

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

GHIDUL IUBITORILOR DE FOLCLOR

9/2019

**Editura Lidana
Suceava, 2019**

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 neconvențional de educație culturală cu apariție anuală.

Responsabilitatea asupra conținutului materialelor publicate revine
în exclusivitate autorilor.

ISSN 2284-5593

ISSN-L 2284-5593

Cuvânt înainte

Acest număr al ***Ghidului iubitorilor de folclor*** continuă demersurile de explicare a problemelor pe care le implică valorificarea și promovarea tradiției folclorice în formele actuale de manifestare artistică spectaculară, dar și demersurile de promovare a culturii tradiționale prin exegeze de istorie culturală, prin demersuri de teaurizare științifică, prin studii de etnomuzicologie, prin prezentarea formelor locale de manifestare a unor obiceiuri, dar și a unor rapsozi, formații folclorice de amatori, dascăli dedicați culturii tradiționale locale.

Conținutul GHIDULUI din acest an este divers și bogat tematic, oferind cititorilor un bagaj de cunoaștere merit să le îmbogățească experiența culturală și artistică și să le modeleze atitudinea față de cultura și arta tradițională, sub presiunea modelor.

Tonul satiric, pamfletar, adoptat de unii specialiști și scriitori în cadrul unor articole este pe deplin justificat în condițiile actuale de percepere denaturată, aberantă, a activităților cultural-artistice profilate pe promovarea folclorului.

Moda vedetismului, inflația festivalieră, pseudocompetiția, disprețul față de autenticitatea folclorică veritabilă mascat de sloganuri vehiculate prin media, nu fac altceva decât să sfideze bunul simț tradițional al românilor și să-l pervertească.

Formalismul festivist și lipsa de măsură au și ele grave consecințe. Festivalul tinde să absoarbă complet unele obiceiuri calendaristice, reducându-le la manifestarea spectaculară trunchiată de etalare festivistă. Această deviere de la tradiție spre spectacolul scenic de festival trebuie să dea de gândit

serios tuturor: specialiști, factori culturali, performeri de folclor, “vedete”.

Iată de ce unii specialiști reputați au considerat că trebuie să tragă un semnal de alarmă și că lucrurile grave trebuie spuse fără menajamente, cu obiectivitate și severitate, pentru ca cei ce citesc să înțeleagă gravitatea lor și necesitatea reevaluării atitudinii pe care o adoptăm față de actul cultural, față de cultura tradițională, față de folclor, față de noi înșine ca performeri de folclor, ca actanți și concurenți în manifestările culturale pe care ni le asumăm și pe care le proiectăm. Un festival se organizează pentru a promova un fenomen cultural-artistic de valoare. Atunci, să promovăm valoarea, nu toleranța nonvalorii, degradantă deopotrivă la nivel cultural și uman.

Adresez mulțumiri călduroase tuturor colaboratorilor pentru contribuția adusă la împlinirea acestui număr de anuar cultural-educativ și îndemn iubitorii de folclor să se ostenească a citi articolele publicate spre folosul lor real.

Trebuie să precizez, în încheiere, că în acest GHID nu se acceptă orice materiale, tematica lui fiind axată pe domeniul înțelegerii și promovării folclorului în contemporaneitate. În consecință, doritorii de a colabora la numărul 10 pe anul 2020 sunt rugați să se încadreze în tematica acestui anuar cultural-educativ și să scrie corect gramatical și bine documentat în *limba română*.

Dr. Constanța Cristescu

ABC-ul IUBITORILOR DE FOLCLOR

Gânduri pentru tinerii etnomuzicologi și interpreți

Dr. Grigore LEȘE

Prof. univ., Universitatea din București

Donald Tovey spunea: „atunci când o muzică e prea arhaică sau inaccesibilă ca să-i poți aprecia valențele artistice, ca s-o înțelegi, este mai bine să încerci să pătrunzi în spiritul celor ce au gustat-o, decât să culegi datele tehnice”.

