mă, iartă-mă, Doamne*) confirmând că Vasiluța luptă cu sentimentul său. Tabloul III se încheie cu Scena (c. 167), al cărei caracter inovator constă în faptul că compozitorul crează o construcție integră formată din dialoguri,

duete și arioso ale eroilor îndrăgostiți, din cadrul cărora linia de dragoste se dezvoltă foarte detaliat, cu diferite nuanțe, fluent, flexibil, reflectând toate schimbările situației scenice, toate nuanțele subiectului. Aici intonația *Periniței* se schimbă, conturându-se intonația de secundă descendentă.

**Fig. 3.11** M. Kopytman *Casa Mare*, tablul III, tema *Perinița* modificată



**Actul II** se deschide cu scena corală (corul de bărbați) la care aderă – Fancic, care expune ideea de bază a acestui număr: cântecul de pahar, cu apologia veseliei și a beției (*dacă bem, să bem, așa-i viața-i iad și viața-i rai*). Factura acordică a corului alternând între 2 și 3 voci se deosebește printr-un caracter armonic, printr-un limbaj destul de cromatizat care se îmbină cu liniile melodice interpretate în unison. Replicile lui Fancic sunt integrate în factura coral-instrumentală foarte liber, astfel încât raportul „cor-solist” este de fiecare dată diferit: corul uneori înlocuiește arioso lui Fancic (2 m. înainte de c. 4), alteori intervine în partida lui cu acordurile pe interjecția *zumba*. Treptat factura corală se lărgeste grație procedurii *divizi*, creând o partitură corală de amploare.

Scena 2 (c. 14) prezintă un arioso al Vasiluței realizat într-o manieră contrastantă: dorul eroinei este redat prin vocalizare și prin renunțarea la textul literar în zona culminantă a scenei<sup>13</sup>. Menționăm că partida Vasiluței în mod tradițional se bazează pe intonațiile modului hipofrigic, conturând intervalul de cvinta micșorată. Un semn distinctiv al acestei creații este procedeul specific de zugrăvire a trăirilor interioare ale eroilor care, de regulă, se realizează nu în singurătate, ci în prezența altor personaje: astfel în scena destul de intimă a Vasiluței intervine Eleonora, ale cărei replici repetă (atât verbal, cât și muzical) replicile eroinei din Actul I, iar dialogul se transformă în duet, în cântare simultană, păstrând totuși, contrastul liniilor melodice (c. 16).

<sup>13</sup>Procedeul „de înlocuire cu silabe” servește interpretului pentru a adăuga sentimente la sfârșitul operei numai prin muzică.

**Exemplul 3.12** M. Kopytman *Casa Mare*, actul II, arioso Vasiluței



Scena 3 prezintă o altă intervenție corală de amploare: consătenii reacționează la evenimentele care au avut loc, la noutățile despre relația Vasiluței cu Păvălache. Caracterul pur instrumental al primei secțiuni din această scenă (c. 19) se explică prin fraza lui Păvălache *mi-a venit curajul să joc*, determinând apariția unei scene de dans de proporții pe tema aceleași *Perinițe*. În afară de folosirea intonațiilor incipiente, tema se dezvoltă prin expunerea și secțiunii a doua a melodiei populare:

**Fig. 3.13** M. Kopytman *Casa Mare*, actul II, scena 3, *Perinița*



Următorul compartiment este legat de apariția corului de bărbați, cu materialul muzical deja prezentat în cadrul scenei precedente (cântec de pahar), care se integrează cu tema *Periniței* valorificând astfel măiestria polifonică a lui M. Kopytman. Trebuie de menționat că din punct de vedere al acțiunii dezvoltarea compartimentului dat are loc datorită unui conflict nou: Gafița, maica lui Păvălache, intenționează să dea foc casei Vasiluței (scena cu Gafița care strigă *până s-a aduna tot satul, tot satul încoace*). Acest exemplu confirmă conceptul ideatic inedit al operei, care îmbină mai multe straturi – soarta femeii rămasă văduvă (situația de după război), istoria ei amoroasă, reacția comunității față de comportamentul oamenilor, și, mai ales, problema libertății individuale în exprimarea sentimentelor. Fragmentul care reprezintă conflictul lui Păvălache cu părinții săi – Gafița și Nistor, servește drept exemplu al conceptului deja formulat. Un alt exemplu este replica lui Nistor, care confirmă că relația Vasiluței cu

Păvălache este în centrul zvonurilor și dezbaterilor consătenilor (*mă duc dimineața la lucru, și-mi pare că și albinele știu de petrecerile tale*, c. 76).

Revenind la evenimentele scenei, menționăm că sentimentele Gafiței sunt reflectate în arioso (c. 47), al cărui desen melodic se bazează pe cvarta micșorată: așadar, acest interval joacă un rol important în dramaturgie, exteriorizând emoțiile negative ale eroilor.

Reacția lui Fancic și a lui Păvălache, care încearcă s-o calmeze, duce la apariția terțetului mic, unde partidele eroilor sunt realizate cu mare veridicitate. Păvălache își apără iubita, iar Gafița îi cere ajutor soțului său care-i răspunde cu o replică scurtă de caracter generalizator, în timp ce Păvălache se adresează către Fancic cu rugămintea să cânte *Perinița*. Acest gest dezvăluie pe deplin starea lui sufletească, iar partida vocală reflectă intonațiile incipiente ale *Periniței*. Tema dansului sună de două ori, devenind un refren al scenei întregi: pentru prima dată – în scena 3, c. 19, a doua oară – în c. 65. Analiza comparativă a ambelor scene dezvăluie, pe de o parte, fondul intonațional comun, iar, pe de altă parte, permite identificarea unor variante diferite ale temei, confirmând astfel rolul important al principiilor variaționale în dezvoltarea materialului muzical.

În scena lui Păvălache cu Nistor (c. 83) și cu Ion, întrebarea centrală se referă la seriozitatea intențiilor lui Păvălache, iar discuția atinge un grad emoțional de o intensitate deosebită: drept exemplu servește replica lui Nistor *dacă te duci iar cu petrecerile te iartă satul, eu niciodată, nici n-am să-ți zic fecior* (c.83). Reacțiile lui Păvălache care exprimă seriozitatea atitudinii sale față de relația cu Vasiluța conduce spre concluzia: *Păvălache s-a făcut un om însurat*, care se articulează în cadrul ansamblului cu participarea Eleonorei, a lui Fancic și a corului bărbaților bazat pe materialul muzical din cântecul de pahar, care cimentează tabloul întreg.

Merită să fie analizată separat linia melodică a partidei lui Nistor, unde se aud intonații similare intonațiilor Vasiluței în momentele când eroina exprimă sentimentele de dor, de suferință sufletească (este vorba de segmentele melodice încadrate în intervalul de cvintă micșorată, mai ales în fraza culminantă a acestui arioso):

**Fig. 3.14** M. Kopytman *Casa Mare*, scena Păvălache cu Nistor

The image shows a musical score for a scene from 'Casa Mare' by M. Kopytman. It features a vocal line for Nistor and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Cyrillic: 'НИЧ Н'АМ СЭ-ЦЕ ЗИК ФЭ-ЧОР.' The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'ff', and articulation marks like accents and slurs. The music is in a 4/4 time signature.



Ultima scenă din tabloul V prezintă dialogul Vasiluței cu Păvălache, după mărturisirea eroului: *amu, uite, să-mi fii nevastă* sună un interludiu orchestral de amploare, ca o generalizare instrumentală a acțiunii, un procedeu tipic pentru scenele lirice din operele veriste sau din creația operistică a lui P.I. Ceaikovski (de exemplu, scena Lizei cu Gherman din *Dama de pică*).

**Fig. 3.15** M. Kopytman *Casa Mare*, actul II, scena V, dialog Vasiluța și Păvălache



C. 98 este coda scenei întregi, finalizându-se cu fraza semnificativă cântată de Vasiluța *așa-i obiceiul*.

**Tabloul V.** Introducerea orchestrală redă o atmosferă plină de neliniște, prevestind o schimbare esențială a acțiunii scenice care se clarifică în următorul număr, scena 1, prezentată de trio-ul cumetrelor, care îndeplinesc și aici funcția de comentatori ai acțiunii (asemenea corului în teatrul antic).

Trebuie de menționat că dramaturgia operei conține două mecanisme de reflectare și evaluare a evenimentelor ce se produc în scenă: primul este prezentat de cor ca un personaj colectiv, celălalt – de cele trei cumetre. Terțetul cumetrelor susținut de corul bărbătesc (fără cuvinte pe baza liniilor vocale destul de severe expuse în octavă) conchide: *a fost proastă Vasiluța, iaca nu trebuie crezut bărbatul*, astfel devenind clar că Păvălache a părăsit-o pe Vasiluța. Totodată acest terțet are un pronunțat caracter comic, deoarece înțelegem că anume cumetrele răspândesc zvonuri și discută toate noutățile sătești (*a fugit ca de la închisoare, l-au văzut pe Păvălache tocmai la Chișinău* etc.). Acest caracter specific al textului determină flexibilitatea partidelor cumetrelor, abundența intonațiilor individualizate declamatorii și chiar vorbite (vezi, spre exemplu diferențele replicilor pe c. 10), în timp ce stratul coral monodic

adaugă discursului un element contrastant mai sever. Dacă cumetrele reflectă acțiunea propriu-zisă, corul subliniază aspectul dramatic al evenimentelor.

În Scena 2 apare Nistor, care a adus straietele lui Păvălache: cumetrele continue discuția pe tema (când vine Păvălache), iar Nistor o salută pe Vasiluța. Printr-o fraza scurtă Vasiluța (c. 18) relevă profunzimea suferințelor ei și cumetrele își schimbă imediat atitudinea față de eroină, încercând s-o aline. Nistor continuă discuția, întrebând-o pe eroină, dacă ea n-a simțit că Păvălache o va părăsi.

Scena 3, *attacca* (c. 21) este strâns legată din punct de vedere factual și armonic de cea precedentă (menționăm că acest procedeu este cel mai tipic pentru această operă). Ca funcție ea reprezintă un arioso tragic al eroinei: starea ei sufletească se exteriorizează prin folosirea frazelor descendente de la culmea melodică, prin repetarea intonațiilor tipice: cvarta descendentă – secunda mică descendentă. Printre alte trăsături melodice caracteristice nominalizăm de asemenea intonațiile de secundă mărită și cvinta micșorată:

Fig. 3. 16 M.Kopytman *Casa Mare*, actul II, scena 2

Specificul acestui arioso (ca și al altor scene din *Casa Mare*) constă în penetrarea unor reacții emotive în povestirile eroinei despre evenimente: aceste intervenții sunt subliniate și prin schimbarea caracterului acompaniamentului orchestral: de la unul laconic, ca în recitativul acompaniat, la unul cu factură orchestrală mai densă, cu îmbinarea liniei melodice ornamentate, dezvoltate cu linia basului, adică, la un acompaniament omofon-armonic de tip sintetic. Din punct de vedere al intonațiilor vocale, aici se concentrează în special intonațiile cromatice (*sol – la – fa diez - sol*), intervalele de cvintă și cvartă micșorată, drept exemplu servind c.24:

Fig. 3.17 M. Kopytman *Casa Mare*, actul II, scena 2

24 *Piu mosso*

C' A A - we -

ЗАТ ШИ А СКРИ, ТОТ А СКРИ, ДАР ЕУ

Scena 4 este alcătuită din trei secțiuni cu repriză *a b a*: în cadrul primei Fancic interpretează o strofă menținută în stilul unui cântec popular (c.28), în timp ce secțiunea a doua are un caracter informativ și ne dezvăluie ultimele noutăți despre Păvălache.

Forma scenei este deschisă, replicile cumetrelor intercalează partida lui Fancic, trecând apoi la Nistor. Această construcție a scenei are un caracter inovator, realist și foarte eficient din punct de vedere al dramaturgiei muzicale.

Scenele 4 și 5 sunt legate atât armonic cât și melodic, reprezentând de fapt doar compartimentele unei scene mai ample, de grad superior. Scena 5 conține arioso Vasiluței, însoțit de replicile lui Nistor și intervenția cumetrelor. Intonațiile din arioso integrează atât fraza incipientă din *Periniță*, cât și intonațiile acute bazate pe cvinta micșorată:

Fig. 3.18 M. Kopytman *Casa Mare*, actul II, scena 5 arioso Vasiluței

ТА - ТА

СА - ДА КЭ АМ ШИ ЕУ КО-НИИ.

rit.

Scena Gafiței cu Nistor dezvăluie nu doar îngrijorarea Gafiței în privința fiului: *Unde-i el? Unde-i el? Prea mulți acum la noi se prăpădesc* ci și unele ipoteze (*n-ați auzit că Sofiica trei nopți nu doarme acasă?*).

**Actul III.** Scena VI. Introducerea orchestrală corespunde acțiunii: factura orchestrală mai densă este substituită de una lineară, mai riguroasă, conținând polifonie contrastantă pe trei voci, fiecare dintre ele fiind cromatizate. Caracterul introducerii simbolizează apropierea deznodământului dramatic al operei.

Următoarea scenă a lui Păvălache cu Vasiluța (c. 6) începe cu dialogul eroilor pe teme neutre: Păvălache povestește că a fost la Kiev, unde s-a întâlnit cu fiul Vasiluței Arion. Din cuvintele lui e clar că Arion este la curent cu relațiile dintre Păvălache și Vasiluța, manifestând o atitudine negativă. Zona culminantă din arioso lui Păvălache este realizată în registrul acut al tenorului, cu folosirea *tremolo* în orchestră, iar interludiul orchestral (înainte de c. 13) se bazează pe factura lineară. Replicile Vasiluței în cadrul acestei scene sunt axate în întregime pe soarta fiului, sentimentele față de acesta situându-se în prim-plan, în timp ce acompaniamentul linear se realizează pe baza ritmului punctat destul de agitat care redă trăirile contradictorii ce se petrec în sufletul eroinei.

În următoarea scenă participă Gafița, Păvălache, cele trei cumetre și Timofte, tatăl Sofiicăi (c. 18). Reacția Gafiței la apariția fiului este concomitent și dramatică, și comică (*am să te tai bucățele mărunțele*), după care cumetrele îl provoacă pe Timofte să intervină cu opinia lui: el fiind beat, patosul moralizator al lui se expune într-o manieră plină de umor, dar, totuși, cu unele intenții destul de serioase (*am frați, am cumnați, să venim cu topoarele*).

Toate aceste evenimente sunt doar semnele apropierii deznodământului nu doar la nivelul relațiilor amoroase ale eroilor, dar și din punct de vedere al relațiilor între membrii acestei comunități mic. Apare Sofiica, care-l apără pe Păvălache, spunând că a fost cu altcineva, în discuție se aude și vocea Gafiței, care îl acuză pe Timofte că doar el caută vinovatul de absența fiicei lui. Totuși situația evoluează pozitiv, căpătând unele nuanțe umoristice (p. 38-88), iar în următorul compartiment compozitorul folosește leittemă *trăiește-ți viața*, lipsită de nuanțe moralizatoare, care doar afirmă dorința eroilor de a-și găsi fericirea personală.

**Tabloul VII** de fapt prezintă o scenă finală de amploare cu participarea Vasiluței și a lui Păvălache. Un lanț din trei episoade diferite (în primul se implică și corul feminin) sunt legate de deznodământul acțiunii: eroina îi anunță iubitului că relația lor s-a sfârșit, deoarece *tinerețea te depărtează de mine*, că a venit *vremea să-ți cauți și tu o casă și o nevastă*, demonstrând astfel înțelepciune și demnitate. Aici se intercalează și scena corală contrastantă *Primăvara, primăvara, toate cresc și înfloresc* din tabloul I. Având în vedere faptul că în comparație cu prima intervenție a corului situația scenică s-a schimbat esențial, se creează un

efect dramatic bine pronunțat. Procedeele de acest gen sunt tipice pentru genul de operă (drept exemplu pot servi ariile Marfei din actele II și IV din opera *Mireasa Țărului* de N. Rimski-Korsakov).

În al doilea episod frazele lui Păvălache se repetă în partidele corului pe baza intonației *sol bemol-fa-re* (p.431). În al treilea episod cu participarea celor doi eroi principali caracterul materialului muzical se transformă, căpătând nuanțe tragice datorită pulsației cu doimi în acompaniamentul orchestral, intonațiilor eroinei bazate pe salturile ce antrenează sunetele din registrul acut. Chintesența scenei se formulează în cuvintele eroinei *eu n-am să pot fi și mamă, și bunică*. În cadrul acestei scene se clarifică și atitudinea lui Păvălache pentru care despărțirea de Vasiluța de asemenea devine o decizie grea: *cât de ușor spui tu cuvintele astea: să ne despărțim* (c. 25).

Structura dialogului presupune fragmente de cântare consecutivă și simultană. Merită să fie menționată și penetrarea celulelor intonaționale din partida Vasiluței în partida lui Păvălache, care demonstrează că sentimentele lor sunt comune. Compozitorul utilizează procedeul de repetare a celulelor scurte *ostinato* care redau durerea sufletească a personajelor.

**Fig. 3.19** M. Kopytman *Casa Mare*, actul III, dialog Vasiluța și Păvălache

The image displays a musical score for a dialogue scene. It consists of two systems of music. The first system features two vocal staves and a piano accompaniment. The top vocal staff (Vasiluța) has the lyrics 'мы - не душ ми-не.' The bottom vocal staff (Păvălache) has the lyrics 'Зар еу м'ам де- прине сз вин'. The piano accompaniment includes a rhythmic ostinato in the right hand and chords in the left hand. The second system continues the dialogue with similar vocal parts and piano accompaniment. The lyrics for Păvălache in the second system are 'са- ра не пор- ти- ца ас- та,'.

Următoarea scenă, conform remarcilor din clavier, a fost exclusă din acțiune. Acest fapt este ușor de explicat. În opinia noastră, finalul este prea lung și fără un punct dramaturgic definitiv.

Un epilog al operei îl reprezintă scena de adio a eroilor având și o semnificație simbolică: când Păvălache o roagă pe eroină – *poate-mi dai ceva amintire*, Vasiluța cântă: *îți las amintire patru viori și Perinița fără început, fără sfârșit*. Menționăm că acest dialog este susținut de o voce feminină, care fără cuvinte vocalizează o linie melodică contrastantă, sintetizând cele mai importante intonații din partida Vasiluței (saltul pe nona ascendentă, secunde micșorate, cvinte micșorate), devenind astfel un leitmotiv al *speranțelor neîmplinite, al visurilor nerealizate*:

**Fig. 3.20** M. Kopytman *Casa Mare*, scena de adio

Urmează un interludiu instrumental pe baza *Periniței*, după care punctul final al operei – ultima scenă a Vasiluței: eroina face o constatare amară asupra existenței omenești, articulând o concluzie filosofică: *ce păcat că avem numai un singur pământ și un singur cer deasupra lui*. Constatăm totuși că linia melodică din partida eroinei devine mai senină, fiind bazată preponderent pe diatonică sau pe intervalul nonei (leitmotiv al *speranțelor neîmplinite, al visurilor nerealizate* deja manifestat). E important că frazele muzicale finale se interpretează *a cappella* (în cadrul operei acest procedeu subliniază semnificația deosebită a textului cântat):

**Fig. 3.21** M. Kopytman *Casa Mare*, ultima scenă a Vasiluței

În urma examinării operei *Casa Mare* de M. Kopytman vom face unele generalizări, bazându-ne pe metodologia de analiză a creațiilor lirice propusă de muzicologul rus B. Холопова [199]. Conform acestei metodologii vom diferenția două nivele: nivelul dramaturgiei și nivelul muzical propriu-zis.

Legitățile dramei în operă. Ideea centrală. Din punct de vedere ideatic toate evenimente ale acestei opere sunt axate pe sentimentul de dragoste al eroinei principale Vasiluța, pe soarta unei femei singuratice, astfel fiind evidențiat aspectul liric al creației date. O asemenea tratare a eroinei principale este determinată de textul druțian. Nu întâmplător, cercetătorul creației lui I. Druță academicianul M. Dolgan scrie: „Farmecul lirismului druțian provine, înainte de toate, din faptul că poet în suflet și în cuget este nu numai autorul, ci și majoritatea eroilor plăzmuți de el. [45, p. 30]. Toți eroii în creațiile lui I. Druță sunt în opinia aceluiași autor ”firi poetice, trăiesc până la paroxism bucuriile și durerile existenței umane, dramele ei, iubesc cântecul și vorbele de duh, știu prețul umorului și al ironiei, sunt plini de demnitate și de voie bună” [idem]. În libret tematica dragostei se universalizează, fiind lărgită prin simbolul de *Casa Mare* cu semnificație multiplă, subliniind și aspectele legate de *ecologie a spiritului* uman, după cum caracterizează problematica creației lui I. Druță N. Bilețchi [16, p. 50].

Deși subiectul operei se axează pe soarta Vasiluței, autorii subliniază o demnitate aparte a eroinei, care determină toate acțiunile ei, dar și atitudinea eroinei față de Păvălache, față de consătenii. Această idee a fost formulată de cercetătorul creației druțiene D. Apetri, care scrie despre un *leitmotiv druțian – demnitatea umană* [3, p. 70].

Subiectul. Este nevoie de repetat că acțiunea operei se desfășoară imediat după cel de-al Doilea Război Mondial și se axează pe soarta unei femei – Vasiluța, al cărei soț a fost ucis în timpul războiului. Subiectul se bazează pe relația ei de dragoste cu Păvălache – prietenul fiului său Arion, care în timpul desfășurării acțiunii dramei *Casa Mare* își face serviciul militar. Din cauza diferenței de vârstă și de filosofie a vieții, relația eroilor este sortită eșecului, determinând un paroxism dramatic. Astfel autorii operei arată o viziune schematică a subiectului, conceptul ideatic fiind de fapt mult mai complex.

Realismul veridic al acestei opere se bazează, în mare măsură, pe calitățile textului druțian. M. Dolgan menționează în acest context: „La Druță sentimentul nu este numit, ci sugerat, nu apare în formă abstractă, ci în formă palpabilă; bucuria sau tristețea, fericirea sau suferința, curajul sau frică, speranța sau deznădejdea, dragostea sau ura se sprijină de fiecare dată pe un „suport” psihologic concret, pe ceva existent în preajma eroilor, pe un subiect concret de valoare fie de aluzie, fie de metaforă, fie de alegorie, fie de simbol” [45, p. 31]. Așadar, acțiunea externă prezintă doar un pretext pentru dezvoltarea unei acțiuni interne, reflectând complexitatea, flexibilitatea și variabilitatea emoțiilor ei.

Caracterul acestor emoții merită o abordare aparte. După cum scrie același M. Dolgan, „Vraja lirismului druțian ia naștere dintr-o conjugare dialectică a celor mai variate, mai contradictorii și mai paradoxale sentimente, stări, dispoziții sufletești, care, de cele mai multe ori, se ciocnesc nu pentru a se suspenda sau a se neutraliza, ci pentru a se întrepătrunde, a se

cataliza, a „crește” unele din altele, manifestându-se concomitent”. [45, p. 30]. Printre ele sentimentul de dragoste a Vasiluței către Păvălache, care îmbină sentimentele mamei și iubitei, dar și atitudinea ei față de concurențele sale mai tinere (Sofiica, Tudora).

