



ULBS

Universitatea "Lucian Blaga" din Sibiu



Școala doctorală interdisciplinară

Domeniul de doctorat: Teatru și Artele Spectacolului

TEZĂ DE DOCTORAT
DE LA PROMOVAREA CULTURII TRADIȚIONALE
ROMÂNEȘTI LA RIGORILE
ARTELOR SPECTACOLULUI CONTEMPORAN:
SPECTACOLELE DE TEATRU MUZICAL COREGRAFIC

doctorand:

SILVIA MACREA

conducător științific:

PROF.UNIV.DR. ION M. TOMUȘ



INTRODUCERE	3
CAPITOLUL 1. SPECTACOLUL – UN CONCEPT SINCRETIC.....	6
1.1. Problematika definirii conceptului de spectacol din perspectiva esteticii și a teoriei spectacolului	7
1.2. Estetic și artistic în spectacol.....	30
1.3. Inter-relaționarea artelor în spectacolul contemporan	47
CAPITOLUL 2. SPECTACOLUL DE TEATRU MUZICAL COREGRAFIC CU SPECIFIC TRADIȚIONAL	57
2.1. Patrimoniul cultural de la civilizația tradițională la demersurile contemporane de conservare și promovare.....	58
2.2. Spectacolul folcloric – act artistic și formă de preservare și promovare a culturii tradiționale	69
2.3. Conceptul eterogen al spectacolului de teatru muzical coregrafic cu specific tradițional	77
2.4. Coregraf și coregrafie în spectacolul de teatru muzical coregrafic cu specific tradițional.....	85
CAPITOLUL 3. PREFIGURĂRI ALE SPECTACOLELOR DE TEATRU MUZICAL COREGRAFIC ÎN REPERTORIUL ANSAMBLULUI FOLCLORIC PROFESIONIST „CINDRELUL-JUNII SIBIULUI”	113
3.1. Ansamblul „Cindrelul-Junii Sibiului” – 77 de ani de activitate	113
3.2. Spectacole tematice	139
CAPITOLUL 4. DUALITATEA SPECTACOLELOR DE TEATRU MUZICAL COREGRAFIC ALE ANSAMBLULUI FOLCLORIC PROFESIONIST „CINDRELUL-JUNII SIBIULUI”	143
4.1. La Sibiu, în Piața Mare, târg de n-are asemănare	145
4.2. La hanul lui Ghiță	166
4.3. Șapte frați pentru șapte mirese	182
4.4. Publicul spectacolelor de teatru muzical coregrafic: caracteristici, implicare, modalități de dezvoltare a audienței	203
CONCLUZII	211
BIBLIOGRAFIE	216
ANEXĂ Imagini din spectacolele de teatru muzical coregrafic ale Junilor Sibiului	245

Termeni cheie:

spectacol de teatru muzical coregrafic, artele spectacolului, teatralitate, dans, interacțiunea artelor, ansamblu folcloric profesionist, patrimoniu, folclor, cultură tradițională, valorificare, public

Punctul de plecare al acestei teze rezidă în convingerea că civilizația tradițională, în general, și folclorul, în special, reverberează în artele spectacolului contemporan. Studiul nu se vrea a fi o teză exhaustivă, care să identifice spectacolul de teatru muzical coregrafic ca păstrătorul în forme originare al faptelor de cultură tradițională, ci se dorește a fi o cercetare ce reflectă formule convergente ale artelor spectacolului contemporan cu cele ale culturii tradiționale și faptul că spectacolul de teatru muzical coregrafic, ca formulă sinergică, asigură spațiul creativ necesar pentru înglobarea faptelor de cultură tradițională, într-o manieră ce face apel la publicul contemporan.

Adeseori cultura tradițională este percepută ca fiind ancorată în tipare și cutume învechite, străine de tehnica intens utilizată în artele spectacolului contemporan, de minimalismul spațiului scenic și de tumultul gândirii moderne. Dar, de-a lungul secolelor, cultura tradițională s-a dovedit a fi extrem de proteică, adaptându-se la cadrul social, cultural și economic în permanentă schimbare, iar folclorul, un fenomen viu (Roșianu 2019, Balazs, 2003, 16, Dundes, 2007, 4), a reacționat mereu la condițiile externe existente. Bineînțeles, asemenea afirmații comportă discuții referitoare la disoluția culturii tradiționale, dar memoria culturală și identitatea, definite și prin intermediul civilizației tradiționale și al folclorului, sunt active, permițând promovarea culturii tradiționale prin mijloace contemporane, artistice sau tehnice. Spectacularul și teatralitatea străbat ca un fir roșu folclorul românesc în mai toate formele sale de manifestare, de la obiceiuri, la teatru popular și dansuri tradiționale (Boghici, 2015, 24) și, în consecință, pot fi promovate în forme artistice specifice secolului al XXI-lea, precum spectacolul de teatru muzical coregrafic cu specific tradițional. Din păcate, în literatura de specialitate și în practica montărilor scenice, acest tip de spectacol a fost și este prea puțin abordat în comparație cu spectacolele de teatru, cu cele de teatru-dans, cu muzicalurile sau spectacolele folclorice obișnuite.

În acest context, prin prisma experienței de peste 25 de ani într-un domeniu de interferență a artelor spectacolului cu folclorul, consider că spectacolul de teatru muzical coregrafic poate rezona cu interdisciplinaritatea ce guvernează artele spectacolului, cu specificul faptelor de cultură tradițională și cu interacțiunea cerută de public. Având această convingere, prezenta cercetare reliefează posibile chei de decodare, textuală, muzicală și coregrafică, din perspectiva folclorului și a artelor spectacolului contemporan, aplicându-le apoi la spectacolele de teatru muzical coregrafic ale Ansamblului Folcloric Profesionist „Cindrelul-Junii Sibiului”.

În primul capitol, intitulat *Spectacolul – un concept sincretic*, pornind de la ideea că definirea spectacolului ca operă de artă este o problemă mereu actuală și întotdeauna dificilă, am evidențiat posibile chei de decodare a literaturii de specialitate. Trecerea în revistă a sensurilor etimologice ale termenului „spectacol” și urmărirea traiectoriei lui atât din perspectivă transversală (cu accent pe relații și interferențe) și longitudinală (cu evidențierea transformărilor în diacronie), a relevat faptul că încadrarea acestui concept în granițe rigide este greu de realizat, căci teatrul, muzica și dansul au

coexistat cu actul ritualic încă din ceremonialele care au precedat primele forme de teatru, iar modelul a fost reprodus și mai târziu în Antichitate prin cântecele corului (Aristotel, 1965, 4), apoi în Evul Mediu când flautele anunțau tipul reprezentației, în Renaștere - la apariția primelor clădiri de teatru cu fosă pentru muzicanți (Brockett, Hildy, 2014, 149) sau în prezent când ilustrația muzicală și muzica live sunt parte integrantă a montărilor teatrale.

Apoi, aducând în discuție estetica spectacolului, am optat pentru analizarea conceptelor și proceselor experienței estetice (frumos - urât, mimesis - imaginație, percepție estetică, emoție estetică, literaritate, teatralitate, muzicalitate, corporalitate) și a esteticii spectacolelor live. Conceput ca proces dinamic, spectacolul live are la bază un scenariu și un concept regizoral pre-existent, dar materializarea lui este unică, în funcție de implicarea artiștilor și de modul în care publicul rezonază cu actul artistic și artiștii (Hobart, Kapferer, 2007, 17), fiecare reprezentație fiind unică. Astfel, experiența umană devine un parametru fundamental al definirii artei, care nu mai poate fi egalată doar cu produsul material final (o comedie, o pictură etc.), ci include experiența umană (un spectacol de teatru, o expoziție), arta devenind completă. Spectacolul funcționează ca transfer social de cunoștințe, de memorie, de sens și de identitate, accentul mutându-se de la text la corp, de la gest artistic la reacțiile spectatorilor, iar fiecare reprezentație e definită de momente „pline de estetic și intens intersubiective” (Haedicke, 2013, 75).

Spectacolul de teatru muzical coregrafic presupune un cumul de elemente: povestea / scenariul, muzica (instrumentală și vocală), coregrafia – dansul, regia, producția fizică a scenografiei și alte aspecte tehnice. Toate trebuie trecute prin filtrul artiștilor implicați și al vocilor autorității specifice fiecărei arte reprezentate (regizorul – pentru teatru, coregraful – pentru dans și dirijorul – pentru muzică) pentru a reuși crearea unui tot unitar și expresiv, sinergic, în care muzica și mișcarea să ducă mai departe povestea, de acolo de unde a lăsat-o scenariul dramatic, pentru a crea expresii artistice, ce reverberează din sincretism, „un concept de tranziție, ce descrie interacțiunea culturală” și „proces de mixare și recombinație cu adevărat uimitoare” (Stummer, Balme, 1996, 17). Din acest sincretism, ce topește granițele dintre genuri și specii artistice, reverberează o formă de spectacol des întâlnită, cea de tipul Muzică-Text-Dans: „muzica, textul cântat sau vorbit, și dansul sunt utilizate pentru a avansa o structură dramatică sau formează o parte integrantă a unei asemenea structuri” (Beeman, 1993, 381). Pe aceeași linie, Nadine George-Graves subliniază că „spectacolul de teatru muzical coregrafic se găsește la intersecția dintre coregrafie și textul scris, fie acesta text dramatic sau text liric” (2015, 3). Jennie Morton susține că performerul din spectacolele de teatru muzical coregrafic trebuie să aibă abilități extraordinare și talent pentru a interpreta textul dramatic, pentru a dansa și pentru a cânta, și tocmai de aceea e nevoie de o pregătire riguroasă în cele trei arte (2014, 213). Această poziție este, în fapt, ecou al unui motto adeseori întâlnit printre performerii din spectacolele de teatru muzical coregrafic, mărturisește Jack Viertel: „când nu mai poți vorbi, cântă, când nu mai poți cânta, dansează!” (2016, XVI).

Pornind de la contextul inter-relaționării artelor, am analizat funcțiile creatoare din spectacolele de teatru muzical coregrafic, unde regizorul, coregraful, compozitorul / dirijorul, scenograful și scenaristul dialoghează cu actorii, dansatorii și muzicienii (Manea, 1983, 6), dar dialoghează și între ei, raportându-se permanent la celelalte arte. Am discutat, apoi, rolul coregrafului, care concepe un dans performativ și nu unul critic (Carroll, Moore, 2008, 56): el introduce mișcări de

dans în susținerea, în anticiparea muzicii sau ca o retrospectivă a ei; concepe mișcări staccato, sincopate, în tensiune sau în echilibru pentru a răspunde impulsurilor muzicale, pentru a crea contrast artistic sau pentru a crește potențarea textului prin mișcare.

Raportul actor-dansator-muzician este abordat pornind de la ideea că într-un spectacol de teatru, de dans sau într-un concert, fiecare performer are un rol bine stabilit, fiind mesageri ai autorului, regizorului, coregrafului, respectiv, compozitorului și, totodată, ai propriilor concepții și abordări artistice. Într-un spectacol dominat de sincretism, funcțiile celor trei se întrepătrund și adeseori se dizolvă unele în altele sau unele pe altele. Dacă aceiași artiști își asumă îndeplinirea celor trei funcții, este necesar talentul interpretativ universal, căci cu aceeași expresivitate și vigoare ei trebuie să rostească textul dramatic, să danseze și să cânte vocal sau instrumental (Miklós, 2002, 12), folosindu-și corpul ca un instrument al expresiei pentru fiecare artă. Ajungem astfel la conceptul de actor total sau *triple threat* (în limba engleză), un performer ce trebuie să fie „un bun actor care să stăpânească arta folosirii cuvântului, un cântăreț care să stăpânească arta folosirii vocii, dar și un dansator, care să „scrie” cu corpul, să transmită prin gest și mișcare idei și sentimente (Baldwin, 2010, 92), într-un limbaj universal accesibil. Într-un tumult de sinergii creatoare, performerul total transpune emoția în cuvânt, muzică și dans, realizând o poveste (Streeton, Raymond 2014, 78).

