

Ministerul Culturii al Republicii Moldova
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ISSN 2345–1408
Categorie C

STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE: istorie, teorie, practică

Nr. 2 (29), 2016



NOTOGRAF PRIM
Chișinău

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Redactor șef: Victoria MELNIC, prof. univ., dr. în studiul artelor

Redactor responsabil: Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie

Redactor coordonator: Angela ROJNOVEANU, conf. univ., dr. în studiul artelor

Redactor responsabil Arta muzicală: Irina CIOBANU-SUHOMLIN, prof. univ., dr. în studiul artelor

Redactor responsabil Arta teatrală: Angelina ROȘCA, prof. univ. interim., dr. în studiul artelor

Redactor responsabil Arte plastice: Ala STARȚEV, conf. univ., dr. în studiul artelor

Redactor responsabil Științe socio-umane: Tatiana COMENDANT, conf. univ., dr. în sociologie

MEMBRI: Viorel MUNTEANU, prof. univ., dr. (Iași, România)
Enio BARTOS, prof. univ., dr. (Iași, România)
Florin FAIFER, prof. univ., dr. (Iași, România)
Milos MISTRIK, dr. (Bratislava, Slovacia)
Miruna RUNCAN, prof. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)
Elena CHIRCEV, conf. univ., dr. (Cluj-Napoca, România)
Veronica DEMENESCU, conf. univ., dr. (Timișoara, România)
Andriej MOSKWIN, conf. univ., dr. hab. (Varșovia, Polonia)
Tatiana BEREZOVICOVA, prof. univ. interimar, dr. în studiul artelor
Rodica AVASILOAIE, lect. univ., director biblioteca AMTAP

Redactori literari: Galina BUDEANU
Eugenia BANARU, conf. univ.

Asistență computerizată: Angela ROJNOVEANU, conf. univ., dr. în studiul artelor

Tehnoredactare: Cristian ȘARBAN

Articolele științifice sunt recenzate și recomandate spre publicare de
Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Tiraj: 200 ex.

