

DIALOGUL EUROPEAN ȘI STRUCTURA GENURILOR MUZICII POPULARE INSTRUMENTALE DE DANS DIN BASARABIA ȘI BUCOVINA*

Vasile CHISELIȚĂ**

Abstract

The study aims to argue the need to enlarge the epistemological framework in the research of Bessarabia's and Bukovina's traditional music repertory, in order to adequately reflect its genre system that characterizes the current stage of the evolution process. An important factor in the development of the traditional musical art is the European cultural dialogue in the modern era, during the 19th and 20th centuries. As core element of continuity in local cultural traditions, dance music has used the most creative contribution of modern civilization factors, trends and cultural influences coming from Western and Eastern Europe, including the contribution of contacting ethno-cultural communities. The genres of local dance music have constantly enriched with a series of resonant Western and Central-European models, such as Polka, Krakovyak, Quadrille, Gallop, Vengherca, Waltz, Mazurca, Padespani, binary choreographic cycle and suite.

Keywords: traditional dance music, genres, modernization, European dialogue, Romanian culture, westernization, Bessarabia, Bukovina.

Cuvinte-cheie: muzica tradițională de dans, genuri, modernizare, dialog european, cultura română, occidentalizare, Basarabia, Bucovina.

Premise istorice, repere epistemologice

Un factor important al evoluției muzicii tradiționale de dans îl constituie contactele istorice și dialogul cu alte culturi. De o amploare deosebită în epoca modernă, în special, începând cu perioada axială a Iluminismului de la răspântia secolelor XVIII-XIX, contactele între popoare și culturi au favorizat o intensificare fără precedent a fluxului de valori vest-europene pe arii geografice tot mai extinse spre estul și

* Problematika a fost prezentată pe larg în studiul *Genurile muzicii populare instrumentale de dans din Moldova/Basarabia și nordul Bucovinei. Inovație și dialog european în epoca modernă*, publicat în „Revista de Etnologie și Culturologie”, Chișinău, vol. XVI, 2014, p. 141-197.

** Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău – Republica Moldova.

sud-estul continentului, dar și spre alte regiuni ale lumii. Declanșată de Revoluția franceză de la 1789, amplificată de revoluțiile democratice din Europa centrală și de vest de la 1848, forța explozivă a procesului de expansiune economică și culturală a favorizat așa-numitul „marș al civilizației occidentale”, simbol al supremației capitalismului, marca tranziției definitive de la sistemul feudal manufacturier la cel de producție industrială (*factory system*)¹.

Deja pe la 1848, realmente, „nimic nu se mai afla în calea cuceririi occidentale a oricărui teritoriu pe care guvernele sau oamenii de afaceri occidentali le-ar fi găsit în avantajul lor”². În virtutea proximității geografice și a oportunităților economice atractive, țările din estul și din sud-estul Europei, în rândul cărora erau și Principatele Române, inclusiv regiunile Transilvaniei, Basarabiei și Bucovinei, care marcau o lume culturală distinctă și relativ autonomă, au ajuns să fie influențate semnificativ de „impactul exploziv al noilor forțe” ce emanau din Occidentul revoluționar, din modul capitalist de producție și diseminare a valorilor și bunurilor culturale.

Atingând pragul de suprasaturație pe piețele interne, paradigmele și valorile culturii vest-europene se vor îndrepta, prin intermediul antreprizei capitaliste, spre noile piețe de desfacere din estul și sud-estul Europei. Astfel, de la debutul secolului al XIX-lea și până în prezent, popoarele din regiune vor cunoaște, fiecare în parte, într-un ritm și grad diferite, efectele combinate ale modernizării economice, ale expansiunii și globalizării piețelor europene de consum, fenomen ce se va repercuta și în sistemul culturii.

Unul din sectoarele cele mai active și prolifică în exportul, expansiunea și diseminarea bunurilor, ideilor, valorilor și produselor culturii occidentale au fost artele, în special artele populare sau „de popularitate” (cum erau numite în epocă); printre acestea un loc distinct i-a revenit domeniului muzical-coregrafic, în particular muzicii de dans.

Evoluția galopantă a capitalismului în secolul al XIX-lea, cu deosebire în țările din regiunea euro-atlantică, a creat bazele dezvoltării și diversificării formelor de profesionalism muzical. Pe piața culturală a vremii se impun noi categorii, genuri, specii și modele standardizate ale

¹ Jean-Michel Gaillard, Anthony Rowley, *Istoria continentului european. De la 1850 la sfârșitul secolului al XX-lea*. Traducere de Emilian Galaicu-Păun, Chișinău, Editura Cartier, 2001, p. 29-30.

² Eric Hobsbawm, *O istorie mondială de la 1789 până la 1991*, vol. 1. *Era revoluției. 1789-1848*. Traducere de Radu Săndulescu, Chișinău, Editura Cartier, 2002, p. 11.

muzicii de dans, deosebit de atractive și antrenante pentru marele public din întreaga Europă. Larg deschisă antreprizei capitaliste, noua muzică populară europeană va depăși frontierele naționale, etnice și culturale, călătorind „peste mări și țări”, pentru a cuceri noi și noi piețe de desfacere și de consum.

Analizând fenomenul în cauză, muzicologul Derek B. Scott constată că, de-a lungul secolului al XIX-lea, în lumea occidentală s-au produs, de fapt, „patru mari revoluții ale culturii populare: la Londra a apărut *music hall*-ul, la Paris – *cabaret*-ul, la New York – *muzica menestrelilor* (minstrelsy), iar la Viena – *muzica de dans popular de cuplu*”³. În spatele acestor „revoluții” s-au conturat – în opinia autorului citat – „patru mari genuri de artă populară, care vor supraviețui și în secolul al XX-lea”⁴ (trad. n.).

Favorizate de „schimbările sociale și de încorporarea muzicii în afacerea capitalistă”⁵, cele patru genuri populare vor revoluționa întregul peisaj al modernității culturale, determinând o delimitare și distanțare accentuată între două stiluri contrastante de artă: 1. stilul artei „serioase”, „superioare” sau academice și 2. stilul muzicii „ușoare”, comerciale sau „de divertisment”.

Referindu-se la acest subiect, unii specialiști nu ezită să vorbească chiar de „marea schismă” (Henry Raynor) sau de „odioasa prăpastie” (Theodor W. Adorno), care s-a produs în sânul culturii occidentale⁶. Totodată, revoluția „popularului muzical” a favorizat tendințele de simbioză, de re-elaborare, capitalizare și comercializare a creațiilor muzicale de dans de diverse genuri și origini culturale: naționale, folclorice, populare, aristocratice, de salon.

Contradansul (*Country danse*) englez, Cadrilul și Galopul francez, Ländler-ul austriac, Polca cehă, Valsul vienez, Mazurca și Cracoviacul polonez, Ceardașul maghiar ș.a. au devenit mărci ale proceselor de modernizare și inovație în sânul culturii populare urbane europene. Noile creații populare se pretează la „rostirea”, prezentarea sau interpretarea în diverse dialecte și cu variate nuanțe culturale. În plus, „deteritorializarea” și „dezrădăcinarea” vechilor genuri de muzică

³ Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis. The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 3.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁶ *Ibidem*.

populară din „vatra” lor culturală nativă vor cataliza creșterea exponențială a puterii lor de erupție, expansiune și diseminare.

Dezvoltarea vertiginoasă a domeniului muzical-coregrafic a răspuns necesităților vitale ale societății capitaliste în creștere. Forța motrice a acestei societăți o reprezenta burghezia, cea care va adopta un adevărat cult pentru formele de distracție și delectare cu dans. Spiritul democratizării artelor, consfințit de Revoluția franceză, a dat naștere celebrelor instituții publice de cultură muzical-coreică – saloanele de bal. Acestea se vor înființa în marile capitale, dar și în mai toate centrele urbane mari ale vechii Europe. De un prestigiu deosebit se bucurau faimoasele *Redutensaal* și *Sperlsaal* din Viena, dar și numeroasele saloane și teatre muzicale din Paris. Barometrul modei coreice se transferă în aceste două mari capitale europene, de unde va iradia în toate centrele de cultură de pe continent.

În perioada 1840-1850, cele mai mari și performante orchestre de dans erau tot la Viena și Paris, acestea fiind conduse de către iluștrii compozitori din dinastia Strauss tatăl și fiul, respectiv, de vestitul comic-dirijor Napoleon Musard⁷. Acesta din urmă se remarcase în fața publicului prin utilizarea unor procedee dirijorale de mare spectaculozitate, pe care le combina cu artificii actoricești de efect, precum focurile de pistol, manipularea extravagantă a viorii sau a scaunelor, reușind astfel să încingă atmosfera ludică a saloanelor, a sălilor de spectacole și a parcurilor de distracții pariziene.

Muzica europeană de dans se transformă într-un bun de larg consum, în marfă de mare valoare de piață. Editorii concură în acest proces cu o mulțime de albume muzicale, care includ arii și piese instrumentale pentru pian, majoritatea fiind scrise pe ritmuri de dans. De un interes deosebit se bucură formele compozite de suită și potpuriu, în care fuzionează diversele genuri muzicale, ca romanța, liedul, aria de operă, marșul și dansul. Infrastructura culturii populare este fortificată prin crearea unei întregi industrii a tiparului și distribuției comerciale a muzicii. Apar primele manuale de „dans de salon”, precum lucrarea *La danse des salons* (Paris, 1847), redactată de Henry Cellarius, celebrul ideolog și maestru al domeniului.

În același timp, se înființează o vastă rețea de magazine de comercializare a instrumentelor muzicale și a edițiilor de note. Pe piața

⁷ Harold C. Schonberg, *Viețile marilor compozitori*. Traducere de Anca I. Ionescu, București, Editura Lider, 1997, p. 299.

muncii se impune o nouă categorie profesională – maestrul de „dans modern”, care va deveni, cu timpul, „coregraf”, acesta asumându-și funcții specifice în organizarea petrecerilor cu dans, dar și în gestionarea propriu-zisă a salonului de bal⁸. La scară mondială se vor afirma marile școli europene de balet, precum cele din Paris, Londra, Stuttgart, Viena și Sankt Petersburg. În cadrul acestor instituții va fi instruită o întreagă pleiadă de artiști-coregrafi, disponibili a concura pe cele mai diverse piețe culturale ale lumii, inclusiv în calitate de maeștri și creatori ai „dansului modern”, de salon.

Un rol important în propagarea genurilor muzicale dansante la modă le revine fanfarelor militare, municipale sau departamentale, cea mai viabilă formă de artă populară în centrele urbane, mai mari sau mai mici, din întreaga Europă. La rândul lor, și conservatoarele vor pregăti un număr impunător de dirijori de fanfare, specialiști tot mai solicitați, atât la petrecerile mondene cu muzică și dans (baluri, serate, carnavaluri, promenade, serbări, procesiuni publice, defilări militare, reprezentații de circ, competiții sportive, clownade, distracții urbane în timpul liber, diverse forme de odihnă și loisir etc.), cât și la concertele filarmonice.

O faimă deosebită o au și spectacolele teatrale, în special genurile de largă audiență și impact social precum vodevilul, comedia, teatrul de revistă și de varietăți, drama cu cântec și dans. Majoritatea programelor teatrale tind să includă și selecții din cele mai populare dansuri ale vremii. Tonul și direcția pe scena comico-dansantă a Europei îl dă opereta, al cărei simbol devenise Opera bufă din Paris (*Bouffes-Parisiens*). Fondată în 1855 de compozitorul Jacques Offenbach, această instituție culturală va promova intens dansurile la modă ale epocii, unele fiind utilizate ca mijloc de satirizare și parodiare a viciilor sociale. Să ne amintim, în acest context, de renumitul dans Cancan din opereta *Orfeu în infern* (1858), care făcuse furori pe cele mai importante scene din Europa și America de nord.

Repertoriul muzicii de dans se îmbogățește neconținut cu modele și creații noi, de mare popularitate, inspirate fie din vechile modele coreice de salon, fie din cele de origine folclorică. Printre acestea, Contradansul, versiunea adaptată a dansului englez *Country dance*, în mare vogă în spațiul francezesc, care a generat o serie întreagă de modele înrudite, foarte atractive, fiind preluat și răspândit în mai toate

⁸ Cf. Curt Sachs, *Storia della danza*. Traduzione di Tullio de Mauro, Milano, Casa Editrice Il Saggiatore, 1966, passim; Giovanni Calendoli, *Storia universale della danza*, Milano, Mondadori, 1985, passim.

țările europene, ajungând până în Rusia⁹. Șirul inovațiilor coreice îl continuă Cadrilul, un dans codificat în schema a 5-6 figuri, executate pe un ritm binar, cuprinzând melodii în măsura 2/4 sau 6/8, a cărui evoluție fulminantă, favorizată de regizarea creativă a noilor maeștri-coregrafi, a dat naștere unor specii naționale, printre care Cadrilul „englez”, „francez”, „american” și „rusesc”. Din Cadril a evoluat Galopul, un dans foarte agreat în mediul burghez, de care se leagă și apariția ulterioară a Cancan-ului. De o popularitate tumultuoasă s-a bucurat și Mazurca poloneză, un dans în ritm ternar sincopat la 3/4, dar și faimosul Cracoviac, axat pe melodii vioaie și energice, în ritm binar, la 2/4.

O adevărată revoluție în muzica europeană de dans au produs-o însă Valsul și Polca, modele muzical-coreice directe în cultura occidentală modernă. Acestea au prefigurat un întreg univers de creație muzical-coreică profesionistă. Inspirându-se din caracterul vioi, rotativ și săltăreț al Ländler-ului austriac și al Voltei francez-provensale, adoptând melodii voluptuoase, de largă respirație lirică, articulate în măsura 3/4, Valsul devine cunoscut ca dans autonom pe la 1780. Istoria Valsului începe însă de la mijlocul secolului al XVIII-lea, când este atestat ca dans folcloric în landurile austriaco-germane, unde circula cu denumirile Ländler, Deutch și Waltz. În jurul anului 1750, termenul Waltz este semnalat și în creația muzical-teatrală, fiind introdus în comedia *Bernarden*, scrisă de clownul vienez Felix von Kurz¹⁰.