Trebuie de menționat că unele evenimente din cadrul subiectului confirmă influența *dramei versite*. Drept exemplu servesc mai multe fragmente textuale ale libretului (spre exemplu, cuvintele Vasiluței din Tabloul 1: *m'pușcatul este o prostie, mai frumos când te otrăvești*), sau replica lui Timofte din Actul III (*am frați, am cumnați, să venim cu topoarele*).

Lumea interioară a eroinei este forte bogată, în conformitate cu tratarea personajelor de I. Druță, care după cum relevă M. Dolgan „niciodată nu se limitează numai la descrierea unui singur sentiment, fie acesta oricât de intens. Pe el interesează tensiunea psihologică dintre trăirile polare, de aceea caută să „vadă” o stare sufletească în contextul altor stări, de regulă, contrare” [45, p. 30].

Raportul „acțiune – contra-acțiune”. Raportul forțelor pozitive și negative în *Casa Mare* este realizat neconvențional. Acțiunea este prezentată de dezvoltarea foarte detaliată a evenimentelor în jurul sentimentelor Vasiluței, în relațiile cu consătenii, în îmbinarea sentimentelor contradictorii în sufletul eroinei. Specificul dramei druțiene și măiestria libretistului duc la crearea acțiunii dinamice, cu implicarea mai multor persoane, cu schimbările neașteptate care contribuie la reținerea atenției spectatorului.

Funcția anumitor forțe de contra-acțiune aparține consătenilor Vasiluței (corul, trei cumetre, alte personaje) fiind prezentate destul de variat, deseori contradictoriu, extrem de realist: toate aceste forțe reacționează, comentează, creează obstacole unor intenții ale eroinei. Așadar, raportul „acțiune – contra-acțiune” aici a fost abordat ca antiteza individului și mulțimii, prezentând astfel un concept foarte individualizat și mai puțin tipic pentru opera din perioada sovietică.

Dramaturgia operei se bazează pe un complex de procedee printre care putem nominaliza refrenul replicilor textuale, repetarea complexelor scenice, arcurile tematice. Vom analiza succint manifestarea acestor procedee în *Casa Mare*.

**Refrenul replicilor textuale.** Procedul de refren al replicilor textuale provine din structura poetică a dramei *Casa Mare*. După cum evidențiază M. Dolgan, în creațiile lui Druță cuvintele „capătă – prin cele mai ingenioase repetări, inversări și ”struniri” – virtuți de anaforă sau epiforă, de leitmotiv sau de refren, de formulă obsedantă sau de inel, de paralelism sau de enumeratie...” [45, p. 32]. Așadar, deja la nivel textual, verbal *bogatul și variatul sistem de repetiții (cu întreaga lui gamă de varietăți)* – expresia același M. Dolgan – contribuie substanțial nu numai la accentuarea și intensificarea unor idei, sentimente, semnificații, nu



numai la crearea unei elevate atmosfere și tensiuni lirice, nu numai la ritmizarea și cadențarea frazelor, ci și la structurarea întregului artistic în jurul unei nuclee ideatice focalizatoare” [45].

În *Casa Mare* aceste repetiții sunt frazele, iar sintagma *Casa Mare* apare ca un simbol existențial al poeticii druțiene: ca un simbol nu doar a fericirii personale a eroinei, dar și ca o lege de bază a Universului. Uneori această îmbinare de cuvinte se reduce la un singur cuvânt – *casa*, păstrând totuși toată bogăția simbolică a acestuia. Drept exemple servesc: cuvintele lui Păvălache: *dor de casă mi s-a făcut, dor de tine* (17 m. după c.151), replicile Vasiluței *în loc de stăpân, veni o hârtie cenușie în casa asta* (c. 143) și *vădană și eu, și casa* din tabloul III (c. 144), sau concluzia Vasiluței *vremea să-ți cauți și tu o casă și o nevastă* din ultimul tablou. În scena lui Ion din tabloul I *Casa Mare* apare cu 2 măsuri înainte de c. 68, iar ulterior Ion îi explică eroinei ce este *Casa Mare* pentru om.

Un alt simbol al operei este *Perinița*. Este binecunoscut faptul că acest dans popular moldovenesc are o funcție premaritală și a caracterizat inițial ceremonia nupțială. Ulterior s-a desprins din cadrul acesteia ca un dans distractiv, care se folosea în cadrul altor manifestări de sărbătoare, însă păstrând funcția sa inițială. Așadar, în contextul operei lui M. Kopytman *Perinița* se tratează ca un simbol al așteptărilor eroinei, a iubirii ei. *Perinița* se realizează atât ca un simbol verbal, cât și ca unul muzical. Sub aspect verbal acest cuvânt apare în scena din tabloul I (c. 77), unde Petre îi arată Vasiluței cum se dansează *Perinița*. Este important de menționat că M. Kopytman îmbină simbolul textual de *Casa Mare* cu melodia *Perniței* (acest procedeu are loc în partida lui Păvălache, vezi Exemplul 3.11).

Repetarea complexelor verbale are loc și în compartimentele corale când compozitorul folosește textele poetice de origine folclorică. Printre ele nominalizăm strofele cântecului popular *aș iubi pe cea mai mare...* (scena c 95, tabloul II).

**Arcurile tematice.** Printre cele mai reprezentative exemple ale acestui principiu operistic pot fi nominalizate scenele corale de amploare în care sună tema *trăiește-ți viața* care apare de trei ori – la începutul, în mijlocul și la sfârșitul acțiunii creând arcuri tematice și semantice importante (c. 80, sfârșitul tabloului 1, c.164 din tabloul III, c.13 tabloul VI), iar schimbările de ordin factual reflectă dezvoltarea acțiunii operei. Un alt exemplu al folosirii unui arc tematic găsim în introducerile la actul I și la actul III (respectiv începutul tablourilor I și VI), creând o simetrie arhitectonică la nivel compozițional superior.

**Sistemul de leitmotive.** Dramaturgia muzicală a operei *Casa Mare*, operează cu câteva tipuri de leitcomplexe. Mai întâi de toate, este vorba de celula inițială a *Periniței*<sup>14</sup> (cc.33 din introducere, c. 77 din Tabloul I, în postludiul orchestral al scenei Vasiluței cu Ion etc.).

---

<sup>14</sup> Am menționat anterior că *Perinița* se realizează ambivalent, fie ca un leitmotiv (când dezvoltarea melodică se bazează doar pe celulele incipiente), fie ca leittemă, când se citează melodia în întregime.

Același leitmotiv dar cu semnificație lirică bine pronunțată se bazează pe intonația de nonă ascendentă în arioso Vasiluței și a lui Păvălache. Drept exemplu servește leittema *periniței* (expune tema de bază mai desfășurat, folosind uneori și fraza a doua a melodiei folclorice). Deseori această expunere este legată de situația scenică, când *perinița* susține scenele de dans (c.84, tabloul I).

Procedeul de *reflectare intonațională* face parte din sistemul leitmotivelor, fiind utilizat în cadrul operii. Drept exemplu servesc: fraza *Naivă, naivă și tinerică* (c. 105-110, tabloul II), care trece din partida Tudorei în cea a Eleonorei, preluarea replicilor care aparțin lui Păvălache de către Fancik, apariția temei Eleonorei în partida Tudorei (*o rochie albă, la Moscova cumpărată...*, c. 110, tabloul II).

Compoziția muzicală a operii *Casa Mare* la nivelul arhitectonic superior. După cum menționează B. Холопова, „din punct de vedere compozițional fiecare creație operistică are un caracter individual” [199, p. 363]. Dintre numeroasele varietăți de compoziție, autoarea nominalizează, printre altele [199, p. 365] cele ce prezintă o variantă destul de răspândită în opera universală. Într-adevăr, structura numerică în *Casa Mare* este depășită, atingându-se un nivel foarte înalt de integritate a materialului muzical prin anumite procedee armonice, tonale, facturale, prin procedeul *attacca* între scenele din cadrul tabloului. Principiile de „elaborare plenară cu includerea reprizelor” se realizează prin intermediul compartimentului *trăiește-ți viață*, leittema *Perinței*, mai ales în fragmentele de amploare cu caracter dansant, în introducerile orchestrale la Actele I și III ș.a. Merită să fie menționat că aceste exemple aparțin nivelului compozițional superior, deși acest principiu se realizează și la alte nivele ale discursului muzical (de exemplu, în cadrul scenei sau tabloului). O întrebare-cheie rămâne atribuția genuistică a acestei opere semnate de M. Kopytman. În opinia noastră, *Casa Mare* prezintă un exemplu al genului de *operă lirică* sau *dramă lirică*.

### **3.2. Trăsăturile operii istorice și ale operii-oratoriu în *Decebal* de T. Zgureanu**

Opera în trei acte *Decebal* de T. Zgureanu a fost compusă în anul 1998 pe libretul poetului V. Teleucă. Prima audiție în varianta de concert a avut loc în septembrie 2002 pe scena Operei Naționale. În opinia autorului recenziei publicate în ziarul *Moldova Suverană* „opera istorică „Decebal” constituie cea mai reprezentativă creație națională, autorul lăsând în ea parte a sufletului său. După cum spunea și regretatul Victor Teleucă, versificatorul operii: „Iubitorul de operă istorică va înțelege și va interpreta evenimentele după bunul său gust, aflându-se în lumea unei muzici de o rară alegere spirituală, cum este maestrul Teodor Zgureanu” [76, p. 131]. Interesul față de istoria națională s-a manifestat în creația compozitorului și anterior, fapt confirmat de exemplu, prin oratoriul dramatic *Ștefan cel Mare* scris cu doi ani înainte de *Decebal*.

Libretul operei are un specific aparte care cere o analiză detaliată. El se bazează pe textul poetic scris de V. Teleucă având ca sursă evenimentele istorice și mitologice legate de o etapă importantă din trecutul dacilor. Expus într-o formă succintă, subiectul operei este inclus în clavirul operei, editat în anul 2006 [76, p. 3-6]. Libretul denotă anumite particularități, printre care putem nominaliza următoarele: elemente narative încadrate în monologurile și ansamblurile eroilor, care explică esența celor întâmplate și atitudinea lor; insuficiența conturării momentelor-cheie în dramaturgie apreciată de specialiști ca una din componentele obligatorii ale oricărui libret reușit. În acest context vom reaminti opinia lui I. Sollertinskii care consideră pe bună dreptate că nici „cea mai inspirată muzică nu poate salva o operă dacă libretul ei este defectuos din punct de vedere al dramaturgiei” [177, p. 91].

Analiza evenimentelor despre care se povestește în această operă ne permite descoperirea unor faze sau etape de dezvoltare a subiectului expuse în următoarea schemă:

**Tabelul 3.1.** T.Zgureanu schema operei *Decebal*

ETAPELE DRAMEI	EVENIMENTELE SUBIECTULUI	NUMERE MUZICALE
PROLOG	Pantomima 2+2 arcași trag în nori cu săgeți (înaintea cortinei)	Uvertura <i>Dacia</i>
	<b>ACTUL I</b>	
EXPOZIȚIA PRIMARĂ (EROICĂ) A SUBIECTULUI	Încoronarea lui Decebal Duras Diurpaneus hotărăște să transmită sceptrul și sabia regală Decebalului; urmează jurământul lui Decebal și al ostașilor	Aria lui Duras Diurpaneus, Aria lui Decebal, Jurământul Ostașilor
Nodul acțiunii prin apariția ideii jertfei	Zamolxis se adresează dacilor Încrederea în Decebal, în țară, în copiii care cresc	Monologul lui Zamolxis Duetul: Decebal și Regina
	Chipul arhetipal al Mamei	Aria Reginei
	Cvartetul ce prezintă familia lui Decebal, cuprinsă de emoțiile pe care le trăiește fiecare: Ninvana, Regina, Fiul, Decebal	Cvartetul: Decebal; Regina, Fiul și fiica Ninvana
	<b>ACTUL II</b>	
Abaterea din dezvoltarea acțiunii primare	Introducere orchestrală	Introducere la actul II
EXPOZIȚIE SECUNDARĂ (LIRICĂ) A SUBIECTULUI	Arioso Dochiei (fiica din flori a lui Decebal): „Sălbatica pasăre, inima zboară”, Cor: Dochia - stăpâna munților	Dochia și corul păstorilor
	Corul păstorilor după Dochia	Nocturnă (corul pastorilor după Dochia)
	Armin - ul popular „îndragostit de Ninvana o divinizează în cântecele sale” (p.5);	Cântecul lui Armin
	Ninvana reacționează cu dragoste: (p.5);	Aria Ninvanei Duetul: Armin - Ninvana
Nodul și dezvoltarea acțiunii secundare	„urmează dansurile grațioase de balet, interpretate de zâne și dansurile pentru bărbați, interpretate de ostașii lui Decebal”(p.5); „La încheierea dansului momentan se aud tunetele cerului (descărcări electrice)” (p.5) (ca un semn al evenimentelor tragice ce vor urma)	Balet Dans bărbătesc

	ACTUL III	
Dezvoltarea acțiunii primare	„Vezina, preot în armata lui Decebal, auzind tunetul cerului, prezice lupte crâncene. El cere să fie trimis un mesaj la Zamolxis, iar Decebal cere să fie sacrificat fiul său”(p.5). Remarca autorilor din clavier:„Decebal arată la fiul , dându-le tuturor de înțeles că el va fi jertfit!”	Preotul Vezina și ostașii
CULMEA ACȚIUNII PRIMARE	Fiul: „nu știm calea înapoi. E o fericire să te naști, să mori, în vatra noastră” (p.85); „Zamolxis, zeule, tu de departe, blagosloveștene să fim nemuritori.” (p.88) Decebal încearcă să converseze cu Zamolxis. „Zamolxis, de ce taci?” (p.92); „Tot, ce rămâne în țara noastră străbună E pentru ea că murim”(p.94).	Monologul Fiului lui Decebal
DEZNODĂMÂNTUL TRAGIC	Decebal: „Eu sunt rege!” Traian: „Sfârșitul tău fatal” (p.99) Decebal: „Dar nu mă tem moarte!”; „Ucis, dar nu învins ”, Decebal se sinucide	Aria lui Decebal Dialogul Traian-Decebal
EPILOG	Reacția autorului și a poporului dac Locul acțiunii Columna Traiană „Înălțată în cinstea victoriei asupra dacilor” (p.5). Remarca autorilor: „Un imn de glorie și admirație penru Decebal și dacii”. Fiind exclus din acțiune, Decebal devine o figura emblematică. „Imn de glorie și admirație pentru cei care”... dint tragica luptă pe viață și moarte”... au apărut cu sabie și scut, cu propriul lor sânge acest infloritor și scump pământ” (p.5).	<i>Dona Eis Requiem</i> Columna Traiană Monologul lui Decebal în fața istoriei  Final Fugato „Din tragică luptă” și fragment din <i>Miorița</i>

Cum se vede din schemă, în libretul operei se îmbină două planuri de acțiune: cel primar, legat de evenimentele istorice, care conturează linia eroică a subiectului și cel secundar – liric (dragostea lui Armin și Ninvana) care devine centrul liric al operei. Deși componenta lirică ocupă un loc mai modest, fiind înconjurată de evenimentele istorice, ea totuși îmbogățește libretul operei *Decebal*.

Specificul libretului, analizat sub aspectul raportului textului literar cu cel muzical-dramatic, evidențiază faptul că unele remarce ale autorului prezente în clavier n-au fost reflectate pe deplin în partitura operei. Spre exemplu, pe p. 32 găsim așa o afirmație: *Decebal și Regina îi au în preajma pe fiica și fecior. Curtenii sunt mândrii de noul rege și Regina*. Pe pagina 82 (începutul actului III) găsim o altă remarcă simptomatică a compozitorului: *Aici Decebal arată la fiul său, îl îmbrățișează, dându-le tuturor de înțeles că el va fi jertfit!*. Totodată nici în textul literar, nici în materia muzicală acest gest n-a fost evidențiat.

După cum scrie V. Ferman, „opera este o dramă organizată din punct de vedere muzical” [194, p.26]. Și pornind de aici, după în opinia noastră, autorii uneori nu țin cont de

acest specific al genului. Atât caracterul textului libretului, cât și cel al muzicii ne permit să concluzionăm că sub aspect genuistic opera *Decebal* este orientată spre opera epică, eroică cu o pondere mare a componentei narative în detrimentul acțiunii propriu-zise.

Aici trebuie luat în considerație și un alt element important al dramaturgiei operei. Este vorba de acțiune, care conform opiniei cercetătorului rus М. Друскин poate avea un caracter diferit. Autorul diferențiază *acțiunea externă*, care se reflectă în diferite evenimente ale subiectului operei, și *acțiunea internă*, determinată de natura sentimentelor și comportamentul eroilor [111, p. 56]. Din acest punct de vedere opera *Decebal* tinde spre al doilea tip de acțiune, provocând unele asociații cu operele epice din istoria muzicii universale (de exemplu, *Ruslan și Ludmila* de M. Glinka).

Având în vedere faptul că partitura operei n-a fost studiată în muzicologia autohtonă (iar față de analiza efectuată de L. Guțanu avem mai multe rezerve), vom examina detaliat compoziția tuturor numerelor operei *Decebal*.

Uvertura *Dacia* este compusă într-un mod destul de tradițional, cu expunerea unor teme importante din operă. Compozitorul schițează principalele chipuri muzicale, care vor fi dezvoltate ulterior, dezvăluind temele contrastante (vezi Schema din tabelul 3.2).

**Tabelul 3.2.** T. Zgureanu *Decebal*, uvertura *Dacia*

<i>a</i>	<i>b + c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>a<sub>1</sub></i>	<i>b<sub>1</sub>+c<sub>1</sub></i>	<i>j</i>	<i>f+a</i>	<i>h</i>	<i>d<sub>1</sub></i>
c.2	c.3.	c.4.	c.5	c.6	c.7	c.8	c.11	c.13	c.15	c.16

Cum se vede din schemă, dacă ținem cont de logica expunerii observăm că ea este completată cu unele repetări ale materialului muzical care se încadrează într-o formă tripartită individualizată care poate fi tratată și ca o formă variantică:

**Tabelul 3.3.** T. Zgureanu *Decebal*, uvertura *Dacia*

$$\begin{array}{ccc}
 \mathbf{A} & \mathbf{A}_1 & \mathbf{A}_2 \\
 (a - b+c - d - e - f) - (a_1 - b_1+c_1 - j) - (f+a - h - d_1)
 \end{array}$$

În cadrul acestei structuri T. Zgureanu apelează frecvent la segmentul de bază *abcd*, de fiecare dată introducând unele schimbări, cum ar fi substituirea unor secțiuni cu altele noi sau sintetizarea materialului în cadrul unui anumit compartiment (vezi compartimentul *f+a*).

Din punct de vedere semantic, uvertura conține mai multe corelări cu conținutul muzical al operei. Aici găsim două citate din scena de balet din actul II (compartimente *j* și *h*), ca anumite centre – unul liric și celălalt de tip *scherzo* – ale compoziției, cluster-urile care anticipează concluzia orchestrală a *Monologului lui Zamolxis* din actul I, intonațiile eroice (compartimentele *a*, *a<sub>1</sub>*, *f+a*) care vor fi dezvoltate în linia basului în aria lui Decebal din actul

I, introducerea orchestrală din dialogul Traian-Decebal din actul III; intonațiile incipiente din fugato *Din tragica luptă* din Finalul actului III, compartimentul d se bazează pe o temă din scena *Dochia și corul păstorilor* (actul II). Astfel putem afirma că uvertura reprezintă izvorul intonativ din care provin mai multe formațiuni tematice ale operei.

**Actul I** începe cu scena lui Duras Durpaneus cu cor (p.15 din clavier) unde regele transmite atributele sale regale lui Decebal. Ea se bazează pe o logică tripartită ABA părțile extreme fiind compartimente corale cu caracter solemn *Vivat* repetate fără schimbări (*da capo*), iar compartimentul de mijloc reprezentând o formă bipartită simplă contrastantă *ab*. Plasată în ”miezul” formei tripartite, aria lui Duras Durpaneus capătă un caracter emoționant, având o linie melodică descendentă cu figurații dezvoltate, fapt ce denotă influența stilului operistic figurativ, de coloratură<sup>15</sup>. Organizarea modal-tonală a acestui număr tinde spre logică închisă bazându-se pe schimbarea centrelor tonale *Es-As-C-Es* îmbogățite prin prezența elementelor din modurile armonic și mixolidic.

Aria lui Decebal (p.21 din clavier) este scrisă într-o formă bipartită contrastantă AB, ce poate fi explicată prin contrapunerea unor sentimente și gândurilor diferite (Decebal cântă despre misiunea lui, a celui care îndeplinește porunca zeilor). Contrastele secțiunilor este realizat prin folosirea diferitor mijloace de expresivitate muzicală. Din punct de vedere modal-tonal prima secțiune este compusă în tonalitatea eroică și brillantă *Es-dur*, iar cea de-a doua – în *c-moll* cromatic cu treapta a II-a și a V-a coborâte, precum și cu utilizarea trepte a III-a mobile: *mi bemol-mi becar*. Stabilitatea metro-ritmică în cadrul măsurii de 4/4 (în primul compartiment) se suprapune măsurii alternante 4/4 -3/4 (în al doilea) etc.

Prima perioadă a ariei conține patru propoziții și are un caracter eroic, cu intonații specifice bazate pe sunetele trisonurilor principale, fiind adăugate mișcări cromatice în linia vocală a personajului principal. În acompaniamentul orchestral (p. 22) în linia basului apar intonații din uvertură care capătă o funcție de leit-motiv al operei simbolizând emoțiile eroice, patriotice ale lui Decebal (a se compara măsura 4 din c. 2 și c. 8 din uvertura). Acest leitmotiv poate fi numit convențional *leitmotivul dragostei față de Patrie*, sau *leitmotivul eroic*.

Din punct de vedere al acțiunii *Jurământul ostașilor* (p.25 din clavier) realizează un pas înainte în dezvoltarea acțiunii, evidențiind atitudinea poporului, simpatiile politice ale lui. Însă din punct de vedere al dramaturgiei această scenă apare ca una nemotivată, având un caracter unilateral și, în opinia noastră, nu corespunde pe deplin specificului dramei.

*Jurământul ostașilor* folosește mijloacele genului de marș. Dorim să menționăm că procedeul de *generalizare prin intermediul genului* (conform definiției muzicologului rus

---

<sup>15</sup> În cadrul lucrării noastre folosim clasificarea stilurilor vocal-operistice ce aparține cercetătorului rus G.Kuleșova, care scoate în evidență trei tipuri: *cantilena*, *stil declamativ* și *stil de coloratură* [140, p.15].