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Str. Al. Mateevici, 111

Chișinău, MD 2004

www.amtap.md

ISSN 2345-1408

Cuprins

Arta muzicală

NATALIA SVIRIDENKO, THE MUSIC OF THE PAST IN THE PRESENT MUZICA: DIN TRECUȚ SPRE PREZENT	6
ГАЛИНА КОЧАРОВА, JUVENIS CONCERT ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ВЛАДИМИРА ЧОЛАКА: ЧЕРТЫ ЖАНРА И ФОРМЫ JUVENIS CONCERT FOR PIANO AND SYMPHONY ORCHESTRA BY VLADIMIR CHOLAK: FEATURES OF THE GENRE AND FORMS.....	10
EMILIA MORARU, CREAȚIA CORALĂ ROMÂNEASCĂ DE ESENȚĂ FOLCLORICĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SEC.XX: DIRECȚII ȘI PERSPECTIVE ROMANIAN CHORAL CREATION OF FOLK ESSENCE FROM THE FIRST HALF OF THE 20 th CENTURY: DIRECTIONS AND PERSPECTIVES	15
КОНСТАНТИН БАЦАК, СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ ОДЕССЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА THE SOCIAL SPACE OF THE ODESSA ITALIAN OPERA IN THE FIRST HALF OF THE 19 th CENTURY	20
VICTORIA TCACENCO, EUROVISION SONG CONTEST: HISTORY AND CONTEMPORANEITY CONCURSUL DE CÂNTEC EUROVISION: ISTORIE ȘI CONTEMPORANEITATE	25
ANGELA ROJNOVEANU, SPECIFICUL FORMEI VARIATIONALE ÎN TEMA CON VARIAZIONI DE JEAN FRANÇAIX SPECIFIC FEATURES OF THE VARIATIONAL FORM IN THE THEME WITH VARIATIONS BY JEAN FRANÇAIX	29
HRISTINA BARBANOI, ACTIVITATEA LUI M. BEREZOVSKI REFLECTATĂ ÎN DOCUMENTELE ARHIVEI NAȚIONALE DIN PERIOADA ROMÂNIEI MARI (II) ACTIVITY OF M.BEREZOVSKI REFLECTED IN THE NATIONAL ARCHIVE'S DOCUMENTS DURING THE PERIOD OF BIG ROMANIA	33
ЕЛЕНА САМБРИШ, ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И ДРАМАТУРГИИ STABAT MATER В. ЧОЛАКА FEATURES OF MUSICAL LANGUAGE AND DRAMATURGY IN STABAT MATER BY V. CHOLAK	39
ECATERINA GÎRBU, METODELE DE ABORDARE A SECVENȚEI MEDIEVALE DIES IRAE – O MOSTRĂ DE IMNOGRAFIE CREȘTINĂ, ÎN REQUIEM DE V. CIOLAC METHODS OF APPROACHES THE MEDIEVAL SEQUENCE DIES IRAE – A SAMPLE OF CHRISTIAN HYMNODY, IN THE REQUIEM BY V. CIOLAC	43
TATIANA BUSUIOC, SVETLANA BADRAJAN, REFLECȚII ASUPRA TRATĂRII MUZICAL-SCENICE A CHIPULUI LIUBAȘEI ÎN OPERA MIREASA ȚARULUI DE N. RIMSKI-KORSAKOV REFLECTIONS ON THE MUSICAL AND THEATRICAL APPROACH TO LYUBASHA'S IMAGE IN THE OPERA THE TSAR'S BRIDE BY N. RIMSKY-KORSAKOV	48
NATALIA CHICIUC, MINIATURILE INSTRUMENTALE ALE COMPOZITORULUI GHEORGHE NEAGA: ÎNTRE VECHI ȘI NOU INSTRUMENTAL MINIATURES BY THE COMPOSER GHEORGHE NEAGA: BETWEEN THE OLD AND THE NEW	52
VLADIMIR TARAN, SONATA-DIALOG PENTRU FAGOT ȘI PIAN DE V. ROTARU SONATA-DIALOGUE FOR BASSOON AND PIANO BY V. ROTARU	57
ALEXANDRU URECHE, BORIS DUBOSARSCHI. CVARTETUL DE COARDE NR. 4: PROBLEME DE INTERPRETARE BORIS DUBOSARSCHI. THE STRING QUARTET NO. 4: PERFORMANCE ISSUES.....	61
АННА АНТРОПОВА, КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В. П. ВЛАСОВА (НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА „КОНЦЕРТНОГО ТРИПТИХА НА ТЕМУ КАРТИНЫ ИЕРОНИМА БОСХА СТРАШНЫЙ СУД”) THE CHAMBER AND INSTRUMENTAL ARTISTRY OF V. P. VLASOV (AS EXEMPLIFIED BY THE ANALYSIS OF „CONCERT TRIPTYCH ON A THEME OF HIERONYMUS BOSCH'S PAINTING THE LAST JUDGMENT”)	66
DUMITRU CALMĂȘ, PARTICULARITĂȚI STILISTICE ÎN SONATA NR. 1 PENTRU ACORDEON DE VIACESLAV SEMIONOV STYLING PARTICULARITIES OF THE SONATA NO. 1 FOR ACCORDION BY VIACESLAV SEMIONOV	73

Paul Constantinescu (1909-1963) a lăsat o valoroasă moștenire corală, deși, în comparație cu muzica sa instrumentală, este mai puțin numeroasă. Stilul său coral constituie o sinteză între modalitățile de expresie ale artei muzicale contemporane și folclorul românesc. Spre deosebire de Mihail Jora, Sabin Drăgoi sau Theodor Rogalski care „au fost preocupați și de probleme ritmice”, Paul Constantinescu „a fost atras, înainte de toate, de elementul său melodic, îndeosebi, de cel de tip vocal” [6, p. 140].

Cunoscutul poem coral *Miorița* pentru cor mixt (1952), compus de Paul Constantinescu, se axează pe valorificarea măiestrită de către compozitor a trei teme de colind sau de baladă (culese de diverși cercetători), prin exploatarea expresiei conținute, mai ales, în scările modale cu trepte mobile și cadență frigidă, discursul muzical remarcându-se prin perfectul echilibru al trăirilor interioare. În acest poem coral, Paul Constantinescu „a realizat o sinteză pe ton sobru, apoi, elegiac și, în cele din urmă, de un dramatism reținut, cu sens tragic subînțeles, totul calchiat pe cunoscuta versiune Alecsandri a baladei” [7, p. 84]. Pe lângă balada populară pentru cor mixt *Miorița*, compozitorul a prelucrat pentru cor mixt un număr impunător de cântece populare românești, printre care, *Doină și Joc, Cucule, haiducule!, Frunzuliță iasomie, Mărie, Mărie, Se ceartă cucul cu corbul, Cântec de nuntă, Doina oltenească* (prezența sextei dorice și a cvartei mărite este atestată în prima parte a piesei) – în toate explorându-se aspectul modal al creației populare.

