

PRINCIPIUL HOLISMULUI ȘI METODA DE TRADUCȚIE ÎN ÎNȚELEGEREA DRAMATURGIEI MUZICALE ȘI COREGRAFICE

THE PRINCIPLE OF HOLISM AND THE METHOD OF TRADUCTION IN THE COMPREHENSION OF MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC DRAMATURGY

ELENA SAMBRIȘ¹,

doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0002-5583-5764>

CZU 782.9:792.8.027

DOI: <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.07>

Dramaturgia muzicală și coregrafică reprezintă un sistem complex organizat, studiarea căruia ar trebui să se bazeze pe principiul holismului. În efortul de a dezvolta metode adecvate pentru o înțelegere artistică cuprinzătoare și analitică a fenomenului artei, în cadrul orelor practice la disciplina „Dramaturgie muzicală și coregrafică” ne-am bazat pe o astfel de metodă de lucru cum ar fi eseul analitic sub formă de tabele comparative, în care, alături de metoda deducției și inducției, a fost utilizată pe scară largă și metoda traducției. Acest lucru contribuie la dezvoltarea abilităților analitice, la formarea unei viziuni critice, a unei capacități de a observa detaliile și, conectându-le reciproc, a înțelege ideea generală și dramaturgia.

Cuvinte-cheie: dramaturgia muzicală și coregrafică, principiul holismului, metoda traducției, eseu analitic

Musical and choreographic dramaturgy is an organized complex system, in the study of which one should rely on the principle of holism. In an effort to develop adequate methods for a comprehensive artistic and analytical understanding of the phenomenon of art, in the practical classes in the discipline „Musical and Choreographic Dramaturgy” we rely on such a form of work as the analytical essay in the form of comparative tables, in which, along with the deductive and inductive method, is widely used traductive inference. This promotes the development of analytical skills, the formation of a critical vision, the ability to notice details and, connecting them to each other, comprehend the general idea and dramaturgy.

Keywords: musical and choreographic dramaturgy, principle of holism, method of traduction, analytical essay

1 E-mail: sambrish@yandex.ru

Introducere

Dramaturgia muzicală și coregrafică este un obiect de studiu relativ nou și complex în zilele noastre, deoarece necesită o metodologie complexă specială, bazată pe intersecția a două domenii ale istoriei artei. Abordarea integrată este parte a fluxului general al științei moderne și îndeplinește tendința cercetării interdisciplinare care ia în calcul sistemele complexe într-o manieră complexă. Atitudinea științifică și filozofică față de luarea în considerare a fenomenelor în mod holistic, în unitatea tuturor elementelor, se numește holism.

Conform *Noii Enciclopedii Filosofice*, „holismul (din cuvântul grecesc ὅλος – întreg) – în sens larg, în filosofie și știință reprezintă o poziție asupra problemei raportului dintre părți și întreg, pornind din unicitatea calitativă a întregului în raport cu părțile sale. În ontologie, holismul se bazează pe principiul: întregul este întotdeauna ceva mai mult decât o simplă sumă a părților sale” [1]

În conformitate cu principiile holismului (stabilite de filosoful modern J. Smuts în *Holism și evoluție*, 1926), întregul are o prioritate indubitabilă asupra părților sale, nu se reduce la suma proprietăților elementelor și subsistemelor sale, ca și funcțiile pe care le îndeplinește. Integritatea este inherentă creativității sau, conform teoriei sistemelor – emergensitate (din cuvântul englez *emergence* – apariția); este acea nouă calitate care apare numai în sistem și lipsește în elementele sale.

Găsirea de noi proprietăți integratoare ale sistemului este sarcina principală a teoriei holismului. Acest lucru este extrem de important pentru dramaturgia muzicală și coregrafică, unde două texte diferite – muzical și coregrafic – intră într-o interacțiune complexă, oferind un nou rezultat artistic. La lecțiile cu masteranzii specializați în *Pedagogia dansului și Arta spectacolului coregrafic*, cursul *Dramaturgia muzicală și coregrafică*, este deosebit de important pentru noi să înțelegem ce reprezintă acest nou „increment” de sens. Pentru aceasta este necesar să alegem abordarea corectă.

Specificul dramaturgiei muzicale și coregrafice

Mai întâi, ar fi bine să amintim că prin dramaturgie înțelegem un anumit sistem figurativ-semantic care se formează în procesul de desfășurare a unei opere de artă în timp. Dramaturgia unei opere muzicale sau coregrafice, a unui film sau a unei piese de teatru are trăsături comune și tendințe similare de dezvoltare, dar și particularități tipice proprii, datorită materialului specific al acestei arte. În dramaturgia muzicală și coregrafică nu are loc niciodată o simplă însumare mecanică, rezultatul depășește întotdeauna suma (principiul sinergiei: 1+1 – mai mult de doi), prin urmare, metoda de a considera separat textul muzical și coregrafic este iremediabil depășită. Între timp, atât muzicologii cât și coregrafii tind spre o abordare similară a problemei.