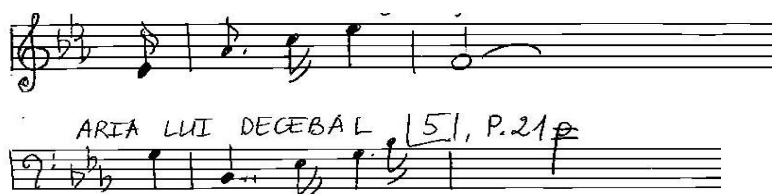
A. Alșvang) capătă un rol important în conceptul general al operei. *Jurământul ostașilor* este compus într-o formă tripartită simplă (partea de mijloc se începe pe p. 26, m. 12 după c. 2, iar repriza pe c. 3). Mijloacele muzicale de expresie sunt destul de modeste: predomină cântul monodic, îmbinarea mișcării pe sunetele trisonului tonicii cu cea descendent treptată, ritmul punctat, iar în unele momente linia melodică comună în partidele bașilor și tenorilor se descompune în acorduri generând o țesătură eterofonică

Coloritul armonic în cadrul acestui număr este determinat de utilizarea modului *fa mixolidic* rezultând consunări acordice mai puțin obișnuite, în special atunci când ele sunt îmbinate cu cele din tonalitatea *fa-dur* (acordurile *D*, *DD*, *treapta a VI-a armonică* ș.a.). Din punct de vedere al structurii tonal-modale relevăm o formă deschisă orientată spre tonalitatea dominantei: *f-mixolidic* – *C-dur*, creând un efect de creștere a tensiunii emoționale.

Aici putem observa prezența *leitmotivului eroic* ce s-a manifestat anterior în scena lui Duras Diurpaneus (p.16), în Aria lui Decebal, p.21 și în tema de bază a jurământului. Totuși expunerea și dezvoltarea lui de fiecare dată are un caracter diferit.

**Fig. 3.22** T. Zgureanu *Deceba*, leitmotivul eroic

Diuras Diurpaneus, p.16



Jurământul ostașilor



În *Monologul lui Zamolxis* (p.28 din clavier) resimțim influența tradițiilor operistice verdiene, fapt confirmat prin acompaniamentul specific melodizat, prin limbajul tonal accesibil pentru ascultător, prin factura omofon-armonică cu linia basului destul de dezvoltată în registrul inferior, interpretat de unisonuri profunde ale instrumentelor cu coarde. Merită să fie subliniat faptul că acest tip de acompaniament orchestral are tangențe cu mai multe capodopere ale lui G.Verdi (de exemplu, aria lui Rigoletto din opera omonimă sau aria Regelui Filip din *Don Carlos*).

Fig. 3.23 T. Zgureanu *Decebal*, Monologul lui Zamolxis

Voi cei cres - cuți a -  
E-o le - gă - tu - ră

ici din sol prin go - lul tim - pu - lui cel gol. cu vi - sul  
de cu - vânt cu-a-cest al - ba - stru gal de vânt și ce - ru-n

Ca exemplu al unui alt procedeu tipic caracteristic operei verdiane servește folosirea unisonurilor orchestrale împreună cu linia melodică dezvoltată și melodizată sau procedeul de dublare a liniei melodice din partida lui Zamolxis cu linia basului din orchestră.

Secțiunea introductivă a ariei formată din 16 măsuri are cel puțin două funcții diferite: pe de o parte, aici este expus un motiv de bază care devine o emblemă a monologului:

Fig. 3.24 T. Zgureanu *Decebal*, aria lui Zamolxis, introducerea

1 Grave, Feroce

Allegro Tumultuoso



Pe de altă parte, intonațiile din introducere pătrund în partida eroului deși într-o formă puțin diferită, dar cu aceeași semantică. Selectarea mijloacelor de expresivitate muzicală ne permite să concluzionăm că acest număr reprezintă o *arie eroică*. Aceasta se relevă în caracterul neschimbat al acompaniamentului orchestral, lipsa contrastelor în cadrul ariei, refuzul de a utiliza unele elemente narative sau meditative. Un rol important capătă aspectele metro-ritmice care zugrăvesc chipul lui Zamolxis – înălțător, dar și în același timp plin de pasiuni, de emoții.

Intensitatea emoțiilor se subliniază și prin folosirea diferitor formule ritmice (vezi p. 29 din clavier). Printre trăsăturile atribuite *ariei eroice* putem menționa de asemenea utilizarea timbrului basului, predominarea registrului grav în acompaniamentul orchestral, folosirea salturilor pe cvarte, cvinte și octave perfecte, desene ritmice punctate în linia melodică ș.a.

În concluzia orchestrală destul de dramatică a monologului compozitorul introduce un procedeu care va deveni caracteristic pentru limbajul componistic al acestei creații: adăugând în fiecare măsură câte un sunet la structurile armonice el ajunge la verticala de tip *cluster* ce reunește toate sunetele tonalității *b-moll* natural.

Fig. 3.25 T. Zgureanu *Decebal*, aria lui Zamolxis, concluzia orchestrală

Structura Duetului Decebal și Regina (p.32 din clavier) pare destul de tradițională pentru opera italiană din secolului al XIX-lea sau cea veristă, fiind compus din două compartimente, unde partea inițială se bazează pe replicile separate ale protagoniștilor urmată de un duet monoritm, așa numitul *duet de concordanță*, când partidele eroilor se construiesc pe intervalele consonante (unison, octavă). Identitatea sau similitudinea liniilor melodice în partidele protagoniștilor confirmă caracterul comun al sentimentelor eroilor.

În apogeul duetului putem găsi intonațiile *leitmotivului eroic* (pe hotarul paginilor 34-35) cu lărgirea intervalului saltului până la sextă.

Fig. 3.26 T. Zgureanu *Decebal*, duet Decebal și Regina

Structura tonală a duetului este una de tip deschis, începându-se în *b mixolidic* și finalizându-se în *es mixolidic*.

Aria Reginei (p.36 din clavier) este scrisă într-o formă care, după cum putem observa, a devenit tipică pentru T. Zgureanu în cadrul creației date - cea tripartită cu partea de mijloc contrastantă și cu repriza variată. Caracterul muzical al ariei apare destul de contradictoriu. Pe de o parte, ea conține sonorități solemne, eroice (cu imitarea clopotelor în introducere, cu salturi pe interval de sextă pe treptele trisonului tonicii (treapta a V-a - treapta a III-a)), cu alte cuvinte, sintetizând mai multe procedee din complexul atribuit intonațiilor eroice. Pe de altă parte, caracterul liniei basului denotă unele tangențe cu aria *lamento*, iar predominarea mișcării descendente ilustrează semnificația textului poetic redând tristețea profundă a eroinei.

Cvartetul Decebal, Regina, Ninvana, Fiul (p.40 din clavier) merită o atenție deosebită fiindcă aici sunt concentrate emoțiile și gândurile eroilor principali ai operei. În primul rând trebuie de menționat că cele patru personaje participante la acest cvartet intonează texte diferite, ceea ce scoate la iveală sentimente individuale ale eroilor.

Totodată, putem menționa faptul că din punct de vedere al dramaturgiei acest cvartet nu reiese din acțiunea operei, din conflictul plasat în dramă. Așadar, este evident că în libretul operei nu numai că nu se fac unele aluzii la stările sufletești ale eroilor, dar ele nici nu se încadrează în canavaua dramatică a acțiunii.

Spre exemplu, Ninvana cântă:

*Iubirea e-o povară,  
e o dulce nebunie,  
în ea e viitorul,  
prin care mi strig copiii  
cu aceleași vechi tradiții  
din care odinioară  
e fapta cea mai sfântă  
să crească pentru țară.*

Pe de o parte, eroina exprimă simțul patriotic, dragostea față de Patrie – un sentiment ce-i unește pe toți eroii implicați în cvartet. Pe de altă parte, ascultătorul nu înțelege pe deplin cine este cel despre care cântă eroina. Și aici revenim la ideea că în cadrul Actului I linia lirică este slab prezentă în cadrul acțiunii, pentru ca mai apoi, în actul II, – linia lirică să se dezvolte mai evidențiat. Adresându-ne la partida Reginei din cvartet, menționăm că ea se bazează pe elementele melodice deja manifestate în aria ei, acestea fiind simplificate până la mișcărilor pe intervale restrânse – de secundă și terță.

Fiul în cadrul cvartetului exprimă sentimentul de presimțire a sacrificării, deși acest sentiment rămâne nedeslușit de public. E de la sine înțeles că el poate fi tratat ca o aluzie a deznodământului tragic în soarta feciorului lui Decebal; însă acest aspect nu este dezvoltat suficient în cadrul libretului operei.

Trebuie de subliniat că partidele Ninvanei și Reginei sunt mai omogene din punct de vedere al limbajului muzical, iar partida lui Decebal contrastează cel mai puternic față de restul personajelor: cu mișcarea descendentă treptată, cu salturi pe intervale de sextă și septimă, cu cadență care încadrează treapta a II-a *frigică*.

**Actul II** se începe cu o Introducere orchestrală (p.43 din clavier) scrisă într-o formă tripartită variantică  $a a_1 a_2$ . Limbajul muzical al Introducerii se deosebește prin utilizarea elementelor folclorice, printre care putem evidenția: linia melodică bogat ornamentată, solurile clarinetului, pedală pe sunetele *re-la-mi* și alte procedee ce creează aluzii cu scenele pastorale. Nu întâmplător apare remarcă autorului „*Pe ecran: Munții Carpați, turme de mioare, păstori, sunete de tălângi*”(p.43 din clavier).

Următorul număr *Dochia și Corul păstorilor* (p.45 din clavier) prezintă o scenă operistică de amploare. Structura scenei este exemplificată în schema din tabelul 3.4:

**Tabelul 3.4.** T. Zgureanu *Decebal*, structura scenei *Dochia și Corul păstorilor*

preludiul orchestral	Arioso lui Dochia nr.1	corul	interludiul orchestral	Arioso lui Dochia nr.2	Corul	postludiul orchestral
p.45	c. 2	c. 5	c. 8	c. 9	c. 11	p.50

Așadar, putem observa o formă bipartită complexă contrastantă bine motivată din punct de vedere al subiectului. Arioso păstoritei *Dochia*, fiica lui Decebal, subliniază starea sufletească a eroinei, iar fragmentele corale exprimă laudă eroinei plină de dragoste și căldură sufletească.

Rolul destul de mare al fragmentelor orchestrale (preludiul, interludiul și postludiul) imprimă numărului trăsături ale formei tripartite creând „o formă de planul doi” care reunește într-un tot întreg părțile componente ale scenei. Observăm că în introducerea

orchestrală a scenei apar structurile melodice din numărul orchestral precedent creând unele legături de distanță mică.

*Nocturna* (p. 51 din clavier) scrisă în tradițiile stabilite în creația corală a compozitorului demonstrează mai multe procedee tipice caracteristice stilului lui T. Zgureanu. Aici vom găsi polifonia imitativă, recitația corală monoritmă, factura echilibrată, structuri componistice clare, bine gândite, care reflectă logica compozițională a scenei precedente. Din punct de vedere al semanticii acest număr creează o atmosferă de liniște, de contemplație.

*Cântecul lui Armin* (p.56 din clavier) contrazice indicației compozitorului deoarece din punct de vedere al conținutului – atât textual cât și muzical – depășește limitele genului nominalizat, având toate atributele ariei lirice. Probabil această denumire de *Cântec* se datorează faptului că subiectul operei Armin apare ca un cântăreț popular. Atributele ariei se manifestă în special prin forma tripartită cu partea de mijloc contrastantă și repriza de tip sintetic<sup>16</sup>, cu o modulație aproape clasică în partea de mijloc în direcția dominantei și întoarcerea la *fa mixolidic* în recapitulare. Partida vocală este construită în tesitura destul de înaltă, linia melodică fiind plină de cantilenă și necesitând respirație largă. Toate procedeele enumerate precum și aflarea în cadrul unui afect, a unui sentiment puternic ne permit să deslușim în acest cântec trăsături estetice și constructive proprii ariei. Aria Ninvanei (p. 61 din clavier) de asemenea este construită într-o formă tripartită cu partea de mijloc contrastantă și repriza variată, cu acompaniament tipic ariilor verdiene, cu vârfuri vocale pe sunetele *fa, sol* și *la* din octava a doua, cu folosirea trioletelor, cu *tremolo* orchestral în momentele culminante atribuind muzicii nuanțe patetice, cu scriitura omofonă și limbaj armonic clar, cu efect de politonalitate prin suprapunerea tonalităților în conformitate cu logica major-minoră (*Es-dur, es-mixolidic – C-dur*). În cadrul părții de mijloc unde se atinge culminația, linia melodică este continuată în partida oboiului, care în cazul dat poate fi tratată ca *leit-timbrul* eroinei. Duetul Armin și Ninvana (*Cununia și Mulți ani trăiască*, p. 65 din clavier) prezintă o scenă unde duetul de dragoste este urmat de ritualul de cununie și o scenă de laudare. Trei compartimente ale duetului sunt scrise într-o formă tripartită variantică pe baza procedeelelor tipice pentru această formă: schimb consecutiv de replici în baza polifoniei contrastante din două voci (c. 2), și apoi, (în compartimentul a<sub>2</sub>, c. 4) cântul monoritmă pe baza intervalelor consonante ca un anumit apogeu al sentimentelor lirice ale eroilor. Compartimentul *Molto maestoso* care are o funcție de proslăvire a îndragostiților folosește alternarea măsurii 3/8 - 4/4:

**Fig. 3.27** T. Zgureanu *Decebal*, Duet Armin și Ninvana

---

<sup>16</sup> Merită să fie menționat că repriza unește materialul muzical din secțiunile precedente ale formei muzicale.

Molto maestoso 7

S.  
A.  
T.  
B.  
F-no

La mulți ani, La mulți ani, La mulți ani, La mulți ani, Mulți ani tră - ia - scă, Mulți ani tră - ia - scă,

F-no

Limbajul armonic funcțional este îmbogățit prin împrumutări din arsenalul majoro-minorului omonim (trisonurile treptelor a II-a și a VI-a și a VII-a coborâte în cadrul modului *fa mixolidic*), tipică pentru creația dată.

Scena *Balet* (p.72 din clavier) și *Dans Bărbătesc* (p.73 din clavier) creează un anumit final coregrafic al Actului II al operei (sau suita coregrafică caracteristică așa numitei „opere mari”). Folosim această definiție de suită deoarece compozitorul ne oferă unele argumente: în primul rând, aceste părți sunt interpretate *attacca*, în al doilea rând, aici avem o structură compozițională ce se integrează plener în materialul muzical contrastant (la nivelul formelor complexe este una bipartită AB, la nivelul formelor simple – *a b c d e f*). Compoziția finalului din punct de vedere tematic se prezintă ca una deschisă astfel fiind justificată și structura deschisă a planului tonal (*D, d, E, f-frigic, cis-dublu armonic + doric*).

**Actul III** se începe cu numărul intitulat *Preotul Vezina și Ostașii* (p.77 din clavier). Este o scenă de amploare unde se îmbină două principii de gândire compozițională. În primul rând, este vorba de forma variantică construită în cadrul unui lanț de arioso al eroului, care se alternează de două ori cu fragmente corale. Material muzical al partidei ostașilor se realizează pe două căi: folosirea melodiei din arioso (vezi primul compartiment coral pe p.79), sau introducerea materialului muzical contrastant. Forma scenei poate fi redată schematic în felul următor: *a a<sub>1</sub> a<sub>2</sub> b a<sub>3</sub>*. Observă că aici se combină două principii diferite: cel variantic și cel de contrast, în rezultat formându-se structuri compoziționale individuale. Menționăm de

asemenea că în compartimentul *b* se realizează și funcția de punte, ce leagă secțiunile de bază ale scenei. Monologul Fiului lui Decebal însoțit de ostași (p.83 din clavier) demonstrează un nivel destul de înalt de integritate a caracteristicilor muzicale ale eroului – Decebal junior – și ostașilor. Replicile corale ale ostașilor penetrează partida vocală a eroului simbolizând unirea forțelor pozitive ale operei, reflectată în următoarea remarcă a compozitorului: „Decebal juniorul este înconjurat de ostașii camarazi de arme. Ei sunt gata să primească moartea împreună cu camaradul lor”. Astfel putem constata unitatea aspectului literar și muzical al operei, cu întruchiparea fidelă a ideilor din libret în muzică.

Compozitorul utilizează un principiu de corelare a partidei protagonistului cu planul coral. Fiecare compartiment al *Monologului* este lărgit prin intermediul replicilor corale ale ostașilor, marcând hotarele formei tripartite variante, iar în ultima secțiune Decebal junior și ostașii cântă împreună. Acest procedeu contribuie la crearea unei forme flexibile, care subliniază unitatea gândurilor și dorințelor lui Decebal junior cu cele ale ostașilor, în cadrul ultimei fraze ei cu toții adresându-se zeului dacilor Zamolxis.

Aria lui Decebal *O, țară străbună* (p.89 din clavier) readuce intonațiile incipiente utilizate în aria lui Decebal din Actul I al operei. Este vorba de construirea partidei vocale pe sunetele trisonului tonic în mișcare ascendentă. Sub influența conținutului aria eroică capătă unele nuanțe tragice (eroul se apropie de sfârșitul vieții sale) care se manifestă prin mai multe trăsături atribuite acestui tip de arie: forma tripartită cu repriza variată, contrastul dintre starea eroică a personajului în părțile extreme și caracterul mai dramatic în partea de mijloc, unde se schimbă aspectul liniei melodice: aici predomină *parlando*, replicile vorbite simbolizând un monolog tensionat și profund al eroului.

Dialogul Traian – Decebal (p.95 din clavier) este o scenă unde în afară de Decebal și Traian participă ostașii, poporul. Este una dintre cele mai importante scene din cadrul operei, o scenă tradițională pentru încheierea actelor operei unde sunt unite diferite forțe ale acțiunii. Structura scenei este prezentată în tabelul 3.5:

**Tabelul 3.5** T. Zgureanu *Decebal*, dialogul Traian – Decebal

introducere orchestrală	scena corală (poporul, ostașii)	Arioso lui Traian	dialogul lui Decebal și Traian	încheiere orchestrală
----------------------------	------------------------------------	----------------------	-----------------------------------	--------------------------

Este important de subliniat folosirea de către compozitor a formei de dialog dintre Decebal și Traian cu expunerea consecutivă a replicilor, cu imitarea convorbirii în contradicție a personajelor, cu intonații vorbite în partidele vocale ale eroilor.

În *Dona Eis Requiem* (p.102 din clavier) compozitorul propune o reacție emoțională la evenimentele operei utilizând semanticul genului de *requiem* al cărui centru simbolic este

dialectica vieții și morții, a existenței temporale a trupului și a trecerii în nemurire a sufletului omenesc. Acest număr se bazează pe unele fragmente ale textului canonic introducerea cărora lărgiște hotarele genului de operă. Compozitorul reduce substanțial textul, folosind doar strofa incipientă :

*Requiem aeternam  
Dona eis, Domine,  
Et lux perpetua  
Luceat eis.*

și una dintrele strofe din mijloc:

*Exaudi orationem meam,  
Ad Te omnis caro veniet*

Structura modală a *Requiemului* este următoarea:

**Fig. 3.28**



Această structură poate fi apreciată ca *do-moll* natural îmbogățit cu sunete cromatice (mai ales în tetracordul superior), care denotă elemente ale minorului dublu armonic (sunetul *fa diez*) și ale modului frigid (prin adăugarea sunetului *re bemol*) integrate într-o structură unică modală. Specificul verticalei se deosebește prin constituirea acordurilor în baza intervalelor de terță, cvartă, cvintă și secundă. Centrul tonal *do* rămâne destul de important, fapt confirmat prin cadențele în măsurile 4, 14, 17, 22-24.

**Fig. 3.29** T. Zgureanu *Decebal, Requiem*

Lamento  
Adagio funesto

1

S.  
A.  
T.  
B.

*sfp* *sfp*

Re - quiem, Re - quiem, Re - qui-em e - ter - na


Tempo I

2

S.  
A.  
T.  
B.

Et luxperpe - tu a

Do-na e - is, Do-na e - is, Do - mi - ne, Do - mi - ne Et luxperpe - tu

Influența muzicii medievale asupra limbajului muzical al *Requiemului* se evidențiază prin cadențe pe diferite tonuri ale modului (în cazul nostru, pe sunete *la, do diez, mi, și la*, pe tonica majoră a primei propoziții în măsura 4). Un efect eterofonic arhaic are și utilizarea „ecoului” prin mijloacele contrapunctului imitativ (c. 2, mm.1-2). Symbolismul limbajului muzical al *Requiemului* se realizează în folosirea ritmului punctat  specific: și în subordonarea structurilor metroritmice ale frazelor muzicale cuvântului cântat, creând o impresie a notației menzurale în condițiile notației tradiționale. Cele trei strofe verbale ale *Requiemului* formează o structură tripartită *a a1 a2*, iar tesitura partidei soprano face o ascensiune repetată de trei ori (de la sunetele *mi bemol* octavei întâia, *do* octavei a doua, și *mi bemol* octavei a doua).

Așadar, în contextul operei analizate, adresarea către genul de *Requiem* care nu numai reprezintă cultura muzicală vest-europeană, dar și se bazează pe două esențe ontologice a existenței umane: viața și moartea reprezintă un „citat genuistic”. Din punct de vedere al semanticii prin introducerea acestui citat autorii sintetizează un subiect din istoria autohtonă cu unele elemente ale culturii creștine, subliniind astfel într-o formă simbolică esența spiritualității române care se bazează pe moștenirea dacilor și pe credința creștină.

Pe cât de justificată este introducerea unui gen cultic creștin într-o lucrare subiectul căreia se petrece în timpurile precreștine? În opinia noastră, conceptul integrativ al operei permite includerea destul de liberă a unor componente muzical-istorice diferite. Folosirea genului de *requiem* subliniază tratarea dublă a personajului central al operei: Decebal apare ca un personaj istoric real cu o soartă tragică și totodată ca un erou arhetipal (întruchipat în numeroase personaje mitologice și legendare, inclusiv în figura Fiului lui Dumnezeu). Din punct de vedere al dramaturgiei scena cu *Monologul lui Decebal în fața istoriei* (p.104 din clavier) reprezintă culminația atinsă în evoluția personajului principal după moartea lui fizică, prezentându-l pe Decebal transfigurat într-un simbol al luptei dacilor pentru libertate. Prin intercalarea componentei corale în acest ultim monolog al lui Decebal compozitorul subliniază unitatea eroului cu poporul .

Finalul (p.112 din clavier) în care participă toți eroii operei și poporul, este ultima scenă de amploare formată din trei compartimente diferite (aici contrastul materialului muzical se completează cu contrastul textural, stilistic, semantic, etc.). Primul dintre ele este un coral într-o formă de *fugato* cu expunerea succesivă a vocilor în ascendență: *bas-tenor-alt-soprano*. Această ordine de intrare a vocilor creează creșterea tensiunii dramatice, simbolizând ascensiunea spiritului poporului dac. Compozitorul utilizează răspunsul tonal, înlocuind saltul la cvartă de la începutul temei cu cel de cvintă.