Concluzii. După cum am observat, muzica corală românească de esență folclorică din prima jumătate a secolului XX s-a edificat pe cuceririle predecesorilor, care, prin creațiile lor de acest gen, au pregătit serios terenul „pentru joncțiunea muzicii românești cu cea a Apusului” [8, p. 619]. În acest sens, generația de compozitori de la început de secol și-a îndreptat atenția spre școlile componistice din Occident, depunând eforturi considerabile de a-și însuși tehnici europene de compoziție și de a investi muzica românească cu valențe culturale universale. Chiar dacă au fost influențați de curente artistice „în vogă”, compozitorii români, inclusiv, cei de muzică corală, nu s-au îndepărtat de la matca națională, creând „în stil popular” sau „în caracter popular”. Astfel, muzica corală din această perioadă relevă, pe larg, procedee moderne de compoziție, conjugate, măiestrit, cu cântecul autentic românesc sau cu melodia populară orășenească.

Referințe bibliografice

1. GÂSCĂ, N. *Interpretarea muzicii corale*. Iași: Editura Junimea, 2004.
2. NICULESCU, Ș. Importanța ritmului în structura melodiei și în stabilirea unei tipologii a creației muzicale românești. În: *Revista Muzica*, nr. 6, București, 1959.
3. POPOVICI, D. *Muzica corală românească*. București: Editura Muzicală, 1966.
4. COSMA, O.L., BRÂNCUȘI, P., CONSTANTINESCU, G. *Curs de istoria muzicii românești*. Vol. II. Pentru uz intern. București: Conservatorul de Muzică Ciprian Porumbescu, 1969.
5. COSMA, V. *Muzicieni din România*. Lexicon. Vol. II (C-E). București: Editura Muzicală, 1999.
6. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX*. București: Editura Muzicală, 1968.
7. STOIANOV, C., STOIANOV, P. *Istoria muzicii românești*. București: Editura Fundației România de Măine, 2005.
8. PASCU, G., BOȚOCAN, M. *Carte de istorie a muzicii*. Vol. II. Iași: Editura Vasiliana'98, 2003.

СОЦИАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЫ ОДЕССЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

SPAȚIUL SOCIAL AL OPEREI ITALIENE DIN ODESA DIN PRIMA JUMĂTATE A SEC. XIX

THE SOCIAL SPACE OF THE ODESSA ITALIAN OPERA IN THE FIRST HALF OF THE 19th CENTURY

БАЦАК,

кандидат исторических наук, доцент,
Институт искусств Киевского университета им.Бориса Гринченко

Оперный театр как синтетический вид искусства предполагает особые подходы к его исследованию. Художественно-эстетическая составляющая оперного жанра не исчерпывает всего многообразия его содержания, в котором социальный аспект тесно связывает и детерминирует в историко-культурном контексте многие проявления театральной повседневности. Способы изучения социального пространства итальянского оперного театра Одессы первой половины XIX в., предложенные в данной статье, предоставляют возможность выделить системы коммуникаций артиста, музыканта и зрителя в театральном зале, за кулисами и вне помещения театра, а также социально стратифицировать театрального зрителя, показать влияние итальянской театральной культуры на повседневную жизнь представителей основных социальных групп одесских театралов.

Ключевые слова: социальное пространство театра, театральная повседневность, итальянский оперный театр, итальянская театральная культура

Teatrul de operă, ca aspect sintetic al artei, presupune și particularități specifice de cercetare asupra sa. Componenta estetică-artistică a genului de operă nu epuizează toată diversitatea sa de conținut, în care aspectul social leagă strâns și determină în contextul istorico-cultural manifestări multiple ale teatrului cotidian. Metodele de cercetare ale spațiului social al teatrului de operă italian din Odessa din prima jumătate a sec. XIX, propuse în acest articol, oferă posibilitatea de a evidenția sistemele de comunicare ale artistului, muzicianului și spectatorului în sala de teatru, după culise și în afara încăperii teatrului, precum și de a stratifica social spectatorul teatral, de a demonstra influența culturii teatrale italiene asupra vieții zilnice a reprezentanților celor mai importante grupe sociale ale teatrelor din Odessa.

