

HAIDUCII – TIPOLOGIE DISTINCTIVĂ A DRAMATURGIEI MUZICALE ROMÂNEȘTI

THE OUTLAWS – DISTINCTIVE TYPOLOGY OF ROMANIAN MUSICAL DRAMATURGY

CONSUELA RADU-ȚAGA,

lector universitar, doctor,

Universitatea Națională de Arte *George Enescu*, Iași, România

CZU 782.046.2(478)

Din panoplia personajelor istorice ale spațiului european s-a desprins, la sfârșitul Evului Mediu, o tipologie cu specific românesc: haiducii. În ciuda înfăptuirii unor acțiuni sângeroase, aceștia au fost eroi pozitivi, în jurul faptelor lor de vitejie brodându-se numeroase legende. Teatrul popular a preluat tematica socială în jocul dramatic al Jienilor. Odată cu începuturile muzicii românești culte, tematica vodevilurilor a afirmat figura aceluși erou al codrilor. Au urmat tălmăcirile sonore ale baladelor haiducești, în cadrul genului coral, ale celui vocal-simfonic, pătrunzând chiar și în teatrul liric (operă, operetă și balet). Specificitatea personajului, alături de limbajul, ce a presupus valorificarea folclorului, sunt mărci distincte ale dramaturgiei muzicale românești.

Cuvinte-cheie: haiduc, teatru, cor, voce bărbătească

From the panoply of the historical figures of the European space, at the end of the Middle Ages, was detached a typology with Romanian spirit: the outlaws. In spite of some of their bloody actions, they were considered positive heroes, there appeared numerous legends around their courageous deeds. The popular theatre took over the social theme in the dramatic play of the Jienii. At the same time, with the appearance of Romanian religious music, the themes of the vaudeville (light comedy) affirmed that outlaws' figure. Resounding translations of outlaws' ballads, followed both in choral and vocal symphonic genres, as well as in the lyrical theatre (opera, operetta and ballet). The specificity of the character alongside with the musical language that presumes the capitalization of folklore are distinctive marks of Romanian musical dramaturgy.

Keywords: outlaws, theatre, choir, male voices

Aspectele luptei duse „împotriva asupritorilor, frecventă la sfârșitul Evului Mediu în țările românești și în Peninsula Balcanică” [1, p. 442], au dat naștere unor versuri de rară expresivitate încă din timpuri străvechi. Prezența eroilor codrului a fost surprinsă în timpul luptei, dar au fost subliniate și aspecte de ordin liric, precum comuniunea omului cu natura:

Jelui-m-aș munților,
De dorul părinților.
Jelui-m-aș brazilor,
Tot de dorul fraților...

Cântecele populare ale luptei antifeudale au fost reprezentate de cântecele *haiducești* care, în împrejurările politice ale represiunii, au circulat, ca și cele patriotice, pe ascuns. De aceea, Anton Pann în culegerile sale a modificat textele denunțătoare, atribuindu-le o natură convențională. Menite a fi răspândite în țară, cântecele lui Jianu, Tunsu, Ghiță Cătănuță, Mugur-Mugurel, prin pilda lor dramatică, impuneau maselor populare, crunt exploatate, reluarea luptelor cu aceeași bărbăție.

Teatrul popular a preluat tematica socială, reflectând, în mod deosebit, scene din viața *haiducilor*. Pornind de la renumele pe care l-au avut haiducii în popor, renume datorat faptului că, în ciuda înfăptuirii unor acțiuni sângeroase, *haiducii* erau eroi pozitivi, în jurul faptelor lor de vitejie brodându-se numeroase legende, jocul dramatic al *Jienilor* a atins o dezvoltare deosebită la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Matei Millo¹ s-a îndreptat spre valorificarea acestui subiect în piesa intitulată *Jianu, căpitan de hoți*². Prezentată publicului bucureștean ca „un original dar de Anul Nou 1864” [2, p. 46], drama țesută pe tema vestitului *haiduc* a fost jucată și cântată, piesa impunându-se prin celebrele balade ale *haiducului* și melodicitatea sa suavă a iubitei acestuia. În anul 1870, Matei Millo a reușit să efectueze un turneu în Transilvania, împlinindu-și un vis mai vechi. Cu această ocazie, au avut loc reprezentații cu piesa *Jianu, căpitan de haiduci*³, publicul din Brașov și Sibiu aplaudând-o cu deosebit entuziasm.