Grefată pe un fond colectiv de semne, simboluri și forme, unele luate din lumea exterioară, altele din plan spiritual, tradiția înseamnă continuitate, identitate, neam. Viața țăranului nu a fost ușoară, dar cu siguranță din punct de vedere spiritual a fost intensă și nuanțată. Relația sa cu pământul, cu muzica, cu ritualul, cu elementele primordiale a fost una concretă, stabilă, organică. Pentru țăranul român de odinioară, lucrurile care îl înconjurau nu reprezentau doar niște simple bunuri materiale ci făceau parte din ființa lui. Purtau duhul strămoșilor. De aceea, țăranul nu se muta din casa lui. Renunța cu greu la rânduială, la practicile și obiceiurile moștenite, la muzica lui.

Eu o să vă povestesc despre hore, despre faptul că ea se transmite din generație în generație precum limba maternă; iar din acest motiv consider că este nefiresc, artificial și inutil predarea „canto-ului/cântului popular” în academiile și universitățile de profil. Muzica țărănească este produsul unei societăți bazată pe comunicarea orală. Ea persistă în toate vremurile și la toate civilizațiile. Horitorul completează, improvizează, transmite. Muzica lui nu încapă pe portativ, este improvizatorie și este produsul unei colectivități. Sigur că sunt imperios necesare predarea unor materii precum etnologia, antropologia, etno-muzicologia. Dar să îți propui, la nivel academic, să înveți un tânăr să horească sau să „zică”

țărănește în instrumente rudimentare, specifice oieritului, este ridicol și, din punctul meu de vedere, aproape imposibil. Eu m-am născut într-un spațiu cu toate reprezentările și trăirile satului: joc, povești, zăcăli, hori. Școala și academia de muzică m-au strămutat într-un alt spațiu, diferit de cel în care eram obișnuit să mă mișc și să mă manifest. Eu nu am plecat din sat să învăț să horesc sau să cânt țărănește, am plecat să învăț rigorile muzicii clasice.

Încă din secolul trecut, au fost mulți universitari prestigioși care s-au opus introducerii folclorului ca materie de studiu în universități. Într-adevăr, abordarea culturii orale la nivel academic ar fi trebuit să fie alta. Omul horitor creează spontan, nemăsurat, are clipe creatoare inovatoare, ingenioase. Nu putem vorbi de un răstimp sigur, deplin. Vibrațiile se contopesc.

Astăzi, au apărut școli în care se predă cântecul tradițional, muzica țăranilor. S-a creat o adevărată rețea managerială la nivel național, un sistem de învățământ artificios și păgubos. Tinerii merg la universitățile și academiile de muzică, profesorii lor aduc ritualuri în scenă, fac spectacol din obiceiurile ceremoniale. Este trist ce spun, însă folclorul a devenit o armă politică și un produs de marketing ce ne aruncă în derizoriu. Televiziunile s-au obișnuit să trăiască din divertisment, au adus folclorul la acest nivel.

Nu există tabere de etnologie și etno-muzicologie. Nu există documentare, nu există specialiști dăruți, nu există preocupare. Nu sunt producții serioase care să acceseze stratul vechi al culturii orale, oameni cu pasiune care să meargă în comunitățile izolate pentru a documenta ce mai există. Muzica țărănească este o balenă uriașă, agonică de un secol încoace. Trăim într-o țară unde analfabetismul este girat de diplome universitare.

Sfatul pe care îl dau acelor tineri, care prin muzică sunt în căutarea sinelui și a identității, este că trebuie să se ilumineze. Să fie determinați, să nu se oprească din căutări până nu se împlinesc. Performanțele artistice presupun răbdare, gândire logică, spirit de construcție, maturitate. Trebuie să se hotărască ce vor să performeze, iar prin studiu să ajungă la profesionalism. Când se apropie de muzicile orale, tinerii interpreți trebuie să găsească simplitatea, dezinvoltura din mediul genuin, măsura, echilibrul necesar. Este vorba despre o adaptare a lor la cântec. Trebuie să se apropie de comunități, să încerce să petreacă timp cu oamenii locului, să își însușească formele melodico-ritmice, emisia, timbrul, ornamentica.