Cuvinte-cheie: spațiul social al teatrului, teatrul cotidian, teatrul de operă italian, cultură teatrală italiană

The Opera Theatre as a synthetic kind of art suggests specific approaches to its investigation. The artistic and aesthetic component of the opera genre does not exhaust the whole variety of its contents, in which the social dimension closely links and determines the historical and cultural context of many everyday life theatre activities. The methods of studying the Odessa Italian Opera Theatre social space in the first half of the 19th century, investigation proposed in the present article, provides an opportunity to highlight the communication system of the artist, musician and the audience in the theatre auditorium, behind the stage and out of the theatre, also to stratify socially the theatre audience, to show the Italian Theatre's culture influence on the everyday life of the representatives of the Odessa main theatre groups.

Keywords: theatre social space, theatre everyday life, Italian Opera, Italian theatre culture

Опера как синтетический жанр музыкального искусства предполагает комплексные подходы к ее исследованию. Именно опера в широком значении этого слова – как оперный театр – является местом взаимодействия художественного и социального, собственно искусства и театральной повседневности. История музыкального театра – это результат активного контакта публики и художника, сотворчество всех участников театрального процесса (зритель, дирекция, антрепренер, исполнитель, композитор, либреттист).

Исследований одесской итальянской оперы, претендующих на научное осмысление ее значения в истории музыкальной культуры украинского Юга, немного. В большинстве из них авторы главное внимание уделяют проблемам художественного содержания, концентрируясь на вопросах репертуара, преимуществах и недостатках главных исполнителей, а также обращаются к вопросам финансово-экономической и организационной деятельности итальянских антреприз. Вместе с тем интереснейший пласт социокультурной деятельности итальянского оперного театра, т.е. того, что происходило за пределами театральных подмостков, как правило, остается вне исследовательского интереса.

На самом деле все, что образует социальную составляющую «мира оперы», т.е. ее социальное пространство позволяет восстановить связующие звенья между артистом, музыкантом, режиссером с одной стороны, и зрителем, с другой. Такой исследовательский подход позволяет показать всю сложность и многообразие связей внутри театра и за его пределами, причиной и следствием которых является итальянская опера. Изучение «мира оперы», а не собственно «оперы»,

позволяет дополнительно привлечь новые виды источников: дневниковые записи, воспоминания современников, театральные рецензии в местной и итальянской прессе, поэтические произведения, романы и рассказы писателей второго плана, портретные гравюры примадонн и т.п.

С первых лет существования в Одессе итальянской оперы она была чем-то большим, нежели художественной формой организации досуга одесситов. С самого начала театр превратился в средство привлечения в молодой город выходцев из Западной Европы-предпринимателей и представителей других профессий, важных для развития нового центра международной торговли на Черном море. Отсюда – протекция итальянской опере со стороны региональной власти в лице герцога де Ришелье и его преемника А. Ланжерона. В частности, поддержка последним итальянских представлений основывалась на понимании их роли в воссоздании культурно-художественной среды, привычной для выходцев из Северного Средиземноморья. Негоцианты, ремесленники, биржевые маклеры, конторщики и др., поселяясь в Одессе, приумножали в городе финансовый и интеллектуальный капитал, необходимый для его экономического процветания. В первое десятилетие существования театра именно этот зритель предопределял музыкальный репертуар одесского театра, который исключительно состоял из небольших итальянских опер комического жанра (здесь, как и в самой Италии именно «легкая» для восприятия комическая опера была наиболее активно посещаемая средним классом и социальными низами) [1, с. 60]. Отказ первых антрепренеров – Д. Замбони и Дж. Мантовани – от постановок русских драматических спектаклей вскоре после подписания контракта в 1814 г. был предопределен не столько сложностями ангажемента актеров, как значилось в официальном документе [2, л.27-27 об.], сколько многократно превосходящей экономической выгодой от итальянской оперы. Большинство театральной публики, как свидетельствуют списки лиц, абонировавших места в театре в период правления Ришелье-Ланжерона, составляли греки, итальянцы, французы и некоторые другие европейцы. Они, соответственно, посещали театр преимущественно во время итальянских представлений [3, л.168; 4, л.30]. В профессиональном отношении эти иностранцы были негоциантами, служащими финансово-экономических учреждений, членами городского и регионального управления, а также, в значительно меньшем количестве, представителями интеллигенции (преподавателями, архитекторами, врачами).