„Figura – înfrumusețată de imaginație – a eroului împărțitor de dreptate, a lui Jianu care lua de la bogați, pedepsea pe împilatori și dădea totul celor sărmani, a intrat repede în legendă și în poezia populară” [2, p. 46]. Având ca personaj principal *haiducul* Iancu Jianu, originar din Oltenia, mediul rural a primit piesa cu o receptivitate deosebită. Întreținută și de literatura *haiducească*⁴, această tematică apare în datinile și obiceiurile de iarnă, fiind specifică zonei Moldovei. Manifestarea mixează elemente lirice (cântece *haiducești*, doine), cu dialoguri dramatice, eroii schimbând amenințări și aflându-se în raporturi de dominare, cu momente de narațiune și chiar elemente coregrafice. „Într-o epocă în care în alte țări circulau piese cavalerești, cu personaje din lumea răzvrătiților, a briganzilor, prezența în Țările Române a teatrului *haiducesc* poate fi considerată ca reflex al unei realități proprii unei bune părți din țările europene, reflex care la noi își are notele sale de particularitate și specific național” [3, p. 14].

Odată cu începuturile teatrului muzical românesc, tematica vodevilurilor tratează problemele

1 Născut la Iași, Matei Millo (1814-1896) a fost actor și dramaturg.

2 Piesa *Jianu, căpitan de hoți* s-a născut din colaborarea lui Matei Millo cu Ion Anestin.

3 Chiar dacă apare o mică diferență de titulatură, credem că piesa *Jianu, căpitan de haiduci* este aceeași cu *Jianu, căpitan de hoți*.

4 Îl amintim pe N. D. Popescu, prolific prozator muntean (1843-1921), foarte popular la sfârșitul secolului XIX, care a scris nuvelele *Iancu Jianu*, *Mihu haiducul*, *Tunsul haiducului*, *Codreanu Haiducul* și *Boierii haiduci*.

majore ale realității sociale, afirmând figura *haiducului*. Este cazul să amintim aici și lucrarea lui Alexandru Flechtenmacher⁵ *Iancu Jianu, căpitan de haiduci*, lucrare menționată de către Octavian Lazăr Cosma în *Opera românească*. În zona Olteniei, Karl Theodor Wagner, cunoscând cuceririle muzicale, a configurat vodevilul *Tunsul Haiducului* optând pentru utilizarea largă a ansamblului coral. „Zece din cele cincisprezece numere muzicale sunt destinate corului. Corul final, proslăvind bucuria întoarcerii acasă, unde nu mai sunt boierii hoți, are o structură simplă pe trei voci (bărbătești), dintre care prima deține melodia, a doua o secondează în terțe, iar a treia, basul, se desfășoară pe tonică și dominantă. Melodia corului, având intonații populare, este tributară tradițiilor finale de vodevil, în care fastul, grandilocventul sunt elementele esențiale” [4, p. 79].

Aflându-se în trecere în decursul unui turneu, trupele străine de operă prezentau publicului român lucrările compozitorilor apuseni, formând rândurile publicului interesat de muzica cultă. În unele cazuri, artiștii străini poposeau ceva mai mult timp pe teritoriul României, activând în cadrul unor instituții ce purtau denumirea de operă italiană, franceză sau germană. Cea mai numeros reprezentată a fost, desigur, opera italiană, în cadrul acesteia, dirijorul Oreste Bimboni înfățișând, în anul 1882, opera proprie, intitulată *Haiducul*, pe textul lui d’Ormeville și F. Damè, care se pare că a fost pusă în scenă și la Boston, în anul 1905. Tratănd un subiect românesc, compozitorul italian nu a putut valorifica un material muzical propriu tematicii, așa încât presa vremii nu a adus elogii lucrării în care corul intona cântonete populare italiene.