De exemplu, S. Katonova în cartea *Muzica baletului sovietic* [2] analizează mai multe partituri de balet, fără nicio legătură cu o producție anume, ci doar textul creat de compozitor. Pentru autoare este importantă „sursa”, care va rămâne ca material primar, să zicem așa, „desecole”, în pofida tuturor revizuirilor textului de către numeroși coregrafi, iar poziția unui muzicolog poate fi înțeleasă. Dar cum să folosim această analiză într-o lecție cu studenții coregrafi, dacă acest material nu sună și nu funcționează în dramaturgie? Ca urmare, analiza muzicologică distorsionează sensul a ceea ce vedem pe scenă.

Există o singură cale de ieșire din impas: profesorul trebuie să ofere o altă analiză a textului muzical asociat cu o anumită producție și să o ia în considerare împreună cu această coregrafie. De exemplu, baletul *Spartak* al lui A. Khachaturian are, conform opiniei S. Katonova, șaisprezece spectacole (până acum, desigur, sunt mult mai multe), printre care lucrările lui L. Yakobson (1956), I. Moiseev (1958) și Yu. Grigorovici (1969). Acesta din urmă a devenit o capodopera recunoscută și un semn distinctiv al Teatrului Bolșoi în spectacolele de turneu. Examinând această performanță la lecțiile practice cu studenții, găsim multe neconcordanțe la clavier. Cele două modele și cele două dramaturgii diferite sunt separate de o mare distanță.

Să enumerăm modificările făcute de Yu. Grigorovici. În producția sa nu există scene în Colosseum, în cazarma gladiatorilor (tablourile 3, 4), în tabăra lui Spartak și în cortul lui Crassus (tablourile 7, 8), pe malul mării (tabloul 9); unul dintre personajele principale, Harmodius, a fost mărginit, respectiv, a fost eliminat motivul trădării. În schimb, rolul seducătoarei Egina este în creștere, sunt omise personajele minore – proprietarul școlii de gladiatori, bătrâna slujitoare de Egina, negustorii, pirații. Datorită acestor modificări, personajele centrale sunt desenate mai proeminent, conflictul capătă o expresivitate concisă și încâpătoare.

Grigorovici a concentrat acțiunea în jurul centrului dramatic principal și i-a adus în prim-plan pe Spartacus și Crassus, folosind straturi de muzică simfonică destinate pantomimei și, invers, a redus divertismentele, lăsând doar dansurile necesare susținerii acțiunii scenice. Tabloul *Circul* a dispărut, iar singura bătălie de gladiatori în care Spartacus ucide fără să vrea un prieten a devenit episodul central al tabloului *Sărbătoarea la Crassus*, din care au fost eliminate dansurile distractive. Tabloul *Piața de sclavi* a devenit compact și a primit o atenție eficientă. Panorama gladiatorilor răstigniți a fost exclusă, iar punctul culminant al muzicii tragice a acestui tablou a fost folosit pentru apariția bruscă a romanilor într-o scenă de desfrânare din tabăra răsculaților. În general, coregraful a mutat accentul de la numerele de divertisment la linia dramaturgică principală, sporind luminozitatea și eficacitatea acesteia.

Evident, este imposibil să analizăm dramaturgia muzicală și coregrafică după clavirul autorului și, în același timp, să urmărim această producție pe scenă, din cauza discrepanțelor uriașe. Iar o asemenea interferență în textul muzical din partea coregrafului nu surprinde pe nimeni, pentru că el este însărcinat să construiască o corespondență între textul muzical și cel coregrafic pe baza conceptului ideologic general. În cazul baletului *Spartacus*, remodelarea a început deja cu prima producție a lui L. Yakobson. Biografia compozitorului scriu că A. Khachaturian și L. Yakobson s-au întâlnit odată în stradă după spectacol, s-au certat și chiar s-au luat la pumni, fiind despărțiți de poliție.

