

REPERTORIUL VOCAL TRADIȚIONAL RURAL DIN BASARABIA INTERBELICĂ: DIALOG CULTURAL, INOVARE, MODERNIZARE

Vasile CHISELIȚĂ*

Abstract

The study points out the mechanism and the basic directions in innovating and modernizing the traditional rural repertoire of the interwar Bessarabia in the context of connecting it to the national and European cultural dialogue. The author highlights the historical premises, the social factors and actors, the sources and resources of the second stage of modernizing the national cultural life during the second and the fourth decades of the 20th century, which was characterized by an enhanced flow of cultural values from the great urban society to the little rural community. The notion of “urban creation corporate association” is put forth as an important element within the cultural industry. Analyzing the documents from public and personal archives, six musical genres or species are determined within the vocal repertoire present in the villages of the former Bessarabia and the present Republic of Moldova: songs for soldiers, songs for recruits, new lyrical folk songs, theatrical songs, folk romances, folk songs with western choral arrangements.

Keywords: rural vocal repertoire, traditional music, dialogue, modernization, urbanization, folklorization, urban creation corporate network, Maria Tănase, innovative species, interwar Bessarabia, Romania.

Cuvinte-cheie: repertoriul vocal rural, muzică tradițională, dialog, modernizare, urbanizare, folclorizare, rețea corporativă de creație urbană, Maria Tănase, specii inovative, Basarabia interbelică, România.

Premise

Perioada interbelică marchează o etapă importantă și deosebit de prolifică în procesul de primenire a vieții sociale din Basarabia pe toate planurile. Încorporată politic statului român, după actul Unirii din 1918, partea de est a Moldovei, de curând emancipată de sub dominația țaristă, va cunoaște din plin efectele racordării la noul val de modernizare economică, socială și culturală la nivel național, în

* Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, Chișinău – Republica Moldova.

contextul procesului de racordare la valorile civilizației europene. Este perioada când se desfășoară un amplu proces de prefacere a identității culturale a Basarabiei în noul context politic național, fenomen deosebit de accentuat în domeniul literaturii și artelor.

Perioada interbelică dezvăluie cercetătorului probleme deosebit de interesante și, totodată, destul de complexe și dificile, privind relația dintre cultura regională basarabeană și cea globală națională într-un moment istoric crucial, când națiunea română întregită își revendica activ propriul spațiu de reprezentare pe arena internațională și propriul statut în ordinea culturală a Europei moderne.

Poporul român renăscut își etalează valorile sale culturale și își caută un rol propriu în așa-numitul „concert al noilor națiuni europene”. Este tocmai acel moment istoric când societatea românească pare a fi deschisă, mai mult ca oricând, spre împrumuturi din exterior, prin dorința ei nestăvilită de a adopta, asimila, „indigeniza”, localiza, prin năzuința necurmată a intelectualilor de a-și însuși și valorifica noutățile culturale ale lumii din jur.

Ascensiunea rapidă a economiei de piață și dezvoltarea relațiilor capitaliste au favorizat, cu deosebire în prima jumătate a secolului al XX-lea, o amplificare a dialogului cultural dominant, orientat dinspre centrul cultural și politic al țării spre noile regiuni-periferii, dinspre marea societate urbană națională spre mica comunitate rurală provincială. Capitala, orașele mari și porturile țării au devenit, după Eugen Lovinescu, centrele prin care se absorbea „șuvoiul tuturor înnoirilor”¹.

Dialogul cultural dintre centru și periferie, capitală și provincie, oraș și sat se instituie drept principiu al procesului de integrare, unitate și coeziune națională a țării. Dinamizarea dialogului efervescent și continuu, impus socialului și culturalului ca o consecință a dezvoltării economiei de tip capitalist, a avut o influență semnificativă și asupra modului de viață, asupra comportamentelor și tradițiilor culturale ale tuturor componentelor societății românești de la acea vreme, inclusiv asupra comunităților rurale, țărănești.

Conform specialiștilor, pe la răspântia anilor '20-'30, satul românesc își menținea încă starea lui de înflorire pe fundamentul tradiției orale, moștenită din perioada pre-modernă și pre-industrială. Societatea rurală din provinciile periferice ale țării continua să trăiască în forme autentice, vechi, axate pe „o viață juridică proprie, o viață spirituală și

¹ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, vol. III, București, 1925, p. 83.

morală proprie, o tehnică proprie”², între care exista o legătură organică puternică. Satul românesc continua să fie, în accepțiunea Școlii Sociologice de la București, o unitate socială-tip, „o civilizație în înțelesul deplin al cuvântului, [...] o civilizație fără alfabet”³, în care muzica și toate celelalte arte nu duceau o existență autonomă, ca în civilizația urbană modernă, ci rămâneau nedespărțit legate „de anume fapte ale traiului obștesc, de anumite resorturi” sociale⁴.

Net superioară din punct de vedere demografic (cca 85 % din totalul populației), bazată preponderent pe o ordine patriarhală, societatea rurală românească nu s-a putut sustrage, totuși, tendințelor globale de modernizare prin europeanizare și urbanizare, deoarece în acest cadru social, cultural și economic se derula și existența acestei societăți. Astfel, mecanismul înnoirilor se va răsfrânge, în mod legic, și asupra comunităților țărănești din Basarabia, asupra obiceiurilor și tradițiilor acestora, asupra evoluției muzicii rurale tradiționale, ca parte integrantă a patrimoniului cultural imaterial.

În general, anii '30 ai secolului trecut s-au constituit într-o perioadă destul de ferventă, marcată de confruntarea dintre două mari curente de opinie privitoare la destinul României pe calea modernizării. Primul, unul radical, reprezentat de concepțiile lui Eugen Lovinescu și Constantin Rădulescu-Motru, era expus în paginile revistelor „Sburătorul” și „Idea”. Evocând legea sincronizării și imitației, acest curent opta pentru racordarea „radicală” a României la setul de valori europene, prin adoptarea modelului european în cultură, prin „importația integrală și fără refacerea treptelor de evoluție ale civilizației popoarelor dezvoltate”⁵.