Valsul se dansa și pe la balurile mascate de la curte, unde prototipul austriaco-german devenise la fel de popular ca Menuetul francez. Spre finele secolului al XVIII-lea, acest dans își împarte faima cu Contradansul, cu care deseori se amestecă, pentru a cuceri Europa sub denumiri alternative, precum Strassburgheza, Tiroleza sau Știriana. Valsul devine cel mai relevant simbol cultural al așa-numitei epoci „Biedermeierzeit” din Imperiul Habsburgic, marca unui stil artistic de

⁹ Cf. N. P. Ivanovski, *Balnyi tanets XVI-XIX vekov (Dansurile de salon din secolele XVI-XIX)*, Leningrad, 1948; T. Popova, *Muzykal'nye zhanry i formy (Genurile și formele muzicale)*, Moscova, 1954; G. Goleizovsky, *Obraztsy russkoi narodnoi khoreografii (Modele de coregrafie populară rusă)*, Moscova, 1964; L. Șkol'nikov, *Rasskazy o tantsakh (Schize despre dansuri)*, Moscova, 1966; E. Vasil'eva, *Tanets (Dansul)*, Moscova, 1968; M. Vasil'eva-Rojdestvenskaia, *Istoriko-bytovoii tanets (Dansul social-istoric)*, ediția a II-a, Moscova, 1987.

¹⁰ Joyce Simpson-Candelaria, *The Waltz: its pervasiveness in the first half of the nineteenth century, and its transformation into a symbol of the Biedermeierzeit in the works of Joseph Lanner, Johann Strauss, and Franz Schubert* (thesis), The University of British Columbia, 1976, p. 14 (disponibil online: file:///D:/Downloads/UBC_1982_A8%20S55.pdf).

tranziție, manifest între anii 1815-1848, când compozitorii Joseph Lanner, Johann Strauss și Franz Schubert pun față în față publicul capitalei austriece cu temperamentul și spiritul vremii, transformând vechiul Ländler rustic în noul Vals Vienez (*Wiener Waltz*).

Caracterul vioi, săltăreț și teatral, de această dată al unui prototip coregrafic popular ceh, a fost întruchipat de noul gen muzical-coreic numit Polca, un dans axat pe melodii expresive, în măsura 2/4. Modelul a reușit să cucerească publicul burghez european, care era obsedat de o adevărată „danso-manie”, mai ales după ce fusese prelucrat de compozitorul ceh J. Neruda (1835). Exportat și lansat de către coregraful praghez Raab pe scena Teatrului Odeon din Paris (1840), acest dans se va răspândi cu repeziciune în toată Europa. Este perioada când în mediul popular al saloanelor începe, conform lui Egil Bakka, „o adevărată nebunie a polcii”¹¹.

Modelul Polca este preluat cu entuziasm și admirație de către marii maeștri Cellarius și Coralli, pe atunci reprezentanți a două școli rivale de coregrafie din capitala franceză. În baza prototipului de import ceh, aceștia elaborează o serie de versiuni „franceze” sau „pariziene” ale polcii (*Polca française, Polca parisienne*). Prin anii 1840-1850 începe marșul triumfal al acestui dans, răspândindu-se în mai toată Europa și ajungând până dincolo de Ocean. Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, societatea occidentală este dominată, la propriu, de „frenesia Polcii”. Începe „Polca-mania”.

Simbolistica acestui dans pătrunde peste tot în spațiul public. Numele „Polca” este atribuit hotelurilor, frizeriilor, edițiilor de presă, modelelor de coafură, de vestimentație, de mobilă, bucatelor de restaurant etc. Chiar și cei mai mari compozitori ai secolului al XIX-lea nu s-au putut eschiva de la oportunitățile materiale pe care le ofereau genurile noi muzici populare europene. „Lăsând mândria la o parte”¹², autorii se străduiesc să ofere publicului un vast repertoriu de Polci, Galopuri, Valsuri, Marșuri ș.a., toate creațiile instrumentale de dans elaborându-le într-o manieră savantă, cvasi simfonică.

Spiritul Valsului și al Polcii a fost înnobilit de opera încântătoare a compozitorilor din dinastia vieneză Strauss. În palmaresul celor peste 500 de capodopere (operete comice, Valsuri, Polci, Galopuri, numite și „Polka-schnell”, inclusiv Cadriluri, Polca-Mazurca, Marșuri ș.a.), ieșite de sub pana lui Johann Strauss senior (1804-1849), Johann Strauss junior

¹¹ Egil Bakka, *The Polka before and after Polka*, in „Yearbook for Traditional Music”, Cambridge, vol. 33, 2001, p. 37-47.

¹² Harold C. Schonberg, *op. cit.*, p. 207.

(1825-1899), a fiilor și succesorilor Joseph Strauss (1827-1870) și Eduard Strauss (1835-1916), se oglindește, la modul cel mai pregnant, ideea de „muzică de divertisment” (*Unterhaltungsmusik*), înțeleasă în sensul de „muzică ușoară, de socializare, distracție, conversație” sau în cel de *Leichte Musik*, adică „muzică frivolă și ușor accesibilă”, cum era catalogată de contemporani.

Imensul repertoriu muzical-coreic straussian a oferit lumii burgheze în ascensiune, pasionată în cel mai înalt grad de moda petrecerilor cu dans, splendide creații de Valsuri, Galopuri, Cadriluri și Polci, compuse într-o manieră academică, care valorifica inventiv mijloacele expresive deosebite ale orchestrei simfonice. Axate pe melodii grațioase, pe armonii majore și diafane, pe orchestrații transparente și voluptoase, operele populare straussiene au marcat o întregă epocă în istoria muzicii universale.

Dinastia Strauss a devenit un veritabil simbol al spiritului popular european în muzică. Creația providențială a acestor mari compozitori a făcut senzație pe cele mai importante scene ale lumii. Popularitatea extraordinară le-a adus beneficii materiale fabuloase, inimaginabile pentru un artist de muzică „serioasă”, clasică, academică. Astfel, se cunoaște faptul că Johann Strauss fiul, spre exemplu, a devenit primul muzician-milionar în epocă, după ce, în anul 1872, evoluase la Boston și Philadelphia având sub bagheta sa o orchestră-gigant, compusă din 1087 (!) muzicieni¹³.

Gen de artă non-elitist, altădată puternic desconsiderat și marginalizat, muzica de dans, aidoma întregului domeniu popular coreic, revine cu o viteză amețitoare în avangarda interesului public și de afaceri. Revoluția muzicii de dans, despre care vorbea Derek B. Scott, a schimbat radical atitudinea societății capitaliste occidentale din secolul al XIX-lea față de profesioniștii noii arte populare. Burghezia mercantilă și cea industrială începe să aprecieze, să sponsorizeze și să avantajeze economic pe creatorii și interpreții de muzică populară de dans. Deseori, chiar instrumentiștilor din orchestrele simfonice li se cerea să interpreteze, în afară de muzică clasică, și renumitele Valsuri vieneze, Polcile, Cadrilurile și Galopurile la modă, pentru a veni în întâmpinarea solicitărilor insistente ale publicului.

Astfel, nelimitată de obstacolele de natură lingvistică, politică și socială, muzica populară europeană de dans va stimula procesele de dialogare, înnoire, transformare și modernizare a culturilor populare din

¹³ *Ibidem*, p. 298.

întreg spațiul estic al continentului. Sub imboldul marilor idealuri europene, acest gen de artă va oferi noi deschideri determinate economic. Culturile europene de reprezentare și divertisment vor fi forțate, mai accentuat din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, să dialogheze, să se prezinte „prin constrângere, unele altora”¹⁴.

Procesul de expansiune și înrădăcinare a formelor de cultură muzical-coreică vest-europeană pe terenul cultural al popoarelor din estul și sud-estul continentului va avea un caracter legic, obiectiv, natural. El se va manifesta sub diverse forme de asimilare și indigenizare/localizare a noutăților culturale europene, al căror efect revigorant și inovațional poate fi catalogat drept „occidentalizare” și „continentalizare”, conturând anticamera globalizării și mondializării culturale din zilele noastre.

O incursiune în spațiul cultural românesc

Primele lăstare de cultură muzicală europeană în spațiul românesc sunt semnalate, în opinia specialiștilor, încă de la răscrucea secolelor XVII-XVIII, ele rezumându-se, în principal, la așa-numitele „muzici” (orchestre, fanfare, formații instrumentale) „nemțești” sau „evropenești”¹⁵ prezente în cadrul unor curți domnești și/sau boierești. Acestora li se adaugă și formele de artă interpretativă la instrumentele aerofone de alamă, articulate de trâmbițași „leșești” și de turnerii „ardeleni”¹⁶.

Din veacul al XIX-lea tendințele culturale europene vor lua însă o direcție inedită. Inovațiile în arta muzicală locală vor fi promovate pe căi mult mai diverse, în rândul cărora se înscriu școala, noile instituții culturale și artistice, tiparul, antrepriza capitalistă, tehnologia, producția industrială, comerțul, comunicațiile și transportul. Avangarda expansiunii culturale occidentale în spațiul românesc este preluată de unele genuri de artă populară europeană „la modă”, un loc distinct între acestea revenind teatrului, operei, operetei și muzicii de fanfară. Aceste genuri de artă erau tratate (și percepute ca atare) de contemporani ca avanpost al înaintării marilor puteri europene în est, deseori atribuindu-li-se și rolul de instrument de testare și cucerire geostrategică a noilor piețe, popoare, elite politico-culturale și teritorii-țintă.

¹⁴ Gerard Leclerc, *Mondializarea culturală. Civilizațiile puse la încercare*. Traducere de Mihai Gruia Novac, Chișinău, Editura Știința, 2003, p. 27.

¹⁵ Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, ESPLA, 1956, p. 16.

¹⁶ Romeo Ghircoiașiu, *Cultura muzicală românească în secolele XVIII-XIX*, București, Editura Muzicală, 1992, p. 24.

Pe la sfârșitul secolului al XIX-lea și, în special, în perioada interbelică, în mediul intelectualilor români se prefigurează două concepții diferite, uneori diametral opuse, privind rolul și locul inovațiilor europene în cultura română. Au existat două tabere adverse în abordarea acestei probleme: o tabără conservatoare și alta radical-reformatoare. Prima se baza pe concepțiile fundamentaliste și ortodoxiste, care exaltau preeminența cvasi-absolută a factorului autohton, de regulă neglijând, negând, punând „în paranteze” sau minimizând rolul constructiv al influențelor occidentale. A doua împărțășa convingerile moderniste, prin care se argumenta importanța decisivă a influențelor europene în construcția noii națiuni române.

Concepțiilor moderniste se subscriu și ideile reputatului filozof și istoric literar Eugen Lovinescu, care susținea că întregul proces de creare a civilizației române moderne nu poate fi realizat fără „sincronizarea” revoluționară cu Occidentul, fără „importația integrală” a modelelor sale culturale, fără „imitația” creativă a acestora, generatoare de „invenție”¹⁷. Analizând efectele modernizării din secolul al XX-lea, sociologul Silviu G. Totelecan notează și faptul că tot ceea ce însemna tradiție culturală moștenită „începe să aibă o natură contiguă. Trans-localul [înțeles ca și cultură de import european – n.n.] se impune ca dimensiune importantă deasupra localului orânduitor de altă dată”¹⁸.

Imitarea, re-imaginarea și asimilarea unor forme de cultură europeană în cultura română va deveni o necesitate obiectivă și o realitate palpabilă deja din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, apogeul ascensiunii geopolitice a Occidentului. Fiecare grup etnic din teritoriul național și cultural românesc va intra în contact direct sau mediat cu Alții, va descoperi similitudini și diferențe, își va testa propria identitate culturală prin comparația cu cultura Celorlalți. Identitatea națională se va negocia „prin dialogul spiritual cu Celălalt, prin raportarea la valorile culturale ale acestuia”¹⁹. În cadrul dialogului cultural se vor descoperi și anumite câmpuri/teritorii contigue, cotangente, locuri de întâlnire a identităților culturale partajate cu Alții, unde se vor „cantona” genurile, formele, speciile și creațiile comune mai multor popoare.

¹⁷ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, vol. III. *Legile formației civilizației române*, București, Editura „Ancora”, 1925, p. 71 și 189.

¹⁸ Silviu G. Totelecan, *Localizări și globalizări în a doua modernitate*, în „Anuarul Institutului de Istorie «George Barițiu» din Cluj-Napoca”, Series Humanistica, tom VI, 2008, p. 164.

¹⁹ Sorin Mitu, *Imagini europene și mentalități românești din Transilvania la începutul epocii moderne*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2000, p. 180.

Muzica tradițională românească va deveni, grație deschiderii fenomenale către comunicare și dialog, un teren/câmp/spațiu cultural deosebit de fertil pentru adaptare, creativitate, inovare, modernizare și occidentalizare. Comunicării și dialogării cu Ceilalți se va preta mai cu seamă repertoriul muzicii autohtone de dans, deschisă proceselor de asimilare și îmbogățire cu noi modele, genuri, stiluri, creații, melodii.