*Balada haiducului Pinte*a, căpitanul de oaste din nordul Transilvaniei de la începutul secolului XVIII, prinde contur sub pana lui Timotei Popovici⁶. Poemul său *Regele munților* (1924), închinat lui Avram Iancu și tovarășilor săi de luptă, este scris pentru cor mixt, fluier, tulnic și soliști. Mai târziu, Tiberiu Brediceanu⁷ culege din Banat *Cântecul lui Tudor*. „Aceste două melodii ilustrează plurivalența modului minor în multe din cântecurile patriotice ale secolului XIX. Ea poate fi explicată atât prin apropierea de modurile minore ale cântecurilor *haiducești*... cât și prin climatul specific minor, depresiv uneori, dar dramatic întotdeauna, al vieții romantice din acest veac atât de tulburat” [4, p. 68].

În generația enesciană, creatorul baletului românesc și, în același timp, al noului tip de lied, Mihail Jora⁸ ne-a oferit un exemplu de dramatică *Baladă haiducească*, „cântarea declamată constituind o sublimare a modului *parlando rubato* al unor cântece lirice și balade populare” [5, p. 221]. Versurile Marianei Dumitrescu au fost tălmăcite cu multă sensibilitate și profunzime de către muzician. Cavalcada *haiducilor* impresionează prin atmosfera dramatică; personajul principal își sună din corn tovarășii de luptă, încredințându-le flinta, pentru ca feciorul său, cândva, să-l răzbune, să facă să piară răul din lume. Luminarea finală se pogoară asupra eroului care își dă sufletul, convins fiind că dorința îi va fi împlinită.

În lupta de eliberare socială, împletită cu cea de eliberare națională, în lupta pentru libertate și fericire, *haiducii*, aceste simboluri ale dragostei de țară și ale urii împotriva celor ce înrobeau poporul, au constituit o sursă de inspirație, au reprezentat fondul principal de idei în vederea constituirii unor opere muzicale. În rândul tălmăcirilor de acest gen se înscriu baletele *Haiducii* sau *Suflete de viteji* de Hilda Jerea, *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac, *Balada haiducului* de Viorel Doboș, dansul dramatic *Balada haiducului* de Szabo Csaba sau opera populară *Pinte*a *Viteazul* a lui Filaret Barbu.

Compus în anul 1963, pe libretul lui Oleg Danovski, baletul lui Mircea Chiriac⁹ – *Iancu Jianu* se situează din punct de vedere stilistic la confluența dintre romantismul târziu și neoclasicismul interbelic. Cele trei acte închinată figurii luminoase a *haiducului* atrag atenția în mod special prin momentele

5 Născut la Iași, Alexandru Flechtenmacher (1823-1898) a fost violonist, dirijor, compozitor și profesor.

6 Timotei Popovici a trăit între anii 1870-1950 desfășurându-și activitatea ca preot, pedagog și compozitor.

7 Tiberiu Brediceanu (1877-1968), compozitor și pasionat folclorist a creat pentru teatrul de amatori.

8 Alături de George Enescu, Mihail Jora a fost un punct de reper în peisajul culturii românești din prima jumătate a secolului trecut.

9 Mircea Chiriac (1919-1994) a fost un compozitor convins de valențele izvorului artistic popular; este tatăl cunoscutei soliste de muzică ușoară Corina Chiriac.

de intens dramatism. Sursele muzicale la care recurge spre caracterizarea personajelor sunt folclorul din Oltenia și Muntenia, melodii lăutărești, cântece de epocă – extrase din colecțiile lui Anton Pann și intonații ale muzicii psaltice.

Victor Eftimiu, poet și prozator, s-a dedicat scenei nu doar prin natura funcției pe care a ocupat-o¹⁰, ci opera sa vastă a cuprins și lucrări teatrale. Poposind în trecutul de luptă al poporului român, creația sa plurivalentă s-a întregit cu două lucrări ce au atacat tematica *haiducească*: *Pană Lesnea Rusalim*, respectiv *Haiducii*. Prima lucrare a constituit canavaua pe care s-a desfășurat opera, cu același nume, a compozitorului Paul Constantinescu¹¹. Scrisă între anii 1954-1955, așadar după comedia *O noapte furtunoasă*, opera în 3 acte (5 tablouri), urmează concepția libretistă a lui Victor Eftimiu în conturarea personajelor și a conflictului dramatic.