Al doilea curent, mai conservator, situat în opoziție, bazat pe concepțiile lui Nichifor Crainic, expuse în paginile revistei „Gândirea”, promova tradiționalismul, ideea preeminenței specificului autohton, principiul etnicismului și ortodoxismului, fiind astfel oarecum refractar modelului cultural european. În Basarabia interbelică, viziunea tradiționalistă era împărtășită, în bună parte, de programul revistei „Viața Basarabiei”, condusă de scriitorul Nicolai Costenco. Militând

² Constantin Brăiloiu, *Opere*. Introducere, clasificare, note de Emilia Comișel, vol. VI, Prima parte (cap. „Muzica populară” – conferință la radio din 20.XII.1929), București, Editura Muzicală, 1998, p. 164.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Eugen Lovinescu, *op. cit.*, p. 189.

activ pentru regionalism în literatură și propagând filosofia misticismului „ca trăsătură esențială a sufletului românesc basarabean”, Costenco exalta imaginea idilică, conservatoare și voit patriarhală a țăranului basarabean, pe care-l considera a fi un veritabil „model de homo ethicus”, unicul salvator și protector al neamului⁶.

O poziție distinctă aveau însă sociologii și folcloriștii, grupați în jurul Școlii lui Dimitrie Gusti din București, bine cunoscută pe plan național și recunoscută pe plan internațional. Îndeaproape familiarizați cu realitățile de pe teren, specialiștii basarabeni descopereau, zi de zi, contrariul: o viață rurală dinamică, marcată de mutații profunde în domeniile social-economic, cultural și a mentalului colectiv.

Relevante în acest sens sunt observațiile folcloristului Petre V. Ștefănuță (1906-1942), secretar general (1934) și director (1938) al Filialei Chișinău a Institutului de Cercetări Sociale al României. Apelând la datele numeroaselor campanii monografice din teritoriu, savantul basarabean reține expres faptul că repertoriul muzical al satelor relevă un proces intens de urbanizare și că, în general, multe sate nu rămâneau cu mult în urmă față de orașe în ceea ce privește răspândirea noutăților culturale.

Astfel, în urma cercetărilor din Iurceni – Lăpușna, Ștefănuță constată că tarafurile lăutărești de altădată (cu „scripcă” și cobză) au fost treptat înlocuite sau asimilate de noile formații populare de la acea vreme, fanfarele țărănești, o replică rurală a fanfarelor militare urbane de inovație europeană. Membrii acestor fanfare, unii dintre ei școliți în formațiile regimentelor militare (rusești sau românești), cunoscători ai gramaticii muzicale, mânuiau abil diversele instrumente aerofone (trombonul, clarinetul, trompeta ș.a.), instrumente apărute pe la sate, cu circa „40 de ani” în urmă⁷. Vasile Popovici consideră, la rândul său, că instrumentele noi de fanfară au pătruns în regiunea dintre Nistru și Prut ceva mai devreme, „după 1872, când basarabenii au început să facă armata la ruși”⁸.

O sursă importantă de inspirație pentru repertoriul local o constituiau cântecele noi naționale și internaționale, învățate „după plăci

⁶ Cf. Mihai Cimpoi, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2009, p. 10-13.

⁷ Petre V. Ștefănuță, *Hora în regiunea Iurcenilor*, în „Sociologie românească”, București, an III, 1938, nr. 10-12, p. 537.

⁸ Vasile Popovici, *Cântecul popular la Copanca*, Chișinău, Tiparul Moldovenesc, 1939, p. 6.

de patefon”⁹. Grație răspândirii rapide a inovațiilor tehnice, în special a aparatelor de reproducere a sunetului, a gramofonului, patefonului, a producției discografice, dar și a radiofoniei naționale (Societatea Română de Radiodifuziune a fost fondată în 1927/1928, iar Radio Basarabia în 1939), preluarea directă a noutăților muzicale devenea tot mai accesibilă și în mediul rural.

Astfel, prin intermediul lăutarilor, diversele cântece și românești românești, scrise de compozitorii naționali pe ritmurile europene (de vals, polcă, cadril), dansurile nord-americane și latino-americane la modă (de foxtrot, tango, rumbă), prindeau viață pe la „serbările culturale” de la țară, în școlile și „casele naționale” (căminele culturale), pe la „balurile intelectualilor”, dar și pe la „horele din sat”, unde erau foarte solicitate mai ales de tineri.

Abia reușeau lăutarii să învețe o melodie, că apărea o alta nouă pe care flăcăii le-o solicitau. În special, erau în vogă melodiile românești de tango: *Mă-ntâlneam sâmbătă seara*, *Căsuța albă*, *Creola*, *Zaraza*, *O singură stea*, *Iubesc femeia*, care se cântau cu cuvinte, ca la oraș¹⁰. Petre V. Ștefănuță menționează și faptul că prin sate tineretul nu cânta decât cântece din București și Regat, cele mai multe învățate de flăcăi pe parcursul satisfacerii serviciului militar¹¹.

Compozitorul și maestrul de cor Vasile Popovici, membru activ al echipelor monografice din Basarabia, analizând datele cercetărilor întreprinse în satul Copanca (zona Valea Nistrului de Jos, astăzi raionul Ștefan Vodă), se vede nevoit să constate „influențe puternice din partea Munteniei și Olteniei, venite – în opinia sa – prin soldații demobilizați” din armata română¹².