Cel de-al II-lea capitol, intitulat *Spectacolul de teatru muzical coregrafic cu specific tradițional*, inventariază modul în care acest produs artistic reușește să devină o oglindă a patrimoniului cultural material și imaterial, sintetizând concepte și tehnici ale artelor spectacolului, respectiv semnificații, simboluri, credințe, artefacte ale civilizației tradiționale. Congruența continuă a formei (de spectacol atractiv) cu fondul (idei, concepte, credințe, cunoștințe etc.) și dialogul dintre patrimoniu și creativitate sunt esențiale pentru un spectacol sinergic.

Caracterul sincretic al spectacolului își are rădăcinile și în patrimoniul cultural, definit ca punte între trecut, prezent și viitor (Bold, Pickard, 2018, Vecco, 2010, 322), fiind cel care oferă informații despre modul de viață și creativitatea grupurilor sociale care l-au creat în trecut (Maroevic, 1998, 135) și despre implicațiile culturale, sociale, economice (Dümcke, Gnedovsky, 2013, 4), politice (Konsa, 2013), (Trofanenko, 2015, 161) pe care patrimoniul le are în prezent. Astfel, patrimoniul cultural se afirmă ca un organism viu, în continuă schimbare, ce implică creații noi și transformarea celor deja existente (Palmer, 2009, 6).

Abordând problematica patrimoniului imaterial, am subliniat fragilitatea lui dată de un cumul de factori, de la rapidele schimbări socio-economice pe care viața noastră le cunoaște la impactul turismului. Dificultatea salvagărdării lui este augmentată de imposibilitatea corporalizării: un cântec ce nu mai este interpretat își încetează existența, iar transferarea din memoria afectivă a comunității în practică este extrem de dificilă, uneori chiar imposibilă (UNESCO, 2019c, 4). Salvagărdarea reală nu se rezumă la înregistrarea video, audio sau prin fotografii, ci ea înseamnă transfer de cunoștințe și practici de la o generație la alta, pentru ca moștenirea din trecut să se regăsească, spiritual, și generațiile din prezent (Ispas, 2009, 3). Apoi, turismul poate influența patrimoniul imaterial din perspectiva antropologică și a păstrării specificului local, prin mercantilizare culturală, adică prin acordarea unei funcții economice pentru un fapt de cultură recunoscut social și, implicit, și prin transformarea sacralului în profan și a autenticului în non-autentic (Shepherd, 2002, 184). Se constată astfel că patrimoniul cultural nu mai există doar prin valori estetice, ci are o valoare combinată

estetică, simbolică, spirituală, istorică și economică (Klamer et al, 2013, 40), la care Throsby adaugă valoarea culturală și valoarea autenticității, adică integritatea și unicitatea (2001, 28-29), toate abordate în convențiile UNESCO, ONU și ale Consiliului European.

În ceea ce privește spectacolul folcloric văzut ca act artistic și formă de preservare și promovare a culturii tradiționale, trebuie spus că acesta reflectă trecerea spre societatea modernă, care a produs, inevitabil, mutații extrem de importante în civilizația și cultura tradițională; astfel, funcționalități primordiale și formule specifice ei sunt tot mai puțin cunoscute și practicate, deși sunt strâns legate de identitatea națională și de memoria culturală; în acest context, spectacolele de teatru muzical coregrafic cu specific tradițional pot contribui la păstrarea memoriei și identității culturale.

Cercetători și teoreticieni ai culturii tradiționale, precum folcloriștii Constantin Brăiloiu, Sabina Ispas, Narcisa Știucă, Stan V. Cristea sau coregrafii Gheorghe Baci, Gheorghe Popescu-Județ, Roman Jora, Ioan Macrea, Ioan Corneliu Vasiliu au vorbit despre spectacolul folcloric ca realitate intrinsecă a secolelor XX și XXI, conturându-se două tipuri de opinii: tradiționaliștii au militat pentru puritatea folclorului, iar un număr tot mai mare de specialiști evidențiază rolul spectacolului folcloric ca manifestare care citează, evocă, reproduce și promovează fapte de cultură tradițională: „Nu vreau să mai facem confuzie între folclorul genuin, care are anumite funcționalități, și spectacolul folcloric, care înseamnă alt tip de creație, alt tip de interpret și așa mai departe” (Ispas, 2001), „spectacolele folclorice nu sunt forme de conservare a folclorului de odinioară, ci produse construite în conformitate cu așteptările și gusturile unui public contemporan, propunând o anumită imagine asupra obiceiurilor străvechi” (Sava, 2017, 7). Concomitent, Andrei Bucșan a atras atenția că este esențial ca spectacolul să se armonizeze la legile și normele folclorului și să cultive realitatea momentului prezentat (1974, 22), iar Mihai Pop a deschis o perspectivă nouă a abordării spectacolului folcloric ca „vehicul” de promovare a specificului cultural și de armonizare a codului tradițional cu cel artistic (1976, 188).

În prezent, un spectacol folcloric, care să rezoneze cu interactivitatea cerută de public și cu interdisciplinaritatea ce guvernează artele spectacolului, nu mai poate fi conceput doar ca o succesiune de momente muzicale și coregrafice, ci e necesar un concept nou, care să integreze modalități de promovare a unor fapte de cultură tradițională în artele spectacolului, dincolo de granițe conceptuale, prin sintetizarea și integrarea mișcării, sunetului, cuvântului, narativității și obiectelor (Schechner, 2009, 8), prin utilizarea tehnologiei moderne și interacțiunea cu publicul. Cu toate acestea, până în prezent, spectacolele de teatru muzical coregrafic dedicate folclorului au fost abordate doar tangențial, prin referire la stilurile utile coregrafului - Lynne Anne Blom și L. Tarin Chaplin vorbesc despre stilul cultural (1982, 136) sau la povestea dintr-un spectacol, conceptul de „*storytelling*” fiind menționat de teoreticieni precum Nadine George-Graves, Richard Kislán, Robert Berkson, Michael Bennett, Nina Penner, Mitchell Marcus, Lynne Anne Blom și L. Tarin Chaplin, dar și de coregrafii George Balanchine, Agnes De Mille, Jerome Robbins, Gower Champion etc. În spectacolele de teatru muzical coregrafic cu specific tradițional, arta de a povesti este esențială, căci raportarea la civilizația tradițională e permanentă: coregrafia izvorăște din dansul popular, muzica – din cântecul popular, scenariul - din obiceiuri, toate evocând imaginea patrimoniului tradițional, prin spectacol. Patrimoniul este deconstruit și reconstruit pentru a fi transmis, asimilat și trăit prin spectacol, o manifestare deschisă, plină de interpretări și re-interpretări, care se raportează la patrimoniul inițial și la audiență. În acest cadru, raporturile regizor - coregraf - scenograf - scenarist -

etnolog trebuie privite în interdependența ce le caracterizează, căci faptul de cultură tradițională trebuie deconstruit de fiecare dintre ei, pentru a „decupa” secvențe esențiale ale patrimoniului imaterial, pentru a le filtra și reconstrui, alături de actori, dansatori și muzicieni, în secvențe scenice ilustrative pentru specificul patrimoniului cultural și pentru artisticitatea spectacolului.

Prin prisma experienței, am avansat ideea că dansul ocupă o poziție marcantă în spectacolul cu specific tradițional, căci dansul străbate acțiunea, valorificând secvențe pur teatrale, vorbind despre personaje, idei și sentimente, sudând episoade, oferind partea cea mai antrenantă din punct de vedere vizual (George-Graves, 2015, 150) și „transcende geografia spectacolului într-un mod inaccesibil cuvântului și umanizează expresia într-un mod inaccesibil muzicii” (Kislan, 1980, 237). În acest cadru, am considerat oportună discutarea relației dansurilor tradiționale cu coregrafia din spectacol, subliniind faptul că sintagma „dansuri tradiționale” se referă la dansul performat în societatea tradițională, în strânsă legătură cu existența cotidiană (Lykesas, 2018, 108) și cu viața comunității (Hoerbarger, 1968, 30), iar „dansul popular” relevă decontextualizarea și performarea formelor dansului tradițional în alte contexte sociale și culturale, străine de cele originale. Literatura de specialitate delimitează trei etape în evoluția dansului: etapa primitivă caracterizată de imitație și de mișcările cu rol de incantație; apoi, în etapa tradițională dansul câștigă în expresivitate, apar liniile și pașii, iar omul dansează din plăcere, în acord cu comunitatea; respectiv etapa academică ori savantă, caracterizată de un grad ridicat de abstractizare, de învățarea și performarea după norme pedagogice și coregrafice, de legătura cu publicul unui spectacol (Lykesas, 2018, 108). Din aceeași perspectivă a relației tradițional - spectacol, sunt delimitate trei tipuri de dansuri, cu rădăcini în dansul tradițional, iar diferențierea între ele se face în funcție de gradul de referențialitate, respectiv ficționalizare comparativ cu dansul tradițional: dansul de tip etnografic (respectă structura dansului tradițional, dar este adaptat pentru scenă); dansul de caracter (dans academic ce stilizează și aduce în scenă personaje și coregrafii, cu origine populară) și dansul-teatru, unde ierarhiile sunt abolite (Petac, 2015a, 16).

Capitolul se încheie cu considerații asupra raportării individului și comunității la dansul popular, a cărui înfățișare răspunde nevoii comunității de a comunica și de a se comunica. Sub influența schimbărilor sociale și politice, dansatorul nu mai e doar omul ce dansează pentru el, în comunitatea sa, ci poate deveni o voce a comunității, prezentându-și dansurile în alte contexte culturale, geografice și temporale (în anul 1935, ritualul călușului era prezentat de către o ceată de călușari din Pădureți (Argeș) la Festivalul Internațional de Folclor de la Londra. Apoi, dansul popular a devenit parte integrantă a sistemului educațional complementar, fiind predat în școală, în cluburile elevilor și diferite organizații; procesul de predare-învățare avea ca scop formarea dansatorului, pregătirea lui, participarea la coregrafii și, în final, performarea dansului pe scenă, la nivel de amatori, apoi de profesioniști. În acest context, sintagme precum „dans popular național” și „ansamblu folcloric” sunt legate de transferul între generații, un transfer corect câtă vreme păstrează și promovează relația dintre producția estetică, adică spectacol, și identitatea culturală, adică patrimoniu.

Cea de-a doua parte a tezei este dedicată reliefării în plan artistic a conceptelor teoretice discutate, un prim pas fiind reprezentat de capitolul al III-lea intitulat *Prefigurări ale spectacolelor de teatru muzical coregrafic în repertoriul Ansamblului Folcloric Profesionist „Cindrelul-Junii Sibiului”*. Acesta se deschide prin câteva considerații privind evoluția Junilor Sibiului de la înființarea formației de amatori, în anul 1944, de către Ioan Macrea, tatăl meu, și până astăzi, când Junii Sibiului

se remarcă a fi unul dintre cele mai vivace ansambluri folclorice din țară. Dovada incontestabilă a acestui fapt stă în cifrele care conturează activitatea Ansamblului Folcloric Profesionist „Cindrelul-Junii Sibiului”: peste 45.000 de spectacole, 700 de turnee efectuate în țara noastră, în Europa, în America, Africa și Asia, 200 de premii naționale și internaționale, 3.800 de dansatori. Astăzi, la 77 de ani de activitate, Junii Sibiului constituie brandul ce reunește dansatori de ieri, de azi și de mâine, căci în marea familie artistică sunt delimitate patru generații: Ansamblul Folcloric Profesionist „Cindrelul-Junii Sibiului”, „Veteranii Junii Sibiului” – ansamblul format din dansatori care au activat odinioară sub numele Junii Sibiului, Ansamblul Folcloric „Ceata Junilor” - pepiniera pentru profesioniști și copiii care descoperă tainele dansului popular în cadrul Școlii de dans „Ioan Macrea”.

