

## CÂNTECELE TRANZIȚIEI ÎN CREAȚIA LUI ION ALDEA-TEODOROVICI DE LA CONFLUENȚA ANILOR 1980-1990: PROBLEME DE ABORDARE

CZU: 78.071.1(478)1980/1990”

<https://doi.org/10.52603/arta.2025.34-2.03>

### Rezumat

#### Cântecul tranziției în creația lui Ion Aldea-Teodorovici de la confluența anilor 1980-1990: probleme de abordare

Încercând a înțelege rolul mecanismului istorico-social în evoluția creației muzicale din Republica Moldova, argumentăm necesitatea metodologică a delimitării, studierii, conceptualizării și sistematizării unei categorii culturale distincte în opera componistică a lui Ion Aldea-Teodorovici, care este strâns legată de epoca perestroikă din fosta URSS de la confluența anilor 1980-1990. Articulată în genul muzicii folk și în versiunile stilistice alternative sau de fuziune pop-folk, rock-folk, pop-rock, numim convențional această categorie de creații cu termenul generic „cântecul tranziției” sau „cântece de tranziție”. Acestea constituie un sub-compartiment al categoriei mai ample de creații de inspirație politică, pe care specialiștii o numesc „cântece patriotice” sau „cântece naționale”. Cântecul tranziției au oferit un mijloc eficient de „mobilizare politică a esteticului” în fosta RSS Moldovenească. Sensul, mesajul, structura semantică, funcția estetică a cântecelor tranziției sunt extrem de relevante sub aspect istoric și social, fapt ce conferă operei componistice a lui Ion Aldea-Teodorovici statutul de sursă importantă în decodarea și perceperea istoriei, memoriei și identității culturale naționale.

**Cuvinte-cheie:** cântecul tranziției, categorie estetică, sistematizare, perestroika în RSS Moldovenească, compozitorul Ion Aldea-Teodorovici

### Abstract

#### The songs of transition in the creation of Ion Aldea-Teodorovici from the confluence of the 1980s-1990s: problems of approach

Trying to understand the role of the historical-social mechanism in the evolution of musical creation in the Republic of Moldova, we argue the methodological necessity of delimiting, studying, conceptualizing and systematizing a distinct cultural category in the compositional work of Ion Aldea-Teodorovici, which is closely related to the era of perestroika in the former USSR from the confluence of the 1980s-1990s. Articulated in the genre of folk music and in alternative stylistic or fusion versions of pop-folk, rock-folk, pop-rock, we conventionally call this category of creations with the generic term “transition songs” or “songs of transition”. These constitute a sub-compartment of the broader category of politically inspired creations, which specialists call “patriotic songs” or “national songs”. The songs of transition provided an effective means of “political mobilization of the aesthetic” in the former Moldavian SSR. The meaning, the message, the semantic structure, and aesthetic function of the transition songs are extremely relevant from a historical and social point of view, a fact that gives to the composition work of Ion Aldea-Teodorovici the status of an important source in the decoding and perception of the history, memory and national cultural identity.

**Keywords:** transition songs, aesthetic category, systematization, perestroika in the Moldavian SSR, composer Ion Aldea-Teodorovici

### Preliminarii

O importantă arenă de studiu, cunoaștere și înțelegere a evoluției culturii muzicale indigene în contextul marilor schimbări civilizatoare ce s-au produs sub auspiciul proceselor de declin al sistemului sovietic de guvernare și de ascensiune a democratizării în fosta RSS Moldovenească de la confluența anilor 1980-1990 reprezintă amplul

domeniu al muzicilor populare moderne. Cunoscut în țările est-europene sub eticheta familiară de „muzică de estradă” sau „muzică ușoară” – un calificativ ce se impune drept marker diferențiator față de „muzica populară folclorică” – acest domeniu dezvăluie un teren extrem de fertil, încă puțin sau aproape deloc cercetat sub aspectul explorării valențelor cognitive, sociale și estetice încorporate



artelor de reprezentare națională din acea perioadă istorică crucială, care a fost generată de binecunoscuta politică de transparență (glasnost) și perestroika (restructurare) a lui M. Gorbaciov (1985-1991), și care a pus bazele așa-numitei „tranziții” sovietice tardive și post-sovietice (de după 1991).