Fenomenul fusese semnalat cu peste un deceniu înainte și de Constantin Brăiloiu, cu ocazia efectuării primei culegeri științifice de cântece populare din Basarabia, care-i oferise posibilitatea de a înregistra cu fonograful, timp de 10 zile, peste 150 de creații orale din zona Codrilor (județul Lăpușna). Expunându-și impresiile sale proaspete în paginile ziarului bucureștean „Dimineața”, savantul menționează expres că „tinerii [...] îndrăgesc mai ales cântecele noi, mișcate, din

⁹ Petre V. Ștefănuță, *Folclor și tradiții populare*. Alcătuire, studiu introductiv, bibliografie, comentarii și note de Grigore Botezatu și Andrei Hîncu, vol. II (cap. „Hora în regiunea Iurcenilor”), Chișinău, Editura Știința, 1991, p. 126.

¹⁰ *Ibidem*, p. 127.

¹¹ *Ibidem*, p. 61.

¹² Vasile Popovici, *op. cit.*, p. 4.

Regat, cărora li se zic de altminteri «cântări românești». Probabil că le-au adus aici soldații, care le-au și creat¹³.

Un rol important în procesul de primenire a vieții culturale de la sate îl avea învățământul primar și cel normal-primar obligatoriu, introdus în premieră în România prin Legea din 24 iulie 1924. Învățământul constituia temelia întregului edificiu al culturii românești¹⁴. În acest proces era implicat și fenomenul migrației interne, dictat de necesitatea căutării unui loc de muncă, de satisfacerea serviciului militar, dar și de efectuarea studiilor profesionale, universitare. Direcția deplasării persoanelor era, de regulă, orientată spre capitală și spre cele mai importante centre urbane ale țării. Pătura intelighenției devenea tot mai consistentă și activă, iar pedagogii, proaspeții absolvenți ai școlilor românești aduceau în sate noutățile culturale.

O nouă lume rurală. Cântece noi, stil muzical popular modern

Așadar, la răspântia anilor '20-'30, lua ființă o nouă lume țărănească, în care elementele civilizației moderne (școala, scrisul, inovațiile tehnice, mașinile, mijloacele de transport, calea ferată, radioul, aparatele de reproducere a sunetului, discul de gramofon, noile instrumente muzicale europene) prindeau un contur din ce în ce mai clar. Toate acestea vor influența încet, dar sigur și în profunzime, conținutul, structura și morfologia întregii vieți culturale rurale, considerată altădată, de către iconodulii etnografiei romantice și mitologizante, ca fiind unicul focar, generator, depozitar și furnizor de valori al culturii orale spirituale, intangibile, imateriale.

Etnomuzicologul Constantin Brăiloiu, temerarul inițiator, începând cu anul 1928, al unor ample campanii de colectare a folclorului cu fonograful de pe întreg cuprinsul țării, inclusiv din Basarabia, descoperă „o nouă generație de țărani ce s-a ivit¹⁵ în România la acea vreme. Brăiloiu constată apariția unui „stil muzical modern”, în cadrul căruia „uimitorul instinct al colectivității țărănești a topit elemente de tot felul într-o sinteză neașteptată¹⁶”.

¹³ Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 348-349.

¹⁴ Nicolae Enciu, *Populația rurală a Basarabiei în anii 1918-1940*, Chișinău, Editura Epigraf, 2002, p. 208.

¹⁵ Constantin Brăiloiu, *Opere/Oeuvres*, vol. IV. Prefață, traducere și îngrijire de Emilia Comișel, București, Editura Muzicală, 1979, p. 36.

¹⁶ *Ibidem*.

Savantul român arată că „la întâlnirea vechii lumi fără alfabet cu lumea nouă a cărții și a mașinii se desfășoară în societatea noastră rurală un proces spontan neașteptat: o îndoită efortare de asimilare și de integrare, care încearcă, pe de o parte, să cuprindă atributele civilizației moderne în cadrele tradiției, iar pe de altă parte, să lungească viața tradiției, silind-o să îmbrace formele civilizației moderne”¹⁷. Brăiloiu descoperă transformări importante în sânul tradiției rurale, dintre care amintește doar „proliferarea unei muzici noi din Regat [și] o schimbare rapidă a esteticii, simptomatică mai cu seamă printre cei tineri”¹⁸.

Rezultat al modernizării treptate a vieții pe toate planurile, repertoriul muzical al comunităților rurale se transforma, fiind supus unei hibridizări continue. Delimitarea categoriilor muzicii orale devenea, pentru specialiști, tot mai problematică. În practica cotidiană, vie, cântecele vechi, locale, „autentice”, erau puse alături de cele mai noi, „stilizate” sau de origine „savantă”, toate formând corp comun la rubrica „actualitate”, iar riturile, altădată principalul scut și totodată barometru al conservării tradiției rurale, „se împăcau ușor cu adaosurile livești”¹⁹. Procese similare se produceau pe scară largă în toate provinciile țării, inclusiv în Basarabia.

Emblema stilului muzical popular modern o constituiau așa-numitele „cântece convenționale”, plăsmuite în orașe „pe o țesătură rurală” și având un conținut liric. Aceste cântece de concepție folclorică urbană erau larg răspândite pe întreg teritoriul țării. Majoritatea proveneau din Vechiul Regat și purtau pecetea creației noi a geniului țărănesc²⁰. În opinia lui Brăiloiu, cântecele convenționale reprezentau un fel de „producții bastarde”, hibride sau corcote, create la oraș pe o substanță populară stilizată²¹.

Amploarea stilizării varia la extrem și mergea „de la alăturarea artificială a aceleași melodii la aceleași versuri, până la compoziții în manieră bucolică sau, în alți termeni, de la limitele artei populare până la marginile celei savante”²², de autor. Deosebit de atractive, dotate cu o mare forță de penetrație, aidoma romanțelor, cupletelor de revistă și refrenelor urbane, ele se pretau lesne circulației, împrumutului și asimilării.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 229 (în cap. „Viața muzicală a unui sat”).

¹⁹ *Ibidem*, p. 106.

²⁰ *Ibidem*, p. 210-211.

²¹ *Ibidem*, p. 161.

²² *Ibidem*, p. 162.

O dată pătrunse în registrul preferințelor estetice ale săteanului, cântecele lirice convențional folclorice, provenite din societatea urbană națională, erau preluate și integrate în repertoriul micilor comunități rurale. Tradiția locală le oferea un loc special în repertoriu, realizându-se astfel o „deschidere culturală” și o reformatare a întregului sistem de genuri muzicale.

O bună parte din cântecele populare moderne românești constituia opera prelucrării, imitării și stilizării folclorului național, realizată de veritabile *asociații corporative de creație urbană*, constituite din agenți și factori ai pieței culturale a vremii, printre care aflăm: compozitorii, textierii și cântăreții populari, instrumentiștii profesioniști, lăutarii, tarafurile, fanfarele militare și de promenadă, orchestrele urbane de muzică populară, de teatru, de vodevil, de comedie, de salon și chiar cele de jazz, casele de discuri, tipăriturile, radioul și magazinele de desfacere.

Sub imboldul interesului economic și comercial, toate aceste elemente de creație și producție, concentrate mai cu seamă în capitală și în marile orașe ale țării, prefigurau o adevărată industrie culturală (antreprize concertistice, de divertisment, turnee artistice, producție discografică și radiofonică), care abia se năștea la acea vreme. În asociațiile corporative de creație populară erau atrași și artiștii de muzică ușoară, fapt ce favoriza un intens proces de schimb cultural în societate. În plus, fenomenul dat facilita și penetrația pe piața națională a genurilor muzicii populare internaționale la modă.

Maria Tănase – simbol al noului cântec popular

Relevantă pentru condiția artistului popular interbelic este biografia de creație a celebrei cântărețe Maria Tănase (1913-1963), exponent notoriu al noii muzici populare, opera noii industrii muzicale ce se înfiripa în România. Născută în mahalaua Livada cu duzi a Bucureștilor, Maria Tănase a fost înconjurată de mică de cântecul popular. Primele melodii le-a învățat de la părinți sau pur și simplu de la lăutarii din cartier.

Posesoare a unei frumoase voci de alto, debutează în 1931, mai întâi ca solistă vocală (cântăreață) în micile localuri de petrecere (cafenele sau cârciumi), iar mai apoi, din 1932, în incinta unor restaurante vestite din București ca dizeuză. Își continuă cariera de artistă în cadrul asociațiilor corporatiste de creație ca interpretă de cântece populare, romanțe, cuplete de revistă, muzică ușoară, tangouri,

pe scena grădinilor de vară, a vestitelor teatre de comedie din capitală („Cărăbuș” al celebrului Constantin Tănase, „Alhambra”, teatrul muzical „Gioconda”, condus de compozitorul Ion Vasilescu – toate fiind un fel de versiuni românești ale vodevilului francez și ale *music hall*-ului londonez, succesoare ale vechiului gen de *café concert* și *café chantant*).

Colaborarea cu Teatrul de revistă al lui Constantin Tănase, fondat în anul 1919, situat în Grădina de vară din strada Academiei din București²³, a avut un rol esențial în formarea profesională a Mariei Tănase. Acest teatru prezenta câte una-două reviste noi în fiecare sezon estival, la realizarea cărora își dădea concursul o întreagă rețea de creatori în domeniu: compozitori, textieri, dramaturgi, actori, cântăreți (sau „diseuri”). Grație rolurilor jucate și cântecelor lansate în teatrul de revistă, Maria Tănase devenise cunoscută în întreaga țară.

Adevărata faimă i-au adus-o însă marile turnee artistice la Expoziția Internațională de la New-York (1939), în Turcia și în Europa, imprimările muzicale realizate la casele celebre de discuri „Columbia” (Viena, 1936), „Odeon” (cu reprezentanță la București) și „Electrecord”, dar și aparițiile în cadrul emisiunilor la Radio București (începând cu 1938, grație recomandării lui Constantin Brăiloiu).

În activitatea sa, artista a fost mereu asistată de celebrele tarafuri ale vremii (Mitică Măță, Ilie Rădulescu, Costică Tandin), inclusiv de tariful de concert al renumitului violonist virtuoz Grigoraș Dinicu. Solista a reușit să lanseze cu succes diverse cântece naționale în stil popular, clasate de specialiști la rubrica „cântece românești”, ceea ce noi astăzi am numi „muzică neo-tradițională”. Cele mai multe dintre aceste cântece naționale erau compuse pe texte proprii sau pe ale unor autori consacrați ai acestui gen, printre care îi amintim pe Eugen Mirea, Puiu Maximilian și Nicu Kanner.

Însă Maria Tănase nu se mulțumea să prezinte cântecul popular țărănesc în forma sa brută, culeasă de ea, ci se apuca să-l tălmăcească în profunzime și să-i schimbe versurile, lansându-l cu o nouă fațetă și forță expresivă. Temeinica cunoaștere a raportului dintre conținut și forma artistică au ajutat-o să prelucreze ingenios multe creații folclorice. Așa se face că noile sale creații în stil popular aveau o puternică și inconfundabilă notă personală.

²³ Vera Molea, *Teatrele din grădinile de vară ale Bucureștilor de altădată*, București, Biblioteca Bucureștilor, 2011, p. 90.

Urmărind cu fidelitate ideea textului, interpreta varia deseori ritmul melodiei cu note lungi, ținute, punând astfel în valoare caracterul dinamic, patetic, dramatic al conținutului. Menționăm și faptul că unele cântece vechi le trata într-o manieră melodică simplificată tocmai pentru a fi cât mai accesibile publicului urban. Așadar, stilizarea vechilor cântece țărănești rezulta din nevoia actualizării și adaptării la gusturile noului public urban, dar și din necesitatea prezentării scenice, teatrale, actoricești, cât mai atractivă.