Преобладание в театре выходцев из среднего слоя, главным образом, предпринимателей, предопределило границы зрительского интереса к опере. По традиции, существовавшей в то время в ряде городов Италии, в театре во время представлений и в антрактах происходили предварительные сделки купли-продажи, обсуждались цены на зерно и другие специфические для одесского порта товары. Годовой театральный абонемент приносил многим купцам-держателям абонемент неплохой доход от сдачи в наем лож и кресел приезжающим в город из других губерний помещикам в летний сезон во время популярных морских купаний.

Заметные изменения в социальном составе театрального зрителя произошли после назначения на должность Новороссийского и Бессарабского генерал-губернатора М.Воронцова в 1823 г. Будучи с давних пор любителем театра, новый правитель региона взялся поддерживать итальянскую оперу в Одессе с неумной энергией. Старое, «демократичное» оформление зала театра теперь не соответствовало социальным требованиям: ведь вслед за М. Воронцовым в театр потянулась местная родовая аристократия и чиновничество в лице сотрудников канцелярии генерал-губернатора и градоначальника. Перед началом театрального сезона 1822/23 годов сцена и зал существенно реконструировали: для М. Воронцова была подготовлена (отделена от других и отделана дорогими материалами) специальная генерал-губернаторская ложа, а пространство, которое освободилось от перестройки сцены, было использовано для добавления новых шести лож (в трех ярусах, по одной с каждой стороны от сцены); партер также был увеличен – за счет коридора, находившегося под ложами первого яруса [5, л.117]. Своего рода маркером изменений в социальной структуре публики одесского театра периода прав-

ления М. Воронцова служит оперный репертуар, в жанровой структуре которого в это время преобладают высокая драма (оперы-сериа) и мелодрама (оперы-семисериа).

Активный интерес к итальянским представлениям со стороны помещичьей аристократии в Российской империи в целом и в Одессе в частности объясняется восприятием ею западно-европейской оперы в качестве образца социальной жизни. И, следовательно, посещение оперы превращалось в один из наиболее важных общественных ритуалов, формирующих законы и структуру социальных отношений ее участников. Влияние итальянской оперы на паттерны общественного поведения отражены в свидетельстве родственника А. Пушкина графа М. Бутурлина: «Два обычая общественной жизни придавали Одессе оттенок иностранного города: в театре во время антрактов мужская партерная публика надевала на голову шляпу, а на улице дозволялось курение сигар <...>» [6, с.32].

В театрах XIX века архитектура зрительного зала, как правило, соответствовала социальной иерархии посетителей. Не было исключением в этой связи и одесский театр: ложи абонировались преимущественно родовой аристократией и купечеством, в креслах восседали представители чиновничества, военнослужащие и интеллигенция, а партер, который до середины XIX в. не имел кресел, был предназначен для выходцев из социальных низов. Вот как описывает одесскую публику конца 1830-начала 1840-х гг. писательница Е. Ган, посещавшая в этот период местный театр: «Ложи пестрели прекрасными личиками и легкими весенними нарядами дам, внизу между креслами волновались фраки, мундиры, волосы взбитые пирамидально и небрежно рассыпанные по плечам, лица гладко выбритые и страшно обросшие; за креслами толпились итальянцы – художники, лавочники, работники, все страстные *dilletanti* в душе; а высоко под самым потолком виднелись головы в ярмолках и пейсах <...>» [7, с.391].

Несмотря на различия в социальном происхождении одесская публика отличалась завидным единением во время бенефисов, поддерживая своих любимцев-артистов. Горячая привязанность зрителей выражалась в овациях, бросании на сцену букетов цветов, множества бумажных листов с написанными на них акростихами-посвящениями примадоннам. Огромные суммы тратились в Одессе на покупку ценных подарков для артистов: золотых и серебряных украшений с драгоценными камнями, дорогих предметов туалета, посудных сервизов, ваз, табакерок, портсигаров и пр.