În primul act este zugrăvită muzical boierimea, noul domnitor Mavromihale, alături de soția sa Evanthia. Corul bărbătesc (4 voci) plasat în culise și mai apoi corul de femei (3 voci) în *allegretto grazioso* declară supunere și preamăresc familia fanariotă în sonorități robuste (*fortissimo*). Proveniența orientală este sugerată prin inserția secunde mărite (*reb-mi*), iar în plan orchestral se infiltrează timbrurile instrumentale specifice meterhanalei turcești.

Grupul țăranilor apare în actul secund, prin intonarea corului mixt *Ce obidă, ce nevoi*, în *piano*, *molto espressivo*. Imaginea vieții apăsătoare se continuă cu interpretarea unei mătrăgune în *poco rubato* (scriitură omofonă). Intrarea în scenă a spătarului Rusalim aduce expresia eroică sintetizată a unui marș ce folosește ca material modal un *fa* mixolidic:

Exemplul 1. Leitmotivul operei *Pană Lesnea Rusalim*

Allegro impetuoso (♩=100)

Hai - du - ci - e! Hai - du - ci - e! Frun-tea sus cu
hâr-bă-ți - e! Tot ce-a fost n-o să mai fi - e! Hai - de-n co - dru.
Dragi flă - căi Ne-om în-toar-ce-a - pei cu vi - je - li - e.

Doamne, doamne, grea năpastă este corul femeilor ce apare în tabloul al doilea al actului secund. Pe o desfășurare *andante*, în *affetuoso molto legato*, tonul discret apelează la deschiderile armonice la 4 voci. După intervenția corului argaților, revine sonoritatea corului de femei, căreia i se adaugă personajul Nastasa. De la intonarea cu gura închisă se trece la rostirea textului *Amar, iertare*, moment în care dinamica atinge nuanța de *fortissimo*.

Scenele de masă sunt întruchipate cu multă forță și pronunțat dramatism (actul II și III), punctul maxim de încordare având loc în momentul ciocnirii dintre *haiducii* conduși de spătarul Pană Lesnea Rusalim și oamenii domnitorului. Gradând tensiunea discursului muzical spre deznodământul dramei, compozitorul reia cântecul *haiducilor* învingători, purtând, de această dată, semnificația unui legământ, răsunând asemenea unei chemări la continuarea luptei. Singurul leitmotiv care înfățișează lupta este cântecul de *haiducie* care rămâne neschimbat; așa cum apare prima oară, va fi și ultima dată în finalul operei, amplificându-i-se doar sonoritatea corală și orchestrală. Plasarea temei în registrul

¹⁰ Victor Eftimiu a fost director al Teatrului din București și Cluj.

¹¹ Compozitorul ploieștean Paul Constantinescu (1909-1963) a apelat la două mari surse de inspirație: filonul folcloric și filonul bizantin.

înalt și dinamica ridicată (*forte-fortissimo*) reclamă efortul vocal al vocilor bărbătești. Problemele tehnice pot fi surmontate, urmărindu-se poziția cât mai înaltă a sunetelor, coborârea laringelui și susținerea coloanei de aer cu ajutorul mușchiului diafragmei.

În opera *Pană Lesnea Rusalim* este evidentă intenția compozitorului de a crea o operă accesibilă, fapt pentru care limbajul muzical diferă de alte lucrări mai vechi. Rolul lui Rusalim a fost interpretat desăvârșit de către David Ohanesian, în spectacolul de la Opera din Cluj. În regia semnată de Carmen Dobrescu, opera lui Paul Constantinescu a cunoscut și varianta cinematografică.

Grupare de *haiduci* apare și în opera *Tudor din Vladimiri* a lui Teodor Bratu¹², lucrare distinsă cu Premiul „George Enescu” al Academiei Române (1983), premiera având loc în același an la Teatrul Liric din Craiova. Semnând atât muzica cât și textul celor 3 acte (6 tablouri), Teodor Bratu apelează la vastul univers al creației folclorice, nu prin intermediul citatelor, ci prin invenții proprii.

La *Sfatul de taină* din casa marelui ban Grigore Brâncoveanu, pregătirile din Ajunul Anului Nou (1820) aduc semnificația obiceiurilor populare. Domnica, fiica banului, dă glas unui colind, în care cântă dragostea ce i-o poartă lui Tudor. Corul de fete i se alătură, cele trei mișcări ale ariei cu cor solicitând descompunerea armonică până la 5 voci (S1S2S3A1A2).