Diversitatea expresivă și ideatică a „noutăților culturale” va pune în evidență forța revigorantă a două tipuri de „pluralism cultural” în repertoriul de dans. Adoptând termenii folosiți de Gerard Leclerc și raportându-ne la specificul evoluției muzicii tradiționale românești, putem identifica primul tip drept „pluralism zonal sau regional”, marcă a schimbărilor „ortogenetice”, minore, mai puțin vizibile și perceptibile la nivelul stilului, acesta conotând dialogul cultural între comunitățile etnice locale, proxime, cotangente sau co-teritoriale. Al doilea tip reprezintă „pluralismul european”, expresia schimbărilor „heterogenetice”²⁰, mult mai vizibile și perceptibile la nivelul stilului, el semnificând dialogul cultural cu societățile mari, cu comunitățile distante, îndepărtate, transfrontaliere. Ambele tipuri de pluralism cultural vin să ilustreze vigoarea dialogului cultural al modernității. Antropologii atribuie acestui fenomen un sens simbolic, pe care-l relevă deseori prin intermediul faimoasei metafore „concert al națiunilor și popoarelor”.

Dialogul cultural constituie, așadar, esența lumii moderne, aflată în continuă mișcare. Expansiunea europeană va deveni un factor important de influență a muzicii tradiționale de dans românești, fenomenul venind să confirme faptul că „nu sunt vii decât civilizațiile capabile să-și exporte bunurile la mare distanță, să iradieze”²¹.

Basarabia și Bucovina: evoluție europeană bipolară

Zonele etnografice ale Moldovei de la est de Prut (Basarabia) și Bucovina, regiuni istorice importante în configurația spațiului cultural românesc, nu vor rămâne în afara proceselor de expansiune culturală europeană, de modernizare și de occidentalizare. Lupta acerbă pentru dominația politică în zona Europei centrale și de est s-a soldat cu anexarea Bucovinei la Imperiul Habsburgic (în 1775) și a Basarabiei la cel țarist (în 1812).

Factorul geopolitic va determina astfel o vizibilă „disjunctie” a traiectoriei evoluției europene a acestor două regiuni. Procesul

²⁰ Gerard Leclerc, *op. cit.*, p. 249.

²¹ *Ibidem*, p. 25.

modernizării va lua aspectul unei europenizări „bipolare”, în care actorii, dinamica și direcțiile modernizării vor avea caracteristici proprii. Bucovina, partea de nord a Moldovei istorice, va fi conectată la dialogul cultural cu Vestul într-o manieră mai profundă și dinamică, prin filiera administrativă austriacă (germanofilă), deschisă și favorabilă occidentalizării, iar Basarabia – prin filiera rusească (slavofilă) –, va fi una mai refractară, mai conservatoare și oarecum reticentă la procesele de occidentalizare. În ambele regiuni însă, administrațiile politice imperiale vor juca, fiecare în felul său, rolul de mediatori și promotori ai dialogului dintre cultura locală și cultura modernă europeană.

Sursele bibliografice referitoare la Basarabia relevă faptul că printre formele de manifestare ale artei europene se remarcă concertele, seratele muzicale, spectacolele în aer liber ale fanfarei regimentului armatei ruse, încartiruit în Chișinău, care au debutat deja prin anii 1818-1823. Fanfara militară constituie un prim indiciu al europenizării peisajului cultural local de la acea vreme. De asemenea, sunt menționate și frecvențele reprezentații de teatru în casele particulare și în sălile publice din capitala noii provincii țariste, unele incluzând și „dansuri costumate”, după moda europeană²². În sala Clubului nobilimii din Chișinău se organizau, în mod regulat, serate cu „bal mascat”, deseori acestea fiind acompaniate și de extragerile speciale la loteria „allegri”²³.

La capitolul „noutăți” culturale se înregistrează și frecvențele turnee ale trupelor teatrale din diverse țări europene (italiene, franceze, rusești, germane, românești), fenomen care va deveni o constantă a vieții culturale din capitala provinciei, dar și un factor de popularizare în mediul autohton a dansurilor occidentale la modă. Deschiderea, în anul 1877, a Teatrului Grossman din Chișinău a înviorat, în mod sensibil, organizarea spectacolelor, concertelor și reprezentațiilor de dans modern. Către sfârșitul secolului al XIX-lea se deschide și un local special de distracții, numit „cazinou”, dar și două săli noi de spectacole²⁴. La începutul veacului al XX-lea, în reclamele ziarelor din Chișinău sunt pomenite inclusiv săli

²² „Trudy Bessarabskoi gubernii Uchonoj arkhivnoi komissii” („Lucrările Comisiei științifice și de arhivă a guberniei Basarabia”), tom I, Chișinău, 1900, p. 112-118; Alexandru Boldur, „Muzica în Basarabia. Schiță istorică”, în *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului artiștilor instrumentiști din România*. Ediție scoasă de Prof. P. Nițulescu, redactor G. Breazul, București, Editura Mărvan, 1939, p. 746.

²³ „Bessarabskie Gubernskie Vedomosti” („Revista gubernială basarabească”), 30 ianuarie 1974, no. 8, p. 41.

²⁴ S. Urusov, *Zapiski gubernatora, Kishiniov 1903-1904 (Însemnările unui guvernator, Chișinău 1903-1904)*, Moscova, 1907, p. 197.

private de distracții cu dans, una situată în incinta Clubului nobilimii, iar alte două – în edificiile situate în apropierea acestuia, în care diverși maeștri-coregrafi invitați ofereau „lecții de dans modern”²⁵.

Prin anii '60 ai secolului al XIX-lea se deschide primul magazin muzical din Chișinău, proprietate privată a lui Kubițki, care oferea, spre vânzare și închiriere, pian. Peste puțin timp se vor înfripa și serviciile de acordaj și reparație ale instrumentelor europene la modă²⁶. La începutul secolului următor, rețeaua de magazine se va extinde cu cel puțin încă patru unități, deținute de Ciumacenko, Sikor, Kapras și Vorobiova, în care se propun spre vânzare instrumente, tipărituri muzicale, servicii de editare specială a notelor²⁷, iar din 1904-1905 și aparate moderne de reproducere a sunetului înregistrat pe discuri, gramofone și fonografe²⁸.

În casele funcționarilor și boierilor se dau lecții de pian, tradiția încetățenindu-se încă de pe la 1820, odată cu mutarea din Iași la Chișinău a maestrului C. Gassiet, de origine franceză²⁹. Prin anii '80 ai secolului al XIX-lea, cu sprijinul unor muzicieni locali, printre care pianistul N. Bongardt, violonistul P. Kahovski, violonceliștii V. Gutor și M. Schildkrett, se creează ansambluri de muzică clasică. Acestea participă la serate muzicale, la concertele și reprezentațiile teatrale din oraș³⁰.

În luna octombrie a anului 1880 se înființează Societatea amatorilor de muzică din Chișinău, care va anima viața muzicală locală, membrii acesteia prestând și servicii de pedagogie muzicală³¹. În 1893 este fondată Școala muzicală privată a lui V. Gutor, iar în 1899 Școala muzicală a Societății Muzicale Imperiale Ruse, condusă de compozitorul V. Rebikov³². Școlile vor instrui un mare număr de muzicieni, receptivi la noutățile muzical-coregrafice. Statistica învățământului muzical special din anul 1905, spre exemplu, pune în evidență un număr impunător de elevi, în total 384, majoritatea provenind din mediul burgheziei și al nobilimii locale cosmopolite³³. La începutul secolului al XX-lea, în mediul urban din

²⁵ „Bessarabeț”, 24 martie 1905, p. 1.

²⁶ Boris Kotlearov, *Iz istorii muzykal'nykh sviazei Moldavii, Ukrainy, Rossii (Din istoria relațiilor muzicale ale Moldovei, Ucrainei, Rusiei)*, Chișinău, 1982, p. 50.

²⁷ „Bessarabeț”, 8 iulie 1904, p. 4; 14 iulie 1904, p. 4.

²⁸ Idem, 2 decembrie 1904, p. 4; 8 martie 1905, p. 4; „Bessarabskaia jizni”, no. 276, 3 noiembrie 1905, p. 4.

²⁹ Boris Kotlearov, *op. cit.*, p. 52.

³⁰ *Ibidem*, p. 50.

³¹ *Ibidem*, p. 53.

³² *Ibidem*, p. 55, 62.

³³ „Obzor Bessarabskoi gubernii za 1905 god” („Revista Guberniei Basarabia pe anul 1905”), Chișinău, 1907, p. 30-31.

Chișinău, presa semnala popularitatea frenetică a unor dansuri moderne, printre care Cancan-ul și *Cake walk*³⁴.

Pătrunderea dansurilor europene la modă, deși mai lentă, are loc, totuși, și prin sate. Pe la 1862, statisticianul rus A. Zașciuk atestă Valsul și Polca „în forme caricaturale”, aceste modele circulând în unele localități din centrul și nordul Basarabiei sub denumiri ca Ruseasca, Ganciu (Gancio), Galițianca, Hulubița (Golumbița) ș.a.³⁵ Cu un deceniu mai târziu, „Buletinul eparhial din Chișinău” atestă unele dansuri ale „clasei civilizate” în zonele rurale din județul Orhei³⁶.

Un rol deosebit l-au avut și contactele cu populațiile coloniștilor polonezi, destul de numeroase în județele nordice și în orașele Bălți și Chișinău. Același fenomen se remarcă și în privința cehilor, stabiliți către 1880 în sudul Basarabiei, colportori nativi ai unor modele de Polcă, aduse din patria lor de origine. O influență semnificativă au avut-o și relațiile cu coloniștii germani. Către anul 1858, aceștia se stabilesc în satele din județele Bender și Cetatea Albă, formând o comunitate compactă, de circa 24000 de mii de locuitori³⁷. Prin promovarea, în repertoriul lor muzical, a Polcii, Valsului, Mazurcii, Cracoviacului și a altor modele europene de dans, aceste comunități au oferit populației autohtone surse vii de inspirație culturală.

Cercetările sociologice din anii '30 ai secolului al XX-lea atestă un viu proces de urbanizare a repertoriului rural, la care contribuiau balurile intelighenției și fanfarele de la țară. Cota prezenței dansurilor occidentale la modă în repertoriul horelor de la sate putea atinge, conform datelor oferite de folcloristul Petre V. Ștefănuță, și 50 % din totalul melodiilor solicitate de tineret. Printre acestea, în categoria celor „mai vechi”, adică tradiționalizate deja, figurau Polca, Valsul, Marșul, Cracoviacul și Vengherca³⁸.

³⁴ „Bessarabeț”, 14 iulie 1904, p. 3.

³⁵ Aleksandr Zașciuk, *Materialy dlea geografii i statistiki Rossii. Bessarabskaia oblast (Materiale pentru geografia și statistica Rusiei. Regiunea Basarabia)*, Sankt Petersburg, 1862, p. 489.

³⁶ „Kishiniovkie eparhial'nye vedomosti” („Buletinul eparhial din Chișinău”) nr. 12, 15-30 iunie 1878, p. 490.

³⁷ Valentin Zelenciuk, *Naselenie Bessarabii i Podnestrovia v XIX veke (Populația Basarabiei și a zonei nistrene în secolul al XIX-lea)*, Chișinău, Editura Știința, 1979, p. 153, p. 226-230.

³⁸ Petre V. Ștefănuță, *Hora în regiunea Iurcenilor*, în „Sociologie Românească”, an III, nr. 10-12, 1938, p. 534-537.

În repertoriul fanfarelor din zonele rurale, Vasile Popovici relevă și prezența binomului „Polca-mazurcă”, care circula și cu titulatura abreviată „polmaz”. Cercetătorul apreciază că înființarea fanfarelor pe la sate se datorează militarilor întorși la baștină din armata țaristă a căror recrutare obligatorie fusese introdusă de administrația țaristă, încă de la 1872³⁹. Pentru mulți dintre marii lăutari-violoniști din satele Basarabiei, celebrele valsuri de Johann Strauss ajunseseră să reprezinte marca înaltei măiestrii artistice, blazonul nobleței profesionale, sursă de inspirație și elevație culturală⁴⁰.

Un amplu proces de modernizare culturală a avut loc și în Bucovina. Inclusă administrativ și politic în Imperiul Habsburgic, parte integrantă a spațiului central-european, aici modernizarea își va face loc cu pași destul de rapizi, mai ales în educație, arte, viața publică, organizarea teritoriului, instituții, transporturi, comunicații. Primii mesageri ai culturii occidentale sunt, conform lui Liviu Rusu, funcționarii austrieci și fanfarele militare (numite cu termenul german „kapelle”). În compania muzicii de fanfară, la Cernăuți, capitala noii provincii imperiale, se organizează frecvente serbări și procesiuni publice, unele prilejuite de întruniri sau vizite oficiale, precum serbarea anexării din 1777, vizitele împăratului Franz Josef din 1783 și 1786, Congresul împăraților din 1823 ș.a.⁴¹ Fanfarele interpretau variate marșuri și dansuri occidentale la modă, de unde nu lipseau, firește, și valsurile vieneze, care aveau deja o faimă europeană și mondială.

Tabloul vieții muzicale locale se îmbogățește în mod semnificativ. Din 1809 în Bucovina începe importul regulat de instrumente muzicale europene, în special spineturi și pianе, utilizându-se în acest scop drumul ce venea din Lemberg/Lwow. Multe instrumente sunt procurate și de preoții de la țară. Fenomenul introducerii instrumentelor europene stimulează interesul pentru învățământul muzical, organizarea seratelor muzicale, precum și achiziționarea albumelor muzicale vieneze, care începuseră a se difuza deja prin magazinele muzicale din Cernăuți. În bisericile noii populații catolice colonizate în Bucovina se făuresc orgi. După 1830, „influența apuseană se cristalizează în forme mai consistente”⁴².

³⁹ Vasile Popovici, *Cântecul popular la Copanca*, în „Buletinul Institutului de Cercetări Sociale al României. Regionala Chișinău”, Chișinău, tom. II, 1939, p. 536-537.

