

**CONSILIUL JUDEȚEAN SUCEAVA
CENTRUL CULTURAL BUCOVINA
CENTRUL PENTRU CONSERVAREA ȘI PROMOVAREA
CULTURII TRADIȚIONALE**

GHIDUL IUBITORILOR DE FOLCLOR

7/2017

**Editura Lidana
Suceava, 2017**

Responsabil de proiect:
Dr. Constanța Cristescu
[Consultant artistic muzicolog CCPCT]

Consiliul Județean Suceava

Președinte: Gheorghe Flutur

Centrul Cultural Bucovina

Manager: Sorin Vasile Filip

Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale
(abr. CCPCT)

Director: Călin Brăteanu

Contabil șef : Ramona Medeleanu

Responsabil achiziții servicii editoriale: Carmen Chirap

Ghidul iubitorilor de folclor
este un manual de educație culturală cu apariție anuală.
Responsabilitatea asupra conținutului materialelor publicate revine
în exclusivitate autorilor.

ISSN 2284-5593

ISSN-L 2284-5593

CUPRINS

<i>FOLCLORUL ÎN ȘCOALĂ</i>	5
CURSUL OPȚIONAL DE FOLCLOR-MODALITATE DE A PĂSTRA TEZAUURUL TRADIȚIILOR BUCOVINENE, Drd. Dorina PAICU	6
IMPORTANȚA STUDIERII FOLCLORULUI ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL TEOLOGIC UNIVERSITAR, Dr. Constanța CRISTESCU	14
<i>INSTRUMENTE TRADIȚIONALE</i>	28
FLUIERELE DIN BUCOVINA, Mariana MAXIMIUC	29
EVOLUȚIA VIORII ȘI INTEGRAREA ACESTEIA ÎN CONTEXTUL SOCIAL-ISTORIC AL MUZICII TRADIȚIONALE POSTBELICE DIN REPUBLICA MOLDOVA PÂNĂ LA ANII '90, Dr. Nicolai SLABARI	36
VIOARA, ÎN CONTEXTUL SOCIAL-ISTORIC AL MUZICII TRADIȚIONALE DIN REPUBLICA MOLDOVA DUPĂ ANII '90, Dr. Nicolai SLABARI	45
<i>STILISTICĂ INTERPRETATIVĂ</i>	52
ORNAMENTICA ÎN REPERTORIUL TRADIȚIONAL AL LĂUTARULUI ALEXANDRU BIDIREL, Dr. Nicolae SLABARI	53
<i>JOCUL TRADIȚIONAL ȘI DANSUL DE SOCIETATE</i>	61
REZONANȚE EUROPENE ÎN MUZICA TRADIȚIONALĂ DE DANS DIN BUCOVINA ȘI BASARABIA: POLCA, Dr. Vasile CHISELIȚĂ	62
<i>TRADIȚII ȘI OBICEIURI ÎN ACTUALITATE</i>	81
OBICEIURI PRACTICATE DE CĂTRE TINERII DIN COLECTIVITATEA RURALĂ ÎN CONTEMPORANEITATE (Republica Moldova), Dr. Svetlana BADRAJAN	82
CONSIDERAȚII DESPRE MODUL DE PREZENTARE PE SCENĂ A OBICEIURILOR DE CRĂCIUN ȘI ANUL NOU, Ioan ILIȘESCU	88

COLINDA PE SCENĂ: ÎNTRE TRADIȚIE ȘI ACTUALITATE, Dr. Diana BUNEA	92
<i>PORTRETE DE RAPSOZI</i>	98
TROMPETISTUL VIRTUOZ ALEXANDRU HAVRILIUC – INTERPRET ȘI CULEGĂTOR AL UNUI VALOROS REPERTORIU FOLCLORIC BUCOVINEAN, Dr. Irina Zamfira DĂNILĂ	99
MAESTRUL ION PAULENCU LA VÂRSTA ÎMPLINIRILOR, Dr. Vasile CHISELIȚĂ	113
BUNEA – O VECHE FAMILIE DE LĂUTARI DIN SATUL BARABOI, NORDUL BASARABIEI, Dr. Diana BUNEA	122
<i>REPERTORII, COLECȚII ANTOLOGICE - PREZENTĂRI, RECENZII, STUDII</i> -	134
COLINDE DIN BUCOVINA (II) Selecție de texte, Dr. Constanța CRISTESCU	135
VALOROASE DOCUMENTE DE CULTURĂ ROMÂNEASCĂ DIN TRANSNISTRIA INTERBELICĂ, Dr. Svetlana BADRAJAN	140
RECENZIE. Alexandru Voevidca, <i>Folclor muzical din Bucovina</i> , volumul I, Repertoriul ritual-ceremonial vocal, Dr. Mădălina RUCSANDA	152
ALEXANDRU VOEVIDCA – FOLCLOR MUZICAL DIN BUCOVINA, Dr. Vasile VASILE	157
<i>OPORTUNITĂȚI ETNOGRAFICE - DETALII DE PORT TRADIȚIONAL</i>	190
ASPECTE ALE ÎNCĂLȚĂMINTEI TRADIȚIONALE, PARTE STRUCTURALĂ A PORTULUI POPULAR DIN JUDEȚUL SUCEAVA, Eutasia RUSU	191
DESPRE ACOPERIREA CAPULUI. Câteva observații, Eva GIOSANU	200

FOLCLORUL ÎN ȘCOALĂ

CURSUL OPȚIONAL DE FOLCLOR-MODALITATE DE A PĂSTRA TEZAURUL TRADIȚIILOR BUCOVINENE

Drd. Dorina PAICU

[Profesor, Școala Gimnazială Poiana Stampei]

COMORI DIN LADA DE ZESTRE LA POIANA STAMPEI

Argument

Elemente constitutive ale specificului inconfundabil cu care poporul român se legitimează în fața lumii, cultura, tradițiile noastre vin de demult și-și cer dreptul de a fi, dacă nu îmbogățite, măcar preluate și transmise în caratele lor de frumusețe și expresivitate. A intrat în obișnuință o expresie de genul “românii au cel mai bogat folclor din lume”, fie că este vorba de cel muzical, coregrafic, literar sau al obiceiurilor. Având în vedere starea de lucruri care se perpetuează în județul nostru, ne întrebăm dacă copiii copiilor noștri se vor mai putea mândri să facă o asemenea aserțiune. De ce? Pentru că tradițiile, de toate felurile, ca expresie a ființei noastre naționale au intrat într-un con de umbră care se îngroașă pe zi ce trece, urmare firească a dezinteresului și uitării la care sunt sortite într-o societate cum e cea românească, preocupările spirituale fiind, prin forța împrejurărilor, marginalizate.

Cunoscând importanța culturii, în special a folclorului și iubind mult muzica și dansul popular, am considerat ca o datorie de suflet pentru elevii noștri și părinții acestora, transmiterea fondului de valori românesc, știut fiind faptul că un popor care nu păstrează și nu-și cultivă cultura și tradițiile își va pierde identitatea. Cunoașterea, valorificarea și transmiterea folclorului bucovinean, de la Poiana Stampei în special, au fost mereu în atenția noastră la toate generațiile de elevi pe care le educăm. Ne vom aminti că suntem români, că

apartinem unei anumite comunități bucovinene, prin ceea ce avem mai de preț, prin tradițiile care, preluate de copii cu talent și imaginație, trebuie redată vieții pentru a dura în timp. Dacă reușesc să viețuiască e doar rodul muncii pătimate a unor oameni ce sfințesc locul unde trăiesc și muncesc.

Acest opțional se pliază pe proiectul *TRADIȚII*, care și-a propus reînvierea tradițiilor și obiceiurilor din comunitatea Poiana Stampei, alături de alte activități care se desfășoară în acest sens în localitate. Tinerii trebuie să se familiarizeze cu activitățile care se practicau sau care se mai practică în zonă, având caracter folcloric: șezători, hore, clăci, descântece, nunți, botezuri, înmormântări; trebuie să-și formeze deprinderi de a practica meserii tradiționale: țesut, cusut, lemnărit, cojocărit și să se inițieze în tainele meșteșugurilor, cum ar fi încondeierea ouălor de Paști, țesutul, cusutul, pictura religioasă pe lemn sau pe sticlă, sculptură în lemn. În același timp, trebuie să recunoască portul popular și obiectele tradiționale locale prin caracteristicile de autenticitate.

O prioritate este, evident, colecționarea de folclor autentic (strigături, cimilituri, ghicitori, zicători, proverbe, descântece, legende, texte specifice obiceiurilor de peste an și ceremonialurilor de trecere etc.), formarea simțului estetic și a dragostei pentru tot ce înseamnă folclor și tradiții deoarece tinerii de astăzi vor deveni viitori organizatori de manifestări cultural-artistice, păstrători și promotori ai valorilor tradiționale locale, zonale, naționale.

COMPETENȚE GENERALE:

1. Comprehensiunea și interpretarea fenomenelor de cultură și civilizație tradițională românească
2. Argumentarea practic, oral și în scris a înțelegerii problematicei vizate atât în orele de pregătire teoretică, cât și-n cele de aplicații - cercetare în teren

COMPETENȚE SPECIFICE:

1.1. Cunoașterea, înțelegerea și interpretarea formelor și fenomenelor tradiționale ale comunității din localitatea Poiana Stampei

1.2. Valorificarea experienței străbunilor prin preluarea valorilor și practicarea lor

1.3. Plierea informațiilor pe activități practice, de cercetare și de creare de valori autentice

1.4. Grefarea cunoștințelor achiziționate pe parcursul unui an pe cele existente deja, pentru a putea compara diferitele stiluri existente în zona folclorică Bucovina

1.5. Incitarea spiritului național, prin raportarea la valorile europene

2.1. Utilizarea unor strategii specifice de comunicare orală și scrisă cu scopul înțelegerii, interpretării și valorificării tradițiilor din localitatea Poiana Stampei

2.2. Argumentarea însușirii de competențe teoretice și practice prin prezentarea produselor realizate

2.3. Afirmarea unui stil propriu în colectivul clasei și în cel al comunității locale

2.4. Dezvoltarea spiritului de lucru în echipă și de relaționare cu cei din jur.

OBIECTIVE DE REFERINȚĂ:

O1 - să realizeze un cadru optim continuării învățării, prin valorificarea capacităților dobândite în fiecare an de studiu;

O2 - să creeze o atmosferă destinsă pentru a certifica elevilor că efortul de a se autodepăși este motivat de dorința de a se individualiza în cadrul colectivității;

O3 - să-i determine pe elevi să înțeleagă care este importanța achizițiilor de la orele de limba și literatura română în cunoașterea, înțelegerea și valorificarea tezaurului spiritual al comunității;

O4 - să-i influențeze pe elevi în formarea unui sistem de valori viabil, ancorat în spiritualitatea neamului, dar raportat la valorile prezentului și ale viitorului;

O5 - să le dezvolte capacitatea de observație, de comparație, de analiză și de selecție a elementelor specifice localității Poiana Stampei, pentru a le transfera urmașilor;

O6 - să le dezvolte spiritul competitiv, simțul critic și cel estetic, utile în formarea unor atitudini corecte față de valori sau față de nonvalori;

O7 - să-i determine să se angajeze în acțiuni care să le fructifice energia creatoare, pentru realizarea de produse originale, de calitate;

O8 - să le cultive sentimentele de adeziune la tradițiile colectivității din care fac parte;

O9 - să păstreze și promoveze valorile locale autentice pe plan național și internațional.

VALORI ȘI ATITUDINI

- asimilarea valorilor comunității, în vederea păstrării specificului local, parte integrantă a specificului zonal și național;

- cultivarea unei atitudini pozitive față de valorile tradiționale românești;

- realizarea unor reprezentări culturale în raport cu moștenirea spirituală a colectivității Poiana Stampei;

- formarea și dezvoltarea interesului față de comunicarea interculturală.

MODALITĂȚI DE EVALUARE

- evaluare periodică, orală, individuală;

- chestionarele;

- proiectul educativ;

- portofoliile elevilor;

- prezentări PPT;

- creații literare tematice;
- evaluarea unor produse rezultate din proiect: țesături, cusături, pictură pe lemn sau sticlă, pirogravură pe lemn, ouă încondeiate, podoabe; concurs gastronomic;
- evaluarea interpretării unor creații populare originale culese din comunitate;
- articole de îmbrăcăminte;
- expoziții, concursuri, festivaluri;
- programe artistice cu valorificarea materialului cules;
- articole în presă;
- emisiuni radio și TV.

ELEMENTE DE CONȚINUT PENTRU OPȚIONALUL „COMORI DIN LADA DE ZESTRE LA POIANA STAMPEI” Semestrul I

- Organizarea activităților opționalului de etnografie și folclor
- Omul-participant activ la viața social-politică a localității Poiana Stampei
- Explicarea noțiunilor de „folclor” și „folcloristică”
- Analiza și conceperea tipurilor de chestionare necesare în cercetarea folcloristică
- Aplicații în teren (organizarea grupelor și a temelor de cercetare):
 - Grupa I: componența comunei (șapte sate); perimetrul locuibil; instituții de cultură (Casa de Cultură; Casa-muzeu); Biserica, cursul râului Dorna, stiluri arhitecturale;
 - Grupa II: flora spontană-utilizări în medicina populară; ustensile în gospodărie; rețete și bucătărie tradițională; oameni ce practică medicină populară;
 - Grupa III: portul popular al locuitorilor din Poiana Stampei, meserii specifice, unelte

- agricole, calendarul muncilor agricole, culturi specifice, fânețe montane;
- Grupa IV - obiceiuri și tradiții populare: hora satului, scrânciobul, cântece populare; texte aferente obiceiurilor de peste an - urături; texte utilizate în „ciclul vieții” (naștere, nuntă, înmormântare), descântece, urări, instrumente muzicale, calendarul creștin și cel laic.
- Ordonarea materialului obținut în activitatea de cercetare
- Pregătirea formațiilor care vor participa la activități de evaluare din cadrul proiectului educativ
- Întâlnire-dezbatere cu membri ai comunității Poiana Stampei-reprezentanți ai autorităților locale, agenți economici, părinți, cadre didactice
- Susținerea unui spectacol cu evoluția formațiilor localității Poiana Stampei - Ansamblul folcloric „*Poienița*” și Grupul vocal „*Flori de pe Dorna*”
- Prezentarea unor tradiții și obiceiuri în cadrul proiectului „Tradiții”
- Moment artistic în cadrul spectacolului „Sfântă seară de Crăciun”, organizat anual pe scena Casei de Cultură Poiana Stampei
- Elemente specifice portului popular din comuna Poiana Stampei
- Specificul arhitecturii locuințelor din comuna Poiana Stampei.

ELEMENTE DE CONȚINUT PENTRU OPȚIONALUL „COMORI DIN LADA DE ZESTRE LA POIANA STAMPEI” SEMESTRUL AL II-LEA

- Identificarea și clasificarea obiceiurilor legate de marile evenimente din viața omului

- Reflectarea aspectelor specifice portului popular și a obiectelor de decor, prin realizarea de produse în cadrul cercului „Micii meșteșugari”
- Prezentarea generală a obiceiurilor legate de Sărbătorile Prepascale și Pascale: Postul Mare, spovedania, împărtășania, vecernia, Săptămâna Mare (Deniile, Joia Mare, Prohodul Domnului) încondeiatul ouălor, Săptămâna Luminată
- Participări la programul „Paște în Bucovina”; „Joia Mare la Poiana Stampei”; „Drumul ouălor încondeiate”;
- Sărbătorile Prepascale, Pascale și cele de după Paști, până la Înălțarea Domnului - transferuri creștine ale unor sărbători vechi (păgâne), aparținând culturilor ebraică și romană
- Credințe și obiceiuri populare legate de Florii și de florile de primăvară
- Oul încondeiat - simbol cultural bucovinean - simboluri cromatice, simboluri ornamentale
- Participări la expoziții, concursuri, festivaluri - „Festivalul Național al Ouălor Încondeiate”- Ciocănești
- Ateliere de creație
- Prezentarea generală a uneltelor și a instrumentelor folosite de locuitorii satului la treburile casei și la munca câmpului: furca și fusul, vârtelnița, războiul de țesut (stativele), sucala, suveica; coasa, grebla, sapa etc.
- Pregătirea și susținerea unor scenarii care țin de botez, nuntă, înmormântare, post, cășlegi etc. în cadrul unei șezători la Casa-muzeu din Poiana Stampei
- Participare la Concursul județean „Comori de suflet românesc”
- Pregătirile și prezentările comunicărilor de către grupe

- Prezentarea Proiectului „Tradiții” (în cadrul căruia s-a încadrat și opționalul de folclor) la sesiunea de comunicări din cadrul festivalului anual „*Flori de pe Dorna*” - Poiana Stampei.

Propuneri pentru referințe bibliografice:

1. Lucian Blaga, *Spațiul Mioritic* în volumul *Trilogia culturii*, Editura pentru Literatură, București, 1969
2. Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Ghenghis hun*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1990
3. Arnold Van Genepp, *Rituri de trecere*, Iași, 1996
4. I. Ghinoiu, *Obiceiurile populare de peste an*, Editura Dicționar, București, 1997
5. Simeon Florea Marian, *Nașterea la români, Nunta la români, Înmormântarea la români*, Editura Grai și suflet, București, 1995
6. Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, București, 1991
7. Ion Mușlea și Ovidiu Bârlea, *Tipologia folclorului*, Editura Minerva, București, 1970
8. *Elogiu folclorului românesc*, Editura pentru Literatură, 1969

IMPORTANȚA STUDIERII FOLCLORULUI ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL TEOLOGIC UNIVERSITAR*

Dr. Constanța CRISTESCU

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

În evoluția societății umane, educația muzicală a constituit, mai mult sau mai puțin, un deziderat al educației și formării personalității. În societatea contemporană educația muzicală este, în cea mai mare parte, neglijată, ignorată în procesul de învățământ. Nu odată am constatat, mergând pe teren prin sate, că la școli orele de muzică nu sunt predate de profesori de muzică, ci de profesori fără pregătire muzicală ori de absolvenți de teologie fără pregătire în domeniul pedagogiei muzicale, cu o cultură muzicală limitată la cântarea bisericească pe care trebuie să o performeze la strună în timpul serviciului liturgic.

Și acum, ca și în secolele trecute, preoții, în cea mai mare parte, disprețuiesc folclorul, considerându-l de proveniență „păgână”, prin urmare, neconcordant cu învățătura Bisericii Ortodoxe... Este o aberație care se perpetuează generație de generație în rândul teologilor datorită lipsei lor de pregătire în domeniul culturii tradiționale folclorice, deși politicile culturale mondiale apreciază folclorul ca fiind un segment de cultură tradițională cu statut patrimonial de marcă de identitate etnică. Prin urmare, folclorul este considerat a avea valoare de tezaur cultural.

Având în vedere specificul și particularitățile activităților muzicale și culturale ale teologilor, *propun o regândire a*

* Lucrarea a fost comunicată, cu același titlu, în cadrul Simpozionului internațional „Educație și mărturisire”, 13-16 noiembrie 2017, Cluj Napoca, Universitatea Babeș-Bolyai – Facultatea de Teologie Ortodoxă.

modelului educațional muzical din învățământul teologic, în concordanță cu tradiția pedagogiei muzicale științifice românești și cu oportunitățile actuale internaționale.

În acest sens formulez pledoaria, axându-mă pe punctarea următoarelor probleme:

1. importanța folclorului în educația muzicală generală – excelențe ale pedagogiei muzicale românești;
2. importanța cunoașterii și înțelegerii folclorului de către teologi;
3. sugestii de îmbunătățire a sistemului educației muzicale în învățământul teologic ortodox.

1. Importanța folclorului în educația muzicală generală – excelențe ale pedagogiei muzicale românești

În primul paragraf din capitolul II. Intitulat *Cântecul popular românesc și rolul său în educația muzicală, artistică, morală și intelectuală a poporului român* din volumul ***Pagini nescrise din istoria pedagogiei și a culturii românești*** [*O istorie a învățământului muzical*], EDP, București, 1995, muzicologul pedagog Vasile Vasile afirmă:

„Între bunurile culturale vitale ale poporului român intră și cântecul popular, recunoscut ca o adevărată sinteză a cunoașterii, având în conținutul său elemente de teologie, sociologie, filosofie, mitologie, istorie, cosmografie, psihologie, botanică, zoologie, etnografie, într-un cuvânt, fapt și purtător de cultură, fiind deci un fapt antropologic și alcătuind ceea ce un ilustru specialist numea o < expresie > dar și o < ordine de viață >”. [Op. cit., p. 19: Autorul se referă la Ovidiu Papadima, citând studiul *O viziune românească a lumii*, din: „Studii de folclor”, București, 1941, p. 34.]

Savantul Vasile Vasile conchide că în cultura populară „cântecul devine expresia cea mai concentrată și mai explicită a vieții sufletești, redând un registru foarte întins al sentimentelor umane și reprezentând o sinteză a cunoașterii vieții și cosmosului.” [Op. cit., p. 23]

Nu întâmplător, cântecul popular a constituit pe parcursul istoriei o adevărată școală de educație socială, morală și patriotică. Nelipsit din nici unul din marile momente ale vieții, de la nici una dintre marile sărbători de peste an, de la manifestări comunitare, cântecul a devenit principala manifestare artistică înzestrată cu virtuți educaționale prin valoarea intrinsecă a mesajului său, dar și prin antrenarea viitorilor purtători ai acestei expresii de totalitate a ființei umane.

„Școală de frumos și sensibilitate, de cultivare a creativității și imaginației poporului nostru, cântecul popular a devenit și o școală a eticului, a virtuților morale și au existat vremuri și generații pentru care era singura formă educativă cu o organizare sui-generis, în care deprinderile se transmiteau după niște legi vădind intuiție pedagogică și respectarea structurii multidimensionale a activității.

În același timp folclorul a reprezentat un mediu sociouman în care se depistau și se cultivau aptitudini și deprinderi muzicale, constituind un laborator de decantare a valorilor dar și a atitudinilor morale, sociale și se cultiva și o bogată viață afectivă.” [Vasile Vasile, *Op. cit.*, p. 23]

„Formarea gustului dar și a percepției muzicale, dezvoltarea auzului și o anumită cultivare a vocii, a posibilităților de memorare, de sesizare a simbiozei dintre limbajul verbal și cel muzical, descoperirea fondului emoțional al muzicii sunt numai câteva dintre implicațiile acestei educații muzicale largi, a practicării cântecului popular în lumea sătească.” [Ibidem, p. 24].

Folclorul a fost una dintre formele primare ale educației muzicale, estetice, artistice, morale, intelectuale, patriotice și sociale, prin urmare el trebuie să fie una din temeliele educației muzicale școlare și un fundament, un izvor de dezvoltare a creativității muzicale în etape superioare ale educației artistice. [Detalii asupra implicațiilor psihologice ale

folclorului în viața sătească tradițională se pot afla din exegeza etnomuzicologei Ghizelei Sulițeanu intitulată *Psihologia folclorului muzical*, Editura Academiei RSR, București, 1980.]

Secolul al XIX-lea și secolul al XX-lea au adus experiențe și performanțe pedagogice strălucite de integrare a folclorului în activitatea didactică muzicală pe planul educației generale, dar și în planul educației muzicale de performanță artistică. Nume ca Alexandru Podoleanu, D.G.Kiriac, Gavriil Muzicescu, Ciprian Porumbescu, Spiru Haret, Ion Creangă, se înscriu între marii pledanți pentru valorificarea folclorului în procesul didactic școlar. În perioada interbelică se afirmă deplin curentul valorificării pedagogice a impresionantului tezaur folcloric în procesul didactic la diferite niveluri de vârstă și de performanță, paralel cu dezvoltarea etnomuzicologiei pe plan european și mondial. Două nume de referință în aceste demersuri din domenii îngemănate – pedagogia muzicală și etnomuzicologia – se impun: George Breazul și Constantin Brăiloiu. Ambii au demonstrat valoarea educativă a folclorului copiilor și rolul acestuia în formarea personalității artistice a copiilor.

George Breazul a realizat un prim sistem educațional muzical pornind de la valorile folclorului. În acest sens stă mărturie și inegalabila ***Patrium Carmen*** [*Contribuții la studiul muzicii românești*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1941], deasemenea *colecția de colinde și cântece de stea în notație dublă occidentală și psaltică* pentru uz didactic, intitulată ***Colinde. Culegere întocmită de George Breazul***, în col. Cartea Satului, “Scoasă de Fundația Regală Principele Carol”, reeditată sub îngrijirea lui Titus Moisesescu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1993 -, dar și studiile referitoare la problemele folclorului și cele ale educației muzicale în școala românească.

Constantin Brăiloiu a dedicat un studiu etnomuzicologic, care este în același timp sociologic și psihologic, folclorului

copiilor, în care demonstrează unitatea principiilor de creație muzicală ritmică ludică infantilă pe tot globul pământesc, indiferent de limba vorbită și prin urmare, universalitatea trăsăturilor structurale ale ritmicii din jocurile spontane create de copii [*Ritmul copiilor. La rythmique enfantine*, în *Opere*, I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din RSR, București, 1967, p. 119-172.]. Brăiloiu teoretizează principalele sisteme ritmice specifice folclorului românesc: ritmul giusto-silabic, ritmul aksak, ritmul parlando-rubato, toate acestea fiind diferite de sistemul divizionar specific unei anumite perioade stilistice a culturii muzicale europene, atât de influentă asupra sistemului educațional muzical românesc din trecut și din zilele noastre. Fiecare sistem ritmic exprimă în cântec un ethos, ca și fiecare gen folcloric în parte. Brăiloiu demonstrează fundamentarea cântecului infantil, ca și a melodicii unor genuri rituale de mare vechime pe scări muzicale premodale, deseori cu intervale netemperate, dovedind existența unei mari varietăți structurale a melodicii folclorului, diferită de cea a muzicii culte clasic-romantice pe care se fundamentează educația muzicală temperată chiar și în zilele noastre. Această diversitate structurală a folclorului reflectă, pe de o parte, stadii diferite de dezvoltare și vechime genuistică, pe de altă parte, capacitatea extraordinară a omului simplu de a se exprima nuanțat în formule și forme de limbaj foarte economice, sau de complexitate variată.

Cunoașterea particularităților structurale și genuistice ale folclorului românesc este fundamentală pentru educația muzicală generală și pentru dezvoltarea personalității artistice și intelectuale în albia culturii identitare a unei nații, ori a unui grup etnic. A-ți cunoaște și prețui folclorul este la fel de important cu a-ți cunoaște și a-ți folosi corect limba neamului tău.

Kodály Zoltán, în fața întrebării de principiu: *cu ce cântece începem educația muzicală?*, răspundea: „din copilărie

urmărim implantarea lentă, subconștientă a elementelor caracteristice, *așezarea temeliilor care stau la baza străvechei construcții proprii*. Cu cât este mai adâncă fundația, cu atât mai trainică clădirea. Prima treaptă de temelie este limba. A doua treaptă a acelei trăiri subconșiente este cântecul... *trăsătura cea mai autentică, expresia cea mai vie a caracterului național este jocul și cântecul de sorginte populară. /.../ Una singură este limba maternă vorbită și cântată*”.

Asemenea lui Kodály în concepția pedagogică muzicală, George Breazul a găsit formularea științifică adecvată unei metodici muzicale moderne: „Primele elemente de metodică muzicală nu pot fi aflate într-un alt chip și alt undeva, decât în exteriorizările muzicale ale copilului, sau din ambianța lui” [Citat de Ligia Toma Zoicaș în *Pedagogia muzicii și valorile folclorului*, Editura Muzicală, București, 1987, p. 9.].

În cea de-a II-a jumătate a secolului XX se devoltă un sistem educațional muzical științific, care fundamentează educația muzicală pe două paliere: folclorul și cultura muzicală universală. Ambele fundamente educaționale oferă tezaure repertoriale care acoperă integral problematica educației muzicale la niveluri diferite de vârstă și de receptivitate muzicală. Criteriile de selecție a repertoriului pentru lecțiile educative sunt argumente pedagogice îmbinate cu argumentul autenticității repertoriale, care este un argument științific fundamental. Faptul că profesorul de muzică, indiferent la ce nivel educațional ar funcționa, trebuie să apeleze în procesul didactic la piese muzicale adecvate tematicii educative, îl obligă să apeleze prioritar la resursele antologice realizate pe parcursul unui secol de etnomuzicologie de specialiști cunoscători ai criteriilor de evaluare a autenticității repertoriului folcloric. Bogatul tezaur folcloric cules și publicat de specialiști pe parcursul unui secol de etnomuzicologie oferă

soluții repertoriale la toate problemele educației muzicale pe care le ridică procesul didactic.

Proiectat pe ideea valorificării folclorului în educația muzicală, volumul metodic al Ligiei Toma Zoicaș intitulat *Pedagogia muzicii și valorile folclorului*, Editura Muzicală, București, 1987, oferă pedagogiei muzicale contemporane modele de metodică predării unor elemente muzicale folosind selecții repertoriale adecvate din tezaurul folcloric românesc. Principiul adecvării și cel al gradației complexității repertoriale în procesul didactic muzical este magistral ilustrat de distinsa didacticiană în pledoaria sa de metodică muzicală, proiectându-ne în universul muzical real al copilului, necunoscut multor preinși educatori din zilele noastre. Distinsa profesoară universitară pledează pentru o educație muzicală integrată procesului educativ complex, în vederea realizării de relații și conexiuni conjuncturale menite să dezvolte receptivitatea artistică polivalentă și să lărgască orizontul de cunoaștere complexă a fenomenelor lumii în care copilul sau tânărul se devoltă și activează. Metoda de dezvoltare a auzului și vocii copilului prin valorificarea repertoriului folcloric propriu vârstei și capacității sale vocale, pornind de la structurile melodice, ritmice și articulațiile arhitectonice cele mai simple spre cele din ce în ce mai complexe, ilustrată de distinsa didacticiană printr-un repertoriu bogat și divers selectat cu grijă, se oferă ca un model practic de excepție demn de urmat de către dascăli în procesul educativ muzical actual. [*Pentru o abordare interdisciplinară a problemelor instuirii muzicale. Soluții la nivelul învățământului mediu*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. 8-9, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1979, p. 243-251].

2. Importanța cunoașterii și înțelegerii folclorului de către teologi

Studierea folclorului în facultățile de teologie ortodoxă înlesnește înțelegerea concepției estetice populare, a criteriilor acestuia de apreciere a frumosului, ca și motivarea perenității și actualității acestuia, precum și integrarea sa în diversele categorii estetice; apoi relația dintre funcția artistică a muzicii populare cu celelalte funcții implicate în faptul folcloric muzical, ca, de exemplu, cea social-normativă.

Regretata etnomuzicologă și psihologă Ghizela Sulițeanu remarcă în concluziile volumului de referință intitulat *Psihologia folclorului muzical* [Editura Academiei Române, București, 1980, p. 258-259] următorul fapt incontestabil: „*Existența folclorului*, așa cum poate fi considerată din timpuri arhaice și din ce în ce mai pregnant în contemporaneitate, *ne-a evidențiat necesitatea umană de a promova frumosul muzical* (s.n.C.C.). Avem de-a face cu o concepție artistică populară și, chiar dacă aceasta nu corespunde într-un tot al canoanelor esteticii clasice, ea își are normele ei de afirmare la fel de puternic motivate. Factori ca necesitate, practicant, creator, auditor ne-au apărut a fi implicați și în fenomenul folcloric muzical. În domeniul tradiției populare, avem de-a face cu o manifestare muzicală ce necesită, datorită structurii ei specifice, un nivel diferit de înțelegere față de muzica literată, dar aceasta nu diminuează cu nimic prezența unui proces de continuitate în concepția umană privind valoarea generatoare a folclorului muzical. /.../ Domeniul artei populare necesită, prin funcționalitatea sa, aducerea pe primul plan a legăturii sociale interdependente, indisolubile, între existența factorului uman și faptul folcloric, în cazul nostru muzical.”

Actualmente practicantul de folclor nu mai este cel de altădată. Practicantul de folclor se află în plină ascensiune culturală și astfel își îmbogățește cunoașterea cu manifestări muzicale nonfolclorice. Pe de altă parte, el apare interpus între

receptarea mai multor lumi muzicale care îl solicită mai mult sau mai puțin în a lua cunoștință de existența lor. Astfel, datorită mijloacelor moderne de informare – radio-uri multiple, diverse televiziuni, internet -, marii diversități de festivaluri și megafestivaluri, spectacole și megaspectacole cu o mare varietate structurală, repertorială și stilistică, cu funcționalitate complexă, practicantul de folclor devine deopotrivă performer de folk, de muzică ușoară, de muzică simfonică, ori receptor al unor multiple stiluri și genuri aparținând curentului wordart, curent cu caracter puternic intercultural, confuz ori hibrid sub aspect stilistic. În fapt, orice fel de muzică ce ne solicită atenția constituie un mesaj a cărui decodificare reprezintă, în ultimă instanță, un proces psihofiziologic complex în care sunt implicați laolaltă factori de natură social-istorică, economică și cultural-artistică, cu o seamă de caracteristici psihice individuale și colective. În acest context cultural atât de mozaicat, este sigur că folclorul asimilează fel de fel de influențe culturale printr-un proces de selecție empirică, evoluție și actualizare firească binecunoscută de etnomuzicologi și de sociologi. Doar printr-o educație muzicală profesională înțeleaptă și sistematică oferită din copilărie prin școală se vor putea forma intelecte capabile să discearnă valoric ofertele muzicale de pe piața socio-culturală multifuncțională. Școala oferă modele culturale, iar acestea trebuie să fie consacrate de tradiție și de specialiști.

Teologul poate deveni el însuși practicant al folclorului în măsura în care are afinități afective și culturale cu acesta. Slujitorii bisericești provin în mare parte din mediul de excelență al creării și perpetuării folclorului, din mediul rural, ei putând deveni factori stimulatori ai dezvoltării culturii tradiționale în localitățile în care slujesc în măsura în care sunt pregătiți în domeniul cunoașterii, înțelegerii și chiar al performării folclorului, ca artă tradițională aparținând patrimoniului cultural imaterial național, zonal, local, etnic.

2.a. Predarea muzicii în învățământul general

În contextul actual al învățământului românesc, educația muzicală revine în școli atât profesorilor de muzică formați profesional în domeniul pedagogiei muzicale, cât și unor profesori de muzică proveniți din facultăți de teologie. Un profesor de muzică format într-o facultate de teologie este, actualmente, unilateral pregătit în domeniul muzical, în sensul că el cunoaște doar muzica de tradiție bizantină care trebuie performată în biserică în vederea împlinirii serviciului liturgic în zona sa de slujire. Cunoașterea sa este limitată la stilul zonal de performare liturgică, stilurile regionale și cel tradițional psaltic nefiind studiate deopotrivă în toate facultățile teologice din țară. El nu are o pregătire muzicală laică, nici folclorică și nici nu are cunoștințe de pedagogie muzicală științifică. Pentru a preda muzică în școlile generale, teologul trebuie să aibă pregătirea profesională științifică a profesorilor de muzică formați în facultățile de pedagogie muzicală din universitățile laice. Acest lucru se infirmă, din nefericire, în practica pedagogică muzicală școlară actuală. *Un profesor de muzică teolog care nu cunoaște folclorul românesc și potențialul său educativ, acela nu are ce căuta pe catedră de muzică în școală.*

2.b. Activitatea cultural-socială a preoților parohi pe filiera promovării patrimoniului cultural imaterial local

Este bine cunoscut faptul că tendința actuală de pastorație parohială merge spre înțelegerea complexă și cât mai nuanțată a necesităților spirituale și a celor socio-culturale ale enoriașilor, în vederea integrării în medii socio-profesionale foarte variate, dar și în vederea lărgirii orizontului de comunicare inter-umană și culturală. Nu întâmplător preoții trebuie să cunoască și să înțeleagă bine orizontul cultural, nivelul intelectual, valorile culturale tradiționale ale comunităților pe care le păstoresc, în primul rând pentru a putea pătrunde în intimitatea spirituală și culturală a membrilor

lor, în al doilea rând, pentru a putea interveni în stimularea promovării valorilor locale. Între aceste valori locale se află și folclorul. Un preot care nu cunoaște și nu înțelege valoarea folclorului și nu poate discerne între folclor și alte oferte nonfolclorice, acela nu-și va putea împlini misiunea preoțească și pe plan cultural. El va fi mereu un izolat în viața culturală a comunității pe care o păstorește. Să nu uităm că un preot bucovian, Simion Florea Marian, a înțeles și teaurizat sub formă de monografii etnografice, realizate pe bază de chestionare științifice, cunoștințele poporului despre obiceiuri, practici populare, folclor, medicină empirică etc. Să nu uităm că etnomuzicologia românească a beneficiat de cercetările etnomuzicologice de excelență academică ale preotului Florin Bucescu, deopotrivă bizantinolog și profesor strălucit, creator de școală universitară ieșeană.

În contextul actual al politicilor culturale mondiale, care pun accent deosebit pe teaurizarea, valorificarea, revitalizarea și promovarea folclorului ca segment de patrimoniu cultural imaterial cu funcție identitară esențială, implicarea preoților și a teologilor în stimularea formelor contemporane de practicare a folclorului în comunitățile pe care le păstoresc și în care activează este de oportunitate maximă. Aceasta este posibil, însă, doar dacă aceștia au cultura folclorică formată prin școală, prin studiu specializat la nivel superior de înțelegere cultural-artistic și funcțional.

2.c. Înțelegerea particularităților stilistice ale muzicii românești de tradiție bizantină prin cunoașterea structurală a interinfluențelor cu folclorul și cu muzica cultă a diverselor epoci istorice.

„Satisfăcând cele mai diverse nevoi estetice ale oamenilor și îmbrățișând într-o intuiție genială, toate categoriile estetice, de la tragismul *Vicleimului*, până la duioșia cântecului de leagăn, de la inefabilul doinei, la ingenuitatea colindei, creația populară s-a asociat cu cântul bizantin,

suplinind formele instituționalizate școlare și fiind ajutată de marea sa accesibilitate și putere de emoționare.” [Vasile Vasile, *Op. cit.*, p. 23]

Așa se face că cele două filoane ale culturii noastre tradiționale - cel folcloric și cel bizantin - s-au inter-influențat pe parcursul istoriei prin practica orală îndelungată și conviețuire culturală, generându-se în domeniul muzicii de tradiție bizantină valoroase stiluri regionale, cum sunt stilul central ardelenesc denumit stilul cunțan, stilul vestic și sud-vestic de graniță, respectiv stilul bănățean, arădean și cel din Crișana, căruia i se adaugă versiunea conservată în biserica greco-catolică.

Înțelegerea particularităților structurale ale glasurilor fiecărui stil regional în parte, în raport cu stilul psaltic oficial al BOR, poate fi înlesnită de cunoașterea folclorului românesc și a particularităților structurale regionale ale acestuia, coroborată cu înțelegerea structurii muzicale a filoanelor de influență culturală care au marcat evoluția muzicii de tradiție bizantină până la configurarea acestor stiluri regionale. Pentru detalii fac trimitere la studiile subsemnatei publicate în două volume: *Crâmpie din cronologia unei deveniri*, vol. I [Editura Muzicală, București, 2004] și *Contribuții la valorificarea tradiției muzicale din Banat și Transilvania* [Editura Muzicală, București, 2011].

Exemplific cu structura glasului I bănățean și arădean, ce este un mod minor diatonic sau policordic cu baza pe *re* și cu cadența finală deplasată pe treapta a II-a *mi*, unde realizează cadență frigidă. Prezența microtoniilor în notațiile lui Atanasie Lipovan și a unei diversificări structurale a glasului dovedește labilitatea structurală a unui repertoriu perpetuat timp îndelungat pe cale orală. Prin înțelegerea diversificării structurale a glasurilor istorice în contexte socio-culturale diferite se va putea înțelege și asimila muzica de tradiție bizantină de pe teritoriul României în complexitatea și

diversitatea sa stilistică, pentru a putea fi performată de toți absolvenții facultăților de teologie ortodoxă în contexte liturgice și geografice diferite. Mai mult, asimilarea analitică a psaltichiei și a stilurilor muzicale regionale de tradiție bizantină poate genera studii de specialitate veritabile de muzicologie, nu compilații îndoielnice de pseudomuzicologie, care abundă, din nefericire, în literatura bibliografică actuală.

3. Sugestii de îmbunătățire a sistemului educației muzicale în învățământul teologic ortodox

Cele prezentate până acum constituie argumente convingătoare pentru a sugera o revizuire a sistemului didactic universitar teologic pe domeniul muzicii.

*1. În planul muzicii bisericești, unilateralitatea educației muzicale bisericești pe un segment stilistic regional al muzicii de tradiție bizantină limitează universul cunoașterii muzicale la repertoriul strict necesar asigurării serviciului liturgic la bisericile de enorie. Aceasta în condițiile în care lumile muzicii de pretutindeni se dezvăluie cu atâta agresivitate și cuceresc din ce în ce mai mult teren. Revizuirea planului cursului de muzică bisericească pe parcursul celor trei ani și apoi pe parcursul masteratului prin *extinderea învățării prioritare, în toate facultățile de teologie, a stilului psaltic oficial, cu notația psaltică – un tezaur patrimonial bisericesc -, apoi a stilurilor regionale*, în mod analitic, comparativ cu structurile muzicii din care s-au desprins, este o necesitate de ordin practic și cultural, cu atât mai mult cu cât muzica de tradiție bizantină face parte din patrimoniul cultural tradițional cu marcă de specificitate etnică, deci cu marcă identitară.*

Pe de altă parte, cunoașterea procesului evolutiv al muzicii de tradiție bizantină, atât în plan teoretic, analitic, cât și în plan repertorial, deschide viitorului performer ușile maleabilității interpretării muzicale liturgice adecvate stilistic în spații geografice diferite. *Un curs de istoria muzicii bizantine* ar completa cunoștințele studenților cu necesarul

conturării unei viziuni diacronice asupra culturii muzicale de tradiție bizantină și ar spori înțelegerea necesității specializării muzicale pe domeniul muzical specific Bisericii Ortodoxe.

2. În planul *educației muzicale laice* cu rol covârșitor în viața culturală a comunităților, se impune *introducerea studierii științifice a folclorului* la toate secțiile facultăților de teologie. Cursul și seminarul de folclor se cer introduce între disciplinele fundamentale care nu trebuie să lipsească în programa de studiu universitar teologic, fie că este vorba de secția pastorală, de cea de litere ori asistență socială.

3. Pentru a înlesni accesul la cultura muzicală necesară unui cadru didactic profilat pe predarea muzicii în școală alături de religie, este necesară introducerea unui *curs de pedagogie muzicală*, menit să formeze viitorul dascăl de școală în universul cultural și metodic al disciplinei muzicale, atât de importantă în educația estetică, intelectuală și artistică a copiilor și tinerilor.

Acestea sunt doar câteva sugestii care pot îmbunătăți sistemul actual de educație muzicală în învățământul universitar teologic ortodox, în vederea lărgirii accesibilității culturale a teologilor și a mobilității lor de performare profesională.

INSTRUMENTE TRADIȚIONALE

FLUIERELE DIN BUCOVINA

Mariana MAXIMIUC

[Studentă, Universitatea Națională de Arte „George Enescu”, Iași]



Poporul român și-a făurit ori a împrumutat în decursul istoriei multe instrumente muzicale, potrivindu-le nevoii de a-și exprima minunatele și nesecatele sale creații, în care se oglindește lupta sa pentru existență, condițiile de exploatare și robie în care a fost ținut de către stăpânii săi de odinioară, dorul lui de libertate, suferințele și bucuriile sale, munca și lupta pentru o viață mai bună. Cercetarea lor este una din căile de cunoaștere a istoriei culturii muzicale a poporului.

Instrumentul muzical cel mai răspândit și totodată cel care deține întâietate absolută în muzica folclorică, atribuindu-i-se, în credința populară, chiar și o origine divină, este *fluierul*. („Dumnezeu a făcut fluierul și oaia în timp ce diavolul

a făcut cimpoiul și capra”¹). Present cu precădere, în mediul pastoral, destinația sa este multiplă, utilizându-se pentru semnale, doine și alte cântece lirice, melodii de joc obișnuite și rituale și, uneori, în cadrul obiceiurilor funebre. Un exemplu grăitor despre importanța fluierului pentru viața omului este acela când nici chiar după moarte, ciobanul zugrăvit în cântecele noastre populare nu dorește să se despartă de el:

*Fluierul meu drag
Mi-l puneți la cap,
Înfipt la mormânt
Cu dopul la vânt.
Vânt de-a trăgăna,
Fluieru-a cânta;
Vânt de-a vâjâi
Fluieru-a hori . . .*²

Fluierele pe care le folosește poporul nostru se deosebesc prin:

- 1) *Construcția sonoră*: cu gura transversală sau cu gura laterală; cu dop sau fără dop; fără deschizături pentru degete sau cu 5, 6, 7 sau mai multe deschizături; simple (cu un singur tub) sau duble (cu două tuburi);
- 2) *Forma tubului sonor*: ușor conice sau cilindrice;
- 3) *Modul cum sunt ținute pe parcursul execuției*: drepte (cele cu dop), semitraversiere (cele fără dop) și traversiere (cele cu gura laterală);
- 4) *Materialul din care sunt construite*: lemn (frasin, prun, corn, alun, soc, cireș, paltin, cătină etc.), din trestie, din metal (alamă, aluminiu, fier etc.) și – foarte rar – din os;

¹ S. Mihailescu, *Începutul fluierului și a scripcei*, în revista “Șezătoarea”, vol. I (1892), p.156.

² Dintr-o colindă păstorească din Ardeal. George Breazul, *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1941, p. 141.

- 5) *Mărime*: mici (până la 35 cm), mijlocii (35-50 cm) și mari (peste 50 cm).

Pentru a observa mai clar aceste categorii, am preluat tabelul realizat de Tiberiu Alexandru în Tratatul de Organologie intitulat *Instrumente muzicale ale poporului român*.

Denumire	Deschizături pentru degete	Dimensiune	Material
1.Tilinca	-	mare	lemn
2.Fluietul moldovenesc	6	mic mare	lemn metal
3.Fluietul dobrogean	7	mic mijlociu	lemn trestie
4.Cavalul bulgăresc	8	mare (din 3 piese)	lemn legat cu os
5.Tilinca cu dop	-	mare	lemn (foarte rar din metal sau os)
6.Cavalul	5	mare mic	
7.Fluietul	6	mijlociu mare	
8.Fluietul gemănat (cu țevile egale)	6	mic mijlociu	
9.Fluietul gemănat (cu țevile egale)	7	mic mijlociu	
10.Fluietul gemănat (cu țeava de ison mai scurtă)	6	mic mijlociu	
11.Fluietul (cu 7 găuri)	7	mic	lemn
12.Flautul popular	6	mic mare mare	
13.Flautul popular	7		

Din cauza particularităților multiple pe care fluierile le prezintă datorită construcției lor neunitare, fiecare executant este obișnuit să cânte pe instrumentul său, de cele mai multe

ori nu cântă cu plăcere pe un fluier străin, afirmând cu convingere că instrumentul nu sună așa cum ar trebui în mâinile lui.