Un bogat tezaur de creație muzicală din epoca perestroikăi constituie opera componistică și interpretativă a lui Ion Aldea-Teodorovici (1954-1992). Articulată preponderent în genul muzicii folk și în versiunile stilistice alternative sau de fuziune pop-folk, rock-folk, pop-rock, o bună parte a acestei creații s-a afirmat pe platforma unor genuri populare de abordare academică, precum muzica de teatru și muzica de film. Drept urmare, numeroase exemple din opera vocală și instrumentală a autorului comportă amprenta asimilării gândirii simfonice și a valorificării ingenioase a resurselor expresive ale orchestrelor simfonice de format popular, numite în epocă „simfo-jazz”. Această latură a metodei de creație conferă muzicii lui Ion Aldea-Teodorovici o aură distinctă de probitate, unicitate, originalitate și autenticitate, aptă a pune în relief experiența studiilor speciale „de compoziție”, realizate de autor la Conservatorul de Stat din Chișinău (1981-1987), în clasa prof. Pavel Rivilis. Rodul preocupărilor academice ale autorului s-a reflectat în crearea unor lucrări în genul simfonic și concertistic, printre care un „Cvintet de coarde”, o „Rapsodie simfonică”, „Piesă orchestrală”, „Variațiuni pentru pian”, cărora li se adaugă și o serie de lucrări de teatru și film, scrise într-un limbaj simfonic.

Cea mai mare parte din moștenirea muzicală a protagonistului cuprinde însă, conform unor estimări derogatorii și prezumptive, între 300 și 500 de creații „de estradă” [9, p.14]. O parte din acestea a fost transmisă audienței publice prin intermediul platformelor online, grație popularizării înregistrărilor radiofonice, televizate, filmice și discografice din epocă. Creațiile de mare impact social se datorează evoluției regretatului duet vocal Ion și Doina Aldea-Teodorovici, în calitate de tribun, mesager și actor al practicilor discursive de schimbare și tranziție socială din RSS Moldovenească (actualmente – Republica Moldova). Anume epoca reprezentată de „glasnost și perestroika” în fosta URSS a coincis cu perioada maximei ascensiuni profesionale a compozitorului și a remarcabilului duet vocal. În contextul perestroikăi sovietice de la confluența anilor 1980-1990, muzica lui Ion Aldea-Teodorovici s-a impus drept forță vitală, simbol și blazon al mișcării de emancipare națională.

În pofida numeroaselor relatări, interviuri și prezentări în paginile presei scrise și celei audiovizuale, a apariției sporadice a unor colecții, albume de melodii notate și broșuri biografice cu caracter memorial și publicistic, trebuie de menționat, însă, că cercetări academice speciale la subiectul enunțat nu se atestă. Deși au trecut 33 de ani de la dispariția tragică, misterioasă și enigmatică a talentatului compozitor și a emblematicului cuplu de artiști-interpreți Ion și Doina Aldea-Teodorovici (30 octombrie 1992), unica sursă și instrument informativ cu caracter sistematic, expozitiv

și cuprinzător la temă rămâne a fi Biobibliografia specială „Două vieți la unison”, realizată de Biblioteca Națională a Republicii Moldova în anul 2012 [5]. O analiză specială și complexă a tabloului general al genurilor, stilurilor și structurilor discursive în creația muzicală a autorului din perioada axială a perestroikăi și a marilor mișcări sociale de la confluența deceniilor opt-nouă ale secolului al XX-lea încă nu s-a realizat. Fenomenul dat împiedică atât cunoașterea, cât și aprecierea valorii culturale și a profunzimii umaniste a creației compozitorului. Această stare de fapt favorizează anumite procese de marginalizare canonică a autorului, de ignoranță sau chiar de „umilință” culturală a realizărilor sale artistice. Astfel de fenomene apar deseori instrumentalizate sub cupola unor atitudini de factură politică și partizană, manifeste atât în mediul educației academice de specialitate, cât și în cel al cercetării muzicologice și patrimonializării.

În demersul de față, încercând a înțelege rolul mecanismului istorico-social în evoluția creației muzicale din Republica Moldova, ne propunem să argumentăm necesitatea metodologică a delimitării, studierii, conceptualizării și sistematizării unei specii sau categorii culturale distincte în opera componistică și de performanță a lui Ion Aldea-Teodorovici, care este strâns legată de perioada marilor schimbări sociale, civilizaționale și estetice din fosta URSS în epoca perestroikăi. Vom numi convențional această categorie de creații cu termenul generic „cântecele tranziției” sau „cântece de tranziție”. Sensul, mesajul, structura semantică, funcția cognitivă, discursivă și estetică a unei atare categorii culturale în muzica autorului sunt extrem de relevante istoric și social, fapt ce conferă operei sale componistice statutul de sursă importantă în decodarea și perceperea istoriei, memoriei și identității culturale naționale.