În ultima vreme, muzica țărănească a fost supusă prea mult experimentului. S-au făcut studii despre sistemele sonore și ritmice, într-o abordare comparată. Însă această muzică trăiește prin ea și nu trebuie explicată în fiecare zi. Sunt semne pe care oamenii le știu și trăiesc prin ele. Condiția esențială e să fii în lăuntrul ei, nu în afara ei. Există un limbaj pe care nu oricine îl poate stăpâni. Sunt legi nescrise, ale cerului și ale pământului. Este un amestec de trăiri care se așează în vreme. Gândurile, sentimentele, reprezintă mesaje prin care oamenii se pot recunoaște unii pe alții.

Tinerii trebuie să știe că, de-a lungul anilor, muzica străveche s-a șubrezit, a devenit un „produs de consum”. Muzicile din sat au fost explorate, restrânse, rezumate și - din păcate - unele creații au dispărut sau au devenit inactive. Au fost ignorate ritmurile. Intențiile și intervențiile etnomuzicologilor nu au fost întotdeauna binevenite. Muzica țărănească a fost și este într-o permanentă schimbare. Oralitatea îi determină înnoirea. Are un caracter monodic și nu trebuie să o îmbrăcăm, pentru că o înăbușim. Horile, așa cum am spus, trăiesc prin ele: mor și renasc când nu ne așteptăm. Așa-s făcute pe lume.

La noi, perioada medievală și premodernă nu beneficiază de o moștenire documentară propriu-zisă: notații, partituri, lucrări. Reconstituiri migăloase au fost făcute de Teodor T. Burada, cu unele informații legate de organologie; apoi George Breazul, cu studii de medievistică muzicală a deschis un drum în cercetare, continuat mai târziu de Gheorghe Ciobanu, Viorel Cosma, Romeo Ghircoiașu, Tiberiu Alexandru. Există peste 350 de cronici din toată țara, dar - din nefericire - nu au fost exploatate din punct de vedere muzicologic. În aceeași situație sunt literaturile de ceremonial, erminiile, scrierile parenetice, operele geografice și istorice. Muzicile de atunci aveau semnificații și funcții diferite: de semnal, de simbol, de delectare.

Utilitară sau magică, ceremonială sau neocazională muzica țărănească se înscrie într-un tipar stilistic străvechi. Enescu intuiește construirea unor moduri care să conțină inedite intonații populare: în Rapsodii, în Sonata a III-a pentru pian și vioară, în Simfonia de cameră. Unii au încercat de-a lungul timpului să introducă horile în învățământ - Vorobchievici, Popovici, Kiriac, Breazul -, spunând că soarta muzicii în școală se hotărăște. Eu cred că muzica orală trăiește prin ea și nu trebuie explicată în fiecare zi. Prin atitudinea lor, prin felul lor de a se manifesta, oamenii trăitori dintr-o comunitate tradițională SUNT deja în universalitate.

Prezentată instrumental prin saloanele aristocratice ale Europei, amputată prin aranjamente armonice discutabile, muzica țărănească poate rămâne un domeniu și subiect deschis noilor generații de etnomuzicologi. Prezența cercetătorilor pe acest segment a fost poate firavă, insuficientă. Nu mulți au reușit să simtă dimensiunea și forța acestui câmp de cercetare. Polemizările despre sensibilitatea și valoarea muzicii orale, de sorginte țărănească, au ajuns în vârtejul polemic al timpului.

Din cauza politicilor culturale au apărut intrigile între oameni și așa au fost manevrați.

Muzica simplă, neprefăcută, naturală, cu puține sunete, poate fi refăcută și reînviată în orice colț al lumii. Inventivitate, ingeniozitate, inovații au toate popoarele. În stratul străvechi se găsesc rădăcini comune. De exemplu, acele structuri simple, oligocordice, specifice genului neocazional (horea în grumaz) au apărut (în împrejurări asemănătoare de trai, simțire și receptivitate) în multe și îndepărtate zone ale lumii. Sunt muzici genuine, improvizatorice. Au un caracter oral iar oralitatea, improvizația le sunt suficiente și definitorii. Această muzică nu trebuie notată și nici „înfrumusețată” din perspectiva interpretării. Dacă o notăm, o pietrificăm, o scoatem din rosturi și o putem pierde definitiv. Actualmente, tehnologia vine cu soluții inovatoare de înregistrare/redare/conservare avansate, care ne ajută să rămânem aproape de adevăr.