Privind retrospectiv activitatea ansamblului se constată că patru elemente cheie au contribuit la conceperea și montarea de spectacole de teatru muzical coregrafic: diversitatea repertoriului, predarea și învățarea dansurilor după sisteme profesionale, cadrul eficient de pregătire a dansatorilor și valorizarea dansurilor populare românești în rândul publicurilor specializate.

Diversificarea repertoriului a fost o preocupare constantă a coregrafilor și directorilor ce au condus activitatea artistică a Junilor: Ioan Macrea, Ioan Bogorin, Octavian Pîțan, Dumitru Giurcă-Notar, Traian Rapiță, Ion Dinu, Theodor Vasilescu și, subsemnata, Silvia Macrea. Evoluția a fost constantă de la jocurile feciorești la *Jienele* și *Învârtitele*, specifice Mărginimii Sibiului, la montarea unor obiceiuri sau dansuri cu temă *La șezătoare și La noi, în munți*” (Moise, 2014, 15), la suite coregrafice și obiceiuri specifice altor comunități. Astăzi, repertoriul ansamblului este deosebit de complex, incluzând dans popular german, maghiar, bulgăresc, ucrainean, sârbesc, mexican și italian din patrimoniul universal, iar din patrimoniul imaterial național jocuri din Transilvania, Oltenia, Muntenia, Moldova, Dobrogea și Banat, dansuri pe diferite formații - în linie, în cerc, în semicerc, pe timp și pe contratimp; fapte de cultură tradițională intrate în patrimoniul UNESCO (doina, călușul, ceata de feciori, jocuri feciorești) și obiceiuri legate de viața omului (Botezul, Intrarea fetei în horă, Șezătoarea, Prinsul verilor și vărurilor, Nunta), legate de muncile agricole și casnice (Cununa, Buzduganul, Tânjaua, Înălbitul pânzelor, Culesul viilor, Govia, Drăgaica) și de sărbătorile de peste an (Capra, Căiuții, Obiceiuri de Crăciun, Baba Dochia, Călușul), alături de piese vocale și piese instrumentale, unele de virtuozitate, precum *Ciocârlia* lui George Enescu și *Rapsodia Română nr. 1*, solo-urile la nai, vioară și taragot.

Simultan s-a mizat pe colaborări cu actori (Ion Besoiu, Florin Coșuleț, Mihai Bica, Sandu Pop), cu personalități ale scenei pop-rock din România (Monica Anghel, Marcel Pavel, Vlad Miriță, Paula Seling, Nico, Luminița Anghel, Ovidiu Lipan Țândărică, Trupa K1). Un segment special îl reprezintă spectacolele tematice *Pe firul nesfârșit al vieții* – montat în 2009, *Călătorie în ritm de vers, de cânt și jocuri* – 2010 și *De dragoste și de dor* – 2011, remarcate pentru conceptul artistic ce presupune re-crearea unor secvențe din viața satului de odinioară.

Repertoriul amplu și statutul ansamblului au impus conturarea unui cadru eficient de pregătire a dansatorilor, punându-se accent pe învățământul superior coregrafic, pe expresivitatea corporală a dansatorilor și pe studierea unor tehnici teatrale. În România, lipsa învățământului superior pe specializarea Dans popular s-a resimțit acut în ansamblurile folclorice profesioniste, de aceea înființarea specializării Coregrafie, de către Departamentul de Artă Teatrală al Facultății de Litere și Arte de la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, a permis pregătirea artistică la nivel de învățământ

superior pentru mulți tineri care activează în Ansamblul „Cindrelul-Junii Sibiului”. Beneficiile sunt vizibile pe segmentele stiluri de dans, euritmie, estetica artei spectacolului, improvizație scenică și arta actorului etc., dansatorii îmbunătățindu-și expresivitatea corporală, abilitățile actricești și transmiterea emoției către public. Aceste trei elemente sunt esențiale în contextul diversificării spectacolelor cu producții aflate la granița dintre arte (cum sunt cele de teatru muzical coregrafic), al colaborărilor artistice cu alte instituții de cultură (precum cea cu Teatrul Național „Radu Stanca” pentru spectacolul *Ulciorul sfărâmat*, după Heinrich von Kleist, în regia lui Dominic Friedel, sau cea cu Muzeul ASTRA în proiectul de animații culturale *Țăranul român de la Război la Unire*) și, mai ales, într-un mediu artistic antrenant, unde competiția se regăsește atât între arte, cât și în mediul organizațional, pentru reprezentarea culturală a României.

În ceea ce privește predarea și învățarea dansului, s-a optat pentru studierea sistemului Theodor Vasilescu de notare grafică a dansului, recunoscut internațional datorită faptului că surprinde grafic mișcarea din dansul popular în cele mai fine detalii.

O atenție specială a fost acordată valorizării dansurilor populare românești în rândul specialiștilor în coregrafie din străinătate, demersul înscriindu-se pe o linie promovată la nivel internațional, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea prin introducerea dansului popular ca disciplină în colegiile din Statele Unite ale Americii. În cadrul Junilor Sibiului, valorizarea dansurilor populare românești în rândul publicurilor specializate a fost o constantă a activității, Ioan Macrea fiind solicitat să susțină cursuri de dans la festivalurile internaționale la care a participat, dar și în cadrul unor evenimente special concepute (Macrea, 1995, 17). Personal, am continuat acest demers prin coordonarea de cursuri și ateliere, organizate în colaborare cu organizații de profil din Europa, Asia și America. Privind dansul popular ca exponent esențial al specificului culturii tradiționale române, cursurile nu au fost concepute doar ca modele de asimilare tehnică a pașilor, a mișcării și ritmului, ci ca un mediu de comunicare a specificului nostru cultural, limbajul universal al dansului (Blom, Chaplin, 1982, 15) asigurând un cadru generos pentru dialogul intercultural (Lähdesmäki, Koistinen, Ylönen, 2020, 42). Rezultatele au depășit așteptările, beneficiile fiind tripartite: o mai bună cunoaștere a viziunii unor publicuri specializate despre cultura română, identificarea cerințelor și nevoilor publicurilor din străinătate vizavi de cultura noastră și de dansul popular, respectiv stabilirea de noi parteneriate pentru proiecte internaționale ulterioare.

În cel de al IV-lea capitol *Dualitatea spectacolelor de teatru muzical coregrafic ale Ansamblului Folcloric Profesionist „Cindrelul-Junii Sibiului”* am aplicat teoriile și conceptele discutate la cele trei producții: *La Sibiu, în Piața Mare, târg de n-are asemănare*, *La hanul lui Ghiță și Șapte frați pentru șapte mirese*, pornind de la ideea că spectacolele cu specific tradițional trebuie să găsească pârghiile necesare pentru continua valorificare a culturii tradiționale în formule contemporane, ușor de asimilat de către publicul secolului XXI. Pentru aceste spectacole s-a lucrat în mare parte în aceeași formulă, Theodor Vasilescu, Silvia Macrea (regie, coregrafie), Constantin Dobrescu (autor text poetic), Alin Gavrilă (scenograf), dansatori de la Junii Sibiului și Ceata Junilor, actori invitați, fapt ce a permis echilibrarea balanței teatru - muzică - dans, canalizarea atenției pe arta interpretativă specifică actorilor și obișnuirea graduală a publicului cu un concept artistic aparte.

La Sibiu, în Piața Mare, târg de n-are asemănare a fost montat în premieră în anul 2012 și prezentat, într-un concept înnoit, în anul 2020. În prima parte, montarea a fost axată pe recrearea

atmosferei târgurilor organizate odinioară în Piața Mare a orașului Sibiu, aici întâlnindu-se comercianți din Lipsca, cojocari din Mărginime, sași curelari din Hochfeld, guvernatori, lăutari, boieri moldoveni, aflați în drum spre Viena etc. Tarabele bogate, căruțele încărcate cu marfă, butoaiele pline cu vin, costumele specifice barocului și țăranilor, prezența Oficiantului, cântecele și dansurile tradiționale (culese din teren sau preluate din studii de specialitate), dansurile de salon specifice cetăților urbane, dialogurile pline de vervă, instrumentele muzicale tradiționale, precum vioară braci, contrabas, toate sunt factori cheie ai atmosferei târgului baroc. În cea de-a doua parte, acțiunea este plasată în Sibiul contemporan, când Piața Mare redevine spațiu de întâlnire, pentru comercianți și pentru membrii comunității, la mari sărbători. Valențele multiculturale ale Sibiului contemporan sunt relevate prin intermediul grupurilor de negustori maghiari, germani și sârbi, care se întâlnesc în târg cu meșteșugari și negustori români din Mărginimea Sibiului, Bistrița, Bihor și Muntenia. Negustorii și meșteșugarii devin reprezentanți ai comunității lor și ai patrimoniului cultural specific, pe care îl prezintă prin cântec și joc, prin artefacte tradiționale - cojoace pentru Mărginime, ii din borangic pentru Muntenia, pălării cu pene de păun pentru Bistrița, sau prin produse de gastronomie: *Apfelstrudel* - pentru comunitatea sașilor, șliboviță - pentru sârbi etc. La nivel muzical, sunt introduse în scenă instrumente noi, precum armonica, taragotul și saxofonul.

Aglomerarea și verva specifice târgului au fost reiterate scenic prin includerea în distribuția spectacolului a peste o sută de artiști, aproape toți prezenți simultan în scenă, de la începutul la finalul spectacolului. Artiștii sunt membri componenți ai ansamblurilor folclorice „Cindrelul - Junii Sibiu” și „Ceata Junilor”, dansatori, instrumentiști și interpreți de muzică populară. Prin cooptarea în distribuție a actorilor profesioniști, Sandu Pop, respectiv Florin Coșuleț, spectacolul a câștigat pe linia augmentării teatralității.

Spectacolul mizează pe mixul de elemente tradiționale (patrimoniul material și imaterial) și moderne (secvențe muzicale de secol XX, ecleraj și amplificarea artificială a vocii), pornind de la ideea că de cultura tradițională se bucură și oamenii din mediul rural, și cei din mediul urban, adepți ai tehnologiei (Birket-Smith, 1969, 7). Scenariul, liniar din punct de vedere al trăirilor, a fost contrapunctat prin amplificarea cuvântului prin tehnici specifice teatrului (aparitia Oficiantului este marcată de sunete de trompetă, mulțimea deschide un culoar central pentru trimisul Guvernatorului, al cărui anunț este dublat de uralele mulțimii prezente în târg), prin crearea unor situații de așteptare pentru public, prin coregrafie, momentele de virtuozitate tehnică și artistică (bătăile repetate, șirurile de piruete) fiind marcate de stop-cadre (preluate din tehnica animației) și reluări năvalnice ale dansului, cu o avalanșă de sunete și mișcări. Și tot pentru a crește intensitatea montării, s-a mizat pe intrările în scenă cu alai, energia spectacolului și a spectatorilor fiind canalizată spre grupuri de artiști.