С архитектурой театра, как правило, связаны коды социального поведения. В одесском театре первой половины XIX в. социальные различия в этих кодах выглядят несколько размытыми. В изучаемый период можно обозначить лишь некоторые особенности в поведении зрителей партера и лож. Первые проявляют большую эмоциональность в выражении своих чувств во время представлений. Но, чаще всего, зрительный зал выглядит единым организмом: он холоден к бездарностям и не скупится на эмоции в поддержку своих талантливых фаворитов. Такой демократизм в коммуникациях между публикой и артистами в некоторой степени предопределялся особенностями планировки внутри театрального помещения: между сценой и зрительным залом отсутствует физическая преграда (оркестровая яма). Таким образом артисты и музыканты, размещающиеся на сцене перед ними, а также публика в креслах и ложах вместе с посетителями «стоячего» партера и партерной ложи в действительности образуют единое сообщество. В этом контексте театр представляет собой физическое и воображаемое пространство, «в котором множество представлений случаются одновременно» [8, с.16]. Одесский чиновник Г. Соколов в своем дневнике вспоминает как в конце сезона 1838/39 театрального года во время действия оперы «Торквато Тассо» Г. Доницетти между ним, сидящим в первом ряду кресел, и валторнистом оркестра А. Кредацци случился неожиданный разговор. Музыкант, обеспокоенный грядущими изменениями в составе театрального управления, решил осведомиться, правда ли, что его визави назначили новым директором театра [9, с.82].

Иногда в зале театра происходили драмы, которые значительно превосходили по своей глу-

бине и накалу эмоций те, которые разворачивались на сцене. Не секрет, что юные незамужние примадонны итальянской оперы собирали вокруг себя толпы воздыхателей, готовых ради каприза своего кумира совершить любые необдуманные поступки. В 1858 г. объектом театрального скандала стала солистка итальянской оперы Анджолина Орекция. Юная симпатичная примадонна с первых дебютов завоевала одесскую публику. Одним из почитателей ее таланта был молодой одесский чиновник Е. Волосатов. Молодой человек, будучи внештатным корреспондентом местной газеты «Одесский вестник», в своих театральных заметках писал восторженные отзывы касательно выступлений А. Орекции. Такая реклама в прессе положительно влияла на материальное благосостояние артистки, поэтому меркантильная примадонна решила пофлиртовать с молодым критиком, обещая выйти за него замуж. Ветреное поведение певицы не понравилось ее старому другу неаполитанцу Луи Минервини Оппидо, который прислал ей письмо, в котором, не скупясь на выражения, высказал свое негодование. Передав это письмо Е. Волосатову, примадонна с нетерпением ожидала встречи двух соперников. Конфликт разрешился в театре: пылкий влюбленный Е. Волосатов, увидев перед собой конкурента, дал ему пощечину. Жалоба, впоследствии написанная неаполитанцем в полицию, стала причиной разбирательства в уездном суде. Оглашенный вердикт, естественно, был суров для юноши: за оскорбление чести и достоинства иностранного подданного в публичном месте его приговорили к году тюремного заключения и обязали просить прощения за «причиненную тяжкую обиду» в присутствии суда, а также выплатить неаполитанцу 25 руб. серебром [10, л.11-12 об.]. Сама же примадонна в то время как ее «жених» отбывал тюремное заключение покинула Одессу, приняв ангажемент в Константинополе, и вскоре там вышла замуж за родовитого русского офицера.

Интриги и театральные скандалы, в которых были замешаны итальянские примадонны, смаковались в прессе, и, чаще всего, положительно влияли на имидж их фигуранток, добавляя красок к их мифологизированному образу. Примадонна, дива в сознании зрителя выступала как собирательный образ, как персонификация искусства вообще и искусства оперы в частности, наконец, как живой текст – своего рода книга культуры. Такого рода мифологизация предстает как результат омащовления оперной культуры. Поэты, в этот период посещавшие одесский театр: А. Пушкин, К. Батюшков, В. Домонтович, И. Бороздина и др., обращаясь к образу примадонны, наделяли его чертами божественности и таинственной недостижимости. В свою очередь литогравера, которая до появления фотографии была наиболее тиражируемым средством визуального воплощения образа примадонны, наделяет ее канонизированной множественностью изображений символически. В Одессе такие гравюры выпускались местными мастерами (Бигатти, Кленова и др.) к бенефисам певиц и расходились большими тиражами, обретаясь, наконец, в альбомах заядлых местных и приезжих театралов.