⁴⁰ Despre repertoriul lăutarului Gheorghe Negri din Fălești în anii '70, v. Moisei Lepădatu, *Lăutari din Fălești*, Chișinău, Editura Ruxanda, 2000, p. 20.

⁴¹ Liviu Rusu, „Muzica în Bucovina”, în *Muzica românească de azi...*, p. 799.

⁴² *Ibidem*, p. 800.

Repertoriul monden al balurilor nobiliare se îmbogățește cu variate Cadriluri, Galopuri, Polci, Valsuri celebre, unele ieșite de sub pana celor mai consacrați maeștri vienezi.

Orașul Cernăuți devine un important centru cultural și artistic. Trupele de actori, muzicienii și profesorii veniți din Occident, în special de la Viena, își etalează aici din plin măiestria. Printre muzicienii de marcă, care au cucerit publicul din Cernăuți, îi aflăm pe renumitul virtuoz al pianului Franz Liszt (1847), violonistul Karl Lipinski, profesorii de pian Knapp, Konopasek, Rowinski, Skral, Borkowski ș.a. Prin 1830, la șefia fanfarei militare din oraș vine Franz Pauer, absolvent al Conservatorului din Viena, fost clarinetist în Orchestra Imperială. În perioada 1837-1843 se înregistrează și primul turneu al Operei italiene la Cernăuți, sub direcția lui Czabon. Dirijorul acestei trupe, Martorell, decide să rămână în capitala Bucovinei, pentru a profesa pedagogia muzicală.

În anul 1847, în casa boierului Stârcea este angajat, ca profesor, pianistul Franz Bruker din Viena. La 1859, în Cernăuți ia ființă și prima Societate de cântare corală europeană. În 1862 se înființează Societatea Filarmonică din Cernăuți, instituție care va stimula o intensă activitate culturală și artistică. Tot în această perioadă este fondat și Teatrul Muzical-Dramatic, copia în miniatură a celui din Viena, unde vor fi și reprezentații cu muzică și dans. Aspectul urbanistic al orașului se modernizase în așa măsură încât capitala Bucovinei își câștigă faima de „Mica Viena”. În anul 1869 se deschide Universitatea din Cernăuți, a cincea ca importanță în cadrul Imperiului Habsburgic, care va deveni un veritabil focar de cultură și educație europeană în regiune.

Sub influența culturii europene, se creează primele centre de cultură românească din Bucovina. Astfel, în 1862, la Cernăuți, se întemeiază Societatea pentru Cultura și Literatura Română, iar în 1875 Societatea Corală „Arboroasa”, condusă de tânărul compozitor Ciprian Porumbescu. În 1881, sub îndrumarea reputatului muzician și violonist contele Leon Goian, ia naștere și Societatea Muzicală „Armonia”. Din 1883, această instituție culturală „a prins a da și reprezentații teatrale cu diletanți, precum și serate muzicale, cu danț”⁴³.

Un rol important în primenirea vieții culturale vor avea și contactele populației autohtone cu muzica coloniștilor germani (șvabi), polonezi și slovaci, stabiliți, în valuri succesive, după 1775, în diverse zone

⁴³ I. G. Sbiera, Rudolf Gassauer, Leon cavalier de Goian, Victor Morariu, *Istoria muzical-dramatică a Sucevei*. Ediție de Ion Drăgușanul, Suceava, Editura Mușatinii, 2014, p. 43.

rurale din Bucovina⁴⁴. În aceste condiții, e de presupus că intensa vitalitate și vizibilitate publică a repertoriului muzical occidental, în special a celui de dans modern, la modă, va influența cultura diferitelor straturi sociale, mai întâi din mediul urban, ulterior și din cel rural bucovinean.

Probleme de clasificare a genurilor

Pe cât de des utilizat în limbajul de specialitate, conceptul de „gen muzical” rămâne pe atât de controversat, ambiguu, insuficient de clar formulat la nivel național. Abordarea teoretică a noțiunii de „gen” s-a dovedit a fi una extrem de dificilă, ceea ce a și determinat, probabil, o oarecare reticență și reținere din partea cercetătorilor. În opinia lui Valentin Timaru, în studiile de specialitate se observă „o vinovată complicitate în manifestarea unei «îngăduințe» de a nu defini cu exactitate nici termenul și nici aria sa semantică”⁴⁵.

Dificultățile teoretice i-au determinat pe unii (etno)muzicologi să abandoneze însăși noțiunea de „gen”, apelând de regulă, la substituirea acesteia cu altele, precum „categorie folclorică”⁴⁶, „repertoriu” și „specie”⁴⁷, referitoare la aspectul socio-funcțional al creațiilor, sau cu „tip”,

⁴⁴ Despre procesele politice, culturale și demografice din Bucovina, v. în Mircea Grigoroviță, *Din istoria colonizării Bucovinei*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996; Mihai-Ștefan Ceaușu, *Bucovina habsburgică de la anexare la Congresul de la Viena. Iosefinism și postiosefinism, 1744-1815*, Iași, Fundația Academică „A. D. Xenopol”, 1998, passim; Constantin Morariu, *Cursul vieții mele. Memorii*. Ediție de Mihai Iacobescu, Suceava, Editura Hurmuzachi, 1998; *** *Bucovina în primele descrieri geografice, istorice, economice și demografice*. Ediție bilingvă îngrijită, cu introducere, postfețe, note și comentarii de Radu Grigorovici. Prefață de D. Vatamaniuc, București, Editura Academiei, 1998; Balthasar Hacquet, *Bucovina în prima descriere fizico-politică. Călătorie în Carpații Dacici (1788-1779)*. Ediție bilingvă îngrijită, cu introduceri, postfețe, note și comentarii de Radu Grigorovici. Prefață de D. Vatamaniuc, Rădăuți, Editura „Septentrion”, 2002; Mihai Iacobescu, „Elita românilor bucovineni între anii 1862-1918”, în vol. *Bucovina 1861-1918: Aspecte edificatoare pentru o Europă unită?*, Suceava, Editura Universității, 2002, p. 177-226.

⁴⁵ Valentin Timaru, *Observații asupra genului muzical*, în „Muzica”, nr. 2, 1998, p. 62.

⁴⁶ Ghizela Sulișteanu, spre exemplu, afirmă că „denumirea de gen ca reprezentând atributul funcțional al piesei muzicale, ne-a apărut de mai mulți ani impropriu pentru definirea a ceea ce în realitate reprezintă o categorie folclorică” – cf. *Reflecții asupra ultimului volum din Colecția națională de folclor: Cântecele, Tipologia muzicală, I. Transilvania meridională*, în „Muzica”, nr. 4, 1991, p. 178-184.

⁴⁷ Cf. Gheorghe Oprea și Larisa Agapie, *Folclor muzical românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983, p. 156, 158, 281, 299, 391.

„familie tipologică”, „diviziune tipologică”, „categorii”, „clasă”, „grupă” sau „subgrupă”⁴⁸, poziționate în planul structural.

Noțiunea de „gen” rămâne însă a fi instrumentul epistemologic cel mai potrivit pentru cercetarea aspectelor tipologice, ideatice, istorice, socio-funcționale și stilistice ale artei muzicale. Provenit din latinescul „genus” (neam, rasă, ființă), acesta desemnează – în opinia lui Gheorghe Firca – „clasa de fenomene muzicale reunite prin consensul datelor de structură și finalitate estetică”, adică acele „grupuri de creații” care au în comun scopul comunicării, mijloacele de expresie și modul de execuție⁴⁹. Specificitatea genului este, după cum notează Mark Aranovsky, „o problemă a tipului constant de creație”⁵⁰. Genul reprezintă însuși codul de legi și procedee de creație, preluând funcția de depozitar al „memoriei creatoare a artei”⁵¹. Genul se impune, așadar, drept legitate obiectivă de funcționare a artei.

Referindu-se la domeniul folclorului, etnomuzicologul Emilia Comișel precizează că prin gen „înțelegem o categorie estetică-istorică, având trăsături muzicale și literare proprii și o funcție specifică în cadrul colectivității”⁵². În opinia lui Yzaly Zemtsovski, cercetarea genurilor folclorice oferă posibilitatea de a aborda arta tradițională „ca fenomen vital, integru și dinamic”⁵³. Evgheni V. Ghippius fundamentează noțiunea printr-o definiție extrem de laconică, dar foarte exactă: genul reprezintă o „structură determinată de funcție”⁵⁴. Dezvoltându-și ideea, autorul citează mai precizează și faptul că genul muzical canalizează procesul istoric de „tipizare a structurii sub imboldul funcției sociale și al conținutului”⁵⁵.

⁴⁸ Corneliu Dan Georgescu, *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*, București, Editura Muzicală, 1984, p. 38.

⁴⁹ Gheorghe Firca ș.a., *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p. 204.

⁵⁰ Mark Aranovsky, „Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaja situatsia v muzyke” („Structura genului muzical și situația contemporană în muzică”), în *Muzykal'nyi sovremennik (Muzica contemporană)*, ediția a 6-a, Moscova, 1987, p. 6-7.

⁵¹ *Ibidem*, p. 7.

⁵² Emilia Comișel, *Studii de etnomuzicologie*, vol. II, București, Editura Muzicală, 1992, p. 84.

⁵³ Yzaly Zemtsovski, *Zhanr, funtsia, sistema (Genul, funcția, sistemul)*, în „Sovetskaia Muzyka”, Moscova, nr. 1, 1971, p. 24.

⁵⁴ E. A. Dorokhova, O. A. Pashina, *Materialy i stat'i k 100-letiu so dnea rozhdenia E. V. Ghippiusa (Materiale și studii la centenarul lui Evgheni V. Ghippius)*, Moscova, Casa Editorială „Kompozitor”, 2003, p. 36.

⁵⁵ Evgheni V. Ghippius, *Teoreticheskie problemy narodnoi instrumental'noi muzyki (Probleme teoretice ale muzicii populare instrumentale)*, Moscova, Editura Sovetskii Kompozitor, 1974, p. 72-74.

În arta populară, genul muzical este puternic influențat de fenomenul plurifuncționalității și sincretismului cultural, în virtutea căruia au loc procese continue de amalgamare, contaminare și fuziune, secondate de migrațiunea și translocarea creațiilor de la o categorie la alta sau de la un gen la altul⁵⁶. Procese similare sunt semnalate de specialiști începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea (anii '60-'70), atunci când și Nicolae Filimon, unul dintre primii muzicologi români, încercând să caracterizeze arta lăutarilor bucureșteni, se vede nevoit să constate prezența notabilă a unor genuri compozite, pe care le numește „compozițiuni-amfibii”, bazate pe amestecul de Vals, Tampetă, Mazurcă, Polcă, arii de operă, melodii de jocuri naționale⁵⁷.

„Compozițiomania” în stil european va deveni, în epoca modernă, o constantă vie în creația lăutărească și în cea diletantă⁵⁸. În virtutea acestui fenomen social, delimitarea clară și univocă a genurilor constituie, cel mai adesea, un obiectiv teoretic dificil, uneori imposibil de realizat. Încadrarea socială pluridimensională, diversă și variată a genurilor folclorice determină aspectul mobil și difuz al schemelor de clasificare și sistematizare.

Astfel, studierea structurii actuale a genurilor muzicii tradiționale de dans românești reclamă necesitatea luării în considerare a schimbărilor evolutive care s-au produs ca urmare a influențelor culturale din epoca modernă. Un exemplu de abordare dinamică a muzicii populare românești îl constituie opera științifică a lui Constantin Brăiloiu. Viziunea novatoare a autorului s-a impus, cel mai pregnant, prin formidabila sa deschidere spre documentarea și teoretizarea „vieții muzicale” reale, actuale, contemporane a folclorului. Apelând la tezele lui van Gennep privitoare la metoda cercetării folclorice, savantul român invocă stringența orientării atenției exegetice spre „prezent, [spre] faptul viu, direct”, fără a neglija însă și trecutul⁵⁹. Atent la schimbarea produsă, cercetătorul observă că la începutul anilor '30 ai secolului al XX-lea, „lumea rurală românească a fost prinsă într-o evoluție ici grăbită, colo

⁵⁶ Emilia Comișel, *op. cit.*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1986, p. 55-56.

⁵⁷ Romeo Ghircoiașiu, *op. cit.*, p. 229-244.

⁵⁸ Date concludente la acest subiect, în Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești, 1898-1920*, vol. VI. *Gândirea muzicală*, București, Editura Muzicală, 1984, p. 365, 386-387, 390, 395.

⁵⁹ Constantin Brăiloiu, „Despre folclorul muzical în cercetarea monografică”, în *Opere*. Prefață, traducere și îngrijire de Emilia Comișel, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1979, p. 77.

înceată, pretutindeni activă”⁶⁰. Autorul constată fără echivoc că în repertoriul muzicii rurale se cristalizase deja un „stil popular modern”, care marca, în mod incisiv, tendința societății românești „de asimilare și integrare [...] a civilizației moderne în cadrele tradiției”⁶¹.

Majoritatea cercetărilor etnomuzicologice autohtone privitoare la această temă au neglijat însă, fie parțial, fie integral, viziunea epistemologică și metodologică modernă, deseori preferând să-și focuseze atenția, în mod prioritar, spre creația „veche”, venită din trecutul îndepărtat, considerată a fi singura artă țărănească „autentică” și „reprezentativă”, unica sursă veridică a „spiritului național”. Drept consecință, faptele reale ale modernității, formele de influență europeană în repertoriul muzicii tradiționale, au fost fie neglijate, fie subestimate, excepție făcând, în această problematică, unele lucrări de coregrafie populară. Întru ilustrarea acestei ipoteze, prezentăm mai jos concepția metodei de documentare și sistematizare a genurilor muzical-coreice, citând unele lucrări de specialitate.