În palmaresul celebrei artiste figurează peste 40 de cântece preluate „din popor” și transformate în producții pentru marele public. Printre *hit*-urile naționale de mare succes ale Mariei Tănase se înscriu cântece precum *Cine iubește și lasă*, *Ciuleandra* (impregnat cu strigături pe melodia unui vechi dans omonim), *Trandafir de la Moldova*, *Aseară vântul bătea*, *Mărie și Mărioară*²⁴ ș.a. Un loc aparte în lista interpretărilor celebre ale Mariei Tănase îl ocupă cântecul *Sanie cu zurgălăi*, o creație în stil folcloric a compozitorului român de origine evreiască Richard Stein (1909-1992).

Noile cântece populare ale îndrăgitei artiste au fost preluate și asimilate în repertoriul comunităților țărănești din mai toate colțurile țării ca și producții de „folclor”. Prin anii '30, editurile celebre din capitală („Armonia Bucharest”, „T. I. Eșanu”, „Barbu Lăutaru Matei”, „La Harpa București”), care colaborau cu Teatrul de cabaret și revistă „Cărăbuș”, au lansat o serie de cântece ale Mariei Tănase, plasându-le alături de creațiile celor mai vestiți interpreți populari ai vremii (Vivette, Jean Moscopol, Ionel Luican, Titi Botez, Silly Vasiliu, Virginica Popescu, Cristian Vasile, Lenitta Boldur, Lulu Nicolau, Mya Boxan, M. Petculescu, Gion, Liana Mihăilescu, Tantzi Căpățână, Piu Mironescu, Joujou Pavelescu, Aurel Munteanu, Marin Teodorescu zis Zavaidoc, Costache Antoniu, Valerica Cevie, Constantin Lungeanu ș.a.).

Departate de a fi o exponentă exemplară a folclorului românesc „autentic”, adică „țărănesc”, așa cum încearcă să acrediteze unii specialiști în domeniu, artista a reușit, totuși, să devină un simbol al noii arte populare românești interbelice de largă audiență națională, un tălmăcitor fin și delicat al marilor drame ale sufletului profund românesc.

²⁴ Precizăm faptul că majoritatea informațiilor din acest subcapitol au fost preluate din cartea Mariei Roșca, *Maria Tănase*, București, Editura Muzicală, 1988 (p. 44-46, 79, 81).

Interpreta și-a axat *credo*-ul ei artistic pe ideea promovării noii muzicii populare românești de sorginte rurală și de vocație urbană. În conținutul acestei muzici se împleteau, în dozaje fine și echilibrate, trei surse stilistice de bază: cântecul țărănesc genuin, vodevilul și „noua creație populară românească”, opera unor compozitori și interpreți profesioniști de prestigiu²⁵. Noua muzică populară națională era rodul producției artistice corporatiste urbane ce se înfiripa în perioada interbelică, prevestind astfel apariția unui puternic filon al industriei culturale în România.

Etape și specii inovatoare în repertoriul rural din Basarabia

Consultarea documentelor fonogramice păstrate în Arhiva Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău (peste 13.000 de unități, colectate între anii 1964-2000), a fondurilor personale (adunate în perioada 1983-2005), dar și analiza surselor bibliografice și discografice disponibile pe marginea acestei teme ne permite să avansăm ipoteza că, într-o primă etapă, ce cuprinde ultimele decenii ale secolului al XIX-lea până la primul război mondial, procesul de modernizare a muzicii tradiționale din Basarabia (aflată, reamintim, sub ocupație rusească) a influențat, în principal, domeniul *muzicii instrumentale*.

Fiind apanajul artei lăutărești, acest domeniu s-a îmbogățit treptat, grație importului, adoptării, folclorizării și indigenizării, preponderent în mediul urban și mai puțin în cel rural, a unor modele, genuri și creații ale muzicii de dans populare europene la modă (vals, cadril, polcă, cracoviac, galop, venghercă, mazurcă, padespani). Toate acestea constituiau marca preferințelor estetice ale elitelor sociale de la acea vreme, din care s-au inspirat, după caz, și colportorii tradiției rurale.

Într-o etapă ulterioară, cuprinsă de perioada interbelică și, parțial, postbelică, procesul de inovare se va extinde, în special, asupra *repertoriului vocal* din Basarabia integrată statului român, punând în evidență, mai cu seamă, atractivitatea estetică și penetrabilitatea socială a cântecelor lirice de delectare și de divertisment aflate la modă. Sub influența muzicii populare urbane, de scenă, revuistice și de salon, repertoriul vocal al muzicii tradiționale rurale se va deschide unei noi

²⁵ Speranța Rădulescu, *Peisaje muzicale în România secolului XX*, București, Editura Muzicală, 2002, p. 140.

infuziuni de „capital cultural” sub forma creațiilor de „stilizare populară”, opera autorilor autohtoni.

Astfel, în structura genurilor muzicii populare țărănești din Basarabia vor fi asimilate, rând pe rând, cu o intensitate și frecvență variabile regional, șase categorii sau specii principale de cântec popular nou, în mare parte venind din Vechiul Regat: 1) cântecul ostășesc în ritm măsurat; 2) cântecul de recruți; 3) cântecul liric nou, „convențional folcloric”; 4) cântecul teatral, cupletul și refrenul de revistă, creații cu un pronunțat caracter social, satiric și umoristic, asimilate în popor sub eticheta de „cântec de glumă”; 5) romanța națională, un gen foarte prolific începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, trecut treptat în patrimoniul muzicii tradiționale ca și „cântec vechi”, uneori confundându-se cu doina sau cu cântecul liric țărănesc în ritm lent, de factură veche; 6) cântecul popular în prelucrare corală, un domeniu emblematic al creației componistice naționale, opera unor mari maeștri ai artei corale, de larg răsunet în mediul folcloric, cunoscută încă de la finele veacului al XIX-lea și înrădăcinată în sânul tradiției rurale, mai cu seamă în perioada interbelică grație creării unei largi rețele de coruri populare în teritoriu, rețea dezvoltată sub imboldul mișcării culturale naționale.

Acestora li s-ar putea alătura, eventual, și un grup restrâns de cântece școlare, adică creația didactică a unor compozitori și învățători, brodată pe o țesătură folclorică, aceasta făcând obiectul unor repertorii muzicale incluse în manualele de cânt din epocă.

Majoritatea speciilor „de achiziție” în repertoriul muzical rural din Basarabia interbelică reprezintă efectul asimilării selective, critice și totodată afective, în consens cu necesitățile culturale proprii și exigențele tradiției orale locale. Beneficiind de o largă difuzare, grație noilor tehnologii și mijloacelor mass-media (radioul, producția discografică, aparatele mecanice de reproducere), fructificând contribuția unor importanți factori și actori sociali (piața culturală, școala, armata, tineretul, administrația, inteligența rurală), noutățile muzicale împrumutate se vor impune ca dominantă estetică în concepția comunităților țărănești, respectiv ca obiect al preluării, adaptării, indigenizării, asimilării și folclorizării în repertoriul muzicii vocale de la sate.

Numărul cântecelor populare noi, prezente în repertoriul muzicii tradiționale din Basarabia, variază în proporții considerabile de la o specie la alta. Procesul de asimilare s-a manifestat însă cel mai

puternic pe filonul a trei specii lirice și/sau lirico-epice de bază: 1) cântecul popular nou, „convențional folcloric sau țărănesc”; 2) romanța națională și 3) cântecul popular în prelucrare/armonizare corală de factură apuseană.

În cadrul prezentului demers ne vom rezuma doar la citarea unor titluri reprezentative și la scurte comentarii asupra speciilor deja enunțate, urmând ca într-o lucrare viitoare să analizăm amănunțit toate speciile inovative ale repertoriului vocal tradițional din Basarabia.

Astfel, pentru *specia cântecului ostășesc*, reprezentative sunt creații precum: *Prin pădurea verde deasă; Când am plecat de-acasă; Cine trece prin oraș; De-ar fi arma de lemn verde; Sub umbra unui stejar; Cântă cucul sus la vie; Două drumuri și-o cărare; Coif ai raniță în spate; Acum ceasul bate unu; Toți militărașii vin; Când am plecat la cazarmă; Frumos, voinic ca bradul; Trecui timpul de-astă vară; La umbra unui stejar* ș.a. De regulă, cântecele aparținând acestei specii au forme strofice, unele cu refren. Cele mai multe apelează la un ritm de marș în măsura de 2/4, la structuri tonale, preponderent majore, și se pretează cântării corale monodice sau polifonice, de factură apuseană. Apropiate acestora în conținut sunt *cântecele de recruți*, de mare popularitate în mediul țărănesc, printre care figurează: *Eu ți-am iubit ochii tăi; Spală, mamă, rufe; Pe drumul căruțelor* ș.a.

Cântecul liric popular nou, convențional „folcloric”, bine reprezentat în repertoriul basarabean, surprinde prin bogăția tematică, nesfârșita varietate de forme, diversitatea melodiilor, tendința mișcării în ritm măsurat (fix) și predilecția pentru refrenuri. Pentru unele exemple se cunosc chiar autorii, interpreții și cronologia lansării în discografia vremii. Cităm, selectiv, următoarele titluri: *Măi, Ionele, tu erai; Cu calul bălan; Ușor, puiule, ușor; Drag mi-a fost pe lumea asta; Păsărică, mută-ți cuibul; Tinerel m-am însurat; Mai vino seara pe la noi; Ilenuță de la munte; Pădure, dragă pădure; Drag mi-a fost pe lumea asta; Suflecată pân-la brâu* (lansat de Marin Theodorescu, orchestra Vasile Teodorescu, disc Columbia, Viena, 1935; reluat de Mitică Crețu, Orchestra Națională, disc Cristal, 1936).

Acestora li se alătură o serie întreagă de cântece populare și *hit-uri*/slagăre de muzică ușoară folclorizată, cu autori cunoscuți sau necunoscuți, lansate în perioada interbelică sau chiar în cea antebelică, printre care: *Ionel, Ionelule* (muzica: Claude Romano, versuri: Nic. Constantinescu și N. Vlădoianu, lansat în anii '30 de Dorel Livianu; reluat de Mia Braia, orchestra Tică Tantin, disc Cristal, 1937, precum

și de Petre Alexandru și Marin Theodorescu); *Mai vino seara pe la noi* (lansat de Marin Theodorescu, zis Zavaidoc, disc patefon, 1928); *Țărăncuță, țărăncuță* (muzica: Ion Vasilescu, versuri: Eugen Mirea și Puiu Maximilian, lansat de Dorel Livianu, Orchestra Teatrului Alhambra din București, disc Columbia, anii '30); *Roata morii se-nvârtește* (muzica: Vasile Vasilache, versuri: Nacht Stroe și Puiu Maximilian, lansat de Ion Luican, disc Odeon, 1939); *Trandafir de la Moldova, Aseară vântul bătea, Cine iubește și lasă, M-am jurat de mii de ori* ș.a. (toate lansate de Maria Tănase, unele cu taraful Costică Vraciu din Gorj, disc Columbia, 1936); *Căsuța noastră* (muzica și versuri: P. Popescu-Peppe, lansat de Petre Alexandru, orchestra Vasile Julea, disc Cristal, 1937); *Bordeiaș, bordei, bordei* (muzica și versuri: G. Boldeanu, lansat de Petre Alexandru, orchestra Vasile Julea, disc Cristal, 1937); *Costică, Costică* (muzica: Petre Popescu-Peppe, versuri: N. Constantinescu și N. Vlădoianu, anii '30; relansat de Gigă Petrescu, 1970); *Sanie cu zurgălăi* (muzica: Richard Stein, versuri: Liviu Deleanu, relansat de Maria Lătărețu); *Șapte săptămâni din post* (lansat de Iancu Marinescu, disc de gramofon, 1910); *Prin pădurea bradului* (cântat de Luca Codin, taraful Marin Matache, disc Cristal, 1936; reluat de Petre Alexandru, orchestra Ionel Cristea); *În grădina lui Ion* (muzica și versuri populare: Mia Braia, lansat de Petre Alexandru, 1937); *Marine, la nunta ta* (cântat de Mitică Crețu, Orchestra Națională, disc Cristal, 1936); *Ce frumoasă este viața* (lansat de Alexandru Pădureanu, taraful Cărăbiță, disc Cristal, 1936; reluat de Petre Alexandru, orchestra jazz Gerd Wilnow, 1937) ș.a.

Un loc important în repertoriul basarabean îl deține *cântecul teatral* sau *cupletul* și *refrenul de revistă*, această categorie simbolizând ecoul popular al faimoaselor reprezentații de comedie, podoabe ale unor spectacole cu varietăți rustice, un asortiment de „cântece deocheate”, unele difuzate prin intermediul radioului sau ieșite din pâlnia vreunui gramofon de epocă. Categoria se distinge, în primul rând, prin conținutul extrem de picant al creațiilor, prin satira și umorul aprig la adresa diverselor vicii umane degradante (beția, trândăvia, înfumurarea, ipocrizia, adulterul, hoția, prostia, trufia ș.a.). Axat pe un limbaj poetic și muzical simplu, quasi-folcloric, accesibil, acest cântec a fost mereu agreat de sătenii de altădată, ei îmbrățișându-l ca pe o nouă formă de divertisment și de amuzament pe la diverse reuniuni („cumpăanii”), fiind numit și „cântec de glumă”.

Specia cuprinde un număr impresionant de creații, ale căror autori rămân, în virtutea circulației orale, necunoscuți. Dintre cele mai cunoscute cântece menționăm: *Mama mea când m-a făcut; Haide, babă, cu ghiocul; Mă cheamă Jenică; Mă numesc Ghiță-nvârteală; Dup-atâtea multe zile de lucrat; O călugăriș-odată; Ileană, amantu-ți vine; De-ar fi bărbatul cuminte; Doi țigani se întâlniră; Eu sunt tata bulibașa; Vasilică din Moldova; Sunt țigancă, nici nu-mi pasă; Surioară, Mărioară; Pleacă mandea la pădure; Eu, fecior de general; Un bărbat alaltăseară; Mai aseară la un bal; Sunt țigan din țigănie; Garofiță înflorită; Aoleu, țigancă neagră; Săracu bărbatul meu; Dragă copiliță; Iat-o, iat-o și mătușa; Iubita mea, de vreți să știți ș.a.*

Deosebit de fecundă în repertoriul vocal rural este *romanța populară*. Moderator delicat al spiritului uman, acest gen de creație a valorificat din plin tendința firească de exprimare sinceră, profundă și directă a sentimentului dragostei în varietatea formelor sale de manifestare (dragoste fidelă, pătimașă, copleșitoare, dragostea infidelă, nefericită, neîmpărtășită, neîmplinită, dragostea față de natură, de sat, de părinți, de plaiul natal etc.). Fiind o specie a poeziei lirice sentimentale, deseori de inspirație erotică, ea include uneori și creații de tip elegiac sau eric. Se cunosc însă și specii mixte de romanță-baladă, romanță-elegie, romanță în ritm de dans (vals, tangou) etc. Colportorii rurali nu deosebesc romanțele de celelalte creații folclorice lirice.

Oamenii simpli de la sate îndrăgesc romanțele atât de mult, încât le cântă cu pasiune și le promovează pe cale orală ca expresie a propriilor concepții și aspirații estetice. Creații eminent melancolice, pline de tristețe și afecțiune, oarecum tangente cu lumea vechilor cântece „de jale” și „de înstrăinare”, istorisirile elogioase ale romanțelor captează, în special, interesul fetelor și al oamenilor în etate. În concepția țăranilor, romanța simbolizează frumusețea artistică și inspirația patetică. Adesea, romanțele fac obiectul demonstrației erudiției, competenței și performanței artistice. Printre trăsăturile muzicale definitorii ale romanței populare se distinge cantabilitatea și vocalitatea deosebită a liniei melodice, tendința exprimării în ritm liber și discursul muzical afectuos.

În repertoriul rural din Basarabia am identificat peste 150 de romanțe, parte integrantă a fondului muzical tradițional. Pentru unele creații sunt cunoscuți autorii muzicii și/sau versurilor, iar pentru altele – nu. Spicuum doar câteva titluri: *La oglindă* (versuri: George Coșbuc, lansată de Iancu Marinescu, orchestra Barbu Ciolacu, disc

gramofon, 1910); *Bătrânețe, haine grele; Car frumos cu patru boi* (versuri: George Coșbuc); *Călugărul din vechiul schit; Când eram de șapte anișori; Colo-n vale-n grădiniță* (lansată de Iancu Marinescu, 1908); *De ce m-ați dus de lângă voi; Destul de tot ce-am suferit; Eram un tânăr cu speranță; M-am născut într-un bordei* (muzică și versuri: V. Militaru, lansată de Marin Theodorescu, disc Columbia, 1928); *Nu plânge că te dau uitării* (muzica: Gheorghe Paraschiv, versuri: Matilda Cugler); *Pe lângă plopii fără soț* (muzica: Iancu Filip, versuri: Mihai Eminescu); *Pocnind din bici pe lângă boi* (versuri: George Coșbuc); *Să-mi cânti cobzar bătrân ceva* (muzica: Isidor Vorobchievici) ș.a.

Un larg răsunset în repertoriul vocal din Basarabia l-a avut și *cântecul popular în prelucrare/armonizare corală apuseană*. Născut sub imboldul mișcării naționale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de maximă intensitate în provinciile aflate pe atunci sub dominație austro-ungară (Transilvania, Banatul, Bucovina), acest gen de creație a valorificat tradiția marșurilor, imnurilor și cântecelor patriotice mai vechi. Așa se explică faptul că anume acest gen a favorizat procesul afirmării valorilor naționale în artă, marea operă de deșteptare a conștiinței naționale și de promovare a identității culturale românești.

În acest sens, remarcăm că mai toți compozitorii români de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea (Gavriil Musicescu, Ion Vidu, Basil Anastasescu, Dumitru Georgescu-Kiriac, Timotei Popovici, Constantin I. Baci, Filaret Barbu, Augustin Bena, Tiberiu Brediceanu, Ioan D. Chirescu, Gheorghe Cucu, Gheorghe Dima, Sabin V. Drăgoi, Gavriil Galinescu, Francisc Hubic, Mihail Jora, Marțian Negrea, Ciprian Porumbescu, George Enescu, Tudor Flondor, Liviu Rusu, Achim Stoia, Nicolae Ursu, Alexandru Zirra) „au luat melodiile populare și le-au prelucrat în operele lor de artă”²⁶.

În această epopee a creației naționale și-au dat concursul și compozitorii din Basarabia de după Unirea din 1918, avându-i ca reprezentanți de marcă pe maeștrii Mihail Bârcă²⁷ și Vasile Popovici, profesori universitari și dirijori notorii. De sub pana acestor compozitori

²⁶ George Breazul, „Muzica românească de azi”, în *Muzica românească de azi*, Cartea Sindicatului Artiștilor instrumentiști din România. Ediție scoasă de Prof. P. Nițulescu. Redactor: George Breazul, București, Editura Mărvan, 1939, p. 423-424.

²⁷ Cf. Gleb Ceaicovschi-Mereșanu, *Mihail Bârcă – compozitor și dirijor*, Chișinău, Editura Știința, 1995, passim.

au ieșit zeci de cântece populare basarabene în prelucrare corală. Ambii au colaborat activ la campaniile de cercetare a folclorului sub egida Institutului de Cercetări Sociale a României. O parte din creațiile adunate pe teren au fost publicate într-o colecție specială, incluzând 21 de cântece basarabene²⁸.

Opera lor a servit drept sursă de inspirație pentru numeroasele coruri populare ce activau în cadrul școlilor și căminelor culturale din Basarabia. Calitatea artistică și măiestria interpretativă deosebită a corurilor din Basarabia interbelică se făcuse cunoscută în toată țara. Drept mărturie în acest sens amintim Premiul I de la Concursul de coruri sătești și jocuri naționale (București, 1937) obținut de colectivele din Cosăuți – Soroca și Hâncăuți – Hotin²⁹.

Cântecele populare în prelucrare corală și camerală erau promovate în repertoriul didactic al Conservatoarelor din Chișinău („Unirea”, Municipal și Național), în concertele corului Catedralei din oraș (cond.: M. Berezovschi), al corurilor căminelor culturale C.F.R. de Fete (cond.: Al. Cristea, autorul imnului „Limba noastră”), „Sfântul Ilie” (cond.: M. Grozdev), „Răsăritul” din comuna Lozova (cond.: Ecaterina Marian), al corurilor liceale și școlare (cond.: M. Bârcă, V. Popovici, E. Popovici ș.a.), inclusiv în cadrul emisiunilor *live* de la Radio Basarabia³⁰.

Foarte îndrăgite de oamenii satelor basarabene, cântecele în prelucrare/armonizare populară apuseană s-au înrădăcinat profund în repertoriul rural. Ele au fost alăturate cântecelor lirice locale mai vechi, din categoria celor „de deal” sau „de jele”, în mișcare lentă, axate pe o manieră specifică de împletire a vocilor, numită de specialiști „perorație rusească”, o formulă proprie muzicii de contact cu cultura slavilor orientali, în special din zonele basarabene de la Nistru.

Dintre mijloacele de expresie specifice cântecelor corale populare de factură apuseană se impuneau diversele forme de repetiție și de augmentare a versului, refrenele, interjecțiile, mișcarea preponderent vioaie, caracterul vesel, deseori cu accente satirice și comice, toate favorizând comunicarea, buna dispoziție, euforia, co-participarea,

²⁸ Mihail Bârcă, Vasile Popovici, *Cântece basarabene armonizate pe 2 și 3 voci egale*, Chișinău, Atelierele Grafice Emil Grabovschi, 1939.

²⁹ Apostol D. Culea, „Corurile căminelor culturale”, în *Muzica românească...*, p. 1123.

³⁰ Vezi programele „Radio Basarabia” sau „Radio Chișinău” în paginile ziarelor „Adevărul”, „Universul”, „Gazeta Basarabiei”, publicate între 7 octombrie 1939 și 20 iunie 1940.

interactivitatea, strânsă relație emotivă dintre public și interpreți, și – nu în ultimă instanță – sentimentul apartenenței la grup și conștiința identității culturale.

Analiza noastră ne-a permis să identificăm în repertoriul vocal tradițional din Basarabia peste 40 de creații populare în prelucrare corală de stil apusean, majoritatea fiind interpretate pe două voci. Dintre titlurile cele mai frecvente pomenim: *Zis-a badea că c-a veni*; *De-ar fi mândra-n deal la cruce*; *Aseară la șezătoare*; *Bat-o focul lume rea*; *Hai, Ileano la poiană*; *Pe cărare sub un brad*; *La cișmele pe-nserat*; *La porțița mândrei mele*; *Mă dusei și eu la moară* ș.a.

În concluzie, putem afirma că cele șase specii au intrat adânc în tezaurul muzicii rurale din Basarabia, astăzi – Republica Moldova. Ele nu pot fi excluse și nici ignorate de către cercetători, fiind nelipsite din repertoriul vocal al satelor și reprezentând o parte importantă a patrimoniului cultural imaterial românesc din stânga Prutului.