Prin conținutul lor, „cântecele tranziției” constituie un sub-compartiment înglobat categoriei istorice mai ample de creații de inspirație politică, pe care specialiștii o numesc „cântece patriotice” sau „cântece naționale”. Creațiile de acest gen au oferit, de-a lungul epocii moderne, un mijloc eficient de „mobilizare politică a esteticului” ca parte a unui proces psihologic de „inginerie socială”, prin care artele performante au fost implicate activ în consolidarea, menținerea sau modificarea la scară largă a unor atitudini și comportamente sociale. În contextul perestroikăi sovietice, „cântecele tranziției” au servit drept instrument, arenă,

spațiu discursiv de manevră și negociere socială a două viziuni geopolitice concurente și antagonice privind construcția națiunii moderne post-sovietice. Prima viziune – de natură civilizațională „estică”, promova orientarea spre modelul „parohial moldovenesc”, cantonat în hotarele fostei RSS Moldovenești, fiind puternic sprijinit pe ideologia supremației patronale a lumii ruso-sovietice, iar a doua – de natură civilizațională „vestică”, se orienta spre modelul integraționist românesc, care încerca să înglobeze geografia tuturor provinciilor istorice, purtătoare a limbii și culturii române. Implicațiile geopolitice puternice au făcut din categoria culturală „cântecele tranziției” un obiect artistic extrem de controversat în percepția a două tabere sociale oponente. Pentru unii, ele reprezentau un factor de putere malițios ce atenta la ordinea socială sovietică existentă, iar pentru alții – un puternic manifest ce invoca nevoia stringentă a transformării și revenirii la ordinea socială etno-istorică.

„Programul” tematic al categoriei „cântecele tranziției” apare astfel strâns legat de imperati-vele sociale, ideologice și estetice specifice epocii. Cunoscută specialiștilor drept „perestroika lui Gorbaciov”, această epocă a demarat în anul 1985. Faza „fierbinte” a perestroikăi, ca să spunem așa, s-a desfășurat între anii 1988-1991. În general, procesul tranziției și restructurării politice în URSS nu a apărut pe un loc gol. El a fost pregătit și prefațat, în opinia noastră, de o fază „pre-perestroika”, care a coincis cu etapa acumulărilor sociale de criză din perioada „stagnării brejneviste” (sfârșitul anilor 1970-mijlocul anilor 1980). La rândul ei, perioada sovietică a perestroikăi a fost urmată de o perioadă post-sovietică (de după 1991), în care influența vechilor rețele subiacente de „control social” al așa-numitului „deep state” sau „stat profund” sovietic a rămas puternic înrădăcinată și formatoare în noile state emergente.

Prin urmare, putem prezuma, că impulsurile politico-ideologice și praxiologice corespondente celor trei faze istorice ale schimbării sociale, marcate de pre-perestroika, perestroika „fierbinte” și începutul perioadei post-sovietice, au avut un rol important în consolidarea bazei estetice și stilistice a categoriei culturale „cântecele tranziției” în creația lui Ion Aldea-Teodorovici.

Anume în procesul transferului ideologic galopant dinspre bazele estetice reprezentate de „patriotismul sovietic unional” – care servise drept principiu legitimator al metodei realismului

socialist timp de peste cinci-șapte decenii – spre orizonturile „patriotismului național republican”, ca expresie a unui nou realism social de natură cvasi liberală, pot fi înțelese atât sensul, cât și semnificațiile și funcțiile sociale ale categoriei ideatice numită „cântecele tranziției”. Specifică nu numai creației lui Ion Aldea-Teodorovici, ci și multor altor compozitori, interpreți și artiști din epoca perestroikăi (T. Chiriac, E. Doga, M. Dolgan, Gh. Mustea, Gh. Țopa ș.a.), categoria „cântecele tranziției” sau – mai larg – „muzica tranziției” reprezintă un simbol și banner al spiritului vremii de mari schimbări sociale în RSS Moldovenească, a cărei bază semantică focală rezidă în estetica „eternei reveniri” la „recuperarea eului național” (M. Eliade), procesul vizând acel complex de identitate global-românească, care fusese fie pierdut, fie diluat, fie denaturat în procesul aculturății sovietice.

Astfel, în virtutea semnificațiilor sociale profunde, categoria „cântecele tranziției” se impune drept marcher, factor și vector de delimitare pragmatică a unei noi direcții estetice în arta muzicală „de impact strategic” în societatea dinamică a tranziției din perioada perestroikăi. Reperete noi direcții estetice sunt de esență nonconformistă și contra-culturală, în raport cu realitatea sovietică. Ele își au o bună parte din sursele de inspirație în modelele culturii democratice occidentale din epocă. Astfel de modele se consolidaseră prin mișcările activismului politic de stânga din SUA, Marea Britanie și Europa Occidentală în deceniile cinci-șase ale secolului XX sub forma tradițiilor muzicale „de protest social” sau „de mobilizare socială” anti-regim. Tradițiile artistice protestatare au exercitat o influență subtil „meșteșugită”, deseori invizibilă sau puțin perceptibilă, însă mereu constantă și inevitabilă, asupra formării unor atitudini, comportamente și stiluri de viață disidente sau latent opozante față de regimurile socialiste/comuniste din estul Europei. Atare tradiții de natură contra-culturală, pendulând între modelele rezistenței sociale tacite, contrapunerii și neconformării manifeste față de regimurile guvernării au afectat normele, valorile și comportamentele culturale ale tineretului și inteligenței de creație. În perioada anilor 1960-1980, astfel de procese nu au ocolit nici tineretul și nici oamenii de creație din fosta URSS.

În condițiile perestroikăi mai radicale din anii 1987-1991, specia muzical-estetică pe care o numim „cântecele tranziției” s-a plasat tot mai

mult în opoziție contra-culturală vădită, deseori chiar vehementă față de muzica populară sovietică mainstream, cea care includea, pe de o parte, cântecul de mase, patriotic, de război, revoluționar, internaționalist, iar pe de alta – muzica de teatru, de film, de estradă, creația de „folclor socialist grandilocvent și triumfalist”, adică genurile și formele avizate de cenzura ideologică, obsesiv promovate și intens celebrate instituțional de mass media statală monopolistă, reprezentată de posturile de radio și TV, industria filmică și discografică. Curentul muzical mainstream a constituit elementul propagandistic definitoriu și unul din „reperete spirituale” (din rusă – „духовные скрепы”) în educarea „noului om sovietic” (concept decretat la Congresul XXII al PCUS, 1961). În contextul marilor coliziuni ideologice din epoca perestroikăi, specia disidentă a „cântecele tranziției”, încă nedelimitată și neconceptualizată teoretic ca atare, a fost percepută deseori, mai cu seamă în mediul păturii nomenclaturiste retrograde și conservatoare, poziționată la nivelul structurilor „statului profund”, cuprinzând cercurile decidente guvernamentale, militare și cele de informații, drept factor subversiv, provocator și denigrator în adresa legitimității, stabilității și siguranței puterii politice centrale și a inamovibilității partidului unic PCUS.

Datorită importanței principiale a textului literar în cristalizarea și omologarea semantică a categoriei estetice „cântecele tranziției”, scriitorilor le-a revenit funcția de directori strategici ai ideologiei schimbării sociale, în timp ce compozitorilor – cea de exploratori și formatori discursivi ai mesajelor muzicale, iar interpreților (cântăreți, grupuri, colective muzicale) – cea de actori ai practicilor și tradițiilor de mobilizare social-politică. Aceste funcții sociale simbolizând „diviziunea muncii artistice” au fost încorporate în structura rețelelor de creație și de producție a industriilor culturale din epocă. Compozitorul Ion Aldea-Teodorovici, precum și cuplul de interpreți Ion și Doina Aldea-Teodorovici și-au asumat funcția de artiști ai tranziției sociale într-o dublă ipostază contextuală: 1) ca formatori ai mesajelor de recuperare a eului național și 2) ca actori ai practicilor de mobilizare socială a perestroikăi, transformării, tranziției.

#### *Spre un cadru de abordare a problemei*

Premisele apariției și evoluției în URSS a formelor artistice disidente, oponente, neconforme cu „morala constructorului comunismului” și

agenda ideologică a satului-partid devin tot mai evidente după cel de-al II-lea Război Mondial. La confluența anilor 1950-1960, mai cu seamă după „dezghețul hrușciovist” (1956), în mediul tineretului sovietic de la orașe apare moda adoptării stilului comportamental al tineretului din țările capitaliste. Această modă, preluată de la generația „boomerilor” din Occidentul capitalist, s-a impus drept marcher al unei categorii sociale non-conformiste, cosmopolite, orientată spre valorile culturale vestice, cunoscută în epocă sub termenul generic cu sens peiorativ și depreciativ „stiliaghi” (în rusă – „стиляги”) [17, p. 113]. Modul disident al subculturii juvenile „stiliaghi” se caracteriza, în opinia autorităților, prin promovarea unui complex cultural „străin tineretului sovietic comsomolist”. Acesta se evidențiază prin imitarea și venerarea idolatrică a modelelor de vestimentație, coafură, comportament, obiceiuri, vocabular argotic, distracții și dansuri specifice occidentale, având ca element central muzica rock și rock-n-roll americană și engleză.

O sursă importantă de inspirație și „infuziune culturală” pentru tineretul sovietic „stiliaghi” a constituit Festivalul mondial al tineretului și studenților de la Moscova, din anul 1957 [17, p. 115; 15, p. 92]. Publicului juvenil i s-au înfățișat diverse trupe de rockeri din Occident, multe din ele fiind axate pe repertorii „de protest social” sau „de mobilizare socială” stângistă, de inspirație neo-marxistă [8], al căror discurs angajat politic chema la boicot, critică și nesupunere contra regimului capitalist, colonialist, militarist. Intens susținute și încurajate ideologic, într-o primă fază a Războiului Rece, de către autoritățile sovietice, mișcările sociale anti-capitaliste inspirate de rockerii occidentali au devenit treptat, însă, susceptibile de a influența hegemonic transplantarea unei opoziții latente anti-regim chiar în inima societății sovietice, și anume – în mediul tineretului din URSS.