Fig. 3.30 T. Zgureanu *Decebal*, final

The musical score consists of four systems. The first system shows the bassoon (B) and piano (P) parts. The second system introduces the vocal parts (T and B) with the lyrics: "tra - gi - ca lup - tă pe via - - ță și moar - te". The third system continues the vocal parts with the lyrics: "Din tra - gi - ca lup -" and "lup - tă pe via - - ță și moar-te moar-te Din tra -". The fourth system concludes the vocal parts with the lyrics: "din tra gi ca lup - tă pe via - ță și moa - rte Din tra -". The tempo marking "Andante tragico" is placed above the second system. A rehearsal mark "2" is above the first measure of the second system, and a rehearsal mark "3" is above the first measure of the third system. A rehearsal mark "4" is above the first measure of the fourth system. A note at the bottom states: "\* De la m.9 - 57 orchestra dublează corul."

La sfârșitul *fugato*-ului grație acordurilor monoritmice (c. 6) textura polifonică se transformă în expunere omofon-armonică. Fiind repetat de două ori la o anumită distanță și intercalându-se cu un material muzical contrastant acest *fugato* imprimă scenei trăsături evidente ale formei tripartite cu repriză (a se vedea schema nr.5) Importanța compartimentului de mijloc este determinată în textul literar:

*Aici pe pământul carpatic bătrân  
Se născu o baladă poporul român  
Care porni prin furtuni mai departe  
Fie să-și fie de soartă stăpân*

Astfel introducerea variantei baladei folclorice *Miorița* antrenând corul mixt și orchestra apare pe deplin justificată: textura multivocală se bazează pe diverse variante metroritmice ale începutului temei, creând un efect eterofonic.

Sub aspect compozițional *Miorița* reunește două secțiuni diferite conturând – ca deseori în opera *Decebal* – o formă bipartită contrastantă. Primul compartiment (*Lento, legiero*) scris pe baza frazei incipiente a baladei *Pe-un picior de plai, pe o gură de rai* se repetă de mai multe ori. Compartimentul secund (c. 9) utilizează textul: *Iată vin în cale se cobor la vale trei turme de miei cu trei ciobănei*.

Subliniem apariția liniilor melodice mai dramatice, cu atingerea culminației melodice în partidele *soprano* și *alto* chiar în debutul compartimentului în cauză.

Interacțiunea stratului sonor cu cel textual aici este destul de complexă. Din punct de vedere al textului literar două compartimente ale baladei deși legate semantic, sunt separate compozițional. Dacă ținem cont de semnele de repetare indicate de compozitor, primul compartiment al *Mioriței* devine ”miezul” întregului *Final* grație repetării compartimentelor precedente. Structura compozițională a finalului (a se vedea tabelul 3.6) demonstrează sinteza celor mai importante dimensiuni ale operei cum ar fi istoria eroică a poporului dac și valoarea eternă a gândirii mioritice acestui popor.

Fig. 3.31 T. Zgureanu *Decebal, Miorița*

The musical score for 'Miorița' by T. Zgureanu is presented in two systems. Each system includes vocal parts for Soprano (S) and Alto (A) and piano accompaniment. The vocal lines are written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The score features various musical notations, including clefs, notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are: 'Pe-un pi-cior de plai, pe o gură de rai' and 'Iată vin în cale se cobor la vale trei turme de miei cu trei ciobănei'.

**Tabelul 3.6.** T. Zgureanu *Decebal*, schema finalului

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>A</b>	<b>B</b>
Fugato	Miorița 1	Miorița 2		Fugato	Miorița 1
<i>Din tragica luptă</i>	<i>Pe un picior de plai</i>	<i>Iată vin în cale</i>	<i>Asta ni-i istoria-n zbor</i>	<i>Din tragica luptă</i>	<i>Pe un picior de plai</i>

Începând cu c. 10 (*Andante contabile*) autorii introduc un fel de postfață din care desprinde o anumită reacție la textul *Mioriței* și în general la lecția de istorie oferită de opera *Decebal*. Din punct de vedere semantic acest compartiment poate fi tratat ca un anumit mesaj transmis generațiilor următoare ale poporului nostru:

*Asta ni-i istorian zbor  
E scrisă cu lacrimi și dor  
Cu vârf de sabie aprins  
Un cântec prea trist,  
Prea trist și aprins,  
Frumos și numai al nostru.*

Este simptomatic că acest compartiment conclusiv se interpretează doar de vocile masculine (tenori și bași) imprimându-i un caracter sever, eroic, dur pe deplin corespunzător spiritului dacic. Acompaniamentul orchestral sintetizează elemente preluate din partida instrumentală a mai multor scene din operă și făcând astfel resimțită prezența diferitelor personaje.

Vom generaliza analiza, accentuând particularitățile genuistice ale operei *Decebal* de Teodor Zgureanu. Deși opera conține 3 acte, volumul total al lucrării este destul de modest în comparație cu alte opere (*Ruslan și Ludmila* de M.Glinka sau *Boris Godunov* de M.Musorgski și chiar *Alexandru Lăpușneanu* de Gh.Mustea).

Compozitorul folosește aproape toate formele operistice tipice: *uvertura* (*Dacia*), *introducerea orchestrală* (*Introducere* la actul II), *aria* (*Aria lui Decebal* din actul I, *Aria lui Decebal* din actul III, *Aria Reginei* din actul I, *Aria Ninvanei* din actul II), *monologul* (*Monologul lui Zamolxis* din actul I, *Monologul Fiului* din actul III și *Monologul lui Decebal* în fața istoriei), *cântecul* (*Cântecul lui Armin* din actul II); *duetul* (*Armin și Ninvana* din actul II, *Decebal și Regina* din actul I); *cvartetul* (*cvartetul lui Decebal, Regina, Ninvana și Fiul* din actul I); *scenele* de amploare care conțin arioso, coruri, fragmente instrumentale (*Duras Diurpaneus, Jurământul ostașilor*, actul I, *Dochia* și corul păstorilor, actul II, *Preotul Vezina* și ostașii, Final actul III); *scene de balet* (balet (zâne-zeițe), dans bărbătesc, actul II).

Menționăm totodată că *recitativele* sunt totalmente excluse din acțiune, împiedicând astfel dezvoltarea ei, deoarece uneori logica evenimentelor și faptelor rămâne necunoscută

ascultătorului<sup>17</sup>. Această modalitate provoacă anumite consecințe negative asupra dramaturgiei fiind binecunoscut faptul că recitativele au un rol esențial în dezvoltarea acțiunii, concentrând în sine specificul dramatic al operei.

Remarcăm că în istoria operei sunt cunoscute și alte cazuri când compozitorii renunță la recitative, însă găsesc alte modalități de a informa ascultătorul. De exemplu I. Stravinsky introduce figura lui Speaker în funcție de comentator, de narator în *Ōedipus REX*. Totuși, excluderea recitativelor duce la tratarea unilaterală a acțiunii în dramă. Fără recitative acțiunea capătă un caracter convențional, declarativ și nu reiese firesc din logica internă a subiectului dramei. Și ca rezultat opera se transformă într-o consecutivitate de numere muzicale care redau stări sufletești ale eroilor.

Vorbind despre specificul genuistic al operei *Decebal* putem confirma că logica dezvoltării ei se bazează pe succesiunea celor două tipuri de episoade: unele în care are loc *dezvoltarea acțiunii* (în majoritatea cazurilor acestea sunt scenele corale) și altele în care se relevă o anumită reacție la acțiune – *conștientizarea, înțelegerea, lămurirea ei* ( în formele tipice ale operei: arie, duet, terțet, cvartet etc.). Toată această structură se completează cu secțiuni instrumentale (uvertura, antract orchestral etc.).

După cum scrie cercetătorul rus Б. Ярустовский, „dialectica interacțiunii episoadelor de acțiune cu cele de stare constituie una dintre cele mai importante particularități ale genului de operă” [198, p.338]. În opinia noastră libretistul (și într-o oarecare măsură compozitorul) n-a reușit să valorifice pe deplin această particularitate în creația dată.

Specificul genuistic al operei lui T. Zgureanu este strâns legat de *influența muzicii corale și vocale*. Spre exemplu, compozitorul utilizează forma strofică repetând același material muzical cu text literar nou fără nici o schimbare în plan muzical. Acest procedeu evidențiază un tip de dramaturgie muzicală mai statică, totodată demonstrând unele puncte de tangență cu genurile muzicii vocale (cântec, romanță) ușurând perceperea materialului muzical al operei de către public.

Influența muzicii corale se manifestă prin încadrarea în operă a unui gen al muzicii sacre și anume *Requiem*, care poate fi tratat ca o *inflexiune genuistică*. Propunem acest termen ca o variantă a *modulației de gen*, despre care scrie V. Axionov în articolul său *Reflecții asupra stilului sintetic și individual în creația componistică contemporană* [9, p. 99].

Acest aspect determină o altă particularitate genuistică a operei *Decebal* legată de adresarea la tematica istorică, civică, filosofică. Deși bazată pe o fabulă schematică (cu excluderea unor detalii ale subiectului), rolul important al episoadelor corale de amploare

---

<sup>17</sup> Explicațiile autorilor plasate în clavier uneori au un caracter prea generalizat și declarativ.

simbolizând o idee, caracterul static al acțiunii relevă prezența unor particularități ale genului de *operă-oratorie*.

Încă o inflexiune genuistică apare prin introducerea scenelor pastorale la începutul actului doi. Consecutivitatea numerelor *Introducerea*, scena Dochiei, corul păstorilor și *Nocturna* creează o *pastorală* integrată în operă<sup>18</sup>.

Influența *teatrului dramatic* și a *teatrului de operă modern* se resimte în folosirea mijloacelor tehnice contemporane și anume în amplificarea vocii lui Decebal<sup>19</sup>.

Modernizarea procedeelelor tipice ale operei găsim și în uvertura *Dacia*. Din istoria operei știm că de obicei uvertura se interpretează cu cortina lăsată, iar aici pe fondul uverturei compozitorul preconizează o scenă de pantomimă unde *2 plus 2 arcași trag în nori cu săgeți.... (înaintea cortinei)* (vezi remarca compozitorului pe p.7 din clavier).

Un alt principiu ce stă la baza genului de operă este repetarea, definită de B. Ферман drept „lege a complexelor repetate” [194, p.93] din cadrul textului muzical al operei. Muzicologul rus identifică în total patru tipuri de complexe, și anume: complexul intonațional legat de repetarea situațiilor scenice (realizată inclusiv prin utilizarea leitmotivelor), repetarea construcțiilor muzicale, principiul de repriză realizat la nivelul compozițional și repetarea tonalităților și centrelor tonale la nivelul scenelor, actelor din operei.

Primul tip (*repetarea situațiilor scenice*). În cazul operei *Decebal* primul tip se manifestă prin prezența mai multor complexe intonative provenind din leit-intonatii. Primul din ele este așa numitul *complex eroic* specificul căruia constă în utilizarea ritmului punctat, mișcării ascendente pe sunetele trisonurilor principale, uneori compensate cu cea descendentă treptată. Intonațiile complexului în cauză penetrează ariile și scenele eroilor operei, scenele corale și instrumentale simbolizând una din ideile majore a operei lui T. Zgureanu. În exemplul ce urmează sunt incluse fragmente din scena *Diuras Durpaneus* (p.16), din *aria lui Decebal* din actul I (c. 5, p.21), din *Jurământul ostașilor*, din *duetul Decebal-Regina* (pp.34-35), din *aria lui Decebal* din actul III (*O, țară strabună*) care argumentează afirmația noastră.

---

<sup>18</sup> În cultura europeană (mai ales în cea italiană și franceză)<sup>18</sup> din secolele XVII-XVIII pastorală apare ca un gen de spectacol (de operă, de balet sau pantomimă), subiectul căruia era legat de intruchiparea idealizată a vieții păstorilor. Printre autorii operelor pastorale se numără J.F. Ramo, J.B. Lully, W.A. Mozart. De asemenea pastoralele puteau fi incluse în alte genuri (în special în opera), unul dintre cele mai reprezentative exemple în acest sens fiind scena *Искренность пастушки* (*Sinceritatea păstoriței*) din *Dama de pică* de P.I. Ciaikovski. Ni se pare relevant faptul că T. Zgureanu a întruchipat ideea pastoralei prin folosirea mijloacelor celor mai caracteristice pentru creația sa. Avem în vedere predilecția pentru muzica corală care stă pe prim plan în această „opera în operă”.

<sup>19</sup> Conform ideii autorilor *Monologul lui Decebal* trebuie să fie interpretat „de după culise la microfon amplificat cu un ecou dublu” (p.103 din clavier).

Fig. 3.32 T. Zgureanu *Decebal*, complexul eroic

*Diuras Durpaneus*

Marziale 3 *f*

D.D. So - lemn în zi - ua as - ta, pe-a - cest pă -

*mf*

*Aria lui Decebal din actul I*

5

D. Eu jur pe-a- cea- stă spa- dă cu ca - re tai văz - du- lui când

*Jurământul ostașilor din actul I*

T  
B 2

A - vem o ță - ră

*rit.*

no

*Duetul Decebal-Regina*

R.  
D.

Vrem cer al - ba - - - stru, cer se - nin când

F-no

Aria lui Decebal din actul III (*O, țară strabună*)

D. *Moderato* 2 *Molto Cantabile*  
O, țară stră-bu-nă,

F-no *mp* *sfz*

Menționăm că și în scenele lirice ale operei putem găsi unele exemple de utilizare a complexului eroic ele fiind plasate într-un alt context și căpătând astfel alte semnificații (vezi de exemplu începutul *Cântecului lui Armin* sau începutul *Ariei Ninvanei* din actul II). Această trăsătură imprimă limbajului muzical al operei o anumită unitate și integritate.

**Fig. 3.33** T. Zgureanu *Decebal*, complexul eroic  
*Cântecul lui Armin* din actul II

A. *Andantino* 2  
Nin-va-na,-Nin-va-na, Nin-va-

F-no *Tempo I* *rit.* *Piu agitato rit.*

*Aria Ninvanei* din actul II

N. min. O, Ar-min, Tu a-e-dul dragosteii noa-stre, Cânti

F-no

Este important de subliniat că în expunerea temei *Mioriței* din Final, compozitorul folosește aceeași mișcare melodică pe sunetele trisonului tonicii, dar în contextul tonalității *la minor* ea capătă nuanțe noi, păstrând totuși legătura cu ideea despre unitatea simțului eroic și mioritic al poporului român.

Așa numitul *complex mioritic* prezintă o altă sferă intonațională cu importanță majoră în dramaturgia operei. El integrează tematismul scenelor pastorale, lirice din operă putând fi observat în următoarele numere: uvertura *Dacia* (cifrele 9, 16), *Introducere* la actul II.

**Fig. 3.34** T. Zgureanu *Decebal*, complexul mioritic

Uvertura *Dacia*

The musical score for the Uvertura *Dacia* consists of two systems. The first system, starting at measure 9, is marked 'I cl. Rubato' and features a melody in the upper voice with a rubato tempo. The second system, starting at measure 10, is marked 'a 2 cl. Vivo' and features a more rhythmic melody in the upper voice with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano accompaniment in both systems consists of sustained chords in the bass.

*Introducere* la actul II

The musical score for the *Introducere* la actul II consists of two systems. The first system, starting at measure 1, is marked 'Andante molto. Cantabile.' and features a melody in the upper voice with an andante molto tempo. The piano part is marked 'F-no' and 'p'. The second system, starting at measure 2, is marked 'Cl. solo' and features a melody in the upper voice with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano part is marked 'ac. sempre colla parte solo cl.' and features a wavy line in the bass.

sau tema *Pe un picior de plai* din Final (vezi Fig. 3.31).

Referindu-ne la specificul muzical al acestui complex subliniem integritatea elementelor melodiei bizantine cu mișcarea melodică treptată, cu opriri pe sfârșitul frazelor muzicale, unde predomină gândirea melodică de origine foclorică bogat ornamentată.



Cel de-al doilea tip se manifestă prin *repetarea construcțiilor muzicale* și poate fi observată în compartimentele corale de amploare ale operei, care de obicei sunt reluate fără schimbări, creând tablouri multivocale impresionante, care se percep ca nuște piloni ce integrează forma scenei sau actului. Ca exemplu putem nominaliza compartimentul *Vivat* din scena lui *Duras Diurpaneus* sau construcția *Finalului* operei.

Al treilea tip se bazează pe *principiul de repriză realizat la nivelul compozițional*. El se relevă prin prezența formei *da capo* în scena de balet din actul II sau în structura duetului lui *Decebal cu Regina*, dar și în compoziția *Finalului*, prin utilizarea formei tripartite cu repriză variată în construcția majorității ariilor, prin structura tripentipartita a scenei *Dochia* și corul păstorilor din actul II, toate acestea contribuind la manifestarea simetriei la nivel compozițional.

*Repetarea tonalităților și centrelor tonale la nivelul scenelor, actelor din operă* poate fi observată în planul tonal al creației, care este destul de dezvoltat și bazează pe două sfere contrastante: cea cu bemoli (*c frigic* în primul compartiment din uvertura *Dacia*, *Es-dur* în *Vivat* din scena lui *Duras Diurpaneus*, *c hipofrigic* cu alternanța treptei a treia în aria lui *Decebal* din actul I, *f-mixolidic* în *Jurământul ostașilor*). Iar momentele cele mai dramatice, tragice ale subiectului sunt legate de tonalitatea *b-moll* care apare în *Monologul lui Zamolxis* și alternarea tonalităților *f-moll* – *b-frigic* în *Monologul lui Decebal în fața istoriei* din actul III. O sferă tonală contrastantă – cea cu diezii sau fără semne – este prezentată de *a mixolidic*, *D-dur dublu armonic* și *Fis-dur* în *Univertură*, *A-dur* în aria lui *Decebal O țară străbună*, *D-dur* în *Aria Reginei*, *d-doric* în *Introducerea la actul II*, *D-dur* în scena de balet etc.)

Cum poate fi observat din lista tonalităților și centrelor tonale utilizate compozitorul tinde spre *folosirea diferitor moduri*, în special modulului *frigic*, *mixolidic*, *minor dublu armonic* sau structurilor mai complexe create pe baza îmbinării câtorva moduri. Factorul tonal deseori îndeplinește și o funcție compozițională suplimentară, cea de legătură a numerelor vecine (de exemplu *b-moll* în *Monologul lui Zamolxis* și *B-dur mixolidic* în următorul duet *Decebal-Regina*).

Gândirea modală a compozitorului determină și specificul *limbajului armonic* al operei *Decebal*, manifestându-se prin următoarele procedee: predominarea verticalei terțo-secundare apărute ca rezultat al verticalizării modurilor utilizate de Zgureanu; folosirea liniilor monodice (concluzia orchestrală a corului păstorilor din actul II) într-o formă de unisonuri sau cu diferite dublări; folosirea verticalei formate din intervalele perfecte (octave, cvarte și cvinte) deseori în mișcare paralelă (p.42, concluzia orchestrală a cvartetului din actul I, introducerea *Nocturnei* din actul II ș.a.); apelarea la resursele major-minorului (suprapuneri de acorduri monoterțare (6 măsuri înainte de c. 4, strofa 4 în *Corul păstorilor* ș.a.). Deseori aceste mijloace armonice sunt utilizate ca un mijloc de modulație (hotarul părții de mijloc și recapitulării în *Corul păstorilor*).

În stilistica operei *Decebal* sesizăm influența mai multor curente, dar în special a *neoclasicismului*, fapt confirmat și prin folosirea genului de *Requiem*, prin adresarea la structuri compoziționale tipice în condițiile unui limbaj muzical individualizat.

În limbajul muzical al operei găsim și unele procedee preluate din tehnicile moderne de compoziție. Astfel pe pp. 90-91 în partida orchestrală se relevă unele elemente ale aleatoriciei limitate, procedeul de *glissando* în partidele instrumentelor orchestrale, în mai multe locuri compozitorul folosește *cluster*-ul ca procedeul de construire a verticalei orchestrale ș.a.

Printre elementele importante ale conceptului ideatic pluridimensional al operei *Decebal* trebuie menționat și mioritismul sau simțul mioritic care se manifestă nu numai prin adresarea la balada folclorică *Miorița* în finalul intitulat *Imn străbunului pământ dac*, dar și prin utilizarea monodiei de tip folcloric în *Uvertură* (cifrele 9 și 10) și în *Introducere* la Actul II. Folosirea compartimentelor sus menționate la început, în centrul acțiunii și la sfârșit contribuie la crearea unui arc compozițional care asigură construcția bine încheiată a operei.

În tratarea mai multor personaje ale operei descoperim elementele *gândirii arhetipale* manifestate la diverse nivele. De exemplu, la nivelul textual găsim unele aluzii la arhetipurile ce aparțin Creștinismului: spre exemplu, chipul Reginei denotă trăsături ale arhetipului Mamei care se asociază și cu Maica Domnului. Figura lui Decebal este tratată ca întruchipare a lui Dumnezeu-Tatăl (la sfârșitul operei după moartea fizică a lui Decebal, el apare ca un spirit, ca un simbol al libertății poporului dac). Fiul eroului principal, la rândul lui, este prezentat ca fiul Domnului – Isus Hristos jertfit pentru ideea patriotică.

Gândirea arhetipală este punct de pornire a principiilor variaționale, în special la nivelul formelor operistice, repetarea variantică în procesul de dezvoltare melodică, și nu în ultimul rând, monodia de origine folclorică sau elementele eterofoniei. Spre exemplu, arioso eroului din scena *Preotul Vezina și ostașii* utilizează o formă variantică, iar partea de mijloc al *Monologului Fiului lui Decebal* din actul III este realizată ca o variantă.

Este important de a menționa că ideea jertfei se corelează într-o oarecare măsură cu o idee similară din balada folclorică *Miorița*, unde ciobanul înruchipează mielul Domnului. Reieșind din acest concept apariția *Requiemului* după sinuciderea lui Decebal se percepe destul de logic și firesc.

La nivel muzical putem găsi mai multe exemple de adresare a compozitorului la intonațiile muzicale primare cum ar fi genurile de marș, procesiune, intonațiile de fanfară (împrumutate de compozitor din tradițiile muzicii militare sau din cântece orășenești vechi ș.a.). Îmbinarea acestor intonații stă la bază complexului eroic al operei. În concluzie, opera *Decebal* de T. Zgureanu semnaleză manifestarea principiilor operei istorice cu semnele specifice genului de opera-oratoriu.

### 3.3. *Ateh sau Revelațiile Prințesei Khazare* de Gh. Ciobanu ca o nouă manifestare a operei de cameră și a monooperei

Opera lui Ghenadie Ciobanu *Ateh sau revelațiile prințesei hazare* cu durata totală de circa 45 de minute a fost semnată în anul 2004 pe un libret scris de compozitor pe baza celor *Trei monologuri ale Ateh din Dicționarul khazar: roman-lexicon în 100 000 de cuvinte* de Milorad Pavić. „Am fost întotdeauna captivat de muzica diverselor etnosuri, – spunea Ghenadie Ciobanu. – Nu merge vorba despre frumusețea folclorului propriu-zis sau imitarea unui stil anumit al muzicii populare.... Analizând romanul renumitului scriitor sârb Milorad Pavić *Dicționarul khazar* am încercat se găsesc arhetipurile tradiției muzicale orientale (importante pentru mine, și nu în ultimul rând pentru prințesa Ateh), pornind într-o călătorie în Asia Mică, Turcia, Balcani și Asia Centrală”, – cu aceste cuvinte compozitorul a explicat interesul lui față de istoria cercetată [204, p.240].