Studiind arhivele institutelor de folclor și mergând în comunități tradiționale conservatoare, atât tinerii etnomuzicologi cât și interpreții vor putea observa că există două lumi total diferite: lumea cântăreților numiți profesioniști și lumea muzicii țănănești. Muzica tradițională are patina timpului, este marcată de mai multe generații, de nenumărate personalități, este vie. Țăranii cântă nativ, neconștientizând ce cântă, iar cei care valorifică scenic muzica țărănească ignoră caracteristicile stilului transformând-o într-o muzică folclorizată. De aceea la noi au ajuns alte abordări din punct de vedere stilistic, alte voci, alte timbre. Fenomenul de promovare a timbrelor nespecifice a luat amploare în toate zonele țării. Atât cercetările de cabinet cât și cele de teren s-au făcut superficial, fără să se observe specificitatea zonelor din punct de vedere vocal. Timbrul vocal poate fi influențat de relief, de climă, de starea psihică a locuitorilor anumitor zone.

Interpretarea muzicii țărănești este și trebuie să fie cu erori, improvizatorică, iar vocea mai zgrunțuroasă, mai sălbatică, nu o voce clară, de belcanto. Tocmai aceste „imprecizii” dau strălucire stilului tradițional. Lumea nu înțelege și încearcă să clasicizeze, să îmblânzească muzica țărănească, ascunsă parcă intenționat de mass-media și industria muzicală. Prioritățile se pare că au fost altele, în funcție de conjuncturile politice, de preferințele și selecțiile făcute de-a lungul anilor de diverși realizatori de radio și televiziune, nu întotdeauna temeinic pregătiți în domeniu. Nu este suficient să fii absolvent de Conservator ca să simți, să intuiești și să prețuiești dimensiunea spirituală a muzicii țărănești.

În ultima vreme au luat amploare în sistemul de învățământ artistic superior secțiile de canto popular, dublând catedrele școlilor populare de artă, unde oamenii vin de plăcere, nu pentru a face performanță. Au ajuns astfel să se confunde școlile populare de artă cu universitățile și academiile de muzică. Tinerii de astăzi nu trebuie induși în eroare, ei trebuie să știe că horitul, cântarea tradițională nu are de-a face cu învățământul superior artistic, unde prioritățile sunt altele. George Breazul, Constantin Brăiloiu, când s-au străduit să introducă în învățământul universitar cursul de folclor nu cred că s-au gândit la performarea cântecului tradițional la nivel academic, ci la o abordare comparativă cu alte muzici, pentru conștientizarea stratului străvechi comun. S-a cântărit mult când s-a luat această decizie și e păcat că, în 2019, încă nu știm care ne sunt prioritățile. Am încredere în noile generații. Cu discernământ și profesionalism, am convingerea că vor așeza lucrurile în ordinea lor firească.

Festivalul de non-folclor „autentic”

- pamflet cultural -

Dr. Ciprian CHIȚU

Conf. univ., Universitatea de Arte “George Enescu” –
Facultatea de Muzică, Iași

Atunci când cuget la valori perene, simt că toată strădania lui Kiriac, Breazul și Brăiloiu nu a fost deloc fertilă și nu are o finalitate educațională în contemporaneitate. De ce s-au agitat acești titani inutil?!



Folclorul ca factor esențial educațional reprezenta un imbold la începutul veacului XX ce s-a prespălat de-a lungul vremurilor aidoma bluejeanșilor împrumutați de la văcarii „stilați” (sic!) de peste ocean. Vechi sintagme autohtone în care termenul lui William Thoms inundă creiere, surescită simțul olfactiv cu parfum de excremente bovine, păstrându-și autenticitatea în forme latente și în contemporaneitate prin personaje reîncarnate ale Comitetului Central, ce militează pentru progres absolut: „folclorul miroase a balebă” spunea odată un „erudit”. Rămânând în sectorul zootehnic, realitatea e

că aproape toate vacile pot naște viței, dar nu toți boii sunt preocupați de educația lor elevată. Cum ar fi ca fiecare vițel să aibe în grajd și un pian cu coadă (s-ar simți un domn) așa cum aveau domnițele de boier de secol XIX, în care să poată improviza și o horă pe lângă „FurJoiana” sau „Baladă pentru Balțaderin”.