Sesizând acest pericol existențial pentru propria putere a statului-partid, fenomen acutizat odată cu creșterea exponențială a numărului de ansambluri rock amatoricești [16, pp. 221-222] și a publicațiilor neoficiale specializate, de tip „samizdat” [13, p. 22], guvernul central și Biroul politic al PCUS iau decizia de a lua sub control ideologic acest domeniu de expresie artistică liberă, spontană și rebelă. Astfel, la 16 septembrie 1964, apare Hotărârea Uniunii Muzicienilor din RSFSR (Federația Rusă), cu nr. 1182, prin care se recomandă a fi deschise „secții de estradă” în instituțiile de

învățământ muzical. Scopul lor era pregătirea artiștilor cu școlarizare academică în domeniu, capabili a crea ansambluri de muzică rock sovietică, ca noi instituții artistice subordonate ideologic, pe care guvernarea le va omologa oficial cu sintagma „Ansambluri vocal-instrumentale” (în continuare: AVI), din rusă: Вокально-инструментальные ансамбли (ВИА) [14, p.23].

AVI erau chemate să realizeze un fel de reorientare, recanalizare sau „recodificare mascată” (rus=maskirovka) a stilului muzicii rock în tiparele discursului estetic-ideologic al culturii sovietice și astfel să transforme întregul domeniu într-o artă, în care „ideologia este dezgolită și devine spațiul de desfășurare a politicii” [4, p.42]. Prin urmare, în contrast cu numeroasele ansambluri rock amatoricești tip underground, AVI profesionale, ca „Poiushchie gitary”, „Vesiole rebiate”, „Pesniary”, „Mashina vremeni” ș.a., spre exemplu, au fost acceptate politic ca parte a culturii sovietice mainstream de largă circulație în mase. Lor li s-a oferit un statut social și un cadru profesional privilegiat. Acesta a fost marcat, pe de o parte, prin remunerarea generoasă a muncii și creației, iar pe de alta, prin promovarea largă a AVI, după modelul faimoaselor orchestre de jazz sau „simofo-jazz” sovietic, în rețeaua instituțiilor și platformelor cultural-propagandistice controlate de stat: filarmonici, săli de concert, emisiuni radio și TV, festivaluri și concursuri muzicale, turnee artistice, filmografia muzicală, Casa unională de discuri „Melodia” etc. [15, p. 95; 16, p. 222].

Interfața fenomenului de profesionalizare și asimilare a domeniului muzicii pop-rock, folk și rock-folk în RSS Moldovenească l-a constituit crearea AVI „Noroc” (cond. – M. Dolgan), în cadrul Filarmonicii republicane din Chișinău, care a activat în perioada anilor 1966/67-1971 și care fusese inspirat de succesul formidabil al grupului britanic „Beatles”. După ce este desființat din cauza unor „abateri” de la normele de conduită sovietice prescrise (1971), tradiția ansamblului „Noroc” a fost continuată prin fondarea, în anul 1974, tot la filarmonică, a grupului „Contemporanul” (cond. – același).

Anume în acest AVI, în anul 1975, își începe cariera profesională de muzician, instrumentist-saxofonist și compozitor Ion Aldea-Teodorovici. Proaspăt revenit din rândurile Armatei Sovietice, absolvent al Școlii medii de muzică din Tiraspol, tânărul autor se remarcă deja prin succesul cântecului liric de dragoste „Crede-mă, iu-

bire, crede-mă” (vers. Șt. Petrache), care devenise un cvasi hit al muzicii pop-rock, fiind lansat la TV unională de Sofia Rotaru (1974/75) cu formația „Cervona ruta” din Cernăuți.

Sensul, consistența tematică și etapele evoluției categoriei culturale „cântecele tranziției” în creația lui Ion Aldea-Teodorovici nu pot fi înțelese, însă, fără a analiza domeniul artelor de reprezentare sub prisma rolului formator a doi factori hegemonici din epocă, și anume: 1) cultura strategică sovietică și 2) civilizația sovietică.

Noțiunea de „cultură strategică sovietică” a fost lansată de J. L. Snyder. Definind-o drept parte integrantă și indispensabilă a securității naționale, autorul descrie cultura strategică sovietică drept „sumă totală a ideilor, răspunsurilor emoționale condiționate și modelelor comportamentale obișnuite” [12, p.8], pe care membrii societății sovietice le achiziționează și le împărtășesc în scopul asigurării unității și siguranței statale. Având ca elemente centrale educația, literatura și artele de reprezentare, cultura strategică sovietică constituia „un ghid de acțiune... un set de standarde ideale... un manual practic de comportament social” [3, p. 63], pe care guvernarea îl folosea drept pârghie de bază în asigurarea securității statului-partid. Prin urmare, toate artele, inclusiv artele „de estradă” erau chemate și obligate să corespundă și să se „conformeze ideologic”, prin forma, stilul, conținutul și mijloacele de expresie, scopurilor și obiectivelor cerute de cultura strategică sovietică ca element al securității statului și partidului.