Astfel, în studiul despre repertoriul muzicii tradiționale de dans din regiunea Muscel – Argeș, Ghizela Sulițeanu pornește de la premiza că materialul coreic local poate fi grupat, conform caracteristicilor de ritm și mișcare, în jurul a patru „tipuri muzical-coregrafice” de bază: „Brâu”, „Horă”, „Sârbă” și „De doi”⁶². Noțiunea de „tip” este tratată în sensul larg de „categorie”, fără a utiliza termenul „gen”. Cercetătoarea apreciază că în albia acestor patru „mari tipuri de dans” converg majoritatea creațiilor locale, aflate în circulație la data colectării – anii ’60-’70 ai secolului al XX-lea. Totodată, autoarea atestă prezența, destul de vagă însă în repertoriu, și a unor dansuri „moderne orășenești”, „de proveniență mai nouă în timp”. Sunt citate dansurile Polca, Hoira, Polca pe furate, Valsul, Tangoul⁶³, sugerând ideea că influențele europene ar fi avut loc „cu aproximativ șase, șapte decenii” în urmă, adică pe la finele secolului al XIX-lea și în primele decenii ale celui de-al XX-lea.

Odată cu răspândirea pe la sate a dansurilor moderne, în primul rând, a Valsului și Polcii, lăutarii au început să-și însușească stilul „nemțesc” de acompaniament, „pe care nu-l utilizau însă decât pentru aceste dansuri noi”⁶⁴. Ghizela Sulițeanu apreciază că sub aspectul

⁶⁰ Idem, „Schiță a unei metode de folclor muzical”, în *Opere*, vol. IV, p. 35.

⁶¹ *Ibidem*, p. 36.

⁶² Ghizela Sulițeanu, *Muzica dansurilor populare din Muscel – Argeș*, București, Editura Muzicală, 1976, p. 130.

⁶³ *Ibidem*, p. 40.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 111.

funcționalității sociale, dansurile europene, la modă, aveau, în zona Muscel – Argeș, o frecvență redusă, ele situându-se „la periferia repertoriului”⁶⁵, din care cauză, probabil, variantelor locale ale acestora nu li s-a oferit un loc special în antologie.

Modelul de partajare tetra-partită a categoriilor de dans a fost preluat de muzicologul Eleonora Florea, aplicându-l la sistematizarea repertoriului din Basarabia, aflat în circulație prin anii '70-'80 ai secolului trecut. Astfel, selectat în mod restrictiv, materialul a fost departajat în „patru tipuri coregrafice de bază”, printre care Sârba, Hora bătută, (H)ostropățul și Hora mare⁶⁶. Metoda s-a dovedit a fi însă una deficitară, fiind inadecvată diversității stilistice și funcționale a repertoriului global. O seamă de modele muzical-coregrafice de largă circulație, precum cele „de doi”, cuprinse în clasificarea Ghizelei Sulițeanu, inclusiv cele rezultate din dialogul cultural european, au rămas, pur și simplu, în afara atenției, ca și cum, în realitate, acestea nici nu ar fi existat.

În fundamentarea tipologiei muzicale a jocului românesc, Corneliu Dan Georgescu a renunțat la materialul „importat”, pasându-l în favoarea unei abordări speciale de viitor⁶⁷. În contrast, ampla antologie a muzicii de dans din Moldova carpatică, redactată de cercetătorii ieșeni Viorel Bârleanu și Florin Bucescu, nu ezită să includă un compartiment special de „melodii cu rezonanță străină”, în care se regăsesc variante de Galop, Lanțetă, Ländler, Mazurcă ș.a., Polca fiind cel mai bine reprezentată, majoritatea creațiilor de acest fel ilustrând repertoriul tradițional din zona Bucovinei⁶⁸.

Unii autori prezintă, în antologiile lor muzicale, variate exemple folclorice de Polcă, mai rar și foarte selectiv pe cele de Cadril, Galop, Venghercă, Padespani, Valsul fiind, de obicei, ignorat⁶⁹. Cu toate acestea, Ovidiu Bârlea menționează punctual faptul că „înainte de primul război mondial, prin Oltenia (spre exemplu – n.n.) pătrunsese pe

⁶⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁶⁶ Eleonora Florea, *Muzyka narodnykh tantsev Moldavii (Muzica dansurilor populare din Moldova)*, Chișinău, Editura Știința, 1983, passim.

⁶⁷ Corneliu Dan Georgescu, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁸ Viorel Bârleanu și Florin Bucescu, *Melodii de joc din Moldova*, în „Caietele Arhivei de Folclor”, IX, Iași, 1990, p. 552-554.

⁶⁹ Petru Stoianov, *500 melodii de jocuri din Moldova*, Chișinău, Cartea Moldovenească, 1972; Vladimir Curbet, *La vatra horelor*, Chișinău, Cartea Moldovenească, 1973; Idem, *Așa-i jocul pe la noi*, Chișinău, Literatura Artistică, 1985; Viorel Bârleanu și Florin Bucescu, *op. cit.*; Dumitru Blăjiniu, *Antologie de folclor muzical. 1107 melodii și cântece din Moldova istorică*, Constanța, Ex Ponto, 2002.

alocuri Valsul, [...] după cum minerii din Chelari dansaseră în aceeași vreme [...] [și] Mazurca”⁷⁰. Unele colecții basarabene semnaleză și prezența în repertoriu a unor forme muzical-coreice hibride, conglomerate, create, de regulă, prin suprapunerea modelului de Sârbă locală cu cel de Vals european, acestea circulând, cel mai frecvent, sub denumirile Sârba-n vals și Copăcelul⁷¹.

Mai deschiși documentării influențelor europene în repertoriu se arată a fi cercetătorii dansului popular. Astfel, în ampla lucrare dedicată dansurilor din zona Transilvaniei, Zamfir Dejeu evocă marea pondere a dansurilor de perechi, pe care le consideră a fi marca unei evoluții „în context european [...] de cel puțin trei secole”, în special sub influența și iradierea continuă a focarelor de cultură populară nemțească din regiune⁷². Constantin Costea subliniază, de asemenea, impactul „modei renașcentiste”, dar și evoluția îndelungată în contextul culturii coreice europene a dansului transilvănean „de doi”⁷³. Andrei Bucșan relevă, la rândul său, importanța principială a categoriei de dansuri „româno-central-europene”, reprezentate de tipurile Polca dreaptă, Învârtita dreaptă, Hora-polcă, a căror pondere, deloc neglijabilă în economia întregului repertoriu, constituie circa 13 %⁷⁴. În antologia dansului din Bucovina, Aurelian Ciornei și Mureș Gh. Rădășanu observă „tendința spre jocurile de perechi [și] transformarea dansurilor de grup în dansuri de perechi, mai noi”⁷⁵.

În lucrările referitoare la repertoriul coregrafic rural din Basarabia interbelică, G. T. Niculescu-Varone menționează, în mod expres, circulația rurală a unor dansuri noi, având denumiri ca Galopu, Polca Treinazad, Vingherca, Cracoveauca, Polipanca, Șaiera sau Șaieru⁷⁶. În dicționarul dedicat jocurilor românești, autorul relevă marea varietate de termeni

⁷⁰ Ovidiu Bârlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, București, Cartea Românească, 1982, p. 68.

⁷¹ Dumitru Blajinu, *Rapsodul Filip Todirașcu*, Chișinău, Editura Pontos, 2002, p. 136-138.

⁷² Zamfir Dejeu, *Dansuri tradiționale din Transilvania. Tipologie*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2000, p. 355-356.

⁷³ Constantin Costea, *Geneza și evoluția dansului de perechi în spațiul folcloric transilvănean*, în „Memoriile Comisiei de Folclor”, tom II, 1988, p. 77.

⁷⁴ Andrei Bucșan, *Specificul dansului popular românesc*, București, Editura Academiei Române, 1971, p. 79.

⁷⁵ Aurelian Ciornei și Mureș Gh. Rădășanu, *Jocuri populare bucovinene*, Suceava, CJCES, 1981, p. 14.

⁷⁶ G. T. Niculescu-Varone, *Folklor român coregrafic. Material inedit*, București, 1932, p. 12-13, 25-26.

populari referitori la ontologia rurală, locală și zonală a Polcii, printre care: Polca bătrânească, Polca dreaptă, Polca mare, Polca lui Gulia, Polca din Căbești, Polca din Lăzăreni, Polca lămâița, Polca lipovenească, Polca mare, Polca-n doi pași, Polca nemțească, Polca-n marș, Polca pe bătaie, Polca pe furate, Polca pe mințite, Polca șapte pași, Polcuța ș.a.⁷⁷

Ținând cont de caracterul dinamic al evoluției artei populare, în scopul reflectării și ordonării adecvate a repertoriului ce caracterizează patrimoniul muzicii tradiționale de dans din Basarabia și Bucovina, am considerat necesară adoptarea unei duble perspective de abordare: una sincronică și alta diacronică.

Astfel, „perspectiva sincronică” se referă la procedeul ordonării genurilor „pe verticală”, adică „listarea” tuturor unităților muzical-coreice, apărute la o anumită etapă istorică, care pot fi abordate prin date, informații și materiale concrete. Procedeul permite compararea listelor tipologice și evidențierea unităților stabile, de continuitate, în structura întregului sistem de genuri.

Prin „perspectiva diacronică” descriem procedeul ordonării consecutive, adică expunerea „pe orizontală” a tuturor genurilor muzicale ce caracterizează repertoriul diferitelor etape istorice de evoluție. Procedeul permite compararea conținutului tipologic al straturilor istorice și observarea unităților noi apărute în structura sistemului de genuri.

Astfel privind lucrurile, vom putea sesiza faptul că fiecare gen/specie/subspecie din repertoriul muzical-coreic își are propria sa traiectorie de evoluție, că fiecare unitate culturală în repertoriu este chemată să răspundă mutațiilor economice, politice și sociale într-un spațiu cultural-istoric concret și că fiecare servește unor necesități culturale dinamice, mereu în schimbare, de la o anumită etapă istorică la alta, de la o societate sau comunitate umană la alta.

Straturi stilistice funcționale

Aplicarea perspectivei diacronice permite delimitarea a trei stadii principale de evoluție social-istorică a artei muzicale tradiționale. Primul stadiu corespunde epocii medievale (secolele XVI-XVII), al doilea – epocii premoderne sau preindustriale (secolul al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea), iar al treilea – epocii moderne (a doua jumătate a veacului XIX – secolul al XX-lea și începutul celui de-al XXI-lea).

⁷⁷ Idem, Elena Costache Găinariu-Varone, *Dicționarul jocurilor populare românești*, București, Editura Litera, 1979, p. 140.

Axându-ne pe cronologia propusă, în cultura muzicală tradițională de dans din Basarabia și Bucovina putem distinge trei straturi istorico-stilistice de bază. Le vom diferenția, numindu-le convențional: 1) *stratul fundamental*, 2) *stratul median* și 3) *stratul superior*. Această ordonare stratificată corespunde celor trei stadii de evoluție istorică a culturii tradiționale de dans românesc. Straturile stilistice au capacitatea de a se suprapune și de a interfera în repertoriul muzical actual, demonstrând o strânsă relație de complementaritate și viabilitate în cadrul sincretismului global al culturii populare.

Straturile stilistice sunt, în același timp, marca identității culturale și a memoriei colective în acțiune. În albia celor trei straturi stilistice pot fi grupate cel puțin 13 genuri muzical-coreice reprezentative, fiecare situându-se într-un anumit punct al evoluției istorice ca unități culturale cu un anumit statut social, funcționalitate, particularități specifice de limbaj, formă și stil.

Astfel, structura sistemului global de genuri muzical-coreice reprezentative din Basarabia și Bucovina poate fi ilustrată în felul următor:

Tabelul 1

| STRATURI STILISTICE FUNCȚIONALE | GENURI MUZICAL-COREGRAFICE |
|---|---|
| I. FUNDAMENTAL (cu rol integrator) | |
| | 1. Hora mare 2. Hora bătută 3. Bătuta-brâu 4. Sârba 5. (H)ostropăț/Geamparaua/Jocul zestrei |
| II. MEDIAN (cu rol intermediar) | |
| | 6. Jocul de pahar 7. De doi țărănesc |
| III. SUPERIOR (cu rol auxiliar) | |
| A. De rezonanță interetnică | |
| | 8. Jocuri cu influență evreiască: Husin, Freilihs, Șaer 9. Joc cu rezonanță turco-balcanică: Cadângea (Cadâneasca) |
| B. De rezonanță europeană | |
| | 10. Jocuri de doi în ritm binar 11. Joc de doi în ritm ternar 12. Ciclul binar conglomerat 13. Suita de dans |

Stratul fundamental cuprinde cinci genuri, emblematice pentru cultura populară veche (Hora mare, Hora bătută, Bătuta-brâu, Sârba și (H)ostropățul). Ele constituie baza, axa sau „firul roșu”, adică elementul istoric de continuitate, nucleul sau rădăcina sistemului tipologic al muzicii tradiționale de dans din Basarabia și Bucovina. Acest strat este depozitarul așa-numitelor „genuri etnice”, specifice mai cu seamă culturii genuine a micilor comunități rurale. Genurile citate au o adâncime istorică considerabilă, ele fiind cristalizate ca unități culturale cu funcții sociale specifice de comunicare, cel puțin încă din epoca Evului Mediu târziu (secolul al XVI-lea).