Din categoria fluierelor cu gura transversală, fac parte **fluierile cu dop**. Caracteristica principală a acestora tubul deschis la ambele capete. Sunt construite fie din lemn, sau metal, iar profilul exterior al celor de lemn este uneori puțin conic. Capătul pe care se suflă, este subțiat circular, „e rostit” sau „are rost”, cum se spune prin regiunea Sucevei și ținuturile ardelenesti învecinate. Sunetul produs este de cele mai multe ori, în chip voit, însoțit de un ison gutural, scos de corzile vocale ale executantului. Acest fel de a cânta, caracteristic de altfel pentru toate tipurile de fluier, dă relief melodiei. Despre executantul care cântă astfel se spune că „zice ciobănește”.

Unul dintre cele mai cunoscute și, totodată mai simple fluier, atestat atât de Franz Joseph Sulzer (secolul al XVIII-lea), cât și de Teodor T. Burada (secolul al XIX-lea) este **tilinca**. O descriere amănunțită a acestui instrument oferă și Béla Bartók în introducerea culegerii sale de melodii populare românești din Maramureș. **Tilinca fără dop** este subțire, lungă de aproximativ 80 cm și nu are deschizături pentru degete; acestea lipsind, nu se pot cânta decât sunete armonice.

În zona Bucovinei și mai exact, în Câmpulung-Moldovenesc, Mihai Lăcătuș a fost unul dintre cei mai pricepuți constructori de instrumente populare de suflat. O tilincă realizată de acesta se află și acum în păstrare la Institutul de Folclor din București. Este construită dintr-o țevă de soc lungă de 69 cm, cu diametrul în interior de aproximativ 2 cm, cu profilul neregulat și gaura necentrată. Înainte de a cânta, tilinca trebuie bine udată pentru a asigura o perfectă omogenitate sunetului. În timpul execuției, instrumentistul produce sunetele prin mișcarea degetului în capătul din partea de jos a țevii, pe care când o închide, când o deschide, dar și prin intensitatea cu care suflă.

În general timbrul tilincii este ascuțit, șuierat și oarecum aspru. Melodiile pot fi însoțite de isonul gutural specific cântatului la fluier. Doinele, cântecele și jocurile culese de la Mihai Lăcătuș³ contrazic părerea lui Burada, care afirma că din tilincă nu se pot cânta decât „puține cântece monotone”, cât și precizarea lui Béla Bartók că din tilincă „după cum se spune, se poate cânta doar *hora lungă*”⁴, adică doina maramureșeană.

Următoarele tipuri de fluiere, întâlnite mai ales în Bucovina, apoi în zona Ardealului (Bistrița-Năsăud și Toplița), sunt **fluierile fără dop** cu șase deschizături. În partea de nord și nord-vest a zonei sale de răspândire, fluierul mic fără dop este numit *fluier*, dar mai ales *fluieraș*, iar cel mare, *fluier* sau *fluier mare*. Mai spre sud, cel mic este cunoscut sub denumirea de *trișcă*, iar cel mare sub denumirea de *caval*.

În unele sate de munte, din zona Câmpulung-Moldovenesc, fluierașul era întrebuințat în mici tarafuri. Lăutarii – mai ales cei semiprofesiști – cântau la horă, la nunți sau la petreceri, din fluieraș, acompaniat de o cobză iar uneori se alătura și o vioară. Cei mai mulți dintre acești țărani-lăutari întrebuințau fluiere diatonice majore în *re*¹, construite din țeavă de metal de Sidor Andronicescu din comuna Fundu Moldovei, un talentat constructor de instrumente muzicale, lăutar semiprofesionist și el.

Pe când fluierașul moldovenesc este folosit mai ales pentru jocuri, melodii sau cântece de voie bună, fluierul mare – datorită desigur sonorității, oarecum solemne – este folosit cu precădere în interpretarea doinelor și melodiilor de jale.

Fluierile cu dop sunt caracterizate printr-un dispozitiv care separă coloana de aer din interiorul fluierului. Pe când la

³ Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956, pp. 180-182.

⁴ Béla Bartók, *Cântece populare românești din Bihor*, Institutul de Arte Grafice, București, 1913, p. 6.

fluierile fără dop se cere din partea executantului o tehnică specială de suflat, din fluierile cu dop, datorită acestui dispozitiv, oricine poate cânta cu ușurință.

Un alt tip de fluier întâlnit în partea de sud a Moldovei, Oltenia, Muntenia, și Dobrogea, este **cavalul**. Este construit din lemn, cu tubul cilindric și cu deschizăturile pentru degete mereu grupate, de sus în jos, două și respectiv, trei. Ca dimensiune sunt mijlocii și mari, iar ca și la celelalte fluier, dimensiunile lor variază aproape de la un instrument la altul - de aici și varietatea scărilor de sunete pe care le poate produce cavalul. Ca orice fluier cu deschizături pentru degete, cavalul produce o fundamentală atunci când toate deschizăturile sunt acoperite, și o scară, prin descoperirea succesivă a acestora de jos în sus. Din cauză că sunt doar cinci deschizături pentru degete, sunetele produse sunt restrânse la o scară de șase sunete, care pot fi dublate la octavă sau chiar peste, prin mărirea intensității suflatului.

Alături de familia fluierelor, un alt instrument de suflat asemănător acestora, întâlnit în zona Bucovinei, este **cimpoiul**. Structura acestuia se compune dintr-un rezervor de aer din piele, numit burduf, în care aerul este introdus printr-un tub de lemn numit *sufăltoare* (termen folosit în Moldova și Hunedoara). Comprindând aerul din burduf, acesta iese prin două fluier : unul lung numit *bâzoi*, și printr-un fluier mic, cu deschizături pentru degete numit în general *cărabie*. Aerul, împins în *bâzoi* prin presiune asupra burdufului, întâlnește o ancie simplă, pe care o pune în vibrație. Ancia este făcută dintr-un tub mic de trestie, soc sau salcie, închis la capătul de sus (lung de 5-8 cm) prin forma unei deschizături de tip U. Prin construcția sa, cimpoiul este un instrument polifonic: melodia se desfășoară pe isonul *bâzoiului*. Există mărturii care confirmă prezența nelipsită a **cimpoiului** la nunți, cu precădere în Bucovina, dar și la ospete în zona Craiovei și Hunedoarei.



Ca și cântecele populare vechi, instrumentele muzicale vechi se deosebesc adesea de la o regiune a țării la alta, ceea ce ne duce cu gândul la păstrarea și dezvoltarea lor în condiții istorice specifice, pe care nu le cunoaștem. Astfel, cercetarea lor, din punct de vedere al existenței, utilizării și evoluției aduce o contribuție culturii muzicale tradiționale. Așadar prin acest articol, aduc în fața iubitorilor de folclor, o categorie a instrumentelor de sulflat, care încă se mai folosesc și astăzi în Bucovina.

Bibliografie:

Alexandru Tiberiu, *Instrumente muzicale ale poporului român*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956
Bartók Béla, *Cântece populare românești din Bihor*, Institutul de Arte Grafice, București, 1913
Breazul George, *Patrium Carmen: Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1941
Mihailescu S., *Începutul fluierului și a scripcei*, Revista “Șezătoarea”, vol. I, 1892

EVOLUȚIA VIORII ȘI INTEGRAREA ACESTEIA ÎN CONTEXTUL SOCIAL-ISTORIC AL MUZICII TRADIȚIONALE POSTBELICE DIN REPUBLICA MOLDOVA PÂNĂ ÎN ANII '90

Dr. Nicolai SLABARI

[Lector univ., Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova]

Originea și evoluția instrumentelor muzicale reprezintă un domeniu important de cercetare al științei muzicale. Referindu-ne la instrumentele cordofone, se cunoaște că acestea au apărut în perioada mijlocie a epocii de piatră (mezolitic), când omul preistoric descoperă arcul. Odată cu această descoperire, în lumea sonoră primitivă a apărut o nouă sursă acustică: „Vibrația coardei în momentul în care săgeata, zvâcnind, țâșnește” [1, p. 14], percepută ca un element nou alături de forțele naturii ca tunetul, vântul, fulgerul. Studiile etnografice indică prezența arcului monocord ca instrument muzical primitiv și în perioada contemporană în zona de nord a Congo-ului (regiune de centru a Africii) [1, p. 14].

Premisele apariției unui instrument muzical cordofon este explicată de cercetători astfel: „cândva, prin China, India sau Persia, s-a produs poate același fenomen întâlnit și astăzi la unele triburi din Africa meridională, ai căror locuitori aplică la coarda arcului de vânat un «corp de rezonanță» alcătuit dintr-un doveac scobit, în scopul amplificării și prelungirii vâjâitului pe care-l scoate coarda în clipa când săgeata își ia zborul” [2, p. 13].

Unelte sonore arhaice de tipul cordofonelor, inclusiv al arcului, se întâlnesc în creația copiilor din folclorul românesc. Spre exemplu: în jocul „de-a vânătoarea”, copiii își confecționează arcuri din mlădițe tinere de salcie, care produc

sunete iuți, zvâcnite, emise prin întinderea corzii; ori un alt joc – „de-a cântatul la vioară”, care este confecționată din tulpină de porumb, cu secțiuni ce formează fâșii subțiri, desfăcute, care imită corzile; fiind umezite și apoi frecate cu un arcuș făcut la fel din tulpină de porumb, produc un sunet surd, imitând astfel interpretarea la vioară.

Consultând literatura de specialitate, găsim trimiteri la manuscrisele istoricilor antici în care sunt informații despre utilizarea instrumentelor cordofone în cultura diferitor popoare, inclusiv a tracilor. Unele surse susțin, spre exemplu, că India [3, p. 188] este țara de origine a instrumentelor cordofone cu arcuș, altele că acestea au fost răspândite și în China, însă marea majoritate indică spre perși și arabi, care le-ar fi perfecționat și răspândit în Asia și Europa.

Există diferite opinii referitoare la originea viorii, fiecare din acestea fiind fundamental explicate și argumentate, atestând, totodată, sectoare de interferență în tratarea apariției și evoluției instrumentelor. Prezența viorii în spațiul românesc, conform surselor documentare, este semnalată în sec. XVII [4, p. 82]. Specialiștii presupun că vioara a ajuns aici pe două căi:

1. prin muzicanții ambulanți din Occident, mai cu seamă prin filiera poloneză [2, p. 253];

2. prin Orient, precursorul viorii fiind *kemanul* turcesc [3, p. 198].

Considerăm că aceste două filiere s-au suprapus în timp, iar vioara, odată acceptată în arta populară românească, devine instrumentul preferat al muzicanților profesioniști de tradiție orală (lăutari).

În cultura noastră tradițională, utilizarea viorii este strâns legată de fenomenul lăutăriei, lăutarii fiind cei care au moștenit, păstrat și interpretat tezaurul muzical tradițional. Acest fenomen, cu trăsături distincte, a evoluat ca unul social și poate fi urmărit din perspectiva istoriei poporului român.

Pentru a înțelege importanța viorii și a repertoriului violonistic în cultura tradițională, vom încerca să dezvăluim în continuare condițiile apariției și dezvoltării profesionalismului instrumental de tradiție orală prin prisma a trei criterii fundamentale utilizate în etnomuzicologie, pe care le considerăm cele mai acceptabile în contextul cercetării noastre. Aceste criterii sunt: *contextul social*, *instrumentarul muzical* și *repertoriul muzical*. Prin *context social* înțelegem mediul social-istoric care a generat, utilizat și transmis arta practicanților profesioniști, făcând posibilă existența fenomenului lăutăriei. La constituirea contextului pot contribui atât factori interni, cât și externi de natură politică, economică sau culturală. După rolul dominant pe care-l dețin anumite păături sociale, contextele pot fi de trei tipuri: nobiliar, urban și rural. *Instrumentarul muzical* reprezintă instrumentele muzicale caracteristice timpului cu care și-au exercitat meseria specialiștii, în funcție de opțiunile estetice și de tendințele culturale ale societății respective. *Repertoriul muzical* este cunoscut ca un document ce reflectă anumite dominante culturale, sfere ideatice preferate, evidențiind rolul unor instrumente muzicale și exprimarea lor.

Specialiștii au evidențiat trei perioade de manifestare și evoluție a profesionalismului instrumental de tradiție orală: I. sec. XIV–XVI; II. sec. XVII–XVIII; III. sec. XIX – prima jumătate a sec. XX [5, 6, 7, 8]. La acestea vom adăuga *perioada postbelică*, propusă în viziune proprie, pe care o vom prezenta detaliat, referindu-ne nemijlocit la spațiul geografic stabilit pentru studierea folclorului muzical și la repertoriul muzical cercetat.

Astfel, în *perioada postbelică* evidențiem două etape de evoluție a fenomenului lăutăriei în Republica Moldova:

I. din anul 1945 până în anul 1989;

II. din 1989 până în prezent.

Prima etapă (1945-1989) se caracterizează prin transformări sociale radicale și evenimente politice, precum sfârșitul celui de-al doilea război mondial, instalarea regimului comunist, care și-a pus amprenta pe sistemul de învățământ și pe activitatea muzicienilor de tradiție orală. Este etapa unui regim totalitar, cu o cortină de fier în fața Occidentului și nu numai, accesul în afara granițelor fiind interzis atât pentru lăutari, cât și pentru toată populația. S-a pierdut comunicarea cu Orientul și parțial cu țările occidentale. Cenzura regimului comunist și legile acestuia au limitat enorm activitatea și repertoriul lăutarilor. Au fost impuse alte modele de trai, alte obiceiuri, alt fel de gândire. Pe lângă legile socialiste, principala sursă de promovare a „traiului sovietic fericit” a fost mass-media abia apărută. „Pentru folclor, pentru folcloriști, în anumite perioade istorice mass-media a însemnat în bună parte poluare, deoarece decenii la rând au pus masiv în circulație pseudocreații folclorice. Anii de tristă amintire, când la radio și TV au fost interzise doinele, baladele, colindele, au lăsat urme în conștiința și în sufletul omului simplu. Unii s-au închis în lumea lor, rămânând indiferenți la ceea ce li se impunea sau transmitea la radio și TV, alții au luat-o ca atare, imitând ceea ce propaga audiovizualul, atunci când erau promovate zi de zi creații stilizate, contrafăcute, politicul spunându-și eul său chiar și în emisiunile de folclor” [9, p. 131]. Criteriile de alegere a unui repertoriu difuzat erau radicale și dure. Până la sfârșitul anilor '70, folclorul, muzica autentică nu erau promovate. La începutul anilor '70 erau difuzate emisiuni muzicale de tipul: *Музыка в жизни Ленина, Ленин и музыка, Inimă de comunist* etc. Aceste emisiuni aveau ca scop „educarea societății” sau, mai exact, manipularea acesteia. Cea mai „preferată” emisiune era *Любимые мелодии*, emisiune difuzată „la cererea ascultătorilor” unde într-un fel erau solicitate melodii de tipul *Котовцы, Песня о партии, Голос земли, Забота забота, Сказка о земле сибирской* etc. Abia

În 1967 a fost transmis primul concert de muzică „moldovenească” (noțiunea de *moldovenească* desemna muzica de orice gen creată de un autor moldovean sau care reprezenta RSSM, nu neapărat muzica folclorică), în cadrul căruia au evoluat și orchestrele de muzică populară *Mugurel*, Ansamblul de dansuri populare *Joc*, Ansamblul de cântece și dansuri populare *Fluieraș* și Capela corală *Doina*.

Totuși, în această etapă au existat factori, surse de inspirație care au contribuit la păstrarea muzicii tradiționale. Astfel, comunicarea lăutarilor băștinași cu muzicienii de tradiție orală din țări socialiste le-a oferit posibilitatea de a se manifesta și perfecționa, făcând schimb de experiență în interiorul lagărului socialist caracteristic etapei.

O sursă de îmbogățire a repertoriului muzical în prima etapă postbelică a fost imprimarea clandestină a melodiilor transmise de posturile de radio nocturne din România, Bulgaria, fosta Iugoslavie și din alte țări balcanice, acțiune care pe atunci era pedepsită chiar cu închisoarea. Pe un astfel de material au crescut lăutari de valoare ca Ignat Bratu, Serghei Lunchevici, Dumitru Blajinu, Dumitru Bălău-Căldare, Nicolae Botgros, Victor Cioclea, Ion Gămureac (vioară), Ion Neniță, Serghei Pavlov, Petrea Baranciuc, Timofei Tregubenco (acordeon), Simion Duja, Andrei Brudaru, Ion Buldumea, Timofei Rusu, Valentin Golomoz (clarinet), Ion Carai, Gavril Gronic, Nicolae Robu, Valeriu Hanganu, Simion Tîrșu, Vladimir Duminică, (trompetă), Sergiu Crețu, Gheorghe Severin, Ion Golomoz, Ion Surguci (țambal), Vasile Iovu, Boris Rudenco (nai) ș.a. Înregistrările erau studiate și transcrise pe note, contribuindu-se astfel și la perfecționarea notației folclorului muzical, și la însușirea diverselor stiluri de interpretare.

Se deschid clase și secții de instrumente populare în cadrul școlilor de muzică, colegii: Liceul-internat Republican de Muzică *Ciprian Porumbescu* (Școala de Muzică de zece

ani, care a fost fondată la 20 septembrie 1940 sub egida Conservatorului de Stat din Chișinău. În anul 1965, trecând în revistă numele compozitorilor autohtoni plecați spre eternitate, printr-o hotărâre de Guvern, Școlii respective i se acordă numele *Eugen Coca* și se completează cu secțiile – instrumente populare și coregrafie. În anul 1990, din Ordinul Ministrului Culturii și Cultelor, Ion Ungureanu, datat cu 11 iunie, Școala de Muzică *Eugen Coca* s-a divizat în Liceul-Internat Republican de Muzică *Ciprian Porumbescu*, cu predare în limba română, și Liceul-Internat Republican de Muzică *Serghei Rahmaninov*, cu predare în limba rusă, iar din 1991, durata procesului de studii în cadrul liceelor s-a modificat de la 10 la 12 ani); Colegiul de Muzică și Pedagogie din Bălți, Colegiul de Pedagogie și Arte din Cahul, Colegiul de Arte din Soroca și Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău. De asemenea, au fost create catedre de instrumente populare și folclor la Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți și la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (fostul Conservator și Institutul de Arte) din Chișinău. Printre absolvenții acestor instituții, originari din zona de nord, se numără și violoniștii menționați anterior, dar și mulți alții, la care ne vom referi în subcapitolul următor.

Au fost înființate arhive de folclor, precum: Arhiva de Folclor a Institutului de Filologie al Academiei de Științe a Republicii Moldova, Cabinetul de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Fondul de folclor al Centrului Național de Conservare și Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial, Fonoteca Catedrei Științe și Arte ale Educației de la Universitatea Pedagogică *A. Russo* din Bălți. În ele se păstrează un număr impunător de melodii și date despre activitatea lăutarilor violoniști și repertoriul interpretat de aceștia, material pe care l-am utilizat parțial în cercetarea noastră.

În baza materialului muzical colectat au fost editate numeroase culegeri de folclor, alcătuite de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, Constantin Rusnac, Dumitru Blajinu ș.a, în care creațiile interpretate la vioară ocupă un loc aparte. Aceste documente istorice (culegeri de folclor) au avut un rol important în realizarea multor lucrări științifice din Republica Moldova.

Orchestrale de muzică populară care activează pe lângă întreprinderile de stat, case de cultură (în mediul rural) etc. devin adevărate școli de artă populară. Printre ele vom menționa cele din Chișinău, în care activează lăutari din toate zonele republicii:

- Orchestra națională *Lăutarii*. Fondatorul orchestrei *Lăutarii* a fost Nicolae Sulac (1970). De la inițierea acesteia, orchestra a avut mai mulți dirijori, printre care compozitorul și violonistul Mircea Oțel, apoi trompetistul Gheorghe Usaci, iar din 1978 până în prezent este dirijată de violonistul Nicolae Botgros;

- Orchestra Palatului Național *Mugurel*, care a fost înființată în 1966, dirijată de Valeriu Negruți. În cei 8 ani de activitate au mai fost la pupitrul dirijoral Alexandru Vacarciuc, Mircea Oțel, Vasile Eșanu. În anul 1974 ansamblul se desființează ca mai apoi, în anul 1987, Ion Dascăl să înființează Orchestra de muzică populară *Mugurel*;

- Orchestra Filarmonicii Naționale *Folclor*, fondatorul și dirijorul orchestrei a fost violonistul Dumitru Blajinu (1968-1985), iar din 1985 până în prezent, orchestra este dirijată de Petre Neamțu;

- Ansamblul Academic *Joc* (Ansamblul Național Academic de Stat de Dansuri Populare *Joc* a fost fondat în august 1945. Pe parcursul activității, ansamblul a avut mai mulți conducători artistici, dirijori și coregrafi) cu actualul director artistic Vladimir Curbet și cu dirijorul de orchestră Marin Gheras;

– Ansamblul de cântece și dansuri populare *Fluieraș* (primul dirijor al Orchestrei *Fluieraș* Constantin Târțău, apoi marele violonist Seghei Lunchevici, ulterior Serghei Ciuhrii, Eduard Albina, iar actualul dirijor este Edgar Ștefăneț;

– Orchestra *Busuioc moldovenesc*, dirijor Mihai Amihalachioaie (este cunoscut în calitate de fondator, acordeonist și dirijor de muzică populară al Ansamblului *Busuioc moldovenesc* (1985). Din inițiativa viceministrului Gospodăriei Comunale de atunci, Mihai Severovan, în 1989, *Busuioc moldovenesc* este constituită cu titlul de Orchestră de muzică populară *Busuioc moldovenesc*, finanțată de stat).

De asemenea, pe teritoriul republicii mai sunt cunoscute orchestrele: *Izvoarașul* (r. Cahul), *Porumbița* (r. Ialoveni), *Ciobănaș* (r. Călărași), *Barbu Lăutaru* (mun. Bălți), *Ceteraș* (r. S. Iabloana, r. Glodeni), *Trandafirul Moldovei* (r. Râșcani), *Ciocârlia* (r. Edineț), *Alboteanca* (s. Țaul, r. Dondușeni), *Făgurași* (r. Dondușeni), *Ghiocel* (s. Târnova, r. Edineț), *Doruleț*, (s. Pelenia, r. Râșcani) etc.

Formațiile de muzică populară au o activitate artistică variată, unele fiind cunoscute de câteva decenii. Fiecare din ele are o istorie proprie, respectiv, mai multe generații de interpreți și dirijori, dar și un vast repertoriu.

Totodată, în această perioadă se organizează diverse concursuri și festivaluri folclorice atât la nivel republican, cât și la nivel unional (fosta URSS). Printre acestea vom menționa pe cele de muzică instrumentală:

1. Festivalul de folclor *Stepa Bălților*;
2. Concursul republican pentru *Cel mai bun aranjament*;
3. Invită Orchestra *Folclor* (concurs televizat);
4. *Cântați cu noi* (concurs televizat) (informații oferite de Constantin Rusnac);
5. Festivalul de folclor *La vatra horelor* (1969, 1980) (informații oferite de Constantin Rusnac);

6. Festivalul interpreților de muzică populară (1977) (informații oferite de Serghei Ciuhrii).

Concluzionând, vom accentua că în această perioadă vioara și repertoriul violonistic ocupă un loc de frunte în activitatea diferitor formații și cu o componență variată, de la tarafuri tradiționale până la orchestre mari [4, p. 90-95]. Mai mult decât atât, vioara ca instrument solistic își menține înțâietatea, iar repertoriul se îmbogățește cu noi creații, care continuă tradiția muzicală românească în pofida tuturor impedimentelor.

Trimiteri bibliografice

1. Ghircoiașiu R., *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1963, 250 p.
2. Hegyesi Z., *Originea și strămoșii viorii*, În: *Vioara și constructorii ei*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962, p. 13-27.
3. Burada T., *Originea violinei și perfecționarea ei*. În: "Opere", Vol. II, București, Editura Muzicală, 1974, p. 188-200.
4. Ghilaș V., *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*, Chișinău, SeArec – com, 2001, 320. p.
5. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, Chișinău, Grafema Libris, 2009, 952 p.
6. Ghircoiașiu R., *Cultura muzicală românească în sec. XVIII-XIX-lea*, București, Editura Muzicală, 1992, 262 p.
7. Alexandru T., *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Vol. II, București, Editura Muzicală, 1978, 288 p.
8. Rădulescu S., *Peisaje muzicale în România secolului XX*, București, Editura Muzicală, 2002, 190 p.
9. Mocanu M., *Folclorul în emisiunile radio și TV din Moldova. Valențe și dimensiuni contemporane*, În: "Folclorul și contemporaneitatea: conservarea, revitalizarea și valorificarea culturii tradiționale", Chișinău, Grafema Libris, 2006, p. 130-135.

VIOARA, ÎN CONTEXTUL SOCIAL-ISTORIC AL MUZICII TRADIȚIONALE DIN REPUBLICA MOLDOVA DUPĂ ANII '90

Dr. Nicolai SLABARI

[Lector univ., Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova]

După cum am menționat în articolul anterior, în ***perioada postbelică*** am evidențiat două etape de evoluție a fenomenului lăutăriei în Republica Moldova:

I. din anul 1945 până în anul 1989;

II. din 1989 până în prezent.

A doua etapă de evoluție a fenomenului lăutăriei începe odată cu proclamarea independenței Republicii Moldova, la 27 august 1989 și cu deschiderea hotarelor spre Occident. În anii '90 ai sec. XX, în republică se produce o „explozie” de concerte, cu participarea interpreților vocaliști și instrumentiști din România și din țările balcanice, nu numai în sfera muzicii folclorice, ci și în cea a muzicii clasice, jazz, rock, pop etc. În rezultat lăutarii violoniști preiau liber repertoriul lor și creații din alte zone românești, perfecționându-și maniera interpretativă.

Pentru lăutarii din republică, în special pentru cei din nordul Moldovei, un rol colosal l-au avut atât evoluarea soliștilor vocaliști, cum sunt Sofia Vicoveanca (Bucovina) și Irina Loghin (Prahova), Maria Ciobanu, Ion și Ionuț Dolănescu (Oltenia), Petrică Mătu Stoian (Mehedinți – zona de interferență a Ardealului cu Banatul), Niculina Stoican (Oltenia), Nicoleta și Andreea Voica (Banat) etc.; cât și a soliștilor instrumentiști, precum: Gheorghe Zamfir (nai), Ovidiu Barteș (vioară), Adi Neamțu (taragot), George Ene (zis Ionică Minune - acordeon) etc.; a multor formații instrumentale, printre care Orchestra *Hora Bucureștiului* (condusă de Ionică Minune) de la București, care a concertat

prin majoritatea orașelor din nordul Republicii Moldova. Dealtfel, interpreții instrumentiști și vocaliști ai acestei orchestre (dar și cei menționați mai sus) i-au impresionat pe lăutarii din Edineț. Ei au preluat elemente, melodii, etc., îmbogățindu-și maniera interpretativă și repertoriul, care ulterior va influența considerabil parcursul/evoluția muzicii tradiționale din Republica Moldova la înc. sec. XXI.

Astfel, pe lângă orchestrele de muzică populară deja existente, în această perioadă se înființează altele noi, cum ar fi: Orchestra municipală a fraților Advahov, Orchestra Ministerului Apărării (cu titulatura de Orchestră Prezidențială) *Doina Armatei*, dirijor Marin Bunea (violonist, lăutar din nordul Moldovei), Orchestra fraților Ștefăneț (originari din zona de nord a Moldovei) ș.a., care se afirmă prin promovarea tinerelor talente și printr-o nouă abordare a folclorului autentic. Se remarcă violoniștii generației tinere, care vin cu noi viziuni asupra repertoriului, manierei interpretative, dar pentru care tradiția, istoria de milenii a meseriei de lăutar, muzica folclorică rămân repere fundamentale în activitatea lor profesională.

Se deschid noi clase și secții de instrumente populare în cadrul școlilor de muzică, licee precum Liceul-internat Republican de Muzică *Ciprian Porumbescu* și Liceul-internat Republican de Muzică *Sergei Rahmaninov*.

În această etapă de evoluție a fenomenului lăutăriei sunt organizate noi concursuri și festivaluri folclorice, printre care și cele ce presupun interpretarea instrumentală la vioară și promovarea repertoriului folcloric, precum:

1. Festivalul *Barbu Lăutaru*, anii '90;
2. Festivalul *Rapsozii Botoșanilor* (soliști vocaliști și instrumentiști) – Chișinău-Iași (1994-1998);
3. Festivalul-concurs Național al interpreților la instrumente muzicale populare *Lăutarii Moldovei*, or. Edineț (2001, 2003, 2006, 2012); Bălți (2014);

4. Festivalul-concurs Național al interpreților violoniști *Filip Todirașcu*, s. Costești, r. Ialoveni (2002, 2003, 2006);

5. Festivalul-concurs al violoniștilor *Dumitru Botgros*, or. Cahul (2003, 2009); etc.

Un factor important în familiarizarea publicului cu repertorii și interpreți violoniști de valoare sunt sursele mass-media (radio și TV). În amalgamul de posturi și emisiuni existente în prezent, le evidențiem pe următoarele: *Ethnos* (emisiune săptămânală de etnologie) și *Du-te, dor, pe la izvor* (emisiune de folclor) de la radio *Antena C* (2007), redactor Maria Mocanu; emisiunile *Lăutarii Moldovei* (cu instrumentiști ai muzicii populare) și *V-aduc cântecele mele de acasă* (cu interpreți de folclor) de la *Radio Moldova*, redactor Veta Ghimpu; *Port în suflet dor de cântec* (emisiune cu artiști amatori), *Radio Moldova*, redactor Iurie Nistor; o emisiune la postul de radio *Sănătatea*, redactor Silvia Zagoreanu (Grădinaru); *Tezaur folcloric românesc*, o emisiune la postul de radio *Vocea Basarabiei*, redactor Ioan Paulencu; două emisiuni la TVM: *Evantai folcloric*, redactor Nina Bolboceanu, și *La noi în sat*, redactor Aurelia Vartic. De asemenea, la Televiziunea Națională (TVM) au devenit o tradiție transmiterea concertelor și seratelor de creație ale artiștilor. În ultimul deceniu au devenit populare posturile de Radio și TV *Noroc*, cu emisiunile *Dor de folclor* și *În culisele neamului*, redactor Tatiana Slivca; posturile de Radio și TV *Busuioc*, cu emisiunile *O doină, un cântec, un dor* și *Cântă-mi, lăutare*, care se deosebesc prin faptul că difuzează muzică populară autohtonă de calitate; *Jurnal TV*, cu emisiunile *Popas folcloric*, *În grădină la Ion*, *Acasă devreme*, *Sare și Piper*, și *Prime TV*, cu emisiunea *Prima oră* în care se difuzează cele mai recente realizări ale artiștilor autohtoni. Astăzi, unele dintre aceste emisiuni nu mai sunt difuzate, fiind înlocuite cu altele, însă prezența lor în societate a avut un impact pozitiv [5, p. 212-216].

Apariția și dezvoltarea tehnicii electronice a influențat considerabil instrumentarul și repertoriul contemporan al lăutarilor. Menționăm prezența acelorași instrumente cu corzi, aerofone și de percuție caracteristice ansamblului tradițional, la care se adaugă acordeonul (prin anii '30-40 ai sec. XX), iar din instrumentele electronice deseori este folosită orga (începând cu anii '80 ai sec. XX). De asemenea, mai des este utilizat acordeonul electric, chitarele electrice și, nu în ultimul rând, vioara electrică, care este preferată de lăutari datorită posibilităților tehnice ample.

Pentru prima dată vioara electrică [11] a fost utilizată în muzica jazz. Hezekiah Leroy Gordon Smith (1909-1967), cu pseudonimul Stuff Smith [12] (vezi A3, fig. 2), a utilizat vioara acustică, dotată cu doză piezo – un dispozitiv care permite amplificarea sonoră pentru chitara electrică. Pe parcursul sec. XX au fost construite mai multe prototipuri de viori electrice. În continuare vom prezenta date de bază cu privire la evoluția acestui instrument, deoarece, cum am menționat anterior, lăutarii preferă tot mai mult acest tip de vioară, având impact și asupra repertoriului și stilului de interpretare. Astfel, evidențiem:

a) *Vioara Stroh* – la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX, în instrumentarul lăutăresc apare un nou tip de vioară – vioara cu goarnă [13]. Din enciclopedia electronică *Wikipedia* aflăm că inventator al acestui instrument este englezul John Matthias Augustus Stroh și că *vioara Stroh* a fost patentată, în 1899, ca instrument muzical cordofon la Londra. *Vioara Stroh* a fost creată pentru a fi utilizată în industria de înregistrare sonoră înainte de introducerea amplificării electronice a sunetului. Lăutarii români au adaptat executarea la acest tip de vioară necesităților interpretative, utilizând corzile D, A, E, ca la o vioară standard, iar coarda G a fost înlocuită cu una mai subțire, doar pentru stabilitatea mecanică a instrumentului [12]. Alte nume ale acestui instrument sunt *vioară cu pâlnie* (pâlnie vioară), *vioară-porumb* (corn vioară).

b) Vioara acustică – o vioară dotată cu amplificator de sunet electronic. Acest termen (vioara electrică) se referă la o vioară cu un pick-up electric, un element piezo-electric sau un pick-up magnetic atașat la sfârșitul grifului. În anii '20-'40 corporațiile americane *Electro Stringed Instrument Corporation*, *Vega* și *Fender* produc mai multe serii de instrumente de acest tip;

c) Vioara cu corp solid – un model cu o construcție non-tradițională, având un design minimalist, fără cutie de rezonanță, fiind confecționată din materiale cum ar fi kevlarul, sticla sau fibrele de carbon. Performanțele acestui instrument rezidă în procesarea electronică, caracteristică pentru chitara electrică. Pentru a obține un sunet dorit, aceasta ar putea include efecte de *delay*, *reverb*, *chorus*, *distortion* etc. Aceste viori pot avea până la 7 corzi;

d) Vioara cu bandă și arcuș [13] (*tape-bow violin*) – un instrument electronic construit de Laurie Anderson, în 1977, care seamănă cu o vioară electrică, dar nu are corzi. Aceasta emite semnale sonore prin tragere cu arcușul pe o bandă magnetică înregistrată, montată pe instrument. Acest model este un predecesor al tehnicii de "zgârieturi", specifică digeilor, care utilizează plăcile de vinil în muzica rap și hip-hop;

e) Vioara MIDI. La mijlocul anilor '80, Corporația *Zeta Music* a produs un prototip al viorii lui Laurie Anderson, care, prin plasarea unui pick-up personalizat și a unui modul de conversie, expune date MIDI, permițând violonistului să dirijeze chiar un sintetizator. Cele mai recente performanțe ale acestui model le-a realizat Keith McMillen, unul dintre fondatorii *Zeta Music*, care a produs un nou tip de conectare, *StringPort*, pentru tonurile polifonice de apel *USB 2.0 converter*, la care se pot conecta modelele de viori *Zeta*. În timp ce *Zeta Music* produce modele de viori polifonice, corporațiile *Roland* și *Yamaha* produc viori monofonice, care pot fi adaptate și pentru utilizarea acestora la ieșiri standard de vioara electrică.

Dacă generația mai în vârstă de lăutari violoniști din Republica Moldova preferă vioara acustică/tradițională, cei din generația tânără mânuiesc cu același profesionalism, atât vioara acustică/tradițională, cât și viorile electronice descrise

anterior. Trebuie să precizăm că marea majoritate a tinerilor violoniști au o atitudine exigentă față de alegerea repertoriului și a tipului de vioară la care să fie acesta interpretat. Dacă își pun drept scop promovarea manierei tradiționale, păstrarea unor particularități ale repertoriului folcloric ei utilizează vioara acustică, iar atunci când își doresc crearea unor efecte speciale și realizarea unor improvizații moderne folosesc viori electronice.

Repertoriul muzical al lăutarilor violoniști, în această etapă, se completează cu noi genuri, cum ar fi muzica etno-jazz, folk-rock etc. Au apărut diverse grupuri vocal-instrumentale care promovează folclorul în manieră occidentală de jazz și rock, ca: *Trigon*, *Zdob și Zdub*, *Transbalkanica*, *Barbu Lautaru Folk-Band*. Subliniem că, în special, în formațiile *Trigon*, *Transbalkanica*, *Barbu Lautaru Folk-Band* activează violoniști descendenți din dinastii de lăutari din zona de nord a Republicii Moldova.

Datorită posibilităților tehnice, diapazonului și sonorității specifice, vioara rămâne instrumentul preferat al lăutarilor. Se constată că ea, spre deosebire de alte instrumente, a cunoscut numeroase modificări tehnice (vioara *stroh*, vioara echipată cu amplificare de sunet electronic, vioara cu corp solid, vioara MIDI), rămânând mereu în pas cu cerințele modei, o trăsătură caracteristică artei lăutărești. Proiecte importante axate pe folclor sunt promovate de lăutarii violoniști, iar realizarea acestora plasează folclorul muzical în noi dimensiuni sonore, depășind hotarele strict tradiționale și integrându-se firesc în lumea muzicii universale.

Bibliografie selectivă

1. Alexandru T., *Folcloristică, organologie, muzicologie*, Vol. II, București, Editura Muzicală, 1978, 288 p.
2. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, Chișinău, Grafema Libris, 2009, 952 p.

3. Burada T., *Originea violinei și perfecționarea ei*, În: “Opere”, Vol. II, București, Editura Muzicală, 1974, p. 188-200 3
4. Ghilaș V., *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*, Chișinău, SeArec – com, 2001, 320. p.
5. Ghilaș V., *Muzica tradițională în politica editorială a audiovizualului din Republica Moldova*, În: Anuarul Institutului de Etnografie și folclor Constantin Brăiloiu, București, Editura Academiei Române, 2012, p. 211-221.
6. Ghircoiașu R., *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1963, 250 p. 1
7. Ghircoiașu R., *Cultura muzicală românească în sec. XVIII-XIX-lea*, București, Editura Muzicală, 1992, 262 p.
8. Hegyesi Z., *Originea și strămoșii vioarei*, În: “Vioara și constructorii ei”, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962, p. 13-27. 2
9. Mocanu M., *Folclorul în emisiunile radio și TV din Moldova. Valențe și dimensiuni contemporane*, În: “Folclorul și contemporaneitatea: conservarea, revitalizarea și valorificarea culturii tradiționale”, Chișinău, Grafema Libris, 2006, p. 130-135.
10. Rădulescu S., *Peisaje muzicale în România secolului XX*, București, Editura Muzicală, 2002, 190 p.
11. *Romanian music - Stroh violin: vioara cu goarnă* [online]. În: *Eliznik Web Pages*. [cit 11 decembrie 2016]. Disponibil: <http://www.eliznik.org.uk/RomaniaMusic/stroh.htm>
12. *Stuff Smith* În: *Wikipedia: The free Encyclopedia* [online]. [cit 11 decembrie 2016]. Disponibil: http://en.wikipedia.org/wiki/Stuff_Smith
13. *Stroh violin*. În: *Wikipedia: The free Encyclopedia* [online]. [cit 11 decembrie 2016]. Disponibil: http://en.wikipedia.org/wiki/Stroh_violin
14. Laurie Anderson , *Tape-bow violin: vioara cu bandă și arcuș* [online]. În: *Wikipedia: The free Encyclopedia*. [cit 11 decembrie 2016]. Disponibil: https://en.Wikipedia.org/wiki/Laurie_Anderson#Tape-bow_violin

STILISTICĂ INTERPRETATIVĂ

ORNAMENTICA ÎN REPERTORIUL TRADIȚIONAL AL LĂUTARULUI ALEXANDRU BIDIREL

Dr. Nicolae SLABARI

[Lector univ., Academia de Muzică, Teatru și
Arte Plastice, Chișinău, Republica Moldova]

În ultimele decenii tot mai des sunt puse în dezbateri de către cercetători, profesori dar și de interpreți, subiecte legate de interpretare și stilistică în folclorului muzical românesc. Se cunoaște că domeniul stilisticii muzicale este divizat în mod teoretic în baza a două aspecte de abordare: ***stilistica creației*** și ***stilistica interpretării*** [1]. În articolul de față, vom prezenta argumente practice cu referire la cel de-al doilea aspect – ***stilistica interpretării*** – prin prisma ornamenticii în repertoriul tradițional violonistic al lăutarului bucovinean Alexandru Bidirel. Deși reperele stilistice sunt bazate, întâi de toate, pe creația propriu-zisă, indiferent de stilul acesteia, nu poate fi ignorat faptul că, la rândul lor, artiștii – în cazul de față lăutarii – și-au lăsat amprenta asupra discursului muzical produs de ei înșiși.

După cum se știe, fenomenul lăutăriei de-a lungul istoriei s-a manifestat atât în mediul rural, cât și în cel urban. În acest sens, este lesne de înțeles că maniera interpretativă în cele două categorii de mediu diferă. Prin studierea vieții și creației, poate fi observată evoluția unui lăutar înconjurat de rapsozii satului spre lăutarul profesionist, marcat de perfecționismul în domeniu dictat de cadrul urban. Chiar dacă mediul țăranesc cu vetre locale de rapsozi constituie un fundament în procesul de preluare și transmitere a folclorului autentic, profesioniștii sunt totuși, cei care, prin intermediul cunoașterii parametrilor limbajului muzical, au șlefuit în timp această muzică, au adaptat-o la necesitățile vremii și i-au oferit exprimări dintre cele mai alese [2].

Deși evoluția tehnologică a echilibrat oarecum diferențele dintre zona rurală și cea urbană, cel puțin la nivel informațional, lăutarul țăran pare că a încetat să mai existe. Majoritatea copiilor din sat care prezintă înclinații muzicale sunt îndrumați către școli de profil, iar în localitățile rurale din zona Bucovinei, la fel ca și în alte zone ale arealului românesc, nu mai sunt lăutari precum cei amintiți istoric de literatura etnomuzicologică. În aceste condiții, în zilele noastre, cele două clase ar reprezenta lăutarii profesioniști și practicanții neprofesioniști (ambele categorii regăsindu-se și la sat și la oraș)[3].

O gravă problemă în practica actuală a soliștilor instrumentiști și vocali – în cazul de față a violoniștilor – este faptul că, din ce în ce mai puțini respectă stilurile specifice zonelor din care provin. Această problemă este una bilaterală și apare, în primul rând, din cauza că interpreții nu simt/înțeleg necesitatea de informare și de studiere în domeniul folclorului muzical, iar în al doilea rând, din cauza micșorării numărului de specialiști bine pregătiți, capabili să îndrume corect generațiile tinere.

Revenind la clasa lăutarilor profesioniști, se poate afirma cu certitudine că aceștia sunt cei mai activi mesageri ai folclorului. Parte a categoriei de față, Alexandru Bidirel și-a lăsat, conștient sau inconștient, amprenta asupra tezaurului bucovinean prin stilul său interpretativ, altfel spus, prin modalitățile de exprimare pliate perfect pe zona folclorică în baza unei tehnici violonistice susținute de o viziune individuală de mare valoare.

În prezentul demers analitic, vom încerca să relevăm unele aspecte ale stilisticii interpretative caracteristice repertoriului folcloric al lăutarului violonist Alexandru Bidirel, punând accent pe *ornamentică* [4, 5]. Totodată, prin evidențierea acestora se va completa un domeniu mai puțin studiat, fapt care va permite valorificarea la nivel științific a

muzicii tradiționale instrumentale din Bucovina.

Un alt motiv al elaborării articolului de față rezidă din nevoia de a transmite cât mai mult cu putință generațiilor tinere de violoniști o serie de detalii tehnice însoțite, bineînțeles, de explicații pertinente. Devenind astfel accesibil, repertoriul va fi mai ușor de păstrat și de pus în valoare. În plus, nu trebuie omisă nici evoluția tehnicii de interpretare la vioară, or, Alexandru Bidirel a introdus elemente tehnice noi de interpretare, împrumutate din practica altor stiluri muzicale precum cele de café-concert, de muzică clasică etc. [5, 6, 7]. De aceea, pe parcurs, vom încerca să găsim alternative ale digitației sau ale trăsăturilor de arcuș, care să se alăture celor deja aplicate de către lăutar. Însă, pentru a putea reda cât mai potrivit aceste procedee, datorită faptului că nu există încă o terminologie tehnică a acestor procedee în muzica folclorică, vom prelua unii termeni din muzica clasică. Iar identificarea și transcrierea acestora, datorită posibilităților de redare audio și de ascultare la un tempo redus a melodiilor din repertoriul lăutarului, oferă ocazii deosebite pentru a distinge cele mai mici detalii aproape imposibil de sesizat la o audiție obișnuită.

Ornamentica în muzica folclorică este atribuită la capitolul morfologiilor secundare, adică la cel al studierii structurii elementelor minuscule muzicale. Istoria ornamenticii muzicale este legată, de facto, de istoria notației muzicale. Cu originile în improvizația interpretului, care executând o melodie scrisă sau orală, o însuflețește, o variază sau o amplifică, ornamentica a parcurs numeroase și complexe etape de manifestare.

Utilizat inclusiv în interpretarea violonistică a muzicii instrumentale tradiționale din Bucovina, procedeul este reprezentativ și constituie un model pentru cântarea și la alte instrumente caracteristice zonei. În cazul lui Alexandru Bidirel, identitatea și modul de utilizare a acesteia constituie valoarea și autenticitatea interpretării. Astfel, repertoriul

lăutarului abundă în ornamente precum apogiatura scurtă, mordentul superior și inferior, trilul ș. a., care completează în mod firesc și totodată inedit discursul sonor.

Câteva dintre seriile variaționale ale ornamenticii menționate mai sus se referă la **apogiatură**. Formată din una sau mai multe note care se scriu cu caractere mai mici pe lângă nota principală a melodiei, aceasta poate fi scurtă pe notă inferioară (vezi ex. 1) și superioară (vezi ex. 2) sau dublă (vezi ex. 3).



Ex.1: Apogiatură scurtă pe notă inferioară (*Hora Bucovinei*)



Ex.2: Apogiatură scurtă pe notă superioară (*Hora lui Grigore Vindireu*)



ex.3: Apogiatură dublă (*Corăbeasca*)

Mordentul reprezintă o alternare rapidă a unei note reale cu o notă auxiliară superioară sau inferioară și revenirea la cea principală. În general, în muzica folclorică, mordentii se execută la interval de semiton, dar se întâlnesc totuși și mordenți la interval de ton. Pentru că acest aspect prezintă oarecum o regulă a notației muzicii tradiționale, în transcriere se notează intervalul mordentului la ton (cu semnul de alterație corespunzător). În melodiile din repertoriul lăutarului bucovinean predomină mordentul (alcătuit din 3 note) superior la un semiton (vezi ex. 4) și mai rar se observă cel la un ton (vezi ex. 5) sau mordentul inferior (vezi ex. 6).



Ex. 4: Mordentul superior la un semiton (*Hora Bucovinei*)



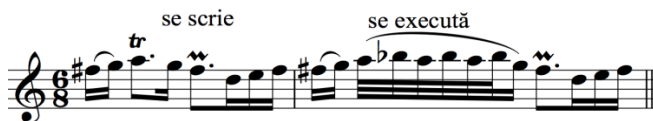
Ex. 5: Mordentul superior la un ton (*Hora Bucovinei*)



Ex. 6: Mordentul inferior (*Hora Bucovinei*)

Trilul, un alt procedeu ornamentic important pentru arta violonistică tradițională, se referă la o alternare unitară rapidă a notei principale cu cea superioară. În contextul în care în practica de interpretare *trilul* se confundă adesea cu *mordentul*, deși aceste două tipuri de ornamente sunt absolut diferite ca procedeu de interpretare, este necesară o atenție sporită în executarea melodiilor folclorice. Neglijarea acestor particularități interpretative poate afecta nu doar stilistica, ci și respectarea figurii ritmice.

În majoritatea melodiilor lui Bidirel, trilurile se execută la un interval de semiton (vezi ex. 7), dar nu este exclusă nici apariția trilului la un ton, mai ales în melodiile din clasa *horă mare*, în care acestea (trilurile) apar predominant în baza contextului.



Ex. 7: Trilul la un interval de semiton (*Hora nunilor mari*)

Pe lângă aceste formule ornamentale, în repertoriul lăutarului se mai întâlnesc:

– **grupetul**, formulă ornamentală alcătuită din patru sau cinci sunete, în care alternează sunetul principal al melodiei cu

treptele lui superioară și inferioară. Cel din patru sunete începe cu nota vecină, iar cel din cinci sunete începe cu nota principală. Există grupet așezat deasupra unei note, grupet între două note și grupet cu alterații;

– **arpeggiatto**, un ornament ce constă din intonarea succesivă a sunetelor unui acord (vezi ex. 8);

– **glissando**, mod de executare care rezidă în alunecarea rapidă și egală de la o notă la alta a melodiei prin sunete intermediare (vezi ex. 8);



Ex. 8: Țigăneasca

– **portamento**, mod de executare care constă în purtarea legată a intonației de la un sunet la altul printr-un șir de sunete (vezi ex. 9);



Ex. 9: Țigăneasca (cu strigături)

– **fioritura**, ornament muzical care se întâlnește la sfârșitul unei fraze muzicale sau a unei părți concluzive și constă din scurte pasaje melodice scrise cu note mici, care se plasează între două note principale ale melodiei (vezi ex. 10).



Ex. 10: Doina de la Capu Codrului

Din analiza procedeelor interpretative evidențiate, s-a constatat că acestea reprezintă pilonul principal pe care se sprijină repertoriul lăutarului. Fără existența și întrebuințarea corectă a acestora, cu siguranță repertoriul bucovinean evidențiat nu ar mai avea aceeași frumusețe. Detaliile stilisticii

interpretării violonistice desprinse din maniera de interpretare a lui Alexandru Bidirel ne dau de gândit în ceea ce privește modul în care trebuie abordat folclorul muzical și izvoarele sale de propagare. Probabil, o interpretare mai valoroasă a acestui repertoriu, zona Bucovinei nu a cunoscut și încă nu cunoaște. Prin urmare, în baza celor studiate până în prezent, putem spune că acest lucru a fost posibil datorită unei simbioze perfecte dintre trei elemente primordiale: creația folclorică, măiestria lăutarului și studiul muzicii de către acesta. Numai datorită ultimului element Alexandru Bidirel a dezvoltat o tehnică corectă a instrumentului, fapt care i-a permis să obțină o execuție de o manieră inedită, apropiată de interpretarea cultă, dar fără a denatura creația populară [8].

Astăzi se vorbește foarte mult despre problema respectării stilurilor și a zonelor folclorice, dar foarte puțin este elucidat acest aspect în studiile de specialitate. Majoritatea practicanților consideră în felul lor că stilul este bazat doar pe creația în sine, pe când această viziune este absolut incompletă. La o scară mai largă, stilul este consolidat de maniera de execuție, pentru că dacă, spre exemplu, s-ar aplica unui text muzical, interpretat instrumental sau vocal, în stil bucovinean procedee specifice manierei ardelenesti, cu siguranță s-ar denatura specificul folcloric. Același lucru este valabil și pentru parametrii armonici (acompaniament). Într-un final, faptul că o seamă de practicanți nu conștientizează ce anume face ca stilul să fie autentic determină apariția confuziilor și a marilor greșeli în interpretarea muzicii tradiționale. Pentru a evita acest lucru, este necesară elaborarea unor cercetări ample atât pe zone și subzone folclorice, cât și cercetarea individuală a manierei de interpretare prin care se evidențiază cei mai mari lăutari care au reușit să treacă prin sita timpului și au lăsat în urmă adevărate comori ale folclorului românesc.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. *Stilistica muzicală*, dispobibil la:
https://ro.wikipedia.org/wiki/Stilistic%C4%83_muzical%C4%83, accesat la 24 aprilie 2016
2. Chiseliță V., *Valențe multiculturale în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina*. În: *Folclorul și contemporaneitatea: conservarea, revitalizarea și valorificarea culturii tradiționale*. Materialele simpozionului științific practic internațional, Chișinău, 4-5 aprilie 2006, p. 32-38.
3. Interviu cu Dem Rădulescu în emisiunea *Profesioniștii*, moderator Eugenia Vodă, disponibil online la <https://www.youtube.com/watch?v=kpyuktEhsfIâ>, accesat la 08 februarie 2016.
4. Sîrbu G., *Cântece și jocuri populare*, Suceava, Casa Județeană a Creației Populare, 1969, 211 p.
5. *Memoriile lăutarului Alexandru Bidirel*, mss.
6. Chiseliță V., *Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia*, În: *Arta*, Chișinău: Editura Epigraf, 2005, p. 68-81.
7. Chiseliță V., *Rezonanțe evreiești în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina*. În: *Republica Moldova – casa noastră comună*. Materialele conferinței republicane științifico-practice, Chișinău, 21 august 2006, p. 97-115.
8. Festivalul-concurs interjudețean de muzică populară instrumentală *Alexandru Bidirel*, Centrul Cultural Bucovina, disponibil online la <http://centrulculturalbucovina.ro/festivalul-alexandru-bidirel-2015/>, accesat la 08 februarie 2016.

JOCUL TRADIȚIONAL ȘI DANSUL DE SOCIETATE

REZONANȚE EUROPENE ÎN MUZICA TRADIȚIONALĂ DE DANS DIN BUCOVINA ȘI BASARABIA: POLCA

Dr. Vasile CHISELIȚĂ

[Cerc. șt. etnomuzicolog, Academia Republicii Moldova-
Institutul Patrimoniului]

Origine europeană, evoluție multinațională

Istoria dansului *Polca* își are originea în cultura populară cehă. Numele său derivă din cuvântul „půlka” sau „půl kroku”, ceea ce înseamnă „jumătate de pas”, elementul morfologic de bază al dansului. Unii etimologi tratează cuvântul ceh „polka” și în sensul de „dans cu bătaie la sol” sau „dans de țară” – „țăărănesc”. Majoritatea specialiștilor cred că polca a fost inventată în mediul rural din Boemia Orientală, în jurul anilor 1830-1834. Compus din alternarea a două-trei figuri simple de cuplu închis, executate în acompaniamentul instrumentelor tradiționale și al cântecului vocal, acest dans era destinat, la origini, divertismentului și amuzamentului oamenilor de la sate, la jocul sau petrecerile din tavernele comunale.

În anul 1835, polca este descoperită însă de muzicianul ceh Josef Neruda. Acesta o prelucrează, o rafinează și o introduce în saloanele de dans din Praga [21, p.13]. Pe valul comercializării tradițiilor de divertisment popular, specifică epocii capitaliste, polca este preluată și promovată de către coregrafii și compozitorii vremii în mediul claselor superioare. Printre primii creatori de polci pentru uzul saloanelor burgheze a fost compozitorul Franz Hilmar. În anul 1840, coregraful praghez Raab „exportă” modelul ceh de polcă și îl prezintă la Teatrul *Odeon* din Paris, unde se învrednicește de un succes răsunător. Este perioada când în mediul saloanelor urbane începe, conform lui Egil Bakka, o adevărată „nebulie a polcii” [1, p.39]. Dansul este preluat cu entuziasm și admirație de către celebrii maeștri parizieni de dans, Cellarius și Coralli, pe atunci, reprezentanți a două mari școli rivale de coregrafie. În baza modelului de import ceh, aceștia elaborează o serie întreagă de versiuni locale, „franceze” sau „pariziene” ale polcii (*Polca française, Polca parisienne*).

În virtutea caracterului său exuberant, vioi și săltăreț, fiind dansată pe melodii vesele și impulsive, articulate în măsura de 2/4, grație afinităților stilistice cu vechiul *Contradans*, dar și cu legendarul *Cadril* european, polca dobândește o popularitate fulminantă. Prin anii 1840–1850, începe marșul triumfal al polcii. Ea se răspândește cu repeziciune în mai toată Europa, în marile centre culturale, la Londra, Paris, Viena, Stuttgart, Sankt Petersburg ș.a. Astfel, polca ajunge în top-ul preferințelor publicului din saloanele burgheze, sălile de dans, la distracțiile cu muzică de prin parcuri, restaurante, localuri de petrecere și loisir, de unde va iradia, cu întreaga sa forță de seducție, în toate direcțiile lumii. Va pătrunde și dincolo de ocean, la New-York, în alte orașe ale SUA, Canadei și Americii Latine. Nu după mult timp însă, polca, deja prelucrată și modificată după gustul publicului urban din marile saloane europene, se va întoarce în casele mai mici de la sate, de unde-și luase zborul.

Pe la mijlocul secolului al XIX-lea, societatea occidentală era, realmente, dominată de frenezia polcii. Începuse așa-numita „polca-manie”. Simbolul acestui dans se impune peste tot. Numele „Polka” se atribuie hotelurilor, frizeriilor, edițiilor de presă, modelelor de coafură, de vestimentație, garniturilor de mobilă, bucatelor de restaurant etc. Burghezia manifestă un adevărat cult pentru formele de distracție și delectare cu dans, obicei, preluat încă de pe vremea când *cadrilul*, *grossfather*, *tampeta*, *ecoseza*, *cotillonul*, *lanțeta*, *galopul*, *mazurca* făceau legea în saloanele buneilor. Valsului și, în special, polcii îi revine, așadar, un loc aparte printre preferințele publicului burghez. Ascensiunea acestor modele de dans a fost atât de puternică, încât au reușit să detroneze până și dominația vechiului *Menuet*, simbolul supremației clasei aristocratice de altădată.

Fenomenul polca-maniei exprima schimbările majore din sânul noii societăți capitaliste de la început de secol XIX, manifeste odată cu ascensiunea politică a burgheziei. Valsul și polca reușiră să surprindă, cum nu se putea mai bine, ritmul, temperamentul și sufletul romantic al acelei epoci de transformări radicale. Ambele modele de dans au produs o adevărată revoluție în coregrafia și în muzica populară europeană a vremii. Ele au consacrat o nouă filozofie a dansului modern de societate, una detașată de rigiditatea

și formalitatea vechilor dansuri de salut, de promenadă sau „de curtoazie” aristocratică. Polca reda cel mai bine deschiderea către comunicarea liberă, sinceră și directă a partenerilor. Ea simboliza egalitatea rolurilor în dans, fiind în consens cu spiritul democratic al noilor relații sociale. Coregrafia polcii pune în prim plan armonia, naturalețea și spontaneitatea mișcărilor de cuplu închis. Toate aceste calități estetice și simbolice au permis polcii, ca dintr-un fenomen local și național, de origine cehă, să se transforme într-un fenomen continental și global.

Un factor important al difuzării polcii l-a constituit însăși afacerea capitalistă. Polca, aidoma valsului la vremea sa, a devenit marfă. Chiar și cei mai mari compozitori ai secolului al XIX-lea nu s-au putut eschiva de la oportunitățile materiale flatante, „lăsând mândria la o parte” [20, p.207]. Precedentul fusese creat de mai mult timp, cu cel puțin un secol înainte. Istoria muzicii cunoaște, că și cei mai mari maeștri, precum Haydn, Mozart, Schubert, Weber ș. a. au scris la comandă multe creații de dans. Tradiția comercială a animat și creația componistică a maeștrilor din celebra dinastie vieneză Strauss (Johann – tatăl, fiii – Johann și Joseph). Pe valul cererii enorme a pieței culturale populare, aceștia au creat sute de melodii de vals și de polcă. Recordul absolut îi revine însă lui Johann Strauss-fiul (1825-1899), dirijorul renumitelor orchestre de dans de la *Redutensaal* și *Sperlsaal* din Viena. Se estimează, că în palmare-sul componistic al acestuia figurează nu mai puțin de 163 de polci.

La Paris, o altă mare capitală a dansului european, eroul polcii, cadrilului și al cancanului a devenit Napoleon Musard, și el – dirijor al unei orchestre vestite de dans din capitala Franței. În scopul augmentării efectelor teatrale, acesta introduce în evoluările orchestrei sale de dans unele artificii de spectaculozitate, printre care învârtirea scaunului sau pocnetul tragerilor din pistol. Promovarea polcii a fost favorizată de mai toți agenții culturali ai vremii: compozitorii, editorii, maeștri de dans, directorii de săli etc. La popularizarea ei au contribuit din plin și fanfarele, teatrele de varietăți, formațiile de local, inclusiv ampla rețea de magazine muzicale, destinată comerțului cu albume muzicale și manuale de dans.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, popularitatea polcii a ajuns la cote atât de înalte, încât a eclipsat și marșul victorios al valsului. Pentru a face față concurenței acerbe pe piața culturală a timpului, multe dansuri noi, ce apăreau pe parcursul secolului al XIX-lea, erau atașate de simbolistica polcii. Astfel, iau naștere o serie de genuri hibride, de interferență stilistică cu polca, precum *cotillon*, *polca-galop*, *polca-vals* și *polca-mazurcă*. O creație celebră în acest gen hibrid a fost polca-mazurcă din opereta „Robinson Crusoe” de Jacques Offenbach, jucată în premieră la Opera Comique din Paris, în anul 1867, fiind publicată într-un tiraj impresionant, în aranjamentul lui Johann Strauss (vezi fig.1)

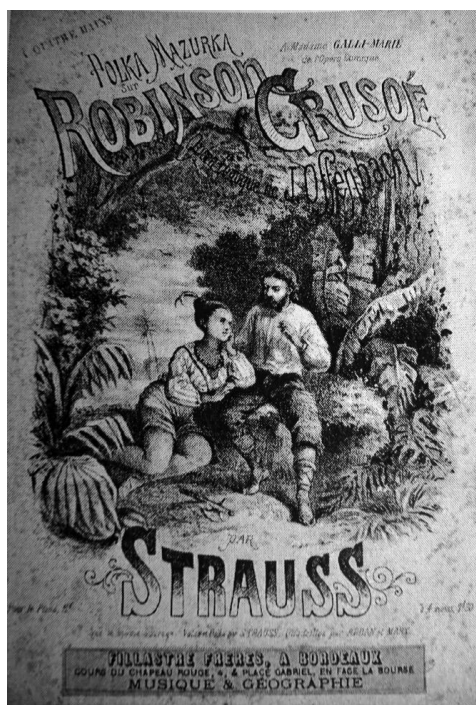


Fig. 1. Polca-mazurca de J. Offenbach (1867)

Sub umbrela populară a polcii, devenită între timp simbolul identității culturale a claselor de mijloc, s-au dezvoltat o multitudine de specii locale și regionale. Polca a intrat în folclorul diferitor popoare ale lumii. Ea s-a modificat, s-a ajustat tradițiilor locale și „s-a colorat etnic”, ca să spunem așa. În literatura de specialitate găsim o mare varietate de polci, a căror titulatură revendică o anumită origine națională: franceză, poloneză, germană, suedeză, finlandeză, americană, braziliană, peruană, mexicană etc. În Țările Baltice, bunăoară, majoritatea dansurilor tradiționale se axează pe melodii de polcă. În categoria acestora intră *Subatele* letonă, *Sudmalinas* lituaniană și *Ianka* belorusă. Polca formează un gen distinct de dans și în folclorul suedez, evoluând alături de *schottis*, *rheinlander*, *two-step* și *foxtrot*. Ea este simbolul vieții rurale, fiind marcată cu termenul „bonnjazz”, ceea ce înseamnă „distracție a țăranilor” sau „distracție a fermierilor” [11, p.27-41]. Cu denumiri ca *Hamborgar*, *Skotsk*, *Hoppvals* și *Galop*, polca se răspândește și în folclorul norvegian [1, p.37-47], iar sub numele german *Schottische*, ea a fost asimilată, prin anii 1870-1880, și în folclorul finlandez [23, p. 262].

O mare diversitate de polci cunoaște și muzica populară austriacă. Melodiile de polcă constituie baza repertoriului formațiilor de fanfară, dar și a muzicii de acordeon. Polcile austriece au, în general, un caracter manifest teatral, comic și distractiv. Unor melodii li se aplică denumiri speciale, al căror sens trimite la figurile-cheie, la tempo-ul de execuție sau la destinația socială a creațiilor. Astfel, de pildă, *Krebspolka* este „polca racilor”, un dans cu mișcări îndărăt, *Kreuzpolka* – polca cu figuri în formă de cruce, *Kuckuckspolka* – polca cu scandări speciale „cu-cu”, *Polka-schnell* – polca în tempo rapid, *Studentenpolka* – polca studenților ș. a. În cultura populară a Statelor Unite, cercetătorul Charles Keil evidențiază șase „stiluri” principale de polcă: două „slave” (poloneză și

slovenă), două „germane” (nemțească și cehă) și două „sud-vestice” (mexicană și papago-pimană). În opinia autorului, polcile americane tind să rețină în titulatura lor „anumite calități persistente ale identității etnice” [12, p.3].

Din cele relatate mai sus putem conchide, că pe parcursul secolelor XIX–XX, polca a avut o răspândire geografică transnațională și transcontinentală. Ea a fost adoptată de multe popoare și culturi ale lumii. Astfel, dintr-un fenomen local, tradițional și național ceh, polca s-a transformat într-un fenomen global, modern și universal. Ascensiunea globală a polcii nu putea să ocolească însă spațiul cultural românesc și să nu aibă nici o influență asupra muzicilor tradiționale, inclusiv asupra celor din regiunea Bucovinei și a Basarabiei, zone tradiționale de contact intercultural.

Polca în cultura autohtonă

Istoria răspândirii polcii în cultura românească diferă de la o regiune etnografică la alta. Astfel, în Bucovina, care fusese incorporată Imperiului Habsburgic în anul 1775, primii mesageri ai culturii europene au fost funcționarii austrieci. Un rol important în popularizarea muzicii europene le-a revenit fanfarelor militare, numite „capelle” [19, p.799]. Muzica populară occidentală se impune în cadrul diverselor serbări și procesiuni oficiale din orașul Cernăuți, capitala noii provincii din sud-estul Imperiului Austro-Ungar. Un context favorabil acestui proces îl ofereau saloanele muzicale, balurile, restaurantele, cafenele, terasele din Cernăuți, de unde, firește, nu puteau lipsi renumitele dansuri la modă: valsurile, polcile și galopurile vieneze. În jurul anului 1807, începe importul sistematic de instrumente muzicale europene, ceea ce va stimula interesul publicului local pentru educația muzicală. La Cernăuți, au loc turnee ale marilor artiști ai vremii, se deschid magazine muzicale, se comercializează edițiile muzicale, se dau lecții particulare de pian și vioară cu profesori veniți de la Viena și din alte centre culturale ale Europei. Capitala Bucovinei se reconstruiește din temelii. Apar noi edificii, clădiri edilitare, magazine, piețe și străzi moderne, acoperite cu pavaj din piatră prelucrată. Cernăuțiul tinde să

imite metropola. Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, orașul devine un important centru cultural și economic. El procură o mare faimă în toată Europa Centrală, fiind supranumit de localnici „mica Viena”. Trupele de actori, muzicienii și profesorii din Occident vin să-și etaleze aici măiestria. Istoricii îi citează în acest sens pe renumitul virtuoz al pianului Franz Liszt (1847), violonistul Karl Lipinski, profesorii de pian Knapp, Konopasek, Rowinski, Skral ș. a. În anul 1862, ia naștere *Societatea filarmonică*, iar ceva mai târziu - și *Teatrul muzical-dramatic din Cernăuți*, construit după modelul celui din Viena. În 1875 își deschide ușile și Universitatea „Franz Josef” din Cernăuți, ea fiind a șasea ca importanță în tot Imperiul Habsburgic. Noile instituții favorizează enorm procesul difuzării formelor de cultură occidentală. Muzica europeană la modă este interpretată în spectacolele de teatru, vodevil, comedie și operetă. Melodiile de dans vieneze și marșurile constituie miezul repertoriului fanfarelor militare și comunale din Bucovina. Ele sună în sălile de spectacol, saloanele de dans, în parcuri, pe terase, la serbări, procesiuni, promenade etc. Lăutarii bucovineni au prilejul să le asculte și să se inspire. Pe această cale, vor fi asimilate în repertoriul local multe polci austriece și germane, foarte populare în epocă, precum *Șnel-polca*, *Craiț-polca*, *Clazir*, *Ziben*, *Șotișa*, *Oira* ș. a. Procesul schimburilor culturale este favorizat și de factorul demografic, grație contactelor cu comunitățile etnicilor germani (șvabi), polonezi, slovaci, ruteni galițieni, colonizați în Bucovina, în valuri succesive, de către autoritățile austriece, mai ales după anul 1800.

În Basarabia, contactul cu formele occidentale de cultură se intensifică din deceniile doi-trei ale secolului al XIX-lea, odată cu anexarea teritoriului la imperiul țarist (1812). Primii mesageri ai muzicii populare europene în regiune sunt fanfarele militare rusești. Un rol important în diseminarea formelor de dans european îl procură și balurile, spectacolele cu „dansuri costumate”, petrecerile dansante, organizate regulat la Clubul nobilimii din Chișinău, dar și seratele private duminicale, găzduite de casele boierilor locali Catargi, Cantacuzino, Kesso, Krupenski, Moruzi, Donici, Katacazi, Râșcanu-Derojinski, Cristi, Suruceanu, Russo ș. a. [6, p.237]. Alături de *vals*, *poloneză*, *mazurcă*, *cadril* și *lancier*, de o popularitate

furibundă se bucură și *polca*. În anul 1877, la Chișinău se inaugurează Teatrul lui Grossman, care va favoriza enorm organizarea spectacolelor, concertelor și reprezentațiilor cu dans modern. Cu timpul, aici se înrădăcinează obiceiul, ca după fiecare spectacol, publicul să fie delectat cu muzică de fanfară, cu serate de dans, cu jocurile-concurs „serpentina” și „confetti”, cu scenete comice de mare atracție, numite „lupta florilor”, „poșta” ș. a. [5, p.1].

Receptivi la noutățile muzicale ale vremii, lăutarii basarabeni preiau la auz unele melodii europene, în primul rând, valsul, *polca*, mazarca, marșul, padespani (preluat din cultura franceză=*pas d’Espagne*), vengherca (= „ungureasca”, o prelucrare rusească a ceardașului maghiar). Dorind să se pună în acord cu preferințele noului public urban, repertoriul lor se îndreaptă spre ceea ce noi am numi astăzi un „demers globalizant” [17, p.42-43]. *Polca*, valsul și mazarca se interpretează, mai întâi, pe la petrecerile, chefurile, nunțile, jocurile și promenadele urbane, iar peste puțin timp ele pătrund și în mediul rural. Deja pe la 1862, ofițerul rus Aleksandr Zașciuk, însărcinat cu cercetarea statistică și etnografică a noii regiuni a imperiului țarist, semnalează pătrunderea *polcii* și valsului, „în forme caricaturale”, pe la horele satești din Basarabia [24, p.489]. Relatări în acest sens sunt prezente și în paginile *Buletinului eparhial din Chișinău*. Într-un articol din anul 1878, spre exemplu, preotul paroh din satul Isacova-Orhei consemnează faptul că la jocul duminical tinerii preferă nu numai dansurile vechi moldovenești, executate în grup și în cerc, ci și pe cele ce sunt practicate de „păturile civilizate”, făcând aluzie la dansurile moderne din epocă [13, p.490].

Cercetările etnografice din perioada interbelică, efectuate de echipele Școlii Sociologice din București în comuna Cornova-Orhei (1931), spre exemplu, au relevat faptul, că după mai mult de 70 de ani de circulație orală, *polca* se folclorizase. Ea intrase profund în sfera tradiției rurale din Basarabia și nu mai făcea obiectul unei segregări, delimitări, marginalizări sau respingeri culturale. *Polca* era „internalizată” în așa măsură, încât se transformase în element indispensabil al repertoriului. Sociologul Anton Golopenția menționează faptul, că localnicii cornoveni tratau deja modelele europene, printre care *Polca* („polica”) *Valsul* („valițu”) și *Cadrilul*

(„cadrelu”), ca și „dansuri vechi”, autohtone, moștenite din „răzbunei” (bătrâni – *n.n.*). Ele fuseseră asimilate atât de bine în repertoriul local, încât făceau corp comun cu dansurile locale mai vechi: *Sârba*, *Bulgăreasca*, *Jocul mare*, *Chiriacul*, *Săsâiacul*, *Că(vă)rășelul*, *Șaierul* ș.a. În perioada interbelică, „vechile” dansuri europene vor fi urmate, de asaltul noilor modele populare internaționale, venite, în special, de peste Ocean, din Caraibe, America de Nord și America Latină. Astfel, în ritmul alert al schimbărilor, tinerii de pe la sate nici nu reușeau să rețină corect denumirile noilor dansuri. Bulversați de situația creată, ei se vedeau nevoiți să aplice noilor „intruși” denumiri sau etichete aproximative, cum ar fi, spre exemplu, „cimișul” - pentru *Chymmy*, „donstep” - pentru *One-step*, „foxtronul” - pentru *Foxtrot*, „croiala” - pentru *Creola* etc. La Cornova, repertoriul era, cum observă înșiși localnicii, „aproape ca la oraș” și se modifica de la un an la altul [8, p. 192]. În baza cercetărilor în diverse zone rurale ale Basarabiei, folcloriștii basarabeni Petre Ștefănuță [22, p.537-543] și Vasile Popovici [16, p.7-9] constată și ei faptul, că polca ajunsese la cota de 20-23% din totalul pieselor solicitate lăutarilor pe la hore. Alternanța dansurilor de perechi cu cele de cerc constituia un principiu important în desfășurarea jocului duminical de la sate.

Opiniile coreologilor români converg în ideea că geneza dansurilor de cuplu în cultura națională se datorează evoluției în contextul central-european, cel puțin „de-a lungul a cel puțin trei secole” [10, p.335-356]. Astfel, tradiția coregrafică românească a fost pregătită să integreze o serie întreagă de dansuri central-europene, reprezentate în folclorul local de *Polca dreaptă*, *Învârtita dreaptă* și *Hora-polcă*. Ponderea acestora în repertoriul național constituie, în opinia lui Andrei Bucșan, circa 12,7 % [2, p.79]. De o frecvență sporită se bucură polca în zonele etnografice ale Moldovei și Bucovinei, unde circulă în paralel cu tipurile mai vechi „de doi” țărănesc, precum *Ciobănașul*, *Ațica*, *Baraboiul*, *Polca șchioapă* ș. a. [3, p.181]. Rolul important al jocurilor de doi este atestat și în lucrările lui Const. Costea [9, p.63-89], Andrei Ciornei, Gheorghe Rădășanu Mureș [7] ș. a. Ca și categorie coregrafică distinctă, *Polca roată* figurează și în volumul special, dedicat patrimoniului cultural imaterial din România [18, p.62-77]. Dicționarul jocurilor al lui G.

T. Niculescu-Varone pune în valoare o mare varietate de termeni populari la temă, printre care: *polca bătrânească, polca dreaptă, polca mare, polca lui Gulia, polca din Căbești, polca din Lăzăreni, polca lămâița, polca lipovenească, polca mare, polca-n doi pași, polca nemțească, polca-n marș, polca pe bătaie, polca pe furate, polca pe mințite, polca șapte pași, polcuța* ș.a. [15, p.140]. Bogata terminologie, atestată în vocabularul popular, constituie în sine un indiciu al circulației și asimilării profunde a polcii în tiparele culturii tradiționale. Diversele denumiri scot în prim plan marea varietate morfologică a dansului (figuri, ținute, formații), tipurile locale, colportorii sau creatorii, originea etnică, cu care se identifică polca în spațiul cultural românesc.

Investigațiile curente de teren în Republica Moldova și nordul Bucovinei (regiunea Cernăuți, actuala Ucraina) relevă faptul că oamenii simpli de la sate recurg, de obicei, la o clasificare empirică binară a repertoriului de dans, luând drept criteriu forma jocului, adică modul în care se prind partenerii în joc. Astfel, într-o primă categorie ei includ „horele”, adică dansurile de cerc comun, în care partenerii (de sex opus sau nu) sunt prinși de mâini sau de umeri, iar în a doua – „polcile”, drept simbol al dansului de cuplu, în care partenerii de sex opus sunt prinși câte doi.

Melodiile de polcă se bucură de o mare viabilitate și diversitate tipologică. După număr și frecvență în contextul jocului duminical, polcile egalează pe alocuri melodiile ce aparțin genurilor vechi de dans țărănesc: hora, sârba și bătuta.

Forme și stiluri de polcă locală

Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și până în prezent, polca a fost supusă unui „joc hermeneutic al interpretărilor și evaluărilor succesive” în baza normelor tradiției locale [14, p.14]. Acest sub-gen de import european s-a confruntat cu paradigmele culturii locale, cu experiența și stilul de interpretare al muzicanților (lăutarilor) locali, din care a rezultat o serie întreagă de modele culturale de sinteză.

Analiza a peste 100 de specimene de polcă, culese în mediul rural din teritoriul de referință, permite să constatăm faptul, că din contactul celor două culturi relatante (cea donatoare/europeană cu

cea receptoare/locală), a rezultat două modalități de inserție a formelor originare în repertoriul local: 1) preluare integrală, uneori sub etichete noi, localizante, însă fără intervenții și transformări majore în structura melodiilor; 2) preluare parțială, selectivă, critică, improvizatorică, cu intervenții și transformări semnificative în structura melodiilor originare. Această din urmă metodă merge deseori până la substituirea formelor originare fie cu un nou concept cultural, cu un nou gen muzical sau cu un nou material melodic de sorginte locală. În cazul preluării integrale a surselor de contact cultural, repertoriul evidențiază o categorie distinctă de melodii, axată pe *formele originare de polcă*, care conservă un *stil autentic de interpretare*, identic sau apropiat celui din cultura donatoare europeană. În cazul preluării parțiale, se impune însă o nouă categorie de melodii, axată pe *formele hibride*, de impact, secundare, rezultate din procesul de elaborare, imitație, hibridizare sau substituire a modelului european de polcă. Destul de ponderabile în repertoriul din Bucovina și Basarabia, aceste forme conservă un *stil hibrid de interpretare*, axat pe amalgamul elementelor de limbaj muzical local cu cele europene.

Formele originare de polcă se caracterizează printr-o structură arhitectonică simplă, pătrată, binară și ternară, care se reia, cu sau fără mici variații improvizatorice sau ornamentale, *da capo*. Succesiunea frazelor în cuprinsul formei urmează logica contrastului tonal-armonic, gravitând, aproape în exclusivitate, în jurul modului major. În structurile arhitectonice binare, succesiunea frazelor se axează pe principiul alternării funcțiilor tonal-armonice în trei variante: T-D, T-T și T-S, iar în cele ternare – în cinci sau mai multe variante: T-D-S, T-T-D, T-D-T, T-S-T, T-T-S etc. Melodia pune în evidență mecanismele tonalității apusene. Ea se sprijină, de regulă, pe măsura 2/4, modul preponderent major, ritmul „drept”, divizionar. Desenele melodice sunt simple, clare, deloc sau puțin ornate. Alcătuirile arhitectonice sunt, cel mai adesea, axate pe contrastul tonal binar al frazelor, de tip T-D. Maniera țărănească de realizare coregrafică a polcii se reflectă, în primul rând, pe plan muzical. Ea se evidențiază în tendința accentuării speciale în contratimp a optimilor divizionare, dar și în folosirea anticipației

sincopate a sunetelor de pe reperul prim al măsurii. Frecvența semnificativă a sincopelor în executarea polcii reprezintă un element al strategiei de apropiere și integrare a acestui gen de sorginte europeană în tiparele tradiției locale.

Un exemplu de preluare integrală a formei originare îl reprezintă melodia *Șnel-polca*, intrată în repertoriul lăutarilor din Bucovina pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, sub influența muzicii populare austriece de fanfară. Caracterul și structura melodiei conturează un gen hibrid de polcă-galop, care a fost introdus în muzica europeană de dans de către compozitorii dinastiei vieneze Strauss. El se distinge prin tempoul mai accelerat și prin imixtiunea unor subdiviziuni ritmice ternare a pătrimii în cuprinsul măsurilor binare (Anexe, fig.2). Din perspectiva culturii autohtone, aceste elemente morfologice favorizează asocierea semantică a speciei *Șnel-polca* cu jocul „sârba”, grație cărui fapt ea a și căpătat o largă circulație în regiune. Diverse alte melodii de polcă europeană, axate pe coregrafii teatralizate și distractive, incluzând mișcări, gesturi și comenzi speciale, au fost asimilate în repertoriul de dans din Bucovina și Basarabia, fie cu titulaturile lor originare, precum *Craiț-polca*, *Ziben*, *Claizir*, *Oira*, fie cu denumiri locale, precum *Polca în bățai*, *Hora pe schimbate*, *Hora în trei* ș.a.

O specie intermediară de polcă-cadril a intrat în repertoriul local sub denumirea de *Șotișa*, cu versiunile dialectale *Șoticu* sau *Șotca*, răspândite preponderent în Ținutul Herței (partea de nord a fostului județ Dorohoi, astăzi – în reg. Cernăuți). Istoria acestui dans începe în Europa prin anii 1850, imediat după ascensiunea fulminantă a polcii. El este consemnat, mai întâi, în versiuni folclorice, în landurile germane Boemia și Bavaria, unde circula sub denumirea de *Schottische* și *Rheinlander*. Dansul *Schottische* a fost cunoscut în epocă și sub eticheta franceză *Polka bavarese*, desemnând o versiune mai lentă a polcii europene. Modelul a fost preluat, prelucrat, rafinat și introdus de coregrafii vremii în saloanele nobiliare, de unde a descins, mai apoi, și în saloanele burgheze din toată Europa. Diverse variante de polcă-schottische s-au răspândit rapid în diferite țări ale lumii, cu denumiri ca *Xote*, *Chotița* – în Portugalia și Brazilia, *Chotis* – în Spania și Argentina, *Jenkka* – în Finlanda, *Reinlander* – în Norvegia, *Schottis* – în Danemarca și

Suedia etc. Numele dansului provine din limba germană și nu trebuie confundat cu sensul de „dans de origine scoțiană”, cum încearcă să acrediteze unele surse. *Schottische* a fost cunoscut și sub denumirea de *Polka tremblante*, adică „polca scuturată”, denumirea evocând caracterul mișcărilor sale. Versiuni cu numele de *Șapte pași* (*Sieben*) au circulat în Franța, Spania, Germania, Austro-Ungaria, Transilvania și Bucovina. Într-un studiu asupra muzicii românești, Teodor Burada afirmă, nu fără o anumită doză de exagerare, că dansul *Șotișa* ar fi făcut parte din marea galerie a celor mai vechi și mai nobile dansuri de la curtea domnitorilor și a boierilor pământeni [4, p.307]. În tradiția folclorică locală, *Șotișa* a descins din saloanele urbane, circulând în două versiuni cinetice: una, axată pe un tempo moderat, iar alta – pe un tempo accelerat (aceasta din urmă o vezi în Anexe, fig.3).

În structura melodiilor repezi de *Șotișă* putem observa pregnanța subdiviziunilor ritmice ternare, deghizate în formulele de triolet. Acest element morfologic creează o punte de legătură între modelul european și tipul local de sârbă. Anume afinitatea stilistică cu sârba, specifică stratului de profunzime al folclorului coregrafic, a favorizat, credem noi, preluarea, adaptarea și integrarea mai lesne a melodiilor de *schottische* în cultura locală din Bucovina.

Formele hibride de polcă prezintă interesante aspecte morfologice și de stil. Putem prezuma, că de-a lungul timpului, melodiile originare (europene) de polcă au fost supuse actului hermeneutic de interpretare, selecție și evaluare, în rezultatul căruia s-a produs simbioza, întrepătrunderea și reinsertia noilor elemente în tiparele culturii locale. Apelând la procedeul imitării, prelucrării, inovării și adaptării surselor europene de contact, muzicienii locali au creat numeroase modele hibride de polcă. Acestea s-au individualizat, față de formele originare europene, printr-o serie de modificări calitative, sesizabile la două nivele ontologice: 1) nivelul morfologic și stilistic al creațiilor; 2) nivelul conceptual al genului. Trebuie de precizat, că modificările la nivelul morfologic și stilistic vizează modul de organizare a discursului melodic, ritmul, accentele, articulația, baza modală, ornamentația, structura formei muzicale, pe când modificările la nivelul conceptual se referă la schimbarea statutului

funcțional al genului de import, numit „polca”, în asamblul culturii-gazdă.

Cât privește nivelul morfologic și stilistic, putem spune, că polca din Bucovina și Basarabia a identificat cele mai puternice afinități cu genul local de bățută. Măsura binară 2/4, tempoul mișcat, ritmul săltăreț și vioi a constituit acel complex de elemente comune, care a pledat în favoarea interconectării stilistice cu bățuta. Polca a descoperit, așadar, o relație puternică cu stilul de bățută, inclusiv cu speciile înrudite ale acesteia - *Țărăneasca* și *Ruseasca*. Una din modalitățile importante de transformare și hibridizare a polcii (ca act de inovare culturală) se axează pe procedeul asocierii a două fraze melodice contrastante, una reprezentând, în caracter, genul de polca, iar alta – cel de bățută (Anexe, fig.4).

Contrastul modal (minor-major) al frazelor în cuprinsul formei binare se impune drept trăsătură definitorie a stilului hibrid de polcă. Pe acest principiu compozițional se sprijină o bună parte din formele hibride ale polcii din zonele de referință.

Alte modalități de hibridizare a polcii la nivelul morfologic se realizează prin: a) aplicarea stilului bogat ornamental, specific melodiilor autohtone de horă și bățută, cu folosirea la scară largă a apogiaturilor, mordentului, grupetului, broderiei; b) alterarea ascendentă a treptelor scării; c) amplificarea formei originare binare, prin adăugarea unei fraze melodice noi, axată pe o structură modală contrastantă, de tip minor, având rol de *trio*.

Referindu-ne la nivelul conceptual al hibridizării, putem menționa, că în destul de multe cazuri, mai cu seamă în nordul Bucovinei, melodiile de *bățută* sunt vehiculate sub titulatura de *polcă*. Acest fenomen exprimă procesul substituirii funcțiilor culturale. Astfel, conceptul genului european de polcă se aplică stilului local de bățută. Melodiile autohtone de bățută sunt etichetate cu noi „mărci” culturale europene, importate în epoca modernă. Polca, ca și gen de tradiție europeană, preia, în mare parte, prerogativele culturale și sociale ale vechiului dans local bățuta. Această substituie de funcții culturale valorifică, de fapt, potențele expresive ale fenomenului similitudinilor morfologice și stilistice de profunzime, care există între modelul (polca) și cel de schimb (bățuta). Prin urmare, aidoma proceselor de simbioză, realizate în

cultura europeană și în cultura autohtonă, genul a procurat forma hibridă de polca-bătută (Anexe, fig.5).

Deseori, sub titulatura genului *polca* sunt vehiculate melodii vocale în versiune instrumentală, de regulă, interpretate în stil de *bătută*. Avem de a face, și în acest caz, cu fenomenul substituirii funcțiilor culturale, când conceptul european de polcă este folosit în calitate de vehicul pentru exprimarea calităților estetice ale unui produs cultural local (Anexa, fig.6).

În loc de concluzii

La finalul acestui succint demers, putem conchide, că deschiderea imanentă a creației folclorice românești către dialogul cultural a favorizat asimilarea și profunda penetrație a polcii europene în sistemul muzicii tradiționale din Bucovina și Basarabia. Grație circulației sporite, polca a dezvoltat o mare diversitate de modele, care exprimă varietatea de funcții coregrafice, influențe culturale și tendințe stilistice ale noului produs cultural în contextul tradiției locale. Pe parcursul a peste 150 de ani, polca s-a „legitimat” și s-a „naturalizat” ca produs al culturii muzicale autohtone. Ea reprezintă astăzi un exemplu clasic de adopție și integrare profundă a unui gen muzical popular european în tradiția culturală locală.

Diversele variante de polcă s-au înrădăcinat atât de puternic în memoria culturală a băștinașilor, încât au ajuns să fie marcate cu apelative patrimoniale de tipul: „din bătrâni”, „veche”, „bătrânească”, „moldovenească” etc. Popularitatea deosebită i-a asigurat polcii un acces larg la toate clasele sociale și grupurile etnice din regiune.

Interferând cu elementele limbajului folcloric românesc, polca a influențat totodată și evoluția acestuia, declanșând fenomene specifice de fuziune și de hibridizare a genurilor și stilurilor. Acestea au favorizat, la rândul lor, diferite procese de mixturare, bricolaj, creolizare și transgresare ale formelor și genurilor de dans național. Fenomenele de schimb cultural în muzica folclorică românească de dans s-au intensificat în epoca modernă a globalizării de la răspântia secolelor XX-XXI.

Bibliografie:

1. Bakka Egil, *The Polka before and after Polka*, In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 33, 2001, p. 37-47.
2. Bucșan Andrei, *Specificul dansului popular românesc*, București, Editura Academiei R. S. Române, 3, 1971.
3. Bucșan Andrei, *Clasificarea morfologică a dansurilor populare*, In: *Revista de Etnografie și Folclor*, tom 12, nr. 3, București, 1967.
4. Burada Teodor, *Opere*, Vol. I, Ediție critică de Viorel Cosma, București, Editura Muzicală, 1974.
5. *Bessarabskaia jizni*, 1906, 31 ianuarie, p. 4.
6. Bezviconi Gheorghe, *Profiluri de ieri și de azi*, București, 1943.
7. Ciornei Andrei, Rădășanu Mureș Gheorghe, *Jocuri populare bucovinene*, Suceava, CJCES, 1981.
8. Cornova, Autorul proiectului și coordonator dr. Vasile Șoimaru, Chișinău, Museum, 2000.
9. Costea Constantin, *Geneza și evoluția dansului de perechi în spațiul folcloric transilvănean*, În: *Memoriile Comisiei de Folclor*, tomul III, 1988, București, Editura Academiei Române, 1992.
10. Dejeu Zamfir, *Dansuri tradiționale din Transilvania. Tipologie*, Cluj-Napoca: *Clusium*, 2000. <https://www.indianfolklore.org/journals/index.php/IFRJ/article/view/6> (vizitat 13 aprilie 2014)
11. Edström Olle, *From Schottis to Bonnjazz – some remarks of the construction of swedishness*, In: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 30, 1999, p. 27-41.
12. Keil Charles, and Angeliki V. Keil, *Polka happiness. (Visual studies)*, Philadelphia, Temple University Press, 1992.
13. *Kişiniovskie eparhialnyie vedomosti*, nr.12, 15-30 iunie 1878.
14. Mamulea Mona, *Dialectica închiderii și deschiderii în cultura română modernă*, București, Editura Academiei Române, 2007.
15. Niculescu-Varone G.T., Găinaru-Varone Elena C, *Dicționarul jocurilor populare românești*, București, 1979.
16. Popovici Vasile, *Cântecul popular la Copanca*, Chișinău, Tiparul Moldovenesc, 1939.
17. Rădulescu Speranța, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, București, Editura Muzicală, 1984.
18. *Repertoriu național de patrimoniu cultural imaterial = Répertoire national du patrimoine culturel immatériel* / Comisia

Națională pentru Salvagardarea Patrimoniului Cultural Imaterial, București, CIMEC, 2009.

19. Rusu Liviu, *Muzica în Bucovina*, În: *Muzica românească de azi*, Ediție scoasă de Prof. P. Nițulescu, redactor G. Breazul, Cartea Sindicatului Artiștilor instrumentiști din România, București, Mărvan, 1939.

20. Schonberg Harold C., *Viețile marilor compozitori*, Traducere A. I. Ionescu, București, Lider, 1997.

21. Șkolnikov L., *Rasskazy o tantsah*, Moscova, 1966.

22. Ștefănuță Petre, *Hora în regiunea Iurcenilor*, În: *Sociologie Românească*, anul II, 1938, nr. 10-12, p. 534-537.

23. Talve Ilmar, *Finnish Folk Culture*, Helsinki, Finnish literature society, 1997.

24. Zașciuk A., *Materialy dlea geografii i statistiki Rossii*, Bessarabskaia oblasti, Sankt-Petersburg, 1862.

Anexe:

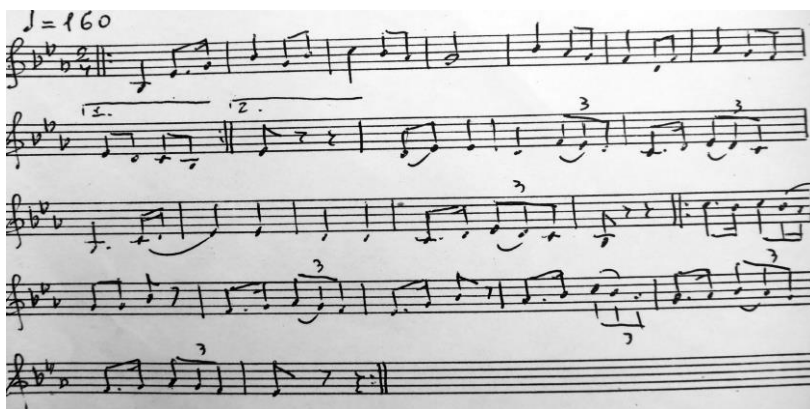


Fig. 2. Șnel-polca (trompetă – Octavian Frunză, n. 1927, Igești-Storjoneț, reg. Cernăuți)



Fig. 3. Șotișa (acordeon – Mihai Ciuclea n. 1927,
Mamornița-Herța, reg. Cernăuți)



Fig. 4. Polca (vioară – Vasile Lupan, n. 1919,
Davideni-Storojineț, reg. Cernăuți, 1985)

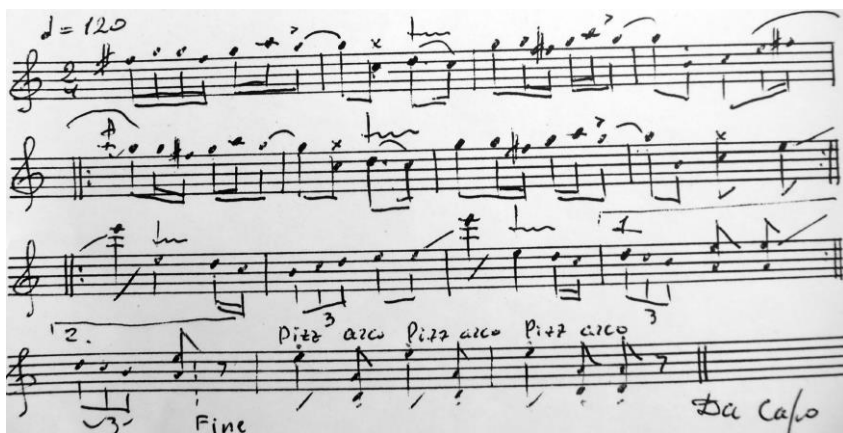


Fig. 5. Polca (vioară – Arcadie Farcaș, n. 1922,
Cupca-Adâncata/Hliboca, reg. Cernăuți, 1989)



Fig. 6. Polca „Șapte care de nuiete” (vioară – Ilie Percic, n.
1935, Storojineț, reg. Cernăuți, 1986)

TRADIȚII ȘI OBICEIURI ÎN ACTUALITATE

OBICEIURI PRACTICATE DE CĂTRE TINERII DIN COLECTIVITATEA RURALĂ ÎN CONTEMPORANEITATE (Republica Moldova)

Dr. Svetlana BADRAJAN

[Conf. univ., Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău-Republica Moldova]

În societatea rurală contemporană, în pofida transformărilor radicale produse, o mare parte fiind distructive, atât la nivel social-economic, cât și în raport cu viața tradițională, totuși, unele obiceiuri și manifestări folclorice se mai practică, evident neuniform ca prezență, conținut și repertoriu în spațiul etnografic al Republicii Moldova. Numim obiceiurile legate de naștere și înmormântare, ceremonialul nupțial, diferite tipuri de colindat. Transformările survenite la nivelul întregului sat s-au extins asupra instituțiilor premaritale, „din necesitatea existenței unei concordanțe între starea de fapt și funcționalitatea lor. În cadrul unor fenomene ample, cum ar fi mobilitatea teritorială și socială, (...) pătrunderea în viața satului a mass-media, înființarea căminelor culturale, creșterea gradului de instruire în rândul populației sătești, atât modul de alegere a partenerului, cât și a cadrului în care se petrecea acest lucru au avut de suferit”[1, p.283]. În acest context încă mai prezintă valoare semantică și funcțională instituțiile premaritale *Petrecerea la armată* și *Jocul de Hram*.

Prezentăm în continuare reperele fundamentale ale acestor manifestări.

Petrecerea la armată este organizată de către părinții băiatului, dar rolul prim îl are mama, împreună cu câteva neveste - rude și vecine. Evident evenimentul este direcționat

spre tinerii din localitate, fete și flăcăi, din anturajul personajului principal - recrutul.

Actul înstrăinării, caracteristic manifestării, adică plecarea impusă a unui individ din mediul natural și familial propriu vieții lui, fie temporar – cazul dat, fie pentru totdeauna și integrarea acestuia într-un mediu nou, un mediu străin, este încă bine reliefat, reflectând cele trei secvențe fundamentale: desprinderea, trecerea și integrarea, codificate la rândul lor în acțiuni concrete, care pot fi separate, evident, doar convențional.

Așadar:

- desprinderea de familie, de prieteni, prietenă, mediul firesc, acoperă intervalul pregătirii mesei festive, invitarea rudelor, dar în special a tinerilor, deoarece ei sunt actanții principali;
- trecerea propriu-zisă plasează în centru masa festivă, însoțită de dans, cântec și câteva acțiuni tradiționale integrate, încă bine păstrate și anume:

a) Plantarea unui arbore fructifer de către recrut;

b) Legarea recrutului cu prosoape, oferirea diferitor daruri din partea rudelor. Moment ce denotă sentimentul de tristețe, înstrăinare. Pentru a realiza un echilibru emoțional nu lipsesc momentele ludice, precum prezența unei bătrâne, de regulă bunica, care îi aduce daruri sub formă de alimente (vin, mămăliguță, plăcinte, brânză de oi, ceapă, ș.a.), pe care într-un trecut nu prea îndepărtat le-ar fi luat recrutul cu el, să-i fie utile în călătoria până la destinație, drumul fiind lung, datorită transportului – car, căruță, etc. În prezent fiind, evident, inutile. Astfel dintr-un act important, grav, această acțiune se transformă într-unul distractiv.

c) Prietena îi dăruiește o băsmăluță (un fel de năframă) pe care i-o prinde la brâu, simbolizând un legământ de fidelitate; este cunoscută și balada *Inelul și năframa*, care reflectă aceeași acțiune.

d) Toți cei prezenți la fel vin cu daruri, dar în special, donează bani, (sume mici, comparativ cu cele din cadrul nunții).

- Integrarea acoperă intervalul de la adunarea tuturor recruților din aceeași comunitate, într-un loc anume al localității, sau din diferite localități într-un centru de recrutare administrativ, petrecuți de regulă de fete și flăcăi, prieteni apropiați, până la revenirea ultimilor la casele lor, încheindu-se astfel întreg ceremonialul petrecerii sau plecării la armată.

Repertoriul muzical interpretat la masa festivă este extrem de pestriț, incluzând atât creații folclorice, cât și contemporane de diferit gen. De fapt, într-un fel, amintește de repertoriul nupțial. În funcție de formația de muzicieni care e invitată, este și conținutul repertoriului interpretat. Cert este faptul că neapărat vor fi executate măcar unul dintre cântece tradiționale de cătănie, iar în prezent s-a făcut chiar o modă de a interpreta creații de origine folclorică. Nu lipsește nici actul de jelire a recrutului, dar nu am înregistrat, cu regret, recent vreun bocet ritual, acesta reducându-se la o simplă lamentație și aceasta nesemnificativă, dictată de starea afectiv-emoțională a mamei sau altei persoane de sex feminin apropiate. Obiceiul, evident și-a pierdut conținutul dramatic, înclinând balanța înspre distracție, petrecere.

Jocul de Hram este la fel o manifestare ce se practică încă în comunitatea rurală contemporană și care vizează în primul rând tinerii – fete și flăcăi. *Hramul* este o sărbătoare importantă pentru colectivitatea satească (precizez: în Republica Moldova satul este unica unitate administrativă ce precede pe cea de oraș, nu exista unitatea de comună). El marchează ziua sărbătorii religioase când a fost sfințită biserica din sat. Fiecare localitate are ziua sa de *Hram*. După anii '90, printr-un decret de guvern această zi este declarată nelucrătoare pentru localitatea respectivă, ceea ce a favorizat păstrarea și marcarea evenimentului prin Joc, care se făcea neapărat în această zi. Jocul de Hram se desfășoară astăzi în

două etape: *Jocul propriu-zis*, care se organizează ziua și *Balul*, care are loc seara.

Organizatorii Jocului de Hram erau de regulă flăcăii de „frunte” din sat, evident unul dintre ei era conducătorul grupului. Printre aceștia se numărau, în primul rând, cei „scăpați de armată”, anume cei cu serviciul militar făcut. Ei invitau și plăteau muzicanții, urmăreau desfășurarea corectă a evenimentului. În prezent rolul acestui grup de flăcăi nu este diminuat, doar că ei colaborează la organizarea Jocului cu directorul casei de cultură și alte persoane responsabile în acest sens din cadrul organelor administrative locale.

La Jocul de Hram din prima parte, adică de zi, ce se desfășoară în aer liber, participă doar tinerii, de fapt cine dorește, fără un oarecare aport financiar. Repertoriul de dans este divers, dar neapărat se execută o mare cantitate de melodii de origine folclorică. Dacă e să mă refer în general la elementul coregrafic, atunci trebuie să remarc zona de sud a Basarabiei, unde s-au păstrat un șir de particularități specifice coregrafiei din zonă, mai ales că în multe localități de aici, și în special, în Cahul, centru administrativ zonal, este viabilă tradiția *Jocului duminical*. Persoane din alte zone ale Basarabiei nu se aventurează să intre în joc, din motivul că nu pot face față conținutului coregrafic destul de complicat.

Balul, care a preluat în mare parte funcțiile manifestării date, începe seara și durează până după miezul nopții. Se organizează într-o încăpere, intrarea este contra plată. În repertoriul de dans predomină dansuri moderne, depășind ca frecvență jocurile populare. Chiar dacă eticheta și normele Jocului tradițional nu mai au relevanță, totuși balul și-a creat legile proprii de desfășurare, care în mare parte anticipă ceremonialul nupțial. Astfel, flăcăul, inițiatorul balului, devine cea mai importantă persoană din cadrul petrecerii. El alege Regina balului, de regulă, prietena lui sau fata cu care este deja logodit.

Orice alt flăcău care dorește să danseze cu regina balului, trebuie să plătească, obicei întâlnit și în cadrul nunții – jucatul miresei pe bani. Uneori se practică furtul Reginei, la fel prezent în ceremonialul nupțial. Spre sfârșitul Balului părinții flăcăului și ai fetei le dăruiesc diverse cadouri, legându-i cu prosoape, asemănător actului nupțial Legătorea miresei. Astfel se anunța o viitoare căsătorie, care în majoritatea cazurilor urma neapărat.

Printre factorii ce contribuie la păstrarea și realizarea acestor obiceiuri, mă refer la *Petrecerea la armată* și *Jocul de Hram*, numim pe cel social, tradițional, etic, familial, economic, ludic. Precizez: în spațiul rural există încă (evident neuniform exprimat) mentalitatea patriarhală și sentimentul de rudenie cu persoane destul de îndepărtate, la distanță de câteva generații, iar conceptul tradițional ce reflectă necesitatea executării unei acțiuni, manifestări, explicat de colportori prin „așa se cade”, „așa trebuie” este deasemenea destul de bine conservat. Acestea completate cu dorința firească a tânărului recrut, în cazul *Petrecerii la Armată*, de a se remarca, a se simți matur, deosebit, în centrul atenției pe de o parte, ca de altfel și în *Jocul de Hram* - grupul de flăcăi, și a părinților „de a fi în rând cu lumea” pe de alta, au alimentat păstrarea obiceiurilor.

Activitatea specialiștilor în domeniul culturii tradiționale în cadrul primăriilor, centrelor raionale, (nu mă refer la profesionalismul acestora), la fel a contribuit pozitiv, în special prin entuziasmul multora dintre acești specialiști, (poate partea infimă bună a activității acestora), la revigorarea unor obiceiuri în condițiile lor firești de manifestare. Anume o astfel de soartă a avut-o în multe localități *Jocul de Hram*. Evident nu s-a intervenit în vreun fel în conținutul și desfășurarea obiceiului, doar s-a realizat o reanimare reușită pe un teren tradițional încă fertil. Și în final, constatăm încă într-un șir de localități prezența vie a acestor obiceiuri și

desfășurarea într-o continuitate firească, fără întreruperi sau sincope temporare, chiar dacă accentul principal este pus pe atmosfera de petrecere și distracție.

Valorile culturii tradiționale sunt o modalitate „de exprimare a umanului, căci întreaga existență umană este acel ax al acțiunii, expresia posibilă a adaptării sale, a armoniei omului cu lumea concretă în care acționează” [2, p.21]. Astfel, păstrarea, salvagardarea, promovarea tradiției, obiceiurilor, prin exploatarea valorii acestora demonstrate în timp și transfigurarea conținutului semantic prin adaptarea la cerințele vieții contemporane este una din direcțiile fundamentale strategice sub aspect social-cultural al comunităților contemporane.

Referințe bibliografice

1. Minoiu Magda, R., *Dinamica instituțiilor premaritale. De la hora satului la discotecă - studiu de caz*, În: Anuarul institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”, serie nouă, tom.11-13, 2000-2002, București, Editura Academiei Române, pp.283-294.
2. Comanici G., *Conceptul „valoare” în cultura populară*, În: Anuarul institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”, serie nouă, tom.11-13, 2000-2002, București, Editura Academiei Române, pp.21-25.

CONSIDERAȚII DESPRE MODUL DE PREZENTARE PE SCENĂ A OBICEIURILOR DE CRĂCIUN ȘI ANUL NOU

Ioan ILIȘESCU

[Prof., Directorul Fundației Culturale "Șezătoarea", Fălticeni]

Prezentarea obiceiurilor pe scenă sau "pe sticlă" necesită niște adaptări și trebuie să avem în vedere că spectacolul folcloric este privit dintr-o singură parte și nu de jur-împrejur cum este privit în ograda și la fereastra gospodarului. Asta nu înseamnă că se poate interveni asupra unor elemente care să denatureze conținutul și mesajul obiceiului sau să se denatureze niște tradiții și reguli nescrise care au fost generate de bunul simț al țaranului român.

Referitor la costumarea celor care fac parte din cetele de colindători sau de mascați s-a încetățenit obiceiul că "merge și așa" sau "așa-i la modă" și de aceea apar în costumul femeilor ciorapi negri în loc de ciorapi de culoarea pielii sau "ciorachi" lungi, împlețiți din lână, de culoare albă, cum este tradițional. Apar, de asemenea, diferite fote muntenești, strălucitoare, de culoare galbenă sau verde, clopuri maramureșene, costume întregi din zona Ardealului, mirese cu rochii moderne în loc de costumul tradițional, costume incomplete care în loc de ȋtari au blugi sau pataloni de stradă etc. Mascatul are mască pentru ca să nu-i fie recunoscută fața dar costumul trebuie să fie tradițional chiar dacă este mai rupt sau murdar.

În ceea ce privește măștile folosite în cadrul cetelor se observă apariția unor măști din cauciuc, de tip "halloween", hidoase, care nu au nimic în comun cu tradiția românească, nici prin ceea ce reprezintă ele și nici prin aspectul și modul de confecționare a lor. Masca tradițională este confecționată manual, folosindu-se materiale tradiționale din gospodăria țărănească (cârpe, resturi de blană, pălării și baticuri rele etc.) și aspectul ei urmărește să stârnească râsul.

Cred că se exagerează de către unele formații care în dorința de a fi mai interesante, introduc pe lângă personajele tradiționale (moșul, baba, ciobanul, țiganul, mireasa, etc.) și personaje cum ar fi preotul și dracul ceea ce nu este tradițional și nici în spiritul respectului față de religia creștină, fiind o forțare a normalității, ca de altfel și tendințele pornografice date unor gesturi sau strigături care sfidează tradiționalul bun simț al țăranului român.

Se manifestă tot mai mult, atât în județul Suceava cât și în alte județe, denaturarea tradițiilor, datorită necesităților scenice și de organizare a spectacolului de obiceiuri. Un exemplu destul de semnificativ, hilar și care denaturează brutal tradiția este acela că la unele cete de obiceiuri care au capre, apar sub capre fete, ceea ce este o încălcare de condamnat a tradiției. Menționez că unii fac această greșală din neștiință iar alții din necesitatea de a utiliza toți membrii unei formații coregrafice (băieți și fete), pentru a da cursivitate spectacolului, fără să încerce să găsească alte soluții care sunt destule, pentru a rezolva aceste probleme. Această idee este greșită și a fost preluată de instructorii de formații de obiceiuri de la Ansamblul profesionist "Ciprian Porumbescu" care din necesitate scenică a pus dansatoarele să joace caprele, crezând că nu se va obseva din public, iar băieții să joace căluții. Cei care au văzut spectacolul, necunoscători ai tradiției, n-au știut că acesta este un artificiu de organizare scenică și au crezut că este un lucru bun, tradițional, făcând și ei la fel.

Ca să justificăm de ce este greșită această practică, menționăm că tradiția satului este aceea că fetele, femeile, nu se maschează în noaptea de Anul Nou și nu umblă prin sat cu băieții. Este și o explicație logică a acestei legi nescrise a satului și anume, dacă fata trebuia să se întoarcă de la hora satului "înainte de asfințitul soarelui" pentru că altfel era considerată o fată nesperioasă, cum să fie acceptat gestul de a umbla noaptea prin sat, cu flăcăii care erau mascați și care erau

cu băutura în cap, pentru că tot tradiția ne spune că urătorii erau invitați în casă și erau ”omeniți” cu mâncare și băutură. În noaptea de Anul Nou fetele stăteau acasă, primeau pe flăcăii care veneau cu ceata, îi cinsteau, fata era scoasă la joc (în funcție de tradiția satului) și nu ”hălăduia” împreună cu flăcăii pe cele ”coclauri”. Unii care nu respectă tradiția, se justifică prin faptul că acum fetele s-au modernizat și dacă merg noaptea la discotecă, pot merge și cu mascații. Că s-au modernizat sau nu, asta este treaba părinților lor, dar asta nu înseamnă să se strice obiceiul strămoșesc care „spune” că fetele sau femeile nu joacă capra. Și ca drept dovadă și strigăturile și gesturile celor care ”neguțează” capra sunt făcute, ținându-se cont că sub capre sunt bărbați. În acest sens dau exemplul strigătura rostită atunci când se ”neguța” capra pentru a arăta cât este de bună de lapte și că merită să dai mulți bani pe ea:

Bagă mâna-ntr-o chicioare

Ș-ai să vezi ce pulpă are!

După această strigătură cumpărătorul băga mâna între picioarele caprei, se făcea că mulge capra iar capra ”zvârle” cu piciorul și răstoarnă donița cu lapte, etc. Este clar pentru oricine că astfel de gesturi nu se puteau face atunci când sub capră ar fi fost o fată. Aș aminti aici că și momentul când capra moare și cade la pământ poate fi interpretat numai de bărbați.

În concluzie introducerea fetelor sub capre este un kitsch total și sper ca această practică să nu mai existe la nicio formație folclorică.

Au apărut grupuri de mascați care nu au nici o legătură cu tradiția românească, așa-zise ”orchestre” care nu cântă ci numai mimează, se schimonosesc în toate felurile, considerând că dansează, au niște costumații în stil american și toată această hărmălaie are un fond muzical, redat de un casetofon portabil care emite o muzică nefolclorică.

Mai nou, au apărut formații de obiceiuri de Anul Nou care au fondul muzical pe CD de pe care se aud adevărate

orchestre profesionale. Nu se poate așa ceva, trebuie ca fiecare formație de mascați să fie însoțită de un grup instrumental sau măcar de un singur instrumentist care să-i asigure fondul muzical. Sunt formații cum ar fi ceata caprei sau a ursului care pot evolua fără fond muzical și pot fi destul de spectaculoase.

Colindele străbune au început să fie denaturate prin aceea că au apărut compoziții moderne, atât ca text cât și ca muzică, s-au introdus clopoței, zurgălăi, tobe, acompaniament instrumental, toate acestea fiind împrumutate din alte zone folclorice.

Voi da exemplu de formații care sunt un kitsch total și anume formația "Dorulețul" din comuna Durnești, județul Botoșani și "Orchestra" din comuna Baia, județul Suceava, formații care, din păcate, le-am văzut promovate la loc de cinste, în spectacolele de obiceiuri din cadrul manifestărilor din Programul "Crăciun în Bucovina" în anul 2016.

Rolul instituțiilor abilitate să protejeze tradițiile și obiceiurile tradiționale precum și a organizatorilor de manifestări folclorice este acela de a elimina din spectacolele și festivalurile, unde ei înșiși sunt organizatori, aceste formații care promovează kitsch-ul. Acest lucru trebuie să se facă în tot județul Suceava, atât în Bucovina cât și în zona Fălticeni (Ținutul "Regatul Sucevei"), pentru că pericolul Kitsch-ului este peste tot, iar această atitudine trebuie să fie o preocupare și pentru alte județe.

COLINDA PE SCENĂ: ÎNTRE TRADIȚIE ȘI ACTUALITATE

Dr. Diana BUNEA

[Conf. univ., Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,
Chișinău, Republica Moldova]

Spațiul folcloric al Republicii Moldova deține un bogat și divers repertoriu al obiceiului străvechi al colindatului, având un fond poetic laic și religios considerabil, cât și unul muzical bine conturat, delimitat pe vârste, adresanți și microzone folclorice distincte: lunca Prutului de Jos, Codrii, Valea Nistrului, Câmpia Sorociei, Stepa Bălților ș.a. Stratul muzical al colindatului include și câteva tipuri melodice structurate pe plan diacronic [1].

Fiind unul din cele mai importante și bine păstrate obiceiuri ale ciclului calendaristic, colinda se află mereu în atenția cercetătorilor, iar faptul că acum câțiva ani colinda în ceata bărbătească a fost inclusă în Registrul Patrimoniului Universal Imaterial UNESCO este emblematic.

Totuși, făcând parte din muzica tradițională și manifestându-se încă cu destulă pregnanță în viața comunităților, colinda nu poate fi închisă în tipare, norme sau legi scrise. Realitățile vieții muzicale de la noi ne arată că ea este la fel de prezentă astăzi și în diverse manifestări cultural-artistice, festivaluri, în programele de studiu la secțiile de canto popular, iar interpreți consacrați o includ în repertoriul lor. Se conturează un spațiu cultural larg în care colinda ocupă un loc central – ea revine în actualitate de fiecare dată în perioada de iarnă, atunci când apare pe scenele de concert, la radio și televiziune. Acest variat spectru al modalităților de funcționare și interpretare a colindei în actualitate denotă un șir de tendințe despre care am dori să vorbim în cele ce urmează.

Încă în anul 1967, vorbind despre colindă, E. Comișel aprecia că aceasta „și-a încheiat (încă în feudalism n.n.) procesul de creație” și se află acum „la un nivel maxim de cristalizare și șlefuire artistică”, caracterizându-se printr-un „echilibru perfect al mijloacelor în raport cu conținutul” (2, p.103). Totuși, spre deosebire de alte obiceiuri calendaristice care astăzi rămân tot mai mult în amintire sau chiar dispar din practica folclorică vie (cum sunt *Drăgaica*, *Cununa*, *Paparuda*, *Caloianul* ș.a.), ancestralul obicei al colindatului denotă o extremă vitalitate, adaptându-se cu succes noilor condiții de funcționare în societatea modernă. Dacă vom reuși să identificăm mecanismele acestui fenomen, vom reuși să înțelegem mai bine procesele de perpetuare a genurilor folclorice de-a lungul unor perioade istorice îndepărtate.

În mod special ne-au atras atenția formele noi de manifestare a colindei – în interpretare scenică, la concerte, festivaluri și concursuri de folclor, promovată pe paginile internetului și în sursele media în cadrul sărbătorilor de iarnă etc.

Interpretarea scenică „smulge” colinda din contextul său funcțional tradițional, - adică, nu mai sunt respectate cu strictețe locul și timpul interpretării care erau foarte importante în trecut (știm că în Basarabia se colinda la fereastră, în pragul casei sau în casă, iar diferite componente de cete colindau în anumite părți ale zilei: de dimineață – copiii, după masă – cetele mixte, iar seara – flăcăii). Pe scenă, colinda este supusă unor procese de *deritualizare*, de *reducție a timpului și a spațiului interpretării* [3, p.60] specifice mediului tradițional și capătă astfel noi trăsături ale limbajului muzical. Iată doar câteva dintre cele mai evidente :

- interpretare solo sau solo cu grup – față de interpretarea în ceată;

- acompaniament în ritm de horă – față de acompaniamentul bazat pe elementul ritmic-melodic (de ex., tobă – fluier);
- aranjament armonizat – element nou;
- riturnele între strofe – element nou
- ornamentări melodice specifice cântecului și interpretării solistice în general, ce nu apar în cadrul interpretării în ceată – element nou ș.a.m.d.

În altă ordine de idei, într-un articol anterior, am vorbit despre faptul că obiceiul colindatului reprezintă și un act de comunicare, iar acest act funcționează prin axa corelativă ce include: funcționalitatea, semantica, limbajul muzical și morfologia melodică a obiceiului.

Această axă, despre componentele căreia vorbesc mai mulți cercetători, este specifică obiceiurilor în general și este vitală pentru existența și practicarea unui obicei în cadrul său tradițional. Afectarea unuia din aceste componente va conduce inevitabil la dezagregarea întregului. Se constată că actul comunicării este afectat în fiecare din aceste elemente, inclusiv prin modificarea limbajului muzical și a morfologiei melodice a colindei. Fiecare dintre elementele enumerate sunt în prezent deteriorate într-o măsură mai mică sau mai mare, iar printre factorii principali ce generează această dezagregare se numără scena și interpretarea solistică. Cauzele pot fi ușor întrezărite în funcționalitatea comercial-distractivă a scenei și a mass-media ce s-a amplificat în ultimii ani.

Toate astea conduc spre transferarea colindei ca ritual în spațiul funcțional-morfologic non-ritual – cel al cântecului. Mai mult, deseori colinda depășește și acest cadru, apărând sub forma cântecului folcloric „estradizat”. Pe de altă parte, cântecul a preluat cu ușurință pregnantele valențe funcționale augurale ale obiceiului. Astfel, apare, chiar sub ochii noștri, o nouă specie – cântec-colind, care, e adevărat, se interpretează

preponderent la sărbătorile iarnă, poate chiar doar înainte de Crăciun, - dar, totuși, nu strict în ajun, așa cum știm din tradiția populară, ci deseori chiar cu o lună sau poate mai mult înaintea acestuia.

În acest context, este interesant de subliniat, că interpreții (copii, tineri, dar și conducătorii lor) nu percep toate aceste inovații ca fiind străine colindei. Ei sunt tributari fenomenului de „tocire a sensibilității purtătorilor de folclor” despre care vorbea Emilia Comișel (2, p.131). Evocator în acest context este faptul că o mare parte a repertoriului de colinde din Transilvania - tradiționale, de altfel, - al lui Ștefan Hrușcă, nu doar a trecut Prutul, ci a fost asimilat cu succes la noi, anume sub aspect de cântec de estradă, așa cum îl cântă interpretul!

Totodată, unele melodii ale colindelor de estradă, cum este *Colindăm, colindăm, iarna*, în interpretarea Paulei Seling poate fi auzită la festivalurile de folclor în calitate de ... colindă (!). Tânăra generație, „consumatoare” a acestor producții, le adoptă destul de rapid în repertoriu. Cu regret, ei au pierdut acea inefabilă sensibilitate muzicală de sorginte națională, iar cauzele acesteia trebuie căutate în dispariția treptată a formelor tradiționale de colindat, condiționate în mare parte de factori sociali, demografici, ș.a., de dezvoltarea vertiginoasă a tehnicii și a surselor de comunicare moderne, de transformarea viziunilor purtătorilor de folclor care văd în colindat o sursă de divertisment etc.

În general, în ultimii ani, mulți compozitori și interpreți de estradă de la noi și-au făcut din colindă o sursă de inspirație - ca să amintim aici doar *Sculați, sculați boieri mari* în versiune rock a formației Zdob și Zdub; *Colindul* în interpretarea duetului Aurel Chirtoacă și Geta Burlacu, *Colindul* semnat de Silvia Grigore și multe altele. Având drept punct de plecare obiceiul popular, aceștia îl readuc în viața muzicală actuală în forme cu totul diferite de cele tradiționale.

„Noile colinde” nu mai dețin acea încărcătură de sorginte magico-ritualică specifică acestui obicei ancestral, păstrând doar anumite reminiscențe funcțional-estetice al acestuia, cum sunt cele augurale. De fapt, se pare că doar această componentă funcțională a obiceiului arată semne de reală viabilitate astăzi, când colinda este privită ca o felicitare, ca un cântec de bun augur.

Concluzionând, putem afirma, că în manifestările muzical-folclorice contemporane se remarcă cu ușurință tendințe de omogenizare muzicală care vizează muzica tradițională, folclorul în general, și, în special, obiceiul colindatului. Astfel, interpretarea scenică și toate atributele inerente acesteia, muzica de autor, prelucrările și aranjamentele folclorice, rolul internetului și mass-media; muzica populară comercială, fuziunea muzicilor folclorice ale diferitor popoare, stilizările de estradă sunt fațete ale vieții muzicale contemporane ce pot fi raportate și la colindă. Toate acestea s-au amplificat în secolul XX și mai ales în perioada actuală, în contextul urbanizării și preschimbării socioculturale a satului tradițional, care constituise, încă din cele mai vechi timpuri, leagănul și temelie folclorului muzical.

Se pare că astăzi etnomuzicologii se află în tabăra minoritară a celor care întrevăd conotațiile negative ale acestor procese. Este evident că muzica tradițională a funcționat dintotdeauna ca un proces viu, ca o mișcare progresivă în care s-au perpetuat, interacționând și dezvoltându-se elemente, motive, categorii, genuri, funcții, semnificații și structuri. În acest sens, consemnăm faptul că asistăm astăzi la procese polivalente, ce conduc, pe de o parte, la dezagregarea speciei de colindă, iar, pe de alta – la perpetuarea ei, sub forma trecerii în altă specie, cum este cântecul.

Reinterpretarea scenică a muzicii tradiționale, fără de care nu ne putem deja închipui viața muzicală de astăzi, capătă

amploare și se desfășoară chiar în numele salvării acesteia. Ne întrebăm însă, sub ce forme? Printre protagoniștii acestor procese se află interpreți și promotori de folclor de bună credință, ce sunt ferm convinși că slujesc unei cauze înalte. Și totuși, consider că specia colindei merită și trebuie păstrată în haină sonoră nealterată, așa cum am auzit-o de la strămoși.

De altfel, vocea „severă” a etnomuzicologului, care încearcă să fixeze și să analizeze fenomenele în diacronie, corelându-le cu cele contemporane, poate părea stranie și străină animatorilor acestor procese. Totuși, chiar dacă suntem oarecum în minoritate, vom încerca, cu obiectivitate și detașare să spunem lucrurilor pe nume...

Referințe bibliografice:

1. Bunea, Diana, *Tipologia melodică a colindei*, În: Pagini de muzicologie USAM, Chișinău, 2002, p.60-67
2. Comișel, Emilia, *Folclorul muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967
3. Aubert, Laurent, *Muzica celuilalt*, Ploiești, Editura Premier, 2007

PORTRETE DE RAPSOZI

TROMPETISTUL VIRTUOZ ALEXANDRU HAVRILIUC – INTERPRET ȘI CULEGĂTOR AL UNUI VALOROS REPERTORIU FOLCLORIC BUCOVINEAN

Dr. Irina Zamfira DĂNILĂ

[Conf. univ., Universitatea Națională de Arte „G. Enescu”-Iași]

Ansamblul „Ciprian Porumbescu” din Suceava este renumit, în prezent, atât în țară, cât și-n străinătate, ca o formație artistică profesionistă, deținătoare și transmițătoare a unui valoros tezaur folcloric bucovinean în plan muzical și coregrafic. Înființat în anul 1953, Ansamblul de cântece și dansuri „Ciprian Porumbescu” a avut o activitate culturală bogată de-a lungul timpului, concretizată, în special, în spectacole muzical folclorice în care s-au afirmat nume sonore de soliști vocali precum Sofia Vicoveanca, Traian Straton, Nicoleta Vasilovici, Alexandru Dumbravă, Laura Lavric, Margareta Clipa și mulți alții, susținuți de ansamblul instrumental la conducerea căruia s-au aflat pasionați muzicieni ca Dragoș Lucan, Grigore Macovei, Dumitru Buta, George Sârbu, Ștefan Pintilie, Emil Havriliuc⁶. Un rol important în cadrul ansamblului folcloric l-au avut, în afară de soliștii vocali, și cei instrumentali, care au dat un plus de frumusețe spectacolelor de folclor, prin măiestria lor interpretativă.

Date biografice

Unul dintre interpreții care au contribuit din plin la afirmarea Ansamblului „Ciprian Porumbescu” din Suceava ca o formație vocal-instrumentală de prestigiu, atât în țară cât și în

⁶ Conf. <http://orasulsuceava.ro/descopera/arta-si-cultura/ansambluri/ansamblul-ciprian-porumbescu/>

străinătate, este și Alexandru Havriliuc. Născut pe 16 martie 1945 în satul Siminicea din județul Suceava, acesta provine



dintr-o familie de țărani gospodari, Gheorghe și Maria, care au avut zece copii, dintre care au supraviețuit doar patru fete și un băiat. De mic copil, Alexandru Havriliuc a manifestat evidente înclinații muzicale și a învățat să cânte, ca autodidact, la mai multe instrumente: fluier, vioară, acordeon și trompetă, fiind susținut de tatăl său, căruia îi plăcea muzica folclorică și cânta la vioară, pentru sine. A

urmat ciclul primar și gimnazial în localitatea natală; și-a dorit mult să urmeze studii muzicale, însă timpurile grele de persecuție comunistă i-au stat împotrivă. A urmat cursurile Școlii populare de Artă din Suceava, după care, din anul 1961, la vârsta de 16 ani, s-a angajat la Combinatul de Prelucrare a Lemnului din Suceava, unde a făcut parte din ansamblul de fanfară. În această perioadă – așa cum mărturisește – a beneficiat de îndrumarea dirijorului formației, Alexandru Tinei și colegilor mai vârstnici, care, în calitate de foști membri în formații de muzică militară, aveau o bogată experiență. Aceștia l-au susținut și l-au călăuzit, ajutându-l să-și însușească noi cunoștințe muzicale teoretice și să își perfecționeze și deprinderile de a cânta la diverse instrumente de suflat, specifice fanfarei, dar și tradiționale. Dintre toate, însă,

trompeta devine instrumentul preferat a lui Alexandru Havriliuc. Prin sânguință și talent, s-a făcut imediat remarcat în cadrul ansamblului, continuând să performeze, în paralel și în formații mici, tip taraf, la nunți și petreceri, devenind astfel cunoscut și apreciat „pe toate prispele” din satele din împrejurimile Sucevei⁷.

În 1968 a avut șansa de a intra, prin concurs, pe post de cornist, în Ansamblul vocal-instrumental și de dansatori „Ciprian Porumbescu” – care pe atunci avea două orchestre – cea a teatrului de revistă, considerată „de elită” și cea de instrumente tradiționale. Dirijorul ansamblului de muzică populară, George Sîrbu, l-a auzit întâmplător cântând la trompetă, și apreciindu-i talentul, l-a solicitat să intre în formația pe care o conducea, lucru ce s-a și produs în anul 1970, când orchestra teatrului de revistă a fost desființată. În această perioadă și-a completat studiile, urmând liceul și obținând, în urma unor examene serioase, și echivalarea studiilor muzicale.



Solist-instrumentist al Ansamblului „Ciprian Porumbescu” (1970)

⁷ Informații obținute în urma interviului realizat în data de 28 ianuarie 2017, în Suceava, acasă la trompetistul Alexandru Havriliuc, căruia îi aduc, pe această cale, calde mulțumiri pentru bunăvoința de a-mi răspunde la întrebări solicitante și pentru ospitalitate.

Anii ce au urmat i-au adus confirmarea în calitate de instrumentist-solist al Ansamblului profesionist de muzică populară „Ciprian Porumbescu” din Suceava, dirijat de George Sîrbu, cu care a întreprins turnee în țară și în străinătate și și-a editat primele două albume LP la Casa de Discuri Electrecord (în 1977 și 1984)⁸. În paralel, din anul 1975 a fost selectat în taraful condus de Pantelimon Stângă, care avea ca membri instrumentiști virtuozii, din toate provinciile țării⁹. Cu această formație de profesioniști a cunoscut succesul și peste hotare, ceea ce pentru perioada dinainte de anul 1989 era o performanță greu accesibilă chiar și interpreților de renume. Astfel, taraful lui Pantelimon Stângă a interpretat, cu mare succes, numeroase concerte în țări precum Franța, Germania, Belgia, Olanda, Luxemburg, obținând contractele turneelor prin intermediul agenției de impresariat A.R.I.A. În 1996, Alexandru Havriliuc s-a pensionat, părăsind scena și activând, cu succes, în domeniul afacerilor private. Însă, chiar dacă și-a încetat în mod oficial activitatea la Ansamblul „Ciprian Porumbescu”, în realitate el a rămas legat de această formație și de personalul angajat, fiind adesea chemat pentru a fi consultat în diferite probleme de management sau artistice și ajutând de fiecare dată cu generozitate. Această legătură cu instituția pe care a reprezentat-o cu cinste timp de trei decenii s-a păstrat deoarece probitatea sa morală, modestia, inteligența

⁸ Pe parcursul carierei sale, care nu a fost deloc ușoară și a presupus mult efort și energie consumată în pregătirea și susținerea spectacolelor pe diferite scene din țară și din străinătate, a beneficiat de înțelegerea, aprecierea și susținerea familiei sale, formată din soția, Eugenia și fiul, Florin.

⁹ Iată numele colegilor de taraf ai lui Alexandru Havriliuc: Pantelimon Stângă la țambal, Pavel Cepzan la taragot și clarinet (din Timișoara), Constantin Olan la saxofon tenor (din Caransebeș), Ilie Smaranda la nai (din Oltenia), Cintelică la vioară (Pitești), Leonard Zamă la clarinet (din Suceava), Petrică Chiriuc la vioară (din Suceava), Gheorghe Nuțu la clarinet (din Suceava).

și profesionalismul l-au făcut deosebit de apreciat, îndrăgit și respectat de către colegii săi.



Solist-trompetist - membru al tarafului de virtuozii condus de Pantelimon Stângă

Repertoriu și stil de interpretare

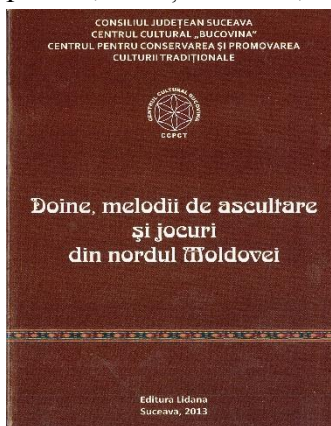
Încă din anii de ucenicie în satul natal și apoi la fanfara Combinatului de Prelucrare a Lemnului din Suceava, Alexandru Havriliuc a început să își alcătuiască un repertoriu, la început mai restrâns, format din melodii învățate acasă în Siminicea și din împrejurimi. Cu timpul, din necesitatea practică de a veni în întâmpinare și de a satisface preferințele muzicale ale celor care îl ascultau și care doreau, în mod evident, să asculte folclor din zona lor, Alexandru Havriliuc și-a extins acest repertoriu, învățând melodii din toate genurile instrumentale (în principal de joc neocazional și ocazional, dar și de ascultare – melodii doinite), în toate stilurile locale, specifice diferitelor ținuturi ale Moldovei. De altfel, prin anii 70 a și participat la activități de culegere a folclorului, împreună cu alți interpreți și dirijori de la Ansamblul „Ciprian Porumbescu”. Astfel, în prezent, interpretul este deținătorul a

peste 500 de melodii folclorice, pe care le-a cules de-a lungul întregii sale cariere.



Cămășile tradiționale ale lui Alexandru Havriliuc

Un lucru deosebit pe care l-am descoperit la solistul-trompetist bucovinean, rar întâlnit în cazul interpreților de folclor este faptul că, deși a fost un autodidact, a reușit să acumuleze cunoștințe muzicale solide, nu numai la nivel practic, dar și teoretic, ceea ce i-a permis să își noteze mare



parte din repertoriu, pe portativ. Cu sprijinul D-lui Călin Brăteanu, directorul CCPCT și al distinsului muzicolog, dr. Constanța Cristescu de la Centrul Cultural Bucovina din Suceava, în anul 2013 a fost publicat un prim volum, *Doine, melodii de ascultare și jocuri din nordul Moldovei*. Colecția cuprinde 224 melodii, marea majoritate de joc (cu circulație generală: hore, bătute, sîrbe, de doi, rusăști și alte jocuri locale), dar și câteva melodii „de ascultare” în stil doinit (neocasionale: *Doină din Dorna Candrenilor*, *Doină de la Fundu Moldovei* și ocazionale: *Jalea miresei*, *Jalea mirelui*,

Jalea socrilor)¹⁰. Notația utilizată reușește să surprindă în mod corect formulele ritmice specifice fiecărui joc moldovenesc, modurile și ornamentica specifică. Interpretul intenționează să publice, în anul acesta, sub egida aceleiași instituții menționate anterior, un al doilea volum de melodii. Am avut șansa de a vedea manuscrisele pe care le are deja pregătite cu minuțiozitate și care conțin, ca și prima apariție editorială, un valoros repertoriu, eminent de joc neocazional, specific diferitelor localități din Nordul Moldovei¹¹.

Stilul de interpretare al lui Alexandru Havriliuc este caracterizat prin măiestrie instrumentală, concretizată în următoarele elemente: acuratețe intonațională, precizie ritmică și agogică, ornamentică suplă și adecvată în funcție de genul piesei (de joc, de ascultare) și o deosebită expresivitate. De asemenea, trebuie să adaug că, pe lângă talentul instrumental nativ pe care și l-a perfecționat permanent printr-o muncă asiduă, interpretul bucovinean mai posedă încă o calitate remarcabilă: simțul psihologic. Îndelungata experiență muzicală a trompetistului Alexandru Havriliuc, care a cântat în cele mai diverse locuri, pe „prispele” caselor vechi țărănești (în tinerețe), în cămine culturale, restaurante obișnuite sau de lux, dar și în renumite săli de concerte din țară și străinătate, i-au dezvoltat sensibilitatea de natură psihologică, cu ajutorul căreia „citește” starea emoțională a auditoriului său. Întotdeauna atent la dorințele publicului, și-a adaptat repertoriul în funcție de acesta, având mereu prezentă în suflet dragostea și respectul față de oamenii care îl ascultau. Crezul său artistic a fost acela de a produce o emoție artistică pozitivă, care să aline, să

¹⁰ Inserăm în Anexa acestui articol, câteva melodii din antologia semnată de Alexandru Havriliuc, *Doine, melodii de ascultare și jocuri din nordul Moldovei*, Suceava, Editura Lidana, 2013.

¹¹ Vezi, în Anexă, o pagină de manuscris în facsimil conținând două melodii de horă mare „boierească”, notate de Alexandru Havriliuc: *Hora de la Păltinoasa și Hora de la Siminicea*.

bucure și să înalțe sufletul omului, indiferent de statutul social al acestuia. Așa cum mărturisea, niciodată nu a cântat „doar ca să cânte” sau ca să își îndeplinească strict obligațiile de serviciu, fără să îl intereseze ce simțea sau își dorea publicul căruia se adresa, ci permanent s-a adaptat acestuia, atât prin repertoriul abordat, cât și prin ținuta scenică, întotdeauna inspirată din costumul tradițional bucovinean al ținuturilor natale. Această calitate a lui Alexandru Havriliuc este una deosebit de importantă, pe care o au doar marii interpreți, cu adevărat pasionați de folclor, de profesia lor și conștienți de misiunea pe care o are arta folclorică – de a-i îmbogăți spiritual pe oameni¹².

Un alt element de originalitate al virtuozului instrumentist Alexandru Havriliuc este creativitatea. Cunoscând în profunzime stilul muzical al jocurilor specifice diferitelor localități („forme” – așa cum se exprimă acesta), el poate recrea, cu ușurință, pe baza motivelor, formulelor melodice, cadențelor muzicale și formelor arhitectonice specifice pe care le posedă în prodigioasa sa memorie muzicală, melodii cu amprenta stilistică a locului. Este și motivul pentru care este căutat, în calitate de creator de folclor

¹² Asupra acestei calități a sincerității și empatiei în performarea creației folclorice ar trebui să reflecte și unii dintre interpreții actuali de folclor, poate mai puțin profunzi în modul de abordare a folclorului, care din păcate consideră că cel mai important pentru un cântăreț este succesul de public sau în mass-media (prin numărul de vizualizări al videoclipurilor postate pe youtube), obținut prin orice mijloace, având scopul de a le asigura un câștig material cât mai consistent și mai rapid. De obicei, aceste mijloace sunt facile și constau în promovarea unui repertoriu de cele mai multe ori de o calitate îndoielnică, cu linii melodice simpliste, cu un ambitus extrem de redus care nu implică efort și tehnică vocală și texte nou create, unele „la comandă”, care nu concordă cu linia melodică sau au o tematică vulgară sau exclusiv distractivă, de petrecere. Aceste creații „de tip nou” în nici un caz nu pot fi numite folclorice, prin simplul fapt că nu țin de domeniul artistic, fiind de fapt adevărate surrogate de folclor, de tip „kitsch”.

și consultant artistic, de tineri soliști, care au nevoie de melodii de bună calitate pe care să le interpreteze. Din „comoara” adunată timp de peste cinci decenii, trompetistul scoate la lumină linii melodice de joc vechi sau noi, inspirate din cele arhaice, dar care respectă întru totul acea „amprentă” a autenticității și expresivității muzicale de înalt nivel artistic¹³. Dintre interpreții care au beneficiat de îndrumările și sfaturile sale generoase îi menționăm pe soliștii Margareta Clipa, Leonard Zamă, Călin Brăteanu, Dana și Alexandra Dăncilă, Alexandru Cozaciuc și mulți alții.

Prin bogata sa activitate, desfășurată cu pasiune și profesionalism întreaga viață, prin repertoriul valoros și generozitatea cu care îi îndrumă și susține pe cei tineri, Alexandru Havriliuc reprezintă un reprezentant de înalt nivel al cântecului tradițional bucovinean, și un posibil model, cu certitudine demn de urmat, pentru tinerii interpreți de la noi.

¹³ Pentru ca piesele vocale folclorice pe ritm de joc să fie de calitate, acestea trebuie să aibă la bază, în afară de linia melodică autentică, și de un text calitativ care să se potrivească perfect cu melodia. De multe ori, însă, textele nou create nu sunt cele mai adecvate. Ideal ar fi ca interpreții să apeleze nu la textieri, ci la culegerile de folclor cu texte autentice, pe care să le preia ca atare sau să le adapteze melodiilor interpretate.

Anexa¹⁴
Doină din Dorna Candrenilor

¹⁴ Melodii preluate din colecția lui Alexandru Havriliuc, *Doine, melodii de ascultare și jocuri din nordul Moldovei*, Suceava, Editura Lidana, 2013.

Horă de la Cajvana

The musical score for "Horă de la Cajvana" is written in 6/8 time and consists of six staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as trills (tr), ornaments (wavy lines), and slurs.

Staff 1: Measures 1-3. Measure 1 is marked with a box labeled **A**. The melody starts with a quarter note, followed by eighth notes and a trill.

Staff 2: Measures 4-7. Measure 4 is marked with a box labeled **4**. The melody continues with eighth notes, trills, and ornaments.

Staff 3: Measures 8-10. Measure 8 is marked with a box labeled **8**. The melody includes a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a box labeled **B**. The first ending leads back to the beginning of the piece.

Staff 4: Measures 11-13. Measure 11 is marked with a box labeled **11**. The melody continues with eighth notes, trills, and ornaments.

Staff 5: Measures 14-16. Measure 14 is marked with a box labeled **14**. The melody includes a second ending (2.) marked with a box labeled **C**. The second ending leads back to the beginning of the piece.

Staff 6: Measures 17-19. Measure 17 is marked with a box labeled **17**. The melody continues with eighth notes, trills, and ornaments.

Staff 7: Measures 20-22. Measure 20 is marked with a box labeled **20**. The melody concludes with eighth notes, trills, and ornaments.

Ursăreasca de la Dolhasca

The musical score for "Ursăreasca de la Dolhasca" is written in 2/4 time and consists of seven staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as trills (tr), ornaments (wavy lines), and repeat signs with first and second endings.

Staff 1: Measures 1-4. Measure 1 is marked with a box labeled 'A'. Measure 4 contains a trill (tr) over a quarter note.

Staff 2: Measures 5-8. Measure 5 is marked with a box labeled '1.'. Measure 8 contains a trill (tr) over a quarter note.

Staff 3: Measures 9-13. Measure 9 is marked with a box labeled '2.'. Measure 11 is marked with a box labeled 'B'. Measure 13 contains a trill (tr) over a quarter note.

Staff 4: Measures 14-17. Measure 17 contains a trill (tr) over a quarter note.

Staff 5: Measures 18-21. Measure 18 is marked with a box labeled '1.'. Measure 19 is marked with a box labeled '2.'. Measure 20 is marked with a box labeled 'tr'. Measure 21 is marked with a box labeled 'C'.

Staff 6: Measures 22-25. Measure 22 is marked with a box labeled '1.'. Measure 23 is marked with a box labeled '2.'. Measure 24 is marked with a box labeled 'tr'. Measure 25 is marked with a box labeled 'C'.

Staff 7: Measures 26-29. Measure 26 is marked with a box labeled '1.'. Measure 27 is marked with a box labeled '2.'. Measure 28 is marked with a box labeled 'tr'. Measure 29 is marked with a box labeled 'C'.



Pagină manuscrisă din colecția lui Alexandru Havriliuc,
care urmează să fie publicată

MAESTRUL ION PAULENCU LA VÂRSTA ÎMPLINIRILOR

Dr. Vasile CHISELIȚĂ

[Cerc. șt. etnomuzicolog, Academia Republicii Moldova-
Institutul Patrimoniului]

Comunitatea academică și artistică a marcat, cu ceva timp în urmă (2015), un important jubileu de creație – aniversarea a 75-a a Maestrului Ion (Ioan) Paulencu, unul din marii fii ai Bucovinei, Artist al Poporului din Republica Moldova, renumit cântăreț liric, posesor al unei formidabile voci de bas, solist al Operei Naționale din Chișinău, conferențiar universitar, profesor de canto, deopotrivă talentat interpret al cântecului popular, îndrumător al tinerelor talente, actor, scenarist, realizator de emisiuni radiofonice, pasionat culegător și propagandist al moștenirii muzicale tradiționale românești, fondator și conducător al formațiilor folclorice, președinte al Societății Culturale "Salvați Folclorul", personalitate culturală polivalentă, militant fervent al culturii naționale în epoca globalizării, un veritabil exponent al tezaurilor umane vii.



Fig.1. La an aniversar

Născut la 5 decembrie 1940, în comuna Voloca (pe Derehului) din apropierea Cernăuților, într-o familie de gospodari români din Bucovina, viitorul artist a avut de înfruntat multe greutăți până să devină cântăreț de operă și interpret profesionist de folclor. Copilăria sa fu profund marcată de vicisitudinile celei de-a doua conflagrații mondiale. La vârsta de doar 5 ani, el rămâne orfan de tată. Părintele său, Gheorghe, se numără printre victimele nevinovate ale deportărilor staliniste din 1945, împărtaşind soarta nefastă de martir al muncilor silnice la o uzină din Harkov (Ucraina, URSS), unde a și decedat, răpus de tifos, în anul 1946. Astfel, micuțul Ion, alături de sora mai mare, Maria, și fratele mai mic, Toadere, va fi educat de maică-sa, Zenovia, care nu-și dorea decât ca el, în viitor, să rămână în satul natal, unde să învețe o meserie, să-și dureze o casă, să devină un bun gospodar și familist, întocmai cum fusese tatăl său.

După absolvirea școlii primare în anul 1954, se angajează temporar ca simplu muncitor la căile ferate, la parcul de tramvaie din Cernăuți, la rețeaua de drumuri regionale. În perioada anilor 1961-1966, însușește și profesează meseria de cizmar, de altfel, una foarte apreciată și rentabilă la acea vreme de grele încercări. În adâncul sufletului, însă, protagonistul nutrea o mare dragoste față de muzică și visa să devină artist. Primul contact cu arta cântului îl realizase în anul 1950, la vârsta de zece ani, grație participării în corul bisericesc din satul natal. Fondat în perioada interbelică, de consăteanul său, Ionică Toaderi (Pentiliciuc), acest cor era foarte cunoscut pentru măiestria sa interpretativă în toată regiunea Bucovinei, dar și în țară, învrednicindu-se cu titlul de laureat al mai multor premii la Concursul național al corurilor și portului național (București, 1938). Conducătorii și membrii acestui cor au remarcat de îndată calitățile vocale excepționale ale lui Nicuță a Zenoviei, cum i se spunea în sat, pe atunci. Lui i se încredințează, succesiv, diverse partituri corale, de la tenori

până la baritoni și bași. Astfel, timp de peste 16 ani, tânărul învățacel a asimilat, la auz, un vast repertoriu liturgic, inclusiv creații sacre de Piotr Ilici Ceaikovski și Mihail Berezovschi. Sătenii începură să vadă în el un potențial dirijor al corului. În același timp, directorul școlii din sat, Nicolae Pitei, l-a atras și în activitatea artistică de amatori. Cu acesta a și evoluat în scenă pentru prima dată, interpretând în duo celebra romanță „Se scuturau toți trandafirii”, o romanță de succes, cu care și-a anunțat vocația nativă de cântăreț. A concurat la diverse festivaluri regionale și republicane din Ucraina, mereu ocupând locuri de frunte. În tinerețe, talentul său s-a inspirat profund din marea zestre culturală a satului natal, vatră cu profunde tradiții românești, model de credință, cultură și moralitate străbună. Ion participa la mai toate horele duminicale, la nunțile, clăcile, șezătorile, serbările și petrecerile cu muzică. A fost mereu ales să fie vornicel (vătăjel) de frunte, a rostit cele mai frumoase conăcării pe la nunți, a fost „comandantul” horelor din sat, a reanimat jocurile vechi cu figuri speciale și comenzi „Bătuta” și „Ruseasca”, aflate pe cale de dispariție în perioada de după război, pe timpul prigoanei și înstrăinării, exercitate de puterea sovietică de ocupație. Între timp, a mai învățat să cânte cu măiestrie la mai multe instrumente tradiționale: cavatul, fluierul mare, tilinca, drâmba, muzicuța de gură, ocarina, cimpoiul, fluierul îngemănat, frunza, solzul ș.a. Astfel, din sursele evidențiate mai sus, el și-a configurat universul spiritual, cercul larg de preferințe și interese estetice. La baștină, se căsătorește cu consăteana sa, Stela, reușind să își construiască o casă, să își ducă o frumoasă gospodărie, să dea viață unui copil, pe nume Gheorghe, cinstind astfel memoria tatălui dispărut, întocmai cum își dorea maică-sa. Lucrurile se așezaseră parcă în albia lor firească, iar idealul de a deveni un mare artist se atenuase oarecum.

O turnură determinantă în destinul de creație al lui Ion Paulencu intervine însă în anul 1966, la vârsta de 26 ani. Dorind să devină dirijorul corului din sat, el se vede nevoit să solicite lecții de teorie muzicală și solfegii lui Dionis Bănar, pe atunci, tânăr absolvent al studioului de operă din Cernăuți, stabilit în Voloca. Auzindu-l cum cântă și ce calități vocale excepționale posedă, acesta îi recomandă insistent să plece la studii la „Conservatorul” din Chișinău. Zis și făcut. Nici vârsta și nici starea familială nu-l putu opri din drum. Sosind la Conservatorul din Chișinău, comisia de examinare îi refuză însă documentele, invocând, fără a-l asculta în prealabil, limita de vârstă. Deprimat, tânărul aspirant hotărî să-și verse amarul într-o aulă alăturată comisiei, unde se apucă să cânte *a capella*, pentru sine, din toată inima, câteva din doinele și cântecele strămoșești, pe care le adusese de la baștină. „Concertul” său spontan a impresionat atât de mult profesorii și concurenții aflați prin apropiere, încât Comisia de examinare acceptă să îl asculte. La capătul audierii a peste 20 de cântece și doine românești, uluiți de raritatea și frumusețea vocii sale de bas, de profunzimea exprimării și trăirii artistice a cântecului natal, profesorii Nicolae Chiosa și Arnold Azrikan, cu sprijinul rectoratului, au decis să facă demersuri speciale către Ministerul Culturii, pentru a-i permite lui Ion Paulencu, ca în caz de excepție, să facă studii la Conservator, ceea ce s-a și întâmplat. Astfel, în anul 1966 începe adevărata etapă a formării sale profesionale în domeniul artei lirice. În perioada anilor 1966-1972 și-a urmat asiduu studiile preuniversitare și cele universitare, avându-i, succesiv, ca mentori, pe profesorii N. Maiburov și N. Chiosa, iar în anii finali – pe cunoscuta artistă lirică Polina Botezat, aceasta din urmă având, în opinia maestrului, un rol decisiv în formarea și consolidarea culturii sale vocale academice.

După absolvirea cu succes a Institutului de Stat al Artelor „G. Musicescu”, în anul 1972, Ion Paulencu este angajat ca solist la Teatrul Național de Operă și Balet din Chișinău (astăzi – purtător al numelui „Maria Bieșu”), unde

desfășoară o prodigioasă carieră lirică până în prezent. A susținut sute de spectacole de operă în țară și în străinătate (întreg spațiul ex-URSS, Franța, Spania, Portugalia, Marea Britanie, Irlanda, Italia, România, Tailanda). Lui i-au fost încredințate peste 60 dintre cele mai importante roluri pentru bași din creația operistică universală și națională. Printre acestea, evidențiem următoarele: Padre Guardiano din opera „Forța destinului”, Regele Filip și Inchizitorul din „Don Carlo”, Regele și marele preot Ramfis din „Aida”, Zaccaria din „Nabucco”, Monterone și Sparafucile din „Rigoletto”, Ferando din „Trubadurul” de G.Verdi; Raimondo din „Lucia di Lammermoor”, Colline din „Boema”, Regele Timur din „Turandot” de G. Puccini; Don Basilio din „Bărbierul din Sevilla” de G. Rossini; Maestro din „Maestro di Cappella” de D. Cimarosa; Farmacistul din „Clopotețul” de G. Donizetti; Oroveso din „Norma” de V. Bellini; Mefisto din „Faust” de Ch. Gounod; regele Rene din „Iolanta”, Cneazul Gremin din „Evgheni Oneghin”, Surin din „Dama de pică” de P. I. Ceaikovski; Cneazul Galetki și Hanul Conciak din „Cneazul Igor” de A. Borodin; Alexandru Lăpușneanu din opera omonimă de Gh. Mustea; Decebal din opera omonima de T. Zgureanu și multe altele (unele sunt incluse în colajul postat on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=ZoP61i9scGs>).



Fig.2. În rolul lui Mefisto din opera „Faust” de Ch.Gounod

În fondurile Companiei de Stat „Teleradio-Moldova” se află peste 300 de înregistrări ale creațiilor muzicale, interpretate de Ion Paulencu, printre care arii de operă, în jur de 40 de romanețe ale compozitorilor ruși, traduse în limba română, precum și circa 30 de romanețe ale autorilor autohtoni (T. Zgureanu, B. Dubossarschi, S. Lungu, S. Buzilă, C. Rusnac, Gh. Neaga, S. Ciuhrii ș.a.). De asemenea, artistul s-a realizat în rolul principal al filmului muzical televizat „Domenico Cimarosa – Maestro Cappella”.

În plan paralel, maestrul Ion Paulencu a continuat să valorifice comorile cântecului tradițional românesc, moștenite din familie și din satul natal, rămânând astfel fidel vocației de rapsod popular. Încă din timpul studenției, în anii 1968-1972, activează ca solist al orchestrei populare „Folclor”, proaspăt fondată în cadrul Radio-teledifuziunii moldovenești, sub bagheta regretatului violonist și dirijor Dumitru Blajinu (1934-2015). Se poate spune că Maestrului Blajinu el îi datorează „unda verde” în cariera promovării cântecului popular la radio. Anume Blajinu i-a semnat aranjamentul la primul său cântec: *Sus îi luna, jos îi norul*. Cu orchestra „Folclor” și cu corul academic ”Moldova” (cond.: Vl. Budilevschi), cântărețul a înregistrat peste 30 de doine și cântece tradiționale, unele în aranjament propriu (*Mi-am ales o mândră dragă; De ce, maică, m-ai făcut; Știi tu, mândro* ș.a.), o bună parte fiind accesibile on-line, pe youtube. De asemenea, întru efectuarea unor turnee artistice, maestrul a colaborat cu orchestra populară „Fluieraș” a Filarmonicii Naționale (Olimpiada Mondială de la Moscova, 1980), ansamblul „Miorița”, condus de Vasile Goia, ansamblul Institutului de Arte, condus de Prof. Vasile Crăciun (Franța, Germania, Japonia, România, Italia).



Fig.3. În costumul său popular de la Voloca

Din anul 1985, concomitent cu activitatea la Opera Națională, maestrul Ion Paulencu se dedică carierei didactice universitare în domeniul cântului, în care realizează succese remarcabile. Activează, mai întâi, ca profesor de canto la catedrele „Comedia muzicală” și „Dirijat coral” din cadrul Institutului de Stat al Artelor, iar din anul 1994 – la catedra „Folclor și Canto popular” a aceleiași instituții (actualmente – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice). Ore de canto predă și la Colegiul Național de Muzică „Ștefan Neaga”, unde a fondat și ansamblul etnofolcloric „Bucovina”, un veritabil laborator de creație, de valorificare și propagare a cântecului popular. Domnia Sa este posesorul gradului didactic de „conferențiar universitar”. El a pregătit, în premieră, pentru editare o metodă specială la disciplina „Canto popular”. Se bucură de realizările, dar și de aprecierea unei întregi pleiade de discipoli, veritabili exponenți ai propriei „școli” de canto popular. Mulți dintre studenții săi au obținut valoroase premii la diversele concursuri și festivaluri naționale și internaționale, unii reușind să-și creeze un nume solid pe firmamentul artei

populare din Republica Moldova. Printre aceștia: Diamanta Paterău (solistă a orchestrei „Folclor”); Neonela Duplei (solistă a Orchestrei Ansamblului „Joc”); Igor Cuciuc, Valentina Polișciuc, Lenuța Negruță, Nătălița Medoni, Dumitru Caulea, Tatiana Straistă, Irina Ciuleaciuc, Mihaela Tabură, cu toții - deținători ai premiilor de frunte la festivalurile-concurs „Crizantema de Aur” (Târgoviște, România), „În grădina cu flori multe” (Cernăuți), „Crizantema de Argint” „Tamara Cobanu”, „Nicolae Sulac”, „Ștefan Neaga”, „Jocurile Delfice” (Chișinău), „Maria Drăgan” (Nisporeni), dar și alți tineri interpreți, precum Viorica Moraru (solistă a orchestrei „Folclor”), Lenuța Gheorghită, Iulian Corochi, Victor Bondari, Alina Munteanu, Augustina Dohot, Dumitru Filip, Vasile Glibiciuc, Nicoale Ciobănică, Veronica Mocanu, demni de moștenirea, pe care au primit-o de la profesorul și maestrul Ion Paulencu. Protagonistul a educat la discipolii săi o atitudine responsabilă și consecventă în opera de identificare, selectare, asimilare și promovare a elementelor de patrimoniu imaterial în noul context cultural al modernității. Cei mai mulți dintre ei și-au asumat, colateral, și funcția de maeștri de ceremonii, dregători și prezentatori pe la nunțile și cumetriile contemporane, grație căreia reușesc să revitalizeze o parte din vechile obiceiuri țărănești, orațiile și conăcăriile tradiționale, cântecele și dansurile rituale, aflate pe cale de dispariție sau demult uitate.

În anul 2010, la postul de radio „Vocea Basarabiei”, jubiliarul a inaugurat emisiunea „Tezaur folcloric românesc”, un important for al artei muzicale, pe care îl moderează duminical, până în prezent, între orele 11.00-13.00. În cadrul acestei emisiuni, maestrul promovează tinerele talente, evocă imaginea marilor personalități ale culturii, consemnează marile evenimente ale muzicii populare, realizează interviuri cu artiștii, cântăreții, instrumentiștii, aranșorii, dirijorii și cercetătorii în domeniu, ia în dezbattere problemele actuale ale artei populare autohtone. Un spațiu generos acordă personalităților emblematică ale culturii autohtone, în special, acelor care au stat la izvoarele evoluției și înfloririi curentului de muzică neo-tradițională în epoca contemporană: Nicolae Sulac, Dumitru Blajinu, Serghei Ciuhrii, Vasile Iovu, Maria

Drăgan, Angela Păduraru, Teodor Negară, Vasile Marin, Nicolae Glib, Valentina Cojocaru ș.a.

În calitate de coautor, coregizor, actor și interpret, Ion Paulencu s-a produs în filmele „Eu mi-am ales cântecul”, „Cuvânt pentru Mesia”, „Sărbătorile de iarnă în Voloca, Cernăuți”. De asemenea, Domnia Sa a finalizat și scenariul piesei „Nunta străbunilor” pentru teatrul dramatic popular, un mare proiect de suflet, în baza căruia speră să creeze un film documentar-etnografic. Maestrul este un membru activ al Asociației Culturale „Bucovina” din Chișinău, unde participă cu mare interes și dăruire la dezbaterile, manifestările și proiectele culturale, împărtășindu-și cu generozitate bogata experiență profesională de artist, cadru universitar, cântăreț liric, folclorist, om de cultură.

Dincolo de numeroasele consemnări, reportaje și evocări în presa vremii, unele cu tematici și accente picante, deseori incomode pentru autorități, date și materiale biobibliografice importante privind personalitatea artistică autentică a lui Ion Paulencu sunt incluse în prestigioase dicționare și ediții enciclopedice din țară și străinătate, printre care: *Calendar Național* (2005; 2010), *Literatura și Arta Moldovei. Enciclopedie* (vol. II, 1986), fișierele biobibliografice *De la Cernăuți la vale* (Chișinău, 2014), dicționarul lui M.S. Aghin *Vokalno-enĭklopediceskii slovari* (Moscova, 1991-1994), ediția online: *Arta Moldovei, 1975-2005, Bibliografie, Vol. II, Muzică și coregrafie*, Chișinău, 2014, ș. a.

Ajuns la venerabila vârstă a împlinirilor și a recunoștinței, cu tot respectul și înalta apreciere din partea colegilor, prietenilor, artiștilor, profesorilor, muzicienilor, din partea tuturor celor ce l-au cunoscut și-l apreciază, dorim să-i urăm Maestrului Ion Paulencu multă sănătate, prosperitate, satisfacții, bucurii de la familie și apropiați, oportunități și succese remarcabile, întru realizarea tuturor proiectelor sale culturale pe tărâmul valorificării geniului artistic românesc.

BUNEA – O VECHE FAMILIE DE LĂUTARI DIN SATUL BARABOI, NORDUL BASARABIEI

Dr. Diana BUNEA

[Conf. univ., Academia de Muzică, Teatru și Arte
Plastice, Chișinău, Republica Moldova]

Tradiția lăutărească din nordul Moldovei constituie un fenomen marcant al culturii muzicale basarabene. Cunoaștem o pleiadă strălucită de lăutari-virtuozi din această parte a republicii ce au activat pe parcursul secolului XX. Foarte mulți dintre ei au locuit în Edineț, un centru lăutăresc important – Ion Stângaciu (vioară), Ioniță Bolgari (vioară), Ion Macovschi (vioară), Dumitru Ciobanu (vioară), Vasile Dobrogeanu (vioară), Nicolae Banu (vioară și trompetă), Alexei Brudari (trompetă), Dumitru Brașoveanu (trombon), Ion Ivanciuc (acordeon), dinastiile Goga și Coca. Tot în Edineț până în prezent activează Ion Popov (trompetă), Anatol Ciobanu (trombon, acordeon, țambal) și alți lăutari. Deasemenea, mulți lăutari au fost în satul Rediul-Mare – Pechiuță Lachi (trompetă) și Chifor Lachi (trombon), în Râșcani – dinastiile Albin și Gada și lista ar putea fi continuată. Din aceeași pleiadă face parte și familia de lăutari Bunea, originară din satul Baraboi, situat la circa 45 de km de Edineț.

Întemeiat în anul 1843, satul Baraboi a devenit în scurt timp un centru rural important în zonă, ce s-a remarcat mai ales prin prezența unor instituții de învățământ primare sau speciale. Încă în 1897-1898 aici a fost înființată Școala normală de băieți, Școala de scris-citit, iar în perioada interbelică în sat funcționau patru școli. Accesul la învățământ a avut un impact cultural pozitiv, un șir întreg de oameni de știință și de cultură din Moldova fiind originari din acest sat. Baraboiul s-a remarcat și prin prezența unei tradiții lăutărești,

aici stabilindu-se, pentru mai bine de un secol, o vatră de lăutari cunoscuți în toată zona de nord a Moldovei. Printre aceștia, cea mai importantă a fost dinastia Bunea.

Amintirea descendenților neamului de lăutari Bunea ne aduce cu 5 generații în urmă, chiar în perioada de înființare a satului. Primul reprezentant cunoscut a fost Constantin Bunea, care a cântat la trompetă. Data aproximativă a nașterii sale este anul 1850-1860, iar despre el se știe doar că a trăit 100 de ani. Cu toate acestea, după faptul că a lăsat în urma sa trei feciori, toți lăutari, am mai putea spune că acest moș Constantin era un mare împătimit al muzicii, ce a reușit să altoiască această dragoste fiilor, nepoților și strănepoților, până în zilele noastre. A avut trei feciori: Vasile, care a cântat la vioară, trompetă și trombon, Ștefan – la trombon și Ion, la vioară. Cei trei frați au cântat împreună în Baraboi și în satele de prin împrejurimi, la hotarul dintre secolele XIX – XX, fiecare dintre ei având, în diferite perioade, și formații proprii.

Ștefan Bunea a avut un fiu, **Nicolae Bunea**, care se spune că a cântat foarte frumos la trompetă, însă vița lui de urmași se oprește aici.

Vasile Bunea a avut doi copii. Unul dintre ei, **Boris Bunea**, a fost un băiat deosebit de talentat, care a cântat de la vârsta de 10-12 ani la trompetă. A murit la doar 35 de ani, în anul 1949, și n-a lăsat nici el urmași. Fiica lui Vasile (sora lui Boris) s-a numit Eugenia și a fost căsătorită cu un lăutar-violonist din Baraboi – Alexandru Culcinschii – un om deosebit de talentat, care a fost și meșter de viori, și, de asemenea, pictor de biserici. Împreună au avut doi băieți, care au continuat tradiția muzicală a familiei – Leonid și Anatol Culcinschii. Ei sunt unicii moștenitori ai tradiției lăutărești a familiei Bunea, care locuiesc azi în Baraboi: Leonid cântă la acordeon și trombon, iar Anatol la acordeon și saxofon.

Pe cel de-al treilea fiu al lui Constantin Bunea – **Ion Bunea** – destinul și valurile vremii l-au pierdut pe meleaguri

îndepărtate. Cântând frumos la vioară și fiind lăutar vestit prin părțile locului, Ion a socotit de cuviință să se înrudească cu un alt neam de lăutari, luând-o de soție pe fiica unui lăutar din Edineț și anume pe Liuba Macovschi. Se știe că în Edineț ea a avut un frate, Ion Macovschi, lăutar-violonist vestit, un foarte bun notist la acea vreme, începutul secolului XX. Ne vom reîntoarce povestirea la el ceva mai târziu.

Astfel, Ion și Liuba și-au format un cămin, tânăra soție urmându-și soțul în satul lui de baștină, Baraboi. Dumnezeu le-a dat trei feciori, însă soții n-au avut parte de bucuria de a-i vedea crescând împreună. Ion a fost mobilizat și a participat în Primul Război Mondial, de unde nu s-a mai întors. Soția sa, Liuba, a dat dovadă de un caracter puternic rămânând în sat, cu trei copilași mici în brațe – **Vasile, Ștefan și Nicolae** –, cărora sătenii le-au spus „ai Liubei”. Frații tatălui lor au ajutat-o în toate celea pe Liuba, și, ceea ce este mai important, Vasile, (fratele mai mare al tatălui lor) și-a învățat nepoții a cânta. Astfel, toți trei au devenit lăutari.

Împreună cu verii lor, Nicolae și Boris Bunea, cei trei băieți „ai Liubei” – Vasile, Ștefan și Nicolae – au format o nouă generație de lăutari-virtuozi. Nicolae Bunea, zis „Colea a Liubei” a cântat la trombon, Ștefan, fratele său – la trompetă iar Vasile, fratele cel mai mare – la vioară. Au cântat alături de alți lăutari de prin părțile locului: Drăgan la clarinet, Cristea, Michea Brașoveanu la trombon (despre care vom vorbi mai târziu), Ion Patraș, originar din satul Țaul, poreclit Bohan, Axinte și Sandu Postolache la ifon sau secundă, (instrument cunoscut sub numele de tenor), Moș Trofan la vioară (numele de familie a rămas necunoscut). Alături de ei s-a evidențiat și lăutarul-violonist evreu Leiba, din satul vecin Briceva, care era un om foarte cumsecade și la care de obicei se opreau muzicienii să se odihnească după nuntă.

Formațiile era alcătuite din două tromboane, una sau două trompete, două ifoane, un clarinet, una sau două viori și

tobă mică, numită și drob. Conform unor reguli nescrise ale meseriei, un lăutar „debuta” în cadrul formației la toabă, chiar dacă mânuia deja un instrument. Nu-i era permis să cânte la un instrument solistic decât mai târziu, când acumula o anumită experiență, cunoștea repertoriul și era destul de bine format ca interpret.

Repertoriul care se cânta în acele vremuri de formațiile de lăutari din Baraboi înainte și după război este interesant și deosebit de variat. În afară de melodii rituale nupțiale, de dans, române și cântece de lume, lăutarii cântau și multă muzică de salon la modă în acele timpuri – rumba, padestan, vals. De asemenea se mai cânta și muzică evreiască, când erau invitați în satul vecin, Briceva, unde exista o comunitate evreiască. Lăutarii Bunea din Baraboi au cântat în toate satele din împrejurimi și chiar în localități mai îndepărtate – Țarigrad, Drochia ș.a.

Erau iubiți și stimați de săteni, căci, de regulă, doar ei cu formațiile lor erau angajați să cânte la nunțile din sat. Consătenii îi cunoșteau ca oameni cinstiți, gospodari și de cuvânt. Deși erau instrumentiști-virtuozi recunoscuți, lăutarii familiei Bunea aveau aceleași preocupări ale pământului ca și consătenii lor. Toți aveau gospodării mari, cai, vite și mai multe hectare de pământ, pe care, se spune că le lucrau tot împreună.

Din toată pleiada de muzicieni-lăutari ai viței de lăutari Bunea cel mai longeviv a fost Moș Vasile, fiul mai mare al lui Ion și Liuba, care a trăit 95 de ani și a decedat în 2004. Este interesant că el l-a avut ca învățător de vioară pe fratele mamei sale, Ion Macovschi din Edineț, despre care am amintit mai sus. Probabil că mama sa, considerându-l mai talentat, a dorit ca fiul său să învețe și de la frații săi lăutari din Edineț. Moș Vasile a fost într-adevăr un om deosebit, energic și foarte bun organizator. Anume, el a fost timp de mulți ani la rând, începând cu anii 1940, „cap de muzică”, conducător al unei

formații de lăutari, care număra până la 10 muzicanți. El a primit „binecuvântare” pentru această postură de la moșul Vasile, fratele tatălui său. Iată cum își amintea el acest moment: odată, venind un om să împace o nuntă la moșul Vasile, el i-ar fi spus: „de azi înainte nu eu, ci nepotul meu va împăca nunțile”. Este cunoscut din tradiția lăutărească că persoana care tocmește nunta este răspunzătoare de componența formației, ordinea și disciplina la nuntă și chiar de alegerea repertoriului. Din păcate, Vasile Bunea, fiul lui Ion, n-a avut copii și nu a avut nici ucenici, cărora să le lase secretele viorii, la care a cântat toată viața, până la bătrânețe, când, spunea moșul: „sunt prea bătrân pentru ca să mai cânt”.

Să continuăm acum povestirea despre frații lui moș Vasile „a Liubei” – Ștefan și Nicolae. Luând, într-un fel, exemplul de la tatăl lor, ei și-au luat de soții tot fete din familii de lăutari. Astfel, Ștefan (care, amintim, cânta la trompetă), s-a căsătorit cu Eftimia Patraș, originară dintr-o numeroasă familie de lăutari din satul Țaul (Dondușeni): tatăl ei, Ion, a cântat la vioară, iar frații Andrei, Gheorghe, Iacob, Filip și Petru au cântat la diferite instrumente. Unicul fiu pe care l-au avut nu a continuat însă meseria.

Nicolae Bunea, „Colea al Liubei” – cel de-al treilea frate, s-a căsătorit în anul 1934 cu Alexandra, fiica lui Ion Brașoveanu, poreclit Gnip, un vestit lăutar din Edineț. Violonistul Ion Brașoveanu a mai avut trei feciori, toți muzicieni: Boris (vioară și braci); Vasile, poreclit „cheptari”, pentru forța deosebită cu care cânta la trombon și Dumitru sau Moș Michea, cum i se spunea, a fost un mare lăutar-trombonist și un om deosebit. A avut și o viață interesantă, căci fusese „copil de trupă” în regimentul de muzicieni „Șapte vânători” al Armatei Române, unde, se spune, că a ajuns să fie chiar și dirijor. Această informație pare să fie plauzibilă, întrucât, pe parcursul activității sale, Dumitru Brașoveanu a fost un recunoscut organizator și conducător al mai multor orchestre

de fanfară – în satul Cernoleuca și alte sate de prin părțile Edinețului.

Unindu-se, cele două vițe de lăutari – Bunea de la Baraboi și Brașoveanu de la Edineț, prin Nicolae „a Liubei” și Alexandra, era și firesc, ca măcar unul din cei trei copii ai lor – Nicolae, Ecaterina și Vasile – să continue tradiția familiei. Acesta este **Vasile Bunea**, care astăzi locuiește în Dondușeni și care, probabil, a fost numit în cinstea cunoscuților săi strămoși-lăutari. Reprezentat al celei de-a patra generații a acestora, el și-a făcut studiile deja la Colegiul de muzică „Ștefan Neaga” din Chișinău (anii 1960) și cântă la acordeon și la trombon. A învățat a cânta, însă, încă de la tatăl său și de la alte rude-lăutari din sat. Mai apoi a cântat și la nunți împreună cu ei, - așa cum era obiceiul, mai întâi la drob, iar mai apoi la trombon. De remarcat că Vasile Bunea a fost primul lăutar care a cântat la acordeon în Baraboi. Vasile își amintește că a învățat a cânta la acesta de la o femeie – Ileana, care, se pare că era și ea din neam de lăutari. Din păcate, figura ei rămâne învăluită în mister. Timp de mulți ani, Vasile Bunea a cântat la trombon împreună cu formația de lăutari din Rediul Mare, Dondușeni, alături de faimoșii Chifor (trombon) și Pechiuță (trompetă) Lachi, originari din acest sat, dar și cu alte formații din Dondușeni și Edineț. Interpretarea sa la trombon se deosebește printr-o forță deosebită, ce se aseamănă, probabil, cu cea a înaintașului său, Dumitru Brașoveanu. Este important că Vasile Bunea păstrează stilul de interpretare și repertoriul specifice zonei.

Vasile Bunea are doi fii – Marin și Dorin – reprezentanții următoarei generații de lăutari ai familiei. Dorin cântă la acordeon și locuiește în Dondușeni, fără să profeseze însă meseria. **Marin Bunea** cântă la vioară, și-a făcut studiile la Conservatorul „G. Musicescu” din Chișinău. Muzician consacrat, dirijor al Orchestrei de muzică populară „Doina Armatei” din Chișinău, Marin Bunea este pasionat de muzica

lăutărească veche, încercând să pună în valoare tradițiile înaintașilor săi. A preluat în repertoriul său numeroase melodii de la tatăl și bunelul său, dar și de la lăutarii din Edineț.

Marin are trei copii, dintre care cele două fiice studiază muzica: Maria face chitară clasică la Universitatea de Muzică din Viena, iar fiica ce mai mică, Ioana Bunea, studiază vioara la Liceul de muzică „Ciprian Porumbescu” din Chișinău și se pregătește să continue, deja de pe pozițiile muzicii academice, bogata tradiție muzicală a familiei Bunea din Baraboi.

Referințe

1. Chiseliță V., *Fenomenul lăutăriei și tradiția instrumental*, În: *Arta muzicală a Moldovei*. Istorie și modernitate, Chișinău, Grafema Libris, 2009, p.73-99
2. Cosma V., *Lăutarii de ieri și de azi*, Editura Du style, București, 1996
3. Alexandru T., *Muzica populară românească*, Editura Muzicală, București, 1975
4. Interviuuri ale autorului cu Vasile Bunea „a Liubei” din Baraboi (2003) și cu Vasile Bunea, fiul lui „Colea al Liubei” din Dondușeni (2008-2016).

Anexa foto

1. Formație din Baraboi, Dondușeni, anul 1957. La acordeon – Vasile Bunea cu tatăl Colea „al Liubei” Bunea la trombon și moșul său Ștefan Bunea la trompetă. Colecția autorului.



2. Formație din Edineț, anii 1960. La trombon – Dumitru (Michea) Brașoveanu, la trompetă – Alexei Brudaru. Colecția Anatol Ciobanu.



3. Formație din Edineț, anii 1950. La vioară – Dumitru Ciobanu (Mechiu),
la trompetă – Alexei Brudaru, la acordeon – Ion Ivanciuc.
Colecție Anatol Ciobanu.



4. Formație de lăutari din Rediul-Mare, Dondușeni, anii 1960. La trompetă –
Pechiuță Lachi. Colecția autorului.



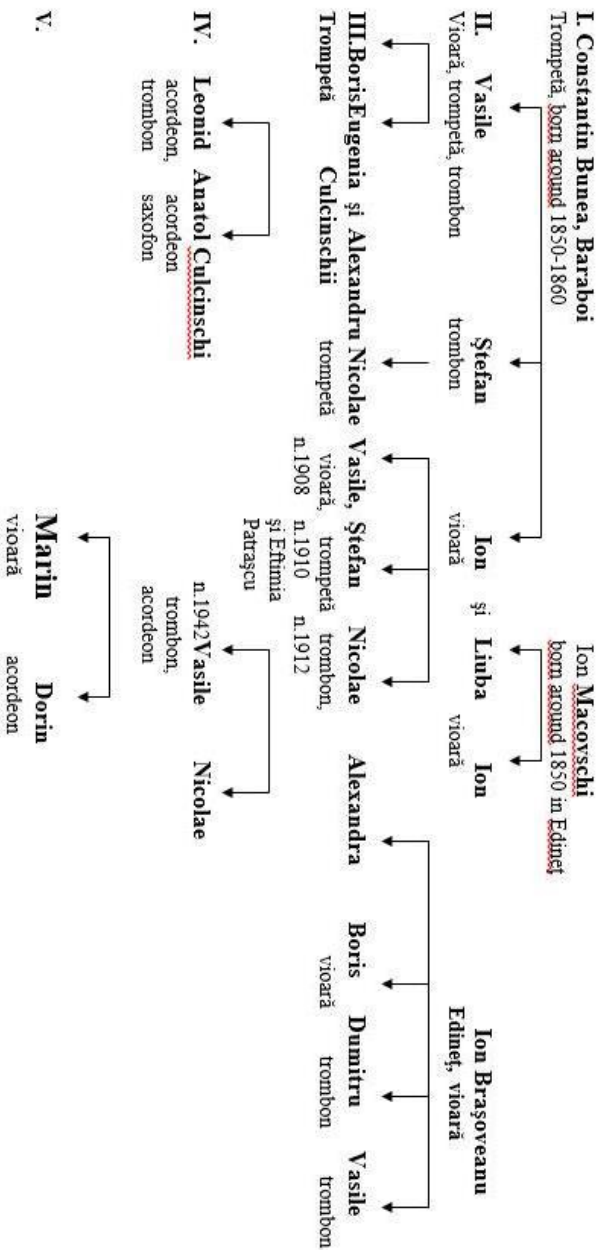
5, 6. Vasile Bunea la acordeon și la trombon. Colecția autorului.



8, 9. Marin Bunea cu orchestra „Doina Armatei”, anul 2007.
Colecția autorului.



ARBORELE VIȚEI DE LĂUTĂRI BUNEA DIN SATUL BARABOI



**REPERTORII, COLECȚII
ANTOLOGICE,
- PREZENTĂRI, RECENZII, STUDII -**

COLINDE DIN BUCOVINA (II)
Selecție de texte din volumul
COLINDE DIN MOLDOVA. Cercetare monografică -
autoare Lucia Cireș, cu 72 de melodii transcrise de Florin
Bucescu și Viorel Bîrleanu, Caietele Arhivei de Folclor a
Moldovei și Bucovinei, nr. V, Iași, 1984

Dr. Constanța CRISTESCU
[consultant artistic muzicolog, Centrul Cultural "Bucovina"-
CCPCT Suceava]

Continuăm republicarea materialului cules din Bucovina și publicat de cercetătorii Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei în cea mai mare monografie dedicată colindelor din Moldova, publicată până în prezent. Textele selectate din volumul monografic sus-menționat au fost culese și transcrise de folcloriștii ieșeni Ion H. Ciubotaru (abr. I.H.C.), Silvia Ciubotaru (abr. S.C.) și Lucia Cireș (abr. L.C.), cercetători științifici la Institutul Al. Philipide al Academiei Române din Iași și de etnomuzicologii ieșeni Florin Bucescu (abr. Fl.B.) și Viorel Bîrleanu (V.B.). Gruparea lor pe criterii tipologice tematice a fost realizată de Lucia Cireș.

Textele culese din Bucovina, selectate pentru materialul de față, sunt precedate de numărul din antologie și tipul tematic la care au fost încadrate de specialist, deasemenea sunt însoțite de coordonatele arhivistice închenarate. În felul acesta, materialul de față constituie nu numai un repertoriu valoros ce trebuie reactualizat în repertoriul de colinde ce se performează în Ajunul Crăciunului, ci și un îndrumător pentru filologii care se vor îndeletnici cu culegerea și cercetarea textelor folclorice.

În volumul monografic, la majoritatea textelor nu au fost publicate melodiile pe care s-au cântat la vremea culegerii, reconstituirea acestora din memoria pasivă a satelor și reintroducerea în repertoriul de colindat fiind o datorie a generațiilor actuale.

Tip Vestea nașterii, VIII, 167

Nr. 183

Mg. 105, I, 33 Culeg.: L.C.	Pârteștii de Jos-SV, 1972 Inf.: Strugaru Veronica, 15 ani
--------------------------------	--

Bunăseara, frați iubiți,
Vă rugăm să vă treziți,
Astă seară-i noapte sfântă,
Lui Iisus Hristos se cântă.
Haideți toți spre-Ierusalim,
Toți cu buchete de crin.
Veniți toți, cu mic cu mare,
La această sărbătoare.
De la Betleem la vale
Cine trece lin pe cale?
O fecioară preacurată
De Duhul Sfânt e purtată,
De îngeri era păzită,
De Iosif e ocrotită.
Mergea lin și-ncetinel
Purtând pe cerescul Miel,
Mergea Maica fericită,
De Isaia povățuită
Căci a ales-o Dumnezeu
Să nască pe fiul său.
Dar pe cale-au înnoptat,
Nu găsea loc de culcat,
Dar în depărtare zăriră
O scânteie de lumină.
Au ajuns acolo-ndată
Dar deodată ce să vadă?
Vite ce sufla ușor
Ș-o colibă în ocol,
Unde păstorii dormeau,
Să-i trezească nu-ndrăzneau.

Păstorii în grab-au sărit,
Loc Măicuții i-au găsit,
Măicuța s-a bucurat,
Jos în paie s-a culcat.
O fecioară preacurată
Șade în iesle culcată,
Minune dumnezeiască,
I-a venit vremea să nască
Și-a născut printr-o minune
Pe Hristos, lumina lumii.
Maica-ncet s-a rădicat,
Pruncușoru l-a-nfășat
Și privea în sus mereu
Și slăvea pe Dumnezeu.
Atunci cerul s-a deschis
Și-n frumosul paradis,
Îngeri mulți în cete zboară
Până la Iisus coboară,
Ieslea au înconjurat
Lângă Fiul luminat
Și cu glas frumos cânta:
Osana, Aleluia,
Iar o stea strălucitoare
Ca o rază de la soare
Ce-a trimis-o Tatăl sfânt
La Fiul său pe pământ.
Trei păstori din depărtare
Când văzu aceea zare
S-au pornit cu dor nespus
Să se-nchine la Iisus.

Hai și noi, frați, să mergem
Pân-acol' la Betleem
Să ne închinăm frumos
La nașterea lui Hristos.

Nașterea de la Betleem
Pe inimă s-o scriem,
Pe Maica s-avem în față
Cum purta Fiul pe brață.

**Tip Maica Domnului, ostilitatea și bunăvoința pomilor și
dobitoacelor, VIII, 168C**

Nr. 188

Mg. 38, I, 6-II, 7 Culeg.: I.H.C. și S.C.	Stulpicani-SV, 1971 Inf.: Gaudeș D. Maria, 67 ani
--	--

Maica Sânt-a lui Hristos
Rătăcește-n sus și-n jos
Sî-ș cauti-on loc sî s-
odihneascî
Șî pe Fiul Sânt să-l nască.
Supt on plop cu frunza deasă,
Pi iarbă, Maica s-așază,
Plopu frunza-ș clătina,
Măicuța odihnă nu-ș afla,
/: Că durerile-o-ndesa. :/
Supărată, Maica Sfântă
Cătră plop așa cuvântă:
- Alelei, plop ne-ndurat,
Fii de astăz blestămat
De Dumnezeu și de mine
Și de Fiul care vine,
Să se clatine ca de furtună
Și pe vremea cea mai bună.
Maica Sfânt-a lui Hristos
Rătăcești-n sus și-n jos.
La un grajd de cai sosește,
Jos în iesli poposaști,
Caii rod, fac zgomot mare,
Măicuța-odihnă nu are,

Dar caii-ncep a tropăi
Șî iepeli-a nechezî.
- Alelei, cai ne-nduraț,
Fiț de astăz blăstămaț
De Dumnezeu și de mine
Și de Fiul care vine,
Zi și noapte să mâncaț
Să nu vă mai săturaț,
Numa-n zâua de Ispas
Și-atuncea numai un ceas.
Maica Sânt-a lui Hristos
Rătăcește-n sus și-n jos,
Căutând loc să s-odihnească
Și pe Fiul Sânt să-l nască.
La on grajd de boi sosăști,
Jos în iesli poposaști,
Boii blând la ea privesc
Și suflând mi-o încălzesc.
Bucuroasă-i maica Sântă,
Cătră boi așa cuvântă:
- Boulenilor iubiț,
Binecuvântaț să fiț
De Dumnezeu și de mine
Și de fiul care vine,

Voi la mers s-aveț pas lin,
 La mâncare saț deplin,
 Voi un ceas staț să mâncaț
 Și unu să rugumaț.
 Pi la cântători, târziu,
 Maica Sfântă naști-on fiu
 Și cum naști Maica sfântă
 Vin îngerî din cer și cântă.

Maica, trandafir la față,
 Îș cuprinde pruncu-n brață,
 Sărută desmierdători
 Obrăjorii ruț din soari.
 Rămâi, gazdă, sănătoasă
 C-o cană de vin pi masă,
 Lângă cană păhăreli
 Să cinstesc și eu din eli.

Nr. 192

Mg. 369, I, 29 Culeg.: V.B. și Fl.B.	Probotă-SV, 1976 Inf.: Sîmileac I. Maria, 61 ani
---	---

Ci, Bunăsara și-i frumos
 Se naște Iisus Hristos
Ci, - Nu știu, Doamne, ce să
 fac,
 Ce să fac, unde să nasc?
Ci, - Du-te la Moșu Crăciun
 Că el este mai bătrân
Ci, Și el te-a învăța,
 Și-ndată te-i ușura.
Ci, - Moș Crăciun, ci te-aș
 ruga:
 Învăță-mă dumneata
Ci, Uite, ceasu c-o venit
 Ca să nasc acest pruncuț.
Ci, - Du-te-n grajdîu cailor
 Ori în ieslea boilor.
Ci, Maica Sântă să lua,
 În grajdîu cailor intra,
Ci, Caii când o sâmța,
 Din copite că zvârlea

Ci, Și pi nări cî forăieiu,
 Ferăle că zurăieiu.
Ci, /: Maica Sfântă-așa zicea: :/
 - Fi-u-aț, cai di mini meniț
 Nu de min-de Dumnezeu
 /: Și de-acest Pruncuț a
 meu, :/
 Mersu să vă fie-n fugă,
 Hrana să nu vă ajungă
 Numa-n zâua de Ispas
 Saț s-aveț numai un ceas.
 Și de-acolo să lua,
 În grajdîu boilor intra,
Ci, S-o pus Maica pe fân
 uscat
 Pe Hristos că mi-l năștea,
Ci, Boii bine rugumau
 Și pi nări cî aburau
 /: Și pi Maicî ni-oncălză. :/

Tipul Botezul, VIII, 173

Nr. 194

Mg. 236, I, a Culeg.: L.B. și L.C.	Vatra Moldoviței-SV, 1976 Inf.: Popescu Gh. Dafina, 36 ani ș.a.
---------------------------------------	--

/: La marginea râului, :/
/: În apa Iordanului, :/
/: Vedet lucruri minunate :/
/: De toți sfinții laudate. :/
/: Astăzi Hristos în Iordan :/
/: Se botează de Ioan, :/
/: Astăzi și Sfântu Ioan :/
/: Intră-n apa lui Iordan, :/
/: Dar Ioan nu cuteza :/
/: Pe Hristos a-l boteza. :/
/: Glas din ceruri se-auzea: :/
- Acesta-i Fiul meu iubit,
Acesta voi să-l ascultaț
/: Pacatul să vi-l spălaț. :/
/: Colinduța nu-i mai multă
Să trăiască cei ce-ascultă.
/: Streșină de busuioc :/
/: Rămâi, gazdă, cu noroc. :/

¹VALOROASE DOCUMENTE DE CULTURĂ ROMÂNEASCĂ DIN TRANSNISTRIA INTERBELICĂ

Dr. Svetlana BADRAJAN

[Conferențiar univ., Academia de Muzică, Teatru
și Arte Plastice - Republica Moldova]

Preocupările folcloristice în spațiul geografic dintre Prut și Nistru, inclusiv teritoriul transnistrean contemporan, au o istorie aparte, determinată în mare parte de contextul geopolitic. Încercări de a înregistra creații populare ale românilor transnistrieni s-au făcut încă în sec. XIX, chiar dacă condițiile erau nefavorabile, ne referim la regimul țarist rus. Primul text folcloric românesc notat din Transnistria datează cu anul 1848 și reprezintă „un fragment de colindă populară („În susul hatei casei/ N-ai văzut tot lună și soare, / Șiela nu-i lună și soare, / Da-s doi bătrâni”), inclusă de cercetătorul L. Smerecinski în informațiile sale geografice și etnografice despre partea de sud a județului Balta <...> și rămasă în manuscris (se păstrează în Arhivele Societății geografice din Sanct-Petersburg)”².

O abordare aprofundată, științifică a creației populare a românilor moldoveni din stânga Nistrului a fost realizată de către Teodor Burada. El primul, la sfârșitul sec. XIX, a înregistrat pe teren informații detaliate și autentice despre

¹ Lucrarea a fost comunicată în cadrul Simpozionului internațional „Educație și mărturisire”, 13-16 noiembrie 2017, Cluj Napoca, Universitatea Babeș-Bolyai – Facultatea de Teologie Ortodoxă, sub titlul: *O colecție de folclor valoroasă pentru cercetare și interpretare: Colinde din Transnistria, de Constantin A. Ionescu*

² Nicolae Băieșu, *Observații privind cultura populară a românilor de la est de Nistru, de Bug, din nordul Caucazului*, p.105, în: *Academos*, nr. 2(13), iunie 2009, pp.104-112.

modul de trai, tradițiile populare, folclorul din satele românești de la est de Nistru.

La Transnistria se referă două studii ale acestui neobosit etnograf și folclorist - *O călătorie în satele moldovenești din gubernia Kerson* (Rusia) și *O călătorie la românii din gubernia Kamenitz-Podolsk* (Rusia). T. Burada subliniază originalitatea folclorului în satele cercetate și mai ales constată că producțiile folclorice erau la fel în zonele investigate de el ca și în alte provincii românești³. El relatează despre practicarea aceluiași tradiții la sărbătorile de iarnă: la Crăciun – colinda cu *Florile dalbe*, cu *Ler Doamne*, la Anul Nou – *Plugușorul*. Este interesant un caz curios descris de către cercetător: „Multe din cântecele și poveștile spuse de locuitorul Pușca și femeia lui Ion Pojar din satul Iasca [aflat între or. Odesa și r. Nistru] aveau așa de mare potrivire cu cântecele noastre, încât m-a pus în mirare și întrebându-i dacă nu cumva au fost vreo dată pe la noi prin țară, mi-au răspuns că ei niciodată n-au trecut măcar Nistru în Basarabia, dar că așa le-au auzit și ei de la părinții lor cântându-se și povestindu-se”⁴.

În primele două decenii ale sec. XX interesul pentru cercetările științifice ale culturii tradiționale din zona transnistreană se manifestă destul de slab. Putem menționa doar câteva studii ce țin de acei ani: Onisifor Ghibu, *Deșteptarea moldovenilor de peste Nistru* (Chișinău, 1917); Nicolae Iorga, *Românii de peste Nistru* (București, 1918); Ștefan Ciobanu, *Românii de peste Nistru* (Chișinău, 1922) ș.a.

Despre folclorul și știința referitoare la creațiile populare ale românilor din RASS Moldovenească (1924-1940) scrie Vasile Netea în lucrarea *Transnistria* (București, 1941): „Nimic nu-i desparte de noi – totul îi apropie. Conștiința, simțămintele, graiul, îndeletnicirile, obiceiurile, folclorul, bucuriile și

³ *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*, editura Grafema Libris, Chișinău, 2009, p.48.

⁴ N. Băieșu, *Observații privind cultura populară a românilor...*, p.106.

tristețile sânt la fel ca ale noastre, ale românilor de pretutindeni. Înlocuiți conceptul de *moldovean* – la care ei, și din cauza propagandei făcute, țin așa de mult – prin conceptul de *român* și îndată nu va mai exista între transnistrieni și oricare alt român nici măcar umbra unei deosebiri”⁵.

De asemenea V. Netea, de origine ardelean, făcând cunoștință cu folclorul din Transnistria, constata existența la românii transnistrieni de până la 1917 și la cei din alte regiuni, a acelorași colinde cu Iisus „mititel și-nfășățel”, steaua „ca o taină mare”, Maica Domnului, care-și deplânge fiul răstignit, obiceiul *De-a sămânța* în dimineața primei zile a anului ș. a.⁶

În perioada celui de al doilea război mondial, când acest spațiu a fost reunit cu Țara, se produc importante realizări în diferite domenii ale vieții sociale și culturale. În Basarabia și zona Transnistriei pentru studierea folclorului muzical, crearea metodei și formularea principiilor fundamentale de cercetare, un rol primordial l-au avut studiile științifice ale lui B. Bartók, G. Breazul, C. Brăiloiu. Ia amploare cercetarea monografică a diferitor localități. Sunt cunoscute echipele sociologice sub conducerea lui P. Ștefănuță (1906-1941), Gh. Madan ș.a., în colaborare cu Dm. Gusti din București. Un aport în promovarea ideii unei cercetări serioase a folclorului muzical au avut-o diferite publicații periodice, precum: ziarul *Cuvînt moldovenesc*, revista de muzică, artă populară și folclor *Tudor Pamfile*, revistele *Cuget moldovenesc* și *Viața Basarabiei*. Valoroase sunt colecțiile de folclor muzical realizate de E. Lebedeva, C. Neniu, T. Gălușcă-Crâșmaru ș.a. Pentru Basarabia, inclusiv Transnistria, este etapa acumulării experienței și trasării direcțiilor fundamentale de cercetare științifică a folclorului și de elaborare a sistemului metodologic.

⁵ N. Băieșu, *Observații privind cultura populară a românilor ...*, p.108.

⁶ N. Băieșu, *Observații privind cultura populară a românilor ...*, p.108

Începând cu anul 1942, deși în condiții grele de război, în Transnistria au loc câteva investigații de teren interdisciplinare, inclusiv înregistrări de folclor muzical. La acestea au participat cercetători precum: C. Brăiloiu, O. Bârlea, An. Golopenția, N. Smochină, C.A. Ionescu, Gh. Pavelescu, T. Gălușcă ș. a. Prima ieșire pe teren a avut loc în ianuarie 1942. Ideea cercetării a aparținut guvernatorului Transnistriei, G. Alexianu. Organizatorul nemijlocit al muncii pe teren a fost T. Herseni.

A doua investigație de teren, cu un număr de participanți cu mult mai mare și pentru o perioadă de timp mai îndelungată (aproape trei ani), a fost efectuată în anii 1942–1944 la est de Bug de către Institutul Central de Statistică din București. A fost una dintre cele mai interesante și valoroase cercetări etno-sociologice și folcloristice din perioada celui de-al doilea război mondial. Informațiile obținute au o deosebită importanță privind viața, munca, tradițiile, spiritualitatea românilor din acest spațiu geografic. Investigațiile s-au efectuat în spatele frontului germano-sovietic, în condiții deosebit de grele. Atunci au fost studiate și sate românești pe care le-a vizitat T. Burada la începutul anilor 1880.

Investigațiile de teren aveau ca scop înregistrarea fiecărei familii de români băștinași, culegerea creațiilor folclorice, întocmirea unor monografii ale localităților ș. a. Materialele înregistrate erau importante și prin faptul că până în 1941, ca de altfel ulterior pe tot parcursul regimului sovietic, erau interzise orice fel de obiceiuri cu caracter religios, inclusiv din cadrul sărbătorilor de iarnă, dar și în mare parte jocurile cu măști, iar în unele localități orice fel de colindat. Acest lucru pune în pericol păstrarea tradiției, chiar dacă se încerca interpretarea pe ascuns a creațiilor, ceea ce remarcă și cercetătorii.

O muncă deosebită a efectuat în timpul unei investigații de teren din iulie-august 1943 etnomuzicologul Constantin A.

Ionescu, care avea funcția de a conduce echipele de cercetători din centrul Transnistriei până la Tiraspol, în timp ce Constantin Brăiloiu urma să realizeze documentarea în nordul regiunii. Constantin A. Ionescu a cercetat 10 localități din stânga Nistrului: Hârjău, Caterinova, Ghiderim, Tozulenii, Plopi, Broșteni, Tincău, Jura, Dudău (azi în r. Râbnița și Dubăsari) și or. Tiraspol⁷. El constată în teren că influența ruso-ucraineană afectase specificul românesc. Dintre creațiile folclorice, doar colinda rezistase în „străfundul de conștiință” al românilor transnistrieni, nealterată de influențe exterioare.

Întors la București, Constantin A. Ionescu a întocmit colecția *Colinde din Transnistria*, însoțită de un amplu studiu introductiv al autorului despre colinde, abordate din perspectivă muzicală, literară, filologică, sociologică, istorică, psihologică, filosofică și o prefață de Traian Herseni. Lucrarea a fost culeasă la editura din Sibiu. Dar a intervenit cenzura de după 23 august 1944 și s-a ordonat ca volumul să apară cu titlul *Colinde*, fiind omise toate referințele la Transnistria. Au fost eliminate Prefața lui Tr. Herseni, studiul introductiv al lui C. A. Ionescu, toate datele despre informatori. În acest format culegerea a văzut lumina tiparului la sfârșitul lui decembrie 1944. I-au lăsat autorului doar 100 de exemplare, pe care acesta le-a dat unor muzicieni, sociologi, oameni de cultură din România. La cererea autorităților, exemplarele rămase în depozitul editurii *Astra* au fost arse, deși erau îndeplinite indicațiile cenzurii.

Cu toate omisiunile restabilite, cu *Prefața* lui Tr. Herseni, *Cuvânt înainte*, un nou *Studiu introductiv* de C. A. Ionescu, *Postfață* de C. Mohanu, colecția *Colinde din Transnistria* a fost reeditată la Chișinău abia peste 50 de ani, în 1994, înaintea morții autorului ei. Colecția cuprinde 63 de

⁷ Mihai Popescu, *Culegerea „Colinde din Transnistria” de Constantin A. Ionescu*, p.158, în: *Muzica*, nr.2, 1995, pp. 158-159.

colinde propriu-zise profane și cu intervenții textuale religioase, dintre acestea două sunt publicate cu variante, 14 cântece de stea cu unul în două variante, în total 80 de creații, un glosar, fișele informatorilor, indicele localităților de unde s-au înregistrat colindele.

Această colecție este un document indubitabil al spiritualității românești în partea stângă a Nistrului. Constantin Mohanu, autorul *Postfeței* la cea de-a doua ediție a *Colindelor din Transnistria*, enumeră în acest sens câteva argumente de natură filologică: lexicul latin, onomastica moldovenească vehiculată în colinde, înrudirea tematică a acestora cu lucrările de gen din alte zone românești; existența unor motive străvechi cu substrat geto-dacic ș.a.

Creațiile muzicale din colecție sunt valoroase ca material didactic în procesul de instruire la diferite nivele de învățământ de la cel primar până la universitar, atât cu instruire generală, cât și artistică-muzicală. Astfel, la nivelul școlii primare, în cadrul cercurilor folclorice, dar și orelor de educație muzicală sunt învățate și interpretate diferite colinde, inclusiv cântece de stea, iar colecția *Colinde din Transnistria* este o sursă important de inspirație, contribuindu-se astfel la educația spirituală a copiilor.

Fiind conducătorul unui cerc de muzică pentru elevii din clasele I-IV de la liceul Prometeu-Prim Junior din Chișinău, pe lângă diferite genuri de muzică cu care îi familiarizez pe copii, ei află și despre obiceiurile și tradițiile populare, neapărat învață cântece folclorice, inclusiv colinde și cântece de stea, pe care le interpretează cu o deosebită plăcere, mai ales că în programul școlar au obiectul Religia, iar în curtea școlii este o bisericuță unde copiii merg cu diferite ocazii. Importantă în cunoașterea și promovarea colindelor este și participarea membrilor cercului de muzică în concursul municipal al sărbătorilor de iarnă *Să trăiți, să-nfloriți* cu un repertoriu corespunzător cerințelor, printre care și colinde din colecția

Colinde din Transnistria. Și chiar dacă astăzi, cu regret, nu vom mai putea urmări tabloul descris de C. A. Ionescu: „Când copilul de țară din vremurile de demult, în cămașă lungă, ședea într-un colt al patului, între perne, și asculta cum cântau colindătorii că Dumnezeu cu Sfinții Săi au coborât din ceruri și s-au așezat la masă cu părinții lui, el, după o zi, două nu mai încetează cu întrebările. Numai mama, în dragostea ei nemăsurată îi confirmă că Dumnezeu cu Sfinții săi au coborât din ceruri și stau la masă. Mama, cu vorba ei caldă și dulce îi descrie tot ce au cântat colindătorii. Copilul este transportat într-o lume de vis, din care nu mai iese nici când mama i-a pus trăistuța după umăr și l-a trimis să colinde la vecinii apropiați; nu iese din acest vis nici mai târziu când umblă cu steaua în tot satul cu alți băieți”⁸. Totuși ne bucurăm când acești copii crescuți în fața calculatorului, cântă din tot sufletul minunatele colinde cu Lerul ler sau Daler Doamne.

La fel se procedează și în alte instituții de învățământ preuniversitar, dar și universitar. Subliniem aportul ansamblurilor folclorice din cadrul instituțiilor de învățământ universitar sau diferitor organizații în valorificarea repertoriului de colinde. Ca exemplu numim ansamblul *Tălăncuța* al Uniunii Muzicienilor din R.Moldova, unde activează surorile Osoianu – inima acestui ansamblu, sau formația *Creguța de iederă* de la Universitatea de Stat din R.Moldova, conducător fiind interpreta de muzică populară Maria Iliuț. Menționăm că Surorile Osoianu au editat și un CD cu genericul *Colinde din Transnistria*.

La Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău colindele din colecția lui C. A. Ionescu au o abordare plurivalentă, mă refer la aspectele didactic, științific și

⁸ Constantin A Ionescu, *Colinde din Transnistria*, Editura Știința, Chișinău, 1994, p.58.

interpretativ. Sub aspect didactic, evident ele sunt folosite în cadrul cursului *Folclor muzical*, în special la temele: *Morfologie* – versificație, sisteme ritmice, sonore, arhitectonice, și *Fenomenul colindatului*, inclusiv cu interpretarea acestora.

Studentii de la specialitatea *Canto popular* studiază și execută colindele și la disciplinele *Ritualuri populare*, *Istoria artei interpretative vocale populare*. Spre exemplu, în anul universitar curent (2016-2017) absolvenții de la *Canto popular*, pentru examenul de licență la *Ritualuri populare*, au montat un spectacol inspirat din tradițiile și obiceiurile de iarnă, executând și trei creații din colecția *Colinde din Transnistria* (nr.1, 53 și 68 A), dintre care una este, după cum indică Constantin A. Ionescu, pe melodie de cântec de stea (68 A). De asemenea conform programului de studii la specialitate, ei trebuie să învețe particularitățile de interpretare a colindelor și să prezinte la examenele de curs diferite modele, incluziv cântece de stea, iar colecția *Colinde din Transnistria* este o sursă importantă în acest scop.

La nivel de cercetare materialul muzical din colecție a stat la baza unor studii științifice, precum teze de curs la *Muzicologie*. Dintre titluri numim: *Culegerea „Colinde din Transnistria” de Constantin A. Ionescu și valoarea ei în contextul etnocultural actual*, autoare Diana Văluță, 2004; *Colinda religioasă* – Maria Jardan, 2008; teză de licență *Aspecte ale interpretării creațiilor vocale rituale în contemporaneitate*, autoare Alina Ureche, 2011 ș.a.

Studiul introductiv poate servi ca suport metodologic pentru diferite cercetări etnomuzicologice. C. A. Ionescu explică întregul proces de culegere și transcriere a colindelor, elaborează principii de analiză muzicală, însoțite de tabele statistice complexe, ce cuprind clasificarea materialului muzical după ambitus, glasuri/ehuri, cadențe finale, ritm, accente, mod, formă arhitectonică, propune definiții etc. Nu

trece cu vederea reflectarea diferitor elemente ale melodiei precum ornamentarea, a elementelor lexicale ce apar în timpul cântării, a raportului dintre vers și melodie, aspect important pentru înțelegerea procesului de creație în folclor. În acest sens o atenție aparte este acordată arhitectonicii, indicându-se în fiecare melodie schema formei, respectiv rândurile melodice și elementele constitutive ce reflectă conținutul poetic și structura versului.

C. A. Ionescu face distincție sub aspect melodic între colindă și cântecul de stea, argumentând diferența dintre aceste două categorii, reieșind din cercetările realizate și materialul muzical înregistrat. Definițiile propuse sunt actuale și în prezent: „colinda este o melodie cu text, alcătuită din una sau mai multe propoziții muzicale, dintre care, pe una sau chiar două propoziții muzicale se cântă Refrenul. Refrenul este caracteristic pentru colindă,” și „Cântecul de stea este o melodie cu text de formă strofică alcătuită din două, trei sau patru propoziții muzicale, corespunzătoare versurilor respective ale strofei. Cântecul de stea nu are refren”⁹. Și astăzi se discută de către specialiști noțiunile de colindă laică, colindă religioasă, cântec de stea și obiectul pe care îl definesc. De aceea, probabil, ca termen de circulație generală pentru toate tipurile de creații din această specie folclorică rămâne *colinda*.

Constantin A. Ionescu subliniază originea cultă sau semicultă a textelor cântecelor de stea, menționând contribuția spiritualității ortodoxe „puternica impresie pe care a exercitat-o asupra sufletului popular învățătura Bisericii ortodoxe”¹⁰. Aceeași origine cărturărească o indică și alți cercetători: „Dacă textele de colinde profane erau atât de puternic înrădăcinate în practica de veacuri a oamenilor, desigur că cele religioase au parcurs multe secole de gestație fiind necesară o mai profundă

⁹ C. A. Ionescu, *Colinde ...*, p.15.

¹⁰ C. A. Ionescu, *Colinde ...*, p.15.

cunoaștere mentală și efectivă a dogmei creștine, obținută în urma răspândirii cărților sfinte, a manuscriselor și broșurilor religioase sau apocrife (...)”¹¹.

Interes științific prezintă compatiamentul consacrat ritmului, care conține teoretizări asupra fenomenului. Chiar dacă autorul analizează structura ritmică în baza sistemului distributiv occidental, totuși el scoate în prim plan formula ritmică, fundamentală în organizarea ritmului în muzica folclorică, deoarece în folclor nu măsura, ci formula constituie realitatea ritmică.

Pentru transcrierea melodiilor C. A. Ionescu a aplicat o metodă ce reflectă specificul creațiilor și concepțiile timpului respectiv asupra fenomenului: notația „orientală și occidentală”. Totodată el alege la transcrierea melodiilor transpoziția lor în sistemele cu finalele *do*, *re* și *mi*, în scopul de a facilita citirea acestora. Problema alegerii înălțimii la care să fie notate melodiile este actuală, cu toate că majoritatea etnomuzicologilor notează în sistemul propus de B. Bartók. În notarea textului poetic el reușește să redea graiul local. „Marele merit al colindelor din această colecție este conservarea limbii românești vechi”¹² – scrie cu modestie autorul.

În concluzie subliniem valoarea indiscutabilă a colecției *Colinde din Transnistria*, exprimată și în gândurile autorului de la finele studiului introductiv: „... o filosofie românească fundamentată pe cântecul poporan, așa cum a conceput-o marele gânditor Lucian Blaga, pornind de la doină, va trebuie să țină și de colindă, care o precede în timp și o structurează”¹³.

¹¹ Emilia Comișel, *Colindele religioase (Încercare de tipologie literară-muzicală)*, p.130, în: *Imagini și permanente în etnologia românească*, editura Știința, Chișinău, 1992, pp.129-139.

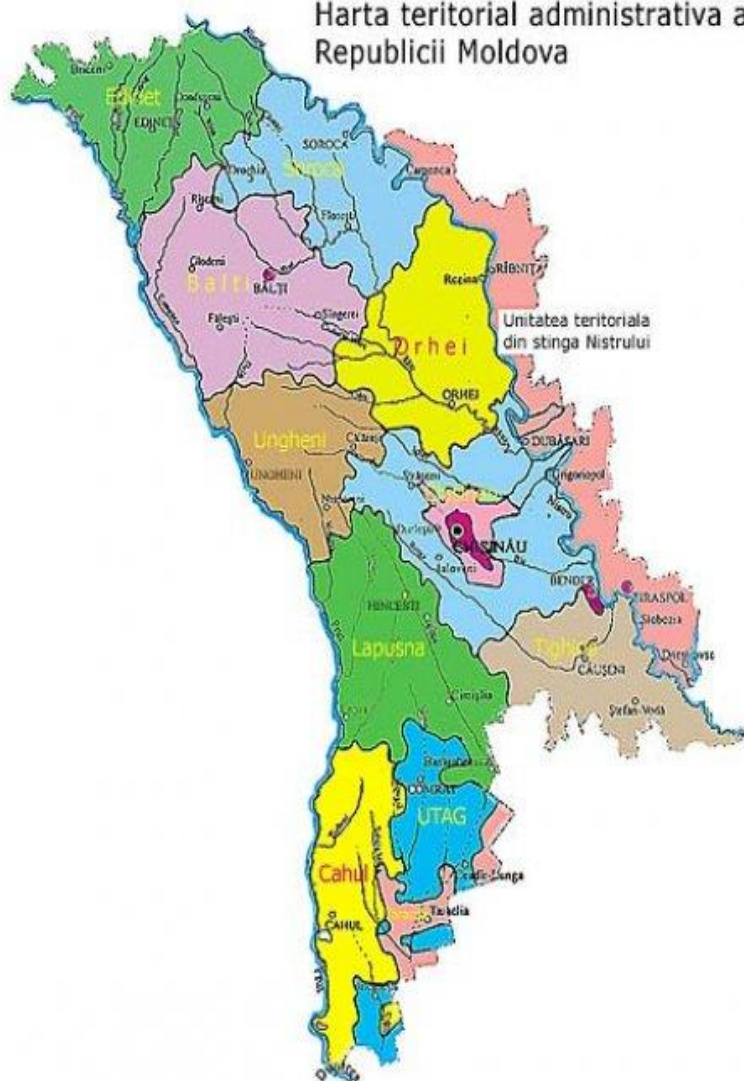
¹² C. A. Ionescu, *Colinde ...*, p.44.

¹³ C. A. Ionescu, *Colinde ...*, p.59.

Abordarea pluridimensională a colindelor incluse în colecție, ne referim la analiza structurii melodice, conținutului poetic, în special menționăm tratarea acestora în context istoric, indică spre atitudinea profesionistă și responsabilă a autorului și deschide perspective pentru noi studii, cum ar fi investigarea localităților cercetate de etnomuzicologul Constantin A. Ionescu și realizarea unei analize comparate a materialelor. În acest sens pot fi utilizate și colindele, înregistrate în Transnistria, ce se păstrează în Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, cea mai bogată arhivă de folclor muzical din R.Moldova cu înregistrări realizate din anul 1964 până în prezent. Deasemenea creațiile din colecția *Colinde din Transnistria* vor rămâne mereu o sursă de inspirație pentru interpreții de muzică populară și pentru educarea tinerei generații în spiritul tradițional românesc.



Harta teritorial administrativa a Republicii Moldova



RECENZIE

**Alexandru Voevidca, *Folclor muzical din Bucovina*,
volumul I, Repertoriul ritual-ceremonial vocal,
Suceava, Editura Lidana, 2015, 300p.**

Dr. Mădălina RUCSANDA

[Prof. univ., Universitatea *Transilvania* din Braşov-
Facultatea de Muzică]

În ultimii ani asistăm la preocupări diverse pentru teaurizarea editorială a patrimoniului documentar existent, pentru a compensa poate, prin acest mod, răstimpul de uitare şi de neglijenţă. Fiecare acţiune este valoroasă, încercând să reliefeze specificul etnic plăsmuit în timp, asupra căruia şi-au pus amprenta numeroase generaţii. Specialişti care se ocupă de conservarea, relevarea şi aşezarea acestei avuţii nepreţuite la temelia edificiului spiritualităţii naţionale şi-l asumă ca pe o zestre nepreţuită.

Alexandru Voevidca (1862-1931), de profesie învăţător, este cunoscut ca un valoros culegător de folclor din zona Bucovinei dar şi ca un important folclorist, compozitor de muzică de teatru sau muzică corală, autor de lucrări didactice¹ (*“Manual metodic pentru predarea cântului în şcoalele primare. Partea I”*; *“Predarea cântecului după auz”*, 1923). Deşi a fost considerat „primul cercetător obiectiv al cântecului popular din Bucovina”², el continuă activitatea începută de Carol Miculi şi Simion Florea Marian de culegere, acumulare,

* publicat preliminar, cu acordul autoarei, în *Cronica muzicală online*/26 decembrie: <http://www.cimec.ro/Muzica/Cronici/MRucsanda1.html>

¹ Datcu, Iordan. *Dicţionarul etnologilor români*, vol. II, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 1998, p.276.

² Rusu, Liviu. *Pentru culegătorul de cântece, Alexandru Voevidca*, în: *Junimea Literară*, Cernăuţi, an XXII, nr. 709, iul-sept. 1933, p.194.

tezaurizare și restituire a folclorului bucovinean, timp de aproximativ două decenii, între anii 1907-1924.

Legătura lui Voevidca cu folclorul se explică prin tradiția lăutărească din familie prin bunicul său Grigore Voevidca, dar și prin îndemânarea cu care cânta la vioară melodii folclorice. Cu toate acestea, cel care l-a determinat să își înceapă activitatea de culegere a folclorului zonal a fost Mathias Friedwagner, profesor universitar la catedra de limbi romanice din Cernăuți. El a dorit să publice o culegere completă și pentru acest lucru a apelat la mai mulți specialiști, printre care era Voevidca și pe care îl cunoștea ca fiind „un foarte capabil muzician practic, cu ureche fină și cu mare iscusință pentru asemenea misiune”³, dar și un fin cunoscător al vieții oamenilor de la țară și al psihologiei acestora, calitate care constituia o condiție esențială pentru reușita culegerilor folclorice pe teren⁴.

Primul volum în care, din materialul cules de Voevidca au fost selectate pe criterii tematice și apoi publicate un număr de 384 de melodii cu text, a fost *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina (Cântece populare românești din Bucovina)*, volum semnat de Mathias Friedwagner. Din păcate, Voevidca nu a fost menționat de Friedwagner ca și coautor; numele lui a fost notat însă sub fiecare melodie tipărită.

O altă carte care a văzut lumina tiparului a fost publicată de Societatea culturală „Academia populară” din Cernăuți și s-a intitulat „17 colinde, cântece de stea și urări de Anul Nou”, notate de A. Voevidca.

Un al treilea volum în care au fost selectate melodii din genurile doinei și cântecului propriu-zis a apărut în 1990 la

³ Idem

⁴ Bucescu, Florin. *Alexandru Voevidca*, în: *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.2, Suceava, Editura Lidana, 2012, p. 49.

Editura Muzicală, într-o ediție îngrijită de Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pașcu. Notățiile muzicale originale au fost revizuite de îngrijitori, fiind transpuse în sistemul etnomuzicologic de transcriere melodică relativă, nemensuală, adaptată sistemelor ritmice specifice folclorului românesc⁵.

În acest context, publicarea la Editura Lidana din Suceava în 2015 a unui prim volum intitulat „Repertoriul ritual-ceremonial vocal” ce face parte dintr-un proiect monografic amplu denumit generic „Alexandru Voevidca - Folclor muzical din Bucovina”, constituie o restituire, o verigă importantă în cunoașterea și popularizarea creației folclorice bucovinene și de ce nu și un act moral față de folcloristul român, care și-a dorit mereu ca melodiile culese de el să vadă lumina tiparului sub semnătura lui ca autor. Această serie amplă va cuprinde în mai multe volume „cel mai mare fond documentar ce conservă documente ale culturii folclorice din ultimii ani, ai Bucovinei istorice”, un tezaur adânc îngropat în colbul arhivelor, care este scos acum la lumină. Acest fond documentar valoros al *harnicului învățător* Alexandru Voevidca, conservat în prezent de Biblioteca Națională a României, cuprinde aproximativ 3700 de melodii din satele Bucovinei, grupate după criteriul genuistic în mai multe dosare.

Prezentul volum editat sub îngrijirea doamnei Dr. Constanța Cristescu, un pasionat om de cultură și un remarcabil muzicolog cu vocație și pasiune de folclorist și documentarist, reprezintă un câștig incontestabil în vederea realizării unei necesare și foarte așteptate ediții științifice complete a materialelor folclorice culese de Alexandru Voevidca.

Volumul, reprezentat cuprinzător și competent, în toată originalitatea și diversitatea lui zonală, prin melodii culese

⁵ Voevidca, Alexandru. *Folclor muzical din Bucovina, volumul I, Repertoriul ritual-ceremonial vocal*, Suceava, Editura Lidana, 2015.

între 1907-1916, din mai multe localități din Bucovina este structurat în trei secțiuni:

- Un amplu și minuțios studiu introductiv în care sunt prezentate informații despre structura volumului, considerații asupra notației muzicale, despre problemele de metodologie și criteriile folosite pentru realizarea clasificării tipologice precum și prezentarea tipurilor melodice în colinde, cântecul ritual-ceremonial de cătănie, în bocet și în cântecul ritual de nuntă.
- În partea a doua cuprinde corpusul de melodii cu textele poetice aferente, în total 158 de cântece ordonate tipologic;
- Ultima parte, cuprinde o anexă cu melodii din repertoriul instrumental ritual (2 exemple) și din obiceiurile de colindat ale mascaților (2 exemple), reprezentate în fondul Voevidca prin melodii unice, precum și indicele localităților de culegere corelat cu anul și numărul din antologie al cântecului.

Notele volumului indică sursele documentare, conțin descrierea manuscriselor lui Alexandru Voevidca, oferă repere cronologice și spațiale și permit reconstituirea modului de lucru, a tehnicii de transcriere folosită precum și atitudinea față de faptul folcloric autentic.

Voevidca notează doar prima strofă melodică a cântecului, un minus al transcrierii fiind absența notării variațiilor din strofele următoare, dar justificat însă prin faptul că în acea perioadă, culegătorul de folclor nu dispunea de o tehnică de notare etnomuzicologică.

Clasificarea definită ca fiind „o unealtă eficace pentru orientarea în material”⁶ s-a făcut pe baza metodei de tipologie melodică generală, elaborată de două reprezentante de seamă ale etnomuzicologiei românești, Ilona Szenik și Lucia Iștoc, al cărei criteriu de prim ordin este profilul melodic general, continuat prin alte criterii treptat subordonate, conform diferitelor modele de profil. Respectând crezul compozitorului Bela Bartók că fiecare material este demn de propria sa clasificare, criteriile folosite în structurarea materialului din colecția Voevidca nu au fost preluate mecanic, ci au fost

⁶ Haplea, Doina, Haplea, Ioan, Ciubotaru, Ioan, H. *Folclor muzical din Ținutul Neamțului*, Cluj Napoca, Editura Arpeggione, 2008, p.XXX.

adaptate diferențiat, în funcție de materialul existent (de exemplu, în cazul cântecului de nuntă s-a folosit tipologia cântecului de nuntă din Transilvania realizată de Lucia Iștoc și Elena Hlinca Drăgan⁷).

Valoarea deosebită a lucrării constă în faptul că materialul folcloric cu care operează autorul este rezultatul unor cercetări directe de teren, ceea ce asigură nu numai exactitatea și ineditul informației dar și temeinicia interpretării. Partiturile respectă notația muzicală a învățătorului sucevean, demonstrând așa cum s-a afirmat deja, „un nivel muzical foarte ridicat” (p.38), în condițiile în care Voevidca nu a folosit niciodată fonograful, preferând să noteze cântecele pe loc, după auz, chiar dacă unele aveau un anumit grad de dificultate.

O problemă esențială a unei colecții este cea a transcrierii, care, așa cum afirma Gheorghe Petrescu, *este una dintre cele mai anevoioase și încărcate de responsabilitate*. Lecturând antologia de cântece am încercat să stabilesc legături între imaginea vizuală și sensul sonor și să mă transpun în timp la începutul secolului XX și să aud muzica despre care se vorbește, dar care nu se mai aude și care va trebui redescoperită și readusă la nivelul la care a fost ridicată, cândva, de țaranul român.

Ca multe alte exemple de personalități, Alexandru Voevidca a fost prea puțin cunoscut în timpul vieții ca folclorist dar, după publicarea integrală a operei sale, va putea fi apreciată la adevărata valoare contribuția sa în domeniul etnomuzicologiei.

Prin tipărirea volumului *Folclor muzical din Bucovina* s-a conferit o dimensiune temporală nelimitată *nestematelor* din tezaurul spiritual al colecției Voevidca, fiind în egală măsură un act de restituție, dar și un document istoric important.

Așteptăm cu interes și apariția celorlalte volume.

⁷ Iștoc, Lucia, Drăgan, Elena Hlinca. *Tipuri melodice ale cântecelor de nuntă din Transilvania*, în: *Anuarul Arhivei de Folclor*, XV-XVII (1994-1996), Cluj Napoca, Editura Academiei Române, p. 633-688.

¹ALEXANDRU VOEVIDCA – FOLCLOR MUZICAL DIN BUCOVINA

Dr. Vasile VASILE

[Muzicolog, prof. univ., membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București]

Se conturează în ultima vreme cu tot mai multă pregnanță, **câteva direcții de abordare a muzicii românești, în funcție de specificul și de evoluția ei istorică:** etnomuzicologie, muzicologie propriu-zisă, bizantinologie muzicală (muzica făcând parte din trunchiul mare al bizantinologiei, alături de alte discipline surori: istorie, liturgică, arhitectură, pictură, literatură ș. a. m. d.), muzică de divertisment etc. muzicologia, la rândul ei, diversificându-se: istoriografie, lexicografie, stilistică, estetică, monografii ș. a. m. d.

Dacă până în prezent **beneficiem de o tratare globală a evoluției acestora** în cele nouă volume ale academicianului Octavian Lazăr Cosma² și dacă muzicologia generală poate apela la acest indispensabil instrument de specialitate, la care se pot adăuga și alte sinteze, printre ele numărându-se și forma sintetică, privită din perspectiva reflectării europene a muzicii românești, realizată printr-un proiect inițiat recent și susținut de Uniunea Compozitorilor și care-și așteaptă ieșirea la public³ dar și unele lucrări cuprinzând date esențiale despre evoluția muzicii românești, sau cu caracter monografic, chiar și evoluția

¹ preluat din: <http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-8-2016-integral.pdf> : Revista Muzica nr.8/2016, p. 49-79, cu acordul autorului.

² Cosma Octavian Lazăr - *Hronicul muzicii românești*, București, Editura muzicală, vol. I - 1973, II - 1974, III - 1975, IV - 1976, V -- 1983, VI - 1984, VII - 1986, VIII – 1988, IX – 1991.

³ Vasile, Vasile - *Evoluția muzicii românești în context european*, lucrare în curs de publicare la Editura Muzicală.

muzicii bizantine dispunând de o lucrare sintetică⁴ ce se cere dezvoltată și adusă la zi cu convertirea unor date din cărțile dedicate unor figuri (Filothei sin Agăi Jipei, Ghelasie Basarabeanu, Petre Efesiu, Dionisie Fotino etc.), nu dispunem până în prezent de o sinteză similară pentru domeniul etnomuzicologic, în pofida faptului că de la Dimitrie Cantemir până în zilele noastre au fost publicate numeroase aprecieri, generatoare ale unor încercări de tipul celor semnate de Gheorghe Ciobanu⁵, Iordan Datcu⁶ etc.

Unele lucrări ale filologilor care au tratat folcloristica în mod global, incluzând și problematica muzicală a creației populare au avut de întâmpinat clarificările de care dispuneau doar etnomuzicologii.

Pentru o mare autoritate a istoriei cercetării folclorului - Ovidiu Bîrlea - și pentru o lucrare de prestigiu consacrată istoriei folcloristicii românești Voievidca intră doar în categoria unor „învățători dotați muzical”⁷ și noroc de prezentarea amplă în aceeași carte, a lui Matthias Friedwagner, pentru că așa dă din nou Ovidiu Bîrlea peste Voievidca, a cărei activitate o minimizează prin raportarea la pretențiile timpului său (pe care evident el le cunoștea doar teoretic și superficial, nefiind un practician, un etnomuzicolog, ci chiar lăsând a se înțelege că disprețuia, sau minimaliza latura muzicală a creației populare): „melodiile (este vorba despre cele 380 de melodii publicate în cartea lui Friedwagner -

⁴ Vasile, Vasile - *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*, București, Editura Interprint, vol. I și II, 1997.

⁵ Ciobanu, Gheorghe - *Culegerea și publicarea folclorului muzical român în diferite perioade (Contribuții la istoria folcloristicii românești)*; în: *Revista de Etnografie și Folclor*, București, An X, nr. 6, 1965, pp. 549-583; Republicat în: *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I. București, Editura muzicală, 1974, pp. 230-264.

⁶ Datcu, Iordan - *Dicționarul etnologilor români*, Ediția a III-a, revăzută și mult adăugită, București, Editura Saeculum I. O., 2006.

⁷ Bîrlea, Ovidiu - *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura enciclopedică română, 1974, p. 525.

Rumänische Volkslieder aus der Bukovina I Band – *Liebeslieder* în care se face explicita mențiune: „mit 380 von Alex. Voievidca Aufgezeichneten Melodien”), sunt reprezentate de obicei prin câte o strofă muzicală (!???), fără referiri la eventualele variații ale celorlalte strofe, dat fiind faptul că Voievidca le-a notat după auz” (istoricul folcloristicii românești uită că în 1907 nu era magnetofon iar Brediceanu și-a notat și el, tot după auz melodiile prestigioasei sale culegeri ulterioare – *170 de Melodii populare românești din Maramureș*, publicate abia în 1957 – nota îmi aparține)⁸.

În ceea ce privește reproșul că „acompaniamentul instrumental al lăutarului” (...) „se vede (...) la prea puține” mă trimite cu gândul la epoca lui Dimitrie Vulpian, când Academia i-a cerut și i-a impus folcloristului însoțirea melodiilor culese de un acompaniament instrumental rudimentar. Exemple în care „vioara urmează cu fidelitate vocea cântărețului” sau „cântă la octava superioară însoțind vocea neașteptat de exact” sunt într-o proporție neglijabilă și cred că autorul istoriei folcloristicii menționate nu disociază melodiile vocale de cele instrumentale.

După datele lui Iordan Datcu, în 1907 Friedwagner nu putea „să-l capteze pe învățătorul din Boian, Alexandru Voievidca” – cum susține același istoric⁹, pentru simplul motiv că abia în 1910 este menționată prezența acestuia în Boianul de pomină¹⁰, iar „suma impresionantă de 2.250 melodii” culese de Voievidca – menționată de Ovidiu Bîrlea este mult mai mare, cum vom vedea, apropiindu-se de 4.000 de piese.

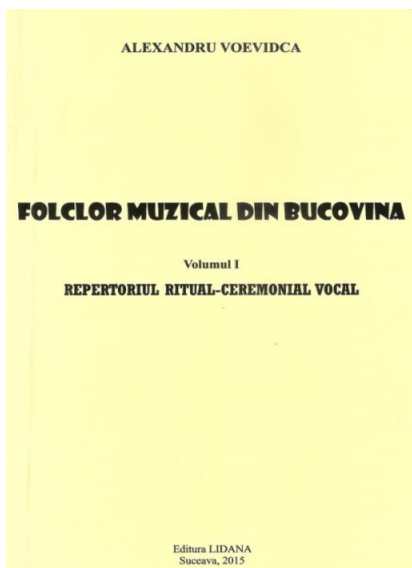
Este principalul motiv ce **sporește din start meritul lucrării etnomuzicologului Constanța Cristescu**, cea care s-a retras în ținuturile natale și s-a pus în slujba culturii bucovinene, o cultură cu un pronunțat specific, ilustrat în

⁸ *Idem, ibidem.*

⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁰ Datcu, Iordan – *Dicționarul etnologilor români*, Ediția a III-a, revăzută și mult adăugită, București Editura Saeculum, 2006, p. 913.

primul rând de două personalități marcante ale muzicii românești: **Ciprian Porumbescu** și – mai nou – **Alexandru Voievidca**.



Supracoperta antologiei Voievidca, Alexandru – *Folclor muzical din Bucovina*, vol. I, Ediție critică și catalog tipologic muzical de Constanța Cristescu, Suceava, Editura Lidana, 2015

Pentru cel dintâi dintre muzicienii menționați a inaugurat împreună cu forurile locale un festival internațional purtând numele lui Ciprian Porumbescu, al cărui prestigiu sporește cu fiecare ediție și a asigurat tipărirea monumentalei monografii închinată simbolului muzicii românești al secolului al XIX-lea, la care a trudit o viață întreagă Leca Morariu, prezentat anterior, alături de tatăl său – Constantin Morariu – printre muzicologii necunoscuți¹¹, monografia *Iraclie și Ciprian Porumbescu* văzând lumina tiparului la Suceava, în patru

¹¹ Vasile, Vasile - *Doi muzicologi necunoscuți: Constantin Morariu și Leca Morariu*, I, și II: în: *Muzica*, Serie nouă, Anul XXVI, nr. 3-4, aprilie-mai 2015, pp. 156-185 și nr. 6, iunie 2015, pp. 58-81.

volume¹², fapt ce înscrie instituțiile sucevene susținătoare ale unui veritabil act cultural la loc de cinste în harta spirituală a României.

Prin larga anvergură culturală, prin acrvia și scrupulozitatea autorului – Leca Morariu – se oferă cititorilor, de la cei specializați până la cei dornici să afle nu numai date din viața și activitatea unui eminent preot cărturar bucovinean - Iraclie Golembiovschi-Porumbescu și a unui eminent precursor al muzicii noastre de factură cultă – Ciprian Porumbescu, dar mai ales din viața culturală a unei provincii care, deși târguită și asuprită de marile imperii ale vremii: otoman, austriac și rusesc, a nutrit și a generat puternice demonstrații de autentic patriotism, mai ales cultural. Cartea va demonta multe mistificări și improvizații ale unor lucrări anterioare.

În același timp, cercetătoarea s-a pus în slujba restituirii unei părți din valorosul tezaur cules de un ilustru învățător, foarte bun muzician, **apreciat de autoritarul folclorist austriac Mathias Friedwagner**, cel care l-a luat în echipa specialiștilor pentru investigarea tezaurului folcloric bucovinean. În felul acesta se prelungește prezentarea unui rar și necunoscut muzician, implicat în activitatea educației muzicale, autor al uneia dintre primele încercări de metodică a disciplinei, cum l-am prezentat într-o lucrare de sinteză din urmă cu două decenii¹³, dar mai ales a importanțelor sale culegeri, doar o mică parte dintre cele aproximativ 4.000 de melodii culese de Voievidca fiind publicate în volumul lui Mathias Friedwagner, în Germania – în 1940, o altă parte - în volumul realizat de Cristina Rădulescu-Pășcu – în 1990.

În fond, numele lui Alexandru Voievidca se adaugă unei lungi liste de **muzicieni nedreptățiți de istoria muzicii românești**, din motive diferite, dar nedreptățiți și meritând „reabilitarea”. Rămânând în zona etnomuzicologiei trebuie să

¹² Leca Morariu – *Iraclie și Ciprian Porumbescu*, vol. I, II și III, Ediție îngrijită, prefătată, glosar și catalog al creației lui Ciprian Porumbescu de Vasile Vasile, Suceava, Editura LIDANA, 2014, 2015, 2016 – în curs de apariție și IV – aflată în prezent într-un avansat proces de finisare.

¹³ Vasile, Vasile - *Pagini nescrise din istoria pedagogiei și a culturii românești*, București, E. D. P., 1995.

amintesc numele unor reprezentanți a căror activitate specifică am urmărit-o în alte lucrări publicate: Alexandru Zirra¹⁴, Gavriil Galinescu¹⁵, sau care-și așteaptă ieșirea la public: Dimitrie Vulpian¹⁶, nemaivorbind despre Anton Pann, căruia etnomuzicologii secolului al XX-lea îi reproșează – ca și lui Voievidca – faptul că n-a trăit în acest secol, pentru a-și face culegerile cu fonograful sau cu magnetofonul, n-a făcut transcrieri sinoptice, uitând că la vremea psaltului se înregistrau doar activități de luare în seamă și de semnalare a valorii creației populare, așa cum voi arăta în monografia ce i-am consacrat¹⁷.

În cazul lui Voievidca, **motivul ignorării** ar trebui căutat mai întâi în faptul că **patrimoniul cules de el era din comunele subjugate prin iscălitura lui Stalin să nu mai facă parte din România** – cum aparținuseră de-a lungul istoriei și vremea culegerilor – ci din Republica Federativă Ucraina, parte componentă a marii Uniuni a Republicilor Sovietice Socialiste, care astăzi jignește cultura română, „dăruind un cent de la fiecare rus” pentru recuperarea *Cumințeniei pământului*, capodopera lui Constantin Brâncuși.

La 3 februarie 1928 Voievidca propusese **Arhivei Fonogramice, condusă de Breazul, achiziționarea colecției de 3.000 de Cântece populare**¹⁸.

Spre avantajul lui și mai ales al tezaurului salvat de la pierire – mai ales după ce ciuma roșie a invadat localitățile investigate – manuscrisele s-au întors, după un refugiu în Germania, acasă, **în 1968, intrând în fondul Bibliotecii Centrale de Stat**, în urma strădaniilor și tratativelor purtate cu savantul german inițiator al culegerii, de către **George Onciul**,

¹⁴ Vasile, Vasile - *Alexandru Zirra* – București, Editura Muzicală, 2005.

¹⁵ Vasile, Vasile - *Gavriil Galinescu*, Piatra Neamț, Editura Nona, 2008.

¹⁶ Vasile, Vasile - *Profiluri de muzicieni români*, vol. III (Ioan Bohociu, Dimitrie Vulpian, Athanasie Theodorini), achiziționat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor în 1991 și propus pentru tipar).

¹⁷ Vasile, Vasile - *Anton Pann – personalitate complexă a muzicii și a culturii românești*, București, Editura Academiei, 2016.

¹⁸ Fond George Breazul, din Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – *Scrisori*, nr. – 566 a.

tratare creionate de Viorel Cosma, în 1974¹⁹. Manuscrisele cuprind: balade, colinde, cântece de stea, bocete, cântece licențioase, melodii instrumentale de joc, cântece propriu-zise, acoperind astfel întreaga paletă genuistică a folclorului românesc.

A cîntat Constantin Alilei, con-
tor bisericesc, în vîrstă de 44 ani, în
Solonet, la 20 Februarie 1907.

Fîle de lucru. 241

Allegretto

1. Sîi sîrba ta fîi cu mine la la la la la la
la la la la So ci-ne-pa si o vinde
la la la la la la la la la la la la la la la la
si o a-prinde la la la la la la la.

2. Si la dîrta n' ai lucra (bi)
Cum si ajunge vromba,
Si mîi lîng ca s' a steica.
Solenia am fîgîduit (bi)
So cîntase am gîcrut,
Sîrîtilor o am menit.
Si toaia este xi de tîr (bi)
Paia xi de dobi ta de,
Bine nîi dracum toarce.

3. Bine lucra lîmă n' apalbe,
Sînduială nu puciga,
Sîi gîrte, chîrce si capo.
5. Sîrtia o tîr de noroc
Sîrceui nu lucra de loc
Si tîrce nîi tîr de foc.
7. Sîndatâ is de tîr (bi)
Dumînica e de sînt,
Sîptămina a tîrce.

Alexandru Voicoida
încălător în Luceafăr.

Pagină din manuscrisul lui Alexandru Voievidca, preluată de George Breazul - *Patrium Carmen...*, 1941, p. 415

¹⁹ Cosma, Viorel – *Peregrinările unei colecții de folclor românesc*, în: *Calendar*, 1074.

Toate piesele sunt scrise cu o caligrafie impecabilă, ce privește atât notația muzicală cât și textul, cu precizarea informatorului, a vârstei sale, a localității și datei culegerii, la care se adaugă un număr de ordine. Urmează titlul piesei, notarea sintetică a melodiei (de obicei cu armură tonală) și în măsură corespondentă sistemului muzicii occidentale, precedată de termeni de mișcare combinați cu cei de expresie, cu prima strofă, celelalte fiind scrise sub notele muzicale.

Ce scriu muzicologii despre Alexandru Voievidca și despre colecția sa?



Portret al lui Alexandru Voievidca, realizat de Radu Bercea în anul 2012, reprodus după *Monitorul de Suceava*

Cei din perioada precomunistă nu-i prezintă activitatea decât în mod fragmentar. Numele îi este amintit de **Mihail Poslușnicu**, doar atunci când vorbește despre Eusebie Mandicevschi, ca autor al celor „două mari colecții de cântece populare bucovinene, una de 80 și alta de 32 melodii armonizate cu o bogăție de inspirații compoziționale, în

colaborare cu vrednicul muzician autodidact Alexandru Voevidca, inspector al învățământului muzical în Bucovina”²⁰.

Sunt culegerile citate și de muzicologul Octavian Lază Cosma în paginile rezervate lui Eusebie Mandicevski și legăturilor sale cu muzica populară românească, deoarece „tezaurul de melodii culese de A. Voevidca vor întruni cele mai exigente norme ale specificității”²¹.

Tratarea superficială a coordonatorului revistei *Armonia* din Botoșani este mai greu de înțeles dacă ținem seama de faptul că el îi prezintă în paginile revistei sale, *Manualul metodei pentru predarea muzicii în școlile primare*²², iar la moartea muzicianului îi va publica un necrolog memorabil, în care subliniază că a rămas până la sfârșitul vieții „același sprinten și însuflețit folclorist muzical”²³.

Singurele excepții de muzicieni ai perioadei interbelice interesați de figura și de activitatea folcloristului bucovinean rămân **Leca Morariu**, **Liviu Rusu** și **George Breazul**. Acesta din urmă precizează că eminentul învățător, care a funcționat în această calitate inclusiv în Boianul lui Porumbescu și Eminescu, este atras în acțiunea ce-și propunea „culegerea și publicarea cântecului popular românesc din Bucovina”, acțiune amplă încadrată în *Das Volkslied in Osterreich*, acțiune despre care, citând pe I. E. Toroușiu²⁴, aflăm că se va finaliza, în

²⁰ Poslușnicu, Mihail – *Istoria muzicii la români* De la Renaștere până-n epoca de consolidare a culturii artistice, cu prefață de Domnul Niculae Iorga, București, Cartea Românească, 1928, p. 486.

²¹ Cosma, Octavian Lazăr – *Hronicul muzicii românești*, vol. VII, București, Editura muzicală, 1986, p. 351.

²² Poslușnicu, M. Gr. – *Alex Voevidca – Manualul metodei pentru predare muzicii în școlile primare*, în: *Armonia*, Botoșani, An II, nr. 2 1925, p. 11.

²³ *Idem* - *Alexandru Voevidca*, în: *Armonia*, Botoșani, An VIII, nr. 7, 8 și 9 1931, pp. 37-38.

²⁴ *Convorbiri literare*, A LXXII, nr. 4, aprilie 1939, p. 382.

curând urmând a vedea „lumina zilei cel dintâi volum de cântece și melodii populare românești din Bucovina”²⁵.

Pentru colegul său de preocupări - Alexandru Voievidca, a cărui muncă o elogiază - **Leca Morariu** va scrie rânduri mișcătoare la mutarea lui la cele veșnice: „Biet dascăl mâncat de măruntele necazuri ale vieții (...) zbuciumându-se între atâtea griji familiare (a crescut nu numai propriii patru copii dar și pe cei patru nepoți rămași orfani, după decesul fiicei), talentul lui ajunsese să fie foarte bine «utilizat» de o anumită asociație pe acțiuni academice austriecești pentru ... culegerea cântecului popular românesc. Dar din voința unei superioare dreptăți (...) colecția n-a ajuns să fie publicată”²⁶.

Asemenea indirecte reproșuri vor trezi suspiciunea profesorului austriac, care îi scrie lui Leca Morariu, încercând să minimalizeze rolul lui Voievidca, ceea ce determină un răspuns tranșant al cărturarului bucovinean, care susține importanța reală a muzicianului și a culegerii sale, ce trebuie să fie tipărită, corespondență publicată în revista sa, *Făt Frumos*²⁷.

Reacția corectă a lui Friedwagner, care va recunoaște în final meritele lui Voievidca, în lucrarea tipărită, poate fi determinată și de această apărare demnă a mai tânărului său confrate întru ale culturii, Leca Morariu.

Printre **cronicile de la concerte** atrage atenția cea în care au fost analizate prezentările mai multor cântece populare din colecția Voievidca, armonizate de Mandicevski, contrazicând însă unele păreri chiar ale lui Alexandru Voievidca, ce conferențiasse despre geneza și clasificarea cântecelor populare,

²⁵ Breazul, G(eorge) – *Patrium Carmen* – Contribuții la studiul muzicii românești, Craiova, Editura Scrisul Românesc (1941 – data prefeței), p. 414.

²⁶ Leca Morariu – *Alexandru Voievidca*, în: *Făt Frumos*, Suceava, An VI, nr. 3, mai-iunie 1931, p. 126.

²⁷ Morariu, Leca – *Pentru Alexandru Voievidca*, în: *Făt Frumos*, Suceava, An X, nr. 5-6, septembrie-octombrie 1935, pp. 179-182.

susținând că, în realitate, „cântecul popular e cu mult mai bătrân” decât cel bisericesc”²⁸.

Leca Morariu constată că muzica noastră populară este ignorată, în ciuda unor culegeri prestigioase realizate de Béla Bartók și Al. Voievodca, ce are „câteva mii de melodii populare culese (și nefalsificate). Muzica noastră populară redă cu toată sinceritatea emoțiunile unui suflet natural”. Este citat argumentul lui Carl Stumpf, care susține „originalitatea absolută a muzicii noastre populare” și protestează din nou împotriva despărțirii versurilor de melodie, deoarece „versurile despărțite de melodia cântecului popular” nu reprezintă folclorul”²⁹. Este una dintre cele mai avizate pledoarii pentru alcătuirea unei **bibliografii a folclorului nostru**, asemănătoare cu a celorlalte națiuni europene și pentru valorificarea creatoare a muzicii populare cum o realizase Ciprian Porumbescu.

Autorul monografiei lui Leca Morariu, Liviu Papuc, aruncă o privire asupra propensiunii și orientării constante a cărturarului spre folclor, dar limitându-l la aspectul literar, deși - așa cum am arătat – autorul excepționalelor studii *Pentru cântecul popular și Folclor aservit filologiei*, își înscrie cu autoritate numele printre precursorii etnomuzicologiei românești, alături de Constantin Brăiloiu, George Breazul, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, Alexandru Zirra și publică o scrisoare adresată lui Sextil Pușcariu, la 16 august 1921, pentru cumpărarea colecției lui Andrei Orosz³⁰.

²⁸ Leca Morariu – *Concertele „Tudor Flondor”*, în: *Glasul Bucovinei, Cernăuți*, An VI, nr. 1224, 25 martie 1923, pp. 2-3.

²⁹ (Leca Morariu ?) – *O bibliografie a folclorului*, în: *Junimea literară*, Cernăuți, An XIV, nr. 5-7, mai - iunie 1925, p. 238.

³⁰ Liviu Papuc - *Leca Morariu și un raport inedit adresat lui Sextil Pușcariu*, în: *Memoria ethnologica*, Baia Mare, An. II, nr. 4-5, iulie-decembrie 2002, pp. 522-524

Eminentul muzicolog, **George Breazul**, amintea că din acțiunea „condusă de prof. Dr. M. Friedwagner a tras folos Al. Voievidca, a cărui mare colecție, aflată în manuscrisele păstrate în familie, greu s-ar fi putut altfel înfăptui”. Explicația continuă cu elemente importante pentru a urmări geneza culegerii muzicianului bucovinean: „Între anii 1907 și 1924 Alexandru Voievidca realizează colecția sa de **zece volume** (amintite și de Liviu Rusu în 1933 și 1939), cuprinzând „un număr aproximativ de **trei mii de cântece populare**”³¹, fiecare volum reunind câte 250 de piese, volumele ordonându-se după anii în care a fost adunat materialul: vol. I – cules în 1907 - cuprinde nr. 1-250, vol. II – 1907-1908 – nr. 251-500; vol. III – 1908 – nr. 501-750, vol. IV – 1907-1909 – nr. 751-1000; vol. V – 1909 – nr. 1001-1250; vol. VI – 1909 – nr. 1251-1500; vol. VII – 1909-1912 – nr. 1501-1570; vol. VIII – 1912 – nr. 1751-2000; vol. IX – 1913-1914, nr. 2001-2250 și vol. X – 1916-1919 – nr. 2251-2400.

Datele citate ne ajută să stabilim că era vorba de o acțiune ce venea în întâmpinarea celei a lingvistului austriac și romanist, Matthias Friedwagner (1861-1940), desfășurată înainte de primul război mondial, când Bucovina ținea administrativ de Austro-Ungaria și că piesele culese nu se grupau tematic sau pe specii, ci pe localități și constituiau pachete de câte 250 de numere pentru fiecare din cele zece volume, cu excepția ultimului, redus la 150 de piese.

Autorul serialului precizează că „materialul cules este orânduit cronologic, cum a fost cules”, iar scrierea textelor este fonetică”, fișele cuprinzând „numărul curent al înregistrării, data și locul înregistrării, vârsta și numele informatorului”³².

³¹ Breazul, G(eorge) – *Op. cit. loc cit.*

³² *Idem*, pp. 414-415.

Breazul consideră culegerea „una din cele mai vechi și mai bogate colecții de cântec popular românesc”³³.

Într-o cronică din *Junimea literară* – citată și de George Breazul - **Liviu Rusu** scria că folcloristul „a cules tot ce se cânta românește în Bucovina și nu-i era cunoscut ca provenind de la un autor anonim”. La dispariția sa – scria în continuare Liviu Rusu – „n-au ținut ziarele, n-au ținut discursuri (...) Și totuși – se poate spune – în viața aceasta a înfăptuit opera cea mai de seamă pentru muzica românească din Bucovina: colecția de 3.000 de cântece populare”³⁴.

Apare, astfel, și cea de de-a doua formă de scriere a numelui, ceea ce va face ca **dublețul Voievidca – Voevidca** să se perpetueze, varianta secundă fiind întărită de citarea în limba germană, prima având suportul învățătorului-muzician, care se iscălește astfel.

După afirmațiile lui Liviu Rusu „între anii 1914-1924 Alexandru Voevidca a mai cules alte 300 de piese și „o serie de cântece al căror număr nu a fost stabilit” și – completa peste timp, Cristina Rădulescu-Pășcu – nu se poate preciza „nici anul până în care a cules (... - 1924 - după Iordan Datcu, 1926 - după Viorel Cosma³⁵) nici numărul exact al transcrierilor sale”³⁶.

³³ *Idem*, p. 415.

³⁴ Liviu Rusu – *Pentru culegătorul de cântece Alexandru Voevidca*, în: *Junimea literară*, Cernăuți, An XXII, nr. 7-9, iulie-septembrie 1933, p. 194.

³⁵ Într-adevăr, în ediția din 1970 a lexiconului este menționată ultima perioadă de culegere a folcloristului bucovinean: 1919-1926: Cosma, Viorel – *Muzicieni români Lexicon*, București, Editura Muzicală, 1970, p. 458.

³⁶ Rădulescu-Pășcu, Cristina – (*Studiu introductiv*), în: Voevidca, Alexandru - *Cântece populare din Bucovina*, volumul I, ediție îngrijită de Vasile D. Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pășcu, studiu introductiv, note, indici și glosar de Cristina Rădulescu-Pășcu, București, Editura Muzicală, 1990, p. 18. George Breazul (*Patrium Carmen...*, p. 414) are în vedere perioada culegerilor până în 1924.

De la aceeași folcloristă aflăm că investigațiile în Arhiva Academiei Române evidențiază faptul că „Voevidca însuși furnizează date diferite despre colecția sa. În **oferta făcută Academiei Române, la 8 iulie 1919** consemnează: «Colecțiunea cuprinde 2.300 de piese naționale de diferit caracter: doine, hori, danțuri, colinzi, bocete etc.»³⁷.

Folcloristul ceruse editurii *Cartea Românească* o sumă care păruse Academiei Române exagerată. Deși neonorată, oferta deschide drumul **punerii sub semnul întrebării a autoratului lucrării**. În calitatea sa de membru corespondent al Academiei Române, Matthias Friedwagner, acum profesor la Universitatea din Frankfurt pe Main se consideră „singurul în drept de a folosi materialul poetic și muzical adunat de diferiți colaboratori inclusiv Alexandru Voievidca a cărui contribuție încearcă să o minimalizeze (...) În răspunsul trimis Academiei Voievidca nu-și recunoaște nicio obligație față de Friedwagner: «Alte convențiuni n-am avut cu D-lui nici oral, nici în scris. Pe motivul că m-a ajutat cu câteva sute de coroane D-lui spune acum că e proprietarul colecției în chestiune. Aceasta însă nu-i adevărat, căci nici eu n-am vândut dreptul meu de autor, dară nici D-lui n-a umblat pe vreme bună sau rea, prin munți și văi, hârtopi și prăpăstii să adune acele cântece»³⁸.

Îngrijitoarea volumului din 1990 citează apoi din arhiva revistei *Izvorașul* **scrisoarea trimisă lui Gh. Dumitrescu-Bistrița la 12 ianuarie 1927**: „Colecția de cântece populare adunate de prin Bucovina nu e nici tipărită, nici vândută (...) Sunt dispus să vând lucrarea așa cum se află sau să predau totul scris în curat, în schimbul sumei de 250 mii lei”³⁹.

³⁷ *Idem*, p. 20, citând *Dosarul P. IV (1914-1919)* din *Arhiva Academiei Române*, f 335¹, nr. 1580/ 14 iulie 1919.

³⁸ *Idem*, p. 20, citând *Dosarul P IV (1914-1919)* nr. 1580/ 14 iulie 1919.

³⁹ *Idem, ibidem*, citând *Arhiva revistei Izvorașul*, Dosar 2015, nr. 28/ 1927.

În pofida acestei vaste activități folcloristice, **cunoscute și apreciate de Constantin Brăiloiu**, care include unele dintre **piesele colecției trimise la concursul organizat de Societatea Compozitorilor Români**, în cele două culegeri alcătuite de eminentul etnomuzicolog, în 1927⁴⁰ și în 1932⁴¹, Voievidca nu se va număra printre membrii Societății Compozitorilor Români deși merita cu prisosință această calitate, de care se bucurau persoane mult sub valoarea sa, situație împărtășită și de George Breazul – cum am arătat în recenta monografie ce-și așteaptă publicarea⁴².

În cea din urmă dintre culegerile amintite, alcătuite de Brăiloiu găsim balada: *Ciuma*, în două variante, culese din Stroești și din Litenii Sucevei.

Culegerea trimisă la concurs în anul 1925, cuprinzând 147 de melodii, se păstrează în mapa de manuscrise nr. 6, alături de alte șapte caiete numerotate: XXXVI, XXXVII, XLI - XLV, fiecare cu câte 50 de file, respectiv 50 de melodii, în fondul Institutului de Folclor *Constantin Brăiloiu*, în studiul introductiv al Cristinei Rădulescu-Pășcu fiind preluate fotocopii după mai multe coperte ale acestor caiete.

Într-un studiu mai amplu, publicat în 1939 în masiva carte a lui George Breazul, Liviu Rusu, reiterează unele dintre datele amintite despre geneza lucrării, dar aduce și un detaliu important pentru stabilirea **debutului folcloristic al lui Voievidca**: „se întemeiază la Cernăuți un comitet pentru

⁴⁰ *Treizeci cântece populare, alese din culegerile premiate sau menționate cu prilejul concursului instituit de Societatea Compozitorilor Români, în anul 1925, culegere îngrijită de Constantin Brăiloiu, București, Editura Societății Compozitorilor Români, 1927.*

⁴¹ *Cântece bătrânești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina, culegere îngrijită de Const(antin) Brăiloiu, București, Editura Societății Compozitorilor Români, 1932, p. 86 și 90.*

⁴² Vasile, Vasile – *George Breazul și ctitoriile sale culturale*, lucrare în curs de apariție.

culegerea cântecului popular – *Arbeitsausschuss für die Sammlung und Herausgabe des rumänischen Volksliedes der Bukovina* - care editează la 6 iunie 1906, o broșură cu îndrumări practice - *Anleitung zur Sammlung and Aufzeichnung Fragebogen*”, inițiatorul fiind filologul austriac de mare reputație Matthias Friedwagner, profesor la Universitatea din Cernăuți⁴³.

Friedwagner face apel pentru rezolvarea laturii muzicale a culegerilor la studenții societății *Junimea*, considerând că problema este mult mai simplă decât s-a dovedit în realitate, alcătuindu-se un comitet de culegere cu personalității de marcă ale culturii bucovinene, dar având ca muzician doar pe Gheorghe Mandicevski, discipol al lui Isidor Vorobchievici (la Cernăuți) și al lui Eusebie Mandicevski (la Viena), proaspăt dirijor al corului societăți *Armonia* din Cernăuți. Neajungându-se la rezultatele scontate, Friedwagner „este în căutarea unui singur om capabil să culeagă muzică”, astfel intrând „în istoria culturii folclorice din Bucovina Alexandru Voevidca (1862-1931)”, la 2 iulie 1907 „profesorul Friedwagner cerându-i colaborarea. O parte a corespondenței dintre cei doi folcloriști a fost publicată de Leca Morariu în revista lui, *Făt Frumos*.

Masiva colecție a rămas nepublicată, manuscrisul fiind păstrat de fiul folcloristului, preotul Dimitrie Voievidca.

Bazată pe o documentare inițiată de Vasile D. Nicolescu, Cristina Rădulescu-Pășcu afirmă că **lucrarea folcloristului a dispărut în timpul refugiului**, „din podul casei unde fusese adăpostită” și în 1956 fiul muzicianului oferă Institutului de

⁴³ Rusu, Liviu – *Muzica în Bucovina*, în: (Breazul, George) – *Muzica românească de azi*, Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România, București, 1939, p. 783.

Folclor caietele nr. XXXVI-XXXVII și XLI-XLV, restul fiind aduse din străinătate, în țară, abia în 1968⁴⁴.

De la Liviu Rusu aflăm că ampla colecție a fost realizată de Voievidca în dublu exemplar și „trimisă lui Matthias Friedwagner, care mânuia fondurile subvenției austriece”, după război discutându-se asupra „dreptului de proprietate a colecției”⁴⁵.

În prefața cărții lui Emil Satco, același Liviu Rusu precizează că lucrarea lui Voievidca a fost „salvată ca prin minune din focul celui de-al doilea război mondial”, ajungând în final în **fondul Bibliotecii Centrale de Stat din București**” adăugând un element prețios pentru reconstituirea întregului material cules de muzicianul bucovinean: „Biblioteca Academiei Române deține cele 200 de cântece populare din aceeași colecție în armonizarea lui Eusebie Mandicevski”⁴⁶.

Emil Satco prezintă separat trei caiete de 52 *Cântece populare românești, culese de Alexandru Voievidca, armonizate pentru voce și pian* – 1922; 80 *Cântece populare românești, culese de Alexandru Voievidca, armonizate pentru voce și pian* – 1924; 68 *Cântece populare românești, culese de Alexandru Voievidca, armonizate pentru voce și pian* – 1924⁴⁷.

Leca Morariu va saluta cu mult entuziasm anunțul **tipăririi *Cântecelor bucovinene culese de Alexandru Voievidca și armonizate pentru voce și pian de Eusebie Mandicevski***⁴⁸, dar visul va deveni realitate peste alte trei decenii, când apar sub îngrijirea lui Liviu Rusu, ca suplimente ale revistei *Muzica*, în nr. 8 din 1957. Se entuziasmează atunci

⁴⁴ Rădulescu-Pașcu, Cristina – *St. cit.*, p. 19.

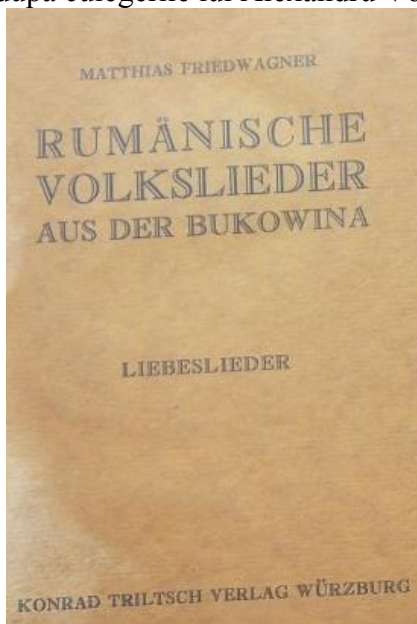
⁴⁵ Rusu, Liviu – *St. cit.*, p. 787.

⁴⁶ Rusu, Liviu – *Câteva idei despre viața muzicală a Bucovinei*, în: Satco, Emil – *Muzica în Bucovina* Ghid, Suceava, 1981, p. 86.

⁴⁷ Satco, Emil – *Muzica în Bucovina*. Ghid, Suceava, 1981, p. 31

⁴⁸ Leca Morariu – *Compozitorul Eusebie Mandicevski*, în: *Făt Frumos*, Suceava, An IV, nr. 4, iulie-august 1929, p. 146.

când află că bogata colecție a lui Voievidca - *Cântece armonizate* de Mandicevschi – e la adăpostul Ministerului Artelor și este de-a dreptul încântat de inițiativa lui Calistrat Țotropa de a publica unele piese din cele prelucrate de Eusebie Mandicevschi după culegerile lui Alexandru Voevidca⁴⁹.



Supracoperta antologiei ***Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*** a lui Matthias Friedwagner, 1940

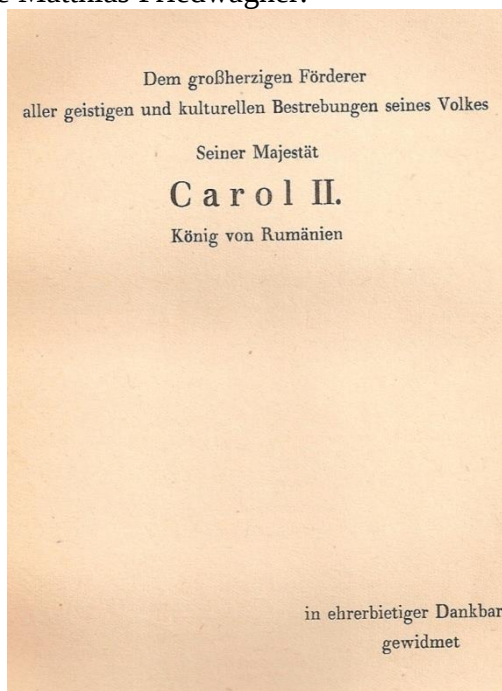
Apariția masivei și prestigioasei culegeri în anul 1940, (581 pagini +43 – prefața, cuprinsul, introducerea și prezentarea câtorva caracteristici ale cântecelor – pagini semnate de Reinhold Hartprecht⁵⁰ îl pune pe George Breazul în

⁴⁹ Leca Morariu – „Muza Română”, în: *Făt Frumos*, Cernăuți, An XIV, nr. 1, ianuarie-februarie 1940, p. 49-54.

⁵⁰ *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina*. I Band – *Liebeslieder* mit 380 von Alex. Voevidca Aufgezeichneten Melodien, Herausgegeben von Dr. Matthias Friedwagner, emer. ord. professor an der Universität Frankfurt A. M. Korrespond. Mitglied der KGL Akademieder Wissenschaften in Bukarest, Würzburg, Konrad Triltsch Verlag, 1940.

situația de a se întreba dacă „melodiile, a căror apariție o vestea Torouțiu, sunt aceleași care se cuprind în colecția lui Voievidca (apărute în volumul citat). Deruta era sporită și de faptul că în prefață Friedwagner susține că „i-a parvenit un număr de 2250 de piese”, punându-se problema restului nepublicat al prețioasei culegeri⁵¹.

O suplimentare de tiraj a masivei cărți a fost susținută de regele Carol al II-lea al României, căruia îi este dedicată, el fiind și patronul universității din Cernăuți, al cărei rector fusese Matthias Friedwagner.



Coperta interioară antologiei ***Romanische Volkslieder aus der Bukowina*** a lui Matthias Friedwagner, 1940, dedicată regelui Carol al II-lea al României

⁵¹ Breazul, G(eorge) – *Op. cit.*, p. 417.

George Breazul salută cu entuziasm culegerea *Romänische Volkslieder aus der Bukowina* a lui Matthias Friedwagner – profesor la Universitatea din Viena – apărută în anul 1940 și cuprinzând și 380 de melodii ale zonei, culese de Alexandru Voievidca, a cărei publicare o consideră „un mare eveniment cultural”⁵².

El detaliază conținutul antologiei publicate în anul 1940, cu cele 23 de capitole în care încadrează textele lirice și unele melodii, subliniind insistența autorului asupra doinei „care într-un neîntrecut chip exprimă tocmai dorul și jalea, suferința provocată de iubire și toate sentimentele violente”⁵³.

Urmează un **adevărat serial consacrat de Breazul culegerii lui Matthias Friedwagner**, în numerele următoare ale aceluiași ziar, găsind confirmări ale ideilor autorului culegerii în relatările călătorilor străini și accentuează „cu toată cuvenita tărie rolul nefast al ȝiganilor în muzica țărănească”, deoarece „duc cu ei prin sate influențe străine” și „amestecă melodiile”⁵⁴.

Trecând la analiza melodiilor, cronicarul evidențiază prezența în culegerile de melodii bucovinene „reminiscente ale vechii culturi tracice”, care „se păstrează până azi la popoarele

⁵² Breazul, G(eorge) – *Culegerea cântecelor populare bucovinene*, în: *Acțiunea*, București, An III, nr. 229, 15 iunie 1941, pp. 1-2; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. V (...), pp. 379-384.

⁵³ Breazul, G(eorge) – *Cântecele populare românești din Bucovina publicate de Matthias Friedwagner*, în: *Acțiunea*, București, An II, nr. 241, 29 iunie 1941, pp. 1-2, nr. 247, 6 iulie 1941, pp. 1-2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii românești. Cercetări de istorie și folclor – Pages de l’histoire de la musique roumaine*, vol. V (...) pp. 391-395 și 396-400;

⁵⁴ Breazul, G(eorge) – *Cântecele populare românești din Bucovina publicate de Matthias Friedwagner* (...), în: *Acțiunea*, București, An II, nr. 247, 6 iulie 1941, pp. 1-2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii românești. Cercetări de istorie și folclor – Pages de l’histoire de la musique roumaine*, vol. V (...), pp. 391-395 și 396-400;

care locuiesc pământul vechilor așezări ale tracilor, ceea ce s-ar învedera din studiul folclorului sud-est european”, citând pe E. Fischer care „caută să dovedească” faptul că „actualele popoare balcanice, de la Capul Matapan și până la Carpații de Nord, păstrează o concordanță în credințe, moravuri și obiceiuri, în poezie și muzică (horele), care nu poate fi explicată decât prin faptul că baza populară a Balcanilor a rămas aceeași din vremea vechilor traci”⁵⁵.

Referindu-se la cele 380 de melodii culese de Alexandru Voievidca și publicate în culegerea lui Friedwagner, George Breazul precizează că studiul introductiv despre muzica antologiei aparține lui Reinhold Harprecht - profesor la Frankfurt⁵⁶ - care semnalează exagerările privind rolul influențelor maghiare și slave, prea puțin cunoscute vest-europenilor.

Deși suspectat de superficialitate, studiul lui Reinhold Harprecht îi dă prilejul lui Breazul, în pofida aprecierii activității lui Béla Bartók, să contrazică teoria influenței muzicii maghiare asupra celei românești, susținută de muzicianul ungar, citând studiul în care găsisse note de originalitate în cântecele culese de Voievidca și publicate de Friedwagner⁵⁷.

⁵⁵ Breazul, G(eorge) – *Melodiile cântecelor populare românești din Bucovina publicate de Matthias Friedwagner*, în: *Acțiunea*, București, An II, nr. 253, 13 iulie 1941, pp. 1-2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. V..., pp. 401-405; În fondul bibliotecii „George Breazul” am găsit dactilogramele textelor referitoare la antologia lui Friedwagner – XI - nr. 2071-2073;

⁵⁶ Breazul, G(eorge) – *Studiul melodiilor populare bucovinene publicate de Matthias Friedwagner*, în: *Acțiunea*, București, An II, nr. 265, 20 iulie 1941. pp. -2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. V..., pp. 406-410;

⁵⁷ Breazul, G(eorge) – *Concluzii cu privire la simțul muzical al poporului român, I*, în: *Acțiunea*, București, An II, nr. 283, 17 august 1941, pp. 1-2; Republicat în: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. V (...), pp. 426-430.

După ce prezintă într-un alt număr al aceluiași ziar, melodică celor 380 de melodii, urmează analiza ritmului și criticul îngroașă observația autorului studiului: „sunt în melodiile bucovinene mai adesea ritmuri care, pentru simțul ritmic european, sunt foarte greu de înțeles”⁵⁸.

Muzicologul reliefa superficialitatea studiului lui *Reinhold Harprecht* referitor la „natura muzicală a cântecelor”, denotând o prea puțină cunoaștere a caracteristicilor muzicii populare românești, caracteristici limitate la construcția, ritmul și succesiunea sunetelor fiecărei melodii.

Breazul obiecta la timpul apariției culegerii circumscrierea melodiilor „la aceste trei fundamentale grupe de fenomene”, determinând identificarea lor „oricărei forme de artă cultă”, fapt reflectat și în ignorarea modalului și limitarea la tonalul major și minor și în suspiciunea autorului studiului privind treptele mobile, numite de el „sunete străine de tonalitate”⁵⁹.

Cuprinsul și problematica antologiei din acest serial critic, furnizează elemente pentru studii mai ample, unele fiind necesare și în acest material pentru lămurirea valorii ei și a drumului spre public, deschis prin recenta apariție suceveană.

Introducerea masivei culegeri amintește culegeri anterioare din Bucovina, datorate lui Simion Florea Marian și așează la loc de cinste pe cele realizate de Carol Miculi și studiul lui Isidor Vorobchievici consacrat muzicii bucovinene

⁵⁸ Breazul, G(eorge) – *Ritmul melodiilor populare bucovinene publicate de Matthias Friedwagner*, în: *Acțiunea*, București, An II, nr. 277, 10 august 1941, pp. 1-2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii românești...*, vol. V..., p. 425;

⁵⁹ Breazul, G(eorge) – *Studiul lui Reinhold Harprecht asupra melodiilor bucovinene publicate de Matthias Friedwagner*, în: *Acțiunea*, București, An II, nr. 271, 27 iulie și 3 august 1941, pp. 1-2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii românești(...)*, vol. V, pp. 411-420;

precum și lucrarea lui Gustav Weigand – *Die Dialekte der Bukowina und Bessarabiens* din 1904, declarându-se în total dezacord cu afirmația că acesta ar fi spus ultimul cuvânt în privința versificației populare

Ulterior criticul își va nuanța entuziasmul, reproșându-i autorului exclusivitatea criteriului estetic în alegerea textelor și invocarea dificultăților de notare a melodiilor, pentru care a apelat la învățătorul Alexandru Voievidca, realizatorul a zece volume cu aproximativ 3000 de melodii⁶⁰.

Materialul publicat de Friedwagner este grupat genuistic, dominant fiind cântecul propriu-zis, piesele fiind ordonate pe un criteriu arbitrar al unei tematici artificiale ce urmărește o posibilă evoluție a sentimentelor de dragoste, conturând un adevărat „roman” erotic, un inventar al trăirilor erotice, ceva similar cu ceea ce făcuse Alecsandri cu *Miorița*, punând cap la cap mai multe versiuni, rezultând în final scenariul integral cunoscut:

- I - Preludiu
- II – Dragostea din cei făcută?
- III – Dragoste tainică
- IV – Dor și jale
- V – Speranțe
- VI – Dragoste fericită
- VII – Stăruință în dragoste
- VIII - Visuri
- IX – Vești și semne
- X – Bucurie
- XI – Mândrie
- XII – Întâlniri de dragoste
- XIII – La fântână
- XIV – În zori de zi

⁶⁰ Breazul, G(eorge) – *Matthias Friedwagner - Romänische Volkslieder aus der Bukowina*, în: *Acțiunea*, București, An III, nr. 233, 22 iunie 1941, p. 1-2; Republicat în: Breazul, George – *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. V (...), pp. 385-390.

XV – De ce nu-mi vii?
 XVI – Înstrăinare
 XVII – Vorbe rele
 XVIII – Vräji și descânțece
 XIX – Fugă sau măritiș
 XX – Despărțire și nădejde
 XXI – Dragoste trecătoare
 XXII – Ispită
 XXIII – Dragoste cu păcat
 XXIV – Părăsire
 XXV – Dragoste nefericită
 XVI – Dragoste stricată
 XVII – Despărțire și blăstămuri
 XVIII – Refuz
 XIX – Împliniri
 XX – Căință și împăcare
 XXI – Mănăstire, boală sau moarte
 XXII – Mai bine o stâncă de piatră decât fată
 XXIII – Sfârșit amar.

În felul acesta colecția tipărită reușește să devină un îndreptar pentru ceea ce George Breazul numea „deslușirea și clarificarea fondului psihologic al liricii de iubire bucovinene, dându-ne cele mai caracteristice trăsături ale sufletului popular, ferindu-se neconținut de a cădea în exagerările elogiilor romantice”⁶¹, dar își exprimă rezervele față de unitatea „culturii în sud-est” formulată de Friedwagner, apreciind că „această unitate este mult mai îndoielnică decât s-a crezut și s-a scris până azi, deși aparențele se opresc la unele analogii care nu sunt de explicat prin fundamentul tragic, nici prin identitatea condițiilor de viață ale popoarelor, ci pe temeiul unor legi de dezvoltare proprii muzicii”. În prefața sa Friedwagner afirma: „Cântecele populare românești sunt

⁶¹ Breazul, G(eorge) – *Cântecele populare românești din Bucovina publicate de Matthias Friedwagner*, în: *Acțiunea*, București, An II, nr. 241, 29 iunie 1941, p. 2.

veridice, naturale, fără sentimentalism, pasionate și adeseori tari, aspre”.

Meritoriu pentru Friedwagner rămâne faptul că **citează la fiecare melodie datele de identificare notate de Voievidca** la sfârșitul lor și precizează numele culegătorului și numărul din colecția sa (de altfel sunt menționați toți culegătorii bucovineni de texte incluse în culegere). El însuși recunoaște în prefața culegerii tipărite că Voievidca era „un foarte capabil muzician practic, cu ureche fină și cu mare iscusință pentru asemenea misiune”. Aprecierea e cu atât mai prețioasă cu cât el sublinia faptul că „melodia este coloana vertebrală a unui cântec popular”.

În prefață, Friedwagner face referiri la dificultățile genezei și gestației colecției, motivând că el nu a participat la culegerea materialului și la transcrierea lui deoarece „în secretele sufletului poporului nu pătrunde un străin chiar dacă vorbește aceeași limbă”, colecția lui Voievidca crescând în timp „până la dimensiunile unei comori e muzică populară frumoasă și necunoscută”.

Din păcate, din masivul volum de melodii populare românești culese de Alexandru Voievidca nu au văzut lumina tiparului decât cele 380 de melodii publicate de Friedwagner, urmate de altele 275 (dominante fiind cântecele propriu-zise - 262 melodii și câteva doine - 13 piese) publicate în 1990⁶². Moartea primului îngrijitor și apoi și a celei ce a dus mai departe îngrijirea ediției întrerupând inițiativa de restituire a unui prețios patrimoniu de spiritualitate românească din Bucovina.

Sintezele de istoria muzicii românești apărute în perioada comunistă ignoră activitatea muzicianului

⁶² Voievidca, Alexandru – *Cântece populare din Bucovina*, Ediție îngrijită de Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pășcu, București, Editura muzicală, 1990.

bucovinean, din motive lesne de înțeles, unele amintite anterior, la care se adaugă faptul că și-a desfășurat activitatea de folclorist, dirijor, pedagog și compozitor în Bucovina cotoșită de „marea” Uniune a Republicilor Socialiste Sovietice și – la fel ca toți oamenii de cultură ai epocii – muzicologii considerau un tabu cultura din Bucovina perioadei în care revenise la patria mamă.

Autorii unor istorii ale muzicii românești, dintre care cităm doar pe Petre Brâncuși, și Doru Popovici nu amintesc numele lui Alexandru Voievidca, în pofida faptului că ilustrul învățător bucovinean a fost un inspirat creator de cântece pentru copii, al unor coruri bazate pe texte și melodii populare și al unui *Manual metodei pentru predarea cântului în școalele primare*, alcătuit după principiile cele mai no(u)i ale pedagogiei muzicale, partea I – Predarea cântului după auz, tipărit la București de editura Cartea Românească, în anul 1927.

Zeno Vancea îl amintește doar ca sursă pentru creația lui Eusebie Mandicevschi și anume „cele 200 de prelucrări de cântece populare din colecția lui Voievidca, în cea mai mare parte pentru voce și pian și într-un număr mai mic pentru cor (voci egale, bărbătești și mixte)”⁶³.

Mai interesați de activitatea folcloristului bucovinean s-au dovedit filologii. Grațian Jucan îi realiza un portret în 1977⁶⁴, iar Iordan Datcu va menționa marea colecție bucovineană și istoricul ei, la care am făcut referiri.

Voievidca trebuie încadrat într-o etapă a evoluției folcloristicii românești, chiar dacă culegerile sale sunt zonale, cum sunt, de altfel, toate ale epocii, unele amintite de studiul lui Liviu Rusu: Tiberiu Brediceanu (Banat și Maramureș), Béla

⁶³ Zeno Vancea – *Creația muzicală românească sec. XIX-XX*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1968, p. 165.

⁶⁴ Jucan, Grațian – *Folcloristul Alexandru Voievidca*, în; *Cronica*, Iași, An XII, nr. 35, 2 noiembrie 1977.

Bartók (Bihor și Maramureș), Pompiliu Pârvescu – Constantin Cordoneanu (Dobrogea)⁶⁵.

Lista trebuie extinsă, printre cei neglijăți numărându-se Sabin Drăgoi (Transilvania) sau Gavriil Galinescu (Moldova Centrală) ș. a.

Încă înainte de primul război mondial, Liviu Rusu preciza faptul că „nu i se poate aduce (lui Voievidca – nota îmi aparține) învinuirea că nu a fost călăuzit în cercetările sale de o metodă științifică”, aflată în faza cristalizării ei prin cei doi ctitori ai etnomuzicologiei românești: Constantin Brăiloiu și George Breazul și nici utilizarea fonografului⁶⁶.

Lexicografii și cercetătorii preocupați de personalitatea și de activitatea lui Alexandru Voievidca vorbesc despre o solidă pregătire muzicală în cadrul Școlii Normale de Învățători din Cernăuți (1877-1881) cu Anton Kuzela (teorie-solfegiu, armonie, dirijat coral - denumirile disciplinelor aparțin muzicologului Viorel Cosma⁶⁷, fiind preluate de Emil Satco⁶⁸ și de Iordan Datcu, în aceste școli ele purtând doar numele de *Muzica* și *Cor*), dar trebuie adăugată Vioara, muzicianul fiind recunoscut ca bun violonist, cu activitate în Filarmonica din Cernăuți, unde beneficiază de îndrumările lui Adalbert Hrimaly, cu studii la Conservatorul din Praga, fost director al Teatrului German din Praga.

O viață întreagă a fost un destoinic învățător (la școlile din mai multe comune bucovinene: Sinăuții de Jos, Siret, Boian, Coțmani) dar și în Suceava și la Cernăuți, preocupat nu numai de aspectul educațional în domeniul muzical, dar și în

⁶⁵ Rusu, Liviu – *St. cit.*, p. 786.

⁶⁶ *Idem, ibidem.*

⁶⁷ Cosma, Viorel – *Muzicieni din România* Lexicon, vol. IX (Ș - Z), București, Editura Muzicală, 2006, p. 258; Aceste denumiri fuseseră introduse în prima ediție a lexiconului – Cosma, Viorel – *Muzicieni români* Lexicon, București, Editura Muzicală, 1970, p. 458.

⁶⁸ Satco, Emil – *OP. cit.*, p. 86.

domeniul amintit al metodicii disciplinei și în cel creator, **multe coruri pentru voci egale fiind incluse în culegeri de cântece pentru școlari**. Calitatea de inspector școlar, de dirijor și de translator în cadrul Prefecturii din Cernăuți completează cariera muzicianului, devenit colaborator al romanistului Matthias Friedwagner și al lui Gheorghe Dumitrescu-Bistrița, respectiv al publicației sale – *Izvorașul*.

Culegerea lui a fost cunoscută și au făcut referiri la ea Eugenia Cernea, Vasile D. Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pașcu.

Prima entomuzicologă citată a avut în vedere colecția lui Voievidca în studiul ei despre particularitățile doinei bucovinene, făcând trimitere la doina *Nu știi unde-i al meu bine*⁶⁹.

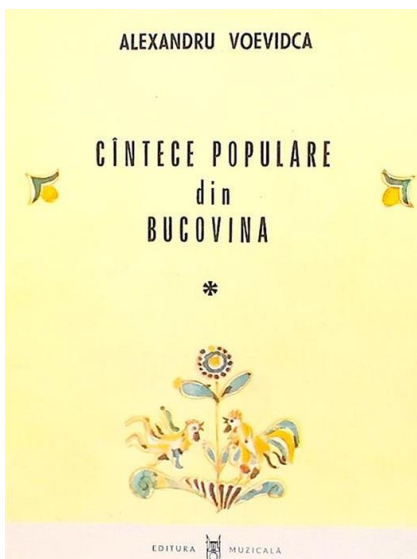
Vasile D. Nicolescu a făcut „primii pași în direcția elaborării” a ceea ce va deveni, după moartea sa – interesant rămâne faptul că sfârșitul l-a surprins pe Vasile D. Nicolaescu tocmai în timpul în care se înhămasse la restituirea masivei cărți a lui Leca Morariu – *Iraclie și Ciprian Porumbescu* - și a la fel de masivei colecții de folclor a lui Alexandru Voievidca – antologia de *Cântece populare din Bucovina* – prima tentativă de a tipări colecția folcloristului bucovinean.

„Încă din 1966 (...) și până în 1983, anul stingerii sale din viață a purtat o intensă corespondență cu persoane care l-au cunoscut direct sau indirect pe Alexandru Voievidca – prieteni, simple cunoștințe, foști elevi, rude – adunând un material prețios (date, documente, lucrări, fotografii etc.) care a stat la baza redactării primei părți a prezentului studiu (...) Preluând, continuând și finalizând această muncă am dorit să punem în valoare încă o pagină a istoriei folcloristicii autohtone, să readucem în circuitul contemporan muzica și poezia

⁶⁹ Cernea, Eugenia – *Aspecte ale structurii, particularităților și evoluției doinei bucovinene*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XV, București, Editura muzicală, 1980, p. 300.

începutului de veac în Bucovina unul dintre cele mai interesante și bogate ținuturi românești”⁷⁰.

Dacă piesele muzicale ale antologiei publicate în 1940 erau grupate după tematica literară, iar cea din 1990 a selectat din marea culegere doar două genuri: doine și cântece propriu-zise, volumul fiind considerat „primul dintr-o serie care ar urma să cuprindă întreaga colecție. Din păcate, tipărirea în această editare s-a oprit la primul volum, în care au intrat 275 de piese, 13 considerate doine iar restul fiind cântece propriu-zise, volum publicat la mult timp după moartea lui Vasile D. Nicolescu.



Coperta antologiei lui Alexandru Voevidca - *Cântece populare din Bucovina*, realizată de Vasile D. Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pășcu

⁷⁰ Rădulescu-Pășcu, Cristina – *Studiu introductiv*, în: Voevidca, Alexandru - *Cântece populare din Bucovina*, volumul I, ediție îngrijită de Vasile D. Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pășcu, Studiu introductiv, note, indici și glosar de Cristina Rădulescu-Pășcu, București, Editura Muzicală, 1990, p. 46.

Apariția acestui prim volum a fost salutăată de specialiștii timpului: Emilia Comișel⁷¹, Gheorghe Oprea⁷², de muzicologii Iosif Sava și Luminița Vartolomei⁷³, de folcloriști: Mircea Fotea⁷⁴ și de alți cercetători.

După apariția antologiei îngrijite de Cristina Rădulescu-Pașcu, Emilia Comișel formula cerința „să se țină mai mult seama de tipurile melodice și forma arhitectonică a pieselor în cadrul aceleeași structuri modale”⁷⁵.

După această odisee, **valoroasa colecție de folclor bucovinean iese la public**, adresându-se cercetătorilor etnomuzicologi, muzicologi și istorici ai muzicii românești, interpreților responsabili de rosturile lor în promovarea culturii autentice populare, dar și tuturor celor dornici să cunoască un valoros tezaur de spiritualitate românească, grație unei Penelope nu numai fidelă unui ideal de valorificare a patrimoniului național dar și aprigă luptătoare pentru scoaterea la lumină a unor valori condamnate de istoria noastră dramatică, dar și de disprețul unor preținși oameni de cultură care au văzut în *Miorița* o telenovea banală, în *Cumințenia pământului* o posibilitate de târguire a creativității românești.

Muzicologa Constanța Cristescu – căci despre ea e vorba – reprezintă la Suceava o garanție a responsabilității asumate organic de a respecta și valorifica ceea ce Bucovina a produs de-a lungul timpului pe planul spiritualității.

⁷¹ Comișel, Emilia - *Cântece populare din Bucovina*, în: Muzica, București, An II, nr. 2, aprilie/mai 1991, pp. 170-171.

⁷² Oprea, Gheorghe - *Cântece populare din Bucovina*, în: *Revista de Folclor*, București, tom 37, nr. 4, 1992, pp. 411-412.

⁷³ Iosif Sava Iosif Sava și Vartolomei, Luminița – *Mică enciclopedie muzicală*, Craiova, Editura Aius, 1997.

⁷⁴ Fotea, Mircea - *Alexandru Voevidca*, în: Popescu-Sireteanu, Ion – *Siretul Vatră de istorie și cultură*, Iași, Editura Omnia, 1994, pp. 297-302.

⁷⁵ Comișel, Emilia - *Cântece populare din Bucovina*, în: Muzica, București, An II, nr. 2, aprilie/mai 1991, p. 171.

S-a înarmat cu **argumente „europenizante”**, citate ca atare în deschiderea primului din cele patru volume proiectate pentru publicarea colecției lui Voievidca.

Dacă argumentele de bun simț pentru păstrarea averii spirituale transmisă de secole spre generațiile de azi nu au fost suficiente, inițiativa și realizatoarea primului volum de **Folclor muzical din Bucovina** din ampla culegere a lui Alexandru Voievidca a făcut recurs la avocații europeni ai cauzei. În primele rânduri ale introducerii cărții sunt citate pledoariile unui specialist al politicilor culturale actuale, Simon Mundy, care afirma recent că „mărturiile trecutului trebuie localizate, catalogate și protejate”⁷⁶.

Cercetătoarea suceveană a reușit să convingă autoritățile locale să investească și în cultură, pentru că antologia lui Voievidca trebuie protejată pentru a deveni parte vie a unei societăți invadată de globalizare, kitsch, subcultural și imitare tembelă a unor false modele, impropriei mentalității românești. Ciprian Porumbescu a fost, condamabil de grabnic, taxat pentru falsa „convertire la ideologia comunistă”, deoarece creațiile sale au fost „rebotezate” și puse în slujba aberațiilor ideologiei comuniste de către culturnicii timpului, uitându-se faptul că artistul - care și-a trăit scurta-i viață într-un spațiu geografic ce fusese răpit României - a enunțat în urmă cu aproape un secol și jumătate, cele mai emblematice idealuri naționale: „Unire în cuget și-n simțiri”, „sfânta libertate”, „simțul nobil românesc pentru patrie și națiune”, valori bagatelizate de ideologia totalitară, care a profitat de ele.

După ce a statornicit la Suceava, în **Festivalul european al artelor Ciprian Porumbescu**, manifestări de anvergură, cu lansare de cărți închinat personalității muzicianului dispărut

⁷⁶ Mundy, Simon – *Politici culturale*. Un scurt ghid, București, Editura Consiliului Europei, Strasbourg, 2000, p. 54.

nedrept de prematur, cu publicare de inedite ale muzicianului, cercetătoarea a ținut cealaltă mină de aur a vieții artistice și culturale bucovinene – **Alexandru Voievidca** – mai concret prețioasa sa culegere de folclor.

Forurilor culturale sucevene nu le este teamă de derularea unor proiecte în timp, respectiv de publicarea pe parcursul mai multor ani a unor lucrări monumentale, de tipul monografiei lui Leca Morariu – *Irachie și Ciprian Porumbescu* – 4 volume, în patru ani și *Folclor muzical din Bucovina*, culegere a lui Alexandru Voievidca, proiectat a apărea în cel puțin 4 volume. Astfel, „prima culegere masivă de folclor bucovinean în scop științific”, cuprinzând „peste 3.700 de melodii notate cu texte însoțite de grila documentară referitoare la proveniența lor”⁷⁷ – cum este apreciată colecția lui Voievidca – iese la îndemâna compozitorilor, etnomuzicologilor, interpreților și a tuturor celor interesați de un bogat și prețios patrimoniu spiritual.

Renunțând la compartimentarea culegătorului, pe caiete cu un anumit număr, fix de piese, ordonate după cronologia descoperii și imortalizării prin scris, Constanța Cristescu apelează la o structurare „pe **baza metodei de tipologie melodică generală elaborată de etnomuzicologa Ilona Szenik**”- fosta sa mentoră din anii studenției și ai doctoratului, și fostă coordonatoare și a doctoratului semnatarului acestui studiu, cu o temă privind tot folclorul din Moldova -, metodă care a fost adnotată și dezvoltată fie numai de inițitoare, fie de alți colaboratori și discipoli.

Prin această nouă formă de prezentare a celor câteva mii de melodii se acopere nu numai „diversitatea genuistică” dar și **criterii etnomuzicologice ajutătoare pentru abordarea sistematică** a unui vast și prețios material muzical. Concret:

⁷⁷ Cristescu, Constanța – *Introducere*, în: Voievidca, Alexandru – *Folclor muzical din Bucovina*, vol. I, Ediție critică și catalog tipologic muzical de Constanța Cristescu, Suceava, Editura Lidana, 2015, p. 17.

volumul recenzat are în vedere **repertoriul ritual-ceremonial vocal**, respectiv 43 de colinde și cântece de stea, 55 de **cântece de cătănie** (din păcate absente în multe colecții și specie considerată de unii cercetători ca nereprezentativă), 19 piese din **repertoriul funebru**, 41 de piese din **repertoriul ceremonial de nuntă**, anexa adăugând melodii instrumentale practicate în obiceiurile de Anul Nou (2) și altele 2 făcând parte din repertoriul instrumental funebru.

Și dacă la prezentarea ediției a II-a a lucrării de doctorat – *Chemări de toacă* – invocam ca argument suprem al colecției și studiului blestemul „ucigă-l toacă”⁷⁸, aici trebuie să invoc sentința europeană invocată de realizatoarea primului volum al amplei culegeri: „**Patrimoniul trebuie păstrat ca parte vie a societății**”⁷⁹.

⁷⁸ Vasile, Vasile – *Cuvânt pentru repunerea în circulație a unei prestigioase cărți*, în: Cristescu, Constanța - *Chemări de toacă*, Ediția a II-a, Suceava, Editura Lidana, 2012, p. 11.

⁷⁹ Mundy, Simon – *Politici culturale*. Un scurt ghid, București, Editura Consiliului Europei, Strasbourg, 2000, p. 58, citat de Cristescu, Constanța – *Introducere*, în: Voevidca, Alexandru – *Folclor muzical di n Bucovina*, vol. I, Ediție critică și catalog tipologic muzical de Constanța Cristescu, Suceava, Editura Lidana, 2015, p. 15.

OPORTUNITĂȚI ETNOGRAFICE

- DETALII DE PORT TRADIȚIONAL -

ASPECTE ALE ÎNCĂLȚĂMINTEI TRADIȚIONALE, PARTE STRUCTURALĂ A PORTULUI POPULAR DIN JUDEȚUL SUCEAVA

Eutasia RUSU

[Etnograf, Centrul Cultural Bucovina-CCPCT]

Piese de vestimentare ce alcătuiesc costumul popular femeiesc și bărbătesc, deși nu sunt diferite structural sau ca material, se diferențiază în funcție de anotimp și de utilitate, existând o specializare a costumului de vreme caldă vs. costumul de vreme rece, dar și a costumului festiv și ceremonial (haine de sărbătoare, haine de miri) vs. costumul de lucru (hainele de toată ziua).

Abordarea episodică a costumului popular și documentarea elementelor componente a fost determinată de dorința realizării unui ghid de bune practici în sprijinul meșterilor populari, rapsozilor și ansamblurilor artistice din județul Suceava. Costumul de lucru este prezentat în acest context pentru că adesea se reconstituie clăci de muncă în scopul promovării patrimoniului imaterial bucovinean, situație ce implică folosirea veșmintelor adecvate: cele de toată ziua (costumul de lucru). În articolul prezent abordăm încălțăminte folosită de femei și bărbați, atât la costumul de sărbătoare cât și la cel de lucru.

Cum este firesc, asemenea celorlalte piese din costum, încălțăminte a fost confecționată, în bună parte, în gospodărie, din materiale la îndemână: pielea de porc nepârlit, pielea de vită neargăsită, uneori piele de vânat prins în capcane (piele de porc mistreț). În cazuri extreme se folosea chiar coajă de copac și funie de tei. Croiul era simplu, iar asamblarea ușoară. Unii săteni, fiind mai pricepuți, devin opincari de ocazie, deși nu s-au înregistrat specializări ca în cazul altor meșteri.

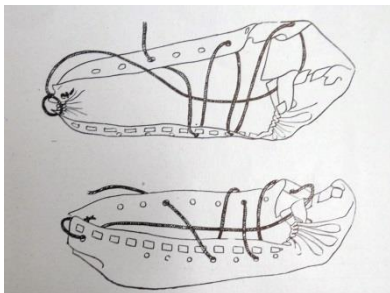
Încălțăminte mai fină, deosebită, realizată doar de către unii țărani era făcută din piele de vită, după modelul celei purtate în oaste și în târguri. Se realizează în timp o specializare a unor meșteri pricepuți în cusutul *ciubotelor* (*cizmelor*), *bocancilor*, *ghetelor*, lucru confirmat și de patronime precum *Ciubotar(i)u*. Încălțăminte din piele de vită are destulă vechime în Bucovina, zonă de circulație veche, prin care treceau drumuri comerciale spre Polonia, spre Imperiu, spre Cetățile de la Nistru. O zonă expusă, jinduită, circulată, agitată mereu de lupte, străbătută de armate și cete pământene și străine, și-a împrumutat destul de devreme o încălțăminte rezistentă și practică, de sorginte meșteșugărească, de aceea nu trebuie evitată asocierea costumului tradițional din Suceava cu *cizma* și *gheata*, acestea fiind prin tradiție încălțăminte de sărbătoare, spre deosebire de *opincă*, care, mai veche, rămânea totuși cu predilecție *încălțăminte de toată ziua* (*de lucru*).

Astfel, băbații au purtat: *opinci*, *ciubote*, *bocanci* sau *ghete*, iar la femei, în mare parte inventarul a fost același, alcătuit din: *opinci*, *ciubote*, *ghete*, apare totuși un nou articol, spre sfârșit de secol XIX, început de secol XX, și anume, *pantofii*, întâlniți în unele zone și sub denumirea de "jumătăți".

Încălțăminte tradițională purtată în toate satele din județul Suceava, și nu numai, a fost *opinca*. Față de tehnica de realizare a opincilor folosite de pe timpul dacilor, cea întâlnită la vremea documentată de noi, nu prezintă nici o deosebire. Doar modul de îngurzire, care se reflectă în faciesul piesei, deosebește opinca de Suceava de opincile realizate în alte zone. Le întâlnim la toate popoarele vecine nouă, și în Albania, sub denumirea de *opinga*. Acestea au fost purtate inițial atât în zilele de lucru, cât și în zilele de sărbătoare, de femei, de bărbați și copii, atât în perioadele friguroase, cât și în cele călduroase.

Opinca românească, sub această denumire fiind întâlnită în zona Moldovei de Nord, era confecționată dintr-o bucată

dreptunghiulară de piele de vită, tăbăcită (crușită) în casă, perforată cu vârful briceagului, cu marginile îngrunzite (încrețite) la gurugui și în treimea anterioară externă, dar și din piele de porc, netăbăcită, cu gurguiul mai mare, cu părul lăsat în afară, pentru a fi mai trainice. Acestea din urmă erau folosite la lucru.



Croiul "opincilor românești"



Opinci din Broșteni

Unele mărturii, ne semnalează faptul că s-au purtat și opinci făcute din scoarță de copac, legate de picior cu sfori de tei. În unele locuri din zonele muntoase județului Suceava, s-au confecționat *botișele*, acestea fiind un fel de opinci robuste, sub formă de papuc, făcute din pielea scoasă de la genunchii picioarelor de dinapoi ale cailor sau boilor, deci din pielea cea mai groasă.

Opincile din piele de vită aveau o culoare roșiatică, gurguiul mai mare, erau mai frumoase și mai comode la mers, pielea fiind mai flexibilă și se încălțau în zilele de sărbătoare. Pe timp călduros, opincile se purtau cu obiele subțiri, iar pe timp friguros, erau folosite obielele din "dimie sau *panură ghiuată*" (bătută la pivă). În alte zone femeile purtau în opinci *ițaruși* sau *ciorachi*, un fel de colțuni, făcuți dintr-o *pănură* albă, înfășurați pe picior, până la nivelul genunchiului, cu un sistem de prindere la spate, peste care se puneau obielele până

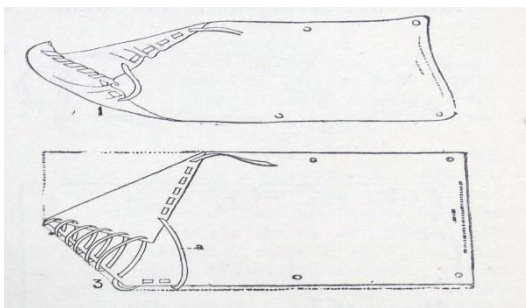
la jumătate. Obielele au fost înlocuite ulterior cu ciorapii împlețiți din lână albă, lucrați cu andreele de lemn sau metal, ornamentați variat: *model* (decor) *în gume* (trei ochiuri pe față, trei ochiuri pe dos), în zona Fălticeniilor. O altă etapă a fost adoptarea ciorapilor de fabrică (de târg).



Tipuri de opinci din Straja

Opincile purtate de bărbați erau legate fie cu *ațe* din păr de cal, mai rar din păr de capră sau păr de lână, fie cu *nojițe* de piele. Ațele de opinci erau toarse cu fusul sau răsucite cu buzduganul, câte opt fire la un loc. Ațele de la opincile purtate de femei erau făcute cel mai adesea din păr de lână. În unele locuri, aceste nojițe se terminau cu canafi roșii care atârnav de picior. Opincile lucrate în casă nu erau foarte trainice, și fiind purtate zilnic țineau destul de puțin, pentru că, fiind poroase, umezeala pătrundea ușor în ele. Pe vreme caldă, opincile

pentru a fi purtate mai ușor, erau înmuiate (hidratate) în apă, apoi uscate afară. Unii țărani, meșteri opincari, făceau însă și opinci pentru târg, fără ca această ocupație să ocupe un loc atât de important încât să asigure venitul familiei, ci doar să îl suplimenteze. Cei mai cunoscuți opincari erau cei din Straja. Pe timp foarte geros, în unele zone, se puneau în opinci, pe talpă, pănuși, paie sau fân, realizându-se un strat izolator, pentru a feri piciorul de degerături. Mai întâlnim și o altă formă de a purta opinca, cu *cioarec*, folosit pe timp de iarnă, un ciorap din dimie albă, care acoperea piciorul de la gleznă până mai sus de genunchi. Se mai întâlneau și opincile făcute din piele de porc, cu partea păroasă la exterior, prevăzute cu *gheare din metal*, purtate îndeosebi de vânători, pentru a putea urca mai ușor în pădure, având o aderență mai mare. Ciobanii purtau în schimb, un alt timp de opincă, cel cu gurguiul într-o parte (*opinca păstorească*), pentru a se feri de stropii de ploaie sau rouă din iarbă, de zăpadă, care se putea infiltra prin gurgui în opincă, adaptându-și astfel încălțăminte la cerințelor profesionale, cât și mediului.



Tiparul "opincilor păstorești"

Din informațiile de teren, mai aflăm că, femeile, pe timp de iarnă, atunci când mergeau la biserică, își înfășurau opincile cu sfoară, pentru a nu aluneca. Acestea erau ținute în cui, pentru a nu fi roase de animale.

Următorul pas în evoluția încălțămintei în zona Bucovinei, a fost apariția *ciubotelor* (*cizmelor*), pe care le întâlnim atât la femei cât și la bărbați. Acestea se purtau inițial în zilele de sărbătoare și erau inspirate din costumul militar vechi. Femeile își lucrau ciubotele la meșteri ciubotari, dintr-o piele mai fină; ele aveau un toc mic, ușor teșit, botul rotund, ușor bombat, uneori decorate prin ștanțare, mai ales în partea superioară tocului. La solicitarea clientului, unele cizme erau prevăzute cu *scârț* la încheietura tălpii, astfel producându-se scârțâitul din timpul mersului. În unele sate, la nord de Rădăuți, întâlnim și *cizmele cu carâmbi* tari, de culoare portocalie. Sub carâmb, la nivelul gleznei, pielea era mai moale, cu creți orizontali paraleli. Tălpile ciubotelor erau groase, fiind făcute și pentru timp friguros.



Ciubote femeiești



Ciubote bărbătești

Ghetele, denumite în unele locuri *papuci cu turească*, au fost adoptate în portul femeiesc la începutul secolului al XX-

lea, și, alături de pantofii făcuți de cizmar, devin în perioada interbelică, încălțăminte *canonică* la costumul de sărbătoare și, obligatorie la cel de mireasă. Pentru bărbați, *bocancii* adoptați în aceeași perioadă, dublează cu succes, dar fără a elimina, cizmele (ciubotele).



Ghete femeiești cu șireturi



Bocanci bărbățești

Ghetele (ghetuțe – botine) femeilor se închideau cu năsturași (cele scurte, din piele mai fină) sau se legau cu șireturi, cu tocul variind după modă. În perioada interbelică la costumul popular folosit din primăvară până în toamnă se generalizează portul *pantofilor*, care se făceau cu toc pătrat de circa 4 cm înălțime , aveau talpă de piele (de talpă) și cuie de lemn, după moda nemțească; acest tip de încălțăminte a fost purtat cu preponderență de fetele și femeile tinere.



Pantofii femeiești

Întreținerea cizmelor și ghetelor se făcea cel mai bine cu grăsime de pasăre, cea mai recomandată fiind grăsimea de gâscă, datorită proprietăților pe care le avea în acest sens (era mai grasă, nu se sleia). Cunoscuta ”cremă de ghete” din zilele noastre, odinioară era făcută dintr-un amestec din această grăsime de pasăre cu funingine (negru de fum). Astfel, încălțăminte era și bine întreținută, și frumoasă în același timp.

Huțancele au purtat aceleași tipuri de încălțări, inclusiv opinca, cu ațele înfășurate în jurul gleznei. În schimb etnicii lipoveni, nemți și polonezi au purtat în Moldova doar încălțăminte făcută de meșteri cizmari (de târg) din piele groasă de vită, preferând mai cu seamă cizma.



Opinci de huțancă

Costumul popular actual de sărbătoare, rememorând vremuri așezate în tipar tradițional, deja apuse, folosește ca încălțăminte: *pantofii* joși și *ghetele* - pentru femei, *bocancii* și *cizmele* pentru bărbați. Aceasta este și recomandarea noastră, întrucât costumul festiv este unul prețios, prin materialul de calitate superioară, prin ornamentarea bogată, rafinată, deseori cu acces la fir metalic, *mărgele*, prin tehnicile deosebite de ornamentare (broderii elaborate, ajururi, aplicații, croșetare, împletire). Se impune, deci, un acord între piesele vestimentare și încălțăminte, sfatul nostru fiind ca opincile să fie rezervate costumului de lucru.

BIBLIOGRAFIE:

1. Bănățeanu Tancred, *Arta Populară Bucovineană*, Editura Artis, București, 1975
2. Crețan Ileana, *Putna de altădată. Monografie etnografică și folclorică*, Editura Simetria, București, 2000
3. Florea Bobu Florescu, *Opinca la români*, Editura Academiei RSR, 1957
4. Florea Bobu Florescu, *Portul popular din Moldova de Nord*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă RSR, 1956
5. Pavel Emilia, *Portul Popular Moldovenesc*, Editura Junimea, Iași, 1976.

DESPRE ACOPERIREA CAPULUI

Câteva observații

Eva GIOSANU

[Expert etnograf, Muzeul Etnografic al Moldovei, Complexul
Muzeal Național "Moldova" Iași]

Haina îl diferențiază pe om de toate viețuitoarele, înveșmântarea ridicându-l deasupra condiționării biologice, la care se supun toate cele create. Mai mult decât atât, înveșmântarea are și o extraordinară potență simbolică, exploatată de toate culturile, de toate religiile și în toate epocile. Această simbolistică nu a fost epuizată și fiecare perioadă istorică o dezvoltă exponențial, deși baza originală de raportare, motivată etic, cultural, soteriologic s-a pierdut. *Decriptările* moderne devin încifrări, pentru că nu se caută cu chei vechi, ci se interpretează *interesant* și cât mai senzational, dar nu în duhul adevărului. Un alt motiv al interpretărilor deplasate este și acela că se eludează, adesea, condiționarea religioasă și morală a veșmântului, exacerband valențele artistice și de strictă reprezentare a acestuia. De aceea, se cuvine a preciza ce este veșmântul și că el are un început și o istorie.

Poate cea mai frumoasă, mai clară și argumentată definiție a veșmântului o dă Arhimandritul Dionisie Constantin¹: *Haina te leagă, creează o legătură cu celelalte persoane care se înveșmântează asemănător*. Această definiție lămurește de ce, după căderea în păcat, Adam a devenit conștient de goliciunea trupului: *lipsa veșmântului asemenea cu cel al Persoanei supreme* l-a făcut pe om să se rușineze. *Nu faptul că era dezbrăcat conta, ci faptul că era dezveșmântat* (a

¹ Arhimandrit Dionisie Constantin, *Despărțit de lume și rugător pentru lume*, Editura Bazilica, București, 2016, p. 196

pierdut veșmântul primordial, duhovnicesc). De aici, prima funcție a veșmântului: *cea de identitate*.

Viața pe pământul devenit ostil duce la adaptarea veșmântului, care răspunde, astfel, unei necesități: *cea de protejare a corpului*, considerată cvasi-general drept funcție primordială.

Haina are și *funcție simbolică*, ce decurge din apartenență la grup, la comunitatea etnică, religioasă, comunitate de muncă (însemne sau veșminte specifice breslelor, veșmintele surugiilor, mantaua roșie a gădelui etc.). Spre exemplu, *coiful* și *platoșa* sunt însemne ale slujirii ostășești.

Haina este și semnul alegerii și *afierosirii* (dedicare, dăruire): *mantia purpurie* cu hermină și *coroana* desemnează conducătorul politic al statului, pe când *mantia cu poluri (table)* și *râuri*, împreună cu *mitra*, desemnează conducătorul religios al cetății, al poporului creștin; veșmintele monahale indică afierosirea lui Dumnezeu; veșmântul sacerdotal indică pe săvârșitorii celor sfinte, pe slujitorii altarului, din toate treptele preoției, deosebind și treptele slujirii din interiorul sacerdoțiului.

Funcția simbolică a veșmântului este foarte vizibilă în textul biblic, în care se vorbește de *haină de nuntă*, de *haină de robie*, de veșmintele *fiului risipitor* și reînveșmântarea lui, despre *acoperirea capului lui Moise* și a arhiereilor, despre *hainele trupului* ca de robie, de *veșmântul cel strălucitor* dobândit prin viețuirea în Hristos etc. Aghiografia este, și ea, marcată de simbolismul veșmântului, mai ales al celui pentru acoperirea și împodobirea capului: *coroana* și *cununa* simbolizează atingerea desăvârșirii duhovnicești, capăt de drum la care se primește răsplătirea cea minunată a vieții virtuozității și a martiriului pentru dragostea lui Hristos. Pe aceeași simbolică se merge și la încununarea mirilor, asociind *cununia* cu biruința fecioriei, care s-a păzit curată spre nunta cea binecuvântată.

În societatea laică, veșmântul deosebește anumite ocupații (meșteșuguri, bresle), stări sociale (prin bogăția și calitatea veșmântului, dar și prin veșminte specifice claselor conducătoare), identități etnice, stări civile (necăsătorit/ căsătorit/ văduv).

O definire științifică face excelenta și experimentata cercetătoare Varvara Buzilă, apreciind: *costumul tradițional (...) un ansamblu vestimentar ce servește scopurilor practice, sociale și simbolice, prin care comunitatea se identifică în comunitatea interpersonală, interetnică și națională. El este opera mai multor generații de creatori, a fost generalizat prin tradiție la nivel de spațiu cultural timp de secole, grație accepției și practicii colective, încât exprimă caracteristicile esențiale psihice, etice și estetice ale poporului*².

Capul este partea cea mai cinstită, mai reprezentativă pentru om, de aceea și găteala sau acoperirea lui are o importanță deosebită în cadrul costumului, comunicând informații esențiale, ca parte dintr-un sistem eficient de semnalizare, recunoscut în comunitate. Prima distincție pe care o face acoperământul sau găteala capului este cea de gen, distincție întărită și de preceptele religioase, care cer la unison ca îmbrăcămintea bărbatului să fie diferită de cea a femeii, tocmai pentru a marca poziția de întâietate conferită bărbatului chiar de la creație, consfințită ulterior în istoria omenirii, recunoscută de societate în evoluția ei diacronică și asumată la nivelul tuturor comunităților. Românii au rezumat această indicație, motivată biblic, prin formula: *Bărbatul poartă pălăria/ căciula!*, indicând clar că acoperământul acesta este dedicat exclusiv bărbatului, persoana legitimată, fără dubiu, să conducă. În istorie, călcarea acestor reguli și a preceptele

² Varvara Buzilă, *Costumul popular din Republica Moldova*, Chișinău, 2011, p.11

asumate mutual a fost asociată comportamentului anarhic ce premerge sfârșitul lumii.

Lumea veche, așezată *după rânduielei*, considera că bărbatul este *cap* femeii, cu care este unit tainic prin cununie, după modelul unirii Bisericii cu Hristos, fiecare împlinind, prin supunere cu dragoste, o lipsă a celuilalt, iar din ordinea creării primilor oameni se deduce întâietatea bărbatului în relația celor doi, cu argumentul că *bărbatul e făcut din pământ*, iar *femeia din carne* (din carnea/ osul bărbatului) și trebuie să se supună bărbatului ei. La rându-i, bărbatul (cap al familiei sale) *are cap pe Hristos*, de aceea se și descoperă la rugăciune. Totuși, în slujba ortodoxă a nunții, mirii sunt încununați în același mod, cu cununii de forma coroanelor, subliniindu-se că femeia se încununează cu bărbatul ei, iar bărbatul cu femeia sa, deci fiecare soț este, prin lucrarea tainei, cunună celuilalt. Dacă, însă, se coroborează preceptul monastic care spune că *se încununează cel care rabdă* cu faptul că relațiile dintre oameni sunt totdeauna supuse încercărilor datorită tensiunilor ce apar când două voințe, adeseori disjuncte, trebuie să se acomodeze, se poate deduce și că sensul încununării celor doi soți, unul prin celălalt, este o artă și o răsplată a răbdării pe care trebuie să o manifeste de-a lungul vieții.

Semnul supunerii femeii căsătorite este acoperirea capului, iar acest lucru se făcea pentru prima dată în cadrul unui rit inițiativ, urmând ca acoperirea să dureze până la moarte, chiar și în urma văduviei. Acea primă legătură ce se făcea de către nașă în ritualul nunții, cunoscută sub numele de *deshobâtat* (*deshobotat*) era considerată *legătură sfântă* și marca pragul de trecere al fetei în rândul nevestelor.



Pereche de tineri căsătoriți



Tineri căsătoriți

Termenul *deshobotat* vine de la *hobâțul* (*hobot*) cu care se gătea mireasa și care desemna acoperitoarea de cap (*pânzătură*, *zăbrenic*, *mâniștergură*, *ștergar*, *broboadă*, *bariz* etc.) primită de mireasă de la mire și purtată în timpul nunții arcănește (diagonal) sau pe spate. La sfârșitul nunții, în ritualul de inițiere, miresei i se lua *parura* (florile, podoabele) din păr și, după rânduiala femeilor, era legată la cap (*legătură sfântă*, *făcută de nașă*), fiindu-i complet acoperit părul cu hobâțul. Deci, în formula veche a ceremonialului nunții se folosea o singură acoperitoare, numită *hobot/ hobât/ taclit*, cu care se marcau anumite momente (se acoperea cu el capul și ochii miresei când era dusă în casa socrilor, soacra fiind cea care o descoperea și săruta de bun venit; se purta peste parură, cu franjurii în gură în timpul pripoiului = masa de închinare). La

finalul nunții, în mod ritual, se așeza *canonic* pe capul femeii. Mutația care se produce în secolul XX în ritualul nunții se datorează orașului: după primul război mondial termenul *hobât* (*hobățul*) desemnează mai ales *ștergarul*, *marama* (*fișiul*) de *borangic*, de *markizet* sau de *pânză fină de lână țigăie* folosită, alături de parura clasică (*cosițar*, *flori*, *podoabe*, *coroniță*), la gătirea ceremonială a miresei, la începutul nunții. În acest context la *deshobotat* se înlocuiește practic *hobotul* cu altă acoperitoare: *pânzătură*, *ștergar* sau *broboadă* (*bariz*, *casâncă cu flori*, *tulpan*). Practic, în ceremonialul nunții din această fază (ulterioară) se folosesc două tipuri de acoperitori, înlocuindu-se una pe alta în mod ritual.



Nuntă la fotograf



Mireasa la dans

Găteala miresei este cu totul specială și i se acordă o deosebită atenție în toate zonele etnografice, insistându-se pe împletirea părului. În Moldova se eluda acest pas în cazul mireseilor cu părinți morți, întrucât regula generală a doliului prevede ca femeile să își lase părul despletit, indiferent de vârstă și stare civilă. Ca atare, în semn de cinstire pentru părintele mort, la nuntă mireasa se lipsește de împletituri. În regulă generală, mireasa era împletită, din cosițe aranjându-și o pieptănătură frumoasă, adesea făcându-se ca o cunună în jurul capului sau ridicându-se coc sau coșărcuță (la spate). Peste părul împletit, care astfel ajuta împodobirea, se așezau podoabe: gățar/ cosițar (făcut pe suport flexibil din lemn sau metal, cu fire de lână, cu păr și mărgel), coronițe de flori sau flori aplicate direct în împletitură. Parura (și toate podoabele de mireasă) erau îndepărtate la sfârșitul nunții, când se așeza pe capul noii neveste *fesul/ chitie/ cârpa* (însemn al femeii căsătorite), *cercul/ conciu*. Deasupra se așeza ***pânzătura***

(ștergarul/ marama/ mâniștergura/ ștergarul/ zăbrenicul) sau **broboada** (tulpan/ casâncă/ bariz/ batic). Acoperită acum, ritual, pentru prima dată, nevasta învață că nu mai are voie să-și lase vizibil părul: *Perișor galben pe spate/ De-amu vântu nu te-a bate/ Nici soarili nu te-a ardi./ Perişor negru steclit/ De-amu nu fi podoghit/ Din ea sear-acoperit/ gătișoari zugrăviti/ din ea seara-acoperite/ cu zăbrenic și taclit/ cât –îi fi pi pământ*³.

Nevestele aveau legături de cap impresionante, făcând din legare o artă. În acest scop își adunau părul în coade, pe care le fixau lângă urechi, ajutându-se uneori de cerc de sârmă (*pieptănătură cu coarne*). Așezau apoi *cârpa/ conciu/ chitia*, legând bine părul și *fesul* (fes roșu sau fes din pânză albă, cu broderii simple = *pui*). Fesul roșu sau fesul alb cu broderie (flori *cusute* roată-împrejur) se așeza pe capul femeii căsătorite ca semn că ea *atârnă de bărbat*. Peste această legătură care ținea părul și dădea volumetrie capului, se acopereau cu pânzătura (zăbrenic/ mâniștergură/ ștergar). Pe lângă aspectul deosebit dat de volumetrie, această găteală asigura stabilitatea legăturii, acoperitorile rămânând în poziția fixată dintru început. Femeile își marcau văduvia purtând sub pânzătura albă *broboadă neagră* (casâncă/ tulpan/ bariz). La acoperirea capului cu broboadă (casâncă neagră sau cu flori, bariz, tulpan, batic), deși se făcea legarea cu conciu/ cârpă, femeile își strângeau părul *coșarcă*, la ceafă.

³ *orație, apud* Emilia Pavel, *Portul popular moldovenesc*, Iasi: Junimea, 1976, p. 19



Bătrână cu pânzătură



Portul pânzăturii

În societatea tradițională *fecioarele* aveau libertatea (și se impunea) a purta cu *capul descoperit*, ca semn că nu atârână de bărbat, fiind, ca atare, libere pe voința lor (cel puțin tehnic, ele fiind, de regulă, condiționate de hotărârea părinților, și astfel, cu libertatea chiar mai îngădită decât nevestele). De fapt, prin capul descoperit fecioarele nu-și clamau libertatea, ci comunicau bărbaților că sunt eligibile. Fetele purtau *broboade* sau *ștergare* ca să se protejeze, acoperindu-se chiar foarte bine pe timp rece, pe ploaie, pe ninsoare sau vara, când ardea soarele, ca să nu fie arse, motiv pentru care acopereau chiar și fața în bună parte, încât pielea să rămână albă. Pielea albă era criteriu de frumusețe pentru tinerele din trecut. Dar odată ajunse în încăpere, la horă sau la nuntă, ele se descopereau,

rămânând cu părul la vedere, ca semn al fecioriei, pentru că era dreptul lor, după statut, să-și descopere capul.



Tineri la dans

O marcă vestimentară atipică era fesul alb purtat de *fetele bătrâne*. Ca fecioare, conform cutumei, ar fi purtat capul descoperit. Dar vârsta avansată, dincolo de limita acceptată mutual pentru măritiş (puţin peste 20 de ani!), impunea, dimpotrivă, acoperirea. Rezolvarea acestei situaţii paradoxale a fost introducerea în portul *fetelor bătrâne* a fesului alb, care indica, deci, starea civilă a unei femei ce nu mai era chiar la vârsta măritişului (după canoanele timpului), dar care, teoretic, era *eligibilă*; deseori situaţia acestor fete se schimba, văduvii căutând tocmai astfel de persoane.

Monahiile creştine, însă, chiar luând votul fecioriei, poartă totdeauna capul acoperit ca semn al afierosirii, ritualul intrării în rânduială fiind numit *logodirea îngerescului chip*, în

timp ce treapta desăvârșită a călugăriei este numită *luarea marelui și îngerescului chip*. Prin ceremonialul călugăriei (al tunderii) ele se afierosesc (se logodesc), din voința proprie, Mirelui duhovnicesc, Hristos, și primesc *veșmânt al logodirii*, nemaifiind libere, ci supuse. Ele poartă acoperământ, urmând exemplul Maicii Domnului, reprezentată totdeauna cu *maphorion*, care era nevopsit (într-o singură culoare, naturală) ca și toate veșmintele sale. Unii dintre scriitorii bisericești afirmă că în acea vreme obiceiul era ca îmbrăcămintea colorată, pestriță să fie folosită de femei, fecioarele purtând veșminte într-o singură culoare. Dar Maica Domnului *iubea și purta haine nevopsite, martor fiind sfântul ei văl (maphorion)*⁴.

Rolul funcțional al veșmântului este motivat și etic: veșmântul acoperă goliciunea corpului omului, căruia îi este firească rușinea, sentiment ce a determinat un sistem întreg de cutume în comunitățile tradiționale, inducând un comportament convențional motivat strict moral. Acest lucru se reflectă și în acoperirea capului femeilor, care sunt sancționate de comunitate dacă după căsătorie nu se acoperă *canonic*, adică complet, cu argumentul supraordonator, că Soarele însuși nu trebuie lezat de comportamentul neglijent al femeii ce-și lasă părul la vedere (!).

Găteala acoperirea capului în uzul portului popular de sărbătoare

Găteala capului în sens strict este abordată în portul fetelor nenuntite (nubile) pentru care portul la vedere al părului este marcă a apartenenței de grup, semn al fecioriei. Vorbim de o signalistică tradițională cu funcție de comunicare marcantă. În acest sistem de semnalizare tradițională podoabele indică disponibilitatea spre legături maritale, în timp ce acoperirea

⁴ Epifanie Monahul și preotul, *Cuvânt despre viața Preasfintei Născătoare de Dumnezeu și anii ei*, în vol. *Trei vieți bizantine ale Maicii Domnului*, ed. II, trad. Ioan I. Ică, Sibiu, Deisis, 2007, p. 11

capului semnaleză interdicția legăturilor extramaritale, pentru *că femeia luată, are cap, are stăpân!* Capul descoperit este marcă a fetei nenuntite, fesul alb este marcă a fetei bătrâne, culoarea neagră semn al văduviei ș.a.



Fată

În ce privește portul actual al costumului popular există foarte multe deficiențe și uneori exagerări de neiertat. Pericolul liberalizării portului *după cum ți se pare* determină apariția kitch-ului în arta populară, fenomen cu atât mai grav cu cât *toată lumea știe să poarte* (sic!) și să mănuiască patrimoniul

cultural tradițional. Cercetători avizați⁵, a căror părere este de necontestat avertizează asupra *alterității culturale* în privința costumului de sărbătoare.

Exemple de bune practici în portul costumului popular sunt rare și, din păcate, sunt preluate și mai rar, adesea fără discernământ, pentru că nu se pune aproape niciodată în relație costumul cu purtătoarea. Este o impietate ca femeile mature să umble descoperite, cu părul la vedere, ba chiar și machiate (chiar strident, așa cum nu erau vreodată bunicile dumnealor!). Acest lucru aruncă o lumină neplăcută întregului ansamblu vestimentar, din stilat și rafinat, făcând veșmântul ușor desuet, nepotrivit, notă ce provine din atitudinea purtătoarei, nu din piesele costumului. Într-adevăr, atitudinea celui/ celei ce poartă costumul popular este foarte importantă și poate face distincția între rafinament și *kitch*. Un bun exemplu în portul costumului este furnizat, spre exemplu, de Sofia Vicoveanca, dar nu este copiat cum și pe cât merită. Sofia, cu eleganță și bunăcuviință naturală, este purtătoarea tradiției, nu inovatoare a modei (populare) și tocmai decența purtării costumului popular ne îndreptățește să o tratăm ca pe o mare doamnă, exact așa cum și erau percepute în trecut femeile cuviincioase și respectate ale satului. Noi susținem că maniera în care domnia sa îmbracă *portul* e corectă, dar nu trebuie copiată de fete și adolescente, cu vârste foarte crude, care își leagă capul precum babele ce-și pregătesc comândul, adesea și cântând de jalea pe care sufletul lor tânăr nu au cum să o priceapă în profunzime.

Astăzi, costumul popular este, mai ales, costum de spectacol și, tocmai din acest motiv, se impune corecta lui îmbrăcare. De aceea, este necesar să se acomodeze atât piesele componente ale costumului, cât și costumul cu persoana ce îl îmbracă, încât dacă e vrâstnic sau copil, să poarte piese după

⁵ Ex. Varvara Buzilă

vârsta arătată. În fond, asta e regula de aur a comunităților tradiționale: *poartă-te cum ți-e portul!*

Broboadele de târg

În secolul XX în portul popular au avut loc schimbări dramatice, unele piese înlocuind pe cele *canonice* sau dublându-le. Perenitatea mănăștergurii (ștergarului de cap) au asigurat-o, ca în multe ale cazuri, femeile vrâstnice, nedeprinse a călca canoanele *modei* tradiționale. Totuși, și ele au adoptat acele piese funcționale care le ajuta să se îmbrace mai călduros. Așa, de pildă, a fost *barizul* de lână, ușor, călduros și facil la purtare, casâncele negre sau cu flori, tulapanele, dar și *bertele* mari de târg, care acopereau capul și trunchiul (spate, umei și piept), lucru important pentru femeile bătrâne. Aceste piese practice au fost adoptate repede și de femei tinere, care se legau ușor cu barizul, iar berta o foloseau la înfășat copilul, atunci când mergeau la biserică sau în vizite la rude.



Femei cu casâncă

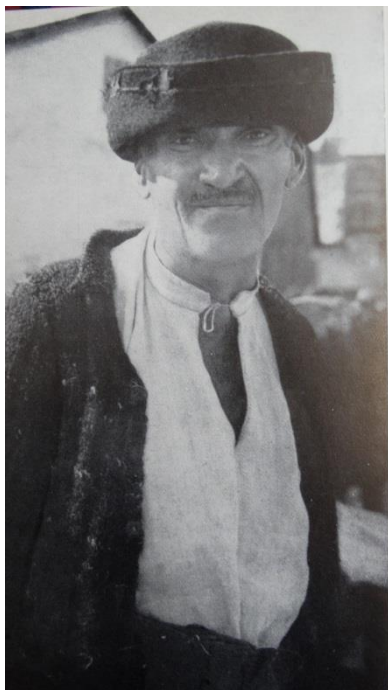
În Bucovina, și datorită influenței ucrainene, apare în port, de timpuriu, șalul/ (șalinca = casânce mare) cu flori, mai

întâi la mirese. Primită la nuntă casânca cu flori (șalul/ șalinca) era purtată de tânăra nevastă la biserică, iar maroc, acoperind și protejând mâneștergura. Pe alocuri o și înlocuiește, ca să pregătească următorul pas: adoptarea baticului de târg la portul tradițional. Totuși femeile conservatoare nu s-au despărțit de barizul de lână și/ sau mătase, de casânca de mătase sau cea de bumbac, lăsând pe seama ucrainencelor portul casânței cu flori, prea înflorată și cu o cromatică prea vie pentru gustul bucovinencelor române. Dacă huțancele au adoptat costumul românesc, folosind cromatica specifică, nu au adoptat niciodată în port acoperitorile de cap ale româncelor.

Acoperitorile de cap pentru bărbați, sunt adaptate anotimpului (căciula pentru vreme rece, pălăria pentru vreme caldă) și nu cunosc o varietate atât de mare, precum cele pentru femei. Specializarea acoperitorilor pe grupe de vârstă se face datorită faptului că unii bătrâni se agață de modelele masculine din viața lor, dintr-un timp trecut, așa încât totdeauna vom vedea la bătrâni forma mai veche a pălăriei sau căciulei. Astfel s-au menținut în port două tipuri de pălării, considerate bătrânești, una fiind specifică Bucovinei: *pălăria cu gang*. Dacă pălăria cu boruri largi, numită *pălărie de pădure* se întâlnește pe Valea Bistriței, din ținutul Neamțului spre sud, pălăria cu gang a fost preferata sucevenilor, mai ales a celor din ținutul Bucovinei. Pălăria cumpărată din târg era purtată la sărbători, la hramuri, iar maroace, iar când se învechea și uza destul de mult intra în portul de rând (de toată ziua). Flăcăii purtau pălării cu boruri mai înguste, cu panglică, în care își prindeau pene colorate, flori de *nagară* (negară), de siminoc sau altă floare de sezon (răpită de la fete, în joc), ață de mărțișor în martie și, neapărat, peteală când erau miri.

La zilele naționale, la serbări câmpenești sau evenimente publice marcante (vizita regelui, comemorarea eroilor, dezveliri de monumente, hramuri, precum cel al Putnei etc.)

purtau tricolor la căciulă (la pălărie, niciodată), ca semn festiv și marcă identitară (apartenență etnică, mai ales la românii bucovineni, dar și la cei din zonele de graniță, pe vremea regatului!). Tricolorul de la căciulă dubla adesea brâul tricolor.



Bărbat cu pălărie cu gang



Târguind pălării cu gang pentru fii

Căciula de oaie este specifică românilor, vechi și statornici crescători de oi. În timp ce căciulile de purtat (de toată ziua) se făceau din piele de *moșer* (miel din primul an, scos la iarbă), căciula purtată la costumul festiv (de sărbătoare) și ritual (costum de mire) era cusută din pielică de miel de lapte, la care nu s-au desfăcut valurile blăni, fiind considerată o piesă luxoasă, scumpă. Pentru că mieii erau mici, aceste căciuli se făceau din două blănițe, dosul fiind dintr-o blană

obișnuită, sau chiar din bucăți rămase de la alte căciuli, uneori chiar de la căciuli mai vechi, la care s-au desfăcut valurile.



Flăcăi în port de sărbătoare cu căciulă

Căciula de rând (de toată ziua) se făcea dintr-o singură blană de *moșer*, din care mai și rămâneau bucăți. Având perii mari această căciulă avea volum. Nici culoarea nu era totdeauna uniformă sau aleasă, putând fi neagră sau sură (brumărie), dar și albă, *comâră* (bej-maroniu) sau chiar tărcată.

Căciula bună (de sărbătoare) era mai fină, având perii blânii mici, cu valuri. Nu avea un croi diferit. E drept că bătrânii aveau căciuli mai scurte, pe care le purtau bătrânește (dreaptă), mocănește (înfundată, cu facies cilindric) sau boierește (cu tăietură/ topor).



Bătrân cu căciulă brumărie (Bosanci)

Flăcăii purtau căciulă mai ales pe-o parte (pe-o ureche) sau cu pliu spre spate. Moda orașului a influențat în a doua parte a secolului al XX-lea și croiul căciulii, respectiv portul ei. Au apărut în secolul XX, după război căciuli *domnești* purtate *ca învățătorii*: căciuli cu bor (o fâșie ce dublează marginea). Ele nu au fost niciodată purtate la joc, la serbări, fiind purtate totdeauna de bărbați maturi, căsătoriți, de gospodari, niciodată de flăcăi. Ea se acomoda cu hainele groase de șiac, cu croi influențat, de asemenea, de moda târgului. Nu se acomodau cu cojocelul, cu bundița și nici cu flăcăii (!), fiind pretențioasă și stingheră în societatea tinerilor, dar potrivită la adunările gospodarilor.



Portul căciulii la flăcăi

BIBLIOGRAFIE

Epifanie Monahul și Preotul, *Cuvânt despre viața Preasfintei Născătoare de Dumnezeu și anii ei*, în vol. *Trei vieți bizantine ale Maicii Domnului*, ediția a II-a, trad. Ioan I. Ică, Editura Deisis, Sibiu, 2007

Arhimandrit Dionisie Constantin, *Despărțit de lume și rugător pentru lume*, Editura Bazilica, București, 2016

Pavel, Emilia, *Portul popular moldovenesc*, Editura Junimea, Iași, 1976

Florescu, Florea Bobu, *Portul popular din Moldova de Nord*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956

Buzilă, Varvara, *Costumul popular din Republica Moldova. Ghid practic*, Chișinău, 2011

CUVÂNT DE ÎNCHEIERE

Volumul acestui an este foarte bogat și diversificat tematic, astfel încât acoperă o multitudine de probleme ale înțelegerii și valorificării culturii tradiționale folclorice în contemporaneitate.

La realizarea acestui număr 7/2017 al anuarului de educație culturală pe filon folcloric intitulat sugestiv GHIDUL IUBITORILOR DE FOLCLOR am beneficiat de aportul substanțial al specialiștilor **Școlii etnomuzicologice de la Chișinău**, reprezentată de profesorii universitari Dr. Svetlana Badrajan, Dr. Diana Bunea și Dr. Nicolai Slabari și de cercetătorii Institutului Patrimoniului din cadrul Academiei Republicii Moldova, între care se remarcă în mod deosebit Dr. Vasile Chiseliță. Ei ne oferă o viziune dinamică asupra folclorului și diverse soluții eficiente care au contribuit la revitalizarea rapidă și masivă a folclorului românesc în Basarabia, actualmente Republica Moldova, zonă românească deznaționalizată sub regimurile politice anterioare. Patrioți veritabili și specialiști de marcă în lumea academică, etnomuzicologii basarabeni s-au angajat cu responsabilitate și clarviziune în demersurile noastre de atragere a cât mai mulți oameni spre înțelegerea și performarea adevăratelor valori ale folclorului într-o lume globalizată, în care hibridul și confuzia domină piața muzicală.

Lor li se adaugă profesori și etnografi care, cu experiența lor contribuie la acurarea produselor folclorice și a portului tradițional prin observații și detalii de rafinament artistic și autenticitate tradițională.

Sperăm că experiențele împărtășite și modelele culturale furnizate în cadrul acestui volum vor fi utile celor care se vor îndeletnici cu nobila activitate a lecturii și a studiului, și cu cea a performării folclorului.

Dr. Constanța Cristescu