Cel de al doilea tablou se desfășoară în interiorul unui han. Iancu Jianu, cu oamenii săi, îi imobilizează pe arnăuți, eliberându-i pe țărani ostateci, după care se pune pe petrecut. Doina hangiței este urmată de replica corului *haiducilor*, în *allegro con fuoco*, indicația *deciso* în plan vocal. Construcția corală la patru voci (T1, 2, Bar, B) folosește un material muzical specific cântecelor haiducești, un mod minor cromatic – *sol, la, sib, do#, re, mi, fa*. Răsună ecourile *Hăulitei* (din spațiul oltenesc), iar corul intonează fragmente dintr-o melodie de sorginte populară:

Exemplul 2. *Nuanțe lirice și eroice*

Allegro con fuoco (Deciso)

Dinamica ridicată (*forte*) este însoțită de numeroase accente de tipul >, *sf*, *sff*, precum și momente de articulare a textului în *staccato*, atât pentru inteligibilitatea textului cât și pentru creionarea imaginii muzicale. Blocurile sonore care afirmă izoritmia folosesc suprapunerile de cvartă (plus răsturnări). Sunt infiltrate și pasaje cu prelucrări imitative, preluări de la tenor la bas.

În nuanța cea mai mică (*mp*), tenorul secund cântă la unison cu basul, în timp ce tenorul prim ține o pedală. Pentru a obține o dinamică contrastantă față de ceea ce a fost și ceea ce va urma, pasajul trebuie cântat lejer, *quasi staccato*:

Exemplul 3. *Răsună unisonul*

Cântecul scurt, de voie bună, amintește de condiția *haiducului*. Accelerarea tempo-ului – *allegro con brio* – aduce în plan coral exclamații de tipul *hei, hop*, exclamații ce însoțesc dansul.

Mulțimea de panduri și țărani pribegi se adună în tabăra de la Padeș. Îi vedem cum stau de vorbă în jurul focului, cum își cântă grijile și traiul amar de zi cu zi. Îndemnul la luptă are un efect puternic, astfel că marșul lui Tudor este intonat de către întregul ansamblu în încheierea tabloului *Cu rău să-i*

12 Învățător de profesie, Teodor Bratu (1922-2015) s-a dedicat teatrului muzical scriind nu mai puțin de 6 opere.

pierdem pe cei răi.

În tabloul al IV-lea revine timbrul suav al corului de fete; ulterior ansamblul se completează prin adăugarea vocilor bărbătești. Intrarea lui Tudor în București marchează punctul culminant al întregii opere. În sunete de clopote corul intonează cutremurătorul *Domnul Tudor să trăiască*, expus în stil *fugato*. Grupul fanarioților este prezent în tabloul al VI-lea; e rândul cântecelor și dansurilor de tip oriental, cu măsuri alternative, să învelească petrecerea. Apoteoza finalului readuce tematica marșului lui Tudor, iar figura eroului devine simbolul luceafărului ce luminează întreaga seminție.

Formula corului pe voci egale, în varianta bărbătească, apare în opera românească, reprezentând personajul *haiducilor*. Această tipologie este unică în contextul european, specificitatea personajului, alături de limbajul muzical ce propune valorificarea folclorului, fiind mărci distincte ale muzicii de pe vechiul teritoriu al Daciei. De la lucrări integrate genului coral sau vocal-simfonic până la cel liric, tematica *haiducească* a dat naștere unor opusuri valoroase ce merită a fi redată publicului în noi variante interpretative.

Referințe bibliografice

1. *Dicționarul explicativ al limbii române*. București: Univers Enciclopedic, 1998.
2. WEINBERG, I. *Momente și figuri din trecutul muzicii românești*. București: Editura Muzicală, 1967.
3. FLOREA, M. *Scurtă istorie a teatrului românesc*. București: Meridiane, 1970.
4. COSMA, O.L. *Opera românească. Privire istorică asupra creației lirico-dramatice*. București: Editura Muzicală, 1962.
5. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească*. București: Editura Muzicală, 1968.