Un alt factor de conformitate ideologico-estetică a artelor îl reprezenta civilizația sovietică. Concepută ca mod de organizare specifică a societății și a ordinii publice, noțiunea de „civilizație sovietică” se axa pe principiul „planificării centralizate a economiei, proprietății obștești a industriei și colectivizării agriculturii” [11, p. 417]. În cadrul civilizației sovietice, „Partidului Comunist (PCUS) i se acorda un rol strategic (determinat, principal – n.n.), în timp ce instituțiile statului aveau un rol tehnic”, instrumental, subordonat [10, p. xix]. Artele și, respectiv, instituțiile culturale erau și ele subordonate voinței partidului unic, fiind astfel obligate să-și conformeze conținutul activității de creație cu ideile, programele și agenda politică formulată de instanța dirijistă supremă – PCUS. Prin urmare, întreg domeniul artelor „de estradă”, precum toate artele de performanță din fosta URSS, a fost constrâns să devină parte a politicii de stat. Gradul de aderență a acestui domeniu

artistic la politicile PCUS se cuantifica, în fapt, cu gradul de încorporare în programele concertistice a principiilor „de conformitate” ce țineau de cele două coordonate fundamentale a securității statale: cultura strategică sovietică (= factorul de siguranță a puterii) și civilizația sovietică (= modul de organizare și funcționare a simbolurilor și instituțiilor). Orice abatere de la aceste coordonate strategice sacrale era interzisă, fiind atent urmărită și censurată în spațiul public.

Cu toate acestea, în pofida politicilor de cenzură și represiune, din a doua jumătate a anilor 1970 în programele AVI apar tot mai insistent semnele anumitei liberalizări în promovarea unor simboluri etniciste în artele din RSS Moldovenească. Creația „de estradă” devine tot mai atrasă de imaginarul revenirii la tradițiile, cultura, neamul, familia, părinții, pământul, meleagul, plaiul sau „țara/țărișoara natală”. Manifest, inițial, într-o formă latentă, fenomenul dat tinde să contureze, până în pragul perestroikăi din 1985, un mod de neconformare ideologică mascată, una slab perceptibilă, ușor disidentă față de standardele patriotismului sovietic unional.

Un exemplu relevant al acestui tip incipient de nonconformism ideologic în creația lui Ion Aldea-Teodorovici din epocă îl ilustrează renumita *Baladă* din spectacolul dramatic „Tata” de Dum. Matcovschi, montat în anul 1978 și imprimat în versiune radiofonică [2]. Axat pe o prelucrare tematică fină și pe o dezvoltare simfonică ajustată la posibilitățile tehnice ale orchestrei mari de „simfo-jazz”, discursul vocal-instrumental al baladei a fost ingenios teatralizat de eroul comic al piesei, Păcală [1]. Balada scoate în relief confruntarea a două linii principale de subiect narativ exprimând „două lumi ideologice fondatoare”, care marcau profund conștiința publică din epoca stagnării brejneviste. O lume invoca supremația memoriei celui de-al II-lea Război Mondial ca parte sacrală a istoriei URSS, iar alta – nostalgia recuperării vieții patriarhale interbelice ca parte tangibilă a istoriei naționale. Accentul de intensitate și concluzia finală a dramei lui D. Matcovschi cade însă pe ideea „primordialității” simbolurilor naționale. În favoarea acestei idei pledează reiterarea multiplă a laitmotivului romanței populare românești „Mai am un singur dor” (versuri de M. Eminescu), dar și semantica mesajului escatologic, cvasi religios al cântecului-epilog *Am numit cu nume drag* (voce Nina Crulicovschi).