Beneficiind de o transmisie socială continuă pe calea tradiției orale, genurile din stratul fundamental au evoluat până în zilele noastre, conservându-se în memoria colectivă în diverse forme, specii și variante locale de joc în cerc. Având un caracter centripet, aceste genuri reprezintă nuclee destul de stabile ale sistemului tipologic, fiind deosebit de active și prolifiche de-a lungul unei perioade îndelungate de timp, fiind marca socială a „eului originar”. Genurile respective sunt răspândite pe o arie etno-geografică relativ întinsă, cuprinzând, cu intensități variabile, aproape toate zonele locuite de poporul român. Ele comportă semnificația de iconi ai comportamentului cultural tipizat. Sunt un fel de „engrame” ale modului specific de comunicare culturală, de exprimare a mentalului colectiv, a creativității și sensibilității umane, un model de socializare prin muzică și dans a poporului român. În jurul genurilor fundamentale s-au canalizat principalele energii creatoare ale indivizilor și comunităților locale. Ele au servit drept surse de inspirație, nuclee de convergență culturală, pol de atracție și de comunicare cu ceilalți actori culturali, fiind, totodată, catalizatori ai schimburilor, asimilărilor și interferențelor culturale.

Stratul median înglobează două genuri muzical-coregrafice cu rol intermediar (numite convențional Joc de pahar și Joc de doi țărănesc), ambele reprezentând un fel de versiuni interpretative ale modelelor coreice de bază, adaptate însă contextului ritual specific meselor nupțiale și jocului tradițional, instituții emblematice ale vieții culturale, împuternicite cu funcții importante în organizarea vieții din societatea tradițională. Perioada de cristalizare a genurilor muzical-coreice în stratul istorico-stilistic median coincide cu epoca premodernă în cultura romanității orientale (secolul al XVIII-lea – începutul celui de-al XIX-lea).

„Joc de pahar” constituie un gen de melanj, neomogen stilistic, de factură compozită. În jurul său se grupează diversele creații lirice de divertisment cu caracter dansant, preluate din repertoriul vocal și/sau din

muzica instrumentală de dans, toate reprezentând melodii în stil de horă, bătută, sârbă și (h)ostropăț, destinate delectării estetice și activităților recreative în cadrul banchetelor rituale. Genul dat reprezintă un mod special de adaptare a conținutului tipurilor fundamentale de dans la convențiile culturale specifice nunții și jocului duminical, instituții culturale majore în cadrul comunităților rurale, patriarhale, țărănești de altădată.

Etapa de efervescentă a Jocului de pahar coincide cu perioada de înflorire a genului vocal-instrumental popular orășenesc, numit în literatura de specialitate „cântec de lume”, acesta simbolizând procesul colaborării creatoare a poezilor cu dascălii și lăutarii din mediul urban și aristocratic în perioada Evului Mediu târziu (secolul al XVIII-lea). Ca formă de expresie lirică muzicală, cântecul de lume a circulat și în versiunile terminologice de „cântec de masă”, „de pahar”, „de soțietate”, „arii de joc și de delectare”⁷⁸, toate făcând trimitere la destinația estetică și funcțională a acestor creații de gen.

Expresie a „vechiului sentimentalism” de tip medieval, cântecul de lume a fost, până spre 1830, foarte popular printre nobili și orășeni⁷⁹. Avându-și începutul în încercările unor poeți din secolul al XVIII-lea, ca Dimachi, Millu și Ion Cantacuzino, cântecul de lume a culminat, pe un ton lăutăresc și într-un metru popular, în opera lui Costache Conachi și a fraților Văcărești. Bazat pe motivul exaltării cultului femeii, a iubirii curtezane și pătimașe, exprimat, după George Călinescu, în dulcele stil patetic și melancolic, cu oftături, „simulări de leșinuri și nebunii orientale”, cu tot felul de „fetișisme galante”, cântecul de lume se va remarca pe la petreceri ca un „prilej de subtile invenții, comparații cu tot ce e scilpitor și flagrant, roze, rubine, fildeș”⁸⁰.

Cântecul de lume a fost un gen liric foarte atractiv, la modă până spre mijlocul secolului al XIX-lea, când este contopit și asimilat de romanță, venită pe aripile modei occidentale. Axat în jurul tematicii erotice și bahice, cântecul de lume a fost un excelent laborator de creație, animat și alimentat în permanență de contribuția creatoare a celor mai activi agenți culturali ai vremii: poezii, cântăreții bisericești, lăutarii, oamenii de creație, diletanții literari și muzicali.

⁷⁸ Nicolae Filimon, *Ciocoi vechi și noi*. Ediție îngrijită și prefață de George Ivașcu, București, ESPLA, 1956, p. 213.

⁷⁹ Ion Opreșan, „Romanța în circuitul folcloric”, în *Cântecul popular românesc. Studii de folclor*, vol. I, Craiova, CCEJ, 1973, p. 155.

⁸⁰ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1986, p. 88.

În cântecul de lume s-au sintetizat valențele expresive a cel puțin patru filoane de creație din societatea medievală târzie de tranziție: arta vocală psaltică, muzica populară orientală cosmopolită urbană, de substrat pan-balcanic, arta populară de sorginte europeană occidentală și muzica instrumentală a lăutarilor autohtoni. Promovat intens în arta lăutarilor, cântecul de lume va constitui o excelentă sursă de primenire stilistică a repertoriului liric și de dans autohton, el producând, cu intensitate mai mică însă în mediul rural, o simbioză originală a elementelor de limbaj turco-greco-oriental, pan-balcanic, autohton și occidental.

În procesul de creație, conținutului original al melodiilor de dans i s-au adăugat și alte conținuturi culturale, care vor fi asimilate funcțiilor culturale și mesajelor particulare, specifice contextului de interpretare și comunicare. Funcționalitatea acestui gen ne demonstrează faptul că în cadrul aceleiași culturi, una și aceeași unitate culturală (în cazul nostru genul muzical) poate face parte din câmpuri semantice diferite, adică poate fi conectată la mai multe axe semantice: divertisment, delectare, dans.

Un alt gen de melanj cultural îl constituie tipul „de doi țărănesc”. El cuprinde o multitudine, variabilă regional, de melodii tradiționale în stil de Horă, Bătută, Sârbă sau (H)ostropăț, care pot fi folosite ca acompaniament pentru dansul de cuplu. Acest gen reprezintă, în fond, un model coreic de imitație a manierei aristocratice, promovând imaginea, grația și suplețea vechilor dansuri de salon, numite, în popor, Jocuri „de doi”.

Stratul superior, tema prezentului demers, reprezintă vârful sau ramurile exterioare ale sistemului tipologic, amprenta contactelor interculturale și transculturale din epoca modernă. Acest strat se structurează pe axa a două nivele sau ramuri culturale: nivelul „de rezonanță interetnică” și nivelul „de rezonanță europeană”, acesta din urmă fiind reprezentat cel mai consistent în acest compartiment. Problematika interculturală aferentă acestui subiect a fost deja abordată de noi în câteva studii speciale⁸¹.

⁸¹ Vasile Chiseliță, *Aspecte interculturale în muzica de joc din nordul Bucovinei și Basarabiei (preliminariile metodologice)*, în „ARTA-2001”, Chișinău, 2001, p. 69-74; Idem, „Valențe multiculturale în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina”, în vol. *Folclorul și contemporaneitatea: conservarea, revitalizarea și valorificarea culturii tradiționale*, Chișinău, Editura Periscop, 2006, p. 32-38; Idem, *Interferențe culturale evreiești în muzica tradițională de dans din Basarabia și Bucovina*, în „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor «Constantin Brăiloiu»”, serie nouă, tom 19, 2008, p. 201-221.

Stratul istorico-stilistic superior se caracterizează, în principal, prin ponderea seriei de genuri și modele coreice de rezonanță occidentală. Printre acestea: Polca, Cracoviacul, Cadrilul, Galopul, Vengherca, Valsul, Mazurca, Padespani, inclusiv unele creații compozite, precum Ciclul conglomerat și Suita coregrafică. Toate aceste genuri au fost asimilate în tiparele tradiției locale treptat, începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, procesul fiind impulsionat de dialogul intens cu formele culturii europene. Ele au fost promovate cu concursul agenților și instituțiilor culturale din Occident, dar și prin intermediul celor din Rusia țaristă, care și-au asumat funcția de mediator cultural între Est și Vest.

Genurile muzical-coreice nominalizate mai sus au consolidat puternic „bransa occidentală” a dansurilor românești „de doi”, înfiripate, cum am mai menționat, încă din epoca premodernă. Deși, la origine, fiecare din ele reprezenta o inovație de import european, pe parcursul ultimilor 150-180 de ani, intrând în repertoriul muzicanților populari profesioniști (lăutarii), aceste genuri muzicale și modele coreice s-au „naturalizat” și s-au „legitimat” ca produse ale culturii autohtone, procurând astfel semnificația de elemente indispensabile ale patrimoniului cultural național. Modelele coreice de rezonanță europeană au devenit astfel „obiectul circulației, funcționării și negocierii contextuale”⁸², tinzând să exprime anumite calități și simboluri persistente ale identității naționale, etnice și sociale românești. Din atare motive, genurile de inspirație europeană nu pot fi nici ignorate și nici eludate, ca în trecut, din vizorul cercetării culturii muzicale tradiționale românești de dans.

Structura genurilor cuprinse în acest strat stilistic este destul de diversificată tipologic. Unele genuri s-au asimilat atât de bine în matricea tradiției muzicale naționale încât au dat naștere unor specii, modele și versiuni „naționale”, de regulă circulând cu denumiri și în variante interpretative locale.

Cronologic, stratului stilistic superior îi aparține, în mod paradoxal la prima vedere, și genul muzical-coreic bulgaro-găgăuz Cadângea, cunoscut și sub denumirea locală Cadâneasca. Acest dans simbolizează „ramura orientală”, balcanică, în repertoriul muzicii de dans din Moldova de la est de Prut, venind oarecum în opoziție cu

⁸² Mona Mamulea, *Dialectica închiderii și deschiderii în cultura română modernă*, București, Editura Academiei Române, 2007, p. 14.

ramura occidentală. Din atare motive, l-am plasat în secțiunea care reprezintă ramura „de rezonanță interetnică” (vezi tabelul 1).

În fapt, Cadâncea/Cadâneasca constituie, la origine, un joc ritual găgăuz și bulgăresc de nuntă, în metru cuaternar asimetric (9/16), care cuprinde o valoare alungită pe timpul al patruilea (2+2+2+3). Acest dans se bucură de o circulație specială în zona sud-basarabeană, fiind preluat parțial și de băștinașii moldoveni din teritoriu în procesul contactelor interculturale. Strămutate din Balcani (Bulgaria, Grecia, Macedonia) și din regiunea Dobrogei, fugind din calea persecuțiilor și discriminării religioase otomane, grupurile etnice de bulgari și găgăuzi s-au stabilit, în mai multe valuri, în calitate de coloniști, în sudul Basarabiei, majoritatea pe vetrele fostelor așezări (câșle) tătărești, părăsite în dezordine și pustiite de aceștia, mai ales în perioada războiului ruso-turc din 1806-1812.

Fiind de religie creștină ortodoxă, bulgarii și găgăuzii au beneficiat de protecția specială a autorităților imperiale rusești, mai cu seamă după 1812, când Basarabia a fost ruptă de Moldova istorică și incorporată Imperiului Țarist. Odată cu înființarea așezărilor compacte de etnici găgăuzi și bulgari, în sudul teritoriului dintre Nistru și Prut se dezvoltă un intens proces de contact și de schimb cultural cu populația autohtonă moldo-română, mai cu seamă cu cea reprezentând grupul socio-profesional al oierilor, cunoscuți sub denumirea de „mocani”, și așezați, în secolele anterioare, de-a lungul cursului inferior al Prutului și al Dunării.

Genurile de rezonanță europeană

În Basarabia și Bucovina, acestea reprezintă o amplă categorie de melodii de dans, care valorifică și prelucrează stilistic diverse modele coreice central și vest-europene. Genurile de rezonanță europeană conturează un grup distinct și consistent de creații muzicale de dans popular, pe care l-am desemnat convențional cu termenul generic „de doi apusean”. Trăsătura esențială a acestui grup stilistic o constituie stereotipul dinamic particular, axat pe ritmul binar și ternar simplu, cuprins în măsurile de 2/4 și 3/4 (sau 3/8).

Branșa europeană a repertoriului tradițional include mai multe genuri, centrate în jurul unor modele coreice de popularitate, ale căror trăsături stilistice le valorifică. Putem disocia cinci genuri principale axate pe măsuri binare (Polca, Cracoviacul, Cadrilul, Galopul, Vengherca), și alte trei axate pe măsuri ternare (Valsul, Mazurca și

Padespani), cărora li se alătură alte două genuri de natură compozită (Ciclul binar conglomerat și Suita). Astfel, tabloul ramurii tipologice de rezonanță europeană poate fi redat grafic în felul următor:

Tabelul 2

| STRATUL ISTORICO-CULTURAL SUPERIOR | |
|--|--|
| GEN: DE DOI APUSEAN | |
| Sub-genuri | |
| I. Sub-genuri axate pe măsuri binare 2/4 | Specii și denumiri locale |
| Polca | Polca din bătrâni Polca bătrânească Polca moldovenească Polca închinată Polca în bătai Craiț-polca Șnel-polca Ziben Șapte pași Șoticu Șotișa Oira Hora pe schimbate ș.a. |
| Cracoviacul | Ruseasca |
| Cadrilul | Cadrilaș Cadrelul Lanțeta Ceredinca |
| Galopul | Trap bătut Trandafirul Zaveriuha Trei lemne Sârba ș.a. |
| Vengherca | Vangherca Ungurica Ungureasca |
| II. Sub-genuri axate pe măsuri ternare 3/4 | Specii și denumiri locale |
| Valsul | Valeț Valeț serpantin Vals-romanță Vals sentimental Vals nemțesc Ländler ș.a. |
| Mazurca | Polca-mazurcă Polmaz Vals-mazurcă ș.a. |

| | |
|--------------------------------------|---|
| Padespani | Padespaneț Pospaņ Pașpaņ |
| III. Sub-genuri de factură compozită | Specii și denominări locale |
| Ciclul binar conglomerat | Copăcelul Oira Viscolul Jumătate joc Hora furată Galiof/Galop Perinița ș.a. |
| Suita | binară ternară pentanară |

Cea mai mare frecvență în repertoriul tradițional de dans o are grupul de genuri muzical-coregrafice axate pe măsura 2/4, iar în interiorul acestuia rolul principal îl ocupă *Polca*. În general, categoria muzical-coreică „de doi” e desemnată în popor cu denumiri speciale, care trimit fie la particularitățile morfologice, fie la structura cinetică, fie la modul de desfășurare a dansului. Literatura de specialitate consemnează termeni populari speciali pentru dansul De doi, precum Mărunțișuri⁸³, Învârtite sau Bătute pe loc⁸⁴.