Оперные примадонны помогали в Одессе преодолению национальных, языковых и, особенно, социальных границ в среде публики. К. Скальковский, сын известного историка Одессы А. Скальковского, писал о местных театральных традициях середины XIX в. следующее: «В Одессе в это время, накануне Крымской войны, была превосходная опера <...> примадоннами [были] две красавицы – Брамбилла и Басседжиа. В первую, милую и воздушную, были влюблены все студенты Ришельевского лицея <...> во вторую, великолепно сложенную – их профессора. Профессор русской словесности Зеленецкий едва ли не сидел на козлах, когда молодежь везла на себе Басседжио в день бенефиса <...>» [11, с.105].

Таким образом, социальное пространство итальянского оперного театра Одессы в первой половине XIX в. формировалось в условиях активного влияния европейского элемента в среде театральной публики. Европейцы привносили в театральную повседневность традиции художественной жизни городов Южной Европы, под их влиянием составлялся оперный репертуар, вырабатывались особые формы коммуникации в системе отношений художник-зритель. Деятельность множества талантливых и успешных итальянских примадонн в одесском театре

способствовала выработке новых традиций их восхваления и чествований в театре и за его пределами, способствовала оформлению образа примадонны в общественном и художественно-эстетическом сознании.

Социальный статус зрителя в одесском театре того времени, нашедший отражение в архитектонике театрального зала, как правило, существенно не влиял на атрибутику восприятия оперного представления. Нормы поведения публики разного социального происхождения определялись преимущественно качественными характеристиками вокального и инструментального исполнительства, ориентированными на европейские стандарты.

Библиографические ссылки

1. ROSSELLI J. *Music and musicians in Nineteenth century: Italy*. Portland, Oregon: Amadeus press, 1991. 160 p.
2. Государственный архив Одесской области (далее – ГАОО). Ф.59. Оп.1. Д.85.
3. ГАОО. Ф.2. Оп.1. Д.14Г.
4. ГАОО. Ф.1. Оп.191. Д.49.
5. ГАОО. Ф.2. Оп.5. Д.281.
6. Записки графа М.Д. Бутурлина: 1824-1827. В: *Русский архив*. 1897. №5. С.11-74.
7. ГАН Е.А. Нумерованная ложа. В: Ган Е.А. *Полное собрание сочинений*. СПб.: Издание Н.Ф. Мертца, 1905. 840 с.
8. BUCKLER Julie A. *The Literary Lorgnette. Attending opera in Imperial Russia*. Stanford: Stanford University Press, 2000. 294 p.
9. Дневник Григория Ивановича Соколова. В: *Записки Одесского общества истории и древностей*. Т.26. Одесса, 1906. С.75-90.
10. ГАОО. Ф.1. Оп.196. Д.1297.
11. СКАЛЬКОВСКИЙ К. *Сатирические очерки и воспоминания*. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1902. 388 с.

EUROVISION SONG CONTEST: HISTORY AND CONTEMPORANEITY

CONCURSUL DE CÂNTEC EUROVISION: ISTORIE ȘI CONTEMPORANEITATE

VICTORIA TCACENCO,

Ph.D. in the History of Arts, Associate Professor,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts

The present article analyses the Eurovision Song Contest's history including the evolution of the Republic of Moldova's participation in this important event from both points of view, that is, the cultural and political ones. The author studies the most significant hits which have been a success in this contest, observing not only positive dynamics in Moldovan pop music development, but also the challenges for local artists and composers that appeared in the last years, being connected with broadening of European composers' and singers' participation within the national selection procedure. The most valuable hits, created by local artists, have been analyzed. Another dilemma is treat all in the connected with the composers' and public's attitude towards the national folklore influences integrated in poetic and musical texts of songs, presented within the Eurovision.

Keywords: Eurovision, pop music, song, hit, national folklore

Acest articol analizează istoria concursului de cântec Eurovision, inclusiv evoluția participării Republicii Moldova la acest eveniment important atât cultural cât și politic. Autoarea studiază cele mai semnificative hituri care au avut succes în acest concurs, observând nu doar dinamica pozitivă în dezvoltarea muzicii pop din Moldova, dar și unele provocări pentru artiștii și compozitorii locali, apărute în ultimii ani, fiind legate de lărgirea participării compozitorilor și interpreților europeni la preselecția națională. Cele mai valoroase hituri create de artiștii locali au fost de asemenea analizate. O altă dilemă tratată în cadrul articolului în cauză este legată de atitudinea compozitorilor și a publicului față de influența folclorului național asupra cântecelor prezentate la Eurovision, integrat în textul poetic și muzical al pieselor.

Cuvinte-cheie: Eurovision, muzică pop, cântec, hit, folclor național