Ce se întâmplă astăzi cu termenul sus-pomenit „folklore”, adaptat și adoptat la noi de autorul dramei romantice „Răzvan și Vidra”, chinuit și prelucrat cu soartă tragică, parcă, de Sofocle?! În perioada comunistă am crezut că folclor înseamnă cântec muncitoresc și colectivizare și îl primeam în fază incipientă dozat în difuzor. Apoi, am crescut și am crezut că folclor înseamnă ce auzeam la radio sau ce vedeam în „Emisiunea cu cai albi”. Problema e că la „Ora de muzică” ascultai „marea muzică” explicată cu profesionalism desăvârșit de muzicologul Iosif Sava, reluată ulterior (1990) ca un forum de discuție cu cei mai reprezentativi oameni ai culturii românești, dar la „cea cu cai” nu prea ascultai folclor.

O bună parte din părinții noștri cred că tot ce imprima și expunea pe discuri de vinil casa de discuri Electrecord e folclor „autentic”. Unii cred că romanța sau cântecul de petrecere sunt genuri muzical-folclorice românești sau că unele musculițe de oțet pot face miere dacă se screm puțin. Și unde auzi de „folclor”, merge parcă afiliat mănușă și termenul de „autentic”, în sensul că „dă bine” (sic!). Le spun și studenților mei cu căldură și sinceritate debordantă: când auziți astăzi de „folclor autentic”- fugiți cât puteți. „Autentic” înseamnă „need for speed”. Opinci mai găsiți, le cârpiți ulterior, bătăturile se vindecă, dar nu aveți autenticul pe conștiință. Festivalul de folclor autentic (de obicei se ia un nume de fată cu profil românesc, de solist, rapsod consacrat defunct sau epuizat profund, în aniversare continuă și retragere săptămânală, activ sau în rezervă, se militează către ceva cu „frunzuliță”, animal acvatic - dacă e din sud-est -, „bursucul de

aur”- dacă e din zona Bucovinei, semn de prosperitate rurală, ori un busuioc nedres) din urbea (și nu există oraș în arealul românesc dezinteresat de promovarea autenticului prin jocuri de lumini, orgă cu „șervet” pe ea, vioară „electrică”, clarinet roșu și contrabas în formă de umbrelă). De obicei folclorul acesta autentic pătrunde în urbe odată cu zilele orașului, dar nu e o regulă absolută.

În dimineața cu pricina, toată comunitatea se pregătește pentru „marea trecere”, se face un tur al urbei, denumit la fel de autentic precum festivalul în sine - „paradă” - (din germ. parade, fr. parade). Aici participanții însoțiți de instrumente achiziționate din fonduri europene înfruntă condițiile meteo, deseori vitrege, ce nu concordă cu buletinul meteo de cu seară, ci mai degrabă cu blestemele, paparudele și scaloienii opozanților politici, totul într-un vacarm de iarmaroc.

Nu a leșinat anul ăsta nimeni, i-a fost puțin rău unei dansatoare din Cehia dar bunicuțele din Ucraina se țin bine ca în fiecare an. Acum e la spitalul municipal într-un mediu mai autentic decât festivalul în sine. Bătrânetul de casă aplaudă hipnotizat mai ceva decât la Ziua Recoltei. Fanfara cântă un „merengue bătrânesc trăgănat” cu ethos bucovinean. Prin vacarm se distinge un vals autentic în „mi minor” op. 112 din subzona folclorică a Depoului – „Du-mă (repede) acasă, mai tramvai!” - ce nostalgie pentru băbuțe și moșnegei nevolnici. Totul e sublim, parcă plutesc într-un autentic viitor. Portul etalat cu mândrie e veritabil românesc, cu motive tradiționale hinduse, doar că noi românii adevărați venerăm oaia nu vaca. Oaia, ființa complotistă, logoreică, ce are puteri paranormale, din balada „lirică” cu același nume, sugerată acum ceva vreme de bietul pașoptist.