În premieră absolută opera *Ateh* a fost interpretată la Chișinău, pe data de 26 iunie 2005. În cadrul echipei de creație au fost implicați cele mai bune forțe creative naționale și anume – Petru Vutcarău, regie, Radu Poclitaru, coregrafie, Elmira Sebat, soprană din România ș.a.

Libretul operei merită o atenție deosebită, fiind scris pe baza celor trei fragmente din romanul-lexicon de M. Pavić *Dicționar khazar: roman-lexicon în 100 000 de cuvinte* (1984). Compozitorul a fost captivat în primul rând de actualitatea istorică a temei, fiind atras de conștientizarea faptului că „khazarii este o metaforă a unui popor mic, care supraviețuiește printre puterile și religiile mari” [204, p. 241]. Este cunoscut faptul că lexiconul include trei compartimente de bază, trei viziuni diferite – creștină, islamică și ebraică care permanent „interacționează, se completează reciproc, prezentând aceleași evenimente și personaje din diferite puncte de vedere” [204, p. 243]. Cum scrie Irina Suhomlin-Ciobanu, „compozitorul a folosit textul din două rugăciuni din partea creștină a lexiconului (așa numita Cartea Roșie) și o poezie din sursele ebraice – din Cartea Galbenă. Fiecare fragment a devenit bază pentru una din revelațiile Ateh”[idem].

Specificul genuistic al opusului în cauză este indicat de către autor ca „monooperă cu balet”. Compozitorul creează o îmbinare foarte reușită care pe de o parte, dă posibilitate de ne a concentra asupra istoriei, sentimentelor, lumii sufletești a eroinei operei, dar pe de altă parte, îmbogățește genul de monooperă cu componente spectaculoase suplimentare, cu noi surse de expresivitate prin activarea mijloacelor coregrafice moderne și a mișcării scenice.

Influența tradițiilor teatrului dramatic menționate anterior se realizează în Prolog, unde găsim unele elementele ale teatrului de ”prestanță”, deci, teatrului brehtian. Actriță, ce

interpretează rolul principal, articulează într-o formă vorbită un scurt enunț ce precede acțiunea propriu-zisă.

*Cînd seara ne ia somnul  
toți ne prefacem în actori  
și fiecare din noi  
urcăm pe câte  
ca să ne jucăm rolul*

Structura compozițională a operei pare destul de logică, fiind alcătuită din Prolog, Revelațiile I, II, Ritual, Revelația III și Epilog. Ancadramentul format din Prolog și Epilog realizate în exclusivitate cu resursele muzicii electronice (cu adăugarea vocii în Prolog), contrastează cu partea de bază a creației lui Ghenadie Ciobanu (care conține Revelațiile I, II, III) unde compozitorul recurge la sonoritățile orchestrei simfonice. Cele trei Revelații se asociază direct cu structura din trei acte a operei tradiționale, fapt confirmat atât prin utilizarea aceleiași denumirii cât și prin proporțiile aproape egale a fiecărei Revelații. Pe de altă parte, putem vorbi despre influența formelor pur instrumentale, și, în primul rând, a variațiunilor sau a formei tripartite complexe cu repriza variată A A<sub>1</sub> A<sub>2</sub>.

Deși introducerea între Revelațiile II și III a unui compartiment instrumental de amploare intitulat Ritual aparent poate fi tratată ca includerea unui antract operistic, considerăm că importanța și funcția lui în dramaturgia operei depășește limitele antractului propriu-zis. Reieșind din logică compozițională a formelor instrumentale introducerea Ritualului poate fi explicată ca a.n. „inflexiune compozițională” (definiția aparține lui V. Bobrovski) deoarece îmbogățește construcția de bază a operei prin atragerea materialului contrastant. Acest compartiment (Ritual) are anumite legături compoziționale cu generalizările orchestrale din cadrul Revelațiilor I, II, III (spre exemplu, *Cantabile animoso* din Revelația I).

Limbajul muzical al Prologului se bazează pe sonoritățile electronice efemere, enigmatice, cu utilizarea timbrurilor artificial produse. Factura este preponderent lineară fiind formată din două linii-straturi: unul constă din sunete separate și celule melodice izolate trezind anumite asociații cu factura puantilistă, iar celălalt este constituit din pedala formată pe baza acordurilor (p. 1). Structura terțară a acordurilor ca și nivelul de cromatizare a țesăturii muzicale creează o impresie moderat armonioasă pentru ascultător fiind destul de accesibilă din punctul de vedere al sonorităților.

Fig. 3.35 Gh. Ciobanu *Ateh*, prologul

Nastro  
(musica  
electronica,  
CD)

De la bun început partida eroinei demonstrează un spectru larg de procedee specifice de emisie vocală. De exemplu, în cadrul Prologului este vorba de *Sprechstimme* cu desen ritmic capricios, divizat în fraze scurte. Este important de menționat că autorul a compus trei versiuni diferite ale liniei melodice pentru diferite limbi (română, engleză și rusă).

Fig. 3.36 Gh. Ciobanu *Ateh*, prologul

Voce (English variant)

Voce (in Romanian)

Voce (in Russian)

When at

Când

3a

*Revelația I* este o scenă de operă alcătuită din câteva compartimente. Primul (m. 1-25) prezintă un recitativ al cărui scop constă în promovarea acțiunii (eroina își amintește soarta maicii sale). Partida vocală bazată pe *Sprechstimme* acompaniată de factura orchestrală limpede, transparentă ce încadrează elementele eterofonice (la începutul scenei), demonstrează un anumit echilibru dintre voce și acompaniament, iar respirația facturii este separată de sunetele bas-clarinetului. Uneori, când cântăreața interpretează partida sa, orchestra nu participă deloc, alteori materialul acompaniamentului este redus la micro-fraze și motive scurte. Acest procedeu dă posibilitate de a concentra pe deplin atenția asupra conținutului cuvintelor pronunțate de eroină. Aspectul ritmic e destul de dezvoltat, fapt confirmat prin rolul extrem de mare al instrumentelor de percuție selectate cu grijă de autor. Diversitatea percuției și utilizarea specifică a instrumentelor de suflat (flautul piccolo, oboi, clarinet, bas clarinet) imprimă partiturii exotism amplificat și grație caracterului laconic al limbajului muzical. Pe alocuri apar aluzii destul de evidente cu opera *Madama Butterfly* de G. Puccini.

Gândirea componistică se bazează pe principiul variativ și pe procedeele micropolifoniei, când spre exemplu în măsurile 3-4 găsim motivul bazat pe sunetele *sol bemol – fa – mi* în partida viorilor I care se expune aproape simultan (cu o întârziere de doar o șaisprezecime) într-un alt strat sonor conținând sunetele *re diez – mi – fa* în partida violei I. Acest motiv apare ca o inversie a motivului de bază având sunete comune. Totodată compozitorul dispersează, variază, iar uneori și scurtează intonațiile preluate imitativ.

Cercetătoarea creației lui Gh. Ciobanu Elena Mironenco, referindu-se la aspectul intonațional al limbajului muzical al compozitorului, menționează următoarele: „din îmbinarea secunde și terțe în volumul de cvartă (perfectă, mărită și micșorată) se nasc mai multe elementele intonaționale de bază” [154, p.175]. Concomitent compozitorul include în factura orchestrală mai multe versiuni reduse ale diferitor motive:

Fig. 3.36 Gh. Ciobanu *Ateh*, Revelația I

The musical score for 'Revelația I' from 'Ateh' by Gh. Ciobanu is presented in a multi-staff format. It includes parts for Percussion I (mp), Percussion II (mf), Voice (Recitativo), and a string ensemble consisting of two Violins (I, II, III), two Violas (I, II), two Violas, and a Cello/Bass. The score features various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *p*, and *pp*, along with performance instructions like *sussurrando* and *sul ponticello*. The time signature is 5/4, and the key signature has one flat. The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing complex rhythmic patterns.

Acest procedeu creează un anumit efect eterofonic, uneori motivele reducându-se până la două sunete *re – mi* sau *fa – mi* în măsura 4.

În al doilea compartiment (m. 26-70) al Revelației I compozitorul utilizează o expunere a liniei vocale în unison cu partida viorilor I creând o sonoritate cu efect arhaic, inspirat din monodia bizantină. Specificul liniei melodice cu indicații *glissando*, caracterul melismatic, ambitusul restrâns cuprins între sunetele *sol bemol - re* al octavei întâi (atingând sunetul *fa* al octavei a doua în m. 49), mișcarea preponderent descendentă cu completarea intervalelor de terță cu cele mai mici (inclusiv secunde cromatice) - toate aceste mijloace corespund specificului monodiei bizantine.

Concomitent caracterul descendent al liniei melodice și alte trăsături evidențiază influența genurilor vocale de origine folclorică și în primul rând a *bocetului*, fapt confirmat prin utilizarea frazelor scurte, modelarea efectului de plâns, intonația *lamento* și alte mijloace.

**Fig. 3.37** Gh. Ciobanu *Ateh*, Revelația I

În măsură 52 găsim un exemplu al penetrării liniilor melodice din partida orchestrală în partida prințesei Ateh: la sfârșitul frazei deslușim intonația de terță micșorată pe baza sunetelor *sol bemol-fa-mi* din motivul 1:

**Fig. 3.38** Gh. Ciobanu *Ateh*, Revelația I



Atmosfera arhaică, apelarea la gândirea arhetipală determină caracterul însemnat al aspectului melodic, care cere o cercetare aprofundată. În primul rând, merită să fie menționată influența monodiei bizantine asupra partidei vocale. Printre acestea: abundența melismelor, unisonurilor melodice sau instrumentale cu vocea, trilurilor și *tremolo*, prezența unor fraze scurte compuse din optimi sau șaisprezecimi cu sfârșitul pe nota mai lungă, folosirea intervalelor cu sonoritate acută.

Spre exemplu, în partida eroinei găsim fraze limitate la diapazonul de cvartă sau cvintă (măsura 62), totodată folosind mai multe intonații de secunda mărită ce creează un efect sonor deosebit (m. 51) ș.a.m.d. Un alt exemplu al liniei melodice cu abundența secundelor mărite găsim în Revelația I, m. 119-120 în partidele clarinetului și bas clarinetului.

Influența melismaticii asupra desenului melodic al tuturor partidelor orchestrale este destul de importantă. De exemplu, din repetările caracteristice trilului compozitorul construiește fragmentele liniei melodice din partida violei a doua, măsura 20.

Merită să fie menționat și un alt procedeu utilizat de Gh. Ciobanu – divizarea funcțiilor în partida eroinei: când este vorba de dezvoltarea acțiunii el utilizează recitativul vorbit, iar pentru accentuarea sentimentelor eroinei și redarea durerii ei acute – vocaliza interpretată fără cuvinte, adăugând liniei melodice mai multe semnificații simbolice.

În compartimentul următor (m. 69-123) autorul scoate în prim plan aspectele motorice, ritmice ale facturii muzicale, acumulând trăsăturile dansante în partida orchestrală, iar în cea vocală Gh. Ciobanu se întoarce la recitativul pe bază de *Sprechstimme* cu acompaniamentul bazat pe modelele ritmice dezvoltate și pedala ținută în partida instrumentelor cu coarde. Utilizarea ritmurilor accentuate în cadrul acestui compartiment redă un efect al revelației, structurează o scenă întreagă, promovează acțiunea. În măsurile 94-102 compozitorul folosește țesătura eterofonică, efectele de "ecou", amplasând materialul monodic pe diagonală. Menționăm și utilizarea micro-polifoniei (efectul imitației dintre voce și partida vioii 1), în măsurile 94-96.

Diapazonul partidei vocale se extindă treptat atingând sunetului *fa diez* al octavei a doua, dar în același timp fiind redus la fraze scurte cu mișcarea descendentă de tip *lamento* (în m. 106-112). Caracterul partidei vocale se schimbă: apar motive mai lungi, intonații de secundă mărită pe profilul dinamic *F*.

Fig. 3.39 Gh. Ciobanu *Ateh*, Revelația I

În măsurile 119-124 în partidele instrumentelor de suflat acompaniamentul orchestral joacă un rol aparte, demonstrând caracterul culminant al acestei exprimări a eroinei. Compartimentul în cauză are o funcție de integrare a materialului precedent îmbinând pulsația ritmică cu vocaliza fără cuvinte bazată pe modelele melodice expuse anterior (vezi Fig.3.38 ).

În măsurile 124 - 152 apare o fază nouă a prințesei Ateh unde compozitorul manipulează diferite modalități de redare a chipului eroinei: vocaliza este substituită de un recitativ nou. Începând cu măsura 153 *Cantabile animoso* găsim un fragment orchestral cu funcția de generalizare a materialului muzical-dramatic expus anterior. Aici Gh. Ciobanu utilizează mai multe resurse orchestrale (*tutti*, îmbinarea motivelor împrumutate din partiția eroinei, în special celor ce aparțin liniei melodice din *arioso*, melismatica bogată din partida vocală, ș.a.). Un lucru de remarcă – direcția melodică în acest fragment orchestral s-a schimbat: mișcarea ascendentă predomină, astfel creând un efect de utilizare a procedurii polifonice de inversie.

Începând cu măsura 170 apare un compartiment conclusiv, tip codă, care are ca funcție sintetizarea evenimentelor și gândurilor expuse pe parcursul scenei întregi. Este vorba de îmbinarea *Sprechstimme* și a melodiei bogat ornamentate, și de conținutul textului articulat de eroină. Structura melodică conține intonațiile bocetului din compartimentul precedent, utilizând și resursele ce țin de registrul vocii feminine (sunetele din registrul inferior – sunetul *sol* al octavei mici, și cromatica timbrului mai sumbru care n-a fost folosit anterior). Separat de recitativ acest fragment vocal apare de două ori (vezi 219-225).

*Dar nu-i port pică  
fiindcă știi că și ea la rândul-i  
a fost păgubită de mama ei  
Dacă m-ar întreba cineva la ce atâta prefăcătorie,  
aș răspunde  
Încerc să mai vin odată pe lume,  
Dar să-mi iasă mai bine...*

Generalizând cele expuse anterior putem confirma că structura compozițională a Revelației I arată astfel: **A – B – A<sub>1</sub> – (A + B) – A<sub>2</sub>** unde în compartimentele A sunt concentrate exprimările de tip *recitativ* ale eroinei, iar în compartimentele B – cele de tip *arioso*. Repartizarea și prelucrarea materialului muzical creează o senzație de o adevărată revelație sonoră grație mai multor factori de dezvoltare muzicală: melodică, metro-ritmică și timbrală.

**Revelația II** este un act dramatic al cărui conținutul este legat de prezența eroinei pe un vas:

*Pe corabia noastră, Părinte  
semenii noștri mișună ca furnicile:  
au spălat-o cu pletele mele  
ei se cațără pe catarge și-și întind  
pânzele verzi ale furnicarului lor  
precum niște unduitoare frunze de viță  
cârmaciul dă să smulgă cârma  
și s-o ridice în spate  
ca pe o pradă cărei ar îngădui să mănânce  
și să trăiască o săptămâna-ntreagă  
cei slabi trag de parâma sărată și să mistuie  
în pântecul casei noastre plutitoare*

*Însă tu, Părinte, să nu mi te arăți nesățios  
În înfulecarea lor grăbită  
doar ție inima mea  
singurul meu Părinte ți se cuvine  
bucata cea mai grabnică  
Tu te hrănești doar cu fărâme de vânt*

Așadar, din punct de vedere al dramaturgiei de operă compartimentul dat (actul II convențional) reprezintă centrul dramatic al creației în cauză. În cadrul acestei scene de amploare pot fi indicate mai multe mijloace caracteristice de dezvoltare a limbajului muzical. În primul rând este vorba de utilizarea mai activă a pedalei, a principiilor de *ostinato* (preponderent în partidele violoncelului și contrabasului) care în egală măsură este un indice al gândirii muzicale arhaice și al celei moderne. Acest procedeu are un rol însemnat în structurarea compozițională a părții respective.

Revenind la conceptul arhaic al creației date, menționăm că efectul barbar este produs prin intermediul sonorităților brutale, primitive ale instrumentelor de percuție la începutului Revelației II (p.1). În procesul de desfășurare a materialului muzical limbajul muzical devine mai clar, cu unele aluzii la limbaj tonal. De exemplu, începând cu măsura 50 este expusă o melodie ale carei structură are anumite tangențe cu tonalitatea *sg-moll* îmbogățită cu elementele modurilor armonic și doric, ulterior cu treapta a V-a coborâtă.

Desenul melodic se bazează pe conturarea clară a mișcării de la treapta I-a la cea a V-a în partida viorilor și flautului. Un alt moment important constă în utilizarea ritmurilor și structurilor tipice muzicii de dans. Este vorba de metrica regulată în măsura 3/8, de structuri simetrice pătrate (4+4). Totuși acest principiu nu este realizat pe deplin: de exemplu, în măsurile 58-64 structura tradițională din 8 măsuri se scurtează, eliminând acest efect al periodicității specifice genurilor de dans.

Fig. 3.40 Gh. Ciobanu *Ateh*, Revelația II

The image displays a musical score for 'Revelația II' by Gh. Ciobanu. The score is organized into several systems of staves. The first system includes Flute (Fl), Percussion I (Perc. I), and Percussion II (Perc. II). The second system includes Violin II (2 V-ni I), Violin I (2 V-le I), and Cello (V Cello). The third system includes Clarinet in B-flat (Cl b), Clarinet in C (Cl), and Clarinet in E-flat (Cl b). The fourth system includes Violin II (2 V-ni I), Violin I (2 V-le I), Cello (V Cello), and Double Bass (Cb). The score features various musical notations, including dynamics such as *mf* and *f*, and performance instructions like *sim.*, *I sola*, and *arco*. The percussion part includes a specific instruction for the Cassa drum.

Distribuția resurselor sonore este diferită în comparație cu Revelația I. Aici sunt polarizate trei sfere diferite – arioso lui Ateh, fragmente interpretate la instrumentele de percuție și cele interpretate de instrumentele cu coarde. Trebuie de adăugat și utilizarea resurselor electronice care nu au mai apărut după Prolog și anume includerea bandei magnetice începând cu măsura 311 ca o anumită pedală sonoră ce integrează ultimul compartiment al Revelației II.

Factura orchestrală demonstrează unele schimbări semnificative: în loc de secunde mici (intonații cromatice ascendente și descendente) apar intonații construite pe secunda mare care produce un alt efect sonor, mai puțin disonant. Natura intonațională a partidei Ateh devine mai diatonică în special în compartimentul concluziv (p. 37) unde linia melodică se bazează pe pentacordul: *do – re – fa – sol – la* cu repetarea de mai multe ori a intonațiilor de secundă mare, cvartă perfectă, terță mică în diferite versiuni:

**Fig. 3.41** Gh. Ciobanu *Ateh*, Revelația II

The image shows a musical score for three parts: Oboe (Ob.), Percussion I (Perc. I), and Voice. The score is for measures 371 to 383. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'cantabile' and 'cantabile, con la tristezza leggera'. The lyrics are 'A - i - a u' and 'a - u - a u a u a u a - a i u a u a a'. The oboe part has a melodic line with some rests. The percussion part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The voice part has a melodic line with lyrics.

Merită să fie menționată și dezvoltarea registrală a partidei Ateh. Spre exemplu, pe paginile 24-25 în momentul de culminație tesitura vocală devine mult mai înaltă atingând sunetul *la* al octavei a doua. Analizând scriitura vocală menționăm că pe p.36 compozitorul folosește îmbinarea vocalelor *u – a* în partida solistei procedeu care n-a fost utilizat anterior. În opinia noastră, astfel se evidențiază mai elocvent caracterul diatonic al melodiei.

Vom explica structura compozițională a Revelației II cu indicarea hotarelor fiecărui compartiment: Compartimentul 1: introducerea instrumentală (percuție), m. 1-50, dans, m.51-101, recitativul Ateh nr.1, m. 102-127, dans (repriza redusă), m. 128-146. Compartimentul 2: arioso Ateh, m. 147-232, recitativul Ateh nr.2, m. 233-314, recitativul Ateh nr. 3, *Maestoso*, m. 316-360, arioso Ateh, m. 361-403.

Cum se poate observa, compoziția Revelației II la macro-nivel prezintă o formă bipartită unde compartimentul A este construit în conformitate cu logica formei tripartite

(recitativul Ateh înconjurat cu materialul dansant), iar compartimentul B se bazează pe principiile formei concentrice *ab+ba*.

Analizând Revelația II din punct de vedere al interacțiunii principiilor genuistice de operă și balet putem vedea că fragmentul dansant din cadrul acestei scene de amploare relevă o anumită penetrare a principiilor genului coregrafic în materia muzicală a operei. Așadar, Revelația II demonstrează mai multe tendințe de sintetizare a acțiunii din diferite puncte de vedere: interacțiunea genurilor de operă și balet, integrarea sonorităților acustice cu cele artificiale, îmbogățirea principiilor modale manifestate anterior cu structurile noi diatonice.

**Ritualului** îi revine un rol central în conceptul muzical-dramatic al operei lui Gh. Ciobanu. În primele două Revelații a fost vorba despre personaje arhetipale, eterne, pregnante cu un simbolism aparte – Maica și Tatăl, ultimul primind o interpretare ambiguă - și ca tatăl eroinei și ca tatăl ceresc (Dumnezeu) în mentalitatea păgînă a prințesei Ateh. În Ritual se reproduce un ritual barbar, primitiv ce ține de îngroparea, înmormântarea trupului copilului nou născut al eroinei. Acest compartiment este realizat ca unul pur instrumental, creând unele aluzii cu antractul orchestral din cadrul operei tradiționale<sup>20</sup>. Concomitent atât denumirea cât și funcția lui în compoziția operei-balet sunt foarte importante. Pe de o parte, Ritualul nu stopează dezvoltarea acțiunii: ci dimpotrivă, aici se atinge o culme dramatică în dezvoltarea acțiunii operei întregi. Pe de altă parte Ritualul este un compartiment instrumental care se deosebește prin țesătura orchestrală dezvoltată pe baza micro-polifoniei, cu creșterea numărului de linii orchestrale și a tensiunii, densității facturii întregi (în special, pe paginile 13-14), ce conține zece straturi diferite:

**Fig. 3.42** Gh. Ciobanu *Ateh*, Ritual

Gh. Ciobanu

The musical score for 'Ritual' from 'Ateh' by Gh. Ciobanu is presented for a string quartet and a clarinet in B-flat. The tempo is marked as quarter note = 42-44. The Clarinet part (Clarinete în B) is marked 'Flebile' and 'mf legato', featuring triplet patterns. The Violin I part is marked 'I solo' and 'mp'. The Violin II and Violin III parts are also marked 'I solo' and 'mp'. The Viola/Cello part is marked 'I solo' and 'mp'. The score includes various musical notations such as triplets, glissandos, and dynamic markings.

<sup>20</sup> Aici vocea cântăreței nu este implicată în acțiune cu excepția strigătelor de la începutul Ritualului care sunt determinate de subiect (chinurile eroinei în procesul de naștere a copilului).

Legăturile acestui episod instrumental cu alte momente ale operei sunt evidențiate prin încadrarea sonorităților electronice împrumutate din Prologul operei.

Aici compozitorul se întoarce la fondul intonațional din Prolog (secunde cromatice descendente și ascendente, motive scurte cu ambitus limitat). Trilurile lungi care sunt utilizate aici completează această sonoritate bazată pe secunde.

Referitor la aspectul metroritmic al Ritualului putem confirma utilizarea metrilor și măsurilor alternative, complexitatea metro-ritmică, folosirea procedeelelor de expresivitate muzicală ce corespunde caracterului muzical în general. Drept exemplu poate servi interpretarea trilurilor la instrumente de percuție (măsurile 6-7, 12-15, 20-23 etc. ) care contribuie la crearea atmosferei de neliniște a acțiunii.

Din punct de vedere al dezvoltării timbrale aici Gh. Ciobanu apelează la sonoritățile acute ale flautului și oboiului în registrul de sus, lărgind distanța dintre acest strat al partiturii cu alte voc. Această ruptură contribuie la crearea sonorităților orchestrale neechilibrate, distanțate și dispersate spațial.

**Revelația III** se începe cu o anumită repriză textuală. Este vorba de o repetare a textului Ateh din Prolog care ne întoarce la principiile teatrului brehtian. În același timp pe baza cuvintelor deja cunoscute este prezentat un material sonor nou. Factura muzicală se bazează pe motive scurte unde intonațiile de secundă mică sunt încadrate în structuri intervalice de secunde mari (măsurile 5-7), de exemplu motivul bazat pe sunetele *do diez – re – fa diez – sol diez – la diez* se reflectă incomplet în motivul descendent *do diez – la diez – la – fa – mi*, iar desenul ritmic rămâne neschimbat în ambele motive:



Fig. 3.43 Gh. Ciobanu *Ateh*, Revelația III

$\text{♩} = 42$  Largo e dolce  
 sopra  
 Flute Picc. *mf* sonore  
 Oboe *mf* sonore  
 Cl. basso in B *pp* *pp*  
 Perc. I Campanelli *mf*  
 Perc. II Vibrafono *mp*  
 Voce  
 When at night we fall a-sleep  
 Când sea-ra ne ia som-nul  
 За - чьа ве-че-ром  
 V.-cello *p*  
 C.-basso *p*

Merită să fie menționată și apelarea la unele procedee ce aparțin *aleatoriciei*. În exemplul deja menționat în partidele percuției II și violelor I și III sunt indicate doar înălțimile sunetelor (*fa – mi bemol – re bemol – si* în diferite combinații), pe când organizarea lor ritmică este lăsată la discernământul dirijorului și interpreților. Menționăm că un alt exemplu de aleatorică găsim în măsura 40 în partidele viorilor, unde atât înălțimea sunetelor cât și desenul ritmic nu sunt indicate de către compozitor (*pizz ad libitum*). Acest fragment se deosebește printr-o factura densă, stratificată pe nuanță *mf* și *f* cu penetrarea unor motive deja manifestate anterior, de exemplu, cel bazat pe terța micșorată: *sol bemol – mi – fa* în partida viorilor și violelor, măsurile 24-25).

Pe pagina 7, *un poco scherzando* apare un compartiment nou – *arioso Ateh*: ambitusul partidei vocale bazate pe sunetele *si bemol – do – mi bemol – fa* se extinde în procesul de dezvoltare melodică. Partida prințesei se deosebește prin caracterul jucăuș, energic, pe sunete scurte (treizeciodoimi), prin apariția silabei *ha-ha-ha* care redă o calitate nouă a sunetului vocal interpretat și creează atmosfera respectivă. Pe pagina 11 apare un compartiment nou *Allegro* unde aspectele ritmice sunt plasate pe prim plan. Aici putem găsi și modelele ritmice regulate (acompaniamentul cu pătrimi în măsurile 48-50, 54-55, 63-66 etc.).

Structura tematică de bază a compartimentului respectiv *cantabile*, începând cu măsura 58, prezintă o melodie brillantă, energică, cu intonații deja aprobate (mişcarea descendentă pe secunda mică, includerea secunde mărite ș.a.) cu utilizarea procedeului tipic pentru muzica bizantină și anume o lărgire treptată a diapazonului melodic prin includerea unor pași mici, comprimați (pe secunde în ambele direcții).

Fig. 3.44 Gh. Ciobanu *Ateh*, Revelația III

În măsura 72 găsim un efect nou în partida *Ateh*: linia melodică îmbogățită cu *fiorituri vocale* construite pe baza septacordului mic major. Totuși, fiind încadrat în contextul stilistic individual el nu se percepe ca un element al muzicii tonale. Acest compartiment reprezintă o calitate sonoră și muzicală nouă: aici pentru prima dată apare o cantilenă în sensul deplin al cuvântului, însoțită de o sonoritate orchestrală echilibrată cu prevalarea timbrurilor instrumentelor cu coarde.

Lărgirea procedeelor vocale este legată și de apariția sunetelor pur fiziologice și a unui nou tip de *glissando* în partida vocală (p. 18). Spre deosebire de utilizarea anterioară a acestui procedeu, aici diapazonul *gliss.* este nemaipomenit de larg – *re* din octava a doua – *sol* din octava mică (fapt unic pentru partida *Ateh* pe nuanță *ff* și pe baza vocalei „a”), penetrând și factura orchestrală. Drept exemplu poate servi partida violelor și violoncelului în măsurile 114

sau 120, unde ambitusul *glissando*-ului este extrem de larg (în partida violoncelului aproape două octave).

Recitativul următor al eroinei din nou ne amintește de tradițiile teatrului brehtian: Ateh se adresează publicului: această adresare vine ca o continuare a recitativului precedent. Factura orchestrală revine la pedală în toate partidele, la care se alătură motive compuse din sunete mai scurte. Această factură produce un efect ce imită muzica neritmată, hipnotică, cu alternanța densității țesăturii orchestrale. Dramaturgia muzicală a acestui compartiment indică culminația lirică a operei întregi fiind marcată prin expunerea unei melodii de o frumusețe aparte. Trebuie de menționat că gradul de dezvoltare a tuturor mijloacelor muzicale, nivelul de exprimare a emoțiilor aici atinge cote maxime.

Pe pagina 28 găsim ultimul *arioso* în cadrul Revelației III unde factura este contrastantă, dar îmbinând o sunare camerală (*flautul piccolo, oboi și percuție II, apoi flautul, voce și două viori*). Din punct de vedere al conceptului muzical acest compartiment are un rol important simbolizând deznodământul nu doar al subiectului, ci un final conceptual, existențial: cade cortina, se sfârșește nu doar evoluția scenică a eroinei, ci și istoria vieții ei, ea trecând în eternitate.

Acest efect este subliniat și prin ideea regizorală a lui Petru Vutcărau. În **Epilog** personajele prezente în scenă sunt acoperite de șuvoaie de nisip afundându-se parcă în spațiul atemporal mitic. Epilogul se bazează pe aceleași procedee metroritmice pe care le-am auzit și în Prolog (*sensa metro*), pe sonoritățile tipice pentru muzica electro-acustică, cu încrustarea unor motive fixate deja în memoria ascultătorului de la începutul operei. Compozitorul creează un efect al unei magme sonore, arhetipale, hipnotice, a cărei percepere apelează la mecanismele primare ale psihicului omenesc.

Revenind la structura compozițională a Revelației III confirmăm o compoziție echilibrată, din punct de vedere al prezenței aspectelor vorbite și cântate în partida Ateh. Aici compozitorul integrează ambele forme asigurând o trecere liberă și firească de la recitativ la *arioso* și viceversa.

Este important de menționat însemnătatea egală a ambelor forme de operă care aici este atinsă pentru prima dată. Cele 5 compartimente ale acestei Revelații demonstrează îmbinarea funcțiilor diferitelor forme muzicale (*arioso* și încheiere, de exemplu), creând o structură individualizată:

Recitativul I al Ateh (p.1-6)

Ariosio I, *un poco scherzando* (p.7-10)

Recitativul II +Ariosio II al Ateh, *allegro* (p.11-16)

Recitativul III al Ateh, *senza metro* (p.17-27)

Concluzie instrumentală + Ariosio III, *senza metro* (p.28-29)

Generalizând cele expuse în cadrul analizei monooperei lui Gh. Ciobanu putem concluziona influența curentelor actuale din muzica contemporană proprie genului de opera camerală, ce se realizează prin caracterul inovativ al limbajului muzical, prin prezența unui rafinament aparte, care cere de la public o percepere adecvată. Tot aici menționăm prezența unor construcții muzicale echilibrate, bine gândite, utilizarea procedeelelor muzicale (densitatea alternantă a facturii muzicale, folosirea sunetelor bas-clarinetului ca unui semn de punctuație ș.a.).

Așadar, este vorba de procesul de *recontextualizare* (definiția aparține muzicologului I. Anghel) [1, p. 40] a simbolurilor muzicale deja cunoscute (de exemplu prezența intonațiilor *lamento*). Utilizate în contextul limbajului componistic individualizat, bazat pe legile dezvoltării melodice bizantine ele capătă un caracter deosebit.

Interacțiunea dintre solistă și balet este multilaterală. În primul rând, actorii dansatori dezvoltă, joacă evenimente povestite de Ateh. De exemplu, în Revelația I se creează o microscenă cu Mama – două dansatoare simbolizează relațiile fiicei și mamei despre care se povestește în recitativul eroinei.

Regia este convențională, simbolică: se utilizează forțele incipiente ale naturii (fumuri din Revelația I, mișcări scenice laconice), care nu pot provoca unele asociații concrete. La nivel regizoral putem vorbi despre apelarea la simbolismul mitic: nisipul ca metaforă a veacului scurt, al vieții ce trece fără nici o urmă, apa (în scena nașterii copilului), motivele de foame în textul literar ș.a.m.d.

Recursul la gândirea arhetipală la diverse nivele în opera lui Gh. Ciobanu (aspectul sonor, vizual, literar) poate realiza „o funcție comunicativă chiar în condiții de neînțelegere a compozitorului de către ascultător, mai ales, nepercepere de către ascultător a unui anumit limbaj muzical”, cum evidențiază I. Suhomlin-Ciobanu [203, p.139].

Printre elementele arhetipale manifestate în creația analizată vom menționa cele trei, conform clasificării I. Suhomlin-Ciobanu [203, p.139] care aparțin 1) organizării sonore, 2) aspectelor metro-ritmice și 3) celor spațiale.

În organizarea sonoră gândirea arhetipală se evidențiază prin utilizarea structurilor modale de volumul mic (tricorduri, pentacorduri, tetracorduri). Printre alte procedee importante numim *ostinato*, utilizarea pedalelor, eterofoniei, micro-polifoniei.

Ca și în alte creații semnate de compozitor principiul modal aici se tratează ca unul dintre cele mai veche principii de gândire muzicală. [203, p.143]. Menționăm că sursele de inspirație pentru Gh. Ciobanu au fost monodia bizantină și folclorul din arealul românesc, în special, genurile ritualice (bocetul și alte ritualuri funerare).

*Ateh sau revelațiile prințesei khazare* demonstrează transformările încușite ale monodiei în eterofonie, principiile de *ostinato* ale căror geneză la fel este legată de monodia bizantină. În acest context se încadrează și elementele minimalismului și tehnicii repetitive, combinatoricii, dar și utilizarea unor elemente de puantilism și a altor resurse ale muzicii contemporane post-moderniste. Acest amalgam creează un stil muzical deosebit care poate fi apreciat ca „stil meta-istoric” [205, p.27] adică atemporal, realizat prin apelarea la anumite modele istorice selectate de compozitor. Cum evidențiază compozitorul rus V. Tarnopolskii, stilul meta-istoric presupune „operarea liberă cu sistemul tehnico-stilistic al muzicii din diferite epoci și aprofundarea anumitor straturi vechi” [127, p.24-25].

Organizarea metro-ritmică este unică: compozitorul sintetizează mai multe procedee deosebite printre care putem numi sistemul ritmic *parlando-rubato* tipic pentru genurile improvizatorice ale folclorului românesc, care se deosebește prin „absența pulsației ritmice regulate și substituirea accentelor ritmice cu cele semantice, expresive, o interpretare evidențiat liberă în maniera rubato atinsă prin prelungirea sau, dimpotrivă, scurtarea duratelor, o îmbinare liberă a grupurilor ritmice, deseori pe baza varietăților” [127, p.143]. Lipsa pulsației ritmice poate fi găsită în *Prolog* și *Epilog*, iar varierea grupelor (modelelor) ritmice capătă un caracter universal în creația dată devenind o trăsătură de bază a gândirii componistice lui Gh. Ciobanu.

Un alt principiu metro-ritmic folosit în partitura dată este sistemul *giusto silabic* bazat pe coordonarea unităților ritmice cu durată lungă și cele cu durată mai scurtă. Apelând la subtilitățile organizației ritmice în opera lui Gh.Ciobanu vom numi doar câteva din ele formulate de E. Mironenco în cartea sa *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*: „combinatorica formulelor ritmice pe verticală și orizontală”, „poliritmica detaliată cu asincronizarea verticalei” [58, p. 96], ș.a.

Vorbind despre organizarea spațială a partiturii operei în cauză subliniem mai multe procedee de natură arhetipală. Printre ele – efectele „*ecoului*”, polarizarea facturii orchestrale ce creează efectul spațial, factura orchestrală stratificată, efectele „*aproape – departe*”, „*sus – jos*” realizate prin intermediul resurselor dinamice ș.a.

Așadar, opera lui Gh. Ciobanu *Ateh sau revelațiile prințesei khazare* demonstrează sinteza mai multor tendințe estetic-stilistice ale muzicii contemporane. Este vorba de crearea unui stil componistic universal, care include performanțele limbajului muzical propriu cu moștenirea monodiei bizantine, cu sistemele ritmice avansate (*parlando-rubato*, *poliritmie*, etc.), cu aleatorica etc.

Pe de altă parte, creația analizată confirmă unicitatea conceptului teatral-muzical realizat de Gh. Ciobanu nu numai în cadrul teatrului muzical autohton, dar și în contextul creației muzicale europene. Drept exemplu poate servi originalitatea genului în cauză –

*monoopera-balet*. Această unicitate se realizează la diverse nivele ale creației: prin excluderea textului literar din toate arioso Ateh, prin influența formelor instrumentale asupra structurile operei etc. Trăsăturile menționate anterior duc la o transformare semnificativă a întregului sistem genuistic al lucrării analizate.

În cadrul operei *Ateh* putem releva și manifestarea unor tendințe ale sincretismului, ale aspectului magic, evidențiate prin includerea compartimentului *Ritual*, prin rolul hipnotic al ritmului și al timbrului (în cazul dat electronic) și în Prolog, și în Epilogul, prin rolul primordial al Revelațiilor care se bazează pe rugăciunile eroinei.

Tendințele de sacralizare prezente în creația dată se evidențiază prin unele elemente ale ritualului care joacă rol de suport al unor momente din rugăciune. După cum scrie I. Suhomlin-Ciobanu, este vorba de modelarea unor aspecte obligatorii a scenei ritualice care include cuvinte și anume adresări ale eroinei – *Însă tu, Părinte, doar ție inima mea, singurul meu Părinte* din Revelația II [203, p. 251] ș.a. Momentele-cheie ale operei lui Ghenadie Ciobanu demonstrează un opus post-modernist avansat, o creație talentată, unică, bine-gândită și realizată cu mare profesionalism și măiestrie componistică.

### 3.4. Concluzii la Capitolul 3

1. Analiza celor trei creații operistice *Casa Mare* de M.Kopytman, *Decebal* de T.Zgureanu și *Ateh sau Revelațiile Prințesei Khazare* de Gh. Ciobanu confirmă că între anii 1950-2015 în creația componistică națională au apărut diferite exemple ale celor unor genuri de operă cum ar fi: *drama lirică (Casa Mare)*, *opera istorică îmbinată cu opera-oratoriu (Decebal)*, *sinteza dintre opera-balet, opera de cameră și monoopera (Ateh sau Revelațiile Prințesei khazare)*.

2. Opera *Casa mare*, scrisă după piesa omonimă a lui I. Druță demonstrează că toată acțiunea dramatică se desfășoară în jurul eroinei principale – *Vasiluța*, devenind astfel punctul de intersecție a tuturor liniilor de subiect ale creației. Dramaturgia orerei *Casa mare* se bazează pe un complex de procedee, care în opinia noastră permit aprecierea ei genuistică ca exemplu de dramă lirică.

3. Opera *Decebal* de T. Zgureanu dezvoltă unele trăsături de gen ale *operei eroice, operei istoice* deja aprobate în perioadele precedente (este vorba de o tradiție destul de îndelungată – de la *Petru Rareș* la operele din perioada sovietică (de la *Grozovan*, până la *Alexandru Lăpușneanu*). Aplicarea genului deja aprobat se realizează pe baza unui material istoric și literar nou, fiind oferit publicului contemporan cu mentalitatea schimbată, în condițiile culturale, sociale, politice noi. Totodată în această lucrare se relevă foarte pregnante și trăsăturile oratoriului, fapt ce ne permite să apreciem *Decebal* ca o mixtură de gen sintetic format prin sintetizarea genului de operă cu cel de oratoriu.

4. Opera *Ateh*, numită de către compozitor monooperă cu balet, se încadrează în cadrul genuistic propus și reprezintă un proiect original al teatrului muzical din perioada postsovietică. Opera *Ateh* demonstrează un opus al muzicii contemporane, ce se înscrie în paradigma esteticii postmoderniste, cu toate atribuțiile sale. Sub aspectul stilului merită să fie apreciat stilul individual al lui Gh. Ciobanu care îmbină diferite resurse din creația componistică postmodernistă (aleatorică, muzica electronică, puantilismul, minimalismul și tehnica repetitivă).

5. Analizând locul operei lui Gh. Ciobanu *Ateh sau revelațiile prințesei khazare* în cadrul teatrului muzical autohton confirmăm că această creație marchează începuturile unei etape absolut noi în dezvoltarea teatrului liric din Republica Moldova. Care vor fi trăsăturile acestei etape, cum și în ce măsură vor fi dezvoltate și continuate tendințele și direcțiile conturate de compozitor, va demonstra timpul.

6. Orice creație analizată în cadrul tezei prezintă un fenomen poligenuistic, îmbinând trăsăturile diferitor tipuri de operă. *Decebal*, în afară de trăsături caracteristice operei-oratoriu, introduce un semn al genului sacru cum ar fi *Requiem* și niște elemente de *pastorală*. La nivel semantic fiecare dintre creațiile lirice analizate se relevă la gândirea arhetipală, fiind tratată diferit. Dacă pentru *Casa Mare* acest tip de creație este determinat de textul, de simbolismul drușian, fiind îmbogățit prin semnificațiile genurilor muzicii populare (perenița), în libertul operei *Decebal* găsim niște aluzii importante, ce aparțin Creștinismului: *Regina* – Maica Domnului, *Decebal* – Dumnezeu-Tatăl și Spiritul Sfânt, fiul lui Decebal – fiul Domnului jertfit pentru ideea patriotice. Ultima idee se amplifică și prin apariția baladei *Miorița* în partea concluzivă a operei. În opera *Ateh, sau Revelațiile prințesei khazare*, în afară de baza literară de natură arhetipală, această abordare penetrează și nivelul muzical, oferindu-ne recontextualizarea simbolurilor muzicale cunoscute.

## CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.

Rezultatele științifice obținute în consecința elaborării prezentului studiu au constat în identificarea tipurilor de gen prezente în operele compozitorilor din Republica Moldova, montate pe scena teatrului liric pe parcursul anilor 1950-2015 și se rezumă la următoarele:

1. Cercetarea evoluției genului de operă în literatura de specialitate existentă și elaborarea unei periodizări proprii a parcursului istoric al genului de operă în Republica Moldova a permis înțelegerea dezvoltării și transformărilor acestuia pe parcursul perioadelor analizate. Diversele publicații în domeniul teoriei și istoriei operei autohtone ne oferă un bogat material factologic pentru elucidarea problemei genului, și poate servi drept temei a unei cercetări aprofundate Cercetarea evoluției genului de operă în literatura de specialitate existentă și elaborarea unei periodizări proprii a parcursului istoric al genului de operă în Republica Moldova a permis o mai bună înțelegere a dezvoltării și transformărilor acestuia pe parcursul perioadelor analizate. Analiza diverselor publicații în domeniul teoriei și istoriei operei autohtone a furnizat un bogat material factologic pentru a elucida problema genului de operă și poate servi drept bază pentru cercetări aprofundate în acest domeniu. Literatura dedicată genului de operă, atât pe plan universal, cât și în context național (România și Republica Moldova), ne-a oferit o înțelegere mai profundă a evoluției fenomenului de teatru liric în ansamblu și a demonstrat interdependența teatrului liric moldovenesc cu procesele de operă universale. Această analiză a conturat o imagine mai clară a evoluției genului de operă în contextul cultural și muzical specific Republicii Moldova.
2. Examinarea și sintetizarea cercetărilor și materialelor existente acumulate în muzicologia autohtonă despre opera din Republica Moldova a oferit o perspectivă asupra stadiului actual al acestui gen muzical în țara noastră. Acest demers a contribuit la identificarea direcțiilor de cercetare ulterioare și la completarea cunoștințelor existente în domeniu. Studiarea istoricului genului de operă din Republica Moldova atestă o existență a mai multor influențe socio-politice dar și ideologice, care au marcat creația operistică pe întreaga perioadă studiată. Numai în perioada post-sovietică acest fenomen sa diminuat, lăsând loc apariției creațiilor, care se aliniază la tendințele universale. Diminuarea dependenței fenomenului componistic de constrângerile ideologice au condus la liberalizarea alegerii concepției operei, apariția atât a versiunilor canonice cât și celor acanonice.
3. Întreaga perioadă cercetată a fost deliberat divizată în două etape bine definite, fiecare dintre ele bazându-se pe diferite seturi de valori și motivări. Diferența dintre motivarea



creației artistice, prin ”comanda” ideologică și folosirea clișeelelor unui sistem politic pe de o parte precum și a creației libere pe de altă parte a lăsat amprenta asupra calității componistice și dramaturgice a liricului moldovenesc. Cu toate că în perioada sovietică au fost semnate mai multe creații de operă – majoritatea din ele nu au văzut lumina rampei, iar ulterior nimic din operele apărute în acea perioadă nu a mai fost remontat. Excepție fiind opera *Alexandru Lăpușneanu* de G. Mustea. Identificarea și cuantificarea întregului volum de opere semnate de compozitori autohtoni în perioada 1950-1991 și 1991-2015 a relevat amploarea și evoluția genului de operă în aceste intervale de timp. Această analiză a oferit o imagine detaliată a producției operei moldovenești și a contribuției compozitorilor autohtoni la dezvoltarea genului.

4. Creațiile operistice montate la vremea sa pe scena liricului din Chișinău în perioada anilor 1950-1991, care coincide cu perioada sovietică (determinată în teză ca perioadă de asimilare a canoanelor de gen) pune în prim-plan genul de operă istorică, exemplele fiind *Grozovan*, *Balada eroică*, *Glira*, *Serghei Lazo*. Totodată *Balada eroică* dezvăluie și niște trăsături ale dramei lirice, iar *Glira* de Gh. Neaga, care poate fi apreciată ca un exemplu al operei lirice. La un alt pol se situează creațiile lirice, care tratează trăsăturile genuistice ale operei pentru copii: *Lupul mincinos*, *Karlsson și piticul* și altele. Un loc aparte ocupă *Casa Mare* de M. Kopytman care se axează pe trăsăturile genului de dramă lirică, sau, „drama lirico-psihologică”. Specificul genuistic al operei *Alexandru Lăpușneanu* compusă de Gh. Mustea poate fi definit ca o „tragedie social-istorică”, sau ca „opera-tragedie” cu elemente de monooperă.
5. Perioada post-sovietică a evoluției teatrului național de operă, care durează până în prezent, este definită în cadrul tezei noastre ca etapa de suprapunere a soluțiilor canonice și acanonice. Ea aduce curente și tendințe noi și se caracterizează de tendința spre apariția unor mixturi de gen. Astfel pot fi definite operele, *Decebal* de T. Zgureanu, care îmbină trăsăturile genuistice ale operei eroice cu unele particularități ale operei-oratoriu[24], dar și monoopera-balet *Ateh* de Gh. Ciobanu . Conștientizând prezența unor particularități specifice de gen, totuși, putem afirma că opera *Decebal* se află în albia tradiției deja stabilite, deci prezintă o abordare destul de canonică a genului în timp ce opera semnată de Gh. Ciobanu *Ateh sau relevațiile prințesei khazare*, din contra, prezintă un fenomen absolut nou, fără precedent pentru Republica Moldova. Opera *Apolodor, călătoria unui pinguin* de Gh. Ciobanu reînvie tradiția operei pentru copii și părinți care a fost inițiată în creația lui Z. Tcaci. *Apolodor* ocupă un rol important atât în creația compozitorului, cât și în dezvoltarea și promovarea valorilor adresate copiilor. Una din caracteristicile perioadei moderne este problema includerii operelor noi în grila

repertorială a teatrului moldovenesc. Ținem să menționăm în special opera *Stefan cel Mare* de Gh. Mustea. Motivul nemontării acestei creații excede criteriul de calitate al ei iar pe Primul plan apar constrângeri de ordin economic sau managerial. Considerăm că acest fenomen poate fi o temă de cercetări ulterioare.

6. Elucidarea caracteristicilor de bază ale fiecărei etape și analiza celor mai semnificative și reprezentative creații lirice pentru fiecare perioadă a evidențiat particularitățile și evoluția genului de operă în Republica Moldova. Aspectele formale, tematice și stilistice au fost luate în considerare în acest demers, oferind o imagine completă asupra evoluției genului. Prezentarea unei tipologii a genului de operă în creația componistică autohtonă, bazată pe analiza operelor montate pe scena liricului chișinăuian, a contribuit la înțelegerea diversității și a caracteristicilor specifice ale genului de operă în Republica Moldova. Definițiile proprii propuse au oferit o clarificare a trăsăturilor definitorii ale operelor interpretate în perioada analizată.

În ansamblu, aceste concluzii au contribuit la înțelegerea evoluției, diversității și particularităților genului de operă în Republica Moldova, furnizând baza pentru viitoare cercetări și studii în domeniu.

Cercetarea în cauză a contribuit la soluționarea problemei științifice importante pentru muzicologia autohtonă. Este vorba de contradicția dintre valoarea incontestabilă a unor creații lirice naționale *Casa Mare* de M. Kopytman, *Decebal* de T. Zgureanu, *Ateh, sau Revelațiile prințesei khazare* de Gh. Ciobanu și lipsa analizei complexe a lor. O altă problemă importantă constă în atribuirea genuistică a acestor creații lirice autohtone.

Teza de față reprezintă o primă cercetare de proporții din muzicologia din Republica Moldova axată pe evoluția teatrului național de operă în perspectiva genului. Lucrarea nu se limitează doar la analiza operelor muzicale și scenice importante, ci propune și o viziune proprie asupra definiției genului, evidențiind exemple reprezentative care au fost prezentate pe scena teatrului liric național .

Prin intermediul acestei teze, se aduce o contribuție semnificativă la înțelegerea și interpretarea genului de operă în contextul muzicologiei autohtone. Abordarea sa originală și analiza detaliată a operelor muzicale oferă o perspectivă nouă asupra dezvoltării și evoluției teatrului de operă în Republica Moldova. Prin propunerea unei viziuni proprii asupra definiției genului, se consolidează înțelegerea și delimitarea acestuia în cadrul creațiilor interpretate pe scena teatrului liric național.

Astfel, teza reprezintă o contribuție importantă și inovatoare în muzicologia autohtonă, aducând lumină asupra aspectelor genuistice ale teatrului de operă și oferind o nouă perspectivă asupra genului în contextul specific al Republicii Moldova.

În urma cercetării realizate în cadrul prezentei teze de doctorat, se pot formula următoarele **recomandări**:

1. Promovarea operelor autohtone: Includerea operelor compozitorilor moldoveni, precum *Casa Mare* de M. Kopytman, *Decebal* de Th. Zgureanu și *Ateh* de Gh. Ciobanu în repertoriul teatrelor de operă, cu posibilitatea de a le promova prin spectacole, înregistrări și participare la festivaluri. Alternativ, se poate considera montarea operelor în format de operă televizată sau prezentarea lor în cadrul concertelor sau spectacolelor radio.
2. Susținerea compozitorilor locali: Sporirea finanțării, inclusiv atragerea finanțelor private în scopul creării de oportunități de producție și interpretare pentru compozitorii autohtoni, sprijinind astfel creativitatea și asigurând calitatea spectacolelor și experiența completă a publicului.
3. Colaborarea interdisciplinară: Stimularea colaborării între compozitori, scriitori, regizori și alți artiști pentru a crea producții operaționale inovatoare și complexe.
4. Susținerea educației muzicale: Acordarea unei importanțe sporite educației muzicale, cu accent pe genul de operă, în școli și instituții de învățământ superior. Includerea fragmentelor din operele autohtone în programele de studii la specialitatea Canto academic și posibilitatea interpretării acestora în cadrul instituțiilor de învățământ.
5. Promovarea operei naționale: Integrarea operelor contemporane în repertoriul teatrelor de operă, participarea la festivaluri internaționale și organizarea de turnee în străinătate pentru a promova operele compozitorilor moldoveni.
6. Conservarea și digitalizarea patrimoniului: Acordarea atenției necesare conservării și digitalizării operelor semnificative din patrimoniul cultural al Republicii Moldova pentru a asigura accesul ușor și perpetuarea acestora pentru generațiile viitoare.
7. Documentarea și cercetarea continuă: Încurajarea cercetării academice și publicarea rezultatelor pentru a consolida baza de cunoștințe și a contribui la consolidarea patrimoniului cultural al țării în domeniul operei.

Aceste recomandări au scopul de a susține și dezvolta genul de operă în Republica Moldova, promovând creațiile lirice autohtone, îmbunătățind condițiile de producție și facilități, facilitând schimburile culturale și susținând educația artistică.

## BIBLIOGRAFIE

### În limba română:

1. ANGHEL, I. O posibilă teorie a creației arhetipale (I). In: *Muzica*. 1996, nr. 4 (28), pp. 36–47.
2. ABBATE C., PARKER R. O istorie a operei. București: Editura Vellant, 2019. 448 p. ISBN 9786069800607.
3. APETRI, D. Un leitmotiv drușian – demnitatea umană. In: *Aspecte ale creației lui Ion Druță* (culegere de articole). Chișinău: Știința, 1990, p. 70.
4. ARZOIU, R. *Opera de cameră românească*. București: Ed. Muzicală, 2002. 262 p. ISBN 973-42-0299-5.
5. AXIONOV, V. Cu privire la utilizarea folclorului muzical în creațiile simfonice. In: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Red. resp. L. RAILEANU. Chișinău: Știința, 1993, pp. 56–65. ISBN 5-376-01668-4.
6. AXIONOV, V. Druță-Kopytman: „Casa Mare”. In: *Arta, 2009. Ser. Arte audio-vizuale*. Chișinău: Elan Inc, 2010, pp. 37–42. ISSN 1857-1050.
7. AXIONOV, V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova (istoria în optica contemporaneității). In: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Știința, 1998, [vol. 1], pp. 73–87. ISBN 9975-67-071-7.
8. AXIONOV, V. George Enescu și procesul muzical basarabean. Aspecte stilistice. In: *Arta, 93. Studii, cercetări și documente*. Chișinău: Litera, 1993, pp. 11–19. ISBN 5-86892-042-2.
9. AXIONOV, V. Reflecții asupra stilului sintetic și individual în creația componistică contemporană. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didactice a profesorilor [AMTAP] (anul 2003)*, ed. a 3-a. Chișinău: Grafema Libris, 2003, pp. 96–99. ISBN 978-9975-9617-8-3.
10. AXIONOV, V. *Studii muzicologice*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2012. 195 p. ISBN 978-606-645-011-9.
11. AXIONOV, V. Teatrul liric la sfârșitul secolului și mileniului. In: *Vă invită Maria Bieșu: Viziuni actuale asupra operisticii și baletului*. Chișinău: S. n., 2000, pp. 302–308. ISBN 9975-9563-3-5.
12. AXIONOV, V. *Tendențe stilistice în creația componistică din Republica Moldova* (muzica instrumentală). Chișinău: Caretea Moldovei, 2006. 214 p. ISBN 978-9975-60-012-5.
13. BĂLAN, C., GARAZ, O. *De la Tannhäuser la Aida: O stagiune din viața operei la Cluj (2013–2014)*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2021. 368 p. ISBN 978-606-645-170-3.

14. BANU, G. *Reformele teatrului în secolul reînnoirii*. București: Nemira, 2011. 306 p. ISBN 9786065792227.
15. BENTOIU, P. *Capodopere enesciene*. București: Ed. Muzicală, 1999., ed. a 2-a. 598 p. ISBN 973-42-0231-6.
16. BILEȚCHI, N. Ecologie a spiritului. In: *Aspecte ale creației lui Ion Druță* (culegere de articole). Chișinău: Știința, 1990, p. 50.
17. BURADA, T. *Istoria teatrului în Moldova*. București: Minerva, 1975. 811p.
18. BUGHICI D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura muzicală, 1974. 370 p.
19. BUZILĂ, S. Opera „Alexandru Lăpușeanu”: o surpriză continuă. In: *Tinerimea Moldovei*. 1988, 6 apr., p. 2.
20. CIBOTARU, I. Ariile și ansamblurile în opera „Alexandru Lăpușeanu” de Gh. Mustea. In: *Arta '97*. Arte plastice, Arhitectură, Muzică, Teatru, Cinema. Chișinău: IITA al AȘM, 1997, pp. 95–98. ISBN 9975-923-57-7.
21. CIBOTARU, I. Considerații generale cu privire la tipologizarea creației de operă a compozitorilor din Republica Moldova. In: *Arta*, 1999–2000. Arte plastice, Arhitectură, Muzică, Teatru, Cinema. Chișinău: S. n., 2000, pp. 58–61.
22. CIMPOI, M. Spațiul sacru. In: *Aspecte ale creației lui Ion Druță* (culegere de articole). Chișinău: Știința, 1990, p. 84.
23. **COMAN, D. Aspectul genuistic al operei naționale în oglinda muzicologiei autohtone. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012, nr.4 (17), pp. 17–23. ISSN 1857-2251.**
24. **COMAN, D. Evoluția teatrului liric din Republica Moldova privită sub aspectul genuistic în anii 1850-1980. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 75–79.**
25. **COMAN, D. Anii 1980–2010 – o nouă etapă în evoluția teatrului liric din Republica Moldova. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011, nr.1/2 (12/13), pp.80–84.**
26. **COMAN, D. Unele reflecții asupra operei Casa Mare de Marc Kopytman. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2009, nr.1/2 (8/9), pp.49–52.**
27. **COMAN, D. Unele reflecții asupra operei lui Ghenadie Ciobanu „Ateh sau revelațiile prințesei khazare”. În: *RevArt: revistă de teoria și critica artei*. Timișoara: Aegis, 2010, nr.1, pp. 89–94. ISSN 1481-1169. ISSN online 2069-0495.**
28. *Compozitori și muzicologi din Moldova: lexicon biobibliografic*. Alcăt. Gl. Ceaicovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992. 264 p.

29. CONSTANTINESCU, G. *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*. București: Ed. Muzicală, 1980. 205 p.
30. CONSTANTINESCU, G. et al. *Ghid de operă*. București: Ed. Muzicală, 1971. 448 p.
31. COSMA, M. *Opera în România privită în context european*. București: Ed. Muzicală, 2001. 368 p. ISBN 973-42-0280-7.
32. COSMA, O. L. *Opera românească: Privire istorică asupra creației lirico-dramatice*. Vol. 1. București: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962. 232 p.
33. COSMA, O. L. *Opera românească: Privire istorică asupra creației lirico-dramatice*. Vol. 2. București: Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962. 332 p.
34. COSMA, V. *60 de ani în loja operei: cronici muzicale de operă, operetă, musical, balet*. [În 2 vol.]. Vol. 1: (1946–1980). București: Ed. Muzicală, 2007. 454 p. ISBN 978-973-42-0470-0. ISBN 978-973-42-0475-5 (Vol. 1).
35. COSMA, V. *60 de ani în loja operei: cronici muzicale de operă, operetă, musical, balet*. [În 2 vol.]. Vol. 2: (1981–2006). București: Ed. Muzicală, 2008. 451 p. ISBN 978-973-42-0470-0. ISBN 978-973-42-0495-3 (Vol. 2).
36. CRISTIAN, V. *Wolfgang Amadeus Mozart*. București: Ed. Muzicală, 1958. 342 p.
37. CURBET, V. *Tot cu cântul mă mângâi* [culegere de cântece]. Chișinău: Literatura Artistică, 1984. 608 p. Ed. cu caractere chirilice.
38. DĂNILĂ, A. *Maria Cebotari: stea rătăcitoare = блуждающая звезда*. Chișinău: Prut Internațional, 2015. 328 p. ISBN 978-9975-54-068-1.
39. DĂNILĂ, A., COCEAROVA, G. *Mihail Muntean: O viață dedicată operei = Жизнь посвященная опере*. Chișinău: Prut Internațional, 2014. 268 p. ISBN 978-9975-54-165-7.
40. DĂNILĂ, A. *Opera basarabeană*. Chișinău: Ed. Enciclopedică „Gh. Asachi”, 1995. 128 p. ISBN 5-88550.
41. DĂNILĂ, A. *Opera din Chișinău: Privire retrospectivă*. Chișinău: Prut Internațional, 2005. 280 p. ISBN 9975-69-744-5.
42. DĂNILĂ, A. *Opera moldovenească: interpreți, roluri, spectacole*. Ed. enciclopedică. Chișinău: Inst. de Studii Enciclopedice, 2013. 292 p. ISBN 978-9975-4307-8-4.
43. DĂNILĂ, A. *Scieri despre operă: articole, interviuri, lexicon*. Chișinău: Epigraf, 2019. 320 p. ISBN 978-9975-60-341-6.
44. DĂNILĂ, A. *Apariția și evoluția Teatrului de Operă în Moldova. Interpreți și spectacole (1918–2000)*: autoref. al tz. de doct. habilitat în studiul artelor. Chișinău, 2008. 21p.

45. DOLGAN, M. Farmecul lirismului druțian. In: *Aspecte ale creației lui Ion Druță* (culegere de articole). Chișinău: Știința, 1990, pp. 29–49.
46. GARAZ, O. *Genurile muzicii. Ideea unei antropologii arhetipale*, București: Editura Eikon, 2016. 302 p. ISBN: 9786067114829
47. GAGIM, I. *Fenomenul muzical Gheorghe Mustea*. Chișinău: Știința, 2015. 256 p. ISBN 978-9975-85-002-5.
48. GALAICU, V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești)*. Chișinău: ARC, 1998. 117 p. ISBN 9975-61-045-5.
49. GHILAȘ, V. et al. *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p. ISBN 978-9975-52-046-1.
50. GHILAȘ, V., DĂNILĂ, A. *Artiști notorii ai scenei lirice naționale: soprana Anastasia Dicescu*. Chișinău: Epigraf, 2018. 232 p. ISBN 978-9975-60-314-0.
51. GUȚANU, L. *Opera din Basarabia în secolul XX*. București: Ed. Universității Naționale de Muzică București, 2007. 280 p. ISBN 978-973-7857-67-4.
52. HODEIR, Andre: *Formele muzicii*, București: Casa de editură Grafoart, 2007. 128p. ISBN 978-973-9054-41-6
53. MARCHESI, G. *Giuseppe Verdi*. Trad. din lb. it. de F. NICOLAE și Ș. NICOLAE. București: Ed. Muzicală, 1987. 540 p.
54. *Maria Bieșu – vocație și destin artistic*. Coord. și red. șt. V. GALAICU; resp. de ed. A. DĂNILĂ. Chișinău: S. n., 2010. 420 p. ISBN 978-9975-9702-8-0.
55. MELNIC, V. *Definiția muzicologiei: suport de curs*. Chișinău, 2014 [i. e. 2015]. 28 p. ISBN 978-9975-120-83-8.
56. MELNIC, V. *Structura și clasificarea muzicologiei: suport de curs*. Chișinău, 2015. 41 p. ISBN 978-9975-120-84-5.
57. *Membri ai Academiei Europene de Științe și Arte Aurelian Dănilă: biobibliografie*. Edit. C. MANOLACHE; coord. V. GHILAȘ. Chișinău: Biblioteca Științifică (Institut) „Andrei Lupan”, 2018. 264 p. ISBN 978-9975-3183-2-7.
58. MIRONENCO, E. *Armonia sferelor: Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2000. 156 p. ISBN 9975-78-069-5.
59. MIRONENCO, E. *Creația componistică în Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI: (genurile instrumentale, teatrul muzical): autoref. al tz. de doct. habilitat în studiul artelor și culturologie*. Chișinău, 2016. 50 p.
60. MIRONENCO, E. În montare opera „Alexandru Lăpușeanu”. In: *Literatura și Arta*. 1987, 17 decem., p. 3.

61. MIRONENCO, E. Opera „Alexandru Lăpușneanu”: însemnătatea și locul ei în istoria operei naționale. In: *Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor [AMTAP] pe anul 1999 (12 mai 2000): tez. raporturilor [rapoartelor] și comunicărilor*. Chișinău, 2000, pp. 73–78. ISBN 9975-9617-0-3.
62. MIRONENCO, E., ȘEICAN, V. *Gheorghe Mustea. Profil muzical*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2003. 212 p. ISBN 9975-60-129-4.
63. MORARU, E. *Clopote astrale: Compozitorul și dirijorul Teodor Zgureanu*. Chișinău: Pontos, 2004. 152 p. ISBN 9975-927-57-2.
64. MORARU, E. Unele considerații asupra evoluției genului de operă în creația compozitorilor din Basarabia. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015, nr. 4 (27), pp. 17–22. ISSN 2345-1408.
65. MUSTEAȚĂ, V. *Pagini dintr-o istorie nescrisă a muzicii: evoluția fenomenului muzical în Basarabia secolelor XIX–XX*: tz. de doct. Cond. șt. Prof. univ. dr. H.C. V. GIULEANU. București, 2001. 270 p.
66. *Noi istorii ale muzicilor românești*. 2 vol.: I. *De la vechi manuscrise la prioda modernă a muzicii românești*; II. *Ideologi, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX–XXI*. Eds. Valentina Sandu-Dediu și Nicolae Gheorghiiță. București: Editura Muzicală, 2020, 372 + 444 p. ISBN 978-973-42-1155-5 (Vol. I) și 978-973-42-1156-2 (Vol. II)
67. *Publicații muzicologice ale profesorilor Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (1946–2016): Bibliografie*. Alcăt. M. BRAȘOVEAN, A. GRIBINCEA; coord. și resp. de ed. R. AVASILOAIE. Chișinău: AMTAP, 2020. 608 p. ISBN 978-9975-3453-0-9.
68. SBÎRCEA, G. *Giacomo Puccini: viața și opera*. București: Ed. Muzicală, 1966. 223 p.
69. SBÎRCEA, G. *Rossini sau triumful operei bufe*. București: Ed. Muzicală, 1964. 248 p.
70. STOIANOV, P. Bazele teoretice ale melodiei cîntecului popular moldovenesc. In: *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Red. resp. L. RAILEANU. Chișinău: Știința, 1993, pp. 5–55. ISBN 5-376-01668-4.
71. ȘEICAN, V. *Opera națională a Moldovei în circuitul cultural internațional*: autoref. tz. de doct. în studiul artelor. Chișinău, 2009. 31 p.
72. TCACI, E. „Alexandru Lăpușneanu” [de Gh. Mustea]. In: *Literatura și Arta*. 1988, 7 apr., p. 3.
73. TCACI, Z. Opera „Alexandru Lăpușneanu” [de Gh. Mustea]. In: *Moldova socialistă*. 1988, 2 apr., p. 3.
74. VARTOLOMEI, L. *Teatrul din umbra Muzicii*. București: Ed. Muzicală, 2003. 544 p. ISBN 973-42-0330-4.



75. WAGNER, R. *Opera și Drama*. Trad. de L. RUSU, B. STĂNESCU. București: Ed. Muzicală, 1983. 302 p.
76. ZGUREANU, T. *Decebal: Operă în 3 acte*. [Clavir]. Libretul V. TELEUCĂ; Muzică T. ZGUREANU. Chișinău: Pontos, 2006. 128 p. ISMN 9975-72-198-2.

### În limba engleză:

77. *The Billboard Illustrated Encyclopedia of Opera*. General edit. Stanley Sadie. New York: Billboard Books, 2004. 404 p. ISBN 10: 0823077217. ISBN 13: 9780823077212.
78. BORCHMEYER, D. *Richard Wagner: Theory and Theatre*. Oxford: University Press, 1991. ISBN 019315322X.
79. EWEN, D. *New complete book of the American musical theatre*. New York: Holt, Rinehart&Winston, 1970. 800 p.
80. KENNEDY, M. *Oxford Concise Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press, 2004. 815 p. ISBN 0198608845. ISBN 9780198608844.
81. LAVIGHAC, A. *The music dramas of Richard Wagner and his Festival theatre in Bayreuth*, Dodd. Mead and company, printed in U.S.A., 1898, 515 p.
82. NEWMAN, E. *The Wagner operas*. Princeton: Princeton University Press, 1991. 746 p.
83. Opera. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Ltd, 1980, v.13, pp. 544–646. ISBN 0-333-23111-2.
84. RIEMANN, H. *Musiklexikon*. Hainz: Sachteil, 1967. 635 p.
85. STEIN, J.M. *Richard Wagner and the Synthesis of the Arts*. Detroit: Wayne State University Press, 1960. 229 p.
86. STONE, J. Mozart's Opinions and Outlook: Opera. In: *The Mozart Compendium* (H.C Robbins ed). London: Thames and Hudson, 1990. 272 p.

### În limba germană:

87. GREGOR-DELLIN, M. *Richard Wagner: Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*. München; Zürich: Piper Verlag, 1980. 930 p. ISBN 9783492025270.
88. THIEL, E. *Sachwörterbuch der Musik*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1984. 680 p. ISBN 3520210045.
89. WESTERNHAGEN, C. *Richard Wagner: Sein Werk, sein Wesen, seine Welt*. Zürich: Atlantis Verlag, 1956. 559 p.

## În limba rusă:

90. А. Г. *Стырча в статьях и воспоминаниях*. Сост. Е.В. Вдовина. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 176 с.
91. АКСЁНОВ, В. *Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века)*. Кишинэу: Bulat Art Glob, 1998. 151 с. ISBN 9975-9537-3-5.
92. АКСЁНОВ, В. Связь музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136–158. ISBN 5-376-00739-1.
93. АКСЁНОВА, Л. Молдавская народная песня. В: *Музыкальная культура МССР*. Москва: Музыка, 1978, с. 9–35.
94. *Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века)*. Вып.1. Москва: Композитор, 2003. 352 с. ISBN 5-85285-584-7.
95. АРАНОВСКИЙ, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: *Музыкальный современник*: сб. ст. Москва: Советский композитор, 1987, вып. 6, с. 5–44.
96. АСАФЬЕВ, Б. Верди: эскиз монографии. В: *Избранные труды*. Авт. Б. В. Асафьев. Москва: Изд-во АН СССР, 1955, т. 4, с. 207–220.
97. АСАФЬЕВ, Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Муз, 1963. 379 с.
98. АСАФЬЕВ, Б. *Об опере*. Ленинград: Музыка, 1976. 336 с.
99. БЕЙЛИНА, А. Оперное творчество молдавских композиторов. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*: сб. ст. Москва: Музыка, 1965, с. 289–315.
100. БЕНГЕЛЬСДОРФ, С. Опера «Александру Лэпушняну». В: *Советская Молдавия*. 1988, 3 марта, с. 3.
101. БРОНФИН, Е. *Клаудио Монтеверди (1567–1643)*: краткий очерк жизни и творчества. Ленинград: Музыка, 1970. 102 с.
102. БРЯНЦЕВА, В. *Французская комическая опера XVIII века*. Москва: Музыка, 1985. 309 с.
103. ВАНСЛОВ, В. *Опера и ее сценическое воплощение*. Москва: Всероссийское театральное общество, 1963. 253 с.
104. ВДОВИНА, Е. *Мария Биешу*: [страницы биографии]. Кишинев: Литература артистикэ, 1984. 207 с.
105. *Вопросы оперной драматургии*. Ред. Ю.Тюлин. Москва: Музыка, 1975. 315 с.
106. ГРИГОРЬЕВ, Л., ПЛАТЕК, Я. *Джордж Гершвин*. Москва: Музгиз, 1956. 43 с.

107. ДАНЬКО, Л. Заметки о поэтике оперы. В: *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1979, с. 4–17.
108. ДАНЬКО, Л. *Комическая опера в XX веке: очерки*. Ленинград; Москва: Советский композитор, 1976. 199 с.
109. ДЕЛЬСОН, В.Ю. Гершвин, Джордж. В: *Музыкальная энциклопедия*. [В 6 т.]. Москва: Советская Энциклопедия, 1973, т. 1, с. 971–972.
110. ДИДЕНКО, Т. Рок-музыка: на пути к «большой форме». В: *Советская музыка*. 1987, №7, с. 23–29. ISSN 0131-6818.
111. ДРУСКИН, М. *Вопросы музыкальной драматургии оперы: на материале классического наследия*. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1952. 344с.
112. ДРУСКИН, М. «Эдип» Энеску и проблемы оперы XX века. В: *Избранное: монографии, статьи*. Авт. М. Друскин. Москва: Советский композитор, 1981, с. 196–211.
113. ДРУСКИН, М. *Рихард Вагнер*. Москва: Музгиз, 1958. 159 с.
114. ДРУСКИН, М. Вагнер Рихард. В: *Музыкальная энциклопедия*. [В 6 т.]. Москва: Советская Энциклопедия, 1973, т. 1, с. 636–647.
115. ДЭНИЛЭ, А. *Опера Молдовы. Кишинэу XX век*. Chişinău: Prut Internațional, 2008, 480 p. ISBN 978-9975-69-121-5.
116. ЗАРУДЬКО, В. Характеристика вокальной сферы в советской камерной опере 60-х – 70-х годов. В: *Чотири століття опери. Оперні школи XIX–XX ст. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Вип. 13. Київ: Муз. Україна, 1988, с.133.
117. ЗИНЬКЕВИЧ, Е. *Динамика обновления*. Киев: Муз. Украина, 1986. 183 с.
118. ЗИНКЕВИЧ, Е. «Национальная опера»: фантом или реальность. В: *Голос Украины*. 1993, 23 января.
119. КЕЛДЫШ, Ю.В. Опера. В: *Музыкальная энциклопедия*. [В 6 т.]. Москва: Советская Энциклопедия, 1978, т. 4, с. 19–45.
120. КЕЛДЫШ, Ю.В. *Рахманинов и его время*. Москва: Музыка, 1973. 470 с.
121. КЕНИГСБЕРГ, А. «Кольцо Нибелунга» Вагнера. Москва: Музгиз, 1959. 84 с. |
122. КЕНИГСБЕРГ, А. *Оперы Вагнера «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоенгрин»*. Москва; Ленинград: Музыка, 1967, 80 с.
123. КЕНИГСБЕРГ, А. *Рихард Вагнер*. Ленинград: Музыка, 1963, 118 с.
124. КЛЕТЕНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987. 269 с.

125. КЛЕТИНИЧ, Е. *Очерки о советских молдавских композиторах*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1984. 194 с.
126. КОГОУТЕК, Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1976. 366 с.
127. *Композиторы о современной композиции: хрестоматия*. Сост. Т.С. КЮРЕГЯН, В.С. ЦЕНОВА. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 356 с. ISBN 978-5-89598-222-8.
128. КОНЕН, В. *Монтеверди (1567–1643)*. Москва: Советский композитор, 1971. 323 с.
129. КОНЕН, В. *Пёрселл и опера*. Москва: Музыка, 1978. 262 с.
130. КОНЕН, В. *Пути американской музыки*. Москва: Советский композитор, 1965. 446 с.
131. КОНЕН, В. *Театр и симфония*. Москва: Музыка, 1975. 376 с.
132. КОСАЧЕВА, Р. О роли песенного начала в драматургии современной советской оперы. В: *Советский музыкальный театр: проблемы жанров*. Ред.-сост. М.Е. Тараканов. Москва: Советский композитор, 1982, с. 96–132.
133. КОТЛЯРОВ, Б. *Джордже Энеску*. Москва: Советский композитор, 1970. 188 с.
134. КОЧАРОВА, Г. *Злата Ткач: судьба и творчество: монография о композиторе – нашей современнице и о ее музыке*. Кишинэу: Pontos, 2000. 240 с. ISBN 9975-938-11-6.
135. КОЧАРОВА, Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки). В: *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: Матеріали Міжнародної наукової конференції*. Ред.-упоряд. О. Зінькевич, В. Сивохіп. Львів: Сполом, 1997, с. 65–73.
136. КРАСИНСКАЯ, Л. *Оперная мелодия П.И. Чайковского*. Ленинград: Музыка, 1986. 247 с.
137. КРИВИЦКИЙ, Д. *Одноактная опера (заметки композитора)*. Москва: Знание, 1979. 56 с.
138. КРУНТЯЕВА, Т. *Итальянская комическая опера XVIII века*. Ленинград: Музыка, 1981. 174 с.
139. КУЛЕШОВА, Г. *Вопросы драматургии оперы*. Минск: Наука и техника, 1979. 231 с.
140. КУЛЕШОВА, Г. *Композиция оперы*. Минск: Наука и техника, 1983. 174 с.
141. КУРТ, Э. *Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера*. Москва: Музыка, 1975. 551 с.

142. ЛЕВИК, Б. Зингшпиль. В: *Музыкальная энциклопедия*. [В 6 т.]. Москва: Советская Энциклопедия, 1974, т. 2, с.462–463.
143. ЛЕВИК, Б. *Рихард Вагнер*. Москва: Музыка, 1978. 447 с.
144. ЛИВАНОВА, Т. *История западно-европейской музыки до 1789 года*. Москва; Ленинград: Музыка, 1986. 460 с.
145. ЛИНДЕНБЕРГ, В. *Проблемы драматургии в оперном творчестве композиторов Прибалтики*: автореф. дисс.. д-ра искусствоведения. Киев, 1988. 41 с.
146. ЛОБАНОВА, М. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Советский композитор, 1990. 223 с. ISBN 5-85285-031-4.
147. МАРТИН, Дж. Рок. Электрогитары и опера. В: *Ровесник*. 1986, № 11, с. 27.
148. МИРОНЕНКО, Е. Композиторский пейзаж середины 90-х годов. В: *Музыкальная академия*. 1998, №1, с. 39–47. ISSN 0869-4516.
149. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков: (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: Primex-Com, 2014. 460 p. ISMN 979-0-3480-0189-0. ISBN 978-9975-110-03-7.
150. МИРОНЕНКО, Е. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х годов. В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea: materialele conf. șt. intern.*, 1995. Chișinău: Goblin, 1997, pp. 104–111. ISBN 9975-9533-0-1.
151. МИРОНЕНКО, Е. Опера о Сергее Лазо. В: *Музыкальная жизнь*. 1981, №7, с. 7.
152. МИРОНЕНКО, Е. Развитие детского музыкального театра в Молдавии. В: *Из истории музыкального театра XX века*. Кишинев: Штиинца, 1985, с. 43–58.
153. МИРОНЕНКО, Е. Становление молдавской оперной школы. В: *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Вип.: Чотири століття опери*. Київ, 2000, с. 216–219.
154. МИРОНЕНКО, Е. Стилиевые константы творчества Геннадия Чобану. В: *Cercetări de muzicologie*. [Vol. 1]. Chișinău: Știința, 1998, pp.171–179. ISBN 9975-67-071-7.
155. МОСЕЙКО, О. Детская музыка. В: *Музыкальная культура Молдавской ССР*: сб. ст. Москва: Музыка, 1978, с. 213–226.
156. *Музыкальная культура Молдавской ССР*: сб. ст. Ред.-сост. Е. С. Клетинич. Москва: Музыка, 1978. 287 с.
157. *Музыкальная культура Советской Молдавии*: сб. ст. Москва: Музыка, 1965. 328 с.
158. *Музыкальное искусство Советской Молдавии*: сб. ст. Кишинев: Штиинца, 1984. 84 с.

159. *Музыкальная энциклопедия*. [В 6 т.]. Т. 1–6. Ред. Ю.В. Келдыш. Москва: Советская Энциклопедия, 1973–1982.
160. *Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы*. Ред.-сост. А.А. Баева, Е.Н. Куриленко. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 373 с. ISBN 5-354-00812-3.
161. *Музыкальный театр: События, проблемы*. Ред.-сост. М. Сабинина. Москва: Музыка, 1990. 286 с.
162. НАГАЙБАЕВА, Е. Оперный телетеатр – тенденции развития жанра. В: *Вопросы жанрового и стилизового многообразия советской музыки*. Москва: МГДОЛК, 1986, с. 132–144.
163. ПОРФИРЬЕВА, А. Эстетика рока и советская рок-опера. В: *Современная советская опера*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1985, с. 122–142.
164. *Проблемы музыкального жанра*: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 54. Москва: 1981. 286 с.
165. ПРОТОПОПОВ, В. Полифония Дж. Верди. В: *История полифонии*. Москва: Музыка, 1965, с. 464–490.
166. ПРОТОПОПОВ, В., ТУМАНИНА, Н. *Оперное творчество Чайковского*. Москва: Академия наук СССР, 1957. 370 с.
167. РАБИНОВИЧ, Д. Молдавские оперы и балеты. В: *Советская музыка*. 1960, № 8, с. 110–118.
168. РАХМАНОВА, М. *Николай Андреевич Римский-Корсаков*. Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1995. 240 с.
169. САБИНИНА, М. *Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке*. Москва: Композитор, 2003. 327 с. ISBN 5-85285-671-1.
170. САБИНИНА, М. Заметки об опере. В: *Советская музыка на современном этапе*. Москва: Советский композитор, 1981, с. 70–100.
171. САБИНИНА, М. Опера-оратория и моноопера. В: *Советский музыкальный театр: проблемы жанров*: сб. ст. Москва: Советский композитор, 1982, с. 19–63.
172. САБИНИНА, М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. Москва: Советский композитор, 1963. 291 с.
173. СЕБОВ, Н. *Становление молдавского музыкального театра*. Кишинев: Штиинца, 1983. 282 с.
174. СЕЛИЦКИЙ, А. Бесподобный тип оперы. В: *Советская музыка*. 1978, №1, с. 24–28.

175. СОЛЛЕРТИНСКИЙ, И. Джакомо Мейербер. В: *Исторические этюды*. Авт. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ; ред.-сост. М. ДРУСКИН. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1963, изд. 2-е, с. 113–133.
176. СОЛЛЕРТИНСКИЙ, И. Джузеппе Верди., В: *Исторические этюды*. Авт. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ; ред.-сост. М. ДРУСКИН. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1963, изд. 2-е, с. 223–235.
177. СОЛЛЕРТИНСКИЙ, И.Заметки о комической опере. В: *Исторические этюды*. Авт. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ; ред.-сост. М. ДРУСКИН. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1963, изд. 2-е, с. 347–357.
178. СОЛЛЕРТИНСКИЙ, И. «Золото Рейна» ». В: *Критические статьи*. Авт. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ; сост. и коммент. И. БЕЛЕЦКОГО. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1963, с. 46–52.
179. СОЛЛЕРТИНСКИЙ, И. «Лоэнгрин». В: *Критические статьи*. Авт. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ; сост. и коммент. И. БЕЛЕЦКОГО. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1963, с. 43–46.
180. СОЛЛЕРТИНСКИЙ, И. «Моряк-скиталец» Вагнера. В: *Исторические этюды*. Авт. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ; ред.-сост. М. ДРУСКИН. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1963, изд. 2-е, с. 196–205.
181. СОЛЛЕРТИНСКИЙ, И. О «Кольце Нибелунга» Вагнера. В: *Исторические этюды*. Авт. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ; ред.-сост. М. ДРУСКИН. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1963, изд. 2-е, с. 205–223.
182. СОКОЛОВ, А. *Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества*. Москва: Музыка, 1992. 228 с.
183. СОЛОВЦОВ, А. *Николай Андреевич Римский-Корсаков*. Москва: Музыка, 1984. 400 с.
184. СОХОР, А. Эстетическая природа жанра в музыке. В: *Вопросы социологии и эстетики музыки*. Ленинград: Советский композитор, 1981, с. 231–293.
185. *Станиславский – реформатор оперного искусства: материалы, документы*. Москва: Музыка, 1985. 384 с.
186. СТОЛЯР, З. Оперное творчество В: *Музыкальная культура Молдавской ССР: сб. ст.* Москва: Музыка, 1978, с. 75–95.
187. СТОЛЯР, З. *Страницы молдавской музыки*. Кишинев: Литература артистикэ, 1983. 142 с.

188. СТОЯНОВ, П. Методологические проблемы лада и молдавская народная песня. В: *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 6–19.
189. СТОЯНОВ, П. *Ритмика молдавской дойны*. Кишинев: Штиинца, 1980. 171 с.
190. ТАРАКАНОВ, М. Музыкальная драматургия Вагнера в зеркале XX века. В: *Рихард Вагнер: сб. статей*. Москва: Музыка, 1987, с. 122–146. |
191. ТАРАКАНОВ, М. *Музыкальная культура РСФСР*. Москва: Музыка, 1987. 356 с.
192. ТАРАКАНОВ, М. *Музыкальный театр Альбана Берга*. Москва: Советский композитор, 1976. 558 с.
193. ТКАЧЕНКО, В. *Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических произведений А.Рыбникова)*: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1990. 209 р.
194. ФЕРМАН, В. *Оперный театр: статьи и исследования*. Москва: Музгиз, 1961. 360 с.
195. ФЕРМАН, В. Поздний Верди. В: *Оперный театр: статьи и исследования*. Москва: Музгиз, 1961, с. 238–261.
196. ФЛОРЯ, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1983. 135 с.
197. ФЛОРЯ, Э. *Молдавский музыкальный эпос*. Кишинев: Штиинца, 1989. 120 с. ISBN 5-376-00032-X.
198. ХОЛОПОВА, В. Общие закономерности драмы в опере. В: *Формы музыкальных произведений: уч. пособие*. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань, 2006, изд. 3-е, стер., с. 360–370. ISBN 5-8114-0392-5.
199. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений: уч. пособие*. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань, 2006. Изд. 3-е., стер. 496 с. ISBN 5-8114-0392-5.
200. ХОХЛОВКИНА, А. *Западно-европейская опера: конец XVIII – первая половина XIX века: очерки*. Москва: Гос. муз. изд-во, 1962, 367 с.
201. ЦАРЕВА, Е., ЗЕНКИН, К. Романтизм и оперный театр. В: *Проблемы романтической музыки XIX века: сб. научных трудов*. Москва: Московская консерватория, 1992, с. 15–24.
202. ЦОДОКОВ, Е. *Опера: Энциклопедический словарь*. Москва: Композитор, 1999. 592 с. ISBN 5-85285-202-3.
203. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Архетипальность как компонент эстетической ориентации в творчестве Г. Чобану (на примере сочинений «Pentaculus» и



- «Pentaculus minus». В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea: materialele conf. șt. intern., 1995*. Chișinău, 1997, pp. 138–145.
204. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. «Атех или откровения хазарской принцессы»: персонаж культового романа на молдавской сцене. В: *Кодры: Молдова литературная*. 2005, № 3/4, с. 238–256.
205. ЧОБАНУ-СУХОМЛИН, И. Музыкальный лик хазарской принцессы: развитие традиции и современная интерпретация в моноопере Г. Чобану. В: *Сборник научных трудов Института культуры* [online]. Кишинев, 2011, вып. 2, с. 64–76 [accesat 22 sept. 2022]. Disponibil: <http://cdce.wvu.edu/r/download/130455>.
206. ЧЕРНАЯ, Е. *Моцарт и австрийский музыкальный театр*. Москва: Музгиз, 1963. 435 с.
207. ШАХНАЗАРОВА, Н. *Национальная традиция и композиторское творчество*. Москва: Композитор, 1992. 188с.
208. ЮЗЕФОВИЧ, В. И вновь лирическая трагедия. В: *Советская Музыка*. 1969, №5, с. 35–40.
209. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Драматургия русской оперной классики: работа русских композиторов-классиков над оперой*. Москва: Гос. муз. изд-во, 1952. 374 с.
210. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Очерки по драматургии оперы XX века*. [В 2 кн.]. Кн. 1. Москва: Музыка, 1971. 356 с.
211. ЯРУСТОВСКИЙ, Б. *Очерки по драматургии оперы XX века*. [В 2 кн.]. Кн. 2. Москва: Музыка, 1978. 261 с.

### Site-uri web:

212. <http://en.wiktionary.org/wiki/antiopera> (accesat 25 iun. 2011).
213. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/20742> (accesat 25 iun. 2011).
214. <http://www.iatp.md/moldmusicpress/ateh.htm> (accesat 15 iun. 2014).
215. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/429776/opera> (accesat 10 iul. 2021).
216. <http://www.kholopova.ru/O.%20Komarnickaya.%20Russian%20Opera%20of%20the%20Second%20Half%20of%20the%20XX%20th%20Century%20and%20the%20Beginning%20of%20the%20XXI%20st%20Century.%20Genre,%20Dramaturgy%20and%20Composition.pdf>
217. <https://www.fayard.fr/musique/histoire-de-lopera-francais-xx-xxie-siecles-97822137>
218. [https://www.researchgate.net/publication/348216827\\_Modern\\_Opera\\_of\\_the\\_Late\\_20th-Early\\_21st\\_Centuries\\_World\\_Trends\\_and\\_Ukrainian\\_Realities](https://www.researchgate.net/publication/348216827_Modern_Opera_of_the_Late_20th-Early_21st_Centuries_World_Trends_and_Ukrainian_Realities)
219. Ghid de operă online. <https://opera-inside.com/150439-2/?lang=ro>
220. <https://despreopera.com/guest-posts/oleg-garaz-genul-opera>

## DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, Diana Coman, 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.

Diana Coman



## CV AUTOAREI

**Diana Coman**



📍 **Acasă** : str. N. Iorga 16, app.11, MD-2012, Chisinau, Moldova

✉ **E-mail**: [comandiana18@gmail.com](mailto:comandiana18@gmail.com)

☎ **Telefon**: (+373) 69105297

♂ **Gen**: Feminin **Data nașterii**: 20/07/1965

---

01/09/1996 – În curs **AMTAP, LECTOR UNIVERSITAR**

### EXPERIENȚA PROFESIONALĂ

#### Lector universitar AMTAP

24/08/1988 – 15/04/1993 *Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice* [amtap.md](http://amtap.md)

**Localitatea**: Chișinău **Țara**: Moldova

**Lector**

*Colegiul Republican de Muzică „Ștefan Neaga”*

<https://ceneaga.md/>

**Localitatea**: Chișinău **Țara**: Moldova

### EDUCAȚIE ȘI FORMARE PROFESIONALĂ

#### Diplomă de studii superioare, MUZICOLOGIE

01/09/1983 – 14/06/1988

*Academia de Muzică Teatru și Arte Plastic e*

[www.amtap.md](http://www.amtap.md)

**Localitatea**: Chișinău **Țara**: Republica Moldova

#### Diplomă de studii medii

01/09/1972 –  
30/05/1983

*Școala specială de muzică "E. Coca" (Liceul Republican de Muzică „CIPRIAN PORUMBESCU”),*

[www.liceulporumbescu.md](http://www.liceulporumbescu.md)

**Localitatea**: Chisinau **Țara**: Republica Moldova

## **ACTIVITATE ȘTIINȚIFICĂ**

**Participarea la 5 conferințe științifice naționale și internaționale**

**Publicarea a 5 articole științifice în reviste din Registrul Național al revistelor de profil**

## **COMPETENȚE LINGVISTICE**

**Limbă maternă: ROMÂNĂ**

**Altă limbă (Alte limbi):**

**RUSĂ**

**comprehensiune orală C2 citit C2 scris C2**

**exprimare scrisă C2 conversație C2**

**FRANCEZĂ**

**comprehensiune orală A1 citit A1 scris A1**

**exprimare scrisă A1 conversație A1**

*Niveluri: A1 și A2 Utilizator de bază B1 și B2 Utilizator independent C1 și C2 Utilizator experimentat*

## **COMPETENȚE DIGITAL**

Microsoft Office | Navigare Internet | Microsoft Word | buna utilizare a rețelelor de socializare | facebook page | Social Media | Utilizare buna a programelor de comunicare (mail, messenger, skype)