Moduri mai radicale de nonconformism

ideologic în creația lui Ion Aldea-Teodorovici se conturează în contextul perestroikăi „fierbinți”, în special, după lansarea la Chișinău a Cenaclului literar-muzical „Alexe Mateevici” și fondarea Mișcării de susținere a restructurării (1988), denumită ulterior „Frontul popular din RSS Moldovenească”. Scriitorii vremii (Gr. Vieru, D. Matcovschi, A. Păunescu, I. Hadârcă ș.a.) creează un mare număr de poezii pe teme patriotice de rezonanță, unele dintre care vor servi drept sursă de inspirație pentru opera cantabilă a compozitorului și a cuplului de interpreți Ion și Doina Aldea-Teodorovici. Astfel, printre dominantele ideatice directoare ale creației componistice a autorului se evidențiază: tema revenirii la graiul natal, la limba română, alfabetul latin și drapelul național; tema reîntoarcerii la bazele credinței creștine ortodoxe; tema mobilizării și rezistenței sociale; tema unității și suveranității naționale ș. a. Apelând la explorarea structurilor de expresie complexe, oferite de combinația ingenioasă a instrumentelor naționale acustice (naiul, de ex.) cu cele clasice (cvintetul de coarde, alămuri și lemne) și cele moderne electronice (sintetizatorul, chitarele electrice, percuția beat, dispozitivele de mixare, egalizare și creare a efectelor sonore), autorul reușește deseori să creeze veritabile pânze muzicale specifice, puternic amprentate cu imaginea „audibilă” a unor simboluri culturale fundamentale, de mare impact psihologic. Atenția publicului este copleșită de forța persuasivă a unor genuri și stiluri muzicale emblematice, care încearcă să valorifice etosul și idealul sonor reprezentat de odă, imn, elegie, requiem, baladă, doină și cântecul religios de rugăciune, în calitate de replici culturale ce invocă sau sugerează o similitudine parțială, dar plauzibilă, cu tipurile de proprietăți fundamentale specifice acestora.

### **O succintă sistematizare tematică a categoriei**

Din totalul creațiilor semnate de Ion Aldea-Teodorovici și puse în circulație de unele publicații speciale [6; 7] sau site-uri online, pot fi selectate, cel puțin, 25 de exemple ce se pretează includerii, conform criteriului tematic, în categoria „cântecele tranziției”. Conținutul ideatic al creațiilor de acest tip comportă însă amprenta sincretismului socio-funcțional, ceea ce determină apariția unor structuri tematice complexe, dinamice și intercalate. Textele cântecelor dezvăluie tendința etalării și interacțiunii mai multor linii de subiect în cuprinsul interpretării. Din atare motive, deseori este dificil sau chiar imposibil de

a plasa, într-un mod inechivoc, anumite creații în grupe tematice fixe și inamovibile. În virtutea acestui fapt obiectiv, departajarea tematică a categoriei „cântecele tranziției” nu poate fi decât una convențională, având drept criteriu centrarea pe linia ideatică directoare, care marchează „firul roșu” al discursului.

Pornind de la criteriul enunțat, în interiorul categoriei „cântecele tranziției”, văzută ca parte emblematică și organică a creației lui Ion Aldea-Teodorovici, pot fi evidențiate cinci grupe tematice principale. Fiecare grupă tematică tinde să negocieze, să promoveze și să canonizeze în discursul public al artelor de performanță semnificația și importanța anumitor valori culturale fundamentale, care sunt concepute ca factori de bază în dezvoltarea conștiinței naționale și consolidarea eului național.

Astfel, prima grupă tematică cooptează acele creații cantabile, al căror mesaj melo-poetic invocă ideea revenirii la limba română și grafia latină ca mijloc de consolidare al comunității, societății și unității naționale. Drept exemple relevante în acest sens servesc cântecele lansate de Ion și Doina Aldea-Teodorovici în perioada anilor 1989-1990, sub titlurile *Eminescu, Răsai (Bucură-te, scris latin)*, *Iertare, Pentru ea la Putna clopot bate* și *Graiul neamului*, toate fiind scrise pe versurile lui Gr. Vieru.

A doua grupă tematică întrunește într-un tot întreg estetic acele cântece-manifest, al căror conținut exprimă chemarea, dorința și pledoaria de reîntoarcere la credința creștină, la tradițiile și obiceiurile străbune. În cadrul acestei grupe tematice se înscriu creațiile: *Reaprindeți candela-n căscioare*, *La mănăstirea Căpriană (Clopotul învierii)* și *O mie de clopote*. Acestea au fost scrise, de asemenea, pe versurile lui Gr. Vieru, fiind lansate de cuplul Ion și Doina Aldea-Teodorovici în perioada anilor 1989-1991.

A treia grupă tematică prezintă un amplu set de cântece lirice și sentimentale de nuanță patriotică, lansate în spațiul public în perioada pre-perestroikăi și perestroikăi sovietice (anii 1970-1980), al căror conținut ideatic explorează intens nostalgia casei și familiei părintești, nevoia recuperării satului, plaiului, mediului, pământului sau „țării” natale pierdute sau abandonate. Printre creațiile emblematice, în acest sens, pot fi remarcate cântecele scrise pe versurile lui D. Matcovschi, printre care *Focul din vatră* (1983), *Inimă de mamă* (1980), *Casa părintească* și amintita *Baladă* din spectacolul „Tata” (1978), inclusiv cânte-

cele *Așteaptă-mă, dulce mamă*, pe versurile lui Gr. Vieru (1985) și *Inima mea e Moldova* (1978), pe versurile lui S. Ghimpu ș.a.