Întrevăd în noianul autentic un acordeonist virtuos ce face risipă de armonii geometrice, elemente adăugate, scordaturi și modele intonaționale de tip „Minune”. E de-al nostru din Zanzibar (dar pe plăcuță scrie, eronat probabil,

subzona folclorică Ferentari, Sectorul 5). Modestia-i într-un conflict de interes cu opulența: cămașă albă versus ochelari de soare, contrast alb- negru, opinci ascuțite din piele de varan „de firmă” italiană „Comodo”, într-o combinație perfectă cu ghiulul lui Rumburak, ce-i îngreunează ușor digitatia „sfintei treimi” la dreapta omului (degetul 4 uzitat periodic, doar în caz de forță majoră, iar 5 - „prohodit”, inert).

După câteva „polcuțe” și Rumba de desperechiere de la Scofârlui de Deal, interpretate cu tact și haz de Fanfara „Noastră” (ar trebui să-i dăm un nume de „frunzuliță” și ei), este deschis Festivalul autentic al sponsorilor transmis în direct și în reluare de un post de televiziune local ce se pregătește deja să-și strângă aparatura după discursul politic.

Ulterior, când televiziunea plecase deja, este prezentat juriul format „ca în fiecare ediție” (dar aceasta este a doua) din oameni cumpătați, non-violenți, echilibrați emoțional, competenți, profesioniști, profesori de fizică pasionați de mișcări kinestezice, ziariști și oameni politici ce susțin convingător și rătăcitor valorile perene.

Prima interpretă are doar 5 primăveri, aparține Grădiniței cu program sportiv nr. 2, și va interpreta două piese din folclorul copiilor: „Ghiță, te-aștept diseară la porțiță” și „Iuhai bade”. Profesor corepetitor orgă - soțul educatoarei, tatăl mlădiței.

Urmează câteva probleme tehnice, binevenite pentru a ne purifica pavilioanele, după care este poftit în scenă un grup de copii anesteziați, supranumit Ansamblul folcloric „Vrăbiuțele”, aruncați pe firmament și bruscați cu grijă de doamna învățătoare, precum niște piese de șah, atunci când afli că îl ai adversar pe Gari Kasparov. După un aranjament scenic strategic, „doamna” se infiltrează printre micuți și este deghizată de o gestică ce îmi amintește de Sir Georg Solti în Tannhäuser. Folclor muzical moldovenesc cu scop educativ: „Bate vântul frunzele” și „Boroboacă”. Nu văd mare lucru pe

scenă din cauza părinților entuziaști ce-și venerează odraslele, și aleg să-mi ațintesc privirea ca într-un binoclu în tableta cu diagonală cinematografică a unuia din fața mea, ce immortaliza tot.

Următoarea secțiune se adresează soliștilor vocali promotori de melodii folclorice „autentice” din repertoriul propriu. Îmi atrage atenția o domnișoară tumultuoasă, rodată la evenimente, cu vibrato excesiv de cântăreț ultra-consacrat, în rezervă. O piesă culeasă de la bunica ei, compusă de maestrul, dirijor al orchestrei „Doina Groparilor” și versificație proprie, catalectică - excesiv. Coloritul „liliachiu” al ochelarilor este asortat perfect cu formele zoomorfe ale iei și cu „vibe”-ul faunistic - de găină. Tocurile de tip cui îi dau prestanță de ibovnică ce poartă epoleți din zona de proveniență.

Câteva piese realizate pe un instrument omis din neștiință, atât de Burada precum și de Tiberiu Alexandru, în sumarele clasificări organologice. Nu încape nici măcar la pseudoinstrumente: orga lui Pann - pe post de braci, broancă, gordun, scripcă, numai copaci nu taie. O Bătuță moldovenească, repetitivă, fără melisme, interpretată melopeic la saxofon, cu „brackuri” între părți, mă impresionează profund. Elevul repetent cică are formație, deci „e promis” spun gurile bune! Un învățător din juriu încearcă să-și influențeze tacticos colegii: „e meseriaș dracu! Le are, ce mai...!”.

„Bună seara și bine v-am găsit!” e leit-motivul zilei. Un val de soliști vocali se înștiințează în fața publicului cu această sintagmă de eveniment nocturn, cu negative intranspozabile și ