

**CENTRUL CULTURAL BUCOVINA
CENTRUL PENTRU CONSERVAREA ȘI PROMOVAREA
CULTURII TRADIȚIONALE**

GHIDUL IUBITORILOR DE FOLCLOR

3/2013

**Editura Lidana
Suceava, 2013**

Responsabili de proiect:
Călin Brăteanu & Dr. Constanța Cristescu

Responsabil de ediție:
Dr. Constanța Cristescu

Manager Centrul Cultural Bucovina
Viorel Varvaroi
Director Secție CCPCT
Victor Rusu
Responsabil achiziții servicii editoriale
Carmen Chirap

Responsabilitatea asupra conținutului materialelor publicate revine în
exclusivitate autorilor

ISSN 2284-5593
ISSN-L 2284-5593

CUPRINS

Partea I: ABC-ul IUBITORILOR DE FOLCLOR	5
TRADIȚIA CÂNTATULUI LA FLUIER CU ISON GÂJÂIT, Mihai Lăcătuș.....	7
GRAIUL LOCAL - VALORI SIMBOLICE, Minorica DRANCA.....	11
ASPECTE LEGATE DE INSTRUMENTAȚIE ȘI ACOMPANIAMENT ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC. Tradiție, evoluție sau involuție?, Ciprian CHIȚU	15
Partea a II-a: MIJLOACE DE ÎMPLINIRE A IUBIRII DE FOLCLOR	29
GRUPUL FOLCLORIC, FACTOR ACTIV ÎN PERPETUAREA TRADIȚIILOR FOLCLORICE, Călin Constantin BRĂTEANU.....	31
TRADIȚIA ÎNCOTRO?, Mihai CAMILAR	40
COMORI DE SUFLET ROMÂNESC Ediția a XI-a 2013, Constanța CRISTESCU.....	51
COLECȚIA DE FOLCLOR A BUCOVINEI, Serie discografică CCPCT, Constanța CRISTESCU.....	54
NOTAREA MUZICALĂ A FOLCLORULUI, Constanța CRISTESCU.....	58
Partea a III-a: RAPSOZI.....	68
UN RAPSOD AL PLAIURILOR BUCOVINENE: VASILE MUCEA, George- Toader MUCEA.....	69
VALOAREA ȘI AUTENTICITATEA FOLCLORULUI MUSCELEAN. PORTRET DE RAPSOD - VOCHIȚA STOIAN, Mădălina RUCSANDA.....	84
Partea a IV-a: DIN FOLCLORUL COMUNITĂȚILOR ETNICE.....	92
COLINDE ALE HUȚULILOR DIN CÂRLIBABA, Constanța CRISTESCU, Viorica ARSENE, Ștefan PURICE	93
Partea a V-a: REPERTORII FOLCLORICE.....	102

BUNGHERII – O CEATĂ DE FECIORI MAI SPECIALĂ, Iuliana BĂNCESCU.....	103
--	-----

CÂNTECE DE NUNTĂ DIN BUCOVINA, Oana BOTEZAT.....	117
COLINDE DIN ZONA DORNELOR, Serie de 2 CD audio doc. în <i>Colecția de folclor a Bucovinei</i> , Constanța CRISTESCU.....	134

Partea a VI-a: PRELUCRAREA FOLCLORULUI – PROIECȚII ISTORICE ALE PROBLEMELOR

ACTUALE.....	186
PROBLEMATICA PRELUCRĂRII FOLCLORULUI. Marginalii la un proces de plagiat muzical, Constantin-Tufan STAN.....	187

Partea a VII-a: APARIȚII EDITORIALE.....	198
STILUL MUZICAL ARHAIC DIN ȚINUTUL RĂDĂUȚILOR, Biorel Bârleanu & Florin Bucescu.....	199

Partea I:

ABC-ul IUBITORILOR DE FOLCLOR

TRADIȚIA CÂNTATULUI LA FLUIER CU ISON GÂJÂIT

Mihai LĂCĂTUȘ

[Extras din vol. *ȘUIERĂ IARBA, CÂNTĂ LEMNUL*, ediție îngrijită de Iosif HERȚEA, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, București, 1981]

Introducere [Dr. Constanța Cristescu, îngrijitor de ediție
Ghidul iubitorilor de folclor nr.3/2013]

Deoarece în cadrul concursurilor și al spectacolelor folclorice organizate de Centrul Cultural Bucovina-CCPCT am constatat că puținii interpreți la fluier din mediul rural, care mai știu cânta cu acompanierea melodiei prin ison „gâjâit”, sunt disprețuiți de interpreții profesioniști, care deseori nu-și pot abține râsul nici pe scenă, în spectacole, ascultându-le cântecul îngânat cu isonul gutural preluat prin tradiție de la păstori înaintași, ca o tehnică instrumentală arhaică și foarte îndemânoasă de înfrumusețare a melodiei prin acompaniere rudimentară vocală, redau câteva extrase dintr-un valoros volum realizat de etnomuzicologul Iosif Herțea în colaborare cu un vestit constructor și interpret la instrumente aerofone arhaice, pe bază de interviu și demonstrație practică. Cele două melodii acompaniate cu ison gâjâit, extrase din volum, au fost transcrise de Iosif Herțea.

Revitalizarea tehnicilor ancestrale de acompaniere la fluier cu ison „gâjâit”, executat vocal de interpret pentru înfrumusețarea melodiei și crearea unui ingenios suport armonic, este o oportunitate în școlile populare de arte și în instituțiile de învățământ universitar care au secții profilate pe artă populară. Problema gravă este aceea că profesorii care ar trebui să le predea la clasă nu le cunosc. Acesta este motivul pentru care punem în discuție această problemă, spre folosul tuturor.

Tehnica de execuție la fluier, p. 99 nota 34, formulată de Iosif Herțea pe baza relatării și demonstrației instrumentale a lui Mihai Lăcătuș:

„Tehnica execuției muzicale la tilincă este dificilă. Ea presupune un mod special de concentrare sub presiune a unei anumite cantități de aer în cavitatea bucală, într-un rezervor de formă aproximativ tronconică, realizat cu ajutorul buzelor (ușor ținute ca pentru fluierat și a limbii (făcută căuș). Pentru registrul înalt baza mare a rezervorului este aproape verticală, buzele au mușchii tensionați și sunt lipite de

dantură lăsând o deschizătură mică, aproximativ 7 mm diametru; aerul suflat puternic într-un anume unghi de incidență spre „rostul” instrumentului face mici umflături în obraji, sub pomeți. Cu cât se coboară spre registrul grav tensiunea buzelor slăbește, deschizătura lor se lărgeste, depărtându-se tot mai mult de dantură, iar forța de suflare a aerului scade și ea treptat. La sunetul cel mai grav baza mare a rezervorului de aer este aproape orizontală, fiind plasată în cavitatea maxilarului inferior, iar deschizătura buzelor este de aproximativ 7 mm, în diametru.

Aceste poziții de cântare se modifică, în fapt, la fiecare ton. Sunt totuși sesizabile trei registre mai importante – corespunzătoare celor trei poziții principale de cântat la fluierul moldovenesc (care are aceeași ambușură, același tip de „rost”, dar și avantajul schimbării tonurilor cu ajutorul „bortelor” pentru degete).

Mijloacele de împodobire a liniei melodice sunt relatate de Mihai Lăcătuș în nota nr. 35, p. 100, astfel:

«„**Basul din gât**” este un soi de „*gemut*” al corzilor vocale, emis simultan cu cântatul din tilincă – mijloc de colorare a timbrului la fluier, așa-numitul „zis ciobănește”, având și scopul de a evita efectul nedorit al fluctuațiilor de registru (salt la cvintă, la octavă sau la alte armonice naturale apropiate) frecvent la fluierile de orice tip confecționate manual, cu unelte simple. Dar „basul din gât” are mai cu seamă un important rol de autoacompaniament, tonul acestuia putând fi potrivit cu armonia intrinsecă a melodiei; atacurile limbii pentru detașarea unor sunete la fluier produc un fel de icnituri ale „basului de gât”, asemănătoare apogiaturilor la cimpoi – acestea, ca și respirațiile, pot fi convertite, de către bunii interpreți, în valori ritmice de acompaniament. Este regretabilă tendința majorității interpreților profesioniști și amatori (de cele mai multe ori la solicitarea expresă a redactorilor de emisiuni radiofonice, televizate sau a regiei de concert) de a renunța la acest valoros mijloc de expresie muzical-instrumentală, tradițional și specific, pierdut sau inexistent în folclorul altor popoare.

„Bătaia limbii” corespunde întocmasi staccato-ului clasic, mijloc de expresie contrastant față de maniera legato, pe care Mihai Lăcătuș o numește, pentru elevii săi, cântatul „mut”.

„Tremuratul” tonului (vibrato-ul) se realizează prin apăsarea legănată a degetului care astupă capătul tilincii sau, atunci când tubul trebuie să rămână deschis, prin ușoare „bătăi” alternative, cu același

deget, dar mai mult pe muchia deschizăturii (mai dificil din pricina riscului de a „scăpa” tonul pe care se vibrează).

„Alte flori” – apogiaturi și mordente – mai lesnicioase la fluierul moldovenesc (cu găuri pentru degete), Mihai Lăcătuș le face la tilincă cu ajutorul buzelor, folosind așa-numitele „întrejumătăți de tonuri” (obținute prin strângerea și lărgirea alternativă, abia perceptibilă, a buzelor). Acest tip de ornamente folosit și la fluierul moldovenesc, este potrivit „mai mult la doine, că la jocuri n-ai când... și nu pot sâmți (percepe)”»

CIOBĂNAȘUL

mg. 5108 II s

Culeg. I. Herța, 9. 6. 1978

FLUIERAS

♩ = 112

„BAS”
(gutural)

The musical score is written for two instruments: a flute (FLUIERAS) and a 'BAS' (gutural). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 112. The score consists of four systems of staves. The flute part is written in the treble clef and the 'BAS' part in the bass clef. The flute part is highly melodic with many ornaments (trills, mordents, and grace notes). The 'BAS' part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

DOINĂ

$\text{♩} = 176$
(d...)

FLUIER
MARE

„BAS”
gutural)

(d...)

(d...)

(d...)

(d...)

GRAIUL LOCAL - VALORI SIMBOLICE

Minorica DRANCA

[Director-muzeograf, Muzeul Etnografic Vatra Dornei]

De la bun început, facem precizarea că materialul de față se adresează, în primul rând, celor ce își propun ilustrarea publică a diferitelor aspecte legate de cultura tradițională, pe care le etalează practic (oral, muzical, coregrafic etc.), valorificându-le în spectacole și festivaluri de profil, în imprimări, emisiuni radio și televizate etc. Dorim să venim în sprijinul ridicării nivelului de performanță al acestor tipuri de difuzare a folclorului local, în care modul de exprimare să rămână unul cât mai apropiat de forma originară a textului literar popular.

Pentru cei ce au deja o anumită experiență a acestor tipuri de activități se știe că, unul din criteriile de apreciere de către specialiști și de publicul avizat, este calitatea textului literar utilizat, fie că acesta este adaptat unei melodii, este o orăție, o strigătură, o pagină de teatru popular. Prima impresie asupra autenticității este lăsată de gradul de acuratețe al rostirii în grai local, aspect neglijat de prea multe ori, deși acesta constituie, alături de costumele populare, un criteriu major de ilustrare a apartenenței la o anumită comunitate locală. Să nu uităm că unul dintre principalele obiective ale organizării manifestărilor culturale cu specific folcloric este chiar promovarea culturii tradiționale locale, principala formă de expresie a acesteia fiind însuși graiul local.

Portul și graiul, atât de des invocate în textele cântecelor populare ale ultimelor cinci-șase decenii (pe care nu le recomandăm, nici pe departe, ca etalon valoric), au fost deseori convertite în instrumente de propagandă. Ele au fost complet devalorizate atunci când piesele vestimentare „s-au amestecat” ori „s-au uniformizat” într-un amalgam rupt de orice context tradițional, iar „limba de lemn”, specifică discursului politic al timpului, a invadat disimulările de folclor, denumite „folclor nou” sau „folclor contemporan”.

Ca orice fenomen propagandistic activ pe timp îndelungat, iată că și pseudo-folclorul a lăsat urme dureros de adânci în formele de exprimare culturală ale comunităților sătești, una dintre acestea fiind deteriorarea funcțiilor limbii române, cu precădere a celor expresive și

poetice. Din fericire, mulți dintre instructorii ansamblurilor folclorice de amatori, precum și o mare parte dintre membrii acestor ansambluri, au suficientă cultură generală ca să înțeleagă și să estompeze dimensiunea acestui fenomen. Nu ne-am propus să alarmăm pe nimeni, dar degradarea celor două funcții (enumerare mai sus), esențiale pentru funcționarea unei limbi naționale, este metoda cea mai eficientă de depersonalizare a unei comunități sau, (Doamne ferește !), de deznaționalizare a acesteia. Cu alte cuvinte, fără să fim patetici, trebuie să subliniem că graiul local este unul din principalii exponenți ai apartenenței naționale și etnice, este un produs cultural spontan, cizelat prin utilizarea continuă, în cadrul aceleiași comunități culturale pe parcursul mai multor secole sau milenii.

Ca să nu greșim, metoda ideală de alegere a repertoriului ar trebui să fie cea a culegerii pieselor direct de la informatori, rapsozi sau buni păstrători ai diferitelor forme de exprimare în mediul sătesc, ei oferind cele mai reale tipuri de discurs, care poate fi preluat ca atare. Pentru că acești adevărați depozitari de valori expresive locale sunt tot mai puțini, o altă sursă prețioasă sunt culegerile de texte folclorice, din utilizarea cărora însă decurg unele probleme imediate: transcrierea lor este făcută în limba literară și doar anumite grupuri de litere sugerează particularitățile graiului local. Greșelile de interpretare ale acestor mărci de originalitate duc deseori la deformări grave, la „invenții ” expresive ce denaturează profund formele de bază.

Există însă și culegeri de texte literare populare făcute de către specialiști (cercetători și oameni de știință în domenii asociate literaturii populare, folcloristicii etc.), care utilizează transcrierea fonetică, reproducând cu fidelitate grupurile de litere ce nu au corespondent în alfabetul obișnuit, precum și modul de accentuare al cuvintelor particulare graiului: arhaisme, regionalisme, expresii onomatopoeice etc. Problema ce se pune în acest caz este că prea puțini instructori și membri de grupuri folclorice stăpânesc alfabetul fonetic, apărând din nou riscul unor deformări periculoase. Sfatul nostru este ca în aceste cazuri să se apeleze la specialiști în domenii filologice (teoretic, profesorii de limba și literatura română sunt cei mai la îndemână). Ideale sunt cazurile în care specialiștii ce-și asumă astfel de demersuri să fie fii ai comunității ce se dorește reprezentată prin textele respective. Cu alte cuvinte, nu recomandăm reprezentarea graiului local fără ca

protagoniștii, de la specialiști la interpreți, să cunoască în profunzime lumea în care acesta s-a născut și a funcționat, pe care a reprezentat-o la modul cel mai profund și subtil, chiar dacă acest fapt s-a diluat în contemporaneitate.

Și dacă am trecut deja la capitolul „subtilități”, trebuie spus că reprezentarea corectă, (interpretarea) textului în grai local autentic, crează o atmosferă profund empatică atât între interpreți și lumea, deseori dispărută, în care s-a născut textul, dar și între interpreți și publicul căruia aceștia i se adresează. Putem spune că „proba de foc” a utilizării graiului local, care ține, în mare măsură, și de harul artistic al interpreților, este tocmai această capacitate extraordinară de a modela actul artistic după atitudinea celor ce l-au avut, cândva, ca mod de viață. E vorba de ceea ce numim „prezență scenică”. Pentru rezolvarea corectă a acestei probleme, ar trebui ca încă de la constituirea grupului folcloric, respectiv de la debutul interpreților de folclor, aceștia să conștientizeze că vor fi prezenți în fața publicului nu pentru a se reprezenta, în primul rând, pe ei înșiși, ci pentru a reconstitui lumea înaintaților oferind-o spre cunoaștere și apreciere. Personalitatea și valoarea actanților în reprezentațiile folclorice se definesc tocmai prin dimensiunea capacității lor de a se transpune în lumea sugerată de portul și graiul local. Acest tip de reprezentare trebuie să fie unul plin de generozitate și respect, o adevărată formă de ritual, în care graiul local are rolul unei veritabile incantații.

Fără conștientizarea aspectelor discutate mai sus, se pot crea situații paradoxale, cu care, din păcate, ne întâlnim adesea, mai ales în cazul grupurilor folclorice în care activează oameni ai satului, țărani veritabili, pentru care graiul local este modalitatea cotidiană de exprimare. Chiar dacă textele literare sunt autentice iar repetițiile au decurs fără dificultăți, interpreții își pierd brusc capacitatea de a se exprima natural, în grai local, în momentul în care urcă pe scenă, sunt filmați sau înregistrați. Aspectul evoluției lor devine unul protocolar, lipsit de autenticitate, iar graiul devine limbă literară.

Nu vom încheia fără a aduce în discuție aspectul corelării textelor folclorice cu textele muzicale. Ar trebui să avem mai multă grijă la tipologia acestora, mai ales când este vorba de folclorul ocazional, unde nu-și au locul orații (ori tipuri de discurs) specifice unor alte momente decât cele reprezentate. De exemplu, jocurile horei satului se slujesc

uneori de texte pentru a fi convertite în cântece de nuntă și invers, iar acesta este doar un exemplu. Oricât de fidel ar fi reproduse în grai local, impresia va fi cea de contrafacere, chiar atunci când publicul este unul neinițiat.

De multe ori, unui text muzical i se asociază un text literar compus din strofe culese disparat, având ca numitor comun același motiv (dragoste, dor, înstrăinare etc.) Este firesc și nu constituie o greșeală, decât atunci când actantul ține neapărat să asocieze versurile compunând o poveste. Acest demers nu poate fi unul reușit, deoarece va fi practic imposibil să nu se facă anumite adaptări, cu scopul de a „închega” mai multe discursuri într-unul singur. Recomandăm ca strofele să fie lăsate la forma inițială, deoarece reprezentativitatea lor nu ține de valoarea narativă, ci de metafora pe care o conțin implicit. Doar în cazul muzicii populare de consum, care nu ține de subiectul nostru, poveștile trebuie să fie atât de explicite încât să nu dea bătăi de cap unui public incapabil să perceapă o metaforă.

Foarte pe scurt, vom atinge și problema textelor „fabricate”, care au pretenția de reprezentativitate folclorică doar datorită utilizării limbii populare. Este un aspect foarte nociv și o formă grosieră de exploatare a pieței muzicale, care atentează la însăși definiția folclorului. Există extrem de puține cazuri de interpreți, absolut geniali, a căror piese adaptate personalității lor tind să rămână în conștiința publicului ca „fapt de folclor”. Pretextul inovațiilor este acela că s-au cules și s-au utilizat deja toate textele folclorice reprezentative. Vom spune că, pe lângă faptul că aceste afirmații nu sunt reale, aspectul acesta nu împiedică repetarea utilizării textelor consacrate. Reprezentativitatea și originalitatea țin de datele personale ale artistului și nicidecum de originalitatea textului. Deasemenea, ar trebui să fie cunoscut celor ce își propun să ilustreze artistic realitățile folclorice, că aceste realități sunt mereu repetabile, actualizarea lor neținând de un text contemporan, chiar rostit în grai local, ci de rostul adânc al ciclicității evenimentelor din viața omului și a mediului ce-l înconjoară.

ASPECTE LEGATE DE INSTRUMENTAȚIE ȘI ACOMPANIAMENT ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC.

Tradiție, evoluție sau involuție?

Ciprian CHIȚU

[Lector univ. dr. Universitatea de Arte „George Enescu” Iași]

Românii au în practica lor folclorică un număr mare de instrumente muzicale variate ca origine, funcție, mod de construcție ori repertoriu. Deși la origini folclorul nostru este vocal și monodic, instrumentele populare ocupă un loc de cinste în practica artistică. O parte din repertoriul instrumental își are originea în muzica vocală dar există specii și genuri ce au luat naștere direct instrumental având strânse legături cu posibilitățile tehnice ale instrumentului. De-a lungul timpului, cele două stiluri, vocal respectiv instrumental s-au influențat reciproc.

În ceea ce privește cercetarea organologică populară românească pionieratul îi aparține lui Teodor T. Burada, acesta aducând prin lucrarea¹ sa, la final de secol XIX, o contribuție valoroasă în domeniu. În secolul următor, Tiberiu Alexandru² ne prezintă un studiu complet asupra instrumentației populare românești și realizează o clasificare pe grupe de instrumente în funcție de modul de producere a sunetului: pseudoinstrumente, instrumente idiofone membranofone, aerofone și cordofone.

Referitor la instrumentele folosite de moldoveni avem prime informații de la unii călători străini ce s-au perindat pe teritoriul țării noastre. Călugărul italian, Niccolo Barsi ce a trecut prin țara noastră prin anul 1633, afirmă că moldovenii folosesc la dansuri ”Violini, sordellini, piffari, tamburi, collascioni, con tre corde” adică viori, cimpoaie, fluiere cu ancie, tobe și tambure. Din această diversitate de instrumente sunt supoziții că unele aveau rol melodic iar altele evident

¹ Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*

² Tiberiu Alexandru, *Instrumentele populare ale poporului român*, E.S.P.L.A., București, 1956.

armonic sau doar ritmic alături de tobe.³ Armonia realizată cu aceste instrumente nu stârnea interesul occidentalilor ce erau adepții armoniei clasice. Până la începutul secolului al XIX-lea nu putea fi vorba de o armonie în adevăratul sens al cuvântului, fiind de fapt o polifonie sub formă heterofonică. Ar putea fi definită armonie doar „în sensul de sprijinire a melodiei pe una sau chiar mai multe pedale, și a unui puternic fundal ritmic, ținut de tobe și de instrumentele cu coarde ciupite”.⁴

În Moldova și Bucovina predomină diferite tipologii de fluier, interpretii la aceste instrumente fiind principalii păstrători de melodii valoroase.⁵ Aceștia se fac remarcați atât prin tehnica instrumentală de excepție, cât și prin modul în care abordează repertoriul muzical. Fluierile cu șase găuri, cu lungimea cuprinsă între 20-25 cm și 80 de cm, sunt predominante din timpuri străvechi, motiv pentru care specialiștii le-au dat și denumirea de fluier moldovenesci. Mărimile acestora pot fi diferențiate, de aceea există fluier mici, mijlocii și mari cu dop sau fără dop. Fluierul necesită o execuție individuală, solistică, dar în practica mai nouă nu este exclusă și cântarea în grup. În contemporaneitate repertoriul pentru aceste instrumente diatonice este limitat datorită dispariției lente a lor din practica folclorică făcând loc instrumentelor mai noi cu posibilități cromatice.

Cu timpul vioara a câștigat teren în fața fluierului, excepție făcând mediul pastoral unde fluierul își păstrează încă ponderea. Termenul regional pentru vioară este de „scripcă”. În ceea ce privește repertoriul violonistic s-a constatat că în acesta conviețuiesc melodii mai vechi, din secolul al XIX-lea cu largă circulație după al doilea război mondial, dar și melodii mai noi ce țin de contemporaneitate.⁶ Unele dintre acestea se păstrează în repertoriul curent al satelor iar altele au rămas în formă latentă în memoria unor interpreți. Instrumentele cu posibilități

³ C. Giurescu, *Le voyage de Niccolo Barsi en Moldavie (1633)*, Paris Bucarest, 1925, Extrait des *Melanges de L'ecole roumaine en France* 1925, p. 27-28, *apud. apud. Gheorghe Ciobanu, Lăutarii din Clejani, Repertoriu și stil de interpretare*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1969, p. 93.

⁴ Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 94.

⁵ Am exclus în mod deliberat pseudoinstrumentele sau buciulul utilizat pentru semnale dar cu posibilități tehnice reduse

⁶ Viorel Bârleanu, Florin Bucescu, *Melodii de joc din Moldova*, Caietele Arhivei de folclor, vol. IX, Iași 1990, p. 51.

cromatice au pătruns în practica populară românească relativ târziu, contribuind la dezvoltarea limbajului muzical cu structuri sonore noi, păstrând totodată și fondul melodic arhaic. O serie de astfel de instrumente melodice au îmbogățit structural și timbral folclorul muzical, sporind intensitatea sonoră a formațiilor și adaptându-se cu succes la elementele stilistice zonale și locale (clarinetul, trompeta, saxofonul, etc.).

Formațiile instrumentale sunt diversificate în zona Moldovei. În special la partea nordică, predomină formațiile mici de taraf ce cuprind fie: un fluieraș de metal, o vioară și o cobză, fie: o vioară I, o vioară II, un țambal mic, un fluieraș de metal și un contrabas. În restul Moldovei întâlnim tarafuri numai de instrumente de coarde (vioară I, o vioară II, un țambal, contrabas) câteodată însoțite de acordeon, clarinet, flaut ori nai. La acestea se adaugă și instrumente de percuție, o tobă mare sau mică iar mai nou, o baterie de tip jazz, mai ales la melodiile de *Bătută*.⁷ Vioara și fluierașul de metal execută melodia iar cobza și țambalul sunt folosite pentru acompaniament. În restul Moldovei rolul conducător melodic îl are vioara, clarinetul, flautul și mai puțin naiul. În ultimul timp se impune tot mai mult acordeonul, cu rol atât melodic cât și de acompaniament, coroborând rolul țambalului și al cobzei.⁸

Tot în zona Moldovei, frecvent întâlnite sunt și fanfarele sătești alcătuite dintr-un număr variat de instrumente: unul sau două clarinete, dintre care unul în *mi bemol* și altul în *si bemol*, una, două trompete în *do* sau *si bemol*, fligorn, althorn, trombon, bariton (eufoniu), tobă mare și tobă mică. La fanfare rolul solistic îl are clarinetul, fligornul și de mai multe ori trombonul, iar tehnica de dublare a liniei melodice este frecvent uzitată. Acompaniamentul acestora folosește elemente preluate din practica fanfarelor militare, ritmul fiind în general bazat pe formule de contratimp, iar armonia este destul de simplistă, având drept fundament unele procedee empirice.

Acompaniament. Armonie populară

În contextul culturii europene și al celei indo-europene, substratul armonic din melodia românească este original și influențat de

⁷ Constantin Gh. Prichici, *125 Melodii de jocuri din Moldova* - Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor, București, ESPLA, 1955, p.10.

⁸ *Ibidem*, p. 10.

diatonismul european și cromatismul oriental bizantin.⁹ La vechile formații instrumentale românești nu este exclusă existența unei armonii rudimentare. Unii călători străini au afirmat în cronicile lor că formațiile instrumentale românești nu cunoșteau acompaniamentul armonic până la sfârșitul secolului XIX.¹⁰ Alte cercetări infirmă această părere, iar dacă existau formații instrumentale românești înainte de secolul al XIX-lea nu putem vorbi de o armonie sau o polifonie strictă întâlnite în muzica cultă.¹¹

Până la începutul secolului al XIX-lea nu putea fi vorba de o armonie în adevăratul sens al cuvântului, fiind de fapt o polifonie sub formă heterofonică. Ar putea fi definită armonie doar „în sensul de sprijinire a melodiei pe una sau chiar mai multe pedale, și a unui puternic fundal ritmic, ținut de tobe și de instrumentele cu coarde ciupite”.¹²

În țara noastră s-a trecut de-a lungul timpului de la fenomenul monodic al melodiilor populare, la unele fenomene armonice (sub forma pedalelor simple sau duble ale cimpoaielor, isoane guturale), polifonice sau heterofonice. În colecția lui Sulzer o singură melodie este însoțită de o pedală dublă ce ar putea fi interpretată drept pedală de cimpoi.¹³

În anul 1814, la Leipzig este publicată o melodie de joc intitulată „dans valah”, executată la două viori, una ținând o pedală dublă la interval de cvartă.¹⁴

⁹ George Sârbu, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰ Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică*, București, în tipografia sa, 1845, p. 274 *apud*. Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani, Repertoriu și stil de interpretare*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1969, p. 93.

¹¹ Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 93.

¹² Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, p. 94.

¹³ Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, Ed. Didactică și pedagogică, 1967, p. 446.

¹⁴ *Ibidem*, p. 446-447.



Unele informații importante referitoare la maniera de acompaniament folosită de tarafurile românești ne sunt furnizate de revista „Allgemeine musikalische Zeitung” numărul 46 din anul 1814: „celui mai strălucit geniu muzical românesc nu i-a trecut prin minte să cânte altfel decât la unison sau octavă...țigani, care consideră o greșală să cânte la unison chiar numai un fragment dintr-un marș, un menuet sau altfel de dans, renunță la întregul lor talent armonic îndată ce acompaniază pe români în cântecele lor.”¹⁵

În articolul „Franz Liszt în țara noastră”¹⁶ aflăm că acompaniamentul lăutarilor este un „bas în pedală continuă, mărginit invariabil la tonică, ca și când ar fi greoi legat de brazdă”. Un rol determinant în cristalizarea acompaniamentului muzicii românești l-au avut și muzicanți din occident aduși în România pe post de „dascăli” cu rolul de a instrui pe lăutarii români de la curțile boierești.

Descoperind valențele artistice ale muzicii populare, pianistul străin Henri Erlich a publicat un album de *Arii naționale românești transcrise pentru piano-forte* (1850). Acesta descrie în prefața lucrării, talentul cobzarilor români.¹⁷ Aceștia „execută acompaniamentele cele mai dificile cu o îndemânare admirabilă”. Nu este menționat în ce

¹⁵ Ilarion Cocișiu, *Un străin despre muzica românească la începutul secolului al XIX-lea*, în „Revista de folclor”, nr. 1-2, 1956.

¹⁶ O. Beu, *Franz Liszt în țara noastră*, Sibiu, apud. Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, Ed. Didactică și pedagogică, 1967, p. 447.

¹⁷ Scrisă inițial în românește și franțuzește și publicată apoi de poetul Vasile Alecsandri în „România literară”, Iași, 1815.

privință dovedeau această „îndemânare admirabilă” și nici nu aflăm nimic despre maniera de acompaniament a lăutarilor.¹⁸

Unele concluzii referitoare la particularitățile acompaniamentului armonic lăutăresc pot fi desprinse din „aranjamentele” compozitorilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Relația dintre tonică și dominantă atât în interpretare la cobză cât și țambal, aflat în plină ascensiune în vremea respectivă, apare în special sub formă placată sau în figurații melodico-ritmice. Între „aranjorii” vremii se disting nume precum Ioan Andrei Wachmann sau Alexandru Berdescu, acesta din urmă înscrie „o etapă nouă pe calea preocupărilor folcloristice de la noi”.¹⁹

Folcloristul Gheorghe Ciobanu face unele referiri la maniera de armonizare a melodiilor folosită în această perioadă: „...acompaniamentul mai tuturor melodiilor publicate în secolul trecut se bazează, din punct de vedere armonic, pe figurarea acordurilor lipsite de terță. Enigma înlăturării terței din acord ne-o lămurește Al. Berdescu, care afirmă că a înlocuit terța cu octava tonicii pentru a îndepărta disonanțele care luau naștere, și pe care le numește «sunete turbate». Este epoca în care disonanțele nu erau acceptate decât pregătite. (...) De-abia la Berdescu întâlnim câteva acompaniamente mai apropiate de țiiturile lăutarilor de astăzi. Trebuie să reținem totuși folosirea acordurilor arpegiate uneori cuprinzând și terța, dar de cele mai multe ori fără aceasta; în același timp, schimbarea uneori a pedalei, după cum se schimbă melodia.”²⁰

De-a lungul timpului, influențat de muzica occidentală acompaniamentul melodiilor populare evoluează de la bicord (pedală dublă) la trison, transformarea fiind favorizată și de răspândirea țambalului mic. În felul acesta s-a declanșat o rapidă dezvoltare a acompaniamentului armonic, diversificându-se structurile acordice și înlănțuirile, procesele modulatorii - trecându-se de la o armonizare instinctivă la un limbaj armonic cu grad ridicat de complexitate. La

¹⁸Gheorghe Ciobanu, *op. cit.*, , p. 95

¹⁹ Gheorghe Ciobanu, *Culegerea și publicarea folclorului muzical român în diferite perioade*, în *Revista de folclor*, București, 1965, nr. 6, p. 238.

²⁰ Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani, Repertoriu și stil de interpretare*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1969, p. 95

acest proces „evolutiv” formațiile din mediul rural s-au angajat cu multă lentoare.

Nu putem vorbi despre un sistem unitar de armonizare al melodiilor populare, ci de mai multe, diferențiate pe plan regional, în funcție de structura tarafului, de interpreți și de genul muzical practicat. Din punctul de vedere al procedeeleor și concepției există două categorii armonice: una a lăutarilor din mediul sătesc și una a lăutarilor din orașe. Prima este mai valoroasă și mai originală, la baza ei stând o concepție armonică diferită, în mare parte, de cea a lăutarilor din orașe. Această concepție constă în îmbinarea unor procedee heterofonice și polifonice, și mai nou, în adăugarea unor elemente de armonie tonal-funcțională.

În prefața lucrării *Nunta în județul Vâlcea*, aparținând folcloristului Gheorghe Fira, Constantin Brăiloiu atrage atenția asupra necesității studiului armoniei lăutărești. Aceasta trebuie considerată populară pentru că „poporul o gustă, ba i-o cere lăutarului, dovedind prin aceasta că simte nevoia ca melodia să fie îmbrăcată într-o haină potrivită”.²¹ El își exprimă regretul pentru faptul că nici un folclorist nu a notat încă „armonizările tarafurilor”, acompaniamentul fiind „atributul cel mai însemnat al repertoriului profesional”, iar din studiul lui se pot înțelege „temeliile armonice ale cântecului popular”.²² Din păcate acest aspect rămâne deficitar și în culegerile muzical folclorice din zilele noastre.

În Moldova formațiile lăutărești folosesc drept instrumente acompaniatoare cobza, țambalul și în practica mai nouă, acordeonul. Acompaniamentul este concretizat în formule ritmico-armonice denumite „țituri”, care diferă după categoriile mari de dansuri (de horă, de sârbă). Zona Moldovei folosește, în linii mari, aceeași manieră de acompaniament ca în Muntenia, fapt explicat datorită circulației lăutarilor pe distanțe mari, în cele două regiuni.²³

Contribuții relativ recente²⁴ legate de înveșmântarea muzicii populare opinează că „funcția armonică a acompaniamentului trebuie să

²¹ Gheorghe Fira, *Nunta în județul Vâlcea* (tipărită după alegerea și îngrijirea lui D. G. Kiriac). Cu o introducere de Constantin Brăiloiu, București, 1982.

²² *Ibidem*.

²³ Gheorghe Oprea, Larisa Agapie, *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983, p. 154.

²⁴ Speranța Rădulescu, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, București, Editura Muzicală 1984, p. 58.

se fi conturat cu mult înainte de secolul al XIX-lea, și anume odată cu introducerea în taraf a unor instrumente cu resurse armonice limpezi.” Primul dintre acestea se pare că a fost cobza, care prin construcție nu putea fi numai un instrument melodic. Se susține că încă înainte de secolul al XIX-lea, acompaniamentul a îndeplinit un complex de funcțiuni: ritmică, dinamică, timbrală și armonică. În ceea ce privește armonia propriu-zisă, acompaniamentul realizat prin cobză, prezintă gradul cel mai scăzut de complexitate. Aceasta se explică atât datorită posibilităților tehnice mai reduse ale acestor instrumente, cât și prin faptul că ele și-au exercitat rolul acompaniator încă din perioada de debut a armonizării populare. Din punct de vedere ritmic, țiiturile se deosebesc în: „de horă”, „de sârbă”, „de geamparale”, „de brâu pe șapte” sau „de ca la Breaza”. Pentru cântece și pentru majoritatea melodiilor de dans se folosește țiitura de horă sau de sârbă.



Instrumente cu rol acompaniator. Tipuri de țiituri.

Țambalul sau cobza sunt instrumentele care țin aceste țiituri. Țambalul se întâlnește astăzi în mai toate tarafurile din majoritatea zonelor țării, fiind un instrument bogat în resurse armonice, cu toate că în mod excepțional emite mai mult de două sunete simultan. Structurile acordice complexe sunt emise prin figurații melodice ritmico-armonice. Pe parcursul unei piese poate să apară, de obicei, o singură formulă de figurație, adică o singură țiitură, ea putând suporta pe alocuri și unele modificări. Instrumentul dispune de posibilități armonice variate, printre acordurile frecvente folosite se numără trisonul major, minor, micșorat, mărit, acordurile major și minor cu septimă mică sau mare, acordul micșorat cu septimă micșorată, etc. În practica lăutarilor români se utilizează două categorii de țiituri: „ciocanul” și „secunda”. Diferența

dintre ele constă în faptul că prima folosește valori de șaisprezecimi, iar „secunda” caută să imite pianul, folosind valori de optimi, prin arpeggierea unor acorduri sau intervale armonice. Țiiturile de tip „ciocan” pot fi „de horă”, „de sârbă mărunță” sau „de goană”. Cea de horă folosește valori de șaisprezecimi simple ori punctate. „Pe această canava ritmică se plasează acordurile arpegiate”.²⁵ Pedala este ținută de mâna stângă iar treptele acordurilor sunt date cu ciocănelul de la mâna dreaptă.



Țiitura de sârbă folosește trioletele, substratul armonic obținându-se la fel ca la țiitura de horă:



„Goana” sau „țiitura mărunță” este specifică pentru cântecele în tempo rubato și nu în melodiile de dans.

²⁵ Gheorghe Oprea, Larisa Agapie, *op. cit.*, p. 152.

Datorită posibilităților sale tehnice, *acordeonul* poate acompania atât în maniera cobzei și a țambalului, cât și armonic utilizând trisonuri sau acorduri de patru sunete. În tarafuri este folosit și pentru dublarea melodiei.

Basul - sub această denumire este inclus atât violoncelul cât și contrabasul, frecvent întâlnit în formațiile instrumentale moldovenești. Țiitura basului pendulează, de obicei, de pe tonică pe dominantă sau invers și cântă în general valori de pătrimi sau optimi.

Sunt situații când și vioara joacă rol acompaniator. Țiitura se face ori simplă ori cu coarde duble.

Armonizările populare, atât la țambal, cât și la celelalte instrumente sunt realizate în ultima vreme tonal, chiar dacă structura melodică pe care o înveșmântează este modală. Din păcate, această tendință de „tonalizare” a muzicii populare este din ce în ce mai pronunțată în ultima vreme. Raporturile des utilizate sunt între treapta întâi, subdominantă și un anumit număr de dominante (cea propriu-zisă, treapta a doua majorizată, purtătoare de sensibilă-dominanta dominantei, sau a VI-a „majorizate”); treapta a VI-a funcționează întotdeauna ca o dominantă pentru treapta a II-a, contradominantă. Frecvent se folosesc variantele naturală și armonică a majorului și varianta armonică a minorului, purtătoare de sensibilă și cu rol extrem de important în modulație de tip diatonic (la două cvinte distanță) sau diatonic dar cu variante (armonică-la mai mult de 3 cvinte distanță), asemeni armoniei clasice. Relațiile de tip tonal predomină, în detrimentul particularităților modale ale melodiei. „Aplicarea noțiunii de funcționalism la studiul folclorului muzical implică acceptarea unei largiri a sensului acesteia, proces aflat în deplină concordanță cu cel petrecut în teoria muzicii culte. Încetând a se referi în exclusivitate la o anumită organizare bazată pe tonalitate, funcție-acord, organizare care a fost și ea extinsă...funcționalismul presupune, în accepția sa cea mai largă, un sistem de legi, o anumită ordonare logică, o ierarhizare a sunetelor; el este aplicabil astfel, ca mod de a gândi, celor mai diferite structuri muzicale, indiferent de gradul lor de complexitate (fie ele forme pre-modale, moduri, serii) deci și acelor structuri existente în folclorul muzical”.²⁶

²⁶ Corneliu Dan Georgescu, *Elemente de funcționalism în muzica de joc oltenescă*, „Revista de etnografie și folclor 14”, București, nr. 2, 1969, p. 89

În concluzie, limbajul armonic al melodiilor instrumentale folosește următoarele structuri acordice: trisonul major și minor, trisonul major cu septimă mică (prezente în toate zonele țării), trisonul micșorat și trisonul micșorat cu septimă mică (în acompaniamentele realizate de țambal și acordeon) și mai rar, trisonul mărit, acordul major cu septimă mare, acordul minor cu septimă mică. În general se folosesc toate acordurile de trei și patru sunete folosite în armonia clasică. Dintre acordurile de septimă, cel mai des utilizat este cel de septimă de dominantă. La fel ca și în creația cultă, trisonul micșorat poate fi interpretat ca fiind acord ce substituie dominantă (treapta a VII-a). Cel mai des întâlnită este starea directă a acordurilor, dar sunt folosite și răsturnările. Acordurile pot avea funcții de tonică, dominantă și subdominantă; acordurile treptelor secundare, când sunt folosite, au rolul de a prelua funcțiile treptelor principale. Înlănțuirile prin dominante - au cea mai mare frecvență, o bună parte din acompaniamentele armonice de joc bazându-se pe folosirea exclusivă a acestora. Față de alte zone ale țării acestea se rezumă la tonalități apropiate de gradul întâi. Într-un rând melodico-armonic nu se produce decât rar, mai mult de o modulație sau o inflexiune modulatorie. Această situație este valabilă doar pentru taraful tradițional, în cazul tarafului de concert și orchestrei populare, armonia devenind mai densă sub aspectul inflexiunilor și modulațiilor propriu-zise.

Pascal Bentoiu, referindu-se la caracterul heterofonic al acompaniamentului din dansurile populare pe care le culesese în timpul activității sale la Institutul de Folclor din București, preciza: „Construind succesiunea naturală a sunetelor: *do-sol-re-la-mi-si-fa#* și imaginând pe fiecare din ele un acord major (în unele cazuri: acord major cu septimă mică), constatăm că din seria întreagă instrumentistul alege câteva acorduri, vecine între ele (după tonica pe care o are) și le înlănțuiește de preferință gradat, sărind foarte arareori două trepte pe scara cvintelor”²⁷.

Acompaniamentele orchestrale actuale sunt prelucrări ale unor maeștri orchestratiori și compozitori, ce se îndepărtează, de cele mai multe ori, de modelul acompaniamentului tradițional de taraf, prin tendința spre orchestrația cultivată simfonică și “tonalizare”. Majoritatea instrumentiștilor orchestrelor populare, cântă după partituri, respectând aranjamentul maestrului care în dese rânduri este și dirijor.

²⁷ Pascal Bentoiu, *Câteva aspecte ale armoniei în muzica populară*, în *Muzica*, nr. 1-2/1962.

Iată un exemplu de partitură generală aranjată pentru orchestră mare de George Sârbu.²⁸

Corăgheasca (Bacău)

Vivace $\text{♩} = 168$ Aranjament pentru orchestră
George Sârbu

Cazuri fericite în acest sens ar putea fi Orchestrele de muzică populară „Ciprian Porumbescu” – Suceava, „Plaiurile Bistriței”- Bacău, sau „Lăutarii” din Chișinău și “Mugurelul” din Chișinău. Din păcate, majoritatea formațiilor populare se îndepărtează din ce în ce mai mult de ceea ce numim tradițional sau autentic, tinzând spre un alt stil pentru a fi „inovatoare” din punct de vedere calitativ și estetic față de cele din popor, fenomenul kitsch putând interveni cu ușurință în această latură a folclorului.

²⁸ Extras din George Sârbu, *Folclor muzical instrumental din Moldova, ținutul Bacăului*, Ed. Artes-Universitatea de Arte „George Enescu”, 2003.

În funcție de intențiile, inspirațiile orchestratorului și de instrumentele de care dispune acesta, armonizările ar putea fi pentru structuri muzicale arhaice, de tip taraf, armonizări ceva mai complexe pentru taraf mărit sau orchestră de amatori, prelucrări folclorice pentru orchestre profesionale cu armonizări modale și tonale cu frecvente inflexiuni cromatice și prelucrări pentru orchestre și tarafuri profesionale, cu structuri muzicale strict modale.²⁹

Stadiul de dezvoltare a conceptului armonic popular este dezvoltat inegal. La formațiile de amatori se observă preocuparea continuă de preluare și îmbogățire a procedeelor tradiționaliste de polifonie și armonie. Formațiile formate din instrumente tradiționale dar și din instrumente mai noi apărute în practica melodică populară, ridică noi probleme de acompaniament a muzicii. Limbajul folcloric se adaptează și se îmbogățește în raport cu condițiile sociale ale poporului nostru, pentru a exprima un conținut nou, corespunzător etapei actuale de dezvoltare.

Substituirea instrumentelor tradiționale cu instrumente moderne electronice nu reprezintă o soluție fericită pentru melosul nostru popular. Instrumentele electronice au o sonoritate glacială față instrumentele tradiționale, au o altă culoare a sunetului și nu pot fi înlocuite nici de cele mai performante “semplere”. Sonoritatea instrumentelor muzicale electronice nu este concordantă cu cea a instrumentelor tradiționale, sunetul lor fiind dur, penetrant, rece și agresiv. Contrar acestora, sunetele instrumentelor tradiționale sunt foarte expresive, catifelate, calde, capabile să transmită vibrația sufletească apropiată de etosul românesc.

Aceste instrumente electronice³⁰ au fost adoptate prioritar de lăutarii din mediul urban. Adoptarea acestor instrumente de uzualitate disco în tarafurile românești degradează melosul popular datorită stridenței, nepotrivirii sonore cu repertoriul folcloric iar de cele mai multe ori intervine și acompaniamentului defectuos și calitatea îndoielnică a selectării repertoriului.

Perioada post-decembristă, mai exact ultimele două decenii și jumătate, au fost, atât în domeniul social, cât și în cel muzical, decenii de turbulență audio dominată de oferta multiculturală și multiethnică ce a invadat piața românească după deschiderea granițelor României către

²⁹ George Sârbu, *op. cit.*, p. 61.

³⁰ Mă refer aici la unele instrumente precum: orga, bateria, chitarele și sintetizatoarele de studio.

Occident. După o izolare culturală îndelungată monitorizată de regimul dictaturii comuniste, deschiderea granițelor spre lumea capitalistă a însemnat pentru români o perioadă de contacte culturale pentru care nu erau pregătiți și o etapă de adaptare la diversitatea informației și a ofertei pieței, inclusiv a pieței muzicale. Capacitatea de selectare calitativă a produselor oferite pe piață era redusă datorită lipsei de bani pentru achiziția unor produse de calitate dar și a unei educații muzicale. În acest fel, piața de folclor muzical de proastă calitate care începuse să funcționeze deja din ultimii ani ai comunismului prin produsele studiourilor de înregistrări particulare din capitală și din diverse centre urbane, a luat amploare. Nevoia de muzică nouă era evidentă, însă românii erau intoxicați cu una de proastă calitate, cu unele mixturi folclorice din zona românească, sârbească, bulgărească și orientală, materializate prin casete sau compact-discuri oferite la tarabe. Tot așa apar și unele genuri folclorice relativ noi precum manea.

Un rol deosebit de important în educația noastră, a românilor, îl au și mijloacele mass-media, acele posturi de televiziune sau de radio care uneori ne intoxică cu o astfel de muzică de proastă calitate, câștigând teren în detrimentul cărții. Ele sunt părtașe la manipularea mării mase a poporului, dovedind ușurința cu care se părește o tradiție pentru a ține pasul cu moda. Tot ele mai dovedesc un aspect esențial, din păcate real: lipsa unei educații muzicale elementare.

Realitatea este că transmiterea datinilor și obiceiurilor românilor se poate face prin educație pentru receptarea valorilor culturale, aceasta reprezentând o permanentă reconstrucție a experienței. Asta nu înseamnă că orice experiență este plină de valoare educațională. Sensul educației umaniste pentru valori este călăuzit de un sistem deschis și dinamic al valorilor tradiționale specifice și al valorilor modernității și contemporaneității. Este dureros că prin mass-media se crează modele de viață prin promovarea unor “folcloriști-interpreți-compozitori”, însoțiți de textieri semidocti, în cântecele cărora rima se realizează prin cuvintele “anii”, “banii” sau “dușmanii”, într-un decor de bună-stare, goliciune și lume interlopă. Acești interpreți și genuri cvasi-folclorice au cucerit, din păcate, pe mulți dintre români, reușind să se împânzească precum un “cancer” în adevărata muzică tradițională. Doar timpul, nu și dicționarele, ne va ajuta să definim pe viitor termeni precum “autentic”, “folcloric”, “tradițional” “țăran” ori “popular”. Un aspect este cert, intrinsec acestor termeni și va dăinui cu siguranță: “românesc”.

Partea a II-a:
MIJLOACE DE ÎMPLINIRE A
IUBIRII DE FOLCLOR

GRUPUL FOLCLORIC, FACTOR ACTIV ÎN PERPETUAREA TRADIȚIILOR FOLCLORICE

Călin Constantin BRĂTEANU

[consultant artistic, Centrul Cultural Bucovina-C.C.P.C.T.]

În vremurile contemporane, datinile și obiceiurile și-au pierdut semnificațiile mitologice. Din ce în ce mai puțini protagoniști și spectatori cunosc și înțeleg semnificația diferitelor ritualuri, a simbolurilor care marchează calendarul popular sau momentele din ciclul vieții omului. Evoluția societății contemporane nu mai conferă mediul, cadrul din care să izvorască practicile mitologice caracteristice societății românești de altă dată. A rămas în schimb, bine reprezentat, aspectul artistic, care ilustrează aceste obiceiuri folclorice, astfel încât ele pot fi reconstituite și utilizate ca bază documentară în lucrări științifice, în studii având ca temă cultura arhaică și (foarte important), în sărbătorile (festivalurile) locale, prilej de etalare a valorilor identitare originare.

În societatea românească tradițională, obiceiurile formează un sistem complex de relații, corelat cu viața omului, iar folclorul este cel mai în măsură să îl exprime. Sistemul acesta se remodelează continuu, în funcție de necesitățile vieții comunitare curente, realizându-și formele de exprimare artistică. Din păcate, chiar și atunci când este vorba de iubitorii folclorului autentic, puțini sunt cei care îi cunosc particularitățile și specificul.

Mai mult decât în alte zone ale României, în nordul Moldovei, (Bucovina), fiecare subzonă etnografică este compusă din mai multe vetre folclorice definite prin arhitectură, costum, grai, originalități comportamentale, linii melodice specifice, (provenite de la particularitățile culturale ale etniilor care conviețuiesc în arealul respectiv), gastronomie etc. În timp, aceste elemente definitorii au suferit modificări, datorate modelelor preluate de pe piața așa-zisei reprezentări a folclorului național promovată de media, dar și ca expresie a interferențelor culturale, a dezrădăcinărilor performerilor populari.

În zilele noastre, păstrarea funcției ritualice a folclorului ar presupune ca fiecare comunitate să-și ducă existența într-un cadru închis, fără influențe și relaționări, ceea ce este practic imposibil și de nedorit. Realitatea contemporană trebuie înțeleasă, asumată și modelată în vederea găsirii unor soluții pentru păstrarea valorilor tradiționale specifice.

Apărute în perioada proletcultistă și fiind tributare modelului sovietic, ansamblurile folclorice de cântece și dansuri au făcut, de la bun început, un deserviciu modalităților de exprimare autentică a folclorului românesc. De cele mai multe ori, s-a optat pentru formulele tematice ale spectacolelor în care evoluau aceste ansambluri, tendința nefiind cea de subliniere a originalității folclorului reprezentat, ci dimpotrivă, s-a încurajat ideea de uniformizare a unui fenomen folcloric irelevant, fals, tributar imaginii de omogenitate culturală pe teritoriul românesc. Acolo unde, în cadrul ansamblurilor folclorice, au activat personalități cu o conștiință profesională incontestabilă, aceste neajunsuri s-au corectat în timp, în mare măsură. O responsabilitate deosebită revine, în continuare, interpretului de folclor.

Interpretul de folclor, prin glasul său, prin atitudinea sa, prin ținuta și informarea etno-folclorică este exponentul unei veritabile istorii locale sau/și regionale, a multitudinii de stări sufletești pe care le implică tumultul vieții: de bucurie, de supărare, de dragoste, de dor, de pahar, de jale, de despărțire, de înstrăinare, satirice, de nuntă. Cu alte cuvinte, interpretul de folclor trebuie să fie un purtător de valori identitare specifice unui anumit spațiu geografic, un atent observator, un cercetător și un și bun prezentator ale acestora.

Cu riscul de a ne repeta, subliniem că folclorul are un caracter ritualic și coexistă cu latura religioasă, are o continuitate, un argument, vine din trecut și este firesc să înregistreze o anumită transformare, datorată permanentei erodări venite din interior - prin ignorarea rădăcinii - și din exterior - prin adoptarea „producției folclorice de larg consum”. Important este ca măsura bunului simț și sfatul specialiștilor să echilibreze ponderea acestor elemente novatoare, deseori nocive, fără valoare culturală.

De multe ori, în spectacolele publice, grupurile autentice, care au prezentat momente din viața comunităților, au fost surclasate de creațiile folclorice de factură modernă. Este vizibilă orientarea unor

interpreți de muzică populară către specularea ritmului și liniilor melodice, a frecvențelor acustice cu priză la public, a textelor surogat, cu mesaj de folclor suburban, ce duc la un succes imediat, la câștigarea sufragiilor publicului larg (foarte larg și neavizat) - discutăm despre show-biz, acesta vând o foarte mică legătură cu promovarea valorilor identitare.

A dispărut hora satului, locul unde, în fiecare duminică, localnicii respectau câteva „etape” specifice și logice unui eveniment comunitar: salutul comunității, hora era deschisă de jocurile de feciori, urmau jocurile mixte, ieșitul la joc, vestirea nunților, comemorarea celor morți. Aceasta este formula ce a asigurat perpetuarea folclorului muzical - coregrafic, i-a asigurat menținerea în rândul valorilor culturale ale satului românesc.

Dacă lumea satului de altă dată a impus reguli proprii de comportament social, un mod propriu de a petrece „în lume”, fiecare vatră folclorică având jocurile, strigăturile, cântecele specifice, lumea satului contemporan se luptă cu o uniformizare izvorâtă din uitare și modernizare. Pentru fiecare comunitate exista un anumit fel de a striga în joc, un fel „de a bate la podele”, o atitudine asimilată involuntar (până la un punct chiar obligatoriu), era preluată de la cei mai în vârstă și dusă mai departe. La nunțile unde se întâlneau „oameni de pe sate”, se putea observa diferența între tipurile și modurile de exprimare repertorială, mai ales în ceea ce privește jocurile tradiționale.

În prezent, din dorința de a constitui cu orice preț un ansamblu de cântece și jocuri s-a apelat la coregrafi care au montat suite de jocuri nespecifice zonelor pe care ansamblurile ar fi trebuit să le reprezinte, prelucrări scenice care au făcut un mare deserviciu folclorului coregrafic specific vetrelor folclorice ale județului. Uniformizarea repertoriului de jocuri populare pune în pericol valorile identității locale. Pașii unor jocuri, cu adânci rosturi semnificative în ansamblul cultural tradițional, au ajuns în coregrafia unor melodii fără nici o legătură cu pașii originali și au luat locul jocurilor „de la talpă”, pe care le știam ca puncte de referință în repertoriul grupurilor artistice.

Trebuie tras un semnal de alarmă în acest sens și insistat asupra faptului că cei mai buni coregrafi (într-un grup care reprezintă comunitatea din punct de vedere al tradițiilor), sunt bătrânii satului. Trebuie luate în calcul nefericitele cazuri (deloc izolate), în care grupuri

folclorice (cel mai adesea formate din tineri), invitați să joace liber la finalul programului artistic, nu au putut să o facă la un nivel satisfăcător demonstrând că performanța lor era una strict tehnică, ruptă de legătura firească cu aspectele civilizației tradiționale. Credem că este vremea „să coborâm jocul popular de pe scenă pe pământ, în vatra satului”, acolo unde îi este locul; este vremea să ne regăsim.

Jocurile populare constituie un mod esențial de a ne manifesta, prin care argumentăm elementele întipărite în conștiința noastră, însușite prin tradiție. Chiar dacă în etalarea acestora se inserează elemente noi sau combinații inedite, nu trebuie ocolite, cu nici un preț, modelele preexistente, împământate prin tradiția locală.

La o analiză a situației grupurilor folclorice de cântece și jocuri ale județului Suceava, putem afirma că vetrele folclorice cu tradiție au menținut sau au reconstituit un mediu propice transmiterii folclorului autentic muzical-literar și coregrafic. Prezența gospodarilor în vârstă în cadrul acestor colective a imprimat o notă de autentic și de continuitate în promovarea creației folclorice. Existența membrilor care vin din aceeași familie: soț-soție, frate-soră, imprimă o notă de firesc și normalitate grupului folcloric, expresie a perpetuării realității folclorice în mediul contemporan.

O altă categorie de grupuri folclorice la care ne vom referi, sunt grupurile constituite și coordonate de referenți culturali, cadre didactice, preoți sau alte personalități din lumea satului.

Analizând repertoriului prezentat în cadrul diferitelor concursuri și manifestări culturale organizate de către C.C.B. putem concluziona că valoarea și autenticitatea grupului folcloric țin, în mare măsură, de instruirea (calificarea) coordonatorului.

În zilele noastre, mare parte dintre cei pe care îi considerăm continuatorii noștri, cu vârsta în jurul a 20 de ani, nu au avut cum să participe la horă, bal, nuntă, clacă sau sărbătoarea de altă dată. Nemaifiind contemporani cu acestea, este greu să-ți amintești ceva ce nu ai știut niciodată. Și totuși, credem că ar putea fi ilustrative câteva opinii și sugestii, venite în sprijinul păstrării, așa cum se cuvine și este posibil, a ceea ce am moștenit din zestrea folclorică:

I. Crearea unui mediu care să sprijine manifestările culturii tradiționale în lumea satului; aceste manifestări conferă substanță și determinare grupurilor folclorice.

II. Inocularea atitudinii de apartenență la Biserică, prin:

- Încurajarea utilizării portului național atunci când se pășește pragul lăcașelor de cult și informarea preoților (difuzarea cât mai largă a acestor informații), asupra semnificației mitico-religioase conservate mii de ani în compunerea și ornamentarea costumului popular românesc;

- Revigorarea grupurilor corale bisericești, fenomen care începe să devină tot mai activ în parohiile din județ.

III. Implicarea Primăriilor și al Consiliilor Locale în perpetuarea tradițiilor în viața comunitară se face prin folosirea cât mai multor prilejuri de întrunire publică, pentru informarea și susținerea informațională asupra importanței cunoașterii tradițiilor locale. Este foarte important ca la aceste întâlniri să conferențieze și personalități ale culturii tradiționale. Este esențială, de asemenea, menținerea organizării periodice a serbărilor locale, de obicei desfășurându-se odată cu hramurile bisericilor din localitate (astăzi se numesc „festivaluri”).

IV. Educația folclorică a copiilor din școli

Introducerea folclorului în aria curriculară a învățământului preuniversitar, ca disciplină indispensabilă fixării noțiunilor esențiale de cultură generală este o necesitate stringentă. Există lucrări de grad didactic (evaluate cu note maxime) care propun, foarte plauzibil, metodologii de predare a folclorului în clasele gimnaziale, verificate și apreciate la superlativ în confruntări școlare, dar și în concursuri naționale și internaționale. Prioritar se cere:

- revitalizarea folclorului infantil prin școală;
- introducerea costumului popular în serbare;
- conștientizarea datelor din calendarul popular și informarea, în școală și familie, asupra obiceiurilor care au existat și încă mai există, (mulți își vor recunoaște anumite tipuri de reprezentare și comportament ocazional).

V. Organizarea unor manifestări culturale cu caracter folcloric tradițional, care să vină în întâmpinarea solicitărilor tinerei generații.

De un real succes se bucură „Balul Gospodarilor”, în care se observă o prezență din ce în ce mai numeroasă a tinerilor. Conceptul de „Bal al Gospodarilor”, preluat din trecut și adaptat societății actuale, este o formă complexă de promovare a folclorului muzical- coregrafic

care a impus, implicit, o revigorare a meșteșugurilor precum țesutul, cusutul, cojocăritul, a readus în vatra satului jocurile de altă dată, bucuria oamenilor de a petrece împreună într-o lume de ei zidită. În numai 8 ani, manifestarea a fost adoptată în peste jumătate din vetrele folclorice ale județului. Chiar dacă este organizată doar la marile sărbători, manifestarea locală „Balul Gospodarilor” vine ca o urmare a atitudinii societății.

Nu ne oprește nimeni, ba chiar suntem invitați ca înainte, sau după prezentarea unui spectacol, „la ziua comunei” pe scena unde ne-am pus în valoare cântecul și jocul din vatra noastră folclorică, să ne jucăm în continuare, liber, jocurile specifice, să ne manifestăm conform educației primite în satul din care ne tragem rădăcinile.

Dacă dorim să ne facem cunoscuți ca și comunitate, produsul cultural care ne reprezintă astăzi cel mai elocvent este **grupul folcloric**. El este un produs cultural evolutiv, ce nu trebuie să rămână la nivelul unui moment de prelucrare scenică, pentru că astfel nu va sluji cauzei actului cultural de socializare și coagulare a societății.

Fie coordonatori, fie membri ai unui grup folcloric, după o reprezentație scenică suntem într-un moment în care culegem roadele prezentării unui program, cu un impact mai mare sau mai modest asupra publicului, conștienți sau mai puțin conștienți de procentul în care prestația noastră a fost reprezentativă pentru comunitatea vizată. Ne bucurăm sau nu de aprecierea celor din jur, ne întoarcem acasă (eventual) bucuroși că am fost pe scenă și ne pregătim pentru o altă ieșire, fără să ne propunem criterii ideale de performanță, cum ar fi domeniul folcloric (măcar cel cu specific local).

În acest moment, în județul Suceava activează peste 50 de grupuri folclorice care își fac simțită prezența la manifestările culturale organizate pe plan local, zonal, național și internațional.

Câteva observații :

În ultimul timp, la petreceri dar și în spectacole, se observă o generalizare a acompaniamentului pe suport digital – înregistrare audio, ori jocul popular de altădată avea nevoie doar de un fluier și o tobă pentru a deveni performant, ceea ce se poate demonstra, cu succes și în zilele noastre. Trebuie să învățăm să ne regăsim, valoarea noastră folclorică, implicit etnică și culturală, este dată de felul nostru de a ne manifesta spontan în contextul societății sătești, percepută ca o

colectivitate etnică tradițională. Cum am mai spus, performanța în domeniul folcloric nu ține, în principal, de virtuozitate, ci de fidelitatea reproducerii culegerilor de folclor, de perceperea corectă, cu acuratețe, a fiorului sensibil ce a creat sau a făcut posibilă manifestarea unui fenomen artistic atât de complex și reprezentativ și, nu în ultimul rând, de calitatea specializării celui/celor ce reprezintă acest aspect.

Ansamblurile profesioniste de jocuri și cântece, apărute în România după 1950, au preluat modelul sovietic (absolut greșit), propagandistic și fără criterii de autenticitate.

Formula cea mai apropiată de autenticitate este **Grupul folcloric**.

Grupul folcloric din comunitatea noastră ar trebui să aibă următoarea compoziție: grup de acompaniament – taraf, fanfară, bantă, grup de muzicanți, un grup de jocuri și (unde este specific) și un grup vocal. Cu alte cuvinte, problemele de bază se rezumă la următoarele întrebări: cum ne îmbrăcăm, cum ne purtăm, cum jucăm, cum cântăm. Nu trebuie să reinventăm roata, ea există și trebuie folosită

CUM NE ÎMBRĂCĂM ?

La nivelul fiecărui sat încă se mai poate aduna informație foarte valoroasă despre compunerea, aspectul și ornamentația portului popular local. În acest sens există și colecții de imagini care pot fi consultate și folosite în alcătuirea albumelor de fotografii cu caracter documentar etnografic. La o cercetare atentă, vom observa evoluția costumului popular în timp și vom avea o imagine despre modelele reprezentative pentru zonele și subzonele județului Suceava. Putem, eventual beneficiind de consultanță din partea specialistilor, să conștientizăm acele elemente definitorii care dau identitate fiecărei comunității din arealul bucovinean.

CUM JUCĂM ?

Fiecare vatră folclorică are, la rădăcini, caracteristici izvorând din complementaritatea etnică, specificitatea ocupațiilor și așezării geografice etc. Jocul popular, ca și formă de manifestare a comunității, a constituit un liant al acesteia și este o componentă de bază a diferitelor ritualuri. De o valoare absolut inestimabilă sub aspect documentar se bucură jocurile bărbățești din Bucovina, cu precădere „Arcanul”, dans ritual bărbătesc înrudit îndeaproape „Călușului” din zona sudică a țării. De asemeni, este absolut necesară cunoașterea delimitării reprezentative între jocurile bărbățești, cele de femei - singurele jocuri de femei

existente în Bucovina sunt cele ale femeilor din Bilca, zona Rădăuți - și cele mixte, fie jocuri „de doi” (adică de perechi), ori „de patru”, și mai apoi Țărăneasca, de șase-opt perechi.

Trebuie să jucăm așa cum se juca în sat, altfel jocul nostru nu înseamnă nici cât un banal joc de ȘAH. Pentru aceasta avem nevoie de cei în vârstă. Ei pot fi un modelul pe care trebuie să-l urmăm.

Nu coregrafii angajați să monteze diferite suite sunt o soluție; ei vor monta suite de jocuri populare încasând onorariile și degrevându-se de responsabilități.

Este necesar aportul specialiștilor în munca de educație coregrafică, și este recomandată folosirea calificării acestora în descoperirea și valorificarea jocurilor specifice și punerea în valoare prin însușirea și redactarea lor corectă.

CUM ȘI CE CÂNTĂM ?

Pentru fiecare comunitate este din ce în ce mai greu să-și conserve și promoveze un repertoriu specific. Media aduce în casa fiecăruia dintre noi o ofertă culturală care ne atrage atenția spre modele ce promovează și întipăresc în timp mecanisme ce vor influența negativ percepția folclorului adevărat în subconștientul nostru.

Este posibil să mai avem șansa de a mai găsi câte ceva „prin sat” și, în mod cert, vom găsi piese de repertoriu la instituțiile culturale cu specific în domeniu, mai ales în cele două ediții ale „Ghidul iubitorilor de folclor”, ghidul conținând spații editoriale destinate special acestui aspect.

Putem prelua liniile melodice ale cântecelor antologate care aparțin zonelor noastre folclorice, pe care să le interpretăm așa cum simțim noi, așa cum s-a cântat în sat.

Grupul de acompaniament, în evoluția grupului folcloric, se constituie în mod tradițional fie din taraf, fanfară, bantă, grup de muzicanți, fie din acompaniamentul grupului vocal sau grupul de jocuri. Acompaniamentul trebuie să existe pentru că are rolul de parte vie a evoluției și dă identitate grupului folcloric. La rândul său, interpretul instrumentist își aduce aportul la evoluția actului artistic. Nu contează numărul instrumentiștilor, ci valoarea și autenticitatea interpretării. Vom dezvolta aspectul în numerele următoare.

Chiar dacă acceptăm unele compromisuri, cum ar fi folosirea suportului muzical digital, împrumutarea sau confecționarea costumelor

populare „șablon” pentru grupurile de jocuri, folosirea cântecelor „la modă” ale interpreților consacrați, adoptarea unor jocuri populare care aparțin altor vetre folclorice, printr-o informare și o documentare corectă putem, în timp, să aducem grupul folcloric la nivelul artistic care să reflecte spațiul cultural pe care îl reprezintă. Conștientizăm anumite lipsuri (instrumentiști, costume, repertoriu) ce vor avea rezolvare în timp. Important este să înțelegem că folclorul conferă identitate și unitate, este un punct de plecare în creația cultă, poate asigura logistica necesară dezvoltării unor segmente culturale. Rolul grupului folcloric este acela de model și exponent cultural al comunității din care face parte.

Dacă există atitudine, motivație și informație, se pot găsi soluții pentru ca folclorul să rămână viu, să modeleze societatea românească prin promovarea valorilor naționale majore, destinate să încununeze valoarea culturii românești în ansamblul ei.

TRADIȚIA ÎNCOTRO?

Mihai CAMILAR

[Muzeograf, Muzeul Obiceiurilor Populare Bucovinene, Gura
Humorului]

Astăzi, în plină tranziție postmodernistă, într-o viață agitată și prozaică, când suntem sub semnul stresului provocat de incapacitatea protecționistă a forurilor abilitate de revalorizare a tezaurului cultural tradițional, ne punem întrebarea: care este atitudinea contemporaneității față de tradiția populară, această adevărată emblemă etnică.

Tradiția este o noțiune care se referă la transmiterea într-o comunitate umană din generație în generație a modului de comportare habituală, este moștenirea obiceiurilor, datinilor, credințelor, a portului popular, a arhitecturii etc. Transmise prin viu grai sau printr-o perenitate vizuală palpabilă și care constituie trăsătura specifică a unui grup social, a unui popor. Atunci când vorbim despre ceva tradițional ne referim la ceea ce s-a păstrat din cultura și civilizația tradițională, iar tradiționalismul este atașamentul sau atitudinea față de acest aspect. Tradiționalistul este cel care respectă tradiția adaptând-o condițiilor noi, specifice de viață.

Dar tradiția se referă și la sferele de natură economică, politică, tehnică, științifică, iar în cazul de față (pentru ceea ce pledăm, tradiția populară constituie motivul sau liantul mobilizator al energiilor populare, ale căror elemente fac corp comun cu noile mentalități, deci se integrează practic în contemporaneitate.

Tradiția poate fi confundată cu specificul etnic luat ca sinteză a ceea ce este caracteristic și particular unei comunități, regiuni sau țări. Orice etnie sau națiune își menține vie conștiința identității sale indiferent de treapta istorică parcursă sau regimul politic însușit, dar specificul etnic național sau regional se modifică conform cerințelor fiecărei etape, rămânând în limitele unei identități etnice. Orice națiune, fără de o identitate culturală tradițională (pentru că națiunile se identifică în primul rând prin aceasta) este precum un arbore fără de sevă, predispus să se usuce, adică să dispară, ceea ce nu întrevădem pentru spațiul etnocultural carpatic românesc.

Dar totuși văzând anumite atitudini și privind la ceea ce se petrece astăzi, se pare că prin ceea ce se întreprinde referitor la tradiția noastră, sau mai precis prin indiferența maladivă, ca să nu zicem ignoranță, vizavi de valorile tradiționale, se pare că se aduce un prejudiciu de imagine acestei laturi care de-a lungul timpului s-a constituit ca cea mai fidelă frescă a românismului. În pofda moștenirii atâtor comori tradiționale, renunțarea sau pierderea acestora (multe având o origine ancestrală) ar crea un gol imens și dureros, o adevărată criză dacă nu crimă etnoculturală.

La noi, spre deosebire de alte țări, nu au fost impuse componente juridice speciale pentru conservarea tradițiilor, dar în schimb au apărut instituții specializate și curente de opinie favorabile tradițiilor noastre. Amintim în acest sens curente populare, sămănătorismului, școala filologică, istorică, geografică, sociologică și etnografică, care au militat pentru încurajarea teaurizării tradițiilor. Pe lângă acestea, tradiția a căzut și în sarcina unor asociații sau fundații culturale care funcționează ca părți ale societății civile, acestea identificându-se numai cu anumite componente ale tradiției.

Referitor la subiectul de față, trebuie să recunoaștem că cele mai valoroase valori culturale s-au născut și au germinat în societatea rurală tradițională, într-un creștinism cosmic de factură populară, orașul fiind mediul care a denaturat și degenerat toate acestea. Din acest punct de vedere ar fi o mare greșeală să pledăm pentru limitarea sau înghețarea satului contemporan în vechile sale norme și să-l frustrăm de binefacerile modernismului. Deci să nu fim înțeleși greșit în ceea ce privește poziția noastră pentru perpetuarea tradițiilor folclorice sau ale artei populare, demers prin care nu condamnăm satul la resemnare sau neputința să acceadă la civilizația contemporană. dar să nu uităm că pe lângă valențele sale benefice, modernismul a nivelat și dezrădăcinat, opturând tradiția precum un buldozer, încât a emanat o stare de dezorientare în mediul iubitorilor de frumos.

Pe de altă parte trebuie știut că tradiția nu înseamnă totul, adică moștenirea și preluarea mecanică și integră a oricărui element sau structură, decât ceea ce este valoros și specific uni spațiu cultural, așa că valorile autentice trebuie preluate și revigorate creativ și reconsiderate cu simțul unui discernământ sincer și fără de ăatimă sau pasiuni.

Aici, în Bucovina, mai mult decât în alte părți românești, cultura și civilizația tradițională s-au constituit ca produsul unei îndelungate experiențe, verificată în timp, îndeplinind roulul de forță mobilizatoare a energiilor care au stat la baza societății moderne. Tradiția adevărată, prin tot ce a zămislit, prin reflectarea fidelă a stilului de viață și de muncă a localnicilor iubitori de frumos, prin sobrietatea și eleganța arhitecturii populare, prin întreaga creație folclorică construită într-un întreg unitar, prin tezaurul de credințe, mituri, practici magice, cântece, jocuri, port, ni se dezvăluie drept o creație colectivă, sinceră și anonimă.

Ne-am obișnuit să relaționăm termenul de cultură tradițională de spațiul rural și de modul de viață oferit de acesta, gândind și catalogând acest mediu ca fiind cel mai valoros și fecund, precum și important păstrător al tradiției noastre culturale. Înaintașii noștri ne-au lăsat moștenire o tradiție în arhitectură, meșteșuguri, port popular, cântece și dansuri, credințe, iar noi avem obligația morală să le păstrăm și să le teaurizăm totodată având în vedere transmiterea către viitor.

Dar ne punem o altă întrebare. Acum, sub ochii noștri, când inerentele lovituri ale modernismului, când prin automatizare, computerizare și manelizarea spectrului cultural se crează o falie cu trecutul, iar arcul către viitor este destul de fragil, cum va arăta tabloul tradiției peste câțiva ani? - aspect greu de întrevăzut. Dar ne consolăm când ne gândim că atâta timp cât vor exista oameni destoinici și făuritori de frumos, aici, în acest spațiu al silențioterapiei și sacroterapiei, tradiția este pe mâini bune. Avem convingerea (departe să fim acuzați de un excesiv patriotism local) că civilizația tradițională bucovineană a fost una dintre cele mai prolifică din întreg arcul carpatic românesc, bogată și variată, dar și păstrată printr-un conservatorism specific. Aici s-a reușit să se creeze o poezie populară, un cântec, un dans, un costum, toate perfect individualizate, încât acest ținut poate fi asemuit cu o fereastră deschisă către inima spiritualității românești și europene.

Aici, fiecare gen al creației populare a consemnat și reflectat fidel concepția despre viață și chiar o adevărată filosofie populară a localnicilor, tocmai de aceea ne revine obligația să pledăm măcar pentru recuperarea vechilor mărturii și să le redăm viitorimii.

Dar, din păcate, se pare că astăzi asistăm la admirarea prea slugarnică a valorilor străinătății, când printr-o credulitate de tip infantil

ne însușim mecanic și cu un vizibil iz comercial, divinități și practici occidentale sau de peste ocean. Amintim doar de *Valentine's day*, dar să nu uităm că aici la noi am avut un *Dragobete*, o zeitate a dragostei, care trezea cândva virtuți nebănuite pentru tinerii satelor.

Să aruncăm un arc peste timp și să vedem cum a evoluat sau care a fost soarta tradiției la noi și cum este întrevăzută astăzi.

Satul tradițional care și-a păstrat și a furișat tradiția și în epoca contemporană, țăranul și civilizația rurală au suferit la un momentdat mutații profunde neântâlnite în istorie, mutații intenționat dirijate decizional, afectând nuanțat comportamentul specific. Așa că la un momentdat, satul și țăranul au ajuns pe poziții secundare când tradițiile sale sănătoase și perene au fost ignorate printr-o coabitare dintre cultura rurală și cea proletară, totul încercând să se comită prin presiuni sociale și traume psihice. Malformându-li-se modelele rustice prin mijloace forțate, satul și țăranul devin tot mai străini de propria civilizație și cultură, diminuându-se statutul specific al ruralității. Tradiția populară a fost prima victimă a regimului comunist.

Tradiția nu trebuie înțeleasă ca ceva ferecat, ea nu are un conținut limtat, se moștenește și se primește de la o generație la alta prin adaptări și readaptări, deci este într-o continuă devenire și transformare. Nu așa s-a înțeles prin anii 1950-1960 ai secolului trecut, când prin așa-zisa politică de culturalizare a satelor și maselor populare au fost impuse, de către culturnici, repertorii standard formațiilor artistice în vederea formării ”omului nou”. Ori, omul nu poate fi format forțat prin programări legiferaute sau alte mijloace. A fost perioada în care și sfintele noastre sărbători au fost luxate crunt de ideile ateiste de tip stalinist. Școlarii nu aveau voie să meargă cu colinda, riscând să fie sancționați, Moș Crăciun a fost înlocuit cu Moș Gerilă (personaj al unei mitologii staliniste, implantat la noi dintr-un spațiu siberian). Mersul cu steaua, obicei sau datină adânc înrădăcinată la sate, în care stelarii glorificau prin text și muzică Nașterea Domnului, la indicațiile organelor de partid începe să fie abandonat până aproape de dispariție. Textul colindei copiilor a fost modificat, impunându-se unul nou, astfel, în loc de „Sculați, sculați, boieri mari”, se rostea „Sculați, sculați, plugari măi/ Plini de roade în hambari”, pomul de Crăciun era substituit de pomul de iarnă, împodobit la Anul Nou. Tipologia măștilor era atent verificată și trecută prin filtrul combativ al secretarilor de partid. În

acest caz era evidențiat cel care zicea că se maschează în „american” sau „imperialist”, satisfacția organelor locale era mărită dacă în sat apăreau mascați având inscripționat pe spate ceva ironic la adresa lumii capitaliste. Erau interzise măștile etnice, care își aveau o tradiție destul de îndelungată aici unde a existat un adevărat „mozaic etnic”.

Datina Mărțișorului a fost schimbată și subsumată emancipării femeii, când contrar tradiției, începe să fie dăruit acestora de către bărbați, așa că mărțișorul, păstrat și denaturat din semnificațiile sale ancestrale, rămâne pentru zilele noastre fără de investii metaforice, părăsind sfera magicului, devenind un simplu prilej de manifestare programată a afecțiunii față de feminitate.

În zilele marilor sărbători, la paști, Sfântul Gheorghe ș.a., tractoarele duduiau pe ogoare, tinerii fiind scoși la „muncă voluntară”, de plantat puieți sau pentru curățenia de primăvară.

Hramul tradițional care dura timp de trei zile, manifestare prin care se etala fidel caracterul și specificul etnic al comunităților rurale, sărbătoare plină de fast, exuberanță și solemnitate, devine treptat ceva detașat și disipat, sătenii trebuind să participe activ la munci în câmp. Și alte aspecte legate de sărbătorile tradiționale au fost atinse fără o remușcare de firul roșu al politicii partidului unic, încât la prima vedere se pare că acțiunea ateistă și-a spus pe deplin cuvântul, dar departe de așa ceva, totul s-a dovedit a fi un fiasco lamentabil.

Nici folclorul muzical nu a scăpat de „binefacerile” înnoitoare, în locul cântecelor vechi care ilustrau dragostea sinceră și frumosul din viața țăranului, apare folclorul de tip „nou”, mobilizator, prin care se preamăreau marile realizări ale țărănimii colectiviste. Când satele au devenit adevărate „dormitoare” pentru navetiștii plecați pe marile șantiere sau în fabrici, s-a produs un adevărat cataclism între tradiția sănătoasă și viața contemporană. În spectacole, pe scenele căminelor culturale, viața nouă, plină de bunăstare era glorificată prin versuri de prost gust poetic. Prin versuri precum „Frunza verde din livadă / Eu sunt prima din brigadă / Și lucrez cu drag și spor / Pentru țară și popor” se încerca a fi evidențiat așa-zisul cult al muncii de la sate, iar binefacerile colectivizării nu sunt uitate, când „oamenii noștri din sat / Mobile noi și-au cumpărat / Cântă radio-n orice casă / Râd bucatele pe masă”. Toate aceste binefaceri de la sate se datorau în cea mai mare parte clasi muncitoare, care, conform versurilor „Muncitorii ne-au făcut

/ Rodul casei să sporească / Viața să înflorească”. Și așa, putem continua pe pagini întregi, dar renunțăm la aceste incubații infecțioase care au zdruncinat puternic tradiția muzical-coregrafică.

Dar, toate aceste pseudocreații propulsate de către mase și fundamentate de strategii de urgență au devenit chiar din start doar „conserve culturale alterate”, iar atât de mult trâmbițata „tradiție nouă” a satului colectivizat a devenit doar accident local de interes limitat și forțat. Oficialitățile vremii, încercând să le subsumeze pe toate acestea tradițiilor locale printr-o emanare artificială nu au reușit să le impună ca noi cutume, decât să le vadă aruncate la groapa de gunoi.

În perioada sus-amintită, elitele culturale (poeți, dramaturgi, regizori, instructori, învățători, profesori) sunt desconsiderate, muzica populară de calitate, portul tradițional devin caduce, acum totul începe imitarea ostentativă a modelelor urbane, încât să putem vorbi de o rurbanistică decât de o ruralistică. În concluzie, prin tot ceea ce s-a încercat forțat să se implanteze la sate nu a reușit decât să alimenteze traumele ulterioare, care au condus la evenimentele din decembrie 1989.

Dar totuși formele de recuperare a tradițiilor nu au lipsit nici în comunism, când intelectualitatea, mai ales cea din instituțiile de specialitate (muzee, centre ale creației populare, instituții de cercetare) a salvat o impresionantă zestre tradițională, prin cercetare, cărțile publicate sau prin achiziționarea obiectelor de muzeu.

Prin acel mult contestat festival „Cântarea României” și în mod special prin expozițiile naționale de la Palatul din București, se prezentau cele mai autentice creații populare din domeniul portului popular, al prelucrării lemnului, împletituri, măști și alte aspecte legate de sărbătorile de iarnă.

Poetul Adrian Păunescu, prin acea transpoziție de pe marea scenă a țării pe micul ecran a adus în fața iubitorilor de frumos multe aspecte inedite legate de obiceiurile de muncă, piese muzicale populare vechi sau dansuri nevăzute niciodată. Dar, în anii comunismului de după 1960, s-au înregistrat și aspecte nocive legate de perpetuarea tradițiilor reieșite din acea zicere ca „sărăcia generează urâtul”. Este perioada în care plantele textile (cânepa și inul) încep să fie cultivate numai pentru uzul industrial, nu și pentru cel strict casnic, multe meșteșuguri încep să dispară din spectrul ocupațional, din cauza lipsei cererii, iar nunțile, din

cauza restricționării timpului de desfășurare încep să evite anumite secvențe din ceremonial. Toate acestea și încă multe altele au condus treptat la renunțarea la multe cutume ale tradiției locale, adevăruri dramatice care survin din anii 1950, ani de tristă amintire.

După 1990, responsabilitatea pentru păstrarea tradiției a fost lăsată înseama statului și a consiliilor locale, dar lipsa unei legislații de profil și a specialiștilor din primării au făcut imposibilă posibilitatea unor forme legale de control sau de monitorizare. În anii din urmă, conservarea resurselor tradiționale precum și a unor forme vii de manifestare au scos la iveală aspecte inedite nouă, dar în gener și destul de gravă apare acum prin proliferarea kitsch-ului, al s-a manifestat o oarecare debusolare în lumea artistică de la sate. O problemă de mare stringență care începe să se plaseze agresiv în sfera vizibilului ca inovație proastă, dornic să șocheze atenția, pretinzând chiar să fie investit la rangul de artă autentică.

Începe să fie din ce în ce mai mult vizibilă atitudinea între țăranul creator de kitsch și cel purtător de tradiție, primul fiind foarte receptiv la schimbarea materialelor cu altele noi de proveniență industrială, al doilea rămânând un maniac al celor naturale, tradiționale. Acum, întâlnim destul de des cazuri în care omul kitsch stricător de tradiție nu face distincție între vechi și nou, între natural și artificial, între autentic și contrafacere, fiind capabil să investească cu valoare de adevăr noile sale creații. Lemnul începe să fie șlefuit și lăcuit excesiv pirzându-și din calitatea de a emana frumosul prin fibra sa, kitsch-ul de tarabă sau neokitsch-ul (emancipat de revistele occidentale) devine ceva frate cu tradiția adevărată într-un context postmodernist.

În domeniul arhitecturii apar fel de fel de construcții bizare care nu mai au nimic comun cu tradiția locală, aceste bizarerii afișându-și ostentativ o obârșie tradițională. Este perioada în care nimeni nu-și punea întrebarea cât se construiește și cum se construiește. Mulți dintre cei plecați din sat, după peregrinări prin occident, întorși acasă cu o infatuare și mândrie bolnavă, totul fiind înverzit de dolari, încep să comande fel de fel de prototipuri de un gust îndoielnic, ca să nu zicem de un total prost gust. Așa că asistăm cu toții neputincioși la dispariția din teren a modelelor tradiționale, în sate făcându-și apariția mai mulți „binevoitori” decât înțelegători ai specificului local. Pierderea autenticității tradiționale este vizibilă prin înlocuirea materialelor

tradiționale cu altele ieftine la preț, dar în același timp ieftine și artistic, precum și prin abaterea de la normele planimetrice și volumetrice, dar și a modalității de ornamentare.

Tehnicile kitsch sunt investite cu o obraznicie debordantă, cromatică nouă aplicată noilor construcții devine tot mai agresivă, vulgară și toxică, aspectul general al noilor edificii cad în sfera unei deplângeri acute.

Amintim că tradiția nu l-a împiedecat pe om să adopte noi forme de exprimare, să-și amplifice prin noutate și perfecționare gusturile spre a-și îmbunătăți condițiile de viață, dar totul în limitele bunului simț. Într-un fel le dăm dreptate oamenilor, când încorsetați de anumite prototipuri emanate înainte, simțeau nevoia unei noi înfățișări a satelor. Dar, după 1990, multe dintre satele noastre devin împestrițate cu fel de fel de ciudățenii arhitectonice, neavând nimic comun cu tradiția locală.

În altă ordine de idei, readucem în actualitate faptul că după 1990 lumea de la sate, saturată de constrângerile și convocările forțate, la activitățile culturale, câțva timp a stat într-o stare de expectativă, așa că la sate începe să dispară pentru scurt timp orice formă de manifestare culturală. Este meritul Centrului de Conservare și Promovare a Culturii Tradiționale Suceava că a reușit să restabilească în limita normalității activitatea formațiilor artistice de amatori de la sate. Astăzi aceeași instituție reușește să promoveze autenticul tradițional prin fel de fel de acțiuni în teren (festivaluri, șezători, colocvii etc.), precum și prin publicații de specialitate.

Dintr-un alt punct de vedere, cu părere de rău se manifestă multe aspecte care contravin bunei tradiții, realitate ce depinde de fiecare comunitate rurală. Lipsa materialelor tradiționale (pânza de in sau de cânepă) duce la înmulțirea cămășilor cusute pe un suport din material plastic, cămășile femeiești nu-și mai păstrează identitatea zonală, aceasta poate și din cauza deselor competiții artistice, când orice model nou devine ceva dorit, fiind „furat” și implantat în alte sate. Așa apare cămașa de Mănăstirea Humorului la Udești și Bosanci, bondița cu dihor este întâlnită și la Dumbrăveni, chiar la Botoșani sau Vaslui. Tradiția tiparului costumului popular nu mai este păstrată cu fidelitate iar din lipsa unor piese de port se fac fel de fel de improvizații. Vezi la festivaluri, cum într-un sat apare o împestrițare de cămăși și de catrințe,

iar fetele în loc de bârnețul îngust, poartă brâie late bărbătești, ceea ce tradițional era ceva inadmisibil.

Găteala capului fetelor care apar pe scenă lasă de dorit, iar în lipsa opincilor greu de procurat; apare încălțăminte modernă (chiar și adidași), în loc de bondiță sau cojoc îmbracă haine scurte din blană artificială. Formațiile de tip „muzică etno” nu fac decât să stâlcească melosul tradițional transpunându-l în tiparele aranjamentelor moderne, peste tot, interpreții de muzică populară folosesc CD-ul, rar de tot se mai cântă cu acompaniament. Fetițele și fetele apar costumate în catrințe lungi până la pământ, ceea ce conform portului tradițional este contrar acestei categorii de vârstă. La posturile TV, apar într-o abundență fel de fel de interpreți de muzică populară, dornici numai pentru prezența lor fizică, partea interpretativă rămânând de cele mai multe ori ceva de discutat. Astăzi, fiecare copil-rapsod are cel puțin un CD sau DVD înregistrate și nu știm dacă acest aspect aduce un serviciu folclorului muzical, sau din contră duce la o repulsie față de acestea.

Nunta, această adevărată instituție de ordin social prin care se leagă noi relații de rudenie, nu-și mai comportă formele tradiționale de desfășurare, totul fiind simplificat. Porțile nu mai sunt împodobite cu cetină de brad și flori, chemarea se face cu invitații scrise și nu prin vătăjei sau alți actanți, iar momentul culminant, cel al iertăciunii nu prea mai apare în ceremonialul actual al nunților. Și alte secvențe ceremoniale din sărbătorile de peste an sau din pragurile de trecere prin viață suportă abateri majore de la tradiția locală.

Mascatul de Anul Nou sau colindatul comportă „mutații” în sensul că nu se manifestă conform preceptelor de demult. Tinerii nu apar în costume populare, colindele, de cele mai multe ori sunt departe de ceea ce se interpreta cândva, nu se mai întâlnește celebra colindă de cătanie sau alte colinde speciale (de văduv sau văduvă, de vânător, pescar, de fată mare etc.). În locul măștilor din pânză sau piele apar fel de fel de ciudățenii din plastic sau cauciuc, sau, mai mult decât atât, își fac apariția personaje stranii, străine spațiului local sau chiar carpatic, luate din filmele de groază. Urșii apar costumați în blănuri sintetice de culoare albă, iar în picioare poartă în loc de opinci, cizme de cauciuc. Fetele, contrar tradiției, sunt purtătoarele mascoidelor de capre sau alte măști. Textul Plugușorului tradițional, nu mai este auzit pe la ferestrele caselor, în schimb apar urături-kitsch, care-și caută lamentabil motivația

într-o frescă socială a satului contemporan. Contrar tradiției, urăturile de astăzi aparțin unei așa-zise literaturi umoristice de prost gust decât genului urăturii vechi prin care se transmitea în prag de An Nou, urări de bun augur. Am putea enumera încă multe aspecte legate de abateri de la tradiție, dar spațiul limtat ne obligă să renunțăm. Astăzi totul este într-o perpetuă mișcare și transformare și din nou survine o întrebare, oare să-și piardă tradiția tenacitatea și rezistența care au caracterizat-o secole în șir și să dispară precum în Occident unde a fost dizolvată și dezintegrată de structurile urbane. Deplâng prejudecățile și lamentările de orice fel și pledez sincer și premonitoriu pentru recuperarea vechilor mărturii în scopul redării lor într-un circuit viu și socialmente util.

Vedem cum influențele, împrumuturile, importurile mai ales dinspre urban către rural, dar și invers, se regăsesc peste tot și circulă în multiple sensuri, dar încă, performanța în ele nu are o frecvență mare, dar este de natură să ne alarmeze.

Sper să nu se ajungă a se contempla costumele populare în vitrinele muzeelor, nunta tradițională și jocurile cu măști în filmele documentare, casele vechi în muzeele în aer liber sau în fotografiile de epocă. Implicarea factorilor calificați în special, al căminelor culturale, muzeelor și a Centrului pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale în asigurarea unor repertorii, ca proiectanți și monitorizanți și cu răspunderi mărite ar avea menirea să garanteze stabilitatea și să confere autoritatea profesională.

Numai așa, tradiția ar putea rămâne în tiparele sale de manifestare autentică pentru noi, totul, într-o îmbinare fericită a frumosului cu exigențele omului contemporan.

Identificate, tradițiile îl obligă pe cercetător la restituirea lor în formele specifice de manifestare, avându-se în vedere și diversitățile. Completările, îmbogățirea și acumulările prin care au trecut se cer decantate spre a vedea strategiile de dezvoltare și modul în care au contribuit fiecare la viața economico-spirituală, într-un anumit loc sau spațiu.

Într-o lume în continuă mișcare și căutare, este imposibil ca tradiția să fie ceva static și să nu răspundă pozitiv comandamentelor prezentului spre a-și asigura calea către viitor. Sper ca tradiția să dobândească la noi un statut de Cult, acest cult să fie ca o substanță vie și regeneratoare a neamului nostru. În finalul demersului nostru asupra

tradiției, putem afirma că suntem prin tot ceea ce ne reprezintă sau vrem să fim o rezultată a acesteia. Tradiția ca o adevărată regină-mamă a vegheat și a ostoit frământările omului și presimțirile culturii și civilizației tradiționale în limitele și faldurile unui etos comunitar, când concret, când abstract, când agresiv sau pașnic și în tiparele unui creștinism cosmic de factură populară și, deodată a lunecat vie, precum unda unui râu liniștit în sfera prezentului spre a drena și dirija cursul vieții și al suflului etnocultural, totul ca într-o adevărată constelație magică.

Tradiția este ca un suflu, un val cald și mângâietor ce ne învăluie și ne revigorează în momente de cumpănă sau de dezorientare, ea stăruie nevăzută și îndurătoare într-o perpetuă veghere și așteptare. Este ca unda unui sunet estompat și deodată, slobozită într-o vibrație ascendentă, se înalță pentru ca apoi să coboare în istoria trăită și timid, iarăși devine triumfătoare în făptura geniului creator și vizibil al omului.

Atâta vreme cât în satele noastre este perceptibil prezentul față în față cu trecutul, tradiția într-o confruntare și revendicare cu modernitatea, când cutumele de sorginte mitologică stau ascunse în străfundul simțirilor noastre, de teama vârtejului computerizării, iar folclorul muzical este terorizat de manelism, putem spera că specificul tradițional zonal nu este șters, că încă se mai poate salva și reabilita mult din patrimoniul cultural bucovinean, dar, totul depinde de fiecare dintre noi.

COMORI DE SUFLET ROMÂNESC

Ediția a XI-a 2013

Dr. Constanța CRISTESCU

În cadrul manifestărilor din festivalul internațional *Întâlniri bucovinene* ce s-a desfășurat la Câmpulung în perioada 19-21 iulie a avut loc și faza finală a festivalului-concurs județean de folclor COMORI DE SUFLET ROMÂNESC, ediția a XI-a 2013, care s-a dovedit a fi o minunată rampă de lansare a talentelor venite din lumea satului să-și etaleze tradiția folclorică locală. Premiile au constat în diplome și bani, plus șansa etalării scenice în prestigiosul festival artistic internațional, ce se desfășoară anual itinerant în cinci țări europene: Polonia, Ucraina, România, Ungaria și Slovacia.

Festivalul-concurs COMORI DE SUFLET ROMÂNESC, organizat sub egida Consiliului Județean Suceava prin Centrul Cultural Bucovina-Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava, a beneficiat în anul acesta de un mare număr de participanți: ansambluri artistice de copii și adulți, grupuri folclorice, formații de dansuri și formații vocale, deasemenea de talentați soliști vocali și instrumentiști de vârste diferite. Deschiderea manifestărilor a fost onorată de prezența președintelui Consiliului Județean Suceava Dl. Cătălin-Ioan Nechifor, a prefectului Florin Sineascu, a D-lui Zbigniew Kowalski – inițiatorul și președintele Festivalului Internațional „Întâlniri bucovinene” și a înalților reprezentanți diplomatici ai comunităților participante.

Juriul, format din specialiști ai Centrului pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale și colaboratori ai acestuia - interpreți și redactori de la Radio Iași -, a decernat următoarele premii, conform secțiunilor prevăzute în regulamentul de concurs și a participanților la fiecare secțiune. La unele secțiuni s-a decernat unul sau două premii, iar la altele s-au decernat mai multe premii I și II, precum și premii speciale, menite să răsplătească și să stimuleze activitatea artistică a formațiilor de amatori din județ.

Secțiunea I. ANSAMBLURI DE CÂNTECE ȘI DANSURI:

Cămine culturale:

PREMIUL I – ARCANUL din Fundu Moldovei și PLAIURILE
SOLONEȚULUI din Soloneț

PREMIUL II - CLOPOȚELUL din Comănești

PREMIUL III - PĂDUREȚUL din Cacica

PREMII SPECIALE - PLAI BUCOVINEAN din Dorna Candrenilor;
STRĂJĂNCUȚA din Straja; ARCANUL din Pârteștii de Jos și
STĂMĂTEANCA din Fântânele.

Case de cultură:

PREMIUL I - BUCOVINA al Școlii de Arte "Ion Irimescu" din
Suceava și FLORILE BUCOVINEI din Rădăuți

PREMIUL II - POIENIȚA din Poiana Ștampei

Copii:

PREMIUL II - CIOBĂNAȘUL al Clubului Copiilor din Rădăuți

II. GRUPURI FOLCLORICE:

Cămine culturale:

PREMIUL I - CETINA din Vama

PREMIUL II - STRĂJERII din Dolheștii Mici

PREMIUL III - COȘNENCUȚA din Coșna

Copii:

PREMIUL II - SPERANȚA din Coșna

III. GRUPURI VOCALE:

Cămine culturale:

PREMIUL I - ALTIȚA din Bilca

PREMIUL II - BUCOVINA din Calafindești

PREMIUL III - FLORI DE MĂR din Râșca

Copii:

PREMIUL I - ANCORA din Stroești

PREMIUL II - BUJOR DE MUNTE din Cârlibaba

IV. GRUPURI VOCAL-INSTRUMENTALE

Cămine culturale:

PREMIUL I - FLORI DE MĂLIN din Mălini

PREMIUL III - CETINA din Stulpicani

Case de cultură:

PREMIUL I - PIATRA ȘOIMULUI din Câmpulung Moldovenesc

PREMIUL II - KOLOMEICA din Siret

Copii:

PREMIUL I - SIMION FLOREA MARIAN din Ilișești

PREMIUL II - MLĂDIȚE HUȚULE din Brodina de sus com. Izvoarele Sucevei și MUGURELUL din Șcheia

PREMIUL III - CIUTURA din Băișești

V. FORMAȚII DE JOCURI POPULARE BĂRBĂTEȘTI

Cămine culturale:

PREMIUL I - TRILIȘEȘTI din Iaslovăț

VI. FORMAȚII DE JOCURI POPULARE DE PERECHI

Cămine culturale:

PREMIUL I - PLAIURILE POJORÂTEI din Pojorâta

PREMIUL II - CETINA CĂLIMANULUI din Șaru Dornei

PREMIUL III - OBCINA POIENIULUI din Poieni Solca

PREMIU SPECIAL - PĂLTINAȘUL BUCOVINEAN din Păltinoasa

Case de cultură:

PREMIUL III - SPERANȚA CETĂȚII din Siret

Copii:

PREMIUL I - KOZACIOK din Bălcăuți și MUGURAȘII SOLONEȚULUI din Soloneț-Todirești

PREMIUL II - BREZEANCA din Breaza

PREMIUL III - CETINIȚA din Valea Moldovei

Felicităm toți laureații acestei ediții anuale a festivalului-concurs de folclor COMORI DE SUFLET ROMÂNESC și dorim ca în viitor acesta să atragă cât mai mulți participanți iubitori ai folclorului.

Atragem atenția că pregătirea pentru viitoarea ediție trebuie să înceapă de pe acum, deoarece, așa cum spune proverbul, „porcul nu se îngrașă în Ajun”, iar proverbul este valabil și în domeniul pregătirii pentru performanțe artistice. Așadar, dorim tuturor iubitorilor de folclor spor și rodnicie în îmbogățirea și îmbogățirea repertoriului folcloric și perseverență în revigorarea tradițiilor locale. Aceasta nu se face printr-o participare sporadică la un festival sau concurs, ci printr-o activitate artistică locală susținută și permanentă, care să deschidă, generațiilor tinere și adulte, apetitul pentru cultivarea frumosului tradițiilor în viața satului contemporan.

COLECȚIA DE FOLCLOR A BUCOVINEI

Serie discografică CCPCT

Constanța CRISTESCU

[condultant artistic dr. Centrul Cultural Bucovina-CCPCT]

Conservarea și promovarea discografică a folclorului a constituit unul dintre mijloacele fundamentale utilizate de etnomuzicologi încă de la începuturile Arhivei Fonogramice creată de Constantin Brăiloiu pe lângă Societatea Compozitorilor Români la începutul secolului XX.

În anul 1932, Constantin Brăiloiu a inițiat un proiect discografic fundamental pentru conservarea audio a documentelor de patrimoniu imaterial folcloric, pe care l-a numit *Antologia sonoră a muzicii populare românești*. Aceasta consta într-o serie discografică ce valorifica editorial cele mai valoroase exemplare selectate din fondul folcloric cules pe teren de Brăiloiu și colaboratorii săi.

După crearea, în 1944, a „*Arhivelor Internaționale de Muzică populară*” la Geneva, Constantin Brăiloiu, cu clarviziunea sa excepțională, a propus în 1949 editarea unei colecții universale, având sprijinul UNESCO. Astfel, între anii 1948-1950 a editat 10 discuri, ca o primă tranșă ilustrativă a proiectului. *Colecția universală de muzică populară înregistrată* – cum a fost numită de Brăiloiu – avea să funcționeze sub egida UNESCO din 1951, promovând cele mai reprezentative exemplare selectate după criterii științifice riguroase de autenticitate și valoare ale evaluării folclorului popoarelor de pe glob.

După înființarea *Institutului de Folclor*, la București, a fost inițiată *Colecția națională de folclor*, ce avea să editeze sub formă de tipărituri și discuri audio, ceea ce este mai valoros și reprezentativ pentru spiritualitatea românească. Colecția discografică s-a realizat independent de monografiile genuistice, promovând, sub îngrijirea etnomuzicologului Tiberiu Alexandru, discipol strălucit și colaborator al lui Brăiloiu, modele reprezentative pentru genurile folclorului românesc, zonele etnofolclorice, instrumentele populare și tarafurile tradiționale, obiceiurile calendaristice și cele familiale, sub formă de *serie document*.

Dezvoltarea extraordinară a tehnicii contemporane dă posibilitatea diversificării mijloacelor de promovare audio-video și pe internet, astfel încât colecția de folclor a fiecărei instituții poate fi salvată și conservată integral pe CD ori DVD, pe harduri și în structurile de conservare și promovare publică securizată pe internet.

Centrul Cultural Bucovina, în cadrul Centrului pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale din Suceava, are deja o bază documentară bogată în domeniul culturii tradiționale folclorice din Bucovina, prin care sunt teaurizate arhivistic documente audio, video, manuscrise și tipărite ale patrimoniului folcloric din județul Suceava și chiar din Bucovina istorică. Însă nu toată informația acumulată poate fi difuzată discografic, ci promovarea editorială sub formă discografică a repertoriului folcloric reprezentativ pentru zonă și a performerilor dotați cu calități artistice ieșite din comun, ci doar o selecție făcută după criterii etnomuzicologice riguroase. În acest scop, în anul 2010, la inițiativa subsemnatei (Constanța Cristescu) Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava a demarat proiectul seriei discografice document intitulată ***Colecția de folclor a Bucovinei***.

Această colecție, ce proiectează în plan zonal ideea demarată de Brăiloiu la începutul secolului XX în cadrul Arhivei Fonogramice, valorificând-o cu mijloacele tehnicii și științei începutului de secol XXI, difuzează sub formă editată pe disc, modele reprezentative pentru folclorul bucovinean, selectate cu grijă din patrimoniul documentar al CCPCT, grupate pe criteriul genuistic, funcțional, stilistic, structural, organologic, microzonal, artistic interpretativ, ce dau garanția autenticității și specificității. Această serie discografică, ce teaurizează și promovează editorial patrimoniul folcloric zonal cu marcă de specificitate și de identitate culturală, este proiectată pe două categorii discografice: *dicografie audio* și *dicografie video*.

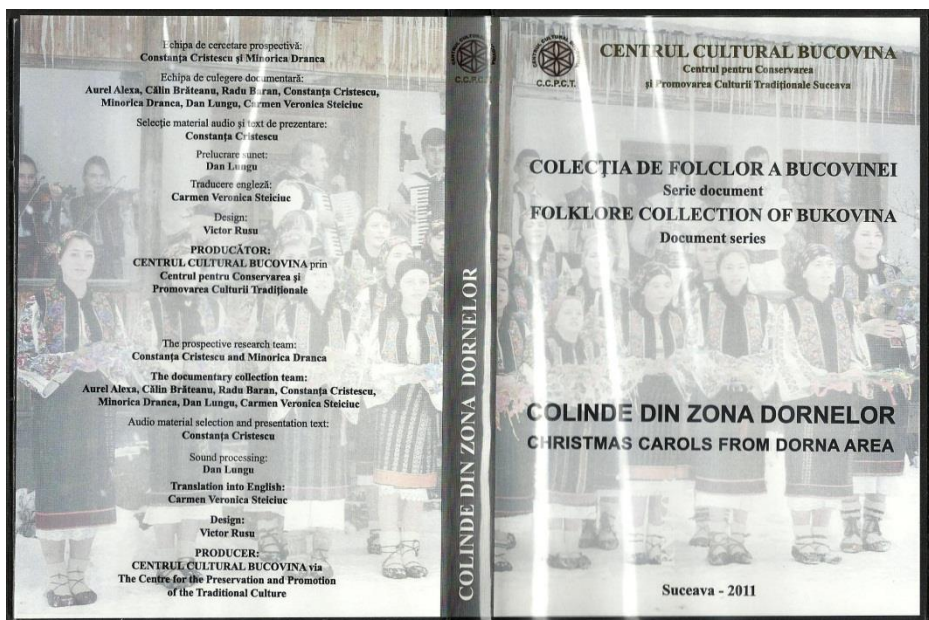
Prima serie discografică ce a fost editată de CCPCT în cadrul ***Colecției de folclor a Bucovinei*** a fost realizată în anul 2011 sub titlul **Colinde din zona Dornelor**, pe baza unor cercetări pe teren întreprinse în satele Holda, Broșteni, Șaru Dornei, Dorna Arini, Poiana Ștampei, Coșna, Dorna Candreni, Ciocănești, Cârlibaba și Botoș. Cele două discuri organizate pe categorii de vârstă ale performerilor – copii și

adulți – cuprind o selecție de 52 colinde și cântece de stea reprezentative pentru fiecare comunitate rurală investigată.

Discurile sunt însoțite de o broșură explicativă bilingvă - română și engleză -, pentru a putea fi difuzată și în străinătate, ca o colecție audio documentară edificatoare în privința valorilor folclorului din Bucovina.

În Partea a IV-a a volumului de față voi publica sub formă de microantologie repertoriul teaurizat audio în cadrul primei serii discografice intitulată **Colinde din zona Dornelor**, editată în cadrul **Colecției de folclor a Bucovinei** în anul 2011, serie înregistrată la ORDA în RNF nr. 141610. Aceasta, pentru ca repertoriul de colinde, publicat discografic într-un tiraj modest, să poată fi învățat cu ușurință de iubitorii de folclor dornici să colinde în ajunul Crăciunului.

În calitate de inițiator și responsabil a proiectului fundamental de teaurizare discografică intitulat **Colecția de folclor a Bucovinei** sunt preocupată de respectarea periodicității anuale a editării discografice pentru ilustrarea sonoră documentară cât mai bogată și diversificată genuistic a spiritualității folclorice bucovinene.





C.C.P.C.T.

COLECȚIA DE FOLCLOR A BUCOVINEI
Serie document
FOLKLORE COLLECTION OF BUKOVINA
Document series

COLINDE DIN ZONA DORNELOR
CHRISTMAS CAROLS FROM DORNA AREA

Suceava - 2011

COLINDE DIN ZONA DORNELOR

CD 1 - COLINDE ALE ADULȚILOR

SUCEAVA 2011

COLINDE DIN ZONA DORNELOR

CD 2 - COLINDE ALE ADULȚILOR

SUCEAVA 2011

NOTAREA MUZICALĂ A FOLCLORULUI

Constanța CRISTESCU

[Consultant artistic dr. Centrul Cultural Bucovina-CCPCT]

Notarea melodiilor folclorice a ridicat multiple probleme muzicienilor care au încercat, de-a lungul timpului, să immortalizeze pe portative ceea ce au auzit cântat de oameni, care la rândul lor învățaseră după ureche de la alții, piese folclorice sau cântece de lume propagate pe cale orală din generație în generație. Din acest motiv, oamenii de știință specializați pe domeniul etnomuzicologiei, au creat o metodă de transcriere specializată a folclorului, prin dezvoltarea unui sistem de notare a melodiilor capabil să permită compararea muzicală lesnicioasă la niveluri de mare adâncime, evidențiind trăsăturile structurale comune unui mare număr de melodii.

Deoarece unii performeri cunoscători ai notației muzicale manifestă un interes deosebit pentru a-și publica repertoriul performat sub formă antologică și deoarece am constatat că unii muzicieni nu înțeleg notațiile etnomuzicologice din colecțiile de folclor publicate anterior, voi prezenta metoda de transcriere etnomuzicologică consacrată, abordând pe scurt următoarele probleme:

1. Sistemul de *notare melodică relativă* adoptat în etnomuzicologia românească;
2. Notarea ritmului și a metricii;
3. Notarea schematică și notarea detaliată a documentului folcloric muzical.

1. Notarea melodică a folclorului

Una dintre problemele metodologice ale etnomuzicologiei a fost aceea „a găsirii unui *principiu de unificare în notarea melodiilor*, pe baza căruia **melodiile vocale** să se plaseze astfel una față de alta pe portativ, încât ceea ce le este comun și ceea ce diferă între ele din punct de vedere melodic să apară cu ușurință.” (Paula Carp)¹

¹ Paula Carp și Adrian Vicol, *Cântecul propriu-zis din Muscel*, vol. 1, 2007, București, Editura Muzicală, p. 30

Precursori ai *sistemului de notare relativă modernă a melodiilor vocale* sunt, pe plan european, Ilmari Krohn și Bela Bartók, cărora li s-a adăugat Constantin Brăiloiu. Acesta, după ce a verificat aplicabilitatea sistemului european de notare a melodiilor folclorice pe o finală unică relativă *sol*¹ la folclorul românesc, a ajustat metoda la specificul melodiilor românești, propunând un sistem de notare pe două finale relative unice – *sol*¹ și *mi* –, respectând poziția imuabilă pe sunetul *sol* a picnoului pentatonic (= *sol-la-si*).

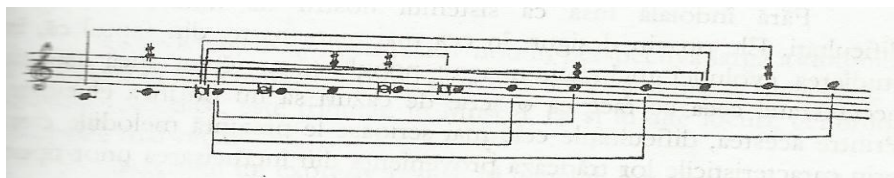
Acesta permite plasarea pe finala *sol*¹ a tuturor melodiilor prepentatonice, pentatonice și diatonice heptacordale majore, în timp ce melodiile de structură minoră sunt plasate pe finala *mi*.

Deoarece sistemul s-a dovedit a fi insuficient pentru întregul repertoriu românesc, acoperind problema transcrierii relative doar parțial, etnomuzicologa Paula Carp a regândit sistemul „*notării relative*”, urmărind să redea relațiile reciproce dintre melodii, relațiile de înrudire în jurul unor piloni stabili cu funcționalitate bine delimitată în planul desfășurării și evoluției melodice. În felul acesta se pot stabili suprafețe de contact pe care se suprapun, fie identic, fie cu ușoare diferențe, grupurile de melodii care „determină natura legăturii dintre mecanismul intern al evoluției melodiilor și notarea lor relativă” (Paula Carp)². Astfel, în transpoziția relativă a melodiilor, ceea ce a rămas constant să fie notat cu aceleași note, iar ceea ce s-a modificat, să fie notat cu note diferite, „pentru ca astfel să reiasă linia de continuitate a diferitelor variante și tipuri melodice” (Paula Carp)³ în evoluția lor, în procesul creației colective.

Notarea relativă are în vedere plasarea melodiilor în cadrul portativului datorită ambitusului redus și evitarea armurilor complexe. Prin urmare, se urmărește simplificarea sistemului de notație pentru accesibilitate rapidă, evitând armurile încărcate cu multe alterații. S-a ajuns astfel la un sistem în care fiecare notă e trecută o singură dată, marcând prin alterații puse deasupra notelor treptele fluctuante pe parcursul melodiei, iar cu note în durată alabreve *finalele* posibile.

² *Ibidem*, p. 37

³ *Ibidem*



A rezultat o „scară teoretică reprezentând cadrul unitar în care se pot întâlni toate diversitățile din întreaga muzică vocală și o bună parte a celei instrumentale” (Paula Carp)⁴. Diferitele variante și tipuri melodice se plasează pe anumite fragmente ale acestei scări, cele mai multe suprapunându-se pe porțiuni mai mici sau mai mari, care constituie suprafețele lor de contact. Aceste suprafețe de contact „sunt expresia legăturii organice a tipurilor melodice din punct de vedere al ambitusului relativ și al notelor finale” (Paula Carp)⁵.

Iată extrasul finalelor din scară:



În majoritatea cazurilor, se impun două note finale ale melodiilor, la distanță se un ton: *re* și *mi*. În puține cazuri se întâlnesc și alte finale, ca *la*¹, *la* grav și *si*¹ și *si* grav, acestea din urmă în cazul cadențelor suspendate din genul colindei.⁶

1.1		substrat tetra-/ pentatonic penta-/ hexacord minor penta-/ hex. major fin. 2.
1.2		hexa-/ heptacord doric
2.		penta-/ hexacord major (mixolidic/ ionic)
3.		mixolidic/ ionic plagal sau substrat pentatonic penta-/ hex. fin.susp.

fin.suspend.

⁴ *Idem*, p. 43

⁵ *Ibidem*

⁶ *Colinde românești*, vol. 1, 2003, Editura Terr Armonia, Cluj Napoca, p. 43

În *muzica instrumentală* situația este aceeași într-o bună parte a repertoriului. În alta, fenomenul modulației fiind mult mai dezvoltat, relațiile reciproce dintre melodii se complică foarte mult, punând probleme suplimentare în sistemul de notație relativă. Construcția unor instrumente este de așa natură încât ele produc numai armonice, fiind instrumente acustice, altele, mai recente, sunt transpozitorii. Din acest motiv, etnomuzicologii notează deocamdată melodiile folclorice instrumentale la înălțimea absolută, așa cum se aud.

Cercetările recente din domeniul etnomuzicologiei au adus o serie de amendamente la sistemul notației relative prezentat, printre care menționez următoarele:

- În transcrierile etnomuzicologice se confundă uneori fundamentala modului cu finala melodiei, care este diferită deseori de aceasta. Apar astfel soluții confuze de notare relativă.
- În multe melodii, din cauza caracterului difuz al funcționalității treptelor, nici nu poate fi stabilită o fundamentală.
- Cele două finale - *sol* și *mi* – în raport de relativitate major-minoră vin în contradicție cu majoritatea tipurilor de relații naturale dintre melodiile așa-zis „majore” și „minore”. Am precizat „așa-zis” pentru că ceea ce, în muzica noastră folclorică, s-ar putea numi major și minor este în multe cazuri *complex* și *echivoc*.
- Raportul de relativitate major-minoră la distanța de terță este frecvent în folclorul românesc în cadrul aceleiași melodii, nu între melodii diferite (observație aparținând etnomuzicologului Adrian Vicol⁷).

Având în vedere aceste inconveniențe de care specialiștii s-au lovit în transcrierea muzicală a folclorului românesc, etnomuzicologii clujeni Ileana Szenik și Ioan Bocșa au adoptat un sistem de notare relativă în care folosesc doar finalele *re* și *mi*, în care finala *re* este folosită pentru notarea melodiilor de caracter major și minor, ori ambiguu, iar finala *mi*, pentru anumite cazuri de melodii de caracter minor.

Ca argumente și pentru ghidaj în orientarea pe schemele structurale, etnomuzicologii clujeni precizează:

„Din transpoziția relativă reiese clar că suprafețele de contact dintre diferitele structuri sonore rezidă în punctele comune ale tipurilor modale, adică în relațiile dintre treptele ce constituie pilonii modali și treptele celor mai frecvente finale: în registrul grav *re/mi* (raportul

⁷ *Cântecul proprii-zis din Muscel*, op. cit., p. 44

subfinală-finală la substrat tetra-/pentatonic și penta-hexacord minor scara 1.1., raport de fundamentală-finală în penta/hexacord major finala 2. Și hexacord doric finala 2. În scările 1.1., 1.2.) sau/și în registrul mediu *sol/la* (centre modale în scările 1.1., 1.2., finale în scara 3.). Prin aceste puncte comune se explică posibilitatea schimbărilor ce au loc în structura sonoră la subtipurile sau variantele aceluiași tip melodic.”⁸

„În redarea grafică a structurilor sonore, înălțimea variabilă a finalei este consemnată cu asterisc; acoladele marchează pilonii modali. Pentru hexacordul major cu finala 2. este alăturat scărilor 1.1. datorită încheierii de stare minoră (în transpoziția relativă *mi*), totodată pentru faptul că în multe melodii funcția treptei *re* este ambiguă (fundamentală sau subfinală). Alterațiile deasupra portativelor arată *treptele fluctuante*, care pot alterna în cadrul aceleiași melodii, dar se pot schimba de la o variantă la alta în cadrul tipului: *pienii* în substratul tetra-/pentatonic (note umplute), *fa* aducând inflexiune frigidă (scara 1.1.); *la#* alături de *sol* (scara 1.1. mai rar) și *sol#* alături de *fa* (scara 1.2.) introduc secunda mărită, adică inflexiunea cromatică; prin schimbarea calității terței (*fa/fa#*) are loc alternanța între starea minoră și majoră (scara 1.2.); *do-do#* (scara 2.) și *fa-fa#* (scara 3.) reprezintă treptele variabile în mixolidic-ionic, respectiv în plagalele acestora.”⁹

„În categoriile de structuri sonore mobilitatea cadenței finale pe *re* sau *mi* prezintă la variantele unor tipuri de colindă este caracteristică și altor genuri. Așa-numitele „cadențe finale suspendate” (finala pe *sol/la/si* din scara 3.), */.../* caracterizează mai cu seamă melodiile de colindă (rând final ascendent sau concav și tipuri derivate */.../*).”¹⁰

2. Notarea metro-ritmică a folclorului are ca reper fundamental structura hexasilabică sau octosilabică a *versului popular*, echivalent *rândului melodic*. Barele de măsură se folosesc astfel: bara întreagă delimitează rândul melodic, iar semibara delimitează hemistihurile și, după caz, structurile ritmice corespunzătoare picioarelor metrice.

Se stabilește pulsația ritmică și se calculează viteza metronomică, lucrând pe segmente cu pulsație constantă. La începutul piesei se

⁸ *Colinde românești*, vol.1, op. cit., p. 43

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ibidem*

menționează caracterul rubato, parlando, ori giusto și se menționează pulsația metronomică pentru a sugera tempoul.

Ex. Cântec de leagăn din Șcheia¹¹

Allegretto ♩ = 200



Un alt exemplu este cel al baladei¹²:

Mă. 199, I, 13
Culeg.: L.G.
♩ ≈ 300

(24)

Cuejdii, Nt., 1975
Inf. Olaru M. Jaru, 49

¹¹ Ghizela Sulișteanu, *Cântecul de leagăn*, 1986, București, Editura Muzicală, în „Colecția națională de folclor”, nr. 75, p. 319, cules în 1939 de la Mina Seferovici, Fgr. 7953 a.

¹² Lucia Berdan, *Balade din Moldova*, Caietele Arhivei de Folclor VI, Iași, 1986, Universitatea „Al. I. Cuza”-Centrul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor – Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, cu un capitol de etnomuzicologie de Viorel Bîrleanu și Florin Bucescu

Sistemul metric occidental se utilizează în cazul sistemului divizionar și al sistemului ritmului aksak.

3.1. Notarea schematică a melodiei vizează fixarea profilului melodic și a sistemului de cadențare, fără detalierea melismelor și a altor ornamente intervenite în interpretare. Această notare schematică se folosește în notarea directă, pe teren, în timpul performării de către interpret a repertoriului știut, pentru a i-l putea aminti acestuia și altor performeri la revenirea pe teren pentru o nouă înregistrare. Notarea schematică se folosește pentru fixarea elementelor melodice esențiale în timpul instantaneului în vederea reconstituirii detaliate ulterioare.

3.2. Notarea detaliată a melodiei folclorice se face de către etnomuzicolog la birou, după înregistrarea audio/video documentară, pornind cu notarea schematică și completarea acesteia cu toate detaliile imprimate în timpul interpretării.

Constantin Brăiloiu, studiind procesul de variație pe parcursul melodiilor, a conceput o *metodă de notare sinoptică a melodiilor* de la o strofă la alta, în sensul de a marca, după notarea detaliată a primei strofe (la forma strofică) sau secțiunii (în cazul formelor libere), doar variațiile ce intervin pe parcursul strofelor sau secțiunilor sub locul din strofa-reper unde are loc fiecare variație.

Sistemul sinoptic de notație este greoi, consumând inutil multă hârtie mai ales în cazul melodiilor strofice, unde variația este redusă. Sistemul notației sinoptice a fost utilizat consecvent de etnomuzicologa Mariana Kahane, atât în munca de studiu individual, cât și în volumele publicate în „Colecția națională de folclor”.

Fără a renunța la metoda notației sinoptice, utilă în anumite domenii ale analizei de profunzime a documentului folcloric, etnomuzicologii au adoptat o altă *metodă de notare detaliată abreviată* pentru melodiile strofice, marcând pe strofa-reper, locul de variație și numărul strofei în care se face, ca apoi, după ce a fost notată melodic strofa-reper, să se noteze pe un portativ separat, rând pe rând, variațiile împreună cu marcarea strofei și a silabelor din vers pe care se variază melodic sau ritmic.

Redau, ca exemplu, un cântec muscelean notat în sistemul abreviat.¹³

357. Ia-mă-n brațe, dorule !

Mg. 420 k

Notat de A. Vicol

Orig.: Jugur - Argeș

Inf.: Anica lu' Dumitru Anghel, 38 a

$\text{♩} = 108$

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff has a tempo marking of 108 beats per minute. The second staff has a tempo marking of 108. The third staff has a tempo marking of 108. The fourth staff has a tempo marking of 108. The lyrics are: n. Ia mă-n brațe = te, do = ru = le, Să = ru = tă = mă, pu = w = te, Și mă trie = ce dia = lur = le, Pe la tca = te mîn = dre = le.