Problema este serioasă, iar această căldură a pasiunii nu este doar un fapt curios. Evident, această problemă ar trebui să-i preocupe, în special, pe coregrafi. G. Bogdanov în cartea *Bazele dramaturgiei coregrafice* acordă atenție componentei muzicale la capitolul *Dramaturgia muzicală. Selectarea și analiza de coregraf a muzicii* [3]. El merge pe calea corectă: explică intonația în muzică, mijloacele de exprimare muzicală, dezvoltarea și schimbarea intonației, diviziunea formei, vorbește despre repetare, juxtapunere, conjugarea materialului muzical – totul se face similar ca muzicologii în cursul analizei de forme. Problemele organizării dramaturgiei de balet rămân însă neclare, nici măcar nu sunt puse în vizorul atenției și nu se spune nimic despre mecanismele de interacțiune dintre dramaturgia muzicală și cea coregrafică. Și dacă aceasta se referă la o lucrare specială scrisă recent, atunci în raport cu alte lucrări anterioare ale diferitor autori situația este și mai nesatisfăcătoare.

Pe parcursul a mai multor ani, spectacolul de balet a fost cercetat în baza componentelor sale separate: scenariul și dramaturgia, muzica cu conținutul său figurativ, sistemul de leitmotive, tematismul, trăsăturile coregrafiei, măiestria interpreților și decorarea. Pentru prima dată expertul în balet Yu. Slonimsky a început să sublinieze unitatea tuturor aspectelor spectacolului din anii '70 ai secolului trecut. El a susținut că în balet avem de-a face cu trei dramaturgi: scenarist, compozitor și coregraf [4 p.32]. În prezent, atitudinea față de dramaturgia de balet se schimbă treptat. Pe baza atitudinilor cercetătorului, adăugăm că, în plus, în spectacolele moderne, scenografia (decorurile, planurile, punerea în scene), costumele și lumina, multimedia (proiecția video, animația, grafica) influențează activ dezvoltarea sferei figurative și semantice.

În acest sens, la lecțiile practice ale disciplinei ne străduim să luăm în considerare toate componentele spectacolului, punând accent pe o înțelegere artistică și analitică holistică, complexă a fenomenului artei. Actualizând toate cunoștințele necesare studenților, combinăm cunoașterea senzorial-emoțională cu înțelegerea critică și ajungem la generalizări analitice¹.

1 Potrivit științei moderne, „cogniția senzorială și rațională nu sunt două etape sau niveluri ale activității cognitive, ci metode interpenetrante de procesare a informațiilor (...). Eficacitatea activității intelectuale în general depinde de capacitatea subiectului cunoscător de a folosi atât cunoașterea senzorială cât și cea rațională, de a găsi o modalitate de a le combina” [5].

Eseul analitic și metoda traducției

În procesul de stăpânire a *Dramaturgiei muzicale și coregrafice* este necesar să se țină seama nu numai de natura interdisciplinară a cursului, de volumul și complexitatea acestuia, care au fost deja menționate, ci și de noutatea sarcinilor practice pentru student, precum și nivelul necesar de generalizări teoretice care trebuie stăpânite în magistratură. Trecând treptat de la sarcini mici la cele desfășurate, considerăm etapa inițială cea mai responsabilă, dând cheia dezvoltării în continuare a abilităților practice în analiza dramaturgiei. La această etapă, una dintre cele mai eficiente forme de lucru este un eseu analitic sub formă de tabele comparative.

Amintim că există diferite tipuri de eseuri – descriptive, narative, reflexive, critice, analitice, multe dintre ele fiind utilizate pe scară largă în pedagogie. Eseurile diferă ca formă (note, recenzii, pagini dintr-un zilnic, miniaturi lirice, scrisori) și sunt diverse ca conținut (filosofic, istoric, jurnalistice etc.). Însă, eseului, ca gen artistic, îi sunt caracteristice două trăsături esențiale: 1) eseul exprimă întotdeauna poziția autorului, care nu coincide neapărat cu poziția general acceptată; 2) cu siguranță, eseul nu se pretinde a fi o interpretare completă, versatilă a subiectului.

Un eseu analitic include, de obicei, una sau trei teze, un număr de argumente ordonate (principale și suplimentare) și se termină cu o soluție sau concluzie integrată. În mod tradițional, se folosesc operații analitice de deducție și inducție, dar dorim să atragem atenția asupra unei aplicări mai active, alături de cele indicate, a metodei traducției, adică a comparației.

După cum știm, traducerea este o concluzie logică, în care premisele și concluziile sunt judecări de același grad de generalizare. Această mișcare a gândirii nu se produce de la particular la general sau de la general la particular, ci de la general la general, de la particular la particular, de la individual la individual. După cum spun cercetătorii, „utilizarea traducției necesită o atenție specială în cazul în care avem de-a face cu același obiect, dar numit diferit sau în momente diferite, în perioade diferite ale existenței sale luate în considerare” [5].