Percepția populară din Basarabia și Bucovina tinde să identifice însuși termenul „polca” cu un complex foarte larg de modele coregrafice și muzicale de origine occidentală, axate pe măsuri binare. Pe parcursul secolelor XIX-XX, acest gen s-a bucurat de o distribuție geografică transnațională și transcontinentală, el fiind adoptat și asimilat de multe popoare și culturi ale lumii.

Istoria dansului Polca își are originea, cum am menționat deja, în cultura populară cehă. Numele său derivă din cuvântul *půlka*, care înseamnă „jumătate de pas”, sensul dat făcând trimitere la elementul morfologic de bază al dansului. Opiniile specialiștilor converg spre ideea că Polca a fost inventată în una din localitățile rurale din Boemia Orientală în jurul anilor 1830-1834.

Evoluând pe fundamentul tradiției românești, Polca a dat naștere mai multor grupări de melodii, reprezentând un fel de specii stilistice, bazate pe anumite trăsături structurale și de caracter. Printre acestea, putem menționa: 1. tipul apusean al melodiei, scările diatonice majore

⁸³ Cf. Vasile Popovici. *op. cit.*, p. 129.

⁸⁴ Tudorel Stănescu, *Jocuri populare moldovenești*, Iași, CJCP, 1978, p. 113.

și minore, figurațiile acordice tip trison; 2. figurile, schemele, strigăturile și tempo-urile speciale, simbolizând ideea, structura și dramaturgia dansului (Oira, Ziben, Șnel-polca, Craiț-polca, Polca în bătați, Hora pe schimbate); 3. Caracterul mișcării „de promenadă”, amintind de unele părți din structura vechiului Cadril; 4. interferențele ritmice cu bătuta locală, conotate în formulele melodice sincopate, în maniera interpretării cu accente în contratimp.

În linii mari, putem observa un intens proces de fuziune stilistică a Polcii cu unele genuri ce aparțin stratului fundamental, anume Hora, Hora bătută, Bătuta-brâu, cu speciile aferente de Țărănească și Rusească. În dialogul cu genurile tradiționale fundamentale, Polca a descoperit afinitatea și înrudirea stilistică, fenomen care a făcut posibil(ă) schimbul, interșanjabilitatea, echivalența funcțională în contextul manifestărilor de dans.

Astfel, premisele de ordin semantic și structural au favorizat asimilarea profundă a Polcii în structura genurilor muzicii tradiționale din Basarabia și Bucovina. Multe variante de Polcă s-au înrădăcinat atât de puternic în mentalitatea băștinașilor, încât au ajuns să fie marcate cu apelative patrimoniale de tipul: „din bătrâni”, „veche”, „bătrânească”, „moldovenească” etc. Prestigiul și popularitatea deosebită i-au asigurat Polcii un acces larg la toate clasele sociale și etnice din regiune. Interferând cu elementele limbajului folcloric, Polca a influențat evoluția acestuia, declanșând procese de fuziune și hibridizare a stilurilor muzicii tradiționale de dans. Fenomenul a favorizat, la rândul său, amestecuri creative care s-au intensificat în epoca contemporană a globalizării culturale.

Un alt gen de dans apusean, axat pe măsura 2/4, îl reprezintă *Cracoviacul*. Originar din regiunea Cracoviei, cunoscut încă din veacul al XIV-lea, acest dans s-a răspândit în secolul al XIX-lea în mai tot spațiul Europei centrale și de est, atât în mediul nobiliar, cât și în cel țărănesc. Anterior, el devenise simbolul vitejiei militare poloneze, dansul fiind inclus în protocolul ceremoniilor oficiale de la curtea șleahiticilor voievozi.

Aidoma dansului Poloneza, Cracoviacul făcea parte din categoria „dansurilor mari”, care reprezentau „emblema” caracterului național polonez. După ocupația rusească și dezmembrarea Regatului polonez (1792), Cracoviacul devine foarte cunoscut în Europa, în special în Austria și în Rusia, circulând ca dans la modă, de salon. O deosebită popularitate a avut acest dans în mediul basarabean și în cel bucovinean, fenomenul fiind favorizat și de factorul demografic, dar și de contactul cultural cu comunitățile de coloniști polonezi în teritoriu.

În tradiția locală a Bucovinei și Basarabiei, Cracoviacul s-a impus însă cu un număr destul de redus de tipuri muzicale. Ca trăsătură distinctă a structurii sale ritmice se relevă sincopa specifică, plasată pe reperul prim al măsurii a doua din cadrul motivului muzical. Materialele noastre de teren, colectate între anii 1982-2007, ilustrează pregnanța a două modele coreice de bază: unul de structură bipartită, cu alternarea a două tempo-uri (moderat și vioi) și altul de structură mono-partită, executat într-un tempo moderat. Există însă și o serie de variante care se identifică cu melodia dansului bielorus Liavoniha.

În Basarabia, melodiile de Cracoviac circulă și sub denumirea improprie de Rusească, fenomenul făcând astfel trimitere la sursa originară de inspirație, alocată comunităților rutene de contact, cunoscute, în estul și nordul Moldovei istorice, sub termenul medieval de „ruși” sau „rusnaci” (astăzi naționalizat sub termenul de „ucraineni”). Lipsa unei diversități variaționale a melodiilor de Cracoviac constituie însă un indiciu al „viețuirii” folclorice stagnante sau împietrite a genului respectiv în mediul cultural de referință. Cauza probabilă a acestui fenomen poate consta în originea cultă a modelului însăși, fiind promovat, în mod predilect, în mediul aristocratic rusesc și austriac. Preluat de lăutari, într-o formă mai mult sau mai puțin trunchiată și standardizată, Cracoviacul s-a răspândit, ca model de imitație, și în mediul folcloric local.

Printre speciile de circulație folclorică se află și *Cadrilul*. De proveniență occidentală, deosebit de popular în Franța, pe parcursul veacului al XVI-lea acest dans s-a răspândit în mai toată Europa. În secolul al XVIII-lea, Cadrilul a devenit cunoscut și în mediul aristocratic și burghez din Țările Române. Are un model coreic foarte antrenant, codificat în schema a 5-6 figuri, fiind axat pe un ritm binar în măsura de 2/4 sau 6/8; s-a intersectat ulterior cu evoluția fulminantă a Galopului, care, se pare, l-a și substituit.

Unele colecții de folclor includ acest dans, cunoscut și sub denumirea populară de Cadrilaș⁸⁵. În mediul țărănesc, Cadrilul circulă sub forma a două specii distincte, una amintind de caracterul liniștit al figurilor de promenadă, iar alta – de mișcările vivace ale Galopului. Axându-se pe un tempo foarte variat, de largă amplitudine, melodiile de Cadril sunt deseori percepute de interpreții înșiși ca exprimând fie stilul de Polcă, fie stilul de Sârbă.

⁸⁵ Cf. Petru Stoianov (alcăt.), *500 melodii de jocuri din Moldova. Pentru pian*, Chișinău, 1972, p. 250.

Un loc important în categoria dansurilor de rezonanță europeană îl ocupă și genul muzical-coreic *Galop*. Derivat din Polca boemă, acest dans reprezintă un model mult mai veloce și mai impetuos decât prototipul său folcloric. Standardizat, probabil, în mediul aristocratic din Germania, a devenit foarte popular și în Franța, de unde, după 1830, se răspândește în toată Europa, ca dans de salon. Într-o primă fază a evoluției sale, dansul constituia partea finală a suitei de Cadril. Treptat, Galopul s-a desprins însă din suita de Cadril și s-a cristalizat ca dans autonom, dobândind o mare popularitate în mediul burghez.

Bazat pe succesiunea unor pași simpli și sălțați, Galopul evidențiază ca notă particulară vivacitatea, dinamismul și caracterul vesel. Ritmul său impulsiv generează melodii foarte vioaie, care sunt axate pe formule ritmice simple binare sau ternare, articulate în măsura de 2/4 sau 6/8. Gruparea binară a diviziunilor ritmice ternare în cadrul măsurii de 6/8 dezvăluie însă unele similitudini stilistice ale Galopului cu genul local Sârbă, fenomen ce favorizează uneori apropierea și chiar confundarea lor. Caracterul dinamic, exuberant și teatral, coroborat cu facilitatea execuției mișcărilor de Galop, a permis pătrunderea acestui model și în mediul rural din Basarabia și Bucovina.

Dintre speciile de Galop, cunoscute în tradiția locală din regiunile de referință, se evidențiază Șoticu/Șotișa (derivat din termenul german „schottisch”) și Trap bătut, de circulație intensă în nordul Basarabiei, inclusiv Trandafirul și Galopul propriu-zis. Unele creații de acest gen, incluse în diverse colecții de folclor, poartă titulaturi improprii de Sârbă sau de Joc. În dicționarul lui G. T. Niculescu-Varone, spre exemplu, Galopul se asociază cu semnificația dansurilor populare Șaeru și Sârba⁸⁶. Fenomenele consemnate în literatura de specialitate cu privire la acest subiect acreditează ideea existenței unui lung proces de apropiere și asimilare a Galopului în tiparele genului tradițional românesc de Sârbă.

Pentru regiunea Basarabiei este specifică frecvența destul de mare a unei specii de Ceardaș stilizat, cunoscut îndeobște sub numele de *Venghercă* sau, mai rar, sub cel de Ungurică. Elaborat de către coregraful rus A. Țarman, la începutul secolului al XX-lea, sub imboldul popularității răsunătoare a dansului unguresc Ceardaș, Vengherca (din rusă = „ungureasca”) s-a răspândit ca dans de salon, în forme academice, standardizate. Prin intermediul lăutarilor, modelul dat s-a folclorizat în Basarabia, în Bucovina nefiind însă cunoscut.

⁸⁶ G. T. Niculescu-Varone, Elena Costache Găinariu-Varone, *op. cit.*, p. 79.

Melodia de Venghercă gravitează în jurul unui tip standard, inclus în mai multe publicații de popularizare⁸⁷. A generat o serie de variante și imitații locale.

Tipul standard de Venghercă se sprijină pe o formă ciclică binară, articulând o parte lentă (de promenadă) cu o alta rapidă (cu învârtiri), așa cum se prezintă și Ceardașul. În general, tempoul de execuție al părților variază între 90 (100) și 180 (200) pulsații pe minut. Ritmul melodiilor evidențiază diverse aspecte divizionare, atât binare, cât și ternare simple. Acest procedeu ritmic favorizează posibilitatea contaminării și fuzionării cu diferite modele folclorice locale, precum Hora și Sârba. Unele melodii se cântă și vocal, cu cuvinte, ceea ce denotă tendința de asimilare mai profundă a dansului Vengherca în tiparele tradiției orale. Melodiile de Vengherca apar deseori contaminate cu fraze muzicale din alte modele coregrafice, precum cele de Șotișa și de Trandafirul.

*

Un compartiment distinct al repertoriului îl constituie genurile de dans european în măsuri ternare. Vom denumi convențional această categorie de dansuri cu termenul tehnic de *Vals*. În jurul acestui gen se grupează trei sub-genuri coreice de bază: 1. Valsul propriu-zis (cu varianta folclorică – Ländler), 2. Mazurca și 3. Padespani.

Deși de o frecvență mai redusă, în comparație cu alte modele coreice de sorginte occidentală, prezența Valsului ca gen distinct în repertoriul muzicanților populari a fost și rămâne, totuși, o evidență de necontestat. Deseori, perceperea lui exclusivă, în mediul specialiștilor, ca produs muzical „străin”, „academic”, „de salon”, „urban” a împiedicat studierea rolului pe care l-a avut în evoluția sistemului muzicii tradiționale de dans. Pătrunderea Valsului în cultura autohtonă, începând cu jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, a marcat o nouă etapă în evoluția concepției artistice.

Valsul a introdus o notă aparte în estetica și practica coreică tradițională, dominată până atunci de formele dansului în cerc închis și de ideea superiorității masculine în societate. Valsul simboliza, de fapt, emanciparea relațiilor interumane, afirmarea personalității libere, egalitatea partenerilor, punând în prim plan poetica plasticității dansului, suplețea, dinamismul și armonia mișcărilor de cuplu.

După caracterul melodiilor aflate în circulația folclorică, pot fi identificate două surse principale de inspirație: Valsul vienez și Valsul

⁸⁷ *Vengherka, compozitsia S. Chudinova (Vengherca, compoziție de S. Ciudinov)*, Moscova, 1950.

sentimental rusesc. Pe coordonatele stilistice ale Valsului vienez se înscriu creațiile bazate pe un melos cu caracter optimist, maiestuos, lejer, transparent, marcat de cantabilitatea tipică instrumentală, de intonațiile pregnant majore. Dinamismul tumultuos și tempoul vioi ale Valsului vienez moștenesc trăsăturile precursorului său folcloric austriac – Ländler-ul.