VARIATII:

The variations are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. They consist of five staves of music. The first staff has a tempo marking of 108. The second staff has a tempo marking of 108. The third staff has a tempo marking of 108. The fourth staff has a tempo marking of 108. The fifth staff has a tempo marking of 108. The variations are marked with numbers 1) through 5).

Melodiile de formă liberă se notează integral, urmând ca ulterior analiza să evidențieze procesul de variație.

¹³ Paula Carp, Adrian Vicol, *Cântecul ...*, op. cit., vol. I, p. 498

Mq. 5, II, 41
Guleag. I.H.C.

8

Schit-Ordșeni, Bt., 1968
Inf. Căpitanu Ghislă, b.2.

Parlând, rufăto

of, of, of, of — ș-am zis ver-di-a bo-du-lui, măi —

Prin pădurea bra-du-lui, măi Sta po-ti-ra Ra-du-lui, măi

Sta po-ti-ra Ra-du-lui, măi La fa-gu ma-ri și stu-foș

Șa-ăi — po-ti-ra pi jos, măi șadi po-ti — ra pi jos, măi, măi

hăi D-a-pu Ra-du ci fă-cea, măi În pi-cioa-ri și scu-la, măi —

Șt din de-gi - ti (fluierrat) Șu-te-ra Șt haiducii st tre-za, măi

Șt hai — du-cii st tre-za Măi bă - ieți stați a - i - cea

ei Eu mă duc pînă mai co-lea, măi Eu mă duc pînă mai co-lea, măi, măi

fi Șa-pui Ra-du ce fă-cea, măi Șa-pui flinta că lu-a, măi

El pi cal în - că-li-ca, măi Și co-dru — lui se la-sa măi

Și co - dru-lui se la-sa, măi La dru-mu ma-re că ie-șea, măi

Can bă — pî stî în - tîl - nea, măi.

Exemplul de mai sus este o altă baladă bucovineană din aceeași colecție menționată anterior: *Balade din Moldova*, 1986 p. 320, transcriere etnomuzicologică de Viorel Bîrleanu și Florin Bucescu.

În final ilustrez metoda notației sinoptice, utilizată de specialiști pentru evidențierea suprafețelor de reluare identică și de variație, deasemenea a procedeelor de variație, fie în cadrul unei singure piese improvizatorice, fie la nivelul unui grup de piese, ca în tabelul sinoptic

¹⁴ Ilarion Cocișiu, *Despre răspândirea geografică a unui cântec de stea*, EXTRAS din *Sociologie românească* nr. 10-12, Anul III, octomvrie-decemvrie 1938, publicat în Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, București, 1939

Fig. 4. — Variantele de tip 4.

Partea a III-a:
RAPSOZI

UN RAPSOD AL PLAIURILOR BUCOVINENE:

VASILE MUCEA

George-Toader MUCEA¹

Creațiile populare din Bucovina, „Țara de Sus”, au atras, încă de la începuturile folcloristicii românești, atenția cercetătorilor culturii populare, aceștia reușind să evidențieze specificul creațiilor muzicale din satele bucovinene, spațiu al rapsozilor populari. Unul dintre acești artiști populari este și Vasile Mucea, vestit viorist și solist vocal („gurist”) din comuna Bilca. Înainte de a încerca să-i schițez portretul, voi prezenta succint contextul social și folcloric în care a trăit și și-a desfășurat activitatea.

Asupra autenticității și bogăției folclorului bucovinean au atras atenția, încă din secolul al XIX-lea, unor scriitori de seamă și oameni de cultură precum Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Mihail Kogălniceanu, Iralie Porumbescu și mulți alții. Pe plan muzical, Carol Miculi, virtuoz pianist, fost elev al lui Chopin și profesor la Cernăuți, a publicat patru caiete de cântece și jocuri populare cu aranjament pentru pian în al șaselea deceniu al secolului al XIX-lea. Studiindu-le ulterior, marele etnomuzicolog Gheorghe Ciobanu a constatat că 16 din cele 48 de melodii sunt bucovinene.

Învățătorul bucovinean Alexandru Voievidca a cules la începutul secolului XX aproximativ 3000 de cântece populare bucovinene, dintre care o parte au fost publicate mai târziu de către profesorul universitar Mathias Friedwagner în *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*².

De asemenea, savantul Constantin Brăiloiu, părintele etnomuzicologiei românești, a întreprins anchete folclorice în perioada

¹ Student în anul I la cursurile de Master ale Universității de Arte „G. Enescu” din Iași. Articolul a fost realizat sub îndrumarea conf. dr. preot Florin Bucescu și a lect. univ. dr. Irina Zamfira Dănilă.

² Mathias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina* - I Band: *Liebeslieder* - ”mit 380 von Alex. Voevidca aufgezeichnetes Melodien, 6 Farbrigen Bildern, einer Auswahl vor 100 Liedern in deutscher Übersetzung und einer Karte - herausgegeben von Dr. Mathias Friedwagner“, 1940, Konrad Tritsch Verlag, Würzburg.

interbelică în zona Câmpulung-Moldovenesc, unde a cules meodii de doină, reușind să definească precis această importantă categorie lirică. După cel de-al doilea război mondial, în anii 1960-1980, cercetările în zonă au luat avânt. Pavel Delion, profesor și folclorist născut la Rădăuți, publică *Cântece și melodii de jocuri populare din județul Suceava, Folclor muzical din județul Suceava* (vol. II, 1973), iar Dumitru Chiriac publică antologia muzicală *Cântece din Țara de Sus*.

Activitatea de cercetare a folclorului a intrat într-o nouă etapă după înființarea Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei³ prin publicarea seriei *Caietelor Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei*, cu un prim volum semnat de către Florin Bucescu, Viorel Bârleanu și Silvia Ciubotaru (1979). Lucrarea, intitulată *Bătrâneasca. Doine, bocete, cântece și jocuri din ținutul Rădăuților*⁴ este o cercetare monografică de amploare, realizată în premieră asupra unui stil melodic unitar, *Bătrâneasca*, practicat în Nordul Moldovei. Volumul este alcătuit dintr-un studiu folcloric și o antologie cuprinzând 103 melodii și 292 texte. Studiul vădește noua direcție de cercetare științifică a folclorului, care abordează actul folcloric în complexitatea lui. Melodiile și textele sunt transcrise cu deosebită atenție, folosindu-se transcrierea fonetică. Sunt prezente melodii din nordul județului Suceava, grupate pe genuri: bocete, doine, cântece propriu-zise și melodii de joc, toate aparținând stilului muzical *bătrâneasca*, prezent în toate satele dinspre munte de pe valea râului Suceava.

Desigur, există și alți muzicieni care au cules folclor bucovinean, în perioada ultimelor decenii a secolului XX, cum ar fi, de pildă, George Sârbu, dirijor al orchestrei populare Ciprian Porumbescu. Acesta a publicat volumul *Cântece și jocuri populare*⁵ din zona Sucevei. Evidențiem de asemenea și activitatea ansamblului menționat, importantă și pentru că a contribuit la afirmarea unor valoroși interpreți precum: Sofia Vicoveanca, Laura Lavric, Margareta Clipa, Silvestru Lungoci etc., care au meritul de a fi promovat scenic, în mod

³ La inițiativa și sub conducerea folcloristului literat Ion H. Ciubotaru.

⁴ Florin Bucescu, Viorel Bârleanu și Silvia Ciubotaru, *Bătrâneasca. Doine, bocete, cântece și jocuri din ținutul Rădăuților*, Caietele Arhivei de Folclor, vol. I, Iași, 1979.

⁵ George Sârbu, *Cântece și jocuri populare*, Casa Județeană a Creației Populare - Suceava, 1965.

profesionist, creațiile folclorice autentice ale Bucovinei, în condițiile în care artiștii populari anonimi devin din ce în ce mai rari.

În domeniul coregrafiei populare bucovinene cităm volumul *Jocuri populare bucovinene* (1981) de Aurelian Ciornei și Mureș Gh. Rădășanu, care consemnează informații valoroase cu privire la jocurile populare și a felului în care sunt jucate în actualitate.

Situată la poalele codrilor Obcinei Mari, pe malul stâng al râului Suceava, la 18 km de municipiul Rădăuți, lângă frontiera cu Ucraina, comuna Bilca păstrează vechi tradiții folclorice. Datorită bogăției tezaurului său folcloric, comuna Bilca a intrat și în atenția cercetătorilor, muzica ei fiind prezentă în culegerile de folclor din ultimele decenii. Cântecul interpretat de locuitorii ei, preluate din generație în generație și păstrate până în zilele noastre, se încadrează, cum este și firesc, în stilul melodic *bătrâneasca*, având în centru doina vocală bucovineană, atât în folclorul vocal cât și în cel instrumental, așa cum demonstrează folcloriștii Florin Bucescu și Viorel Bârleanu în lucrarea citată. Stilul *bătrâneasca* folosește scări oligocordice, cu puține sunete (mai nou există și extensii ale acestora în muzica instrumentală, dar substratul rămâne tot oligocordic). Ambitusul nu depășește cvinta; profilul melodic este preponderent descendent, ritmica se împarte în categoriile parlando-rubato și ritm divizionar, iar forma este fixă sau improvizatorică (în doine). De altfel improvizația este o trăsătură esențială a stilului descris, variantele deși destul de diferite, par a fi deprinse dintr-o „melodie unică”. Este evidențiat caracterul unitar al stilului: „Prin funcțiile sale multiple, melodia de bătrânească se impune asupra tuturor genurilor muzicale, cu excepția colindei”⁶.

În ceea ce privește actul interpretării, autorii studiului amintit remarcă intonarea netemperată, apropiată de vorbire, melodiile silabice, fără prea multe melisme, concluzionând că acest stil melodic este unul dintre cele mai vechi din țară. În evoluția acestui stil au apărut și la Bilca, desigur, și elemente mai noi, anumite adaptări sau asimilări, dar acestea nu au alterat ceea ce este definitoriu, deoarece respectul față de tradiție al oamenilor de aici este recunoscut.

O formație de renume a comunei Bilca este ansamblul de dansuri de femei „Alțița”, înființat în 1964 de doamna Despina Cârdei. Autenticitatea dansurilor, a melodiilor practicate, precum și a

⁶ Florin Bucescu, Silvia Ciubotaru, Viorel Bârleanu, *Op.cit., Introducere*, p. VIII.

costumelor a făcut ca acest ansamblu să devină emblematic pentru folclorul coregrafic din amonteale râului Suceava. Repertoriul formației consta în jocul *Bătrâneasca*, o suită de dansuri practicate la nuntă de femei căsătorite, tinere și vârstnice. Originalitatea dansului constă în aceea că se joacă pe „laiță”, adică o bancă lungă făcută dintr-o scândură lată fixată în țărui de-a lungul unui perete în casele țărănești, unde interpretele se leagănă potolit, cuviincios, bătând un ritm din palme și cântând „bătrânească” locală. Jocul este practicat și în prezent nu numai la nunți și petreceri, ci și la căminul cultural, unde femeile, înveșmântate în cojoace albe, pășesc mărunț, bătând ritmul din palme și cântând variante de bătrânească rădăuțeană, fie în grup, fie solistic (doina *Drag li-i codrilor la munțu*). Acest ansamblu de dansuri a constituit și constituie nucleul de bază al activității culturale a Căminului Cultural Bilca.

La aceste manifestări folclorice, dar și la petreceri era nelipsit Vasile Mucea⁷, care timp de aproape cinci decenii a înveselit cu vioara lui, inimile atâtor mii de iubitori ai muzicii populare românești autentice. S-a născut la 11 martie 1933, în comuna Bilca și reprezintă a treia generație de muzicanți din cele cinci a căror amintire se mai păstrează în genealogia familiei Mucea, o adevărată „dinastie” de lăutari. Bunicul din partea mamei, Partenie Bujor și doi fii ai acestuia din urmă erau cei mai apreciați lăutari ai zonei înainte și în timpul primului război mondial. Astfel, Partenie cânta la vioară, iar ceilalți doi - morți pe frontul italian în primul război mondial - cântau la trompetă. Taraful acestora mai conținea, pe lângă vioara întâi și vioara a doua și cobza și contrabasul. Din informațiile preluate de la părinții săi, Vasile afirmă că bunicul său interpreta pe lângă repertoriul local și muzica timpului, adică valsuri austriece, mazurci, polci și chiar cântece evreiești, deoarece în acea perioadă au fost colonizați numeroși evrei în zona Rădăuțiului. Cu mult respect, Vasile Mucea vorbea și despre tatăl său, Hariton Mucea, căzut prizonier al armatei ruse în primul război mondial. Acesta a stat în lagăr un an de zile și apoi încă alți doi ani a lucrat în gospodăriile unor familii de ruși. Atunci, pe când Hariton stătea pe o bancă într-un parc din îndepărtata Rusie, a auzit o melodie cântată la vioară și o voce care cânta în românește. În clipa următoare, parcă străpuns în inimă, s-a apropiat de locul de unde venea melodia și

⁷ Vasile Mucea este fratele bunicului dinspre tată al autorului rândurilor de față.

l-a întâlnit acolo pe un lăutar ardelean, tot prizonier, care cânta o melodie de jale și înstrăinare: „*Dar străinu-i tot străin/ Și la inimă-i hain/ De i-ai face cât de bine/ Se uită tot rău la tine/ Mă uit măicuță la lună/ Și n-am cui îi spune mumă/ Mă uit măicuță la stele/ Ele-s surorile mele.*” În clipa următoare, sub influența muzicii care l-a mișcat profund, s-a hotărât pe loc să se întoarcă acasă, spunând: „*Doamne, ce caut eu aici pe pământ străin, într-un neam străin?*”. A pornit pe jos spre casă, și după ce a trecut Nistrul, a îngenunchiat și a sărutat pământul românesc, mulțumind lui Dumnezeu pentru ajutorul dat.

Întors acasă, la Bilca, Hariton și-a întemeiat o familie din care s-au născut șase copii, între care bunicul meu, Toader și unchiul Vasile, acesta din urmă devenind mândria familiei datorită talentul său muzical nativ.

Vasile Mucea învață să cânte la vioară, încă de la vârsta de 7-8 ani, având un simț muzical deosebit de dezvoltat. În meșteșugul cântatului la vioară a fost inițiat de către George, despre care spunea că era un mare talent, dar care din păcate a murit de tânăr pe frontul rusesc în cel de-al doilea război mondial. George, copil fiind, își construia viori-jucărie din șindrila și sârme, iar tatăl i le strica spunând că aceasta-i meserie țigănească. Până la urmă, fiind un om inteligent și văzând înclinațiile muzicale ale copilului, i-a construit el însuși o vioară adevărată, cu toate că nu era lutier, dar avea renumele de cel mai bun tâmplar al satului.

În 1945, la 12 ani a cântat pentru prima oară la o nuntă, împreună cu un frate al său mai mic, care l-a acompaniat la hang (vioară de acompaniament). În acea perioadă când erau mici, cei doi frați cântau însoțiți de tatăl lor și de aceea li se spunea în sat „băieții lui Ariton”, denumire care i-a însoțit și în perioada maturității. La acea nuntă au fost apreciați nu numai de localnici, ci și de către niște muzicanți rromi, unul dintre aceștia exclamând: „Vedeți ce iese din mâna gagiului?!”



Vasile Mucea în anii '50 (în dreapta)

Așadar, unchiul meu, Vasile Mucea a fost un autodidact, meseria de lăutar învățând-o în familie, iar repertoriul îmbogățindu-și-l „din gura lumii”, de la fetele și flăcăii care cântau pe drum sau la șezători, de oriunde se auzea muzică. Uneori, întâlnindu-se cu diverși lăutari, a știut „să fure” meseria, ceea ce este până la urmă un specific al profesiei de lăutar. Mai târziu, Vasile a dăruit și el mai departe muzica pe care o învățase elevilor săi, printre aceștia numărându-mă - alături de fiul său - și eu. Deși după terminarea Școlii Normale din Suceava am studiat al Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, în copilăria mea am învățat de la unchiul Vasile, „după ureche”, numeroase piese din repertoriul său. Sfaturile pe care mi le-a dat cu privire la muzică erau pertinente și la obiect, căci avea acea simplitate și capacitate de sinteză a omului de la țară.

Dacă atunci când eram copil am beneficiat de noile tehnologii audio și de înregistrările după care învățam, unchiul Vasile, însă, era obligat să rețină o melodie nouă încă de la prima audiere. Povestea, amuzându-se, că uneori uita fragmente dintr-un cântec mai complicat și era atât de concentrat să și-l amintească, încât în timpul somnului visa că îl cânta. Așa s-a și întâmplat într-o noapte, când a visat o melodie pe care dorea foarte mult să o interpreteze și s-a trezit în toiul nopții, a luat vioara din cui și a început să cânte, trezindu-i pe toți din casă.

Vasile Mucea a ajuns lăutarul cel mai vestit din zonă și timp de peste șase decenii a cântat peste tot unde a fost solicitat, începând de la Izvoarele Sucevei, Vatra Dornei, până pe malul Prutului, iar în ultimii ani era chemat să cânte și la nunțile unor români din străinătate.



Nuntă la huțani, 1957.

Vasile Mucea (rândul doi, al doilea din stânga)

La început cânta mai ales la clăci (munci de întrajutorare între vecini, pentru construcții sau la muncile câmpului, care se încheiau printr-o petrecere), apoi la horele satului, la nunți, botezuri și tot felul de petreceri, spunând că „totdeauna când am cântat am pus și o bucățică din sufletul meu pe vioară, ca să le pot dăruii oamenilor câteva clipe de fericire”. Așadar, și-a respectat publicul și, asemenea marilor lăutari ai

vremii, a stat la dispoziția acestuia, încercând să surprindă starea lui de spirit. Dacă un lăutar din vechime era oprit de cineva în timpul cântării, nu se supăra, ci începea imediat noua melodie comandată. Tot astfel și Vasile Mucea cânta printre mese, lin, duios sau sprintar, după cum cereau ascultătorii sau dansatorii⁸.

De-a lungul timpului a avut ocazia să cânte și cu instrumentiști și cântăreți vestiți precum Sofia Vicoveanca, Margareta Clipa, Silvestru Lungoci și alții. La început cânta doar împreună cu fratele său mai mic, Pamfil Mucea, care-i ținea hangul, apoi a adăugat și doba țărănească („doba de-a coasta”) pentru a întări compartimentul ritmic, care în piesele de joc este mai important decât cel armonico-polifonic. Doba este compusă dintr-o dobă mare, în poziție verticală, prevăzută în partea de sus cu un talger din alamă și jos și dintr-o dobiță mică care se atașează orizontal, cu ajutorul a două curelușe. În principiu, mâna dreaptă marchează timpii accentuați în doba mare și contratimpii în doba mică, iar mâna stângă bate în talger diferite combinații ritmice ale optimilor dintr-o măsură. La acest instrument l-a acompaniat mai târziu pe unchiul Vasile, timp de peste 20 de ani, și tatăl meu, Gheorghe Mucea. În perioada de început a folosit pentru scurt timp și cobza sau țambalul mic, deși acesta din urmă nu era cel mai caracteristic instrument al zonei.

În formația sa a utilizat și fluierul bucovinean (fără dop), care dubla linia melodică a viorii sale, la unison sau, pe porțiuni, la octavă. Cum arătam, la fluier a avut drept colaboratori pe Silvestru Lungoci, dar și pe Constantin Sofian, un alt rapsod popular născut în Bilca.

⁸ Să ne reamintim că în trecut, nunțile durau mai mult timp și presupuneau un întreg ritual care trebuia însoțit de muzică, în timpul căruia lăutarii erau foarte solicitați.



Constantin Sofian (stânga) și Vasile Mucea (dreapta)

Nevoia de amplificare acustică și de diversificare timbrală a determinat și introducerea trompetei în cadrul tarafului, acest instrument devenind cu timpul aproape obligatoriu în zona Sucevei. Vasile Mucea spunea că a avut în formație și un trompetist din Rădăuți foarte talentat, Marin Rusu, care cânta de „picau frunzele jos”.



Vasile Mucea (dreapta) împreună cu Marin Rusu (stânga)

Treptat, nevoia de modernizare a condus la înlocuirea hangului și cobzei cu acordeonul, și astfel, în acest scop, Vasile Mucea l-a instruit pe fratele său, Pamfil (care-l acompaniase la hang), în tehnica acompanierii la acordeon, căci Vasile avea și un auz armonic impecabil. Iar Pamfil l-a însoțit până în ultima clipă a vieții sale cu acest instrument, care era folosit cu discreție, în acompaniament⁹. Apoi pe Vasile Mucea l-a acompaniat la acordeon ani de-a rândul fiul său, Florin Mucea (foto dreapta pe pagina următoare), și a făcut-o cu multă pricepere, încât cei doi, tată și fiu, după anul 2000, au alcătuit un taraf redutabil, care a devenit un ambasador al folclorului bucovinean în Europa. De exemplu, în 2001 cei doi au concertat timp de 5 săptămâni în mari orașe din Franța, Italia și Spania și au avut un succes deosebit în fața unui auditoriu eterogen.

Vasile Mucea stăpânea un repertoriu muzical foarte bogat, deprins mai ales în Bilca și în satele vecine. Pe lângă repertoriul local știa și cântece din alte zone ale țării. Spre exemplu, îndrăgea mult piesele din repertoriul vioristului Ion Drăgoi din Bacău, piese pe care le cânta cu măiestrie, în stilul lor original.

Totuși, interpretul popular Vasile Mucea rămâne viu datorită felului în care cânta melodiile din repertoriul local, mai ales cele în stilul de *bătrânească*, executat cu multă sensibilitate și expresivitate. Pentru tinerii vioriști a fost un model de interpretare prin modul în care știa să folosească posibilitățile acestui instrument netemperat și timbrul lui, încât totul era firesc, tempourile potrivit alese, coloristica viorii bogată, ornamentarea instrumentală și vocală echilibrată.

⁹ E drept că acordeonul este un instrument mai modern, introdus la noi pe la jumătatea secolului al XX-lea și că de multe ori, în cântatul solistic, unii acordeoniști folosesc anumite ornamente nespecifice folclorului autentic sau înălțări armonice tonal-funcționale forțate. Problema este că deși s-a reușit reînvierea tarafurilor vechi cu acompaniament de cobză și contrabas, fără acordeon, acest lucru se întâmplă doar pe scenă, în cadrul anumitor spectacole, pe când interpreții populari văd în acordeon un instrument folcloric. Considerăm că și la acordeon se poate acompania în spiritul armoniei modale bucovinene, iar instrumentiștii pot fi instruiți în acest sens, deși e destul de dificil de realizat această educație. Personal, consider că încercarea de a exclude acest instrument din componența tarafurilor este o greșală (n.a.).



Vasile Mucea (stânga) împreună cu fiul său, Florin



Nuntă la Bilca (1985). La vioară, Vasile Mucea (primul din dreapta),
la acordeon, Florin Mucea, la dobă, Gheorghe Mucea (ultimul din dreapta)

Desigur, taraful său, alături de altele similare a contribuit la păstrarea și transmiterea mai departe a melodiei de *bătrânească*, atât cât poate să o facă un grup de rapsozi, întrucât totuși comunitatea folclorică rămâne aceea care păstrează sau dă uitării un anumit element din tradiția folclorică.

Ca orice artist popular, Vasile Mucea a compus nu numai melodii, ci și numeroase versuri populare pe melodia de bătrânească rădăuțeană, versuri de dragoste sau satirice, ale căror strofe le inventa spontan, în funcție de starea sa de spirit.

Reamintim, preluând datele din lucrarea *Bătrâneasca*¹⁰, că melodia vocală de bătrânească se desfășoară pe un tetracord doric, cu substrat tritonice sau tetratonice, cu motive melodice în sens descendent. În părțile instrumentale, materialul sonor se structurează pe un pentacord minor cu inflexiuni cromatice (cromaticul 1), prin mobilitatea treptei a patra; ambitusul se poate extinde, în cele mai ample bătrânești, pe o octavă, de la *Si* sub *Do* central până la *Sol*.

Cântând în sate huțânești, a învățat și repertoriul huțulilor. Vioristul era convins că *Bătrâneasca* și *Huțulca* sunt melodii îngemănate, deci fac parte din același stil, însă *Huțulca* de joc se cântă doar instrumental, de aceea are un ambitus mai extins și rânduri melodice mai eterogene decât *Bătrâneasca*. De asemenea, *Huțulca* spre deosebire de *Bătrânească* folosește uneori modulația la scara omonimă, oscilând între modurile: dorian, cromaticul 1 și ionic-mixolidic, lucru vizibil mai ales în *Huțulca din Sadău*, unde trecerea din minor în majorul omonim este frecventă.

În repertoriul său, doina de jale este piesa muzicală instrumentală care prin melismatică și recitative face ca vioara „să plângă” și să înduioșeze inimile ascultătorilor. Pe vioara lăutarului Vasile Mucea, doina sună parcă mai tragic decât atunci când este interpretată de vocea umană, frângând inimile celor ce o ascultă.

Pe lângă doină și cântece doinite, în repertoriul său intră o sumedenie de piese de joc: *Bătuță*, *Rusască*, *Ciobănaș*, *Sârbă*, *Horă bucovineană* în măsură de 6/8 (*Hora dimineții*, *Hora Câmpulungului*, *Hora de la Putna*, etc.), *Bătrânească*, *Huțulcă*. Din moment ce Vasile Mucea declara că știe poate 2000 de piese instrumentale și vocale, se pare că cel puțin din repertoriul local nu i-a scăpat nimic.

¹⁰ Silvia Ciubotaru, Florin Bucescu, Viorel Bîrleanu, *Bătrâneasca*, op. cit.

Vestitul lăutar al comunei Bilca s-a stins din viață în 11 ianuarie 2011, lăsând un tezaur folcloric greu de estimat care este continuat de interpreții mai tineri, printre care se numără în primul rând Florin Mucea, fiul său și nepotul Vasilică, care moștenesc și transmit altor generații arta cântatului la instrument în Bucovina.



Vasile Mucea - la maturitate

Anexă¹¹

Hora lui Bujor

♩ = 100

Mucea Vasile,
vioară



Huțulca

♩ = 120

Mucea Vasile,
vioară



¹¹ Partituri extrase din *Monografia comunei Bilca*, Lucrare de licență, absolvent Dionisie Dumitru Stoian, îndrumător lect. univ. dr. Delia Stoian-Irimie, Academia de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 2004.



VALOAREA ȘI AUTENTICITATEA FOLCLORULUI MUSCELEAN. PORTRET DE RAPSOD - VOCHIȚA STOIAN

Mădălina RUCSANDA

[Conf. univ. dr. Universitatea Transilvania din Brașov-Facultatea de Muzică]

Societatea se află de la începuturile sale în continuă transformare. Grupuri, comunități sau națiuni, diverse forme sau structuri de organizare, apar și dispar, suferă modificări sau schimbări. Ceea ce rămâne despre fiecare este o poveste mai mult sau mai puțin ascunsă undeva în memoria umanității.

Folclorul, artă milenară, tezaur de înțelepciune și experiență de viață și-a păstrat caracterul său atotcuprinzător, înglobând cunoștințe referitoare despre om și natură, lumea macro și microcosmică, lumea reală, perceptibilă și transcendentală. Dacă ne referim la folclorul autentic, puține „izvoare” nealterate mai există, majoritatea sunt poluate cu pătrunderea elementelor eterogene de origine urbană sau extranațională, care duc la denaturarea, falsificarea și în ultimă instanță la dispariția lui.

Aceasta se întâmplă deoarece dinamica creației folclorice este vie și productivă și presupune mobilitate, înnoire, „inovație” însă adusă în limitele *tradiționalității*. Niciodată „autenticul interpret-creator” din sfera culturii tradiționale nu este preocupat de modernizarea culturii în care se află sau a creației din interiorul acesteia; el, ca și oamenii mediului tradițional este instinctiv convins că „modernizarea” înseamnă părăsirea și destructurarea acestui tip de cultură. De aceea, manifestă de cele mai multe ori rezistență la nou, la succesul obținut cu orice preț, chiar cu prețul părăsirii tradiției.

O contribuție prețioasă la realizarea purității în valorizarea folclorului o au formațiile „neprofesioniste” și interpreții individuali „neprofesioniști”. Multe formații și interpreți „profesioniști” inventează melodii și texte în căutarea unui succes facil. Pe lângă aceste contrafaceri brutale dominate de incompetență și de o lipsă de simț artistic, există și un alt gen de intervenții profesionalizate mai puțin

șocante, mai subtile, pentru că nu sunt sesizabile dintr-o dată, dar care nu sunt mai puțin nocive.

Ascultând timp îndelungat formațiile „profesioniste”, începe să te preseze treptat sentimentul că imensitatea de nuanțe ale folclorului dispare undeva în spatele unei rigle standard, care aliniază mai toate interpretările.

Rapsozii populari autentici, acele individualități artistice pline de farmec și candoare care, din fericire mai există încă în satul românesc, au întotdeauna un ascendent față de profesionistul care execută muzica populară la oraș, tocmai pentru că păstrează și comunică nealterate nuanța și inflexiunea intimă a cântecelor. Dacă existența unor formații „profesioniste” își are justificarea într-un amplu proces cultural ce tinde la o cât mai cuprinzătoare emulație spirituală a valorilor populare, tot atât de importantă este grija - uneori ignorată - de a nu profesionaliza creația folclorică până la o schematizare a ei.

Viața și perenitatea plăsmuirilor anonime este întreținută de interpreții talentați ai colectivităților sătești care sunt o oglindă a vremii și reprezintă un moment al eforturilor de echilibrare între realitatea socială și exigențele ei artistice neunitare, eterogene, nu de puține ori contradictorii, caracteristici oricărei epoci de tranziție. Rapsozii populari autentici, acele individualități artistice pline de farmec și candoare care, din fericire mai există încă în satul românesc, au întotdeauna un ascendent față de profesionistul care execută muzica populară la oraș, tocmai pentru că păstrează și comunică nealterate nuanța și inflexiunea intimă a cântecelor.

Zona folclorică a Argeșului și Muscelului a fost și este încă, una din cele mai bogate și mai explorate zone folclorice ale țării¹. Viața folclorică foarte vie cât și circulația intensă și legăturile de tot felul ale muscelenilor cu alte locuri, cu alți oameni și cu diverse împrejurări, au făcut ca acest ținut să producă și să adune de-a lungul vremii o mare bogăție de melodii de incontestabilă valoare artistică. Procesul firesc de

¹ Dintre culegerile de folclor din această zonă menționăm: Amzulescu, Alexandru. *Cântecul popular din Muscel – monografie folclorică zonală*, în *Memoriile Comisiei de Folclor*, Tomul IV 1990, partea a II-a, București, Editura Academiei Române, 1995; Carp, Paula, Alexandru, Amzulescu. *Cântece și jocuri din Muscel*, București, Editura Muzicală, 1964; Sulițeanu, Ghizela. *Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeș*, București, Editura Muzicală, 1976; *Morfologia cântecului propriu-zis din zona Muscel. Estetic și funcționalitate*, Brașov, Editura Universității Transilvania, 2007.

evoluție istorică ce a contopit elementele tradiționale cu elementele inovatoare proprii fiecărei epoci, a dus mereu la ivirea formelor noi și la părăsirea treptată a celor vechi.

Un exemplu al respectării autenticității și naturaleții cântecului popular îl constituie interpreta Vochița Stoian (15 mai 1936 – 2012) din Dâmbovicioara, județul Argeș, pe care am avut norocul să o cunosc și să o ascult; ea a dat viață prin glasul său melodios și expresiv, prin măiestria unui stil interpretativ în care formele străbune au fost filtrate de trăirile afective, unor cântece cu adevărat valoroase, create după normele tradiției, nealterate de nici un fel de influențe. Crezul ei de-o viață: *“Cât pe lume am trăit, / Am cântat și am muncit...”* este exprimat tot în cântecele pe care le cântă cu multă trăire și pasiune.

Copilăria i-a fost legănată de doinele și baladele mamei sale dar și de romanțele tatălui său. În anul 1943 intră în clasa I la Școala din Dâmbovicioara și devine principala solistă a tuturor serbărilor care se organizau în zonă în vremea aceea: *„...S-a născut în Dâmbovicioara, județul Argeș. Este ciobăniță și în același timp o valoroasă interpretă și creatoare a cântecului popular. Are o voce frumoasă, stăpânită de o deosebită sensibilitate artistică. Este recomandată de colectivitatea satului în care trăiește, ca o talentată cântăreață și bună deținătoare a cântecului popular, având un bogat repertoriu zonal...”*².

La vârsta de 19 ani, în 1954, etnomuzicologii Ghizela Sulițeanu și Paula Carp de la Institutul de Folclor din București o descoperă și realizează primele înregistrări pentru Arhiva de folclor.

Între anii 1965-1967 participă la concursurile organizate în țară, obținând numeroase premii I la concursurile județene și naționale³.

Comuniunea cu natura în mijlocul căreia trăiește își pune amprenta asupra cântecelor sale - unele știute de la mama ei Sava Tiucă, altele de la tatăl ei și multe altele „create” de ea.

Ca interpretă și „creatoare” de muzică populară, Vochița Stoian are un repertoriu bogat ce cuprinde 41 doine, 97 cântece propriu-zise „de dor și dragoste” și 50 de creații proprii - după cum le denumeste -

² Steluța Popa, etnomuzicolog la Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” relatează într-o comunicare despre palmaresul Vochiței Stoian.

³ Este vorba de premiul I la faza finală a Concursului formațiilor artistice, interpretând cântecul *„Când aud cucul cântând”*, premiul I la edițiile din 1967, 1977 și 1985, ale Festivalului formațiilor artistice, etc.

culese și păstrate cu sfințenie în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor din București; ea deține trei caiete în care și-a notat versurile cântecelor. Între calitățile care i-au facilitat acumularea unui repertoriu variat amintim sensibilitatea aparte, gustul artistic care au făcut-o să vibreze și să recepteze valorile spirituale ale colectivității.

În portretul pe care și-l face cu simplitate și modestie, ne mărturisește că a preluat talentul, dragostea precum și un anumit repertoriu de cântece populare din mediul familial, dar și dintr-o tradiție a satului în care s-a născut, definindu-și o anumită apartenență la repertoriul specific al zonei pe care o reprezintă, motivând însă în același timp, aderența sa spre o creație autentică, nealterată de influențe: „*De la mama am moștenit vocea... Cânta foarte frumos; când venea mama de pe plai, toată lumea o asculta, seara, de la fân când se-ntorcea. Eu am cântat de când eram copil...Îmi plăcea când cânta ea...Auzeam însă cântece și de la bătrânii din sat... Multe cântece am învățat de la tata...*”

Vochița a îndrăgit foarte mult doina și a împrumutat stilul rubato și cântecelor propriu-zise, care sunt bogat ornamentate, prin folosirea apogiaturilor duble, triple sau a trilurilor și mordentelor duble.

Ca și alți rapsozi, ea a știut să adapteze conținutul cântecelor tradiționale aspirațiilor, sentimentelor și trăirilor colectivității, tematica versurilor fiind foarte bogată și variată, oglindind viața și ocupația interpretei și a locuitorilor Muscelului: cositul, înfrățirea cu codrul, venirea primăverii, cântatul cucului, dragostea și dorul pentru cei dragi, precum și aspecte din viața de familie (creșterea copiilor, despărțirea de ei precum și revenirea la casa părintească).

Din punctul de vedere al structurilor sonore întâlnite în cântecele interpretei observăm prezența modurilor: dorian, mixolidian sau eolianul cu treptele IV și VI mobile (exemplul *Când aud cucul cântând*), forma arhitectonică este fixă, întâlnim cântece cu 4 rânduri melodice diferite, repetate variat (cântecul *Răsai lună, duce-te-ai* are forma ABCDCDv), sau liberă (ABCDEBv):

CÂND AUD CUCUL CÂNTÂND

Parlando rubato

Când a-ud —
cu-cul cân-tând — Si mier —
li — ța su-ie-rând —
Nu mă tin om pe pă —
mânt — Nici — nu mai știu un-de
sunt Of. of. of. —
Nici — nu mai — știu un-de sunt —

Refrenul, caracteristic colindelor, apare în cântecele „*Care om își lasă satul*”, „*Băiatul mamii cel mic*”, iar din punct de vedere ritmic, am observat prezența numeroaselor triolete, cvintolete sau sextolete.

La consolidarea repertoriului ei un rol aparte l-a avut structura psihică, interpreta cântând – după cum mărturisește – ori de câte ori îi venea bine, sau „*când îi vine bucuria sau supărarea*”.

O parte din cântecele interpretei conțin motive de largă circulație în peisajul muscelan, dar și motive care au o valoare de unicat, deoarece, așa cum povestește, a fost atrasă numai de cântecele vechi, și nu de melodiile difuzate prin mijloacele mass media: radio, televiziune, etc.

După cum știm, rapsozii populari, de cele mai multe ori, nu sunt numai simpli executanți sau purtători de folclor, ci sunt ei înșiși niște

creatori, îmbogățind cu sensibilitatea și imaginația lor, tezaurul folcloric național.

Așa cum considera și Constantin Brăiloiu că „*Practica folclorică ne învață că nu culegem niciodată un cântec, ci întotdeauna variante; modelul rămâne un caz abstract, volatil, a cărui reconstituire o putem desigur întreprinde pe cale sintetică, așa cum reconstituie chimistul parfumul florilor*”, ascultând variante ale cântecelor din repertoriul Vochiței Stoian am constatat că interpreta uneori substituie unii termeni, sau chiar versuri întregi, dovadă a faptului că intervine în cântecele sale cu propriile trăiri, acolo unde consideră că unele idei nu sunt exprimate cu o încărcătură artistică satisfăcătoare. Modul în care ea intervine în cizelarea artistică a produsului folcloric este un argument în plus în favoarea tezei acceptată de etnomuzicologi, conform căreia, într-o primă fază, plămuirea folclorică este creată de individul înzestrat, iar apoi este supusă perfecționării continue de către colectivitate, în procesul circulației orale.

Alături de calitățile ei de păstrătoare a cântecului ancestral, Vochița Stoian se evidențiază ca o interpretă desăvârșită, având o voce inegalabilă, cu un timbru plăcut, cald, un auz muzical deosebit și un simț ritmic deosebit, fapt ce dimensionează și mai mult personalitatea ei, impresionând încă de la prima ascultare. Naturaletă interpretării rezidă în fuziunea perfectă dintre vers și melodie, datorită preluării pieselor din zestrea autentică a tradiției locale.

Toate aceste calități, îi conferă un loc aparte în rândul celor mai de seamă rapsozi ai cântecului popular românesc și cu toate că și-a deschis aripile spre ceruri, fiind chemată în veșnicie, rămân mărturie înregistrările autentice cu interpretările ei sensibile.

SUS ÎN VÂRFUL DEALULUI

Molto rubato

Hai, — Sus în vâr — ful

dea-lu — lui,

măi, Hai, — Mă-nă ba — dea

bo-li — lui

măi Nici nu-su-i-e — ni-ci co-boa — ră,

Ba — te bo-li — de-i

o — moa — ră, măi

DE LA PIETRICICA-N VALE⁴

Rubato

Of, of, of, of,

Foa — ie — ver — de de — mig —

da — le — De — la Pie-tri — ci — ca-n

va — le — Pe pi — cio-rul —

pla-iu — lui, mări, Pe căi — ra — rea mun-te —

lui — Paș — te ba-dea tur-ma — lui, mări,

Paș — te ba-dea tur-ma — lui, mări

⁴ Cântecul a fost preluat din Mitulescu, Moise. *Voichița Stoian - privighetoarea Dâmbovicioarei*, Editura Paralela 45, 1999.

Partea a IV-a:

DIN FOLCLORUL
COMUNITĂȚILOR ETNICE

COLINDE ALE HUȚULILOR DIN CÂRLIBABA

Constanța CRISTESCU

[consultant artistic dr. CCPCT]

În colaborare cu:

Viorica ARSENE

[manager Căminul Cultural Cârlibaba] și

Ștefan PURICE

[prof. univ. dr. Universitatea Ștefan cel Mare Suceava]

În perioada decembrie 2010 - martie 2011, am realizat, împreună cu echipa CCPCT, o culegere de colinde din zona Dornelor, care s-a finalizat prin editarea primei serii discografice în cadrul proiectului editorial **COLECȚIA DE FOLCLOR A BUCOVINEI**, intitulată **COLINDE DIN ZONA DORNELOR**.

La Cârlibaba au fost imprimate colinde ale comunității de români, dar și colinde ale huțulilor, deasemenea **Irodul**.

Unele dintre colinde sunt bilingve, huțulii traducând pentru comunitatea lor unele dintre colindele de circulație în întregul spațiul românesc, nu doar la românii din Cârlibaba, cum este exemplul cântecului de stea *Na sfitei vecer*, care la români este numit *Deschide ușa creștine*. Sunt însă două colinde huțule arhaice de mare valoare patrimonială ce se cântă pe o melodie unică, într-un mod doric cu semicadența pe treapta a 4-a (*sol-re*) din care se alunecă tetracordal la fundamentală modală (*re*) și cadența finală pe fundametală *re*, de unde se deplasează pe treapta a 2-a (*mi*) prin refrenul Hodaibo. Ritmul giusto-silabic este ușor rubatizat în interpretarea ceremonială de grup, generând interesante heterofonii.

Redau colindele transcrise etnomuzicologic de subsemnata, iar transcrierea textului în două versiuni: una populară a managerului Căminului Cultural Cârlibaba utilizând alfabetul latin întrucât limba huțulilor este orală și una aparținând istoricului profesor universitar de naționalitate ucraineană Ștefan Purice de Universitatea Ștefan cel Mare din Suceava. Distinsul istoric universitar a transcris textul de pe CD-ul publicat și de pe un CD cu reimprimarea textelor într-o rostire mai rară a performerilor realizat de Viorica Arsene (Cârlibaba), utilizând

alfabetul slav actual, apoi a transpus transcrierea în alfabetul latin – textele publicate mai jos fiind redată în această ultimă versiune.

Transcrierile publicate sunt utile atât pentru teaurizarea editorială a unui repertoriu de valoare patrimonială, cât și pentru viitoarele generații de performeri ai tradițiilor huțule din localitate și din zona Bucovinei.

CD 2/10. Colinda în casă



Notație populară a textului: prof. Viorica Arsene (manager al
Căminului Cultural Cârlibaba)

Je na sfite rezdvo sanai rozestvo Rf: Hodabo

Je na sfite rezdvo pala i rosecica

Je stoi rosecchi stalai chernecica

Je i u ti cherneti hresta cupale

Je hrestai cupale u reju povele

Je u reju povele u iesla zlojele

Je u iesla zlojele sintem nacrele.

Je prisla cobelca Hresta roscrela

Je prisla i corouca Hresta nahrila

Je prislai ovecica Hresta nacrela

Je Pricesta gheva de Hresta ghila

Je ia Hresta uzila u hreju povelă

Je u hreju i povelă u lise pustela

Je nivirni jede uziele topore

Je uziele topore lise rubale

Je lise rubale Hresta sucale

Je lise zrubale Hresta ni naisle

Je Hresta ni naisle tai nazat prisle

Je Pricesta gheva des Hresta ghila

Je ia Hresta u hreju povelă

Je u hreja povelă u trave pustela

Je nivirni jede uziele cosore
Je uziele cosorele trave cosele
Je trave cosele Hresta sucale
Je trave scosele Hresta ni naisle
Je hresta ni naisle tai nazat prisle
Je Precesta gheva de hresa ghila
Je ia Hresta uziela u hreju povela
Je u hreju povela u pische pustela
Je nivirni jede uziele lopate
Je uziele lopata pische copale
Je pische copale Hresta sucale
Je pische scopale Hresta ni naisle
Je Hresta ni naisle tai nazat prisle
Je Pricesta gheva de Hresta ghila
Je ia Hresta uziela u hreju povela
Je u hreju povela u moria pustela
Je nivirni jede uziele cerpache
Jeuziele cerpache iz morea cerpale
Je zmorea cerpale Hresta sucale
Je zmorea zihralo jedvu zabralo
Je jedvu zabralo nadui nadalo
Je nadu nadalo tai ih caralo
Je vinciuim moi vas tai vasu hatu
Je vinciuim moi vas tai vasu gazde
Je vinciuim moi vas tai vasi ghitei
Je vinciuim moi vas seschi zdotoie
Jeseschim zdorouim iz dobrem trevaiem
Je za teme slove bucte zdorove.

Urare:

Vinciumo vas az naho ma az litame az
Prisnimo rocama beste trevale nnoho lit
Rac vat rocu za jeti i trevati i colidu primati!

*

Transcrierea filologică text: prof. univ. dr. Ștefan Purici (Universitatea
Ștefan cel Mare Suceava)

E na svite Rizdvo [Este Crăciun pe lume]

E na svite Rizdvo, sena-i rozhdestvo, *Hodaibo (= Rf.)*

E na svite Rizdvo, pala-i rosyhka, *Rf.*

Iz toyi rosyhki stala-i kyrnychka. *Rf.*

A u tiy kyrnytsi Hrysta-i kupaly. *Rf.*

Iak Hrysta-i kupaly, v kryzhu-i povely, *Rf.*

Iak v kryzhu-i povely, u iesla zlozhyly. *Rf.*

Iak v iesla zlozhyly, sintsem nakryly. *Rf.*

A pryishla-i kobyłka, Hrysta-i rozkryla, *Rf.*

A pryishla-i ovechka, Hrysta-i nakryla, *Rf.*

A pryishla-i korouka, Hrysta-i nagrila. *Rf.*

Ty, Prechysta Diva, de Hrysta podila? *Rf.*

Ia Hrysta uziela, v kryzhu-i povela, *Rf.*

V kryzhu-i povela, u travy pustyla. *Rf.*

A nevirni zhidy vziely kosory, *Rf.*

Iak vziely kosory, travy-i kosely. *Rf.*

Vsi travy kosyly, Hrysta-i shukaly, *Rf.*

Vsi travy skosyly, Hrysta ne znaishly. *Rf.*

Iak Hrysta ne znaishly, ta-i nazad pryishly: *Rf.*

Ty, Prechysta Diva, de Hrysta podila? *Rf.*

Ia Hrysta uziela, v kryzhu-i povela, *Rf.*

V kryzhu-i povela, u lise pustyla. *Rf.*

A nevirni zhidy vziely-i topory, *Rf.*

Vziely-i topory, lise-y rubaly, *Rf.*

I lisy-i rubaly, Hrysta-i shukaly. *Rf.*

Vsi lisy zrubaly, Hrysta ni naishly, *Rf.*

Hrysta ne naishly ta nazad pishly: *Rf.*

Ty, Prechysta Diva, de Hrysta podila? *Rf.*

Ia Hrysta uziela, v kryzhu-i povela, *Rf.*

V kryzhu-i povela, u pisky pustyla. *Rf.*

A nevirni zhidy vziely lopaty, *Rf.*

Vziely-i lopaty-i pisky kopaly. *Rf.*

Vsi pisky kopaly i Hrysta shukaly, *Rf.*

Vsi pisky skopaly, Hrysta ni naishly. *Rf.*

Hrysta ni naishly ta-i nazad pryishly: *Rf.*

Ty, Prechysta Diva, de Hrysta podila? *Rf.*
Ia Hrysta uziela, v kryzhu-i povela, *Rf.*
V kryzhu-i povela, u-moria pustyla. *Rf.*
A nevirmi zhidy vziely cherpaky, *Rf.*
Vziely ti cherpaky, z moria cherpaly.
I z moria cherpaly, Hrysta-i shukaly. *Rf.*
Iak more-i zigralo, zhidvu-i zabralo. *Rf.*
A zhidvu-i zabralo na dui naidalo. *Rf.*
Na dui naidalo, tam ih karalo, *Rf.*

A tam ih karalo, na vik rozpynalo. *Rf.*
I vinchuemo mui vas ta-i vashu hatu, *Rf.*
I vinchuemo mui vas ta-i vashu gazdyniu, *Rf.*
I vinchuemo mui vas ta-i vashyh ditei. *Rf.*
....., bud'te zdorovi. *Rf.*

[urare]:
Vinchuemo shchestia, zdorov'ia!
Z mnogami vikami, z pershymi rokamy!
Da se tryvaly mnoga lit!

[răspuns]:
Diakuemo faino!

CD 2/9. COLINDA UCRAINEANĂ (AFARĂ)
Zabludyly u nochi

Loc reimprimare: Cârlibaba, martie 2012
Culegător : Viorica Arsene
Transcriere text după reimprimare:
prof. univ. Dr. Ștefan Purici (USV)

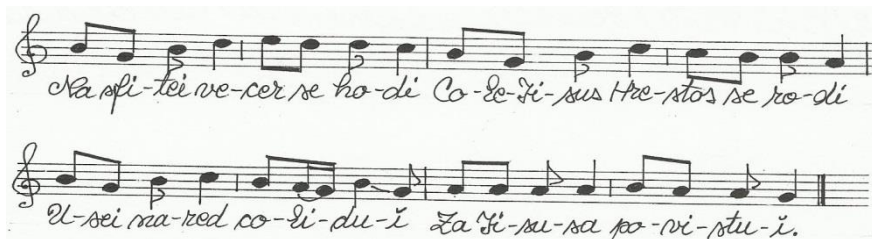
Vzhe zabludyly u nochi sim'sot molodtsiv, Hodaibo (= *Rf.*)
Vzhe sim'sot molodtsiv, molodyh hloptsiv, *Rf*
Vzhe prybludely vony-i do tsioho dvora, *Rf*
Vzhe do tseho-i dvora, shchei veseloho,

Vzhe chy doma-i doma, sam pan gospodar',
Vzhe bui sluhă-i kazhut' shcho nema-i doma,
Vzhe bui my piznaem, shcho vin e doma,
Vzhe oi syde, syde po konets stola,
Vzhe po konets toho ievorovoho,
Vzhe ievorovoho, shche-i veseloho,
Vzhe oi syde, syde zrehon' ta-i dishe,
Vzhe zrehon' ta-i dishe leshkichkoiu pyshe,
Vzhe na nim shepochka naupyv bilen'ka,
Vzhe naupyv bilen'ka, iek lyst tonen'ka,
Vzhe a v tii shepotsi nova-i tashul'ka,
Vzhe a u ti-i tashul'tsi simsot chervonyh,
Vzhe oi tsemu-i tumu po zolotumu,
Vzhe oi dam bratchikam po chervonumu,
Vzhe oi prosym gazdu prystupy i nam,
Vzhe prystupy i nam ta-i podiekui nam,
Vzhe sho my se bachem iek zazuletsia,
Vzhe i zazuletsia v-vishnevim sadku,
Vzhe iek suluviii v liuzi prytuzi,
Vzhe v liuzi prytuzi shche-i hudobochka,
Vzhe shche-i hudobochka, shche-i rohovoia,
Vzhe ia u tiy ovechki ta u sei beleche,
Vzhe si chiuit' vivtsi na ch'tiry strunzi,
Vzhe si chiuit' voly na ch'tiry iarmy,
Vzhe si chiuit' koni na try iogory,
Vzhe vinchui-moi vas shchistem, zdoroviem,
Vzhe shchistem, zdoroviem, z dobrym tryvaem,
Vzhe z tsymi slove bud'te zdorovy!

Vinchuemo-z shchestiem, zdoroviem
Z novymy litamy, z pyshnymy rokamy,
By se tryvaly mnoga lit!

Mențiune: Se cântă pe aceeași melodie ca și **Colinda în casă**.

Na sfinitei vecer



Notația populară a textului: Viorica Arsene (Cârlibaba)

Na sfinitei vecer se hodi
Cole Iisus Hrestos se rodi
Usei narid colidui
Za Iisusa povistui
I stri tai mologhi
Tai ghitocuche mai mali
Mater sena narodela
U straini u Viflaema
Na siini az cvitocicame
Studieneme platocicame
Mater Iisusa upovela
U ieselte izlojela
Tam volche rumegale
Tai Iisusa uhrivale
Irod za Iisusa uznau
Tai duje sa nahnivau
Hospoghi ahnilia paslau.
Be Iosifove scazau
Be vislica uslidau
Is Viflaema be chicau
Mater zisusam sidaai
Polonename chicai
Irod vosico poselai

Usi ghiti astinai
Vad dva rochi u dolenu
Ni leseu ni udnu ditenu
Les Iisusa ni naisou
Tai nazat subi prisou
Irod cole az conau
Ahnili bojei znati dau
Mater svita bere sena
Tai ide do Viflaema
Iosif u noci porneu
Polonename bludeu
A iec dnema sa zrobela
Une diisle do Viflaema
Tam Iisus rospovidau
A narod sa uradua
Tohde imu sa uclonele
U Iisusa u viiriele
Me colidu aschanciele
Beste faino zaplatiele
Z medom colaci beste dale
So me vam coliduale
Ve zdorovi sa liseite
Prosemo vas nas prosieite.

Na Sviaty Vechir [În Seara Sfântă]

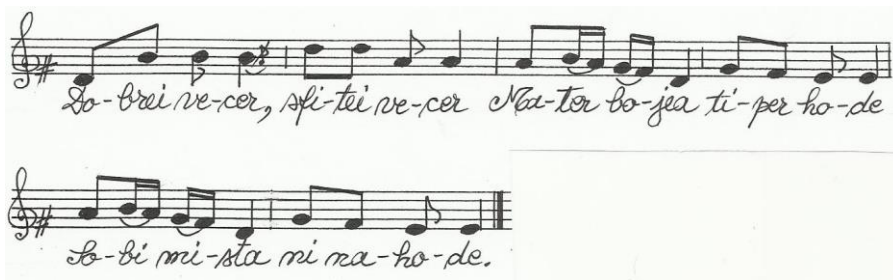
Gospod' anhela pislav
By Iosyfovi skazav,
Shchoby vislika sidlav,
Z Viflaema by tikav.
Matir z Isusom sidae,
Polonynamy tikae.
Irod vois'ko posylae
Usih ditei yzhinae.
Vid dvoh rokiv u dolyny
Ne lyshyv ni-odnu dytyny.

Lysh Isusa ne znaishov,
Ta-i nazad sobi pryishov.
Irod koly yzkonav
Anhel bozhii znaty dav.
Matir Svita bere syna
Ta ide do Viflaima.
Iosif u nochi hodyv,
Polonynamy bludyv,
A iak dnyna se zrobyla
Vony diishly do Viflaima.

Tam Isus rozpovidav,
A narod se zraduvav.
Todi-i my se uklonyly
U Isusa uvirely.
My kolidu izkinchely,

Hazdy faino zaplately.
Z medom kolach hazdy daly,
Shcho my vam koleduvaly.
Vy zdorovi se lisheite ,
Prosymo vas nas proshcheite.

4. Dobrei vecer sfitei vecer



Notația populară a textului: Viorica Arsene (Cârlibaba)

Dobrei vecer sfitei vecer
Mater bojea tiper hode
Sobi mista ni nahode

Abe Isusa îzrodela
Îzhriha nas vîtcupela.
Îzhriha a Adamo voho

Za ieblyco ieye noho
Mater hode is hati-u hatu
U narodu-i sã pãtati
Debe Isusa Izrodela
Bez hriha nas vîtcupela
Nihto Mater ni primaii
Leş di staini posîlai
Cuda Mater bojea işla
Tam zernecica sfitela

Dea novu staini naişla
Tam Mater bojea zaişla
Iosif u stainiu zaişou
Luşco-u iesla nastelău
Tohde Mater pristupela
Tai Isusa narodela
Iec Isus sã narodeu
Sî zerneti zapalău.

Transcrierea textului: Ştefan Purici (USV)

Sviatyi Vechir [Seara Sfântă]

Dobryi vechir, Sviatyi Vechir
Matir Bozha tiper hode
Sobi mistsia ni nahode,
Aby Isusa zrodyla
Yz hriha nas vidkupyła.
Yz hriha nas vidkupyła.
Yz hriha Adamovoho
Za ieblyuko Evynoho.
Za ieblyuko Evynoho.
Matir hodyt' z haty-u hatu
U narodu-se pytaty.
U narodu-se pytaty.
De by Isusa zrodyla,
By z hriha nas vidkupyła.
By z hriha nas vidkupyła.
Nihto Matir ni pryimae,
Lysh do staini poselae.

Kuda Matir Bozhia-ishla
Tam zirnychka svitila.
Tam zirnychka svitila.
De novu stainiu naişla,
Tam Matir Bozhia zaishla.
Tam Matir Bozhia zaishla.
Iosyf u stainiu zaishov,
Liuzhko v ieslia nasteliv.
Liuzhko v ieslia nasteliv.
Tohdy Matir prystupyla
Ta Isusa narodyla.
Ta Isusa narodyla.
Iak Isus se narodyv
Vsi zirnytsi zapalyv.
Vsi zirnytsi zapalyv.
Sotni anheliv litaiut',
'Susovi v slavi spivaiut'.

Partea a V-a:
OBICEIURI ȘI REPERTORII
FOLCLORICE ROMÂNEȘTI

BUNGHERII – O CEATĂ DE FECIORI MAI SPECIALĂ

Iuliana BĂNCESCU

[Cercetător științific dr., Centrul Național al Creației Populare,
București]¹



Diferențele între societatea tradițională și cea actuală, între gândirea omului de acum 60-100 de ani și cea a omului contemporan este atât de mare, încât sunt necesare studii aprofundate ale obiceiurilor, psihologiei și motivării omului din trecutul nu prea îndepărtat pentru a fi înțeles, el și societatea, cultura, mentalitatea, psihologia vremii sale așa cum au fost ele și nu așa cum le vede și le trăiește omul modern. De

¹ Prezentul articol face parte din cadrul proiectului cultural BUNGHERII – O CEATĂ DE FECIORI MAI SPECIALĂ, derulat în anul 2013 de *Asociația Pro Culturalia Aurea* din București, cu sprijinul financiar al *Administrației Fondului Cultural Național*

asemenea, omul zilelor noastre nu-și poate nici măcar imagina ce reprezentau obiceiurile populare și tradițiile în societatea patriarhală care trăia și se manifesta prin ele, rolul deosebit pe care îl aveau acestea în funcționarea firească a acestei societăți, precum și în conducerea omului prin această viață, în familie, în credința ortodoxă, în muncile pe care le desfășura, în vederea îndeplinirii menirii sale pe pământ.

Schimbările spectaculoase, putem spune, pe care le-a adus secolul al XX-lea în lume și în viața omului i-au schimbat într-atât stilul de viață și de gândire, încât ruptura de societatea tradițională este bruscă, ireversibilă și aproape totală. Deaceea, atunci când este vorba, mai ales, de instituțiile de bază ale comunității tradiționale, omul modern are nevoie de explicații pentru a le înțelege la justa lor valoare. De ce? Pentru că, pentru el, aceste instituții au devenit, în prezent, mai mult moduri de socializare și de prezentare a unui spectacol, lucruri aproape formale și lipsite de profunzimea semnificațiilor și legăturii pe care ele le aveau cu societatea tradițională.

În satul tradițional era obiceiul ca femeile căsătorite să intre în casele cu fete de măritat și să spioneze dacă fata e gospodină, dacă știe să lucreze, spunând mamelor de băieți care fată ar fi mai potrivită pentru flăcăul lor. Dar și băiatul care cunoștea o fată o urmărea dacă este curată, dacă e gospodină, apoi le spunea părinților lui. Dacă cu toții erau de acord, se căsătoreau. Părinții nu dădeau voie să se căsătorească dacă unul dintre tineri nu le era pe plac, iar cuvântul lor se respecta cu sfințenie.

Acum tinerii se cunosc în alte contexte, cum ar fi discoteca, clubul, la diferite sărbători ale comunității și spectacole, în excursii sau în alte contexte prilejuite de societatea modernă. Nu se mai cunosc ca mai demult, din copilărie, ca să aibă timp să se studieze și să se acomodeze reciproc, să experimenteze mai întâi prietenia și apoi iubirea. Datorită preocupărilor zilnice, au tot mai puțin timp pentru a sta împreună și a se cunoaște bine, pentru a cimenta o relație pe termen lung. Toamna și iarna, fetele și feciorii se adunau seara la o casă, pentru a ajuta la diverse munci, a cânta, ori a spune povești, basme, snoave.² Este vorba despre șezători, numite și furcării, danț sau sedenci, considerate de specialiști drept dovezi ale existenței unei cete feminine cu rolul

² Alexandru Popescu, *Tradiții de muncă românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p. 65

pregătirii fetelor pentru viața de familie și cea conjugală.³ Datorită dispariției funcției lor economice, dar și datorită schimbării modului de viață, varietății posibilităților de distracție și de informare, șezătorile au dispărut, fiind preferate întrunirile moderne. Ca ritualuri de inițiere premaritală practicate în cadrul șezătorilor, erau, de exemplu, discuțiile între fetele care participau la șezătoare și femeile căsătorite, care le inițiau în viața sexuală sau făceau acest lucru prin intermediul unor ghicitori, cântece, jocuri sau alte forme pe care le permitea șezătoarea cu acest scop.

Nedeile, desfășurate pe plaiurile montane, la confluența mai multor așezări, constituiau și ele un bun prilej de a lega cunoștință între tineri, dar și de a se efectua schimburi comerciale între oamenii din diferite ținuturi, însoțite de petreceri.⁴ S-au păstrat astfel denumiri precum “Târgul de fete de pe Muntele Găina”⁵ sau “Târgul sărutului de la Călineasa”, în Munții Apuseni. Excluzând ideea de târg de fete în înțelesul propriu, multe dintre aceste manifestări se constituiau doar în prilejuri publice pentru logodirea tinerilor care se aflau deja în vorbă “prin schimbare de năfrâmi, numite credințe” sau doar dându-și mâna.

Ceata de feciori este și ea una dintre instituțiile fundamentale ale societății tradiționale românești, născută din nevoia comunității de a face să se cunoască și de a-și iniția tinerii în tainele vieții sexuale, la vârsta premergătoare căsătoriei, în condițiile în care comunicarea dintre oameni, călătoria lor dintr-un loc în altul se făceau cu greutate, mijloacele mass-media nu existau, cărți se tipăreau puține și erau scumpe, oamenii “de rând” neavând acces la ele, iar acest subiect era considerat tabu de către comunitate; medicii, puțini, abia pridideau să-i consulte pe bolnavi și nu se ocupau cu acordarea consultanței pe teme de familie și sex; părinții, de cele mai multe ori, nu abordau acest subiect, din rușine față de copii; școala nu se ocupa de acest aspect sau tinerii care ajungeau în clasele superioare, de liceu, unde presupunem că se aborda și acest subiect erau destul de puțini, majoritatea mulțumindu-

³ Vladimir Trebici, Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 257

⁴ Gheorghe Vrabie, *De civitate rustica*, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1996, p. 204;

⁵ Ion Mușlea, *Târgurile de la Găina și Călineasa în însemnările călătorilor, savanților și literaților*, în *Cercetări etnografice și de folclor*, Editura Minerva, București, 1972, p. 350

se cu până la 8 clase, ceea ce le asigura știința scrisului și cititului, suficientă pentru meseriile pe care le practicau.

Ceata era constituită din feciori de 16-20 de ani, în perioada sărbătorilor de iarnă, uneori având aparența unui grup de colindători, prilej cu care tinerii se cunoșteau și deveneau prieteni, pentru tot restul vieții. Scopurile erau legate însă și de formarea unei păreri despre fetele de măritat, mai ales cu ocazia colindatului, prilej de etalare a zestrei și a priceperii culinare a fetei. Dar pe parcursul anului, ceata desfășura și alte activități: organizarea jocurilor⁶, băgarea în joc a fetelor, frecventarea șezătorilor și sărbătorirea zilelor onomastice ale persoanelor cu numele de Nicolae, Ștefan, Vasile, Ion.⁷

O ceată specială este cea a Junilor Brașoveni, organizată cu prilejul Paștilor. A doua zi de Paști, junii se duc după ouă pe la fetele pe care și le-ar dori de neveste, cunoscându-le astfel, părinții, gospodăria, dar și priceperea în cele ale gătitului și ale aranjatului casei.⁸

În Bucovina nu este consemnată prezența cetei de feciori sub vreuna dintre denumirile din bibliografia de specialitate. Însă funcțiile acestora au fost preluate de diferite moduri de a se asocia ale tinerilor de vârstă premergătoare căsătoriei, dintre care amintim: cetele de colindători, urătorii, mascații sub orice formă, care colindau casele, mai ales ale fetelor de măritat, în perioada sărbătorilor de iarnă.

Una dintre aceste cete este și cea a *Bungherilor*, a căror denumire vine de la denumirea populară de *bunghi*, dată nasturilor, întrucât uniforma lor este ornamentată cu mulți nasturi. Datele despre mai vechea performare a obiceiului sunt puține. Comunitatea consideră obiceiul ca pe o amintire a manifestării generalilor austrieci, care, se spune, veneau în comunitate cu uniforma și aerul lor superior, pe vremea când Bucovina era sub stăpânire austro-ungară. Acea vreme este considerată a fi și cea în care a început acest obicei în Bucovina. Se pare că pe la începutul secolului al XX-lea era o mai strânsă legătură între acesta și cetele de “irozi” care existau atunci în zonă, dar care astăzi au dispărut. Ceea ce este însă sigur pentru acea perioadă e că

⁶ Silvia Ciubotaru, *Nunta în Moldova: cercetare monografică*, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2000, p. 35

⁷ Vladimir Trebici, Ion Ghinoiu, *op. cit.*, p. 260

⁸ Ion Mușlea, *Obiceiul Junilor Brașoveni*, în *Cercetări etnografice și de folclor*, vol. II, Editura Minerva, București, 1972, p. 81 și urm.

textul care se rostea era cu mult simplificat față de cel cules de noi astăzi, fiind compus, în cea mai mare parte, din strigăturile de joc. Cele inițiatice și satirice se pare că s-au dezvoltat mai mult ulterior, unele dintre ele, în perioada comunistă.

Dar înainte de a ne ocupa strict de elementele care definesc prezența Bungherilor în Bucovina ținem să facem anumite precizări, tocmai pentru ca omul contemporan să cunoască ce însemna acest gen de organizații masculine în comunitatea tradițională din Bucovina.

În ultimii ani, cel puțin în ceea ce privește păcatul curviei și reclama care i se face acestuia în mod public, fără discernământul necesar unei societăți normale, care își protejează copiii și bătrânii, dar și pe cei care au familii de vederea acestui păcat și de ispitele care decurg din expunerea publică a scenelor cu caracter erotic și sexual, putem spune că s-a ajuns la vorba Sfinților Părinți ai Bisericii, care spun că va veni vremea când toți vor fi nebuni, iar cine nu va înnebuni după moda vremii, el va fi socotit nebun.

În societatea noastră, chiar și celor mai indiferenți dintre oameni față de subiectul sex le este imposibil să nu-l fi aflat pe stradă, unde sunt expuse reclame cu tentă erotică, din presă, din filme, fotografii sau chat-uri specializate, din reclamele atașate unor site-uri Internet, unor reviste și ziare, în vitrina magazinelor XXX sau în literatura care abundă de astfel de scene. Așadar, gândirea omului este pervertită de pornografia modernă și de curvia promovată pe scară largă prin mass-media, reclame și chiar magazine, cluburi, bordeluri și alte locuri special destinate acestui păcat sau locuri publice, unde au acces la el toți membrii societății, indiferent de vârsta și de starea lor.

Mulți semenii de-ai noștri au ajuns, în ceea ce privește păcatul curviei, la stadiul de deprindere a păcatului, așa cum spuneau Părinții Bisericii. În acest stadiu, omul nu mai distinge binele de rău, iar păcatul îl face ca și cum acesta ar sta în firea sa.

A-i vorbi societății și omului modern despre sex echivalează, în prezent, cu o discuție despre curvie, în mintea sa pervertită și înșelată de demoni și de ceea ce vede, în zilele noastre, în lumea în care trăiește și anume, practicarea liberă a sexului înainte și în timpul căsătoriei, poligamia sub toate aspectele ei contemporane, lipsa legăturii dintre dragoste și sex sau echivalența acestora, promovarea sexului împotriva firii etc.

Toate aceste fapte fac ca, în mintea omului de astăzi, să nu mai existe legătura strictă dintre sex și căsătoria monogamă, condiționată de întemeierea unei familii, cu scopul nașterii de prunci și al viețuirii cucernice și nepătimașe în societate, așa cum prevedea mentalitatea tradițională. Deasemenea, mintea omului din zilele noastre face legătura dintre sex și plăcere, satisfacție, a-l priva de sex însemnând pentru el o viață plină de durere, de nefericire și chiar lipsită de sens. Mărturie stau mulțimea dramelor sentimentale și chiar a sinuciderilor și crimelor “din dragoste” promovate intens și de mass-media, dar și întâlniri frecvent, mai ales în rândul tinerilor.

Practicarea experimentală a sexului de către tineri, îmbătrânirea în păcatul curviei a bătrânilor, darea pe mâna celor nelegiuți a celor care vor să-și păstreze curăția trupească sau încă nu și-au întinat-o (uneori chiar de către părinți nesăbuiți), confuzia pe care mintea bolnavă a omului actual o face între dorința de păstrare a fecioriei, cu scopul slujirii lui Dumnezeu a unor tineri și păcatul sodomiei sunt fenomene cu care oricare dintre contemporanii noștri se confruntă în viața sa sau le vede la cei care îl înconjoară.

De asemenea, lipsește, din mintea omului contemporan, legătura necesară dintre sex și responsabilitatea acestui act, care, datorită consecințelor pe care le are, presupune o maturitate fiziologică și de gândire. Nu degeaba în comunitatea tradițională era un moment și o vârstă când se hotăra desprinderea copilului de părinți și ieșirea la horă, acest moment marcând ieșirea tânărului în societate. Deasemenea, acestui moment îi urma altul, când tinerii erau socotiți a fi buni de căsătorit, la vârsta de 16-20 de ani pentru fete, iar pentru băieți, după terminarea armatei, moment socotit necesar pentru maturizarea acestora.

Era aleasă această vârstă de către comunitățile tradiționale în vederea căsătoriei, pe de-o parte, pentru că tinerii erau socotiți a fi suficient de maturi pentru a împlini actul sexual și a fi responsabili în ceea ce privește consecințele acestuia – nașterea de prunci, asumarea, pentru întreaga viață, la bine și la rău, a unei persoane, asumarea responsabilităților administrative și economice care decurg din căsătorie și din ținerea unei gospodării și a unei familii. Pe de altă parte, la această vârstă, tinerii erau curați din punct de vedere sufletească și trupească, lucru considerat, în comunitatea tradițională românească, drept

garanție a unei familii fericite și a atașamentului unuia față de altul, pentru întreaga viață.

Criteriul vârstei era strict respectat pentru a putea face parte din ceată. În ceata de feciori tradițională nu aveau acces copiii până la vârsta adolescenței, deoarece comunitatea veghea la păstrarea curăției lor sufletești și trupești, tocmai pentru că, în cadrul acestor instituții tradiționale premaritale, se practicau anumite ritualuri de inițiere în viața sexuală. Tot datorită acestui fapt, era interzis să facă parte din ceată bărbații căsătoriți, pentru a nu fi ispitiți de păcatele trupești și a păstra sfințenia familiei.

În prezent însă chiar și din cetele de Bungheri din Bucovina fac parte și bărbați căsătoriți, iar obiceiul le vizează pe fetele de măritat mai mult, fiind oprite de “țăgani” și unse cu tăciune, sau prin ironia care li se aduce în public, până când le dau bani.

În folclorul contemporan sunt mai cunoscute marelui public obiceiurile prezente la festivaluri, cele prezentate în tratatele clasice de etnologie, sau cele care sunt legate de principalele date și sărbători ale anului, cuprinzând o mai mare încărcătură magică sau simbolică, pretabile la studii și speculații filozofice, istorice sau etnologice. Aceasta face ca oamenii și chiar specialiștii să treacă cu mai multă ușurință peste unele obiceiuri încă vii, care fac parte realmente din tradiția locului în care se desfășoară. Unul dintre acestea este și cel al *bungherilor* din Câmpulung Moldovenesc.

Obiceiul este pe cât de spectaculos, pe atât de vechi, dar lipsește din manifestările “oficiale” ale folclorului, având ca scenă de desfășurare numai piața orașului, unde lumea (comunitatea) se adună pentru a-i vedea pe bungheri, așa cum este tradiția de aproape două veacuri. În zonă se spune că *Bunghereasca* ar data din perioada ocupației austro-ungare în Bucovina, că flăcăii ar fi preluat modul de costumare al generalilor austrieci. Există însă și opinia conform căreia obiceiul ar fi fost “inventat” de un locuitor al Câmpulungului Moldovenesc după anul 1850.

Acum obiceiul se desfășoară între 31 decembrie - 1 ianuarie al fiecărui an, *Bungherii* având obiceiul să “colinde” în această perioadă mai ales la restaurantele unde se organizează sărbătorirea Revelionului și unde sunt răsplătiți cu mai mulți bani și băutură, căci un singur

gospodar de multe ori nu are posibilitatea să cinstească ceata așa cum ar avea ea pretenția.

În oraș erau mai multe cete de bungheri care provin din cartierele periferice - Valea Seacă, Sihla, Izvorul alb – părți ale orașului care conservă nuclee ale vieții țărănești. În prezent, însă, s-a conservat doar ceata din Capu' Satului și aceasta sub influența preotului Giosan Teodor, iubitor al patrimoniului și tradițiilor câmpulungene. Costumația lor este, se spune, uniforma generalilor austrieci, cu ornamente spectaculoase de beteală, șnururi, franjuri, zurgălăi, nasturi de alamă (bunghi, de la care, se pare, ar veni și denumirea de bungher, datorată prezenței mai multor nasturi cusuți pe costumul lor) și paiete.

Ceata este alcătuită dintr-un număr cu soț de băieți, variind între 4 și 30, pentru a putea "face cruciș" în timpul jocului. Vârsta feciorilor este de la 8 ani până în pragul însurătorii, în prezent putând face parte din ceată și cei cu armata făcută, care erau respinși mai de mult pentru motivul că sunt flăcăi de însurat, datorită numărului mic de flăcăi care "se mai bagă în ceată" acum.

Jocul lor, în ritm asemănător cu al Arcanului, durează și până la o oră. Este acompaniat de muzică, în cazul în care câștigul le permite să-și plătească muzicanți, sau fără acompaniament muzical, numai în ritmul strigăturilor (mai ales în cazul cetelor de copii mai mici).

Jocul se desfășoară în cerc, dansurile fiind bunghereasca (în cerc simplu, care se strânge și se extinde), turbina (bungherii merg în șir indian în cerc), pintenii (asemenea cu bunghereasca, numai că, la extinderea cercului, băieții fac o săritură, bătând "pintenii" cizmelor) și papanășii (pintenii fără săritură).

Jocul este însoțit de strigături rostite la extinderea cercului, când muzica cântă mai tare. Atunci când cercul se strânge acestea lipsesc, fiind înlocuite de "fășcăiturile" băieților sau, pur și simplu, de muzică. Cetele de copii mai mici "fășcăie" (fluieră) la strângerea cercului, deoarece nu au și muzicanți care să-i însoțească. Câteva strigături de joc sunt împletite cu cele inițiatice, atingând, uneori, sfera vulgarului și a pornografiei. Scopul lor este evidențierea grupului, mai ales față de ceilalți feciori, în ochii "mândrelor", ai fetelor de măritat.

Cei prezenți în Bucovina la cumpăna dintre ani sunt prinși mai mult de spectacol, ignorând ceea ce este, de fapt, rațiunea întrunirii cetei. Ba chiar și în ochii performerilor, actualul lor dans are ca

argument păstrarea tradiției, chiar ei ignorând faptul că ceea ce îi leagă este momentul vieții premergător căsătoriei. În ansamblul comunității, ei prezintă dintotdeauna mesajul unei vârste, una dintre unitățile tradiționale de organizare a băieților necăsătoriți, cu rol inițiativ, celulă socială tradițională (în sensul de mod de reunire, cunoaștere și manifestare publică a feciorilor), purtând mai recent și marca unei categorii sociale, a feciorilor de țăran, în localitatea urbană de astăzi.

Când încetează jocul *Bungherilor* intră în joc “țăganul” cu capra, apoi cel cu ursul, urmați fiind de un scurt joc al “țăganilor”, toate acestea însoțite de bătăi în tigăile țiganilor și de strigături licențioase.

Cetele de *Bungheri* nu sunt niciodată singure; alaiul lor este format și dintr-un mare cortegiu de “țăgani” (băieți unși pe față și uneori pe tot trupul cu seu de oaie, apoi cu funingine, costumați în haine peticite, de care adesea atârnă cordele de pânză, având capul împodobit cu adevărate podoabe de pene). Rolul lor, exceptându-i pe cei care joacă capra sau ursul după bungheri, este numai de a-i însoți pe aceștia, de a le marca prezența într-un mod mai spectaculos. Pe drumuri “țăgani” îi sperie pe copii, țin calea trecătorilor sau a mașinilor, ori “agață” fetele de măritat pentru a obține “un bacșiș la bulibașu”, cum spun ei.

Poate că, auzind strigăturile bungherilor pline de expresii “rușinoase”, cineva își va pune problema utilității studierii cetei lor sau a moralității actelor de cultură populară de acest fel. Dacă am judeca din perspectiva outseiderilor, această problemă ar putea fi întemeiată din motive “culturale”, “de educație” sau morale. Dacă judecăm însă lucrurile din perspectiva inseiderilor, vom vedea că această “imoralitate” a strigăturilor nu este singulară în folclorul românesc, ci este prezentă în cadrul mai multor obiceiuri ale perioadei dintre Crăciun și Anul Nou, într-o parte a obiceiurilor de nuntă, etc. În cazul obiceiului studiat de noi, strigăturile “deocheate” au, pe lângă un vădit rol inițiativ, și pe acela de a distinge grupul, așa cum remarcam mai sus.

Titu Maiorescu stabilea ca normă a imoralității artistice lipsa valorii estetice. Tot astfel, putem spune că valoarea faptelor de cultură populară este dată tocmai de faptul că ele apar ca necesități ale grupurilor de performeri, prin aceasta fiind valoroase și reprezentative pentru acele grupuri. Dacă această “utilitate” lipsește, obiceiul dispare sau evoluează în funcție de evoluția comunităților.

Pentru cetele de *Bungheri*, strigăturile culese de noi sunt mai mult “cu circuit închis”, ele fiind rar rostite cu toată claritatea în public, dar cunoscute de membrii cetelor. Din partea acestora, există și o oarecare grijă de a păstra moralitatea comunității, însă aceasta dispare atunci când este vorba despre afirmarea grupului sau de spectacol.

În contemporaneitate, obiceiul *Bungherilor* reprezintă, pentru zona Câmpulungului Moldovenesc, o punte de legătură între tradiția societății patriarhale, rustice, de altădată și cea urbană de astăzi, între generația tânără și cea matură, putând fi și un punct de atracție pentru turiștii care vizitează zona pentru cadrul natural și mănăstirile din Nordul Moldovei.



BUNGHEREASCA⁹

Lițî foai șî unu,
Sî s-audî pintinu'
Luat' sama, baiet' bini,
Sî nu faciț' voi rușini,
Sî puneț' 'ina pi mini
Bunghereasca de-amu vini.
Dațî-i drumu' sî sî ducî,
Sî sî ducî pi cea luncî.
Pi cea luncî cu bulbuci
Paști lelea șepti giunci.
Lasî, leli, giunca mnii,
Nu ti da pi golanii;
Golania-i mama noastră,
Ia zapada di pi coastî
S-o așterni la fireastă,
Sî traiești, leli Parascî.
Eu la mândra cân' ma duc
Ieu cararea pi sub nuc;
Eu la mândra cân' ma bag,
Ieu cararea pi sub fag,
Pi sub fag șî pi sub brad,
Eu la mândra tot ma bag.
Am dzâs lițî di macriș
Cî facut-am în cruciș;
În cruciș, cî meri bini,
Nici o crâșmî nu ramâni
Nibautî, nimâncatî,
Crâșmareasa ni-mbatatî
Șî crâșmaru' ni-mbatat
La o margini di pat.
Tot pi loc, pi loc, pi loc,
Sî raserî busuioc,
Busuioc șî floriceli,
C-așe-i placi mândri' meli,

În gurî fărî maseli,
Fu... crucea ii di leli.
Înc-o datî bob di linti,
Cî facut-am ca-nainti.
Înainti șî-napoi
Cî șî noi am fost la oi
La lelea cu poali moi,
Iar s-o bagi șî iar s-o 'moi.
Înainti cu colaci,
Cî șî noi am fost la vaci,
Cî știm rându pintri craci,
La lelea cu poali largi,
Iar s-o 'moi șî iar s-o bagi.
Am dzâs lițî limpidi,
Am pus trii șî-s pintini;
Încî trii cî n-o fost buni,
Ș-alti trii pi loc le-om puni
Ș-am trimăs s-aducî funii.
Cini-aduci funia,
Pi-acela l-oi spândzura
Cu căpitanu-alătura.
Încî trii pentru podeli
Ș-alti trii mândruți' meli
Sî mai punim încî trii
Ș-apâ-s gata pintini'.
Trie ș-o statî ș-o bucatî
Șî pi urmî hurducatî,
Hurducatî binișor,
Cracanatî di-un pkicior,
Hurducatî lin șî nouî,
Cracanatî de-amândouî.
Am dzâs lițî solovâz,
Cî facut-am douî părț';
Douî părț' șî particeli,

⁹ Text și informații culese de la Blanariu Gheorghe, născut în 1973, muncitor CFR, fost membru al cetei de Bungheri de pe Valea Seacă, din Câmpulung Moldovenesc.

C-aşe-i placi mândri' meli,
În gurî fără maseli,
Fu... crucea ii di leli.
Înc-o dat-a macului,
Ia, lasaţ-o dracului,
Ca la Capu Satului.
Drag mni-i crâşma în paduri,
Sî beu vin, sî mânânc muri;
Di sî-ntâmplî sî ma-mbăt,
Numa cioatili ma văd;
Cioatili, saracili,
Şî pi dealuri vacili.
Am dzâs liţî papanaş,
Înc-un pintin, ficioraş,
Înc-un pintin ş-apoi sus,
Cî s-o dus doru, s-o dus,
Cî s-o dus di-alaltâieri,
Ş-o ramas doru' stingher;
Cî s-o dus de-alaltâsarî,
Ş-o ramas doru' pi-afarî.
Înc-odat-a macului,
Ia, lasaţ-o dracului,
Ca la Capu' Satului.
Asarî pi la-nsarat
M-am dus la mândruţa bat.
Şî mândruţa me cuminti
Mni-o-nchis uşa dinainti;
M-o lasat sî dorm afarî,
Sî nu beu a doua oară.
Unu' Dumnadzău ma ierti,
Cî ş-asar-am fost la feti.
Frunzuliţî di negarî,
Cî disarî ma duc iarî.
Am dzâs liţî şî una,
Cî facut-am turbina,
Turbina ca la Dorna,
Septi lii barabula;

Nici cu şepti n-o gaseşti;
Nici cu şepti, nici cu nouî,
Nici cu şeptidzăci şî nouî;
Nici cu şepti, nici cu cinci,
Nici cu şeptidzăci şî cinci;
Nici cu şepti, nici cu patru,
Nici cu şeptidzăci şî patru,
S-am pus gata turbinatu'.
Cî s-o bat, s-o bat, s-o bat,
Cî-s ficior, nu-s însurat,
C-oi ave şî ieu copkii,
S-oi lasa s-o batî ii.
Una, douî, ş-apî-s trii,
Cî cu asta ti-i hrani.
Străgaţ', baiet' din gurî,
Nu mai staţ' ca boi-n şurî;
Boi-n şurî stau şî rag,
Voi baiet' străgaţ' cu drag;
Străgaţ' cu gurili,
N-ascultaţ' minciunili,
Cî minciunili-s babeşti
Şî ti fac sî-mbatrâneşti,
De-a dracului ci mai eşti.
Am dzâs liţî siminoc,
Bunghieri' trec la loc,
Locului şî pi hodinî,
Ca macu' pi radacinî.
Radacina macului,
Dragostea barbatului,
Ca la Capu' Satului;
Cî barbatu-i ca şî dracu',
Di ci-i dai, di ci mai ceri,
Pân-agiungi-n sân la leli.
Tot pi loc, pi loc, pi loc,
Sî rasarî busuioc,
Busuioc şî flori marunti,
Ca la Câmpulung cusuti.

Mai în sus di Ciocănești,
Înc-odatî bob di linti,
Cî facut-am ca-nainti,
Înainti și-napoi,
C-așe-i giocu' pi la noi.
Nici aceala nu-i ficior
Cari n-ari la pkicior
Triei cuțâti ș-un pistol,
S-o sticlî di Monopol.
Nici aceala nu-i barbat
Cari nu-i dă pisti cap,
Sî știi c-ari barbat.
Nici aceia nu-i fimei
Cari n-ari la brâu chei',
Ca sî-nchei', sî dischei',
Pi barbat dracu' sî-l iei.
Strâgaț', baiet', din gurî,
Nu mai staț' ca boi-n șurî,
Boi-n șurî stau și rag,
Voi, baiet', strâgaț' cu drag;
Strâgaț' cu gurili,
N-ascultaț' minciunili,
Cî minciunili-s babești,
Și ti fac sî-mbatrânești.
Dațî-m' drumu' sî ma duc
Pisti deal la Câmpulung;
Câmpulung oraș frumos,
Meri cu trenu', vii pi gios;
Câmpulung oraș mai mari,
Tăți fata draguț ari;
Câmpulung oraș mnicuț,
Tăți fata-i cu draguț
Ca și oaia cu mnealuț.
Nu ma da, mamî, pi deal,
Cî s-a faci grâu' rar
Și iarba numa' șuvar;

Du-ma, mamî, tot pi șăs,
Cî s-a faci grâu' des
Sî iarba numa' ovăs.
Dupa șurî la popa
Tragi cucu pupâza;
Ieș', parinti, n-o lasa,
Scoati-a lui și bag-a ta.
Colo sus, lâng-un bordei,
Mă-ntâlnii cu trii fimei.
Tăti trii cân' m-o vazut,
M-o rugat ca sî li f...
S-am pus oalî lângî oalî
Și numa' la pkelea goalî.
Una ma pupa pi c...
Ca p... sî nu sî 'moai'.
Una ma pupa pi spati,
Sî li pot f... pi toati;
Una ma pupa pi sân,
Tari-n p... sî ramân.
Colo sus pi dealu' Ruști,
O dat p... sî ma muști
S-am avut noroc di p...
Cî i-am dat un cap în gurî.
S-o 'muiet baietî mnei,
Umblî noaptea la fimei
Și fumeili la ei,
C-o mâncat carni di mnei
Și costiț di purcei,
Cî de-aceea-s ușurei.
Nu va daț' 'muietului,
Ca iarba taietului;
Iarba la taiet sî dă,
Fata la baiet nu stă.
Înc-odatî siminoc,
Bunghieri' stau pi loc,
Ca sî intri capra-n joc.

CAPRA

Ta, ța, ța, capriți, ța,
Te-am adus din Africa,
Te-am adus cu avionu',
Te-am hranit cu biberonu'.
Asta-i caprî, pup-o-n c...,
Îmbracați în velur,
Îmbracați-n catifea,

Ia, mai dă-o-n p... mea.
Am o caprî, n-am o suți,
Dar mni-i drag sî ma asculti;
Dacî nu m-ar asculta,
Altî caprî mni-oi cata.
Stai, capriți, stai pi loc,
Ca sî intri ursu-n joc.

URSUL

Hop și ieu cu ursu' mneu,
Tocma' di pi Giumalău.
Când calari, cân' pi gios,
Ursu' mneu îi barbatos.
Puni-ti, Martini, gios,
Sâ-ț' învârt un c... pi dos;
Scoalî-ti, Martini, sus,
Sî-ț' arăt un pui di urs.
La tulpchina bradului
O fatat ursoaica pui;

Unu-i negru, altu-i sur,
Altu-i brumariu la c....
Vini ursu' pi carari,
C-un ceaun leagat di coai'
C-un ceaun di barabuli,
Agațat di vârfu p... .
Ursu' mneu belit la bot,
Umblî dupa pi... mort;
Ursu' mneu cân' l-am adus,
L-am adus cu p...-n sus.

TIGANII

Eu-s cioroi și mama-i cioarî,
Tata cântî la vioarî.
Ieș', țâgancî, di sub pat,
C-o vinit țâganu' bat;
Mamaligî n-o facut,
Ieș' afarî sî ti f.. .

CÂNTECE DE NUNTĂ DIN BUCOVINA

Oana BOTEZAT

[Consultant artistic, Centrul Cultural Bucovina-CCPCT, Suceava]

Semnificația nunții

Unul din momentele importante în viața unei colectivități este întemeierea unei noi familii. În concepția populară, căsătoria constituie momentul hotărâtor din viața omului, intrarea în viața socială, integrându-se în "succesiunea generațiilor ca născător de viață, asigurând astfel durata și puterea poporului însuși, în mijlocul atâtor neazuri și poveri la care îi supuneau furtunile istoriei".

Dacă nașterea corespunde zorilor vieții iar moartea amurgului, nunta este amiaza, unde omul participă conștient în floarea vârstei sale. Nunta este totodată un spectacol la care participă colectivitatea, având ca personaje principale mirii (în special mireasa, care, prin căsătorie părăsește casa părintească), apoi socrii mari și mici, nunii, vorniceii, druștele, brădarul și binențeles lăutarii. Aceste personaje sunt prezentate în forme idealizate, înfrumusețate, transfigurate în "ființe excepționale: ... tânărul împărat pleacă în zori la vânătoare ... în mijlocul pădurii, în luminișul unei poieni, dă peste urma unei păsări de pe alte țărâhuri, mireasma unei flori de pe Rai, o picătură de rouă tainică, rămasă nezvântată încă pe pământ la acest deplin al zilei"¹.

După ce floarea pasăre este găsită, este dusă în fața tânărului împărat, iar din acel moment poate începe nunta propriu-zisă, cei doi numindu-se Mire și Mireasă. Sensul acestei amiezi este momentul ungerii cu mir de unde vine Mirele și Mireasa, însemnând mireasma, slava și curăția lăuntrică a acestora. Celor doi li se pune un inel pe mână "...simbolul din vecie al recunoașterii omului ca podoabă desăvârșită, de pe altă

¹ *** *Curs de folclor muzical*, partea a II – a, *Genuri și repertorii* vol. I – Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj Napoca, 1969, p. 139

parte omul încheie un pact pecetluit cu acest ochi de aur nevăzut deschis, în palmele pământului"².

Între cei doi se află o poartă închisă, dar pentru a putea fi deschisă mirele trebuie să se desprindă de lumea sensibilă, să jertfească, să se dovedească un bun cunoscător al firii bunurilor; "... din băiat să poată deveni iubit, frate și bărbat..."³

La fel mireasa, din floare și ciută "... trebuie să crească spre virtuțile rodnice ale unei mame, devenind iubită, soră și mireasă... persoană cu capul mare împodobit sub bărbie..."⁴

Poporul român a rostit în mai multe feluri un singur lucru: "nu există rodnicie fără ieșire din sine, fără sacrificiu, nu există nuntă fără ieșire din matca solitară acaparatoare. Într-o bună zi trebuie să pleci, apele nu mai sunt bune, cerul apăsător, începe și trebuie să ieși, să te rupi din țarnă pentru alte dimensiuni..."⁵

Repertoriu vocal nupțial din Bucovina

Redau, în cadrul lucrării de față câteva cântece ritual-ceremoniale de nuntă culese de la prețioși păstrători ai memoriei tradițiilor și repertoriului folcloric al satelor bucovinene, pentru a fi reintroduse în ritualul nunții contemporane, moderne, datorită funcției consacratore pe care o conservă.

Momentele din ceremonialul nunții tradiționale la care se *cântă cântecele rituale nupțiale*:

- Cântecele nr. 1, 2, 4, 6, 8 se cântă de către druște sâmbătă seara, când la casa miresei se adună fetele pentru a pregăti hainele și cununia, exprimând regretele pentru despărțirea de cei ai săi și tot ce lasă mireasa în urmă.

- Cântecele nr. 3 și 5 se cântă la gătitul miresei, duminică înainte de a pleca la cununie.

- Cântecul nr. 7 se cântă după iertăciune.

- Cântecele nr. 9 și 10 se cântă când pleacă alaiul spre cununie.

² *Ibidem*

³ *Idem*, p.148

⁴ *Ibidem*

⁵ *Ibidem*

- Cântecul nr. 11 se cântă la casa miresei și are semnificația a trecerii ireversibile a timpului.

Fiecare melodie este însoțită de fișa analitică muzicală, care reflectă caracteristicile structurale la nivel poetic, melodic, ritmic și arhitectonic.

Deoarece în ultima perioadă de timp am observat o tendință accentuată de reducere a ceremonialului și am constatat că aceste minunate comori sunt într-o fază de disoluție accelerată, locul lor fiind luat de cântecele vocale de joc cu text de cântec ritual al miresei, materialele muzicale publicate sunt o pledoarie pentru revitalizarea ceremonialului tradițional al nunții, cu repertoriul folcloric ritual specific.

1. Cântecul miresii

Handwritten musical score for a wedding song. The score is written on four staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo/mood is marked 'Preludio rubato' and 'inf. Stugabru Eufrosina'. The lyrics are in Romanian and correspond to the first and second verses provided below the score.

1. ai, Frunzuliți sălcioară
și, Frunzuliți sălcioară
și, Hai mireasă până-afară
da, Hai mireasă până-afară

2. Până-n colțu' grădini – bis
Și-i grăi cu părinții, - bis
Cî de-acolo-nainti
Îi grăi cu străinii.

Loc. <i>Paralelu de Jos</i>	Academia de muzică "GHEORGHE DIMA" Cluj-Napoca	Nr. <i>1</i>
Int. <i>Suceava</i>	Melodii vocale Fișă analitică	
Zona		

Incipit:	Specia <i>cântec de născare</i>
Contur:	Funcția <i>cântec de născare</i>
Căzuri:	Titlul <i>Cântecul născării</i>
Forma <i>A B C b</i>	Nr. silabe <i>8-8-8-8</i>
Ambitus:	Grup vers. <i>a-a-b-b</i>
Sist.	Rime <i>a-a-a-a</i>
Nucleu:	Ritm:
	Mod de exec. vocal <i>Parlando rubato</i>

2. La îmbroboditul miresei

Parlando rubato

inf. Morosam Ioana - Slari
rotorata

da Plânji mi-tea - na *ni kuo - pi - na*

Plânji mi-tea - na *ni kuo - pi - na*

Că merji în ca - ta *Alta - i - na*

da, Plânji mireasă și suspini
Plânji mireasă și suspini
Că merji în casă străină.

4. Ia-ți mireasă ziua bună

Parlando rubato

Canzună de
dădărener

xi toa-i vor-di ma-ra-gu-na

Ja-t mi - rea - și zi-la bu - mî

Si la ma-re di la bu - mî

Si la mai - ca ta cea bu - mî

1. ci, Foai verdi matraguni
 Ia-ț mireasî ziua bunî
 Di la soare, di la lunî,
 Di la maică-ta cea bunî.

2. ci, Di la frați, di la surori
 Di la grădina cu flori,

Di la strât cu busuiocu,
 Di la feciorii din jocu.

3. Di la strât cu lăcrămioari,
 Di la veri și verișoari,
 Di la frunza cea di bradu,
 Di la puilul ce-l lasatu.



Loc. <i>Câmpulung Holderebenc</i>	Academia de muzică "GHEORGHE DIMA"	Nr. <i>3</i>
Jud. <i>Ploceana</i>	Cluj-Napoca	
Zona	Melodii vocale Fișă analitică	
Incipit	Specia <i>cântec de nuntă</i>	
Contur	Funcția <i>cântec de nuntă</i>	
Cezuri	Titlul <i>Ia-ț nuntă,</i> <i>Țăna bună</i>	
Forma <i>A B C b</i>	Nr. silabe <i>8-8-8-8</i>	
Ambitus	Grup vers. <i>a-b-c-c</i>	
Sist. timb. <i>Cadenza</i>	Rime <i>a-a-a-a</i>	
Nucleu	Ritm 	
	Mod de exec. <i>vocal</i>	
	Tempo <i>Parlando rubato</i>	

4. Cântecul miresii

4. Cantecul miresii

Parlamento rubato

inf. Lenora Impati, Sani
Pajarata

:/ Busuioc în colțu' mesii :/
Mândru plâng ochii miresii,
da, /: Plângeți ochi și lăcrămați :/
Cî mergeți înstrăinați.

:/ (i.) Cî soacră-ta nu ți-i mamî :/
î, Sî-ți ieî cuvântu-n samî.
:/ Nici bărbatu' nu ți-i frati :/
Sî-i hi-i milî a ti bati.

Loc. <i>Pojorâta</i>	Academia de muzică "GHEORGHE DIMA"	Nr. <i>4</i>
Jud. <i>Suceava</i>	<i>Cluj-Napoca</i>	
Zona _____	Melodii vocale Fișa analitică	

Incipit:	Specia <i>cântec de mireasă</i>
Contur:	Funcția <i>cântec de mireasă</i>
Cezuri:	Titlul <i>Cîntecul miresei</i>
Forma <i>A B C</i>	Nr. silabe <i>8 - 8 - 8</i>
Ambitus:	Grup vers. <i>a - a - b</i>
Sist. 1m:	Rime <i>a - a - a</i>
Nucleu: _____	Ritm
	Mod de gîc <i>vocal</i>
	Tempo <i>Parlando rubato</i>

5. Ia-ți mireasă iertăciuni

Parlando rubato

*inf. Gavroșta Boca
Boica - Zăbădă*

da, Fm — dza rer — di trîi a-lu-mi —

Je-t' mi — rea — si ier-ta-șiu-mi

di la fat' di la tu ro — teiu

di la gră-di-ma cu-flo-teiu.

1. Frundză verdi trii aluni
Ia-ț' mireasă iertașiuni
Di la frați, di al surorii,
Di la grădina cu floriu.

2. Di la mamî, di la tatî,
Di la pomii din ogradi,

Di la merii și cu meri,
Di la veri și di la veri.

3. Di la prunii și cu pruni,
Di la-a tale neamuri buni,
Di la strat cu busuiocu,
Di la feciorii din jocu.

Loc <i>Bilca</i>	Academia de muzică "GHEORGHE DILCA"	Nr. <i>5</i>
Jucl. <i>Suceava</i>	<i>Ciuj-Negreza</i>	
Zona	Melodii vocale Figa analitică	

Încipit: Contur: Ceuri: Forma: A Avk1 Avk2 B Ambitus: Sist. t-m: Nucleu:	Specia <i>cântec de mireasă</i> Funcția <i>cântec de mireasă</i> Titlu: <i>În-t mireasă</i> <i>întăciunii</i> Nr. silabe <i>8-8-8-8</i> Grup vers. <i>a-b-c-d</i> Rime <i>a-a-b-b</i> Ritm: Mod. <i>Modul</i> Tempo <i>Andante rubato / vocal</i>
---	---

6. Trandafir în cornu' mesii

Andante rubato (♩) int. *Levenia Timpau*
rojoară

1. Trandafir în cornu' mesii :/
Mândru plâng ochii miresii.
2. Plângi mireasă și suspină :/
Că meri în casă străină
3. Și soacră-ta nu ți-i mamă :/
Sî-ți iei cuvântu-n samă.

4. Nici bărbatu' nu ți-i tată :/
Sî-i fie milă sî ti bată.
5. Busuioc verdi crengos,
Ramăi tată sanatos.
6. Dacă n-ai fost bucuros
Ca sî-ți mai fiu de folos.

Loc <u>Reforâta</u>	Academia de muzică "GHEORGHE DIMA" Cluj-Napoca	Nr. <u>6</u>
Jud. <u>Suceava</u>	Melodii vocale	
Zona _____	Fișă analitică	

Incipli: Contur: Căsur: Forma: A B C Ambitus: Sist. 1m: Nucleu:	Specia <u>cântec de mireasă</u> Funcția <u>cântec de mireasă</u> Titlul <u>Trandafir în cornu' mesii</u> Nr. silabe <u>8 - 8 - 8</u> Grup vers. <u>a - a - b</u> Rime <u>a - a - a</u> Ritm Mod de exec. vocal <u>Parlando rubato</u> Tempo <u>Parlando rubato</u>
--	--

7. Busuioc verdi pi masă

Parlando rubato *Fundu doloborei*

Bu - nu - loc vor - di pi ma - a

Ra - mai ma - mi a - na - toa a

Da - că m - ai fost bu - cu - toa a

Busuioc verdi pi masî,
 Rămâi mamî sănătoasă,
 Dacă n-ai fost bucuroasă.
 Nime-n lume nu să-nșalî
 Ca fecioru' cân' se-nsoarî.
 Puni patru boi la car
 Și pleacă după amar.
 Nime-n lumi nu-i mahnită
 Ca fata când se mărită.

Când eram la maica mea
 Eram pui de turturea
 Și dragă cui mă vedea.

Di când sunt la mama lui
 Nu-s nici pasăre, nici pui
 Și nici dragî nimănu.
 Busuioc verdi pi masî
 Rămâi, mamî, sanatoasă
 Dacă n-ai fost bucuroasă
 Și mă vezi sara prin casî.

Busuioc verdi crengos
 Rămâi, tatî, sanatos
 Dacă n-ai fost bucuros
 Ca să-ți mai fiu de folos!

Loc <u>Fundu Moldovei</u>	Academia de muzica "GHEORGHE DIMA"	Nr. <u>7</u>
Jud. <u>Suceava</u>	Cluj-Napoca	
Zona _____	Melodii vocale Fișa analitică	
Incipit:	Specia <u>cântec de născare</u>	
Contur:	Funcția <u>cântec de născare</u>	
Cezuri:	Titlul <u>Busuioc verdi</u> <u>pi masî</u>	
Forma <u>A B C</u>	Nr. silabe <u>8 - 8 - 8</u>	
Ambitus:	Grup vers. <u>a - b - c</u>	
Sist. t.m:	Rime <u>a - a - a</u>	
Nucleu: _____	Ritm:	
	Mod de exec. vocal <u>Parlând răsărit</u>	
	Tempo <u>Parlând răsărit</u>	

8. Plângi mireasă și suspini

Parlando ruitato inf. Deia Truismu Suceava

da, Plângi mi - rea - și și tus - pi - mî

ca meri în ca - și stră - i - mî

și k-er ta - ti fă - ră mi - la, mîi

da, Plîngi, mireasă și suspini

Cî meri în casî străinî

Șî te-or bati fără milî.

da, Barbatu' tău nu ți-i frati

Șî-i hie milî a ti bati.

da, Nici soacră-ta nu ți-i mamî

Ca sî-ți ieî vorba-n samî.

Loc <u>Deia Truismu</u>	Academia de muzică "GHEORGHE DIMA" <i>Chiy-Nipoc</i>	Nr. <u>8</u>
Jud. <u>Suceava</u>	Melodii vocale Fișa analitică	
Zonă _____		
Incipit	Specia <u>cîntec de mireasă</u>	
Contur	Funcția <u>cîntec de mireasă</u>	
Cezuri	Titlul <u>Plângi, mireasă și suspini</u>	
Forma <u>A B C</u>	Nr. silabe <u>8 - 8 - 8</u>	
Ambitus	Grup vers. <u>a - b - c</u>	
Sist.	Rime <u>a - a - a</u>	
Nuclou _____	Ritm	
	Mod de rec. vocal _____	
	Tempo <u>Parlando ruitato</u>	

9. Cântecul miresii

Allegro inf. Grup femei
Bica

S-o dus frunza di alună
Și s-a mamei copchilă bună
Și s-o dus frunza di fragă
Și s-a mamei copchilă dragă,
Miresuică mult ți-i jele
După flori, după mărgel,
Că le-ai dat pe tulpenele.

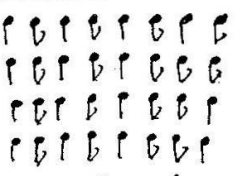
S-o dus frunza di alună
Ș-a mamei copchilă bună
Și s-o dus frunza di fragă
Ș-a mamei copchilă dragă,
Miresuică mult ți-i jele
După flori, după mărgel,
Că le-ai dat pe tulpenele.

Perișor galben pe spate,
De-amu vântu' nu-l mai bate,
Nici soarele nu-l mai arde,

Nime-n lume nu-l mai vede,
Numa' sub tulpenele șede,
Da' noi om întoarce-o așa,
Să fie pe voia ta.

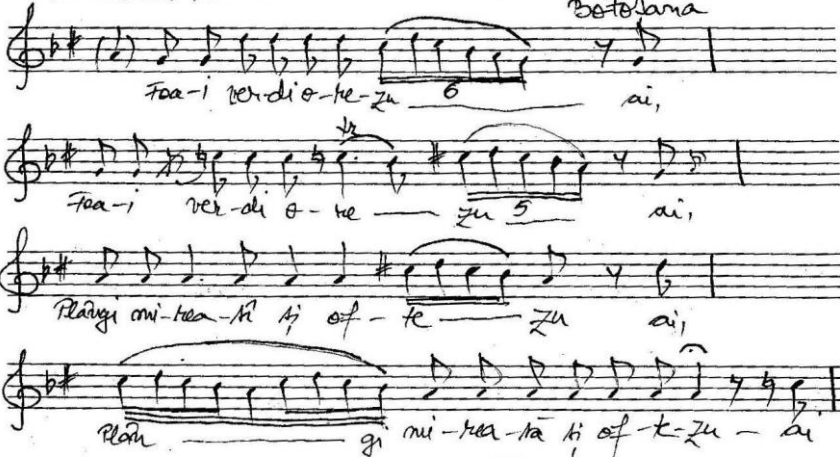
Soacră-ta să-ți fie mamă
Și să-ți ia cuvântu-n samă ;
Socru-tău să-ți fie tată,
Te-o ierta, să nu te bată ;
Iar barbatu' ți-o fi nene,
Te-o lăsa unde te-i cere.

Loc <u>Horodnicu de Jos</u>	Academia de muzică "GHEORGHE DIMA"	Nr. <u>9</u>
Jud. <u>București</u>	Cluj-Napoca	
Zona _____	Melodii vocale Fișă analitică	

Incipit: 	Specia <u>cântec de nuntă</u>
Contur: 	Funcția <u>cântec de nuntă</u>
Cezuri: 	Titlul <u>Cântecul nuntii</u>
Forma <u>A Av B Bvk</u>	Nr. silabe <u>8-8-8-8</u>
Ambitus: 	Grup vers. <u>a-b-c-d</u>
Sist. tm: 	Rime <u>a-a-b-b</u>
Nucleu: 	Rim: 
	Mod de crea. vocal Tempo <u>Parlando rubato</u>

10. Plângi mireasă și oftezu

Parlando rubato inf. Gheata Veronica
Botosana



Foa-i ver-di-o-te-zu ai,

Foa-i ver-di-o-te-zu ai,

Plângi mi-rea-șă și of-te-zu ai,

Plân-ge mi-rea-șă și of-te-zu-ai

Au - pă bi - ni - li ce - l per 5 zu ai,

Du - pă hi - ni - li ce - l per 5 zu ra

Bi 6 5 ni - li di la pă - rin - tu

Pân' 5 la moa - ti nu - l mai ai - tu

ai, /: Foaie verdi orezu :/

/: ai, Plânji mireasă și oftezu :/

/: ai, După binili ce-l perzu :/

câ, Binili di la părințu

Pân' la moarti nu-l mai uițu.



Loc <u>Botoșana</u>	Academia de muzică "GHEORGHE DIMA"	Nr. <u>10</u>
Jud. <u>Suceava</u>	<u>Cluj-Napoca</u>	
Zona _____	Melodii vocale Fișă analitică	
Înăpîi!	Specia <u>cântec de mireasă</u>	
Contur	Funcția <u>cântec de mireasă</u>	
Cezuri	Titlul <u>Plângi ni'reasă să oftezu</u>	
Forma <u>A A' B B₁ C b B₂ b</u>	Nr. silabe <u>7-4-8-8-8-8-8-8</u>	
Ambitus	Grup vers. <u>a-a-b-b-c-c-d-e</u>	
Sist.	Rime <u>a-a-a-a-a-a-b-b</u>	
Nuclou _____	Ritm	
	Mod de exec. <u>vocal</u>	
	Tempo <u>Parlando rubato</u>	

11. Cântec la casa miresii

Allegretto

int. Doina Lăure
Berchișteni-Humor

Mi-șe - lui - ca nu ti plău - fi

ia - ca - a - fi iată a - a

Si - poi drum - murei nu ti-i stău - fi

ia - ca - a - a

Mi - ri - li nos - tru si - bun

Nu-i în - bla poi drum - plău - gâd

Na-i în - bla poi drum plău - gâd

ia - ca a - a

La mœa - ră nu te-a mă - ma Nu ti-i du ce

nu-i mă - nœa Si te-a pou - ni la i - coa - ni

T-œr ie - ti a - cœi di toa - mi

Miresuicî nu ti plânji,
Iac-aşa şi iar aşa (Rf. = Refren)
 Di pi drumuri tu ti-i strânji, Rf.
 Mirili nostru îi bun
 /: Nu-i îmbla pi drum plângând,
 :/ Rf.

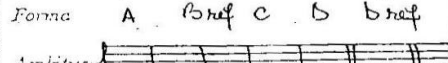
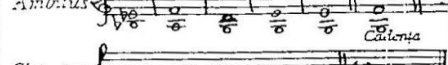
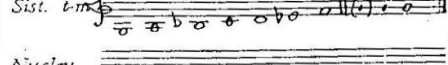
Azi mai eşti cu fetili, Rf.
 Mâini cu nevestili, Rf.
 Azi eşti mândră şi gătită
 /: Da, di mâini-mbrobodită. :/

Miresuică şi-i fudulă, Rf.
 Că ai casă şi ai şură, Rf.
 Casa-i mari şi cu pruni
 /: Şi satu-i cu oameni buni. :/ Rf.

Strigătură:
 La moară nu te-a mâna,
 Nu ti-i duşi, nu-i mânca.
 Di te-a puni la icoani,
 Ţ-or ieşi ochii di foami.

Strigătură:
 Cu basma di in curat,
 /: Sî şi-i dragi la bărbat :/
 Şi la jumăta ' din sat.

Strigătură:
 Ai fântână cu aluni,
 Vecini cu vorbe bune,
 Ai fântână şi parău
 Şi miri pi gustu' tău, u, iu, iu!

Loc <u>Berchieseli</u> Jud. <u>Suceava</u> Zona _____		Academia de muzică "GHEORGHE DILA" Cluj-Napoca Melodii vocale Fişa analitică	Nr. <u>11</u>
Incipit: 	Specia <u>Cântec de născare</u>		
Contur: 	Funcția <u>Cântec de născare</u>		
Căni: 	Titlul <u>Cântec la casa născării</u>		
Forma <u>A. Bref C D bref</u>	Nr. silabe <u>8 - 7 - 7 - 7 - 5</u>		
Ambitus: 	Grup vers. <u>a - bref - c - d - dref</u>		
Sist. 	Rime <u>a - b - c - c - d</u>		
Nucleu: 	Ritm 		
		Mod de <u>vocal</u> Tempo <u>Allegretto</u>	

COLINDE DIN ZONA DORNELOR

Serie de 2 CD audio doc. în *Colecția de folclor a Bucovinei*

Constanța CRISTESCU

[consultant artistic dr., Centrul Cultural Bucovina-CCPCT]

În cele ce urmează voi prezenta antologic colindele și cântecele de stea înregistrate cu echipa CCPCT a Centrului Cultural Bucovina în anul 2010-2011 în localități din zona Dornelor, selectate și publicate pe cele două CD-uri audio care au inaugurat seria dicografică intitulată *Colecția de folclor a Bucovinei*, pentru a putea fi preluate și învățate de iubitori ai folclorului în vederea revigorării tradiției colindatului în zona Dornelor, dar și în întreaga Bucovină.

Interpreții au fost:

Ansamblul "Brădulețul" din Dorna Arini, coord. prof. Florin Latiș (CD 1 nr.5,6,7,8)

Elevii Școlii cu cls. I-VIII „Ion Teodorescu” din Cotârgași (com. Broșteni), coord. prof. Capitolina Aștefanei (CD 1 nr. 1,2,3,4)

Elevii Școlii cu cls. I-VIII din Coșna, coord. prof. Ofelia Arvinte (CD 1 nr. 9, 10, 11)

Camelia Lucescu (11 ani), o talentată cântăreață de folclor din Cârlibaba (CD 1 nr. 12)

Copiii claselor V-VIII din Cârlibaba români și ucraineni, coord. înv. Ludmila Starciuc (CD 1 nr. 15)

Grupul vocal *Bujorul de munte* din Cârlibaba, coord. Viorica Arsenie (CD 1 nr. 13, 14)

Ansamblul „Bistrița aurie” Ciocănești, coord. Petru Lupescu (CD 1 nr. 16, 17, 18, 19)

Ansamblul „Plai bucovinean” din Dorna Candreni, coord. Florentina și Gavril Banu (CD 1 nr. 20)

Grupul vocal feminin "Flori de Dorna" din Poiana Stampei, coordinator Dorina Paicu (CD 2 nr. 1, 2, 3, 4)

Grupul vocal feminin al Căminului Cultural din Holda, coord. Florica Chiriluş (CD 2 nr. 17, 18, 19, 20)

Ansamblul "Cetina Călimaniului" din Șaru Dornei, coordonator Vasilica Dascălu (CD 2 nr. 13, 14, 15, 16)

Grupul vocal bărbătesc ucrainean din Cârlibaba, coord. Gheorghe Tironeac (CD 2 nr. 9, 10)

Grupul vocal feminin ucrainean din Cârlibaba, coord. Ștefania Acrișor (CD 2 nr. 11, 12)

Colindătorii Parohiei Ortodoxe Botoș, coordonator pr. Mihai Țehanciuc (nr. 5, 6, 7, 8)

Redau în continuare **Cuprinsul** CD-urilor de colecție :

CD.1 : COLINDE INTERPRETATE DE COPII

Cotârgași

1. Astă seară-i seară mare
2. Într-o zi de sărbătoare
3. Bunî vremi, bunî sara
4. Rătăceam printr-o grădină

Dorna Arini

5. Trei crai de la Răsărit (Steaua)
6. De-ale cui aceste case
7. La tulpina mărului
8. Trei cocoși negri cântau

Coșna

9. Sus în vârful munților
10. Colo sus la răsărit
11. Scoborât-o scoborât

Cârlibaba

12. Pi cararea troienitî
13. Haide Petre să mergem
14. Ce-ați văzut păstori
15. Dea una ia novena (ucraineni)

Ciocănești

16. Sculaț, sculaț boieri mari
17. Bunăsara gazdă bună
18. Dumnezeu cu Petru sfânt
19. Colea, colea după deal

Dorna Candreni

20. Colindița nu-i mai multă

CD.2: COLINDE INTERPRETATE DE ADULȚI

Poiana Stampei

1. Bunăsara, mândră gazdă
2. Fiul cel demult dorit
3. În Iordanul cel frumos
4. Sfântă Maica lui Iisus

Botoș

5. Coborât-a coborât
6. Colinda lui Adam
7. La poartă la Ștefan Vodă
8. Sus la poarta ceriului

Cârlibaba (ucraineni)

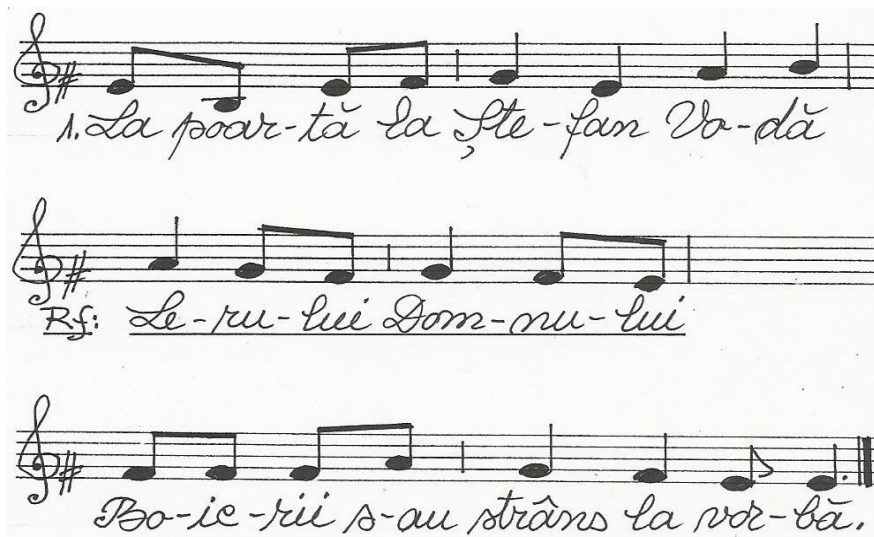
9. Colinda afară
 10. Colinda în casă
 11. Na sviter vecer sîhodi
 12. Dobrei vecer sfitei vecer
- Șaru Dornei** (reconstituiri antologice)
13. Sculaț gazdi nu dormiț
 14. A cui sânt acești curț
 15. Sus în vârful muntelor
 16. Mândru cânt-on cerb în codru

Holda (Broșteni)

17. În vârful la nouă meri
18. Trei crai de la Răsărit
19. O puternice Iroade
20. Aghiosul (Colind de Bobotează).

Deoarece colindele huțulilor din Cârlibaba au fost publicate în Partea a IV-a a volumului de față, publicăm în continuare o selecție de colinde și cântece de stea culese de la autohtonii români din sate ale zonei Dornelor. Evităm analize specializate din lipsă de spațiu și pentru că scopul difuzării repertoriului nu este cel analitic științific ci de promovare culturală, grupând materialul muzical pe localități ordonate alfabetic.

Culegeri din Botoș: La poartă la Ștefan Vodă



La poartă la Ștefan Vodă
Rf: Lerului Domnului
Boierii s-au strâns la vorbă.

Dar vorba de cine este?
De Iisus născut în iesle.

Însă Ștefan domn cel sfânt,
De la lume auzind,

De boierii ce vorbeau
Și pe Domn îl proslăveau.

El îndată s-a plecat,
Cu boierii s-a-nchinat.

Și cu glasul de supus
A slăvit pe Domn Iisus.

Sus boieri nu mai dormiți

Sus bo-ieri nu mai dor-miți, *Rf1* Oi le-roi Doam-ne
 Vre-mea e să vă tre-ziți *Rf1*
 Nu dor-miți în a-stă sea-ră
 Ci se-deți la pri-ve-ghea-lă
 S-aș-tep-tăm pe Dom-nul Sfânt Flori de măr
 Ca să vi-mă pe pământ
 Flori de măr.
 Tu-tu-ror ce sunt în ca-să *Rf1* Hoi, le-roi Doam-ne.
 Și se ve-se-lesc la ma-sa
Rf2 Hoi, le-roi, Doam-ne. Să me dea Hri-stos de toa-te
 Bucu-ri-e pă-mă-ta-te
Rf1 *Rf2*

Sus boieri nu mai dormiți :/

Rf1: Oi Lerui Doamne

Vremea e să vă treziți, :/ *Rf1*

Casa să v-o măturați, *Rf1* :/

Masa să v-o încărcăți. *Rf1* :/

/: Nu dormiți în astă seară,

Ci ședeți la privegheală, :/

S-așteptăm pe Domnul Sfânt,

Rf2: Flori de măr

Ca să vină pe pământ.

Rf2: Flori de măr

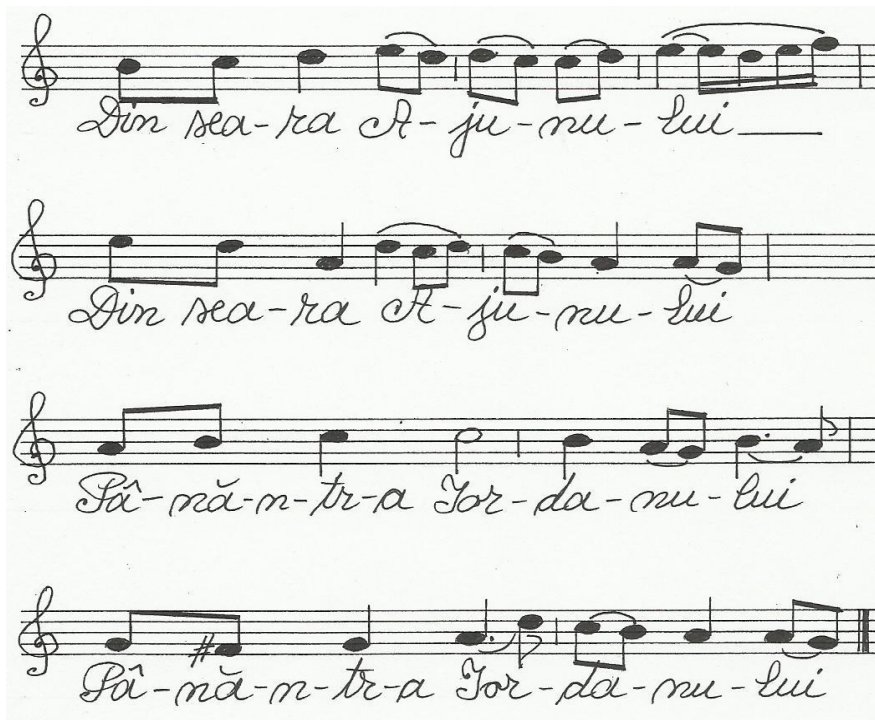
Tuturor ce sunt în casă *Rf1*

Și să veselesc la masă, *Rf1*

Să le dea Hristos de toate, *Rf1*

Bucurie, sănătate. *Rf1*

Colinda lui Adam



Din seara Ajunului :/
Până-ntr-a Iordanului :/

Dumnezeu cu Petru sfânt
Coborât-o pe pământ,

Să vadă la fiecare
Care ce credință are.

Dumnezeu a văzut bine
Că credință nu-i la nime;

Nu-i la mic și nu-i la mare,
Nu-i la-ntreaga adunare.

Vai săracilor de voi,

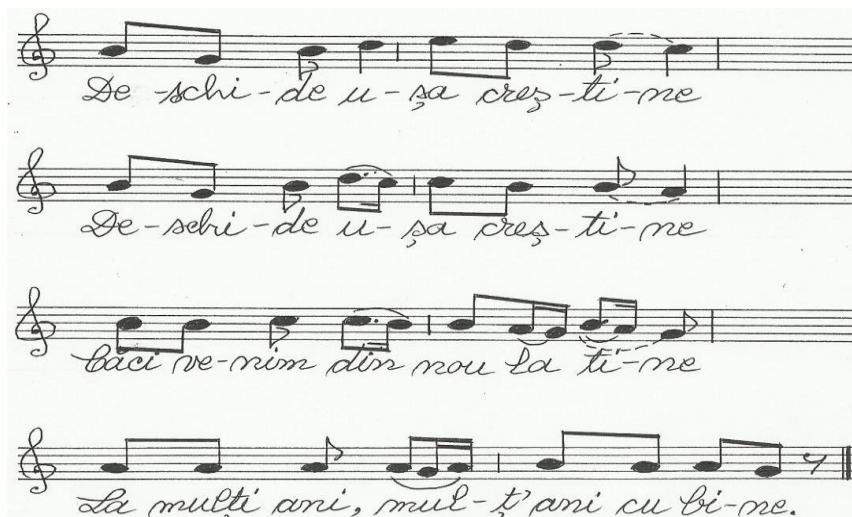
Cum voi trimite-on război,

Ca să v-aduceți aminte
Că și-n cer aveți părinte,

Care-n lume a venit
Și pe noi ne-a mântuit.

Și-a luat asupra Lui
Tot păcatul omului.
Care cu puterea Sa
Va împărăți lumea.

Deschide ușa creștine



Deschide ușa creștine :/

Căci venim și noi la tine.

Rf: La mulți ani, mulți ani cu bine.

Drumu-i greu și-am obosit,

De departe am venit,

Că la Betleem am fost,

Unde s-a născut Hristos.

Și-am văzut și pe-a sa mamă,

Pe care Maria-o cheamă,

Cum umbla din casă-n casă,

Ca pe Fiul Sfânt să-L nască.

Umbla-n jos și umbla-n sus,

Ca să-L nască pe Iisus.

Umbla-n sus și umbla-n jos,

Ca să-L nască pe Hristos

Mai târziu găsi apoi

Un staul frumos de oi

Și-acolo pe paie jos,

S-a născut Domnul Hristos.

Cete de îngeri coboară,

Staulul de-l înconjoară.

Îngerii, cu flori în mână,

Împletesc mândra cunună.

Pe cunună-i scris frumos:

Astăzi S-a născut Hristos,

Care cu puterea Sa

Va împărăți lumea.

Sus la poarta cerului



Sus la poarta cerului,
La ușile raiului,
Șade-o dalbă mănăstire
Cu ferestre de făclie.

Și într-însa cine sta,
Iisus și cu Maică-Sa,
Iisus cu-n pahar în mână
Și tot bea și tot suspină.

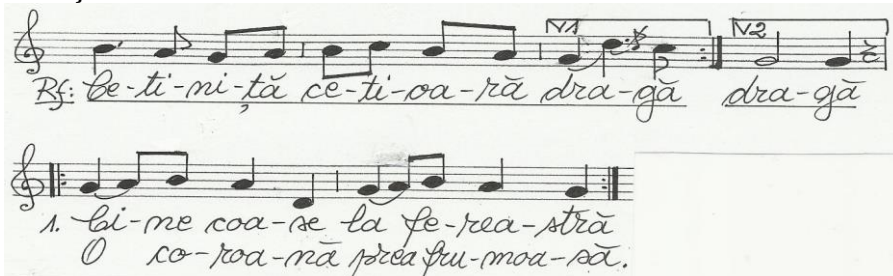
Maica Sfântă mi-L întreabă:
De ce plângi, de ce suspini?

Maică, cum n-oi suspina
Dacă e nașterea Mea.

Este om de cum se scoală,
Nici pe față nu se spală,
Se duce la făgădău
Și-njură de Dumnezeu.

Vine-acasă, se-amețește,
Pe mine mă suduiește.
Mă rog, Doamne, cu iertare.
[.....]

Cetinița



*Rf: Cetiniță cetioară dragă :/
Cine coase la fereastră
O coroană prea frumoasă? Rf.*

Este mama lui Hristos
Mesia chip luminos *Rf.*

Coroana de îngerăși

Pentru Iisus copilaș. *Rf.*

Vai, o, Maică, nici visezi
Cum o să te întristezi. *Rf.*

Coroana de trandafiri
Va fi numai pătimiri. *Rf.*

Culegeri din Cârlibaba:

Pi cararea troienitî

1. *Pi ca-ra-rea tro-ie-mi-tî bu ar-gint îm-po-do-bi-tî*
Vin cân-tând di sar-ba-tori Şe-ti di co-lin-da-tori.
Rf: Flori di măr, flo-ri-li dal-bi. La a-nu-şu la mult' ani! Fine

Pi cararea troienitî,
Cu argint împodobitî,
Vin cântând di sarbatori,
Şeti di colindatori.
Flori di măr, florili dalbi. (Rf)

Cum îi obișei la sat,
Noi merjem la colindat
Cu vesti și cu urari,
C-astî sarî-i sarî mari. *Rf.*

Vesti binecuvântatî
Cân' steaua pi șer s-aratî.
Grâu la varî sî rasarî,
Ca sî meji cu el la moarî. *Rf.*

Sî fași gazdî colășei
Sî mâncăm și noi din ei,
Cî tot colindăm di-asarî
La ferești cu jerualî.
Rf. Fine.

Haide Petre să mergem



Haide Petre să mergem :/
Să mergem să colindăm. :/

În mijlocul satului
E casa bogatului.

Bunăseara bogat mare,
Gata-i cina de cinare?

Gata-i gata, nu-i de voi,
Ci de boieri mari ca noi.

La marginea satului
E casa săracului.

Bunăseara sărac mare,
Gata-i cina de cinare?

Gata-i gata, da-i puțin,

Haide Doamne s-o-mpărțim.

Dumnezeu s-a supărat,
Către Petre-a cuvântat:

Uite Petre la stânga,
Spune-mi Petre ce vedeai.

În mijlocul iadului
E casa bogatului.

Uite Petre la dreapta,
Spune-mi Petre ce vedeai.

La marginea raiului
E casa săracului.

Bogatul se chinuiește,
Săracul se veselește.

Ce-ați văzut păstori



Ce-ați văzut păstori
Sculați până-n zori?
L-am văzut pe Nou-Născutul,
Prunc Iisus din cer venitul,
Fiu dumnezeiesc. (pseudoRf) :/

Ce palat era
Unde Domnul sta?
Peșteră întunecoasă,
Peșteră de dobitoace,
Palatul era. :/

Ce-avea de-așternut
Micul nou-născut?
Ieslea îi era culcușul,

Fân și paie așternutul
Micului Iisus. :/

Cine îi cânta,
Cine-L preamărea?
Îngerii din cer veniră,
Vesele cântări doiniră
Micului Iisus. :/

Ce dar i-au adus
Magii când s-au dus?
Aur, smirnă și tămâie,
Spre mărirea Lui să fie,
Acum și în veci. :/

Culegeri din Ciocănești:

Sculaț, sculaț boieri mari

1. Scu-lat', scu-lat' bo-ieri mari, măi

Rf1: Cren-gu-tî cu flori

Scu-lat', voi ro-mâni plu-ga-riu

Rf2: Cren-gu-tî cu flori.

Sculaț, sculaț boieri mari

Rf: Crenguți di flori

Sculaț' voi români plugari.

Rf.

Cî va vin colindatoti

Noaptea pi la cântatori.

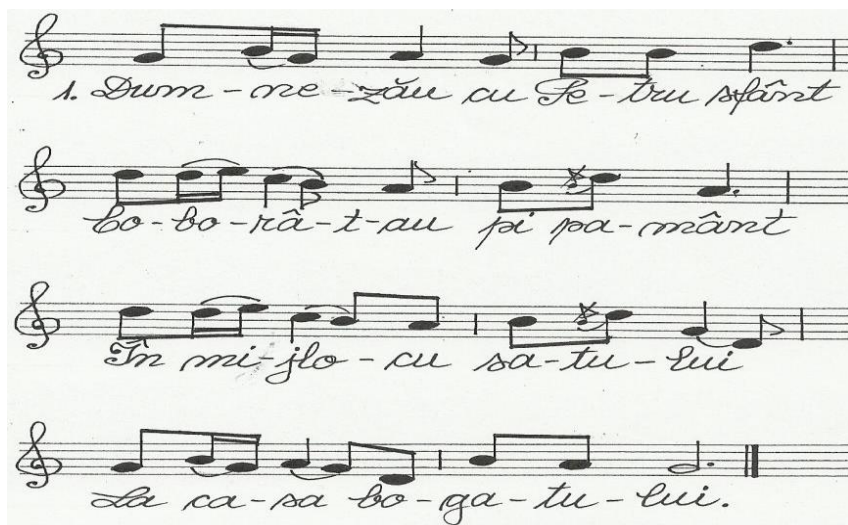
Nu va vin cu nișiu rău,

Ci v-aduc pi Dumnezeu.

Dumnezău adivarat,

Soari, razî, luminat.

Dumnezău cu Petru sfânt



Dumnezău cu Petru sfânt
Coborât-au pi pamânt,
În mijlocu' satului,
La casa bogatului.

Bunăsara măi bogar,
- Gata-i cina di cinar?
- Gata-i gata di cinar
Gata îi da' nu-i di dar.

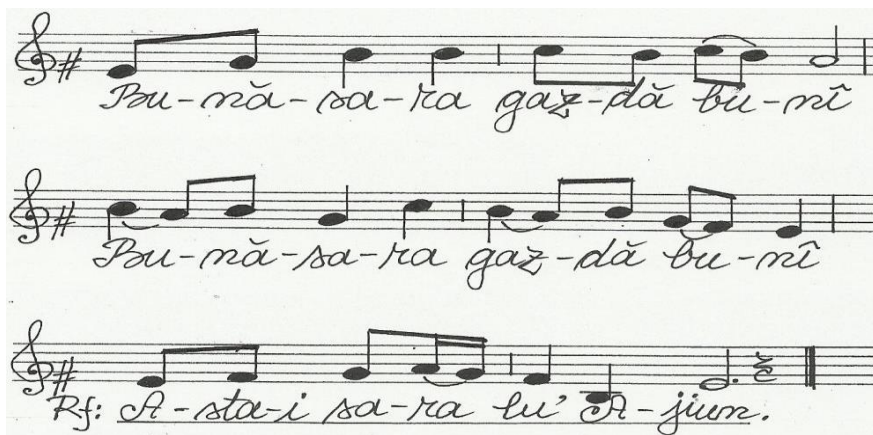
Dumnezău când o aflat,
/: Tari rău s-o suparat. :/
Și la drum el o plecat

În capătu' satului,
La casa săracului.

- Bunăsara sărac mari,
Gata-i cina di cinari?
- Gata-i gata puțântel,
Ș-om mânca cu tăț' din el.

- S-a-ntâmpla și n-o ajiunji,
Noi din sat om mai aduci.
Dumnezău când o aflat,
/: Tari mult s-o bucurat :/
Și pi tăț' i-o săturat.

Bunăsara gazdă bunî



/: Bunăsara gazdă bunî :/

Rf: Asta-i sara lu' Ajun.

Scoalî-ti şi fă luminî :/

Am vinit atâta cali :/

La fireastra dumitali :/

Sara asta-i sarî sfântî :/

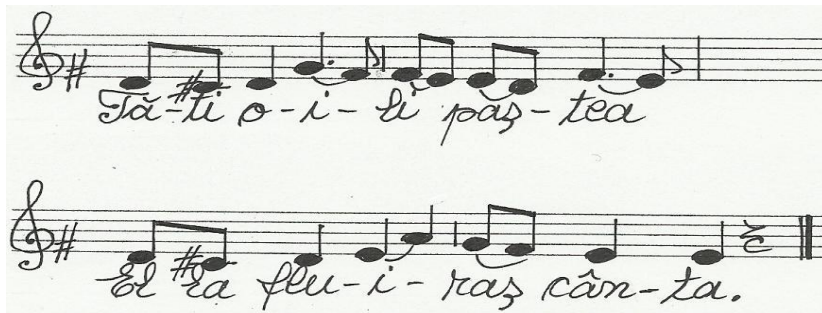
Şi tăti lumea colindî. :/

Sî vesteşti sus şi jios :/

C-astăz' s-o nascut Hristos. :/

Colea, colea după deal





Colea, colea după deal
Esti-un beci di păcurar,
Tăti oili paștea,
El din fluiraș cânta.

Numa' una miorea
Sta-n jenunchi și sî ruga
La Maicuța Preșista

Să scapi di iarnî grea.

S-o scoați din iarnî-n varî
La draguța primavarî,
Cî doar îi va darui
Și frumos o va șinsti:
La Crașium cu lapti bun,
La Ispas cu-n dulși caș.

Culegeri din Coșna:

Scoală gazdă gospodină



Scoală gazdă gospodină
Și aprinde o lumină,
C-a sosit seara de' Ajun,
Seara Sfântului Crăciun.

Scoală, gazdă, fii voioasă,
C-o sticlă de vin pe masă,
Lângă ea un păhărel,
Să cinstim și noi din el.

A sosit seara cea sfântă,
Când colindele se cântă,
Sus la ceruri o 'nălțăm,
Jos la gazde o-nchinăm.

La mulți ani să trăiți,
La mulți ani fiți fericiți
Și la anul când venim,
Sănătoși să vă găsim.

Sus în vârful munților



Sus în vârful munților,
La fântâna sfinților,
Pe o scară de argint
Se coboară Domnul sfânt.

Cu veșmânt până-n pământ,
Căci el este Domnul sfânt,
Se coboară rareori
Și numai la sărbători.

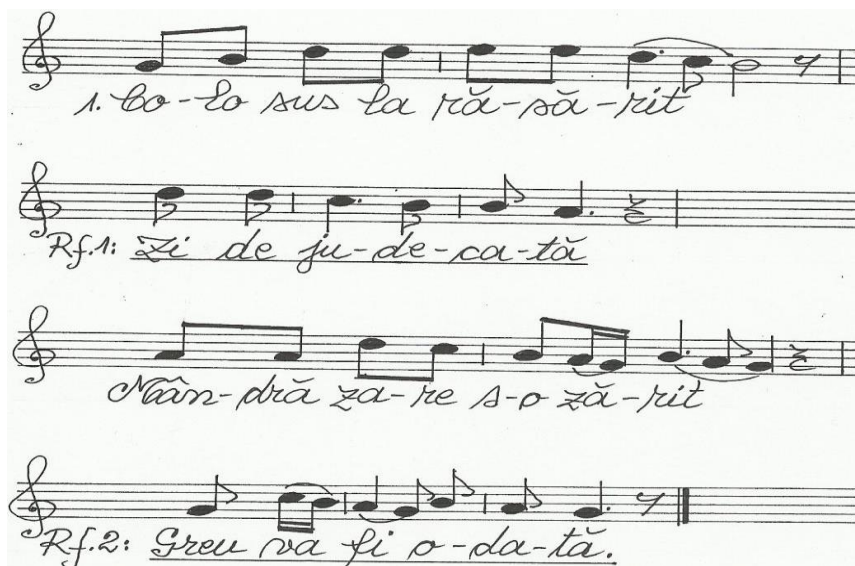
Printre flori, printre stâlپări,
Printre sfinte lumânări,

Se coboară Cel frumos,
Cel frumos și cuvios.

Este bunul Dumnezeu,
Ce ne apără de rău,
De rău și de răutăți
Și de multe greutăți.

Să-l primim cu închinări,
Mese-ntinse și cântări
Și cununi de busuioc,
Să ne-aducă El noroc.

Colo-n sus la răsărit



Colo-n sus la răsărit

Zi de judecată, (Rf1)

Mândră zare s-o zărit.

Greu va fi odată. (Rf2)

Dar nu-i zare nici lumină,

Că-i Hristos cu cartea-n mână.

Privea la lumea păgână,

Tot citește și suspină.

Ziua Duminicii Mare,

Iar bisericile-s goale.

Oamenii-s la băutură

Și pe Maica Sfântă-o-njură.

Dimineața când se scoală,

Nici pe față nu se spală.

Și se duc la făgădău

Și-njură pe Dumnezeu.

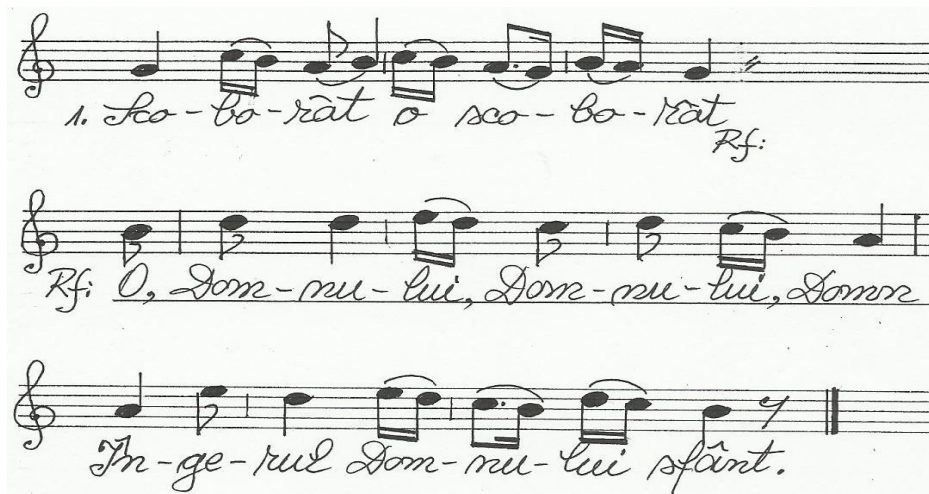
După ce se-mbată bine,

Mă înjură și pe mine.

Hai creștini să ne rugăm,

Nu știm câte zile-avem.

Scoborât-o scoborât



Scoborât-o scoborât

O, Domnului Domnului Domn, (*Rf:*)

Îngerul Domnului sfânt.

La crucea bisericii,
La icoana Precistii.
Și icoana l-o-ntrebat:
- Ce veste la noi în sat?
- Veste rea, focu' s-o ia,
Că Maria Fecioara,
I-a venit vremea să nasc',
Tot umbla din casă-n casă.

:/ Nime-n lume n-o lăsa. *:/*
Când a fost pe la-nserat,
Într-un grajd i s-a gătat.
:/ L-a născut pe fân uscat. *:/*
Frumos nume ce i-a dat,
Iisus fecior de-mpărat.
Frumos nume ce i-a pus,
Iisus Hristos cel de sus.

Culegeri din Cotârgași:

Lângă ieslea minunată

1. Lângă ie-slea mi-nu-na-tă ne-a-du-măm
Doar-me Ți-ue lîng-al ma-mei sîn du-ios

cînd co-lîn-dul sfin-tei Na-șteri co-lîn-dăm
Soa-re dul-ce e-ste fa-ța

Rf: Doam-ne, Doam-ne și noi Ți-e
lui Hri-stos.

ne-m-chi-năm cînd co-lîn-dul sfin-tei Na-șteri

V1. co-lîn-dăm V2. co-lîn-dăm.

Lângă ieslea minunată ne-adunăm
Cînd colindul sfintei Nașteri colindăm,
Doarme Fiul lâng-al mamei sîn duios,
Soare dulce este fața lui Hristos.
Rf: !: Doamne, Doamne și noi Ție ne-nchinăm
Cînd colindul sfintei Nașteri colindăm. :/

Cîntă îngerii Osana, imnul sfânt,
Slavă sus în cer și pace pe pămînt;
Cîntă și păstorii cântec fericit,
Slavă lui Hristos, Mesia cel iubit.

Magii-ngenunchiați, cu daruri, cîntă-n cor
Slavă Ție, Împăratul tuturor,

Steaua-i cântă de lumină peste cer,
Slavă lui Hristos, Mesia, Ierui Ier.

Cântă cerul și pământul sus și jos
Închinare și mărire lui Hristos.
Numai Maica vede semnul profețit,
Umbra crucii peste Fiul adormit.

La poartă la Țarigrad



La poartă la Țarigrad
Rf1: Ziurel de ziură
Șade-on fecior de-mpărat
Rf2: Ziurel de ziură.

Cu păruțul retezat
În cârjuță rezemat.
Unde s-a născut Hristos

Mesia chip luminos.
Sus în deal la Galileu
La casa lui Dumnezeu.
Mititel și-nfășățel
În scutec de bumbăcel.
Vântul bate, nu răzbate,
Fașa-i dalbă de mătase.

Colindița nu-i mai multă



Colindița nu-i mai multă,
Să trăiască cine-ascultă,
Sus la ceruri o-nălțăm
Și la gazdă o-nchinăm.
O-nchinăm cu veselie
Și cu mare bucurie,
C-am ajuns seara de-Ajun
A bătrânului Crăciun.

Sus, mai sus v-am înălțat,
Ce-am știut noi v-am cântat.
Să rămâneți sănătoși,
Sănătoși și bucuroși.
C-am ajuns seara cea sfântă,
Când colindele se cântă.
Sărbătoarea lui Hristos
Să vă fie de folos.

Rătăceam printr-o grădină



Rătăceam printr-o grădină
Mă-ntâlnii cu o albină.
Rf: Florile dalbe.

Albina strângea din flori
Ceară pentru sărbători.

Din ceară făcea făclii
Să le dea Sfintei Marii.
Făcliile s-aprindeau,
Îngerii în cer râdeau.
Făcliile se stingeau
Îngerii încet plângeau.

Bunî vremi, bunîsara

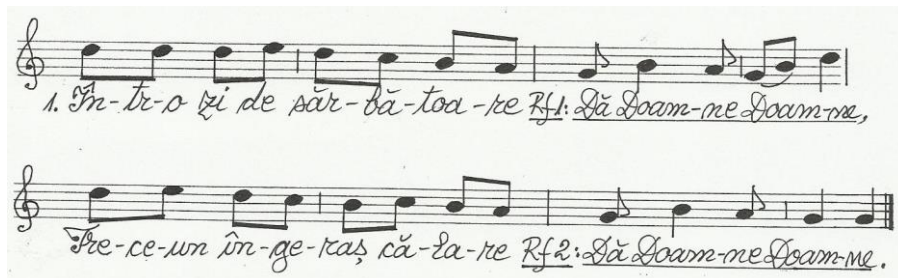


/:Bunî vremi, bunî sara,
Gazdî bunî,
După datinî strabunî.:/
*Rf: Prin omăt şî ger,
Cu papuşi di şer,
Cu togan şernit,
Am vinit.
Sî faşim urari
Pentru fiecare,*

*Viaţi pisti ani
La mulţ ani!*

Sî vă şii casa plinî
Di belşug şî di luminî
Pâinea sî şii ca roata
Şî-n casî mai mari gloata.
Rf.

Într-o zi de sărbătoare



Într-o zi de sărbătoare
Dă-i Doamne Doamne (Rf.)
Trece-un îngerăș călare
Rf:

Și-așa iute cum trecea
Pământul se cutremura.

Se-ntâlni cu Dumnezeu,
Dumnezeu îl întrebă:

Un' te duci tu îngerăș?
Mă duc, Doamne, pân' la rai.

S-aleg zece copilași
Toți cu bicele de tei.

Să trosnească, să plesnească,
Plugușorul să pornească.

Plugușor cu șase boi
Boișori mânați de noi.

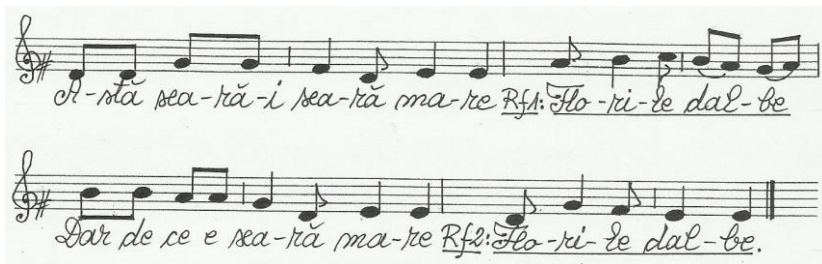
Boișorii de la roată
Cu cornițele de piatră.

Boișorii din mijloc
Cu cornițele de foc.

Boișorii dinainte
Cu cornițe aurite.

Cei din casă să trăiască
Afară să izvorască.

Astă seară-i seară mare



Astă seară-i seară mare,
Florile dalbe, (Rf.)
Dar de ce e seară mare.

Noi umblăm și colindăm
Vestea bună să v-o dăm.

Seara mare-a lui Crăciun
Când s-a născut Domn cel bun.

A mulți ani cu sănătate
Că-i mai bună decât toate.

Culegeri din Dorna Arini: De-ale cui aceste case



De-ale cui aceste case
Cu ferestre luminoase
Și cu ușile albind,
Acareturi de argint.

Gătite de sărbători,
Înăuntru cu trei flori.

Sunt case de gospodari
Străjuite de stejari,

Cu brazde pe la fereastră
Și cu grâu ales pe masă.
Rămâi gazdă sănătoasă
Și belșug să ai în casă.

Sus la poarta raiului



Sus la poarta raiului

Rf: Ziorel de ziură

Șade Maica Domnului

Rf.

Cu-n pahar galbăn în mână

Tot închină și suspină.

Trece-un înger și-o întreabă:

De ce plângi Măicuță dragă?

Cum să nu plâng dragii mei,
Dacă oamenii sunt răi.

Că se duc la făgădău
Înjurând pe Dumnezeu.

Și se duc la crăsmă-n sus
Înjurându-l pe Iisus.

La tulpina mărului



La tulpina mărului :/

Șade Maica Domnului. :/

Cu-n pruncuț micuț în brațe :/

Fiul zbiară, n-are stare. :/

Taci Fiule nu zbiera :/

Că mama Ție Ți-a da :/

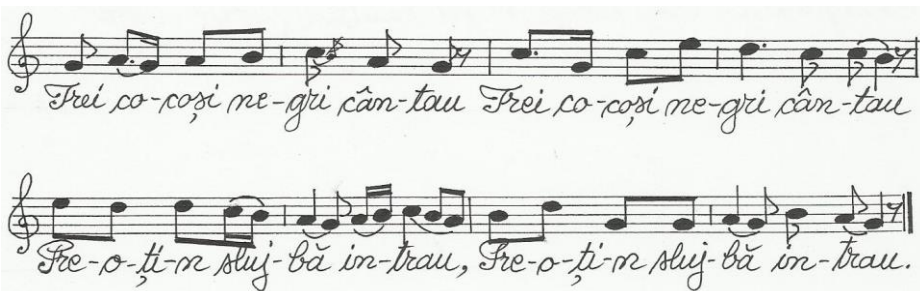
Două mere, două pere :/
Să te duci în rai cu ele. :/

Care om îi păcătos :/
Cade de pe punte jos. :/

Mămucă nu mi-i de ele :/
Mi-i de puntea raiului,
Că-i ca firul paiului.

Care om îi credincios, :/
/: Trece pe punte frumos
Și ajunge la Hristos. :/

Trei cocoși negri cântau



Trei cocoși negri cântau :/
Preoți-n slujbă intrau. :/

Taci Fiule, nu jeli, :/
Că mama te-a dăruit: :/

Cine-ascultă sfânta slujbă?
O ascultă maica Sfântă. :/

Scaunu-mpăratului :/
Și cheița raiului. :/

Cu-n pruncuț micuț în brață, :/
Venit de un ceas în viață. :/

Pe scaun Te-i așeza :/
Și lumea îi judeca. :/

Fiu-ntr-una tot plângea, :/
Iar Iar Maica așa-i zicea. :/

Cheia să o stăpânești,
Pe oameni să-i mântuiești
De necazuri să-i păzești.

Taci Fiule, nu mai plânge, :/
Că mama-n brațe te-a strânge. :/

Trei crai de la Răsărit



Trei crai de la Răsărit
Cu steaua-u călătorit.
Și au mers, precum cetim,
Până la Ierusalim.

Unde s-a născut, zicând,
Un crai mare pe pământ?
Iar Irod mare-mpărat,
Auzind s-a tulburat.

Acolo când au ajuns
Steaua lor li s-a ascuns.
Și au mers la colindat,
Pe la case-au întrebat.

Pe crai grabnic i-a chemat,
Ispitindu-i viclenos,
Ca să-l afle pe Hristos.
Pe Hristos nu l-au aflat,
Dumnezeu l-a apărat.

Urare:

Doamne și binecuvântarea ce-a fost în peștera Betlehemului
Să fie și-n casele Dumnevoastre
La anul și la mulți ani!

Culegeri din Holda - colinde și cântece protocolare:

Seara aceasta e pentru noi

Seara a-asta e pen-tru noi

cea mai fru-moa-ră din-tre săr-bă-tori

Și noi cu to-ți ve-nim a-cum

Să vă fe-li-ci-tăm de Noș A-jun

În seara de Noș A-jun Toți co-poi-i se a-dun
Și a-scul-tă cu fo-los Ce se spu-me de Hri-stos

Mă-gii stea-ua ur-mă-rosc Mă-r-gănd ca să va-dă
În-ge-rii din cer pri-voșc Când în-tin-de

A-șta-i seara de A-jun Do-ru-le dal-be
să-vă. Măi-me-i zi-ua lui Bra-ci-um

Coda
Flori de măr. Flori de măr.

Seara aceasta e pentru noi
Cea mai frumoasă dintre sărbători
Și noi cu toții venim acum,
Să vă felicităm de Moș Ajun.

În seara de Moș Ajun
Toți copiii se adun
Și ascultă cu folos
Ce se spune de Hristos.

Magii steaua urmăresc
Mergând ca să vadă,
Îngerii din cer privesc
Când întinde slavă.
Asta-i seara de Ajun
Florile dalbe, flori de măr, (Rf)
Mâine-i ziua lui Crăciun, *Rf.*

În vârful la nouă meri

1. În vâr-fu' la no-ua meri

Rf: Dă-i Dom-nu-lui Doam-ne

Pr-de no-ua lu-mă-mări

Rf: Dă-i Dom-nu-lui Doam-ne.

The image shows a musical score for a song. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in a cursive script below the notes. The first staff is the main melody, and the subsequent staves are variations or repeats, marked with 'Rf:'. The lyrics are in Romanian and relate to the Christmas season.

În vârful la nouă meri
Rf: Dă-i Domnului Doamne,
Arde nouă lumânări, Rf.

Dar în ea cine se scaldă?
Scaldă bunul Dumnezeu.

Pică nouă picături,
Trei de vin și trei de mir.

Se scaldă, se iordănește,
Cu apa se limpezește.

Trei de apă limpejoară,
Să-și facă de-o băișoară.

Cu scump mir se miruiește,
Cu vinu se-mpărtășește.

Aghiosul



Aghiosul aghios,
Trecui nașterea lui Hristos,
/: Veniți toți să alergăm,
La Iordan să ne-nchinăm. :/

Domnul Hristos îi grăia: :/

- Vino Ioane-acum cutează
Și pe mine mă botează.
/: - Doamne cum oi cuteza
Pe Tine-a Te boteza? :/

La Iordan e râu frumos,
Acolo vine Hristos,
/: Apele să le sfințească,
Pe noi să ne mântuiască. :/

Eu sunt apă și țărână
Și-mpreună a mea mână.
Tu ești foc și mistuiești,
Tu și munții îi topești.

Astăzi și Sfântul Ioan
Vine către Iordan,
/: Și dacă s-apropia,

Atunci Domnul îl privi,

Lui Ioan îi porunci:

/: - Vino Ioan, nu te-ndoi,

Că legea se va-nnoi. :/

Sfântul Ioan botezat

Pe Domnul mi-l boteza,

Duhul Sfânt de la cer zboară,

Ca un porumb se coboară.

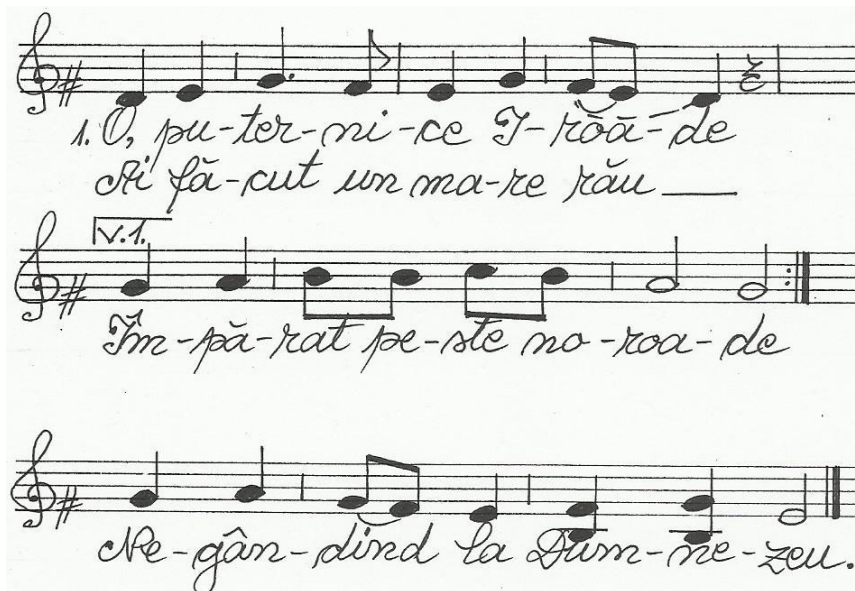
Atunci cerul s-a deschis,

Glasul Tatălui a zis:

- Iată Fiul meu iubit

În care-am binevoit.

O puternice Iroade



O puternice Iroade,
Împărat peste noroade,
Ai făcut un mare rău,
Negândind la Dumnezeu.

Din cetate în cetate,
Suflete nevinovate
Cad sub brațul tău hidos,
Vrând să-l ucizi pe Hristos.

Mii de mame plâng cu jale
Pruncii aruncați pe cale
Și de sângele vărsat,
Îngerii s-au spăimântat.

Ucigașule Iroade,
Blestemul pe tine cade,
Să n-ai parte de sicriu
Și să putrezești de viu.

Trei crai de la răsărit



Trei crai de la răsărit
Spre stea au călătorit
Și au mers, precum citim,
Până la Ierusalim.

Ș-acolo dac-au ajuns,
Steaua lor li s-a ascuns
Și le-a fost a se chema,
Prin oraș a întreba:

Unde s-a născut și când
Un crai mare pe pământ?
Iară Irod împărat
Auzind s-a tulburat.

Pe crai, Doamne, i-a chemat
Și în taină i-a-ntrebat,

Ispitindu-i mustrăcios
Ca să-l afle pe Hristos.

Craii dacă au plecat,
Steaua iar s-a arătat
Și au mers și au stătut,
Und-era pruncu născut.

Și cu toți s-au bucurat,
Pe Hristos dac-au aflat
Și doar mulți s-au închinat
Ca la un mare-mpărat.

Și napoi dac-au purces,
Pe altă cale au mers,
Precum la Bosfor și-n zis,
Îngerul noaptea în vis.

Mărire-ntru cele nalte

$\text{♩} = 128$

1. Mă-ri-re-m-tru ce-le mal-te
2. Sal-tă ce-rul și pământul

Toa-te ste-le să sal-te
și să la-u-de cu-vân-tul. [4.] ci-e.

$\text{♩} = 128$

A-ce-a-stă zi prea sfin-ti-tă
Și sărb-ă-toa-re slă-vi-tă
U-răm la toți să vă fi-e

$\text{♩} = 100$

'N-tru mulți ani cu bu-cu-ri-e

Da Capo al Fine
epoi Coda

Coda
Bang, bang, bang.

Mărire-ntru cele nalte
Toate stelele să salte,
Saltă cerul și pământul
Și să laude Cuvântul.

Întru cei de sus mărire
Și pe pământ păciuire.
La toți oamenii să fie
De acum până-n vecie.

Această zi prea sfințită
Și sărbătoare slăvită,
Urăm la toți, să vă fie
'Ntru mulți ani cu bucurie.
Bang, bang, bang.

Auzit-am auzit



Auzit-am auzit
Că s-a născut Domnul Sfânt
În iesălea boilor,
În turișul oilor.

De Ioan cel preacurat.

Frumos nume i-au aflat,
Iisus Hristos luminat.

Și la apa lui Iordan,
Tot pe drum de magheran,
Acolo S-a botezat

/: Domn a fost și va fi iar,
Pân' acum și în veci an. :/

Mulți ani (Cântec de urare)



Mulți ani să trăiți,
Mulți ani să trăiți,
Mulți ani, mulți ani să trăiți,
La mulți ani!

Mâine anul se-nnoiește

(Plugușorul)

1. Măi-ne a-nul se-n-no-ie-ște
Plu-qu-șo-rul se por-ne-ște
Și în-ce-pe a brăz-da
Pe la ca-se a u-ra.

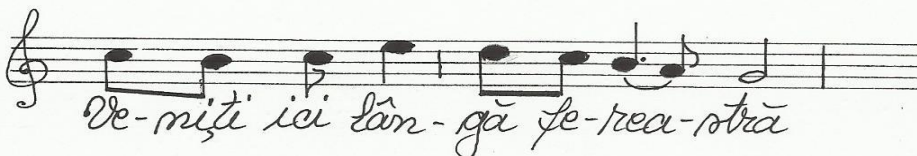
Mâine anul se-nnoiește,
Plugușorul se pornește
Și începe a brăzda,
Pe la case a ura.

Plugușor cu patru boi
Înjugați doi câte doi,
Plugușor cu moț de-argint
S-aduci anul fericit.

Anul Nou cel care vine
Să vă dea tot ce doriți:
Sănătate, numai bine,
Să fiți cu toții fericiți.

Culegeri din Poiana Ștampei:

Bună seara, mândră gazdă



- /: Bună seara, mândră gazdă :/
- /: Veniți aici lângă fereastră :/
- /: Și-ascultați colinda noastră :/
- /: Și ne-o ascultați cu drag :/
- /: Moș Crăciun sosește-n prag. :/
- /: Am venit să vă vestim :/
- /: Moș Crăciun ca să-l primim, :/
- /: Să-l primim cu bucurie, :/
- /: Până la anul cine știe, :/
- /: Nici nu știe, nici gândește :/
- /: Roata lumii se-nvârtește, :/
- /: Tot încet și câte-oleacă, :/
- /: Dar când vine moartea pleacă. :/
- /: Unul pleacă, altul vine :/
- /: Obiceiul vechi rămâne. :/

/: Sfânta Maica a lui Iisus :/
 /: O născut frumos pruncuț. :/
 /: Maica-i trandafir la față, :/
 /: Își cuprinde fiu-n brațe, :/
 /: Îl cuprinde și-i cuvântă, :/
 /: Îngerii din cer îi cântă, :/
 /: Îl cuprinde și-l alină, :/
 /: Magii frumos li se-nchină. :/

Colinda facerii

1. *Ș-am a-juns se-ra de-aj-un*

Rf: *La mult' ani cu bi-mi*

A bă-tră-nu-lui Cră-șun

La mulți ani cu bi-mi.

Ș-am ajuns seara de ajun
 La mulți ani cu bine (Rf.)
 A bătrânului Crăciun,
 Și am ajuns seara cea sfântă,
 Când colinzile se cântă.

Dumnezeu de la-nceput
 Toată lumea o făcut,
 L-o făcut și pe Hristos
 Și pe Adam cel frumos.

Ei după cum au făcut,
Dumnezeu le-a dăruit
Grădinița Raiului,
Din toți pomii să mănânce,
Numai din pom înflorit
Nu mănânce, că-i oprit.

Dar șarpele cel viclean
S-a suit pe-un măr, pe un ram
Și-o plecat crenguța-n jos,
Eva o rupt un măr frumos

Și i-a dat și lui Adam
Din mărul rupt de pe ram.
Adam numai ce-a mușcat,

Dumnezeu l-a și întrebat:
- Vai, Adame, ce-ai lucrat?
- Doamne, Eva m-a-ndemnat!

Dumnezeu i-a blestemat,
Din Rai afară i-a dat.
La porțița Raiului
Șade Adam cu Eva lui
Și plâng ei cu tânguire
De-a Raiului despărțire.

Raiule, grădină dulce,
De la tine nu m-aș duce,
De mireasma florilor,
De zborul îngerilor.

Sus la porta Raiului



Sus la poarta Raiului,
Șade Maica Domnului
C-o năframă albă-n mână
Și tot plânge și suspină.

Îngerii din cer o întreabă:
-De ce plângi, Măicuță dragă?
-Cum n-oi plânge și-oi ofta
Dacă s-o-nrăit lumea?

Dimineața când se scoală,

Nici pe față nu se spală
Și se duc la făgădău,
Și-njură pe Dumnezeu.

După ce se-mbată bine,
Mă înjură și pe mine.
Ci-aș trăsni și-aș fulgera,
Niciun om n-aș mai lăsa,
Milă mi-i de pruncii mici
Că rămân fără părinți.

Bună seara, bun Ajun



/: Bună seara, bun Ajun, :/
Seara sfântului Crăciun,
S-a născut un fiu prea bun.

Poartă numele frumos,
Nume de Iisus Hristos.
Măicuța când l-a născut,
Doamne, bine i-a părut.

L-a născut pe fân uscat,
Să fie bun împărat,
O, Marie, maică sfântă,

Astăzi toată lumea-ți cântă.

Toți cu drag te înconjoară,
Maică Sfântă și Fecioară,
Toți te-nalță cu iubire,
Laudă și mulțumire.

O, prea sfântă născătoare,
Fii spre noi îndurătoare
Și-l roagă pe Fiul tău / bis
Să ne mântuie de rău. / bis

O Fecioară prea frumoasă



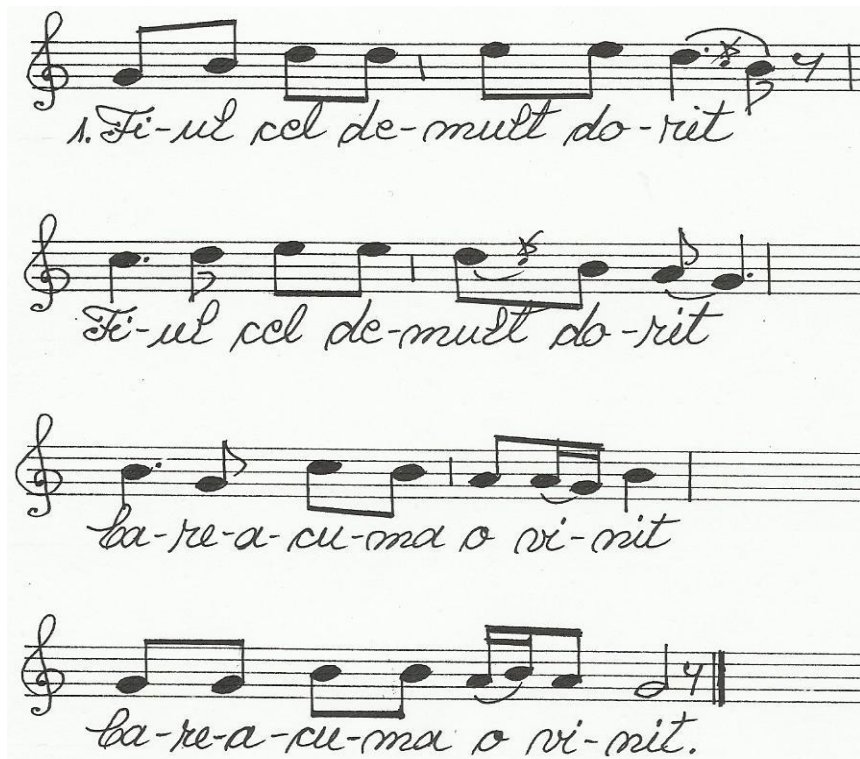
O Fecioară prea frumoasă,
Maica Domnului (Rf.)
Caută loc ca să nască
/: Pe pruncul Iisus Hristos :/
/: Care din păcat ne-o scos. :/

Maica pruncul l-a născut
Și-o lumină s-a văzut,
/: Prunc frumos și luminat :/
/: În iesele l-a aflat. :/

Șade Maica prea curată
În ieslea cea săracă,
/: În ieslea boilor :/
/: Cu împăratul tuturor. :/

Maica-i trandafir frumos
Și l-a născut pe Hristos,
/: L-a născut, i-a dat viață :/
/: Pe toți să ne mântuiască. :/

Fiul cel demult dorit



/: Fiul cel demult dorit :/

/: Care-acuma o venit :/

/: O venit pe la Crăciun, :/

/: Iisuse Hristos cel bun. :/

/: Irod când o auzit :/

/: Trei tâlhari o trimis :/

/: Pe Iisus de l-a ales. :/

/: Pe Golgota l-a suit, :/

/: Acolo l-au răstignit :/

/: L-au pus pe-o cruce de brad :/
/: L-au strâmbat și l-au scuipat, :/

/: Pe-o cruce de brad l-o pus, :/
/: Sânge și apă o curs, :/

/: Și curgea neîncetat :/
/: Sângele nevinovat. :/

/: Luna se scâldea în sânge, :/
/: Îngerii—ncepeau a plânge, :/

/: Iar a treia zi în zori :/
/: Îi luau marii fiori, :/

/: Se cutremura pământul, :/
/: Și se deschidea mormântul. :/

/: Iar un înger luminat, :/
/: Cu glas tare o strigat: :/
„- Astăzi s-a născut Hristos,
/: Mesia, chip luminos :/
/: Care cu puterea sa :/
Va împărăți lumea.”

Vă uitați la răsărit



Vă uitați la răsărit

Ce stea mândră o ieșit,
Lîngă stea-i lumină mare
Și țin amîndouă o cale.

La Ierusalim s-au dus,
Acolo-i pruncul Iisus.
La Ierusalim s-au dus,
Astăzi s-a născut Iisus.

Da' Irod când o aflat
Doamne, rău s-a supărat
Și-o dat veste între popoare
Că mulți prunci o să omoare.

Pe Iisus nu l-a aflat
Că de-acolo o fost plecat,
Cu Iosif și cu Maria
Că-i a lor împărăția.

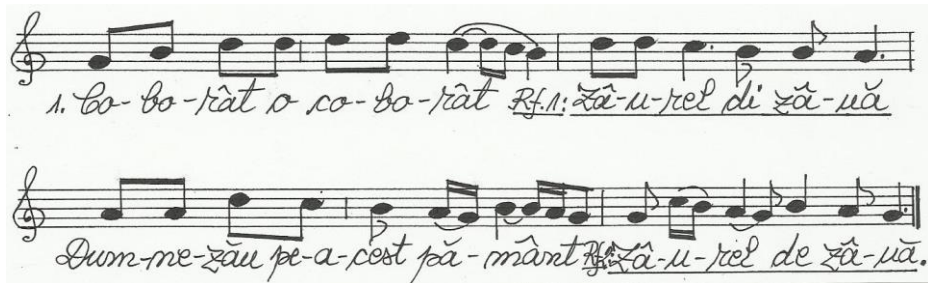
Pe Iisus nu l-a găsit,
Maica Sfântă l-a păzit,
Numai când l-a răstignit
Pe Golgota l-a suit.

Pe-o cruce de brad l-a pus,
Cu sulița l-a străpuns,
Sânge și apă o curs
Din coastele lui Iisus.

Unde sângele curgea,
Viță de vie creștea,
Strugurii se și coceau,
Îngerii îi culegeau,

În căniță de argint
/: Să-i avem de-mpărtășit :/
Cât vom trăi pe Pământ.

Coborât-a coborât



Coborât-a coborât

Ziurel de ziuă (Rf)

Dumnezeu pe- acest pământ

În mijlocul satului

La casa bogatului.

- Bună seara, om bogat,

Gata-i cina de cinat?

- Gata-i gata pentru noi

Nu pentru drumeti ca voi!

Dumnezeu s-a supărat

Și de-acolo a plecat

La marginea satului

La casa săracului.

- Bună seara, om sărac,

Gata-i cina de cinat?

- Gata-i gata și nu prea,

Ia poftiți și voi la ea!

Gata-i gata și-i gustoasă

Ia poftiți cu toți la masă!"

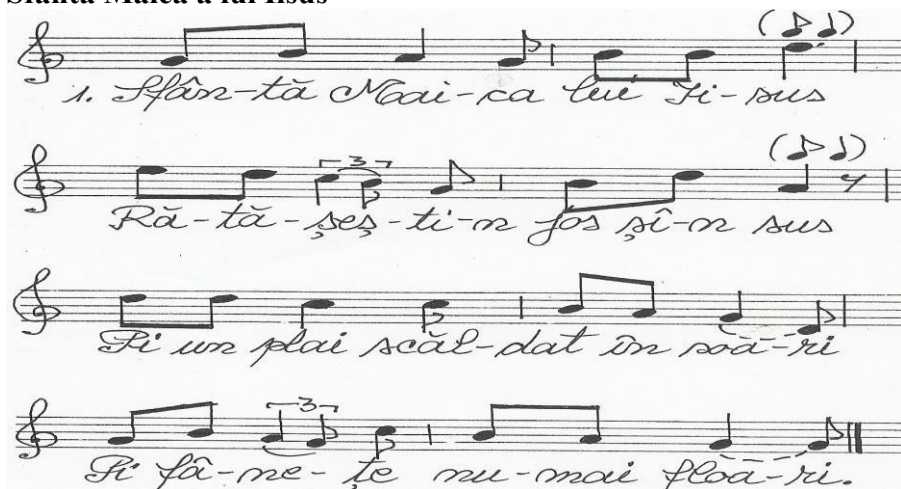
Dumnezeu s-a bucurat

Și în casă o intrat

Și din cină a gustat

Și i-a binecuvântat.

Sfântă Maică a lui Iisus



Sfântă Maică a lui Iisus
La mulți ani cu bine (Rf.)
 Rătăcește în jos și sus,
 Pe un plai scăldat în soare,
 Pe fânețe numai floare.
 Caută loc să se odihnească
 Și pe fiul Ei să-l nască.
 Jos pe pajiște se lasă,
 Sub un plop cu frunza deasă.
 Plopul frunza-și clătina,
 Maica loc nu-și mai afla
 Și de-acolo Maica Sfântă,
 Supărată, obosită,

Mai departe ea pornește,
 La un grajd cu boi sosește
 Și-n iesele se odihnește.
 Boii blând la ea priveau
 Și suflând o încălzeau.
 Când cocoșii au cântat
 Pruncul sfânt s-a arătat,
 Ca o piatră nestemată
 În ieselea cea săracă.
 Îngerii din cer veneau,
 Ieselea de-o-nconjurau,
 Pământul îl luminau.
La mulți ani cu bine.

Norocul

(Cântec de urare)



Noroc să deie Dumnezeu,
 Noroc și bucurie,
 La toată casa de român
 Belșug și veselie.

Bogată roadă ca să ai,
 La vreme ploi și soare,
 Iar viața să vă fie rai
 Și-o mândră sărbătoare.

La fete mândri pețitori,
 Voinici cu punga plină,

La soacre harnice nurori,
 La cei bătrâni odihnă.

Norocul, pacea, binele
 Să se sălășluiască,
 La toată casa de creștin
 Și-aici la dumneavoastră.
 La toată casa de creștin
 Și-n Bucovina noastră.
 La toată casa de creștin
 Și-n Țara Românească.

Colinda Bobotezei



E Iordanul râu frumos,
Acolo vine Hristos,
Apele să le sfințească,
Pe noi să ne mântuiască.

Astăzi și Sfântul Ioan
Vine către Iordan,
Și dacă s-apropia,
Domnul Iisus îi grăia:

- Hai, Ioane de cutează
Și pe mine mă botează!
- Doamne, cum oi cuteza
Pe tine- a te boteza?

Eu sunt iarbă și țărână
Și-mi tremură a mea mână,
Tu ești foc ce mistuiești,
Tu și munții îi topești.

Atunci Iisus mi-l privi:
- Hai, Ioane, nu te-ndoi ,
/: Că legea se va-nnoi :/

Dar Ioan a cutezat,
Pe zapis l-a așezat
/: Și-n Iordan l-au botezat :/
/: Să ne scape de păcat. :/

Nunta din Cana Galileii



La nunta ce s-a -ntâmplat
În Cana Galileii (Rf.)
Fost-a și Iisus chemat
Rf.

Și vrând triști a nu-i lăsa
A venit și Maica Sa.

Șezând la masă și bând,
Băutura n-ajungând,

Toți care la masă stau,
În tăcere se uitau.

Atunci Mama lui Iisus,
Văzând că nu-i vin de-ajuns,

Zise : „Fiul meu iubit”
„Vinul li s-a isprăvit!”

Atunci Iisus s-a sculat
Și slugile le-a chemat,

În șase vase apă a pus
Și le-a umplut până sus.

Când le-a binecuvântat,
Apa în vin s-a preschimbat.

Atunci toți au cunoscut
Cum că Hristos s-o născut.

Șaru Dornei - Reconstituiri din colecții:

Noi umblăm și colindăm

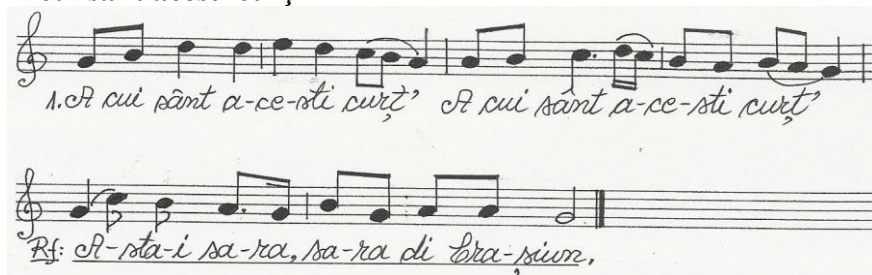


Noi umblăm și colindăm,
Pi Iisus să-l laudăm,
Noi umblăm din casă-n casă
Pe la cei care ne lasă.
Unde-i poarta încuiată
Noi sărim și peste poartă,
De la mic până la mare
Că astăzi e sărbătoare.
Sărbătoarea cea mai dulce,

Nimeni nu vrea să se culce,
Sărbătoarea cea mai sfântă
Când colinzile se cântă.

Astă seară toți să cânte
Lui Iisus și Maicii Sfinte,
Te lăsăm acum, creștine
/: Dar să ne-ntâlnim cu bine, :/
/: Și la anu care vine.: /

A cui sânt acești curț



A cui sunt acești curț'
Asta-i seara, seara lui Crăciun.
 (=Rf.)

Așa-nalti, luminați,
 Tot pi piatră așăzați?
 Înaintea-acestor curț'
 Sânt doi meri și sânt doi periu
 La tulpin-alăturațiu,
 La vârfuri împreunațiu,
 La tulpina meriloru
 Esti-on pat mândru-ncheitu
 Din nouî scânduri di braduu,

Di nouî meșteri lucratu,
 Dar pi pat ci-i așternutu?
 Covor verdi mohorâtu
 Slobozât până-n pământu.
 Dar pi pat cini șade?
 Gospodarul cel di casî
 Cu mândruța lui nevastă.
 Busuioc batut di brumî
 Noi vă zâșim sara bunî,
 Busuioc batut pi masî
 Rămâi, gazdî, sănătoasî,
 Cucuș negru ne-o cântatu
 Ș-am gatit di colindatu.

Sculaț, gazdi, nu dormiț



/: Sculaț, gazdi, nu dormiț, :/
 /: Că nu-i vremea di dormiț, :/
 /: Cî-i vremea di prigătit :/
 /: Cu masă și băutură :/
 /: Și măi multă voi bunî :/
 /: Și sculaț și slugili :/
 /: Și mături curțali, :/
 /: S-aprindă feșnicili :/
 /: Și di cearî și di său :/

/: Că vini și Dumnezeu, :/
 /: Iisus Hristos, copilu' sfânt, :/
 /: Ieș' la oameni pi pământ. :/
 /: Ia scoalî, tu, badi hăi, :/
 Ie fundu di la bărbânți
 Și ni dă on blid di brânzi
 Și-o bucatî di slăninî
 Ca s-avem pi-o săptămînî.

Sus în vârful munților



Sus în vârful munților
La fântâna sfinților,
Pe o scară de argint
Și coboară Domnul sfânt
C-o veșmânt pân-n pământ,
Că el ești Domnu' sfânt
Ci coboară pe pământ.
Și coboară rareori
Și numai la sărbători
Printri flori, printri stâlpi,
Printri sfinți lumânări,

Să-l primim cu închinări,
Mesă-ntinse și cântări,
Cu cununi de busuioc
Și ne-aducă mult noroc.
Trandafir batut de brumă
Noi vom zăci sara bună,
Trandafir și magheran
Ni-ntâlnim de-acum-ntr-un an,
Cucoș negru o cântă
Ș-am gătit de colindat.

Mândru cânt-on cerb în codru



/: Mândru cânt-on cerb în codru, :/
 D-aşa cântă di cu jăli
 Di gândeş' cî codru pieri.
 /: Nime-n lumi nu-l augi :/
 /: Făr-o doamnî-mparateasî, :/
 Dintr-o mândrî di fereastî.
 Doamna iuti să-mbraca
 /: La-mparat di-o alerga :/
 /: - Înalţaci împăraci, :/
 Crege-mă ci-oî spuni eu,
 Mândru cânt-on cerb în codru,
 D-aşa cântî di cu jăli
 Di gângeş-cî codru pieri.
 Împaratu s-o sculatu,
 /: Puşca-n spati ş-o luatu, :/
 /: Dă în sus şî dă în giosu, :/
 Dă di urma cerbului.

Află cerbu hodinindu
/: Supt on corj de rosmalinu, :/
Tinsă pușca să-l împuște.
/: - O, ho, ho, nu mă-mpușcau :/
Că nu-s eu cine gândeștiu,
Io-s ficior de împaratu.
Cân' di-acasă am plecatu,
Maica me m-o blastamatu
Să fiu fiară-n codrioară,
Nimeni sî nu mă omoară,
Nouă ani șî nouă zâli.
Dac-acelea li-oi-mplini
Gios la sati-oi coborî,
/: Pi cei nici i-oi boteza, :/
Pe cei mari i-oi cununa.
Noi îmblăm șî colindăm
Dar făină nu strângem,
Numai holercuță bem,
Nu colindăm pi fainî,
Numai carni șî slăninî.
/: Colingița nu-i mai multă, :/
/: Să trăiască cini-o 'scultă. :/

Partea a VI-a:
PRELUCRAREA FOLCLORULUI – PROIECȚII
ISTORICE ALE PROBLEMELOR ACTUALE

PROBLEMATICA PRELUCRĂRII FOLCLORULUI.

Marginalii la un proces de plagiat muzical

Bobocele și inele

(variantele lui Ion Vidu și Augustin Bena)

Constantin-Tufan STAN

[Lector univ. dr. Universitatea de Vest Timișoara]

Concertul corului secției pedagogice a Academiei de Muzică și Artă Dramatică din Cluj, dirijat de absolvenții clasei de dirijat a profesorului și compozitorului Augustin Bena, rectorul instituției, desfășurat în 17 iunie 1938, sub auspiciile instituției universitare transilvănene, în programul căruia, la punctul 13, figura și *Bobocele și inele*, compoziția lui Bena, a generat o neobișnuită dispută în lumea muzicală românească. Asemănarea frapantă a conținutului muzical și a versurilor cu compoziția omonimă a lui Ion Vidu a determinat formularea unor grave acuzații de plagiat împotriva muzicianului clujean, într-un denunț penal semnat, câteva luni mai târziu, de Sidonia Vidu (născută Vița), văduva „doinitorului Banatului” (Ion Vidu decedase în 7 februarie 1931), și de fiica acestuia, Lia Popescu-Vidu. Asistate de avocații lugojeni Petru Maior sr și Petru Maior jr (deopotrivă muzician, corist al Reuniunii Române de Cântări și Muzică, apoi solist al Operei din Timișoara), cele două petente se adresau Tribunalului din Lugoj, iterând rugămintea de a dispune cercetarea și instrumentarea acuzelor formulate, pentru a se stabili „vinovăția inculpatului A. Bena pentru delictul de contrazicere a operei muzicale și literare *Bobocele și inele*, creațiunea defunctului I. Vidu și proprietatea subsemnatelor” (*Denunț penal*, dactilogramă, Biblioteca muzicală Tiberiu Brediceanu, Biblioteca Academiei Române, București), bazându-se pe prevederile Legii asupra proprietății literare și artistice promulgate în 28 iunie 1923 și solicitând o „pedeapsă exemplară”.

Autoarele denunțului cereau imperios confiscarea și distrugerea tuturor copiilor partituri incriminate și publicarea sentinței definitive în două din cele mai importante publicații naționale, „Patria”, din Cluj, și „Universul”, din Capitală, cheltuielile urmând să fie deduse pe spesele profesorului clujean, dar și pe cele ale instituției academice, considerate parte în proces, în calitate de organizatoare a spectacolului. Totodată, se pretindea, ca despăgubire civilă, suma de 150.000 de lei, exclusiv plata cheltuielilor de judecată, atât din partea pretinsului plagiator, cât și din cea a Academiei de Muzică, ce făcuse publicitate concertului prin lipirea unor afișe, tipărise programe și percepușe o taxă de intrare.

Augustin Bena (29 X 1880, Pianu de Jos, jud. Alba – 10 I 1962, Cluj) își desăvârșise studiile muzicale la Akademische Hochschule für Musik din Berlin (1903-1905) și la Conservatorul de Muzică din București (1905-1906), dar avea și serioase preocupări literare (inspirat, poate, de Lucian Blaga, cu care era verișor), obținând licența în filologie și doctoratul, în 1925 (cu teza *Limba română la sașii din Ardeal*), la Facultatea de Litere și Filozofie din Cluj. Aidoma lui Vidu, a desfășurat o prodigioasă activitate folcloristică în calitate de culegător de folclor, dăruind literaturii corale, prin măiestria prelucrărilor sale, adevărate bijuterii componistice. Nu a fost singurul lucru care l-a apropiat atât de mult de preocupările „doinitorului Banatului”. Ceea ce a fost Vidu pentru Banat a reprezentat, în mod providențial, Bena pentru Ardeal, contribuind la înființarea a zeci de ansambluri corale și trupe teatrale. În 1935, urmând exemplul lui Vidu (care, în 1893, inițiasă unul din primele cursuri de dirijat coral din istoria muzicii românești), a pus bazele unui curs similar, în premieră pentru arealul cultural transilvănean. Având în vedere similitudinea, amploarea și intensitatea preocupărilor celor doi corifei ai muzicii corale, rolul pe care l-au avut în impulsianarea vieții muzicale din cele două ținuturi românești, procesul nu reprezenta decât o grotescă distorsionare a realității, implicând două personalități care aveau suficiente elemente de

compatibilitate. Augustin Bena avusese prilejul să cunoască în mod nemijlocit Banatul și efervescența vieții sale spirituale în 1940, la doi ani de la intrarea pe rol a procesului, când însoțise colectivul Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică din Cluj în refugiul timișorean, în calitate de director al instituției, după Dictatul de la Viena.

Bobocele și inele, varianta lui Vidu, scrisă pentru cor bărbătesc, pe versuri populare aranjate de autor, fusese realizată în jurul anului 1890, opusul, dedicat avocatului și tribunului George Dobrin, editat în 1895 la Institutul Litografic „F. M. Geidel” din Leipzig, intrând în repertoriul permanent al Reuniunii Române de Cântări și Muzică din Lugoj și cunoscând o mare popularitate în cele mai diverse medii. În schimb, Bena pretindea că la baza elaborării lucrării sale (realizate pentru cor mixt, în 1938, având ca suport literar, de asemenea, versuri populare) se afla o veche melodie populară, care avea o arie mare de răspândire și circulație în Banat și Transilvania, negându-i lui Vidu orice contribuție în conceperea ductusului melodic și a versurilor, precum și, pe cale de consecință, paternitatea asupra lucrării.

Pentru a-și argumenta acuzațiile, semnatarele petiției înaintau probe literare (care rezultau din analiza prozodiei textului) și muzicale. Din punct de vedere literar erau iterate 11 elemente care, în viziunea lor, susțineau teoria plagiatului. În preambul era utilizată metoda expunerii comparative a unor fragmente din textul celor două opusuri, pentru a demonstra similitudinea lor, subliniindu-se, în același timp, și prezența unor licențe pe care și le „permisese” autorul variantei scrise pentru cor mixt, „câteva modificări grosolane care diminuează opera”; se imputa autorului incriminat scrierea cuvântului „Siminic” cu literă mică, autorul „neștiind, în graba copierii, că este un nume al unui

munte din Banat”¹; se reproșă înlocuirea cuvântului „mândră”, cu forma vocativă „mândro”, care nu ar avea relevanță în graiul bănățean; autorul plagiatului își permisesese și înlocuirea sintagmei „că cu” (care, deși reprezintă o cacofonie, este o formă de exprimare specific bănățeană) prin cea „căci cu”. În continuare erau enumerate și alte minore modificări ale textului (înlocuirea unor conjuncții etc.), care, în opinia denunțătorilor, ar fi denaturat sensul literar și ar fi maculat caracterul piesei elaborate de Vidu. În ceea ce privește concepția muzicală, se recunoștea consecvența lui Bena de a păstra, în conformitate cu „originalul”, aceeași tonalitate și același contur melodic, precum și structura ritmică și indicațiile dinamice, permițându-și, în schimb, „câteva acrobații de înregistrare, prin niște artificii de scris și ridicând o notă printr-o coroană sau prin machinațiuni odioase, inducând buna-credință a auditorului și a publicului în eroare”, care au transformat frumoasa compoziție într-o „aberație artistică”.

În vederea efectuării unei expertize muzicale care să fundamenteze științific acuzațiile de plagiat, soția și fiica lui Vidu propuneau trei prestigioși muzicieni: compozitorul și profesorul Sabin V. Drăgoi, directorul Conservatorului Municipal din Timișoara, Liviu Tempea, compozitor și fost profesor de pian auxiliar la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Cluj, și Clara Peia-Vojkicza, profesoară de pian la Conservatorul de Muzică din Lugoj, strălucită absolventă, ca șefă de promoție, în 1930, a Academiei de Muzică din Budapesta, la clasa profesorului Sándor Reschofsky. În sprijinul probațiunii testimoniale depuseseră depoziții o seamă de prestigioși intelectuali și muzicieni lugojeni: George Dobrin, Gheorghe Onae (dirijor și mare animator al vieții muzicale locale), Ioan Bacău (dirijorul Societății Corale „Lira”) și Virgil Luca (pensionar, cu o bogată experiență corală). Totodată, semnatarii denunțului își rezervau

¹ *Semenic* (cu variantele *siminic*, *siminoc*, *siminog*, *seminoc*), numele mai multor plante erbacee din familia compozeelor (cf. DLR 1975, s.v.), dintre care una este specifică și florei de pe muntele omonim din Banat.

dreptul de a prezenta la dosar, în timpul desfășurării procesului, și alte probațiuni rezultate din depozitiile unor martori. În finalul înscrisului era amintită „revolta” publicului lugojean, sensibil la astfel de manifestări denigratoare la adresa lui Vidu și a muzicii sale, care-și găsisse ecou și exprimare în condeiul unui remarcabil poet local, Grigore Bugarin. Acesta își afirmase indignarea în versuri, poemul său, publicat în ziarul local „Răsunetul” din 11 septembrie 1938, fiind citat în finalul denunțului:

După moartea lui I. Vidu

*Vidule, tu dormi ca morții,
La Lugoj, sub glia rece,
Și cum zice Eminescu:
„Vreme vine, vreme trece”.*

*Doina ta ți-o plânge vântul,
Când se scutură frunzișul,
Și o duce peste holde,
Către Dunăre, Timișul.*

*Ea e dulce și e sfântă
Ca și slova din Scriptură,
Dar comoara ta de cântec
Astăzi pare că se fură.*

*Iară văduva cernită,
Chinuita-nvățătoare,
După anii tăi de trudă,
Niciun ajutor nu are.*

Declanșarea procesului de plagiat pe care familia Vidu îl intentase lui Augustin Bena, rectorul Academiei de Muzică și Artă Dramatică din Cluj, incriminat pentru plagierea opusului coral *Bobocle și inele*, a determinat luarea unor poziții pro și contra din partea unor reprezentanți de frunte ai vieții muzicale românești. La rândul său, pentru a-și pregăti apărarea, Bena

solicitase o expertiză muzicală din partea lui Nicolae Ursu, fostul său student, care tocmai obținuse calitatea de expert². A fost inițiată o adevărată polemică privind deontologia muzicală și gradul de originalitate a unei creații muzicale bazate pe folosirea integrală a citatului folcloric, precum și elementele care trebuie să delimiteze adevărata creație, care conferă dreptul de autor, de simplul aranjament coral care implică minime adaptări armonice.

La 4 ani de la înaintarea acțiunii în instanță, într-o epistolă adresată lui Sabin Drăgoi, redactată în 28 iunie 1942, George Enescu, informat de muzicianul bănățean asupra conflictului, își formula propriile opinii în legătură cu acest caz:

„O melodie, și-n special o melodie populară, are o armonie a ei, firească, singura care-o completează. Orice altă armonie riscă să-i altereze caracterul, să-i schimbe semnificația. După mine, armonia naturală a unei melodii care este a tuturor este și ea a tuturor. Singurele originalități cari nu amenință să desfigureze o melodie populară sunt transcrierile acesteia pentru anumite grupuri de voci sau de instrumente, sau de voci și instrumente, precum și introducerea extrem de prudentă și discretă a unor ornamente contrapunctice în caracterul melodiei, cu condiția ca acestea să nu-ngreueze îmbrăcămintea armonică ce-o învăluie. Cu cât o melodie populară e prezentată mai simplu, cu atât mai viu strălucește-n toată frumusețea ei” (Cosma 1974, I, 367-369).

Enescu fusese informat asupra disputei, printr-o misivă, de însuși autorul incriminat, Augustin Bena, la care face trimitere în post-scriptumul scrisorii citate, părănd a pleda în favoarea muzicianului clujean, solicitându-i însă lui Sabin Drăgoi ambele partituri, pentru a se putea edifica și pronunța în deplină cunoștință de cauză:

² Augustin Bena îi solicitase sprijinul lui Nicolae Ursu, printr-o epistolă expediată din Cluj în 26 februarie 1940: „Uită-te la ambele prelucrări, cifrează-le, compară-le și spune dacă găsești barem urme de plagiere, și dă un aviz categoric” (Țiplea-Temeș 2004, 107).

„P.S. Recitind scrisoarea Dlui Bena, văd că este chestie de repetarea unor cuvinte. Dar cum o cântă poporul? Mai e chestia unor întârzieri la sfârșit... detalii! Mai mult nu pot vorbi în cunoștință de cauză, căci îmi lipsesc notele. Dacă se poate, aş ruga să mi se trimită câte un exemplar la vila «Luminiș-Sinaia-Cumpăt», unde plec în curând”.

Peste câteva luni, reluând corespondența cu autorul operei *Năpasta* (într-o epistolă datată 14 decembrie 1942), George Enescu, mulțumindu-i pentru primirea partiturii *Rapsodiei din Belinț*, opus orchestral dedicat maestrului³, mărturisea că evitase înfățișarea la tribunal (putem deduce că fusese citat în calitate de martor, probabil la solicitarea pârâtului):

„Referitor la procesul Bena-Vidu, mi-am spus opinia în scrisoarea ce ți-am trimis-o acum câteva luni. N-am avut timp să-mi târâi picioarele pe la tribunal, lucru de care fug, având prea mult de lucru cu muzica mea. Sper că acest conflict se va termina în mod just și satisfăcător” (*Ibidem*, 371).

Împreună cu denunțul penal înaintat Tribunalului Lugoj, în august 1938, de Sidonia Vidu-Vița, cea de-a doua soție a defunctului Ion Vidu și Lia Popescu-Vidu, fiica compozitorului, prin care îl acuzau pe Augustin Bena de plagierea opusului coral *Bobocele și inele*, am identificat, în Biblioteca muzicală Tiberiu Brediceanu și o dactilogramă a declarației compozitorului incriminat înaintată organelor judiciare. Printr-o amplă pledoarie, acesta încerca să demonteze acuzația de plagiat, pornind de la

³ *Maestrului George Enescu omagiu. Rapsodie Română (Dorică)*, ms., Biblioteca UCMR, București. La subsolul primei pagini a manuscrisului, Sabin V. Drăgoi specifică: „Toate temele acestei *Rapsodii* le-am cules din comuna Belinț (jud. Timiș-Torontal)”. Lucrarea, finalizată în 22 august 1942, a fost interpretată, în primă audiție absolută, pe scena Ateneului Român, de Orchestra Filarmonică din București, chiar sub bagheta lui George Enescu, în 12 decembrie 1943. În prima secțiune este citată și prelucrată varianta *Mioriței* din *Monografia muzicală a comunei Belinț*, preluată și de György Ligeti în *Baladă și joc* (duoul violonistic și varianta pentru orchestră școlară) și *Concert românesc* (vezi Stan 2012, VII-XXIV).

evocarea studiilor sale de specialitate, unde avusese prilejul să facă o clară diferențiere între muzica cultă și cea populară, și invocând argumente legate de specificul folclorului, ca aparținând „patrimoniului poporal”, ceea ce nu poate conferi paternitate niciunui autor asupra unei simple prelucrări. Având în vedere valoarea sa documentară, redau integral textul declarației semnate de compozitorul ardelean, cu mențiunea că, după 9 ani de la declanșarea procesului, în 1947, Tribunalul din Lugoj, bazându-se pe depozițiile și expertizele muzicale efectuate, a soluționat cauza prin respingerea acuzațiilor de plagiat și declararea nevinovăției lui Augustin Bena. Dincolo de tribulațiile sufletești ale lui Bena și deteriorarea, într-o oarecare măsură, a imaginii sale publice, în contextul tragicelor evenimente ale celui de-al Doilea Război Mondial, dezbaterile și polemicile provocate de acest incident au avut un anumit rol pozitiv, oferind istoriografiei muzicale și muzicologilor o interesantă temă de reflecție și dezbateri privind deontologia artistică, limitele în care poate fi încadrat plagiatul și semnificațiile prelucrării folclorice.

„Declarație

Convingerea mea este că melodia din întrebare n-a fost niciodată altceva decât o melodie poporală, creată de popor, și că pretinsa creație artistică pe care și-o arogă cineva, nu-i altceva decât fixarea pe note și armonizarea mai mult sau mai puțin măiestrită făcută de defunctul.

Căci nu se poate vorbi serios de o armonizare pe-un nivel artistic în lucrarea pe care o prezintă reclamantul.

Statul chestiunii, între anii 1890-1895, era, chiar după textul reclamațiunii, următorul:

Chiar fiindcă melodia, nefixată în tipar, se va fi cântat în diferite regiuni ale țării și fiindcă în țară nu se găsea fixată, fiecare individ sau grup de indivizi o cânta cum o prindea cu urechea.

De aici urmează că toată lumea românească din Ardeal – și probabil și din Regat – consideră melodia, ca și textul – acesta din urmă, evident, vulgar în unele părți –, dintru tot începutul, ca un patrimoniu poporal al cărui autor nu se cunoaște și nici nu se cercetă de nimeni.

În adevăr, numai orgoliul local putea să ia act, în anii 1890 și următorii, că un învățător, de altfel foarte onorabil și vrednic de stimă, este autorul cutărei melodii, care a putut să cucerească, eventual, simpatia generală.

Melodia, considerată de toată lumea ca patrimoniu popular, între anii 1890-95-98, a rămas calificată de patrimoniu popular de toată lumea românească, afară poate de foarte puținii cărora le-a[u] ajuns în mână corurile bărbățești ale răposatului Ioan Vidu, care surprindea[u] și acest cântec armonizat de el.

Propun dovadă cu martori că, între anii 1885-1890-1900-1905-1910, toată lumea care-și da seama de melodiile populare curente considera cântarea din întrebare ca una care, de asemenea, aparținea patrimoniului public, fără autor fixat, respectiv cunoscut.

Mi-am început studiile românești la Liceul din Blaj, în 1895, și acolo, toți elevii, toată populația cânta această melodie, fiecare după glasul gurii.

Nici vorbă ca vreun bănațean – erau în fiecare clasă 20/30% –, de la clasa I până la a VIII-a, să fi pomenit un cuvânt măcar că autorul cântecului din întrebare ar fi compatriotul lor I. Vidu. În această conștiință am plecat la Liceul din Brașov și apoi la Năsăud, unde, deși aveam o doză mult superioară de cunoștințe muzicale și, prin urmare, contact strâns cu înșiși profesorii de muzică, de la niciunul n-am auzit că autorul «frumoasei melodii» ar fi învățătorul I. Vidu.

Am trecut la Seminarul Teologic din Sibiu, apoi, pentru specializare în muzică, mi-am făcut studiile la București și Berlin, și nici în aceste școli muzicale n-am avut ocazia să aflu că *Bobocel* și *inele* n-ar fi melodie populară, ci creațiunea unui muzicant. Ar putea fi de necrezut pentru un om bănuitor că n-am luat cunoștință nici de ediția I-a și nici de a II-a a defunctului, în care se cuprindea și *Bobocel* și *inele*.

Oricare om obiectiv și de bună-credință trebuie să admită însă că eu – care, de la 1919 încolo, am fost constrâns să am alte preocupări muzicale, decât acelea de a scormoni mărunțișurile muzicale incipiente ale generației care era la începutul începutului muzical –, am putut să trec cu vederea elaboretele muzicale în categoria cărora intră *Bobocel* și *inele*.

Astfel trebuie explicat faptul că în 1938 am întocmit corul *Bobocel* și *inele* fără să-mi fac iluzia că lumea românească mă considera autor al acestei melodii.

În adevăr, aş fi fost extrem de naiv să cred, la 1938, că melodia armonizată de mine va fi considerată ca o creaţiune a mea, căci ştiam, har Domnului, că mai trăiesc 70% din contemporanii mei, cari, între 1890-1900, vasăzică atunci când eu eram de 10-12 ani, cântau această melodie.

Evident, orgoliul local este producător de rea-credinţă.

Acuzatorii mei vor şti poate că bunul meu nume nu este a se atribui melodiei *Bobocele şi inele*, ci cu totul altor lucrări, a căror valoare şi importanţă a fost recunoscută, de repetite ori, de personalităţi de seamă, muzicale, din ţară şi străinătate.

În consecinţă, plângerea depăşeşte limitele bunei-credinţe, când tinde să-mi anihileze valoare a personalităţii mele muzicale, în Ţara Românească, prin acuzaţiunea că m-aş fi împodobit cu pene străine.

Dacă n-aş fi fost convins că această melodie este populară şi deci supusă domeniului public, nici gând n-aş fi avut să mă ocup de ea, căci doar nu eram avizat la armonizarea unei astfel de melodii, când eu aveam alte preocupări muzicale mult mai de seamă şi mai folositoare poporului meu.

Ca încheiere mai adaug că venitul net al concertului dat de corul Secţiei Pedagogice în 17 iunie a.c. a fost exact de lei 369, conform socotelilor bazate pe acte precise.”

Bibliografie

Cosma 1974, I = George Enescu, *Scrisori*, Ediţie critică de Viorel Cosma, volumul I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti.

DLR 1975 = *Dicţionarul Limbii Române*, Serie nouă, tomul IX – litera R, Editura Academiei RSR, Bucureşti.

Stan 2012 = Constantin-Tufan Stan, *Monografia muzicală a comunei Belinţ. Geneza şi destinul unei capodopere*, în Sabin V. Drăgoi, *Monografia muzicală a comunei Belinţ*, Ediţie anastatică îngrijită de Constantin-Tufan Stan, cu un studiu muzicologic al lui Constantin Catrina şi un studiu lingvistic de Simion Dănilă, Editura Eurostampa, Timişoara.

Țiplea-Temeș 2004 = Bianca Țiplea-Temeș, *Augustin Bena – monografie*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca.

ANEXA

Bobocel și inele de Augustin Bena

Handwritten musical score for "Bobocel și inele" by Augustin Bena. The score is written for three parts (Soprano, Alto, Bass) and includes lyrics in Romanian. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

Lyrics:

Su-su-mi-a fru-za de vi-le, ca dă-șo-ștea nu-i mo-șe, Ya-i-e ver-de si-mi-nic
 cau-tă-ți mîi-nă al-ți-vi-nic, căci cu mi-ne noi-ni-mă, ia-că ia-că nu-mă-ga.
 Tră-am dat me-re, tră-am dat se-re, tră-am dat bu-re sal-bi-ne-le, ia-că ia-că pa-mî-nă. Tră-mă-nă-mă-nă, Tră-mă-nă-mă-nă.
 Tră-mă-nă-mă-nă, Tră-mă-nă-mă-nă.

Tempo: a tempo

Instrumental parts: The score includes instrumental parts for the Soprano, Alto, and Bass staves, featuring various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Bobocele și inele de Ion Vidu

42

Domnului DF GEORGIU DOBRIN dedic. acest op. Autorul.

BOBOCELE ȘI INELE.

(Cor bărbătesc.)

Muzica de I. VIDU.

Andantino

Tenori

Bassi

1. Spu-su-mi o frun-ză de vie Că dra-gos-tea nui mo-și - e; Foa-ie ver-de
2. Șa-se luni ce te-am lu-bit Tot de mi-ne ai vor-bit Că-tră frun-ză
3. Am glu-mit că te-oi lu-a (Mai și spus la mal-că ta - Și la frați și

Și - mi - nie Că-n-tăi mândră alt vol - hic Că cu mi - ne hai ni - mie
că - tră ear-bă Că - tră u - nui că - tră al - tul PĂ-nă ni-o scl - ut tot sa-tul
la su-ro-ri De so dus ves-tea pe nori Pă-nă car-tea po-pi - lor

la că num'a - șa! Ti-am dat me-re Ti-am dat pe-re Ti-am dat bu-ze
la că num'a - șa! Ti-am dat gu-ră și i - ne-le și i - ne-le Tai fîc-ut fa-
la că num'a - șa! Ti-am dat dra-gă bo - bo - ce-le bo - bo-ce-le Să na-toi-te

1-3. a șa! *ff*

FINAL

sub-ți - re-le la - că num a - șa
la cu e-le la - că num a - șa Ră-măi măn-dră să - nă-ton-să tra la la la
cum cu e-le la - că num a - șa

tra la la la la Dar cu mult mai no - ro-coa-să tra la la la tra la la la la.

tra la la

Partea a VII-a:
APARIȚII EDITORIALE

Florin Bucescu

Viorel Bârleanu



Stilul muzical arhaic din ținutul Rădăuților

Studiu monografia



Editura MUȘATINII
Suceava, 2013