Există diferite tipuri de inferență traductivă și toate se bazează pe două tipuri de relații între obiecte: identitate și similitudine. Unul dintre cele mai comune tipuri de traducție este analogia, aceasta este concluzia „despre proprietățile unui obiect pe baza asemănării acestuia cu un alt obiect studiat anterior” [5]¹.

În eseu nostru analitic analogia devine acel „declanșator” care îi motivează pe studenți să gândească critic, să-și exprime punctul de vedere, să găsească argumentele potrivite și să facă în paralel concluzii despre două fenomene artistice. Discuția în comun a acestor eseuri oferă mai multe șanse de reflecție și activează munca studenților, scoate în evidență efectul lucrului în echipă în detrimentul inițierii individuale.

Etapele lucrării și forma de prezentare a materialului

Un eseu analitic ar trebui să reflecte specificul subiectului, care, repetăm, se află la intersecția muzicii și coregrafiei, dar nu se limitează la acestea, deoarece afectează teoria dramei și, mai mult, legile artei dramatice, inclusiv scenografie, decoruri, costume, iluminare. Evaluarea unei opere de artă în acest caz este complexă.

La prima etapă are loc o viziune în comun a materialelor video cu explicații preliminare ale profesorului, cu comentarii în timpul demonstrației și comunicare interactivă cu studenții. Dar nu ar trebui să discutăm fiecare detaliu, ci, după ce am conturat o linie generală, să lăsăm loc studenților să-și caute propriile argumente.

Forma tabelului permite să se respecte un singur plan, pentru fiecare fragment analizat existând un plan separat. Acesta prevede următoarele coloane: 1) plan compozițional: indicarea secțiunii; 2) caracteristicile muzicii: măsură, tempo, tip de expresivitate, mijloace instrumentale sau vocale, timbre; 3) caracteristicile coregrafiei: dans solo sau de ansamblu, tip de mișcare, virtuozitate, plasticitate, dans clasic sau modern – cu elemente acrobatice, erotice, naturalistice, cotidiene; 4) scenografie: decoruri, costume, lumină,

¹ Traducția este, de asemenea, utilizată pe scară largă pentru a construi ipoteze, în munca experimentală și ca metodă de argumentare [5].

pantomimă, alte elemente scenice; 5) caracter general: interacțiune sau contradicție a muzicii, coregrafiei și scenografiei, sens general emoțional și expresiv; 6) stadiul dramaturgiei: expoziție, intrigă, dezvoltare (faza I, II, III), contrast, retragere, punct culminant local sau general, deznodământ, prolog, epilog, introducere, interludiu sau este reprodusă dramaturgia paradoxală, non-clasică, alogică, asimetrică.

Studentii caracterizează fiecare secțiune în conformitate cu împărțirea formei muzicale. În final sunt formulate concluzii generale cu privire la muzică, coregrafie, scenografie și rezultatul artistic în general. Aici sunt binevenite diferite observații, comentarii, inclusiv o evaluare a punctelor pozitive și negative. De regulă, se întocmesc două tabele și se fac concluzii în comparație. O analiză a două producții diferite, create pe aceeași bază muzicală (și uneori cu procesare creativă a muzicii, care trebuie luată în considerare), va permite să facem generalizări finale mai profunde, să experimentăm și să „însușim” experiența artistică a celor mai bune exemple.

În contextul celor expuse mai sus, menționăm faptul că o parte din orientările metodologice ar avea nevoie de unele completări și modificări referitor la:

1. Folosirea mai activă a unor serii de termeni muzicologici, denumiri de măsură, dinamică, tempo (în italiană); distingerea între partitură și clavier, timbrele instrumentelor, indicarea leitmotivelor, tonalităților, secțiunilor de formă. Acest material trebuie pregătit, explicat și inclus în tabel de către profesor.
2. Studiarea unui text coregrafic de către studenți în conformitate cu forma muzicală, aceștia ocupându-se și de scenografie – prim-planul și fundalul, de evidențierea soliștilor și corpurilor de balet, pantomima, desenul de dans, locația și mișcarea pe scenă, iluminarea, costumele, totul având un conținut expresiv și semantic, corespunzător (sau contrazicând într-o anumită măsură) textului muzical.
3. Determinarea de către studenți a etapelor dramaturgiei în funcție de conținutul figurativ și emoțional al fiecărei secțiuni și de legătura acestuia cu alte părți ale întregului.
4. Îmbinarea în mod necesar a stilului limbajului de prezentare cu cel științific și literar-artistic, reflectând unitatea cunoașterii senzoriale și raționale.

Deregulă, fragmentele mici vor fi selectate ca mostre pentru analiză nu din balet (întrucât multe dintre ele sunt prea bine cunoscute de studenți), ci, de exemplu, vor fi selectate scene coregrafice din opere sau lucrări simfonice independente, traduse în limbajul dansului. Acest lucru va permite să păstrăm noutatea percepției și să lărgim orizontul studenților.

Fiecare dintre subiectele aproximative ale eseului – 1) *Dansuri polovtziene* din opera *Prințul Igor* a lui A. Borodin, 2) *Dansul lui Salome* (*Dansul celor șapte voaluri*) din opera *Salomeea* lui R. Strauss, 3) *Adagietto* din Simfonia a V-a a lui G. Mahler, 4) *Bolero* de M. Ravel – s-a dovedit a fi proaspăt și incitant. Eseurile scrise au fost extrem de informative și utile în dezvoltarea abilităților analitice: prezența ochiului critic, formarea capacității de a observa detalii și a pune toate „puzzle-urile” împreună în scopul înțelegerii intenției regizorului și dezvăluirii dramaturgiei sale. Ultimul subiect, *Bolero*, nu a fost o noutate pentru studenți, întrucât este foarte popular în lumea dansului. Totuși, am ales producția din 2018 (Teatrul Mariinsky, coregrafie de Igor Kolb), unde a fost adaptat originalul muzicii lui M. Ravel: a fost aranjat pentru orchestră de coarde, cu adăugarea unei introduceri și codă, reducerea numărului de variații (11 în loc de 18) și – o surpriză completă – includerea în balet a standardului de jazz *Caravană* al lui D. Ellington la final. Acest fragment a fost atât de „integrat” în ritmul boleroului și s-a amestecat cu aroma generală condiționată orientală, încât a sunat foarte organic și și-a îndeplinit rolul de punct culminant al dramaturgiei. Autorul aranjamentului (deocamdată necunoscut nouă), precum și autorul coregrafiei au câștigat cea mai mare apreciere de la studenți. Înainte de aceasta, *Bolero-ul* a fost prezentat într-o producție de Maurice Bejart, montat la un moment dat pentru Maya Plisetskaya (în acest caz, a fost prezentată o versiune masculină a baletului).

Doar un moment aparte – de a construi creșterea prin adăugarea treptată a numărului de dansatori pe scenă – nu i-a impresionat pe studenți la fel de mult ca dramaturgia celei de-a doua producții, unde

au dansat numai doi soliști, dar au obținut o imagine mai strălucitoare, mai proaspătă, cu adevărat uluitoare – efectul artistic. Anume acest efect artistic a reprezentat acel „increment de sens” pe care am încercat să-l „prindem” și să-l explicăm prin dezvăluirea genezei sale la toate nivelurile sistemului artistic.

Concluzii

Aspectul unui eseu analitic sub formă de tabele comparative stabilește un plan-algoritm clar bazat pe metoda traducției. Oferind studenților pe fiecare „subiect” de eseu de la șase până la douăsprezece fragmente video, ne rezervăm dreptul de a alege oricare, după dorință. Acest lucru adaugă varietate lucrării, stabilește poziții și accente personale, așa cum se cere în eseu. Concluziile vizează găsirea unui efect artistic deosebit, exclusiv, inerent numai acestei lucrări (considerată din punctul de vedere al holismului). Drept urmare, învățăm să gândim, să căutăm, să vedem ceea ce a scăpat anterior atenției obișnuite, învățăm să punem întrebări, sperând să ne apropiem de răspunsurile dorite.

Referințe bibliografice

1. НИКИФОРОВ, А. Холизм. В: *Новая философская энциклопедия* [online]. [accesat 14 noiem. 2021]. Disponibil: https://gufo.me/dict/philosophy_encyclopedia/ХОЛИЗМ
2. КАТОНОВА, С. *Музыка советского балета*. Ленинград: Советский композитор, 1980.
3. БОГДАНОВ, Г. *Основы хореографической драматургии*. Санкт-Петербург: Лань, 2018. ISBN 978-5-91938-351-2.
4. СЛОНИМСКИЙ, Ю. О драматургии балета. В: *Музыка и хореография современного балета*. Ленинград: Музыка, 1974, с. 31–49.
5. Основные формы чувственного познания и рационального познания [online]. В: *Студопедия*. 25.05.2020 [accesat 14 noiem. 2021]. Disponibil: https://studopedia.ru/24_43524_osnovnie-formi-chuvstvennogo-poznaniya-i-ratsionalnogo-poznaniya.html