Unele creații în ritm de Vals prezintă însă forme intens poetizate, produse de erudiția travaliului profesionist. Un exemplu concludent în acest sens îl reprezintă renumitul Vals *Valurile Dunării*, creat de compozitorul român Iosif Ivanovici. Scris în albia tradiției clasicilor vienezzi, această lucrare inspirată constituie o replică ingenioasă a faimoaselor creații *Dunărea albastră* și *Pădurea vieneză* de Johann Strauss.

Un indiciu al filierei occidentale de răspândire a genului în Basarabia îl exprimă și termenul popular „valeț” (din germ. „waltz”), preluat în vocabularul muzicienilor ruși. Multe creații de vals au circulat prin intermediul fanfarelor militare, de la care s-au inspirat, probabil, și muzicanții de cafenea din mediul urban. Un rol important în difuzarea valsului le-a revenit și tipăriturilor muzicale. Spre finele secolului al XIX-lea, valsul vienez pătrunde în rândurile populației rurale din Basarabia și Bucovina.

De o popularitate fulminantă în Basarabia, la răspântia secolelor XIX-XX, s-au bucurat și așa-numitele „valsuri melancolice rusești”, create de renumiți compozitori și dirijori de fanfare, unii cu origini occidentale (germane, franceze, olandeze, americane, poloneze etc.) sau rusești evreiești. Printre valsurile celebre ale epocii pot fi citate creații precum *Na sopkah Mančjurii* (*Pe colinele Mancuriei*) de I. Șatrov (un ecou lirico-dramatic al războiului ruso-japonez din 1904), *Beriozka* (*Mesteacănul*) de G. Dreizin, *Skazki lesa* (*Povestea pădurii*) de B. Bekker, *Vospominania* (*Amintiri*) și *Osenii son* (*Vis de toamnă*) de A. Djois (Joyce), *Orhideea* de V. Andreev, *Amurskie volni* (*Valurile Amurului*) de M. Kiuss (Kuess), *Ojidanie* (*Așteptare*) de H. Kittler, *Siniaia noci* (*Noapte albastră*) de V. Agapkin, *Sud'ba* (*Soarta*) de A. Bajnis ș.a.

Unele creații ieșite de sub pana compozitorilor occidentali au fost preluate de fanfarele militare rusești, deseori fiind promovate și popularizate ca „valsuri vechi rusești”. Un exemplu concludent în acest sens îl constituie Valsul *Sirene* al compozitorului francez Emil Waldteufel, dar și alte melodii celebre, unele citate mai sus.

Valsul sentimental, etichetat cu calificativul convențional „rusesc”, reflectă cu subtilitate universul lumii emotive, variata gamă de

trăiri psihologice ale omului în contextul hegemonic al societății moderne de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Sub aspectul încărcăturii sale lirico-dramatice, această specie interferează puternic cu câmpul semantic al romanței autohtone. Un anumit rol în răspândirea speciei date poate fi atribuit și influenței muzicienilor evrei, nelipsiți din componența tarafurilor din Basarabia și Bucovina.

Ecoul popularității captivante a valsului se regăsește și în unele antologii muzicale, editate peste ocean, în special, de către emigranții evrei din Europa de est. Un exemplu relevant în acest sens îl constituie antologia *International Hebrew Wedding Music*⁸⁸, care etalează multe melodii de valsuri celebre în epocă, printre care *Toska (Dorul)*, *Toska po rodine (Dor de patrie)*, *Razbitaya jizni (Viață distrusă)*, inclusiv faimoasa creație *Na sopkah Mancijurii (Pe colinele Mancipuriei)* ș.a.

În sfera adiacentă valsului sentimental se plasează și unele romanțe folclorizate, care circulă sub formă de melodii instrumentale de dans. Pot fi citate, în acest sens, romanțele *Mai am un singur dor* și *Pe lângă plopii fără soț* de Guilelm Șorban, celebra creație *Să-mi cânti, cobzar bătrân* de Isidor Vorobchievici, *Te duci acum* ș.a.⁸⁹ În special melodiile lui Șorban, simple, cantabile, tandre și grațioase, majoritatea scâldate în atmosfera sonică a modului minor, brodate pe un ritm ternar, ușor legănat, poartă ecouri venite din vals. Ele consună perfect cu cadrul simbolic încifrat în mesajul poetic al marelui Eminescu. Unele romanțe-vals au devenit adevărate șlagăre, fiind nelipsite din repertoriul tradițional al lăutarilor de la orașe și sate.

Valsul a favorizat occidentalizarea unor elemente de limbaj ale genurilor tradiționale de dans. Astfel, poate fi observată tendința transformării în Vals a Horei lente, prin lărgirea duratelor și dublarea măsurii ($6/8 = 3/4 + 3/4$), inclusiv a (H)ostropățului, prin egalarea timpului 3 (alungit) al măsurii ($7/16 = 3/4$). De asemenea, se remarcă și tendința de hibridizare a anumitor elemente coreice, favorizând apariția formelor conglomerate de Vals și Sârbă, cristalizate în melodiile Sârba în vals.

În comparație cu valsul, genul de *Mazurcă* a avut o circulație mult mai redusă ca intensitate și diversitate tipologică. Dans de salon, introdus pe la finele secolului al XVIII-lea la curțile nobiliare europene, dar și în Rusia, acest model a valorificat elementele prototipului său folcloric

⁸⁸ *International Hebrew Wedding Music*. Arranged, revised, bowed and fingered by Wolff N. Kostakowsky, New York, 1914.

⁸⁹ *Romanțe, cântece, doine*. Ediție alcătuită și îngrijită de G. Ceiacovschi-Mereșanu, Chișinău, Editura Hyperion, 1990, p. 89, 94-96, 170.

polonez. Coregrafii profesioniști au creat o serie de variante standardizate, unele sub formă de hibrid: Vals-mazurcă, Polcă-mazurcă, Poloneză-mazurcă. Puținele exemple, incluse în unele colecții, ilustrează un tip melodic aproape standardizat, de circulație zonală⁹⁰, căruia îi succed alte trei tipuri, de mai mică intensitate. În repertoriul lăutarilor, unele melodii de Mazurcă sunt tratate ca Vals, cu care se confundă.

Modelul *Padespani* (din franceză = „pas d'Espagne”, dans în caracter spaniol) este de origine aristocratică și s-a răspândit în mediul rural basarabean pe la sfârșitul secolului al XIX-lea din cercurile oficiale rusești. În opinia lui L. Șkol'nikov, dansul a fost creat „de coregraful A. Țarman”⁹¹. Acest tip coregrafic se axează pe elementele coregrafiei spaniole, la modă în epocă. În zilele noastre, sub diverse denumiri locale, ca Padespaneț, Poșpan, Paspan, circulă doar un singur tip melodic standard, cristalizat, indiciu al originii sale culte. În structura ritmică a dansului se remarcă sincopa specifică, plasată pe timpul 2 al măsurii ternare de 3/8.

*

În procesul interacțiunii cu cultura occidentală s-a impus și un grup distinct de creații de dans, care conturează un gen muzical-coreic specific, bazat pe principiul contrastului de mișcare, pe care l-am numit convențional *Ciclul binar conglomerat*. Genul dat se axează pe o formă bipartită, contrastantă în conținutul dinamic și cel tematic. Modelul pare a avea rădăcini în dansurile de salon, precum Cadrilul sau Cotillon-ul francez.

Melodiile ciclului binar conglomerat se sprijină pe principiul juxtapunerii unor genuri diferite de dans, din care cauză l-am și denumit „conglomerat”. Fenomenul este atestat și în practica folclorică a altor popoare. Astfel, cercetând folclorul bielorus, Iulia Cieurko constată prezența unor forme „conglomerate coregrafice”, realizate în baza sintezei elementelor lexicografice și morfologice selectate din Polca cehă și Cadrilul anglo-francez⁹².

În folclorul din Basarabia și Bucovina, ciclul binar conglomerat evidențiază două tipuri de contrast: 1. de tempo și 2. de tempo și de teme muzicale. Primul tip, mai puțin răspândit, se axează pe procedeul executării melodiei *Da capo* în tempo-uri contrastante (de regulă, alternând *moderato*

⁹⁰ Cf. Dumitru Blajinu, *Antologie de folclor muzical...*, p. 761; *International Hebrew...*, p. 131.

⁹¹ L. Șkol'nikov, *op. cit.*, p. 24.

⁹² Iulia Cieurko, *Belorusskii khoreograficheskii fol'klor (Folclorul coreografic bielorus)*, Minsk, 1990, p. 246-251, 316.

și *vivace*). În melodia *Viscolul*, spre exemplu, tempo-ul *moderato* simbolizează mișcarea de promenadă, iar *vivace* pe cea de Galop. Al doilea tip de contrast, cel mai frecvent, se bazează pe alternarea a două fraze melodice distincte în conținut, dar variate ca tempo. În unele zone folclorice, acest tip coreic se mai numește și „jumătate de joc”⁹³, termenul simbolizând juxtapunerea a două părți, provenite din jocuri diferite.

Ca exemple ale ciclului binar conglomerat, relevante în repertoriul muzical din Basarabia și Bucovina, putem menționa Copăcelul (în versiunile combinatorii de Vals-Sârbă și Polcă-Sârbă), Oira (combinație de Polcă-Hostropăț sau Cadril-Hostropăț, în care segmentul de Hostropăț imită uneori Valsul), precum și Sârba în vals sau Hora furată (combinație de Polcă și Sârbă), inclusiv Zaveriuha (combinație de Cadril și Sârbă/Galop).

Un compartiment destul de important în repertoriul tradițional actual îl reprezintă melodiile de dans executate într-o anumită ordine. Principiul înlănțuirii mai multor dansuri de caracter diferit conturează un gen distinct, pe care-l vom numi *Suită muzical-coregrafică*. Modalitatea de înlănțuire a dansurilor în formă de suită este cunoscută mai multor culturi, inclusiv dansului occidental de salon.

În tradiția coregrafică autohtonă, evoluția formelor de suită pare să fi debutat în secolul al XIX-lea, ca răspuns la influența dansurilor europene de salon. Forma anterioară a suitei în cultura folclorică autohtonă este considerată a fi ceata rituală feciorească a Călușarilor, cea mai veche manifestare de „spectacol” la români. Aria de maximă frecvență a suitei coregrafice se localizează, conform specialiștilor, în regiunea Transilvaniei.

Sub aspectul structurii compoziționale, în repertoriul actual din Basarabia și Bucovina pot fi evidențiate trei tipuri de suită muzical-coregrafică: binară, ternară și pentanară. Fiecare unitate constituantă a suitei este marcată de o melodie distinctă, axată pe un ritm și un tempo propriu. De regulă, elementul de legătură dintre părțile muzical-coregrafice se prezintă fie sub formă de pauza scurtă, fie sub cea de strigătură de comandă sau cea de formulă muzicală introductivă.

De o intensă circulație se bucură suitele binare⁹⁴. Ordinea succesiunii părților muzical-coregrafice se realizează însă în două modalități: prima – într-un sens ascendent, de la o melodie în tempo mai

⁹³ Cf. George Sârbu, *Folclor muzical instrumental din Moldova. Ținutul Bacăului*, Iași, Editura Artes, 2003, p. 150, 156.

⁹⁴ Vasile Chiseliță, *Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia*, în „ARTA-2005”, Arte audiovizuale, Chișinău, Editura Epigraf, 2005, p. 79.

lent la alta în tempo mai rapid, procedeu fiind evident în binomurile Hora și Sârba, Șarampoiul și Tropoțica și Juravelul și Sârba; a doua – într-un sens descendent, de la o melodie în tempo rapid la alta în tempo mai lent, ca în binomurile Sârba și Hora sau Ruseasca și Șaierul.

Suitele ternare prezintă, și ele, două modalități de ordonare dinamică a părților: prima se plasează pe o traiectorie ascendentă, având accentul de intensitate pe ultima parte, fenomen care poate fi observat în suitele Hora, Bătăile și Ruseasca sau Hora, Ciuleandra și Sârba; a doua – pe o traiectorie boltită, accentul de intensitate revenind părții mediane, așa cum se relevă în suita Ciurul, Rața și Șaierul.

Suitele pentanare par a fi rodul unor evoluții recente, mai ales sub imboldul prezentării scenice, prelucrate, stilizate a folclorului. Structura compozițională a suitelor pentanare variază în funcție de concepția, competența și preferințele estetice ale „montorilor” și regizorilor-coregrafi. În cele mai multe cazuri, se manifestă tendința finalizării ciclului cu un dans de maximă intensitate dinamică, de regulă simbolizat de Sârba. Printre modelele de suită pentanară pot fi citate compozițiile ce succed dansurile în următoarea ordine: Coasa, Alunelul, Hora, Copăcelul și Sârba sau Alunelul, Vivat, Polca, Hora și Sârba.

În concluzie, putem afirma că ecourile dialogului cultural european, deosebit de pregnante începând cu ultimul pătrar al secolului al XIX-lea și pe parcursul primelor decenii ale celui de-al XX-lea, au avut un impact semnificativ asupra sistemului de genuri al muzicii tradiționale de dans din Basarabia și Bucovina.

Tendința inovării și primenirii formelor și sistemelor muzicii tradiționale poartă un caracter legic și obiectiv. Schimbarea este prezentă ca „o constantă a experienței umane”⁹⁵, iar proporțiile schimbării sunt diferite de la o regiune la alta și de la un aspect la altul al fenomenului folcloric analizat.

Procesele evolutive de reactualizare, transformare și inovare, prin europenizarea, occidentalizarea și reșezarea socială dinamică a genurilor, formelor și stilurilor muzicii populare/tradiționale nu pot fi neglijate și nici subestimate în cercetarea etnomuzicologică și antropologică actuală.

⁹⁵ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, p. 303.