A patra grupă tematică conturează un succint mănunchi de cântece, al căror mesaj revendică, de regulă într-o formă latentă sau voalată, nevoia de mobilizare și protest social contra dominației și oprămirii din partea puterii centrale. Acestui deziderat subscriu cântecele *Ești mare tu, așa se spune, moarte* (1990) și *Lăsați-ne în pace (Vine roșul plebiscit)* (1991), ambele fiind scrise pe versurile lui Gr. Vieru.

A cincea grupă tematică înglobează acel tip de creații patriotice, al căror conținut ideatic pledează în favoarea obținerii suveranității, revenirii la drapelul tricolor și unitatea națională. Acestei grupe li se alătură cântecele *Suveranitatea* (1990), pe versurile lui I. Hadârcă, *Maluri de Prut* (1992), pe versurile lui A. Păunescu, *Trei culori* (1990) și *Două lacrimi gemene* (1991), pe versurile lui Gr. Vieru.

În concluzie, dorim să menționăm, că studierea și aprofundarea în continuare a subiectului legat de semnificația, rolul și locul categoriei culturale „cântecele tranziției” în creația compozitorului Ion Aldea-Teodorovici poate deschide în fața specialiștilor, cercetătorilor, cadrelor didactice, tineretului studios și marelui public meloman noi pagini în istoria muzicii naționale, puțin sau deloc abordate până acum.

#### Referințe bibliografice:

- Balada cu Păcală din spectacolul „Tata” de D. Matcovschi (1978). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=L8y1WE71BpU>
- Balada din spectacolul „Tata” de D. Matcovschi (1978). Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=L8y1WE71BpU>
- Colin S. Gray. Strategic culture as context: the first generation of theory strikes back. In: Review of International Studies (1999), vol. 25, p. 49–69.
- Dematagoda Udith & Christos Asomatos. The Ideological Aesthetic. In: Angelaki, Journal of Theoretical Humanities, 2023, vol. 28, issue 5, p. 39-55.
- Două vieți la unison: In memoriam Ion și Doina Aldea-Teodorovici: Biobibliografie. Alcăt.: Cezara Neagu, Lilia Balan. Chișinău: BNRM, 2012.
- Două vieți și o dragoste. In memoriam Doina și Ion Aldea-Teodorovici. Vol. I. Chișinău: Universul, 2004.
- Două vieți și o dragoste. In memoriam Doina și Ion Aldea-Teodorovici. Vol. II. Chișinău: Grafema Libris, 2007.
- Eyerman, Ron and Jamison, Andrew (ed.). Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century. Cambridge University Press, 1998.
- Ion și Doina. Doina și Ion. Chișinău: Editura FC „Basarabia”, s. a.
- Kotkin St. Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Lamont C. Soviet Civilization, second edition. New York: Philosophical Library, Inc., 1955.
- Snyder J. L. The Soviet Strategic Culture: Implications for Limited Nuclear Operations. A Project AIR FORCE report prepared for the United States Air Force. R-2154-AF, September 1977.
- Ганская Е.Н. Критический дискурс о русской рок-культуре в текстах советского музыкального самиздата. В: Литера, Москва, 2019, № 2, с. 22–30./ Gankaia E. N. Kriticheskii diskurs o russkoi rock-kulture v textakh sovetskogo muzykalnogo samizdata. In: Литера, Moscova, 2019, no.2, s. 22-30.
- Квятковский Г. Ю.. Биография музыканта советского ВИА: предварительные итоги. В: Русская рок-поэзия: текст и контекст, Екатеринбург, Тверь, 2016, no. 16, с. 20-30./ Kviatkovski G.Y. Biografia muzykanta sovetskogo VIA: predvaritelnye itogi. V: Russkaia rock-poezia: text i context. Ekaterinburg, Tveri: 2016, no.16, s. 20-30.
- Козлов А. Рок: истоки и его развитие. Москва: Мега-Сервис, 1998./ Kozlov A. Rock: istoki i ego razvitie. Moscova: Mega-Servis, 1998. Disponibil: <http://library.lgaki.info.pdf>
- Никонова С. И. Особенности развития советской культуры в 1965–1985 гг. В: Вестник ТГУ, вып. 8 (64), 2008, с. 218-225./ Nikonova S. I. Osobennosti razvitia sovetskoi kultury v 1965-1985 gg. V: Vestnik TGU, vyp. 8 (64), 2008, s. 218-225.
- Празднова О. С. Специфика проникновения рок-культуры в СССР. В: Ценности и смыслы, 2017, № 3 (49), с.111–119./ Prazdnova O.S. Spetsifika proniknovenia rock-kultury v SSSR. V: Tsennosti i smysly, 2017, no. 3 (49), s. 111-119.

Vasile Chiselită  
ORCID: 0000-0001-8594-5780