Într-un spectacol de factură tradițională, unde memoria culturală este definitorie, titlul sugerează gradul ridicat de referențialitate față de patrimoniul cultural, căci el trimite la temă - târgul - și la spațiu - piața, ambele determinate de acel *genius loci* recognoscibil în Piața Mare a Sibiului de 600 de ani încoace. În ceea ce privește târgul, adevărat eveniment în viața comunității, acesta are un intens caracter comercial și, deopotrivă, social, fiind perceput ca un adevărat

spectacol *in se et per se*: „Așa că târgu-i ca o scenă, /Cu strigături și tropăială, / Cu mărfuri multe și reclame, /Cu învoieli și cu tocmeală”.

Mizând pe unitatea de conținut și structură, construcția episoadelor este unitară: a) negustorul invită trecătorii să îi admire și să îi cumpere marfa (discursul valorificând termeni arhaici și regionalisme, denumiri de obiecte și unelte tradiționale scoase din uz), b) urmează dialogul negustor - mușterii/ clienți, care dă oportunitatea valorificării patrimoniului material (piese de port popular, țesături de uz casnic, ceramică, gastronomie) și, în final, c) invitația la joc (aici fiind valorificate dansuri tradiționale, unele în variante și sub-variante neprezentate încă în spectacole folclorice). Funcțiile de structurare, de apreciere a spectacolului, de mediere între artiști, spectacol și spectatori sunt preluate de Povestitor, monoloagele lui funcționând ca Prolog și Epilog și contribuind la captarea atenției publicului și la dezvoltarea unei structuri complexe, cu caracter ciclic. Discursul marcat de oralitate și adresări directe se înscrie în tradiția spectacolelor organizate în spațiul public, precum și în tradiția oratorului „care cheamă publicul, povestind despre ceea ce va putea fi văzut, presărând discursul cu glume” (Tomuș, 2013, 145) și care încearcă să stabilească un contact direct cu spectatorii: „Vă invităm deci la spectacol, /Chiar la Sibiu, în Piața Mare,/ Unde, în forfota mulțimii, /E-un târg, de n-are-asemănare!”

La nivelul structurii muzicale, s-a optat pentru o triplă abordare: piese instrumentale pentru fundalul muzical, apoi melodii de dans și cântece populare, încadrate în trei registre: muzica populară de secol XXI, muzică specifică etniilor conlocuitoare și muzică tradițională de secol al XVIII-lea, grație personajului Barbu Lăutaru. Dansurile incluse în spectacol fie făceau deja parte din repertoriul ansamblului, fie au fost montate special pentru această producție, provocând dansatorii la execuții noi, ce trimit spre sfera dansului clasic. Sunt valorificate dansuri tradiționale românești: Joc în ponturi și un Hărtaș din Câmpia Transilvaniei, Călușerul, Tortoroiiul, dans de bărbați prezentat în varianta culeasă din Mărginimea Sibiului, dansurile Ca la ușa cortului și Vlăscencuța din Muntenia, Bătuta și Corăgheasca din Moldova, dansuri tradiționale aparținând patrimoniul maghiar, german, sârbesc, alături de Vals, Poloneză și Învârtita de salon, ultimele două fiind dansuri specifice țaranilor, preluate ulterior de nobili.

Scenografia a cunoscut o abordare specială, având în vedere că în piață, lumea merge să vadă și să fie văzută, iar obiectele de recuzită (oale, cojoace etc.) devin un pretext al acțiunii personajelor și un element de imbold care provoacă la dialog, la cântec și dans. Spațiul de joc a fost prelungit în perimetrul publicului, rampele amplasate pe lateralele scenei permițând coborârea artiștilor între spectatori, pentru momente de improvizație și scurte dialoguri ale Prezentatorului cu asistența, „eliberând publicul de rolul de consumator pasiv” (Boenisch, 2012).

În anul 2013, *La hanul lui Ghiță* a marcat o turnură în abordarea spectacolelor de teatru muzical coregrafic, prin accentul pus pe teatralitate, actor și arta interpretării. Spectacolul mizează pe atmosfera plină de antren a unui han din vechime din Transilvania, acesta fiind loc de întâlnire pentru târgoveți brașoveni, călători bănățeni, moldoveni, făgărășeni, bulgari și personaje vestite în prima jumătate a secolului al XIX-lea, precum Anton Pann și haiducul Iancu Jianu, care sunt întâmpinați cu bucate, băutură și voie bună de hangiul Ghiță, soția sa Anița și servitorul Gavrilă.

Având la bază cronotopul extrem de ofertant al hanului ca spațiu al adăpostului, al cunoașterii, al întâlnirii, al regăsirii și al tihnei (Bunescu, 2017, 124), spectacolul a fost dezvoltat

în opt tablouri, ce permit structurarea textului, intrările și ieșirile artiștilor, precum și buna receptare a publicului. Structura ciclică este păstrată, rolul de a deschide și de a închide istorisirea dramatică revenindu-i tot Povestitorului. Prologul este filmat (o premieră pentru spectacolele Junilor Sibiului) și combină caracteristicile textului epic cu cele ale textului descriptiv, căci, asemenea unui maestru de ceremonii, Prezentatorul urează „bun-venit la teatru” spectatorilor, deocamdată invizibili lui, iar, din perspectiva unui narator omniscient, le furnizează informații despre lumea hanurilor de altădată. În Epilog, Prezentatorul intră în scenă recitând versuri de Octavian Goga și luând contact cu publicul din sală, pentru prima oară.

Haiducii, negustorii, hangiul, servitorul, hangița sunt personaje reprezentative pentru tipologiile regăsite în literatura română și în cea universală; textul dramatic se inspiră din realitatea vremii și transpune caracterele în ficțiune, reușind să le imprime veridicitatea cerută de Northrop Frye (1972, 214-215), dar și o teatralitate narativă, prin modul în care vorbirea și gestul teatral caracterizează personajele (Manea, 2006, 117).

Intrarea în cronotopul hanului a grupurilor de călători, împrumută din tehnica povestirii în ramă, hangiul, hangița și servitorul fiind personajele liant și cei care provoacă istorisirea următoarei povești de către drumeți. Tehnica e una literară și dramatică, dar ea asigură și transpunerea în spectacol a elementelor de patrimoniu cultural tradițional, căci fiecare grup de drumeți aduce în prim-plan portul caracteristic arealului de proveniență, graiul, cântece și dansuri tradiționale. Se conturează astfel „decupaje”, care transcend din realitatea cotidiană a personajelor în cea a hanului, care devine „cronotopul unei țări întregi” (Bunescu, 2017, 126) și chiar al patrimoniului cultural de factură tradițională: „Noi din Oaș tot batem drumul/ Către Brașov la vale / Unde-un mândru-oșan de-al nostru / E șefu-arhivei imperiale / Și-acum mergem la el cu jalba,/ Să fie naș de cununie / Când ne-om sfinți căsătoria / La vară de Sfântul Ilie.”

La nivel coregrafic, conceptul artistic a promovat un repertoriu amplu: Învârtita, Brâul, Lezeasca, Breaza, din zona Brașovului; jocuri iuți oltenești; o Purtată, o Feciorească și o Învârtită din zona Făgărașului; dansuri din zona Mehedințiului; jocul Jianul, condus chiar de personajul Iancu Jianu; brâiele pe contratimp din Banatul de munte; dansul Bordeiașul; dansurile de nuntă din Oaș, cu ritmuri sincopate; dansurile romilor, greu de interpretat din cauza ritmului alert, cu pași mărunți și ponturi succesive; precum și dansul târgoveților din Brașov, montat în premieră. Prin intermediul lor, dansatorii creionează un personaj colectiv de mare forță, pentru care corporalitatea și dansul devin mijloace de exprimare. Anihilarea cuvântului rostit pentru acest personaj colectiv are consecințe benefice, căci dansatorii, asemenea unui singur corp, se exprimă prin mișcare, iar aici nu sincronizarea sau tehnica execuției (obligatorii într-un ansamblu profesionist) sunt determinante, ci patosul și bucuria exprimate de artiști.

Din punct de vedere muzical, spectacolul înregistrează patru straturi - muzica populară de secol XXI, solo-urile instrumentale, cântecele de inspirație cărturărească și cântecele de joc, la care se adaugă muzicalitatea obținută prin bătăi ritmice (loviri repetate cu călcâiul ale scenei, lovirile cizmei cu palma, lovirea cazanelor din aluminiu cu palma, lovirea unui blid din aluminiu de cot și de genunchi etc). Înlanțuirea lor potențează artisticitatea, muzicalitatea și teatralitatea montării: cântecele populare de secol XXI asigură atmosfera de petrecere caracteristică hanului și conturează un spectacol antrenant, cu succesiuni rapide de la o zonă etnofolclorică la alta, iar

solo-urile instrumentale dramatizează din perspectivă muzicală anumite scene: sunetul tânguitor al taragotului acompaniază o poveste de dragoste, cântecul la vioară, fără arcuș, incită publicul și amintește de tehnicile interpretative neobișnuite ce au făcut renumele multor lăutari.

În ceea ce privește tipul de discurs, teatrul în versuri cu rime încrucișate a fost din nou preferat, mai ales că „tensiunea, intensitatea și economia cerute de un vers dintr-o poezie lucrează similar cu suspansul și simultaneitatea solicitate în teatru, la nivelul paragrafului sau al unei scene” (Oswald, 2020). Această afinitate tehnică dintre teatru și poezie susține scenariul și structura spectacolului și reafirmă, conștient, conexiunea cu teatrul popular, prin caracterul dialogic, interludiile muzicale și pantomima comică (Haja, 2003, 178).

Păstrând tradiția construcțiilor din lemn și a clădirii impunătoare a hanului, s-a optat pentru realizarea unei prispe perfect funcționale, de unde drumeții se bucură în voie de spectacolul oferit de oaspeți. Crearea scenografiei hanului a constituit una din marile provocări ale spectacolului, publicul de folclor nefiind obișnuit cu asemenea construcții; s-a mizat pe un impact mare la public, care a și primit, de altfel, foarte bine, acest element inovator pentru montările folclorice.

O dată cu *Șapte frați pentru șapte mirese*, montat în anul 2015, cristalizarea celor trei arte, teatru, muzică și dans, accentuează apropierea spectacolului de modul în care teatralitatea și teatrul sunt concepute în secolul al XXI-lea, decorul minimalist, centrat pe proiecții video și dominantă textuală și dramatică fiind elocvente. Mizând din nou pe un factor coagulant al spectacolului și pe o resursă de energie de factură tradițională, spectacolul se construiește pe complexul ceremonial nupțial, prin ritualuri specifice pentru șapte zone etnofolclorice: Bistrița - obiceiul chemării la nuntă cu alai și steaguri, sosirea alaiului de nuntași la casa miresei, luarea iertăciunilor și jocul miresei în bani; Moldova - jocul și vornicitul la casa miresei, cântecul și hora miresei, jocul nunilor și al nuntașilor; Sălaj - obiceiul Vărgelului, al aflării alesului/ alesei; Dobrogea - cerutul miresei și petrecerea pentru cununie; Muntenia - negocierea zestrei, chemarea la nuntă, bărbieritul simbolic al mirelui, îmbrobodirea miresei cu basmaua de nevestă și petrecerea de nuntă; Banat - cerutul alesei, trecerea a trei probe de către mire pentru a-și dovedi maturitatea și înțelepciunea, împodobitul miresei cu șiraguri de bănuți de aur; Sibiu - mărturisirea dragostei, împodobitul miresei cu coif de Făgăraș, aducerea zestrei cu carul în Mărginimea Sibiului. Tablourile sunt precedate de un Prolog și urmate de un Epilog, mult dezvoltate prin includerea de cântece, de dansuri și de momente dramatice. Opțiunea pentru o amplă structură dramatică este motivată de multitudinea și diversitatea practicilor nupțiale din România și de importanța poveștii în spectacolul de teatru muzical coregrafic. Firul narativ a determinat crearea a minim patru roluri principale și secundare pentru fiecare tablou, alături de personaje colective, toate fiind interpretate de membri ai Ansamblului „Cindrelul-Junii Sibiului” și de soliști colaboratori. Tranziția între episoade este asigurată de Povestitorul Ghiță, un narator omniscient, cu spirit ludic accentuat, care intră permanent în poveste, dialoghează cu personajele și le provoacă la acțiune: „Bună vreme și dumneavoastră, jupâne mire, / Da, ce stai așa gârbovit /Sub acest cojoc mișos, /Parc-ai fi Vodă din Țara de Jos,/ Fii mai vesel și mai voios”.

Șapte frați pentru șapte mirese este, indubitabil, producția ce realizează sinergia celor trei arte, teatru, muzică și dans, în cel mai înalt grad, iar modalitatea de construire a acestei arhitecturi este surprinzătoare din cel puțin două puncte de vedere: al implicării tehnicii în spectacol și al

teatralității ce se axează pe secvențe aflate la polii opuși ai dramei și comediei. Asocierea celor două concepte - tradițional și tehnic - atât de strict construite în spectacol poate părea hazardată, dar ea funcționează perfect datorită teatralității și expresivității artistice pe care spectacolul o obține prin mixul dintre tradițional și tehnic. De altfel, acest nou concept a marcat spectacolul de la început, căci, în premieră pentru o producție de teatru muzical coregrafic a Junilor Sibiului, s-a optat pentru deschiderea spectacolului cu un moment de muzică populară, orchestrată pe ritmuri moderne. Soliștii au interpretat o sărbătoare, pe ritm alert, cu break-uri și pauze muzicale, în timpul cărora cadența a fost dată de jocul dansatorilor, de bătăile din palme și cele în cizmă.

Din punct de vedere al teatralității și al efectelor artistice de impact la public, este necesară analizarea intrărilor și ieșirilor personajelor. Evitându-se monotonia construcției, unele secvențe se deschid cu alaiuri pline de veselie (cum e cazul tabloului de Dobrogea), altele cu dialoguri între două personaje (în tabloul de Sibiu avem discuția mamă - fiică, iar în cel de Banat, discuția între Ghiță și Mire), cu scene pline de veselie precum negocierea zestrei, în tabloul de Muntenia.

Registrul tematic al spectacolului a permis accentuarea nivelului muzical și a celui coregrafic, căci cântecul și dansul însoțesc toate momentele nunții. În acest context, spectacolul valorifică piese vocale, extrem de ritmate și antrenante, dansuri feciorești, de fete și dansuri mixte jucate în timpul nunților, mai ales că performarea nu are doar caracter de divertisment, ci devine, adeseori, o probă de maturitate pentru tinerii miri. Astfel, zona Moldovei este reprezentată coregrafic prin Hora Miresei și Bătuta de la Vorona, jocul care îi dă prilejul mirelui să își demonstreze priceperea în dans, din Dobrogea sunt aduse în prim-plan Bătuta de la Enisala, Geambășeasca, Dobromireasa și Popârlanul, iar Bugeacul, Hora din Teleorman și Brâul se numără printre dansurile populare alese pentru zona Munteniei. Coregrafic, punctul culminat este atins în ultimul tablou, în care dansurile de Mărginime și cele de Făgăraș sunt pretext de competiție, așa cum se întâmpla adeseori și în lumea satului de odinioară.

Dansul devine canal de comunicare: mirii și miresele folosesc extrem de rar puterea cuvântului, ei exprimându-se predominant prin dans, dar și prin corporalitate și costum. Jocul miresei în bani, specific Bistriței și dansul liric, cu elemente de balet, de dans modern și de joc popular, performat de mireasa din Dobrogea, au fost concepute ca descătușări ale emoțiilor prin expresivitate corporală. Similar, împodobirea miresei cu cunună sau îmbrăcarea ei cu basma de nevestă devin repere ale modului în care piesele de costum pot declanșa trăiri puternice, exprimate prin dans. Mirii și miresele dialoghează exclusiv cu alte personaje, deși situațiile de acest tip sunt extrem de rare: Mirele vorbește cu Vornicul și cu Ghiță în tabloul nunții din Banat, iar fata din Făgăraș vorbește cu mama ei, în tabloul nunții de Sibiu. În rest, mirii și miresele participă la desfășurarea celor șapte povești, exprimă sentimente prin mimică, gesturi și dans: ei își dovedesc maturitatea conducând dansul și își simbolizează uniunea tot prin dans. Pentru corecta înțelegere a acestei tipologii a personajelor principale se face apel la cultura tradițională, acolo unde, în timpul ceremonialului nupțial, tinerii se lasă conduși de rude și prieteni, aceștia îndeplinind rolul de mentori, de purtători de cuvânt și apărători ai noii familii. Concret, vornicul e cel care ia iertăciunile de la părinți în locul miresei; în episodul ducerii zestrei la casa soacrei, femeile cer soacrei să își primească nora, iar exemplele pot continua.

Nivelul muzical al spectacolului are un rol mult mai pregnant decât în producțiile anterioare, nu doar pentru redarea veseliei, ci mai ales prin prisma încărcăturii emoționale a nunții și a schimbărilor pe care aceasta le aduce în viața mirilor. Cântece de petrecere și de dragoste sunt interpretate de soliștii invitați într-o infuzie de energie sonoră, iar cântece specifice anumitor secvențe din ceremonialul nupțial sunt valorificate, într-o interpretare ce trimite spre ritualic, de soliștii și de dansatorii celor două ansambluri.

Ultima parte a acestui capitol e dedicată publicului, element esențial al unui spectacol live, și care trebuie privit prin dubla sa raportare la artele spectacolului și la cultura tradițională. Per general, publicul acestor producții este unul cu grad ridicat de eterogenitate, fapt explicabil prin nivelul ridicat al consumului de folclor în țara noastră; analizele întreprinse la nivel național arată că 33% dintre respondenții la sondaje merg la spectacole folclorice de câteva ori pe an (Croitoru, Marinescu, 2019, 103). Trei categorii de public necesită o atenție specială. În primul rând, publicul tânăr, mai ales cel din mediul urban, care nu este, în general, consumator de folclor (Balazs, 2003, 27); pentru atragerea lui s-a mizat pe: reprezentării în spații neconvenționale; proiecte muzicale inițiate de trupe care combină folclorul cu muzica modernă și chiar underground, proiecte online și de televiziune, alături de spectacolele de teatru muzical coregrafic care incită curiozitatea. Apoi consumatorii frecvenți, care deși sunt nespecializați din punct de vedere academic, posedă cunoștințe generoase de cultură tradițională, raportându-se la spectacol prin prisma practicării unor obiceiuri, cântece populare, dansuri etc. În al treilea rând, dezvoltarea internetului a dus artele spectacolului în mediul virtual, transmisiunile streaming sau live „peer-to-peer” devenind obișnuință sau, chiar, singura posibilitate de contact cu publicul, așa cum s-a întâmplat în 2020, când, pregnant, „digitalizarea culturii” s-a transformat în „cultură digitală” (Alsina, 2010, 1).

În **concluzie**, cele trei spectacole au fost gândite dintr-o dublă perspectivă: cea a prezentării culturii tradiționale în totalitatea formelor sale de manifestare, extrem de spectaculare în lumea satului de odinioară, precum și cea a apelului la un public tânăr. Într-un context cultural în care publicul spectacolelor folclorice este predominant de vârsta a doua și, mai ales, a treia, se impunea un concept artistic interesant pentru publicul tânăr. S-a mizat pe producția de teatru muzical coregrafic ca spectacol complex, în care cultura tradițională întâlnește cultura urbană; ca producție complexă în care folclorul este prezentat în totalitatea formelor sale de manifestare, neocolind momentele pline de umor și savoare; ca producție complexă în care soliști cu mare priză la publicul tânăr sunt cunoscuți în ipostaza de actori; ca montare complexă ce aduce în prim-plan actori de dramă, binecunoscuți publicului larg. Iar miza a fost una de succes, spectacolele jucându-se în repetate rânduri cu casa închisă.

De la civilizația tradițională la artele spectacolului, drumul oricărei producții artistice pare unul anevoios, mai ales că de-a lungul ultimelor șapte decenii disoluția civilizației tradiționale și termeni precum „folclorism” și „kitsch” au fost mereu asociați acestor producții. În acest context cultural, se ridică întrebarea dacă spectacolul de teatru muzical coregrafic are șansa să ofere faptelor de cultură tradițională o a doua viață, tributară simultan culturii tradiționale și artelor spectacolului, ridicându-se, în același timp, la standardele impuse în ambele domenii. Răspunsul la această întrebare a fost prea puțin oferit, până în prezent, căci în țară s-au produs puține

spectacole de acest tip și, în consecință, și mai puțină literatură de specialitate. Dar, după discutarea conceptelor teoretice și analizarea celor trei spectacole *La Sibiu, în Piața Mare, târg de n-are asemănare, La hanul lui Ghiță și Șapte frați pentru șapte mirese*, conchidem că traiectoria spectacolului de teatru muzical coregrafic nu a fost lipsită de căutările unei specii cameleonice, mai ales că spectacolul nu poate evolua independent de schimbările ireversibile care se produc în societate, căci el se va raporta mereu la un public care trăiește acele schimbări, asimilându-le. Într-un atare cadru, spectacolului de teatru muzical coregrafic i se va recunoaște o misiune, pe care deja o experimentează: aceea de a fi un instrument modern în educația non-formală. Publicul larg, nespecializat nu se apleacă și nu se va apleca asupra studiilor și culegerilor de folclor, asupra tratatelor de civilizație tradițională, pentru a cunoaște specificul și rădăcinile culturii noastre, ci, mai degrabă, va căuta să se familiarizeze cu tradiționalul prin forme artistice atractive, mai ușor de înțeles, mai ușor de asimilat, iar spectacolul de teatru muzical coregrafic cu specific tradițional se înscrie în categoria acestor forme.

Spectacolul de teatru muzical coregrafic poate avea succes în promovarea specificului cultural tradițional pentru că de-a lungul a două milenii de interferență a teatrului cu muzica și dansul, spectacolul - o specie cameleonică a descoperit noi și noi moduri de a sensibiliza publicul. Pentru că a reușit să asimileze noi forme de expresie, să includă tehnica, realitatea virtuală, să emoționeze un public aflat în fața scenei sau a unui ecran. De vreme ce spectacolul de teatru muzical coregrafic cu specific tradițional își trage seva tocmai din acest cameleonism, viitorul lui stă în păstrarea permanentei raportări binare, ce asigură culturii tradiționale o a doua viață, iar artelor spectacolului - un subgen ce evocă valori tradiționale, viabile în prezent.

Înfățișarea spectacolului de teatru muzical coregrafic cu specific tradițional depinde, cu siguranță, de apetitul creatorilor contemporani de a descoperi într-un obicei sau într-un dans resurse ale teatralității și artisticității, de a interpreta și re-interpreta sursele tradiționale, punându-le în relație cu tehnologia contemporană, dar raportându-le permanent la așteptările publicului. Mult așteptata revigorare a spectacolului folcloric se va decide însă în sala de spectacol, acolo unde creatori și public comunică și se comunică prin act artistic.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Adam, I., Luther, J. (1997). *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*. Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Agnew, J. (1987). *Place and Politics: The Geographical Mediation of State and Society*. London: Allen & Unwin.
- Alberro, A. (2004). Beauty knows no pain. *Art Journal*, 63(2), pp. 36-43.
- Alsina, P. (2010). From the digitization of culture to digital culture - online dossier. *Digitum*, nr. 12. UOC. Disponibil la <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/8799/2/n12-from-the-digitization-of-culture-to-digital-culture.pdf> [Accesat 8 martie 2020].
- Alzahrani, D. A. (2013). The Adoption of a Standard Definition of Cultural Heritage. *International Journal of Social Science and Humanity*, vol. 3, nr. 1, pp. 9-12.
- Arkin, C. L., Smith, M. (1997). National Dance in the Romantic Ballet. În: Garafola, L. *Rethinking the Sylph. New Perspectives on the Romantic Ballet*. Hanover– London: Wesleyan University Press, pp. 11–68.
- Ashley, R., Timmers, R. (2017). *The Routledge Companion to Music Cognition*. New York: Routledge.
- Aristotel. (1965). *Poetica*. București: Editura Academiei Române.
- Auerbach, E. (1967). *Mimesis*. București: Editura pentru Literatură Universală.
- Baciu, G., Popescu-Județ, G. (1958). *Dansul popular românesc – Studii*, vol.1. București: Editura Didactică și Pedagogică,
- Bahtin, M. (1982). *Probleme de literatură și estetică*. București: Editura Univers.
- Balazs, L. (2003). *Folclor, Noțiuni de generale de folclor și poetică populară*. Cluj-Napoca: Scientia.
- Baldwin, J. (2010). Michel Saint-Denis: Training the complete actor. In: Hodge, A. *Actor Training*. London: Routledge.
- Balzotti, J. M. (2014). *Big rhetoric: The art and rhetoric of spectacle in classical and contemporary experience*. Iowa State University. Disponibil la <https://lib.dr.iastate.edu/etd/13916> [Accesat 11 septembrie 2018].
- Banham, M. (1995). *The Cambridge Guide to Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baudrillard, J. (1987). Modernity. *Canadian Journal of Political and Social Theory / Revue canadienne de theorie politique et sociale*, vol. XI, No. 3, pp. 63-72. Disponibil la <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14153> [Accesat 4 iulie 2019].
- Bauman, R. (1989). Performance. În: Barnouw, E. *International Encyclopedia of Communications*. New York: Oxford University Press, pp. 262-266.
- Beardsley, M. C. (1969). Aesthetic experience regained. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28, pp. 3-11.
- Beeman, W. O. (1993). The Anthropology of Theater and Spectacle. *Annual Review of Anthropology*, 22(1), pp. 369–393. Disponibil la https://www.jstor.org/stable/2155853?seq=1#page_scan_tab_contents [Accesat 19 septembrie 2018].
- Berkson, Robert. (1990). *Musical Theater Choreography: A Practical Method for Preparing and Staging Dance in a Musical Show*. New York: Backstage Books.
- Best, D. (2004). Aesthetic and Artistic; Two Separate Concepts: The Dangers of "Aesthetic Education." Perspectives. *Research in Dance Education*. pp. 67-82. Disponibil la

<https://pdfs.semanticscholar.org/dbf2/7dca6cb548cc86c3b8188bea6d7f75a3e05c.pdf> [Accesat 16 februarie 2019].

- Birket-Smith, K. (1969). *Paths of Culture. A General Ethnology*. Madison: University Of Wisconsin Press.
- Bîrlea, O. (1982). *Eseu despre dansul popular românesc*. București: Editura Cartea Românească.
- Blasis, C. (1847). *Notes Upon Dancing, Historical and Practical*. Londra: Delaporte. Disponibil la [https://www.libraryofdance.org/manuals/1847-Blasis-Notes_\(Goog\).pdf](https://www.libraryofdance.org/manuals/1847-Blasis-Notes_(Goog).pdf) [Accesat 9 septembrie 2019].
- Blom, L. A., Chaplin, L. T. (1982). *The Intimate Act of Choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Boenish, P. M. (2012). Acts of Spectating: The Dramaturgy of the Audience's Experience in Contemporary Theatre. *Critical Stages*, nr. 7. Disponibil la: <http://www.critical-stages.org/7/acts-of-spectating-the-dramaturgy-of-the-audiences-experience-in-contemporary-theatre/> [Accesat 15 aprilie 2020].
- Boghici, C. (2015). General and particular features of the traditional dances in Dâmbovița county. *Bulletin of the Transilvania University of Brașov Series VIII: Performing Arts*, vol. 8 (57) nr. 1. Disponibil la http://webbut.unitbv.ro/BU2015/Series%20VIII/BULETIN%20I%20PDF/02_BOGHICI.pdf [Accesat 4 februarie 2020].
- Bold, J., Pickard, J. (2018). *An Integrated Approach To Cultural Heritage*. Council of Europe.
- Bond, D. (2010). The Triple Threat Actor and the Acquisition of Music Skills. *Journal of Singing*, vol. 67, pp. 61-66. Disponibil la <https://search.proquest.com/openview/7c45e9c9d0f54bb6ab34e3ae2c51308d/1?pq-origsite=gscholar&cbl=41612> contents [Accesat 1 februarie 2019].
- Borgmann, A. (2008). Traditional Culture and Global Commodification. *Philosophy Faculty Publications* 18. Disponibil la. https://scholarworks.umt.edu/philosophy_pubs/18 [Accesat 20 octombrie 2020].
- Boșca, L. (2011). Rolul culturii în configurarea gustului și a atitudinii estetice, În: *Euromentor*, vol. II, nr. 1, pp. 15-25.
- Brockett, O. G., Hildy, F. J. Hildy. (2014). *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon.
- Brook, P. (1968). *The Empty Space*. London: Penguin.
- Brown, A. S., Ratzkin, R. (2011). *Making Sense of Audience Engagement*. Disponibil la https://galachoruses.org/sites/default/files/Barun-Making_Sense_of_Audience_Engagement.pdf [Accesat 7 august 2019].
- Brown, J. R. (1995). *The Oxford Illustrated History of Theatre*, vol. I. New York: Oxford University Press.
- Bucșan, A. (1974). Unele sugestii pentru punerea în scenă a dansului popular (I). *Revista de Etnografie și Folclor*, nr. 1/19, pp. 15-35.
- Buckham, P. W. (1827). *Theatre of the Greeks*. Cambridge: J. Smith. Disponibil la: https://books.google.ro/books?id=jL0wHE82DuQC&printsec=frontcover&hl=ro&source=gs_bse_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Accesat 18 septembrie 2019].
- Bunescu, L. (2017). Hanul – Motiv fundamental în creația lui Mihail Sadoveanu. *Lucrările Conferinței „Educația lingvistică și literară în contextul dezvoltării valorilor generale-umane”*, pp. 123-128.

- Carpenter, K. A., Katyal, S., Riley, A. (2009). In Defense of Property. *Yale Law Journal*, vol. 118, nr. 6, pp. 1022-1125. Disponibil la: <https://digitalcommons.law.yale.edu/ylj/vol118/iss6/1> [Accesat 26 septembrie 2019].
- Carroll, N., Moore, M. (2008). Feeling movement: Music and Dance. *Revue internationale de philosophie*, nr. 4, pp. 413-435 Disponibil la <https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2008-4-page-413.htm#> [Accesat 11 septembrie 2018].
- Carter, L. (2017). Rethinking Folk Culture in Twentieth-Century Britain. *Twentieth Century British History*, vol. 28, nr. 4, pp. 543–569. Disponibil la <https://academic.oup.com/tcbh/article/28/4/543/4084208> [Accesat 22 martie 2020].
- Ciocan, C. (2013). *Întruchipări. Studiu de fenomenologie a corporalității*. București: Editura Humanitas.
- Ciulei, L. (2005). “Despre teatralitate, limbaj scenic, realism”. *Observator cultural*, nr. 16 (274). Disponibil la <https://www.observatorcultural.ro/articol/despre-teatralitate-limbaj-scenic-realism-2/> [Accesat 23 martie 2020].
- Copeland, R., Cohen, M. (1983). *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Coplan, D. (1985). *In Township Tonight: South Africa's Black City Music and Theatre*. London: Longman.
- Croce, B. (1971). *Estetica*. București: Editura Univers.
- Croitoru, C., Marinescu, A. (2019). *Barometrul de consum cultural 2018*. București: Editura Universul Academic.
- Cupchick, G. C. (1994). Emotion in aesthetics: Reactive and reflective models. *Poetics*, pp. 177–188 Disponibil la https://www.utoronto.ca/~cupchik/selected%20articles_files/Cupchik1994.pdf [Accesat 2 martie 2019].
- Dallaire, G., Colbert, F. (2012). Sustainable Development and Cultural Policy. *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 2 (1), pp. 6-11. Disponibil la https://www.encatc.org/media/2701-journal_vol_2_issue_1_2012712.pdf [Accesat 11 septembrie 2019].
- Dejeu, Z., Fruntelată, R. (2013). *Jocul fecioresc din Transilvania*. Disponibil la <https://patrimoniul.ro/images/imaterial/Jocul-fecioresc-din-Romania-Lad-Dances-in-Romania.pdf> [Accesat 28 martie 2020].
- Descartes, R. (1997). *The Philosophical Writings of Descartes, Volume 3, The Correspondence*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dewey, J. (2005). *Art as experience*. New York: Penguin Books.
- Djukic, A., Vlastos, T., Joklova, V. (2019). Liveable Open Public Space - From Flaneur to Cyborg. În Costa, C. et all. *CyberParks – The Interface Between People, Places and Technology*. Springer: Cham, pp. 38-49.
- Drimba, O. (2005). *Istoria teatrului universal*, București: Editura Saeculum IO.
- Dundes, A. (2007). *The Meaning of Folklore*. Logan: Utah University Press.
- Dümcke, C., Gnedovsky, M. (2013). The Social and Economic Value of Cultural Heritage: literature review. În: Mergos, G., Patsavos, N. *Cultural Heritage As Economic Value. Economic Benefits, Social Opportunities, And Challenges Of Cultural Heritage For Sustainable Development. Positions Texts Context*. Kastri: InHeriT, Disponibil la https://www.inherit.tuc.gr/fileadmin/users_data/inherit/_uploads/CulturalHeritage_V2.5.pdf [Accesat 22 septembrie 2019].
- Dzadzevic, D. (2002). Folk dances and the problem of their preservation". *16th International Congress on Dance Research*, Corfu, Greece. Disponibil la <http://writings.orchesis-portal.org/index.php/en/articlesen/224-dzadzevic-dragoslav-folk-dances-and-the-problem-of->

their-preservation-16th-international-congress-on-dance-research-corfu-greece-30-10-3-11-2002 [Accesat 5 noiembrie 2020].

- Eco, U. (2014). *Istoria urâtului*. București: Editura Rao.
- Enescu Aky, C. (2020). Miracolul tehnologiei în teatru, explicat de Victor Ioan Frunză. *Ziarul Metropolis*. Disponibil la <https://www.ziarulmetropolis.ro/miracolul-tehnologiei-in-teatru-explicat-de-victor-ioan-frunza/> [Accesat 15 martie 2020].
- Fallasi, A. (1987). *Time Out of Time*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Floarea, S. (2015). Elemente de natură funcțională în arta spectacolului de teatru. În *Concordia Discors vs Discordia Concors: Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies*, pp. 66-90.
- Forcini, S., Maturo, A., Ventre, A. G. S. (2013). The Role of Folk Dance in the Processes of Individual and Social Wellbeing: a Comparison with Other Popular Recreational Activities Through Models of Decision Theory and Game Theory. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 84, pp. 1750 – 1756 Disponibil la <https://pdf.sciencedirectassets.com/277811/1-s2.0-S1877042813X00175/> [Accesat în 12 octombrie 2019].
- Friedland, L. (1987). Dance across Texas by Betty Casey; Close to the Floor: Folk Dance in Newfoundland by Colin Quigley. *The Journal of American Folklore*, vol. 100, nr. 395, pp. 103-105. Disponibil la https://www.jstor.org/stable/540005?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents [Accesat în 12 octombrie 2019].
- Frye, N. (1972). *Anatomia criticii*. București: Editura Univers.
- Gadamer, H. G. (2014). *Truth and Method*, London: Continuum.
- Gaffiot, F. (1934). *Dictionnaire Illustré Latin-Français*. Disponibil la <http://micmap.org/dicfro/page/gaffiot/1/spectaculum> [Accesat 10 septembrie 2018].
- Gaut, B. (2009) *Art, Emotion and Ethics*. New York: Oxford University Press.
- Geertz, G. (2014). *Interpretarea culturilor*. Cluj-Napoca: Editura Tact.
- Gené, J. C. (2010). *La Puesta en Escena. El teatro argentino del bicentenario*. Buenos Aires: FNA.
- George-Graves, N. (2015). *The Oxford Handbook of Dance and Theater*. New York: Oxford University Press.
- Ghilaș, A. (2017) Relația teatralitate – literaritate în discursul artistic. *Arta*, pp.114-118.
- Ghinoiu, I. (2018). Ritualul Călușului. În: *Ritualul Călușului*, pp. 1-29. Disponibil la <https://patrimoni.ro/ritualul-calusului-calus-ritual-le-rituel-du-calus> [Accesat 7 iulie 2019].
- Ginkel, R. v. (2008). The Dangers of Dancing. Foreign vs. Folk Dances and the Politics of Culture in the Netherlands, 1918–1955. *Ethnologia Europaea*, 38:2, pp. 45-65 Disponibil la https://www.researchgate.net/publication/241888269_The_Dangers_of_Dancing_Foreign_vs_Folk_Dances_and_the_Politics_of_Culture_in_the_Netherlands_1918-1955 [Accesat 18 noiembrie 2020].
- Giovinazzo M., Williams, G. (2019). Culture and Cultural Industries New Opportunities for Job Creation and Inclusiveness. În: *Culture for the Future Creativity, Innovation and Dialogue for Inclusive Development*, pp. 1-14. Disponibil la <https://culture4future.eu/wp-content/uploads/2019/06/1-CULTURE-CULTURAL-INDUSTRIES.pdf> [Accesat 11 septembrie 2019].
- Giurchescu, A. (1971). Raportul între modelul folcloric și produsele spectaculare de dans popular. *Revista de etnografie și folclor*, nr. 15/1.
- Giurchescu, A. (1970). Cercetarea contextuală a dansurilor populare. *Revista de etnografie și folclor*, nr. 15/1.

- Gräbner, C. (2008). Performance Poetry: New Languages and New Literary Circuits? *World Literature Today Online*, 82(1). Web. Disponibil la https://www.academia.edu/423554/The_Poetics_of_Performance_Poetry [Accesat în 7 ianuarie 2020].
- Gulick, L. H. (1909). Preface. În: Burchenal, E. *Folk-dances and singing games; Dances of the people*. New York: G. Schirmer. Disponibil la <https://archive.org/details/cu31924064232881/page/n5/mode/2up> [Accesat în 6 decembrie 2019].
- Habermas, J. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry Into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: MIT Press.
- Haedicke, S.C. (2013). *Contemporary Street Arts in Europe: Aesthetics and Politics*. London: Palgrave Macmillan.
- Haja, G. (2003). Manifestări teatrale folclorice: origine și evoluție. *Anuarul de Lingvistică și Istorie Literară*, 1999-2001, pp. 175 – 188.
- Haldrup M., Børenholdt J.O. (2015) Heritage as Performance. În: Waterton E., Watson S. *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Halliwell, S. (2005). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Harris, D. (2016). *Beginning Musical Theatre Dance*. Human Kinectics.
- Hegel, G.W.F. (1966). *Prelegeri de estetică*, vol. II. București: Editura Academiei Române.
- Hurwitz, N. (2014). *A History of the American Musical Theatre No Business Like It*. New York: Routledge.
- Hobart, A., Kapferer, B. (2007). *Aesthetics in performance: Formations of Symbolic Construction and Experience*. New York: Berghahn Books.
- Hodoș, E. (1898). *Cântece bănățene*. Caransebeș: Editura proprie E. Hodoș. Disponibil la http://documente.bcuculuj.ro/web/bibdigit/fg/BCUCLUJ_FG_S4924_1898_011-012.pdf [Accesat 30 noiembrie 2020].
- Hoerburger, F. (1968). Once Again: On the Concept of “Folk Dance”. *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 20, pp. 30–32.
- Honing, H. (2018). *The Origins of Musicality*. Cambridge: MIT Press.
- Ingarden, R. (1964). Artistic and Aesthetic Values. *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 4, nr. 3, pp. 198–213. Disponibil la <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/4.3.198> [Accesat 30 ianuarie 2019].
- Inomata, T., Coben, L.S. (2006). *Archaeology of Performance: Theaters of Power, Community, and Politics*. Lanham-Oxford: Altamira Press.
- Iorgulescu, F., Alexandru F., Crețan G. C., Kagitci M., Iacob, M. (2011). Abordări privind evaluarea și valorificarea patrimoniului cultural. *Economie teoretică și aplicată*. vol. XVIII, nr. 12(565), pp. 13-31.
- Ispas, S. (2009). *Repertoriul național de patrimoniu cultural imaterial*. București: CIMEC.
- Ispas, S. (2003). *Cultura orală și informație transculturală*. București: Editura Academiei Române.
- Ispas, S. (2001). Folclorul este sistemul de sisteme al viețuirii noastre. *Contrafort*, 3-6 (77-80), martie-iunie Disponibil la <http://www.contrafort.md/old/2001/77-80/150.html> [Accesat 25 iulie 2018].

- John, D. (1992). Goethe's Concept of Acting: Reactionary or Progressive?. În: *Man and Nature*, 11, pp. 77–87. Disponibil la <https://www.erudit.org/en/journals/man/1992-v11-man0306/1012673ar.pdf> [Accesat 30 august 2018].
- Jokilehto, J. (2005). Definition of Cultural Heritage References to Documents in History. În: *ICCROM Working Group 'Heritage and Society*. Disponibil la http://cif.icomos.org/pdf_docs/Documents%20on%20line/Heritage%20definitions.pdf [Accesat 30 septembrie 2019].
- Kant, I. (1981). *Critica facultății de judecare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Karmakar, D. (2013). Theatre and Communication: Relation between Actor and Audience. *Global Media Journal*, [online] Volumul 4(2) (Decembrie), p. 1. Disponibil la http://www.caluniv.ac.in/global-mdia-journal/COMMENTARY-DEC%202013/Commentary_10_Dani_Karmakar.pdf [Accesat 30 august 2018].
- Keane, N., Lawn, C. (2016). *The Blackwell Companion to Hermeneutics*. Hoboken: Wiley-Balckwell.
- Kenrick, J. (2008). *Musical Theatre: A History*. London: Continuum.
- Kislan, R. (1987). *Hoofing On Broadway: A History of Show Dancing*. New York: Prentice Hall Press.
- Kislan, R. (1980). *The Musical: A Look at the American Musical Theater*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Klamer, A., Mignosa, A., Lyudmila, L. (2013). Cultural heritage policies: a comparative perspective. În: Rizzo, I., Mignosa, A. *Handbook on the Economics of Cultural Heritage*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, pp. 37-89.
- Konsa, K. (2013). Heritage as a Socio-Cultural Construct: Problems of Definition. *Baltic Journal of Art History*, vol. 6. Disponibil la <https://ojs.utlib.ee/index.php/bjah/article/view/BJAH.2013.6.05> [Accesat 1 octombrie 2019].
- Kröschlová, E. (2007). Theory and method of Dance Form Analysis. În: Kaeppler, L. A, Dunin, E. *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Budapesta: Akadémiai Kiadó, pp. 21-53.
- Kurmo, K. (2013). Heritage as a Socio-Cultural Construct: Problems of Definition. *Baltic Journal of Art History*. Disponibil la https://www.researchgate.net/publication/269680336_Heritage_as_a_Socio-Cultural_Construct_Problems_of_Definition [Accesat 1 octombrie 2019].
- Kusno, A. (2020). Reframing the Vernacular and Other Stories. În: Suartica, A., Nichols, J. *Reframing the Vernacular: Politics, Semiotics, and Representation*. Adelaide: Springer.
- Lähdesmäki, T., Koistinen, A., Ylönen, S.C.(2020) *Intercultural Dialogue in the European Education Policies A Conceptual Approach*. Cham: Palgrave Macmillan. Disponibil la <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-030-41517-4> [Accesat 2 octombrie 2020].
- Leșe, G. (2012). Folclorul încotro?. În *Ghidul iubitorilor de folclor*, I/2011, Editura Lidana, pp. 139-142 Disponibil la <http://www.cimec.ro/pdf2/muzica/Muzica-CCPCT-Ghidul-iubitorilor-de-folclor-2011.pdf> [Accesat 7 aprilie 2019].
- Levinson, J. (2005). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford Univeristy Press.
- Lewis, C., Short, C. (1891). *A New Latin Dictionary*. Oxford: Harper & Brother Publishers. Disponibil la <https://archive.org/details/LewisAndShortANewLatinDictionary> [Accesat 10 septembrie 2018].
- Livingstone, S. (1998). Audience research at the crossroads: The 'implied audience' in media and cultural theory. *European Journal of Cultural Studies*, 1(2). Disponibil la

<http://eprints.lse.ac.uk/392/1/EJofCulturalStudies1%282%29.pdf> [Accesat 10 noiembrie 2020].

- Lockhurst, M. (2006). *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lykesas, G. (2018) The Transformation of Traditional Dance from Its First to Its Second Existence: The Effectiveness of Music - Movement Education and Creative Dance in the Preservation of Our Cultural Heritage. *Journal of Education and Training Studies*, 6(1):105. Disponibil la: https://www.researchgate.net/publication/322010293_The_Transformation_of_Traditional_Dance_from_Its_First_to_Its_Second_Existence_The_Effectiveness_of_Music_Movement_Education_and_Creative_Dance_in_the_Preservation_of_Our_Cultural_Heritage [Accesat în 12 octombrie 2020].
- Macrea, I. (1995). *De-aș mai fi o dată june*, Sibiu: Centrul Județean al Creației Populare, Sibiu.
- Macrea, S. (coord.) (2014). *Junii Sibiului 70 de ani/70 years*. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.
- Marie-Odile, G., Leservoisier, O., Pottier, R. (2001). *Noțiunile-cheie ale etnologiei (Analize și texte)*. Iași: Editura Polirom.
- Marković, S. (2012). Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion. *i-Perception* 3, pp. 1–17. Disponibil la doi: 10.1068/i0450aap [Accesat 20 septembrie 2018].
- Maroevic, I. (1998). The Phenomenon of Cultural Heritage and the Definition of a Unit of Material. *Nordi S K Mu Seo Logi*, vol. II, pp. 135-142.
- Mandea, N. (2006) *Teatralitatea - un concept contemporan*. București: Editura UNATC Press.
- Manea, A. (1983). *Energiile spectacolului*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Mapes, Meggie (2014). Supplemental Aesthetics: Techniques in Live Performance. *Kaleidoscope: A Graduate Journal of Qualitative Communication Research*: Vol. 13. Disponibil la <http://opensiuc.lib.siu.edu/kaleidoscope/vol13/iss1/7> [Accesat 20 septembrie 2018].
- Marino, A. (1994). *Biografia ideii de literatură*, vol. III. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Marković, S. (2012). Components of aesthetic experience: aesthetic fascination, aesthetic appraisal, and aesthetic emotion. *Iperception*. Disponibil la <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3485814/> [Accesat 20 septembrie 2018].
- Merlin, B. (2007). *The Complete Stanislavsky Toolkit*. London: Nick Hern Books.
- Miklós, Tibor (2002). *Musical!* Budapesta: Editura Novella.
- Mills, D. (1983). *The Revels History of Drama in English: Vol 1 Medieval Drama*. Cawley et al., London: Methuen.
- Moise, I. (2014). Povestea Junilor... În: Macrea, S. (coord). *Junii Sibiului 70 de ani/70 years*. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.
- Morriss-Kay, G. M. (2010). The evolution of human artistic creativity. *Journal of Anatomy*. Vol. 2, p. 158-176. Disponibil la <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/19900185> [Accesat 20 septembrie 2018].
- Morton, J. (2014). Voice and dance technique integration: triple threat or double trouble? *Voice and Speech Review*, vol. 8, nr. 2. pp. 212-216. Disponibil la <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/23268263.2014.887243?journalCode=rvsr20> [Accesat 20 ianuarie 2019]
- Munro, T. (1951). *The Arts and Their Interrelations*. New York: The Liberal Arts Press.

- Muxel, A. (2012). The Functions of Familial Memory and Processes of Identity. În: Boesen, E., Lentz, F., Margue, M., Scuto, D. *Peripheral Memories: Public and Private Forms of Experiencing and Narrating the Past*. Bielefeld: transcript Verlag, pp. 21-33.
- Neiburg, F. (2001). National Character. În: *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, Elsevier. Disponibil la <https://www.sciencedirect.com/topics/social-sciences/national-identity> [Accesat în 12 octombrie 2020].
- Niculescu-Varone, G. T., Găinariu-Varone, E. C. (1979). *Dicționarul jocurilor populare românești*. București: Editura Litera.
- Niebelska-Rajca, B. (2018). The Poetics of Phantasia: Some Remarks on the Renaissance Concepts of Imagination and “Fantastic Imitation”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, LXI, z. 1. Disponibil la <https://doi.org/10.26485/ZRL/2018/61.1/3> [Accesat 20 februarie 2019].
- Nistor, V. (2008). *Junii Sibiului. Din suitele coregrafice scenice realizate de Ioan și Silvia Macrea*. Sibiu.
- Oswald, P. (2020). *On Schiller and Contemporary Verse Drama*. Disponibil la <https://peteroswald.net/on-schiller-and-contemporary-verse-drama> [Accesat 28 martie 2020].
- Palmer, R. (2009). *Heritage and beyond*. Strasbourg: Council of Europe.
- Petac, S. (2015a). Dansul de tip etnografic – o formă a patrimonializării dansului tradițional. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Studia Musica*. Disponibil la https://www.academia.edu/27913559/4_Dansul_de_tip_etnografic_RO_FINAL_pdf [Accesat 8 februarie 2019].
- Petac, S. (2015b). Analiza călușului în relație cu dansurile rituale/ceremoniale masculine europene. Disponibil la http://www.cesindcultura.acad.ro/images/fisiere/rezultate/postdoc/rapoarte%20finale%20de%20cercetare%20stiintifica%20ale%20cercetatorilor%20postdoctorat/lucrari/Petac_Silvestru.pdf [Accesat 22 martie 2020].
- Petkovski, F. (2015). Professional Folk Dance Ensembles in Eastern Europe and the Presentation of Folk Dance on Stage. *Proceedings of ICTM's Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe: 2014 Symposium – Petnica, Serbia*. pp. 173-178. Disponibil la https://www.researchgate.net/publication/327691039_PROFESSIONAL_FOLK_DANCE_ENSEMBLES_IN_EASTERN_EUROPE_AND_THE_PRESENTATION_OF_FOLK_DANCE_ON_STAGE [Accesat 15 aprilie 2020].
- Petrescu, C. (1971). *Modalitatea estetică a teatrului*. București: Editura Enciclopedică Română.
- Petrova, L. (2013). Cultural heritage policies: a comparative perspective. În: Rizzo, I., Mignosa, A. *Handbook on The Economics of Cultural Heritage*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
- Pisaroglu, O. (2014). *Sincretismul artelor teatru – dans*. Craiova: Editura Universitaria.
- Pop, M. (1976). *Obiceiuri tradiționale românești*. București: Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice.
- Proca Ciortea, V. (1955). *Jocuri populare românești*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Risio, F. R. (2011). *Congruențe între teatru, operă, operetă și musical*. București: Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”.
- Roesner, D. (2014). *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. New York: Routledge.
- Rosenkranz, Karl (2015). *Aesthetics of Ugliness: A Critical Edition*. London: Bloomsbury Academic.
- Runcan, M. (2005). *Pentru o semiotică a spectacolului teatral*. Cluj-Napoca: Dacia.

- Sauchelli, A. (2017) Aesthetic Value, Artistic Value and Morality. În: Lippert-Rasmussen, K., Brownlee, K., Coady, C., *A Companion to Applied Philosophy*. Chichester: John Wiley & Sons, pp. 517-534.
- Sava, E. (2017). *De la spectacole contemporane la obiceiuri străvechi*. În: Ştiucă, N., Stoicescu. *Terenuri noi, metode noi. Mihai Pop 110 ani de la naştere*. Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti.
- Schechner, R. (2009). *Performance. Introducere şi teorie*. Bucureşti: Editura UNITEXT.
- Shay, A. (1999). Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in "The Field". *Dance Research Journal*, vol. 31, nr. 1, pp. 29-56. Disponibil la https://www.academia.edu/25873783/Parallel_Traditions_State_Folk_Dance_Ensembles_and_Folk_Dance_in_The_Field [Accesat 7 decembrie 2019].
- Shepherd, R. (2002). Commodification, culture and tourism. *Tourist Studies*, nr. 2(2), pp. 183–201. Disponibil la https://www.researchgate.net/publication/249631255_Commodification_Culture_and_Tourism [Accesat 6 octombrie 2019].
- Szmelter, I. (2013). New Values of Cultural Heritage and the Need for a New Paradigm Regarding its Care. The concept of Cultural Heritage. *CeROArt*. Disponibil la <https://journals.openedition.org/ceroart/3647> [Accesat 8 septembrie 2019].
- Stanislavski, K. (1950). *Viaţa mea în artă*. Bucureşti: Editura "Cartea Rusă".
- Stănculescu, M. (2012). Teatrul în spaţiul urban. Tendinţele spectacolului dramatic la începutul unui nou secol / The Theater in Urban space. The tendencies of the dramatic show at the beginning of the new century, *Studii şi cercetări ştiinţifice de arhitectură şi urbanism*, pp. 95-104, https://argument.uauim.ro/f/argument/attachment/ARG5_Stanculescu.pdf
- Stevens, Q. (2007). *The Ludic City: Exploring the Potential of Public Space*. New York: Routledge.
- Streeton, J., Raymond, P. (2014). *Singing on Stage: an actor's guide*. London: Bloomsbury.
- Stummer, P. O., Balme, C. (1996). *Fusion of Cultures?*. Amsterdam: Rodopi.
- Swain, J.P. (1990). *The Broadway Musical: A Critical and Musical Survey*. New York: Oxford University Press.
- Şeuleanu, I. (1985). *Poezia populară de nuntă*. Bucureşti: Editura Minerva.
- Ştiucă, N. (2018). Căluşul – Atestări şi puneri în scenă. În: Ritualul Căluşului, pp. 58-65. Disponibil la <https://patrimoniu.ro/images/imaterial/ritualul-calusului.pdf> [Accesat 9 septembrie 2019].
- Tatarkiewicz, W. (2005). *History of Aesthetics*, vol. III, Modern Aesthetics, New York: Continuum.
- Taylor, M. (2012). *Musical Theatre, Realism and Entertainment*. London: Routledge.
- Thorpe, K. (2009). Protection of Cultural Heritage as Social, Political and Economic Issues. În: Arlt H., Daviau G. D., *Culture, Civilization And Human Society*. UNESCO, pp. 175-185.
- Throsby, D. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tomuş, I. M. (2013). O perspectivă asupra teatrului de stradă în contextul european contemporan al artelor spectacolului. *The Proceedings of the European Integration between Tradition and Modernity Congress*. Târgu Mureş: Editura Universităţii „Petru Maior”, vol 5. pp. 143-148.
- Tomuş, I. M. (2012). Cultural Identities: The International Theatre Festivals in Edinburgh, Avignon and Sibiu. *Comunicare, context, interdisciplinaritate. Studii şi articole*, vol. II. Târgu Mureş: Editura Universităţii „Petru Maior”, pp. 632-635.
- Tonitza-Iordache, M., Banu, G. (2004). *Arta teatrului*. Bucureşti: Editura Nemira.
- Townsend, D. (2006). *Historical Dictionary of Aesthetics*. Lanham: The Scarecrow Press.

- Trofanenko, B. (2015). Valuing the Past, or, Untangling the Social, Political, and Economic Importance of Cultural Heritage Sites. În: William Logan, Máiréad Nic Craith. *A Companion to Heritage Studies*. Malden: Wiley-Blackwell, pp.161-175.
- Tucan, D. (2007). Textul dramatic între proiectul ficțional și cel spectacular. Lectura ficțională și lectura spectaculară. *Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria Științe Filologice*, XLV, pp. 269-281.
- UNESCO (2019a). *Definition of the cultural heritage*. Disponibil la <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/unesco-database-of-national-cultural-heritage-laws/frequently-asked-questions/definition-of-the-cultural-heritage/> [Accesat 27 septembrie 2019].
- UNESCO (2019c). *Intangible heritage*. Disponibil la <https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003> [Accesat 10 octombrie 2019]
- Uribe, M. (2013). Perception and Interpretation in the Aesthetic Experience of Art. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 5, pp. 514-523. Disponibil la <http://www.eurosa.org/volumes/5/UribeESA2013.pdf> [Accesat 5 februarie 2019].
- Urry, J., Larsen, J. (2011). *The Tourist Gaze 3.0*. London: Sage.
- Vasilescu. (2018a). *Pe urmele dansului*. Sibiu: Centrul Județean pentru Conservarea și Cercetarea Culturi Tradiționale „Cindrelul-Junii” Sibiu.
- Vasilescu, T. (2018b). *Sistemul de notare grafică a dansului și mișcării*. Sibiu: Editura ASTRA Museum.
- Vecco, M. (2010). A definition of cultural heritage: From the tangible to the intangible. *Journal of Cultural Heritage*, vol. 11, nr. 3, pp. 321-324. Disponibil la <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1296207410000361?via%3Dihub> [Accesat 1 noiembrie 2019].
- Viertal, J. (2016). *The Secret Life of the American Musical: How Broadway Shows Are Built*. Sarah Crichton Books.
- Wallin, N. L., Brown, S. și Merker, B. (2001). *The Origins of Music*. Cambridge: MIT Press.
- Walmsley, B. (2016). From arts marketing to audience enrichment: How digital engagement can deepen and democratize artistic exchange with audiences. *International Journal of Cultural Poetics*, vol. 58, pp. 66-78, Disponibil la: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0304422X15300383> [Accesat 13 martie 2020].
- Walmsley, B. (2018). Deep hanging out in the arts: an anthropological approach to capturing cultural value. *International Journal of Cultural Policy*, 24:2, 272-291, Disponibil la: DOI: 10.1080/10286632.2016.1153081 [Accesat 20 noiembrie 2020].
- Worts, D. (2011). Culture and Museums in the Winds of Change: The Need for Cultural Indicators. *Culture and Local Governance / Culture et gouvernance locale*, vol 3(1-2) Disponibil la <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/clg-cgl/article/view/190> [Accesat 28 septembrie 2019].
- Zangwill, Nick (2014). "Aesthetic Judgment", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponibil la <http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/aesthetic-judgment/> [Accesat 5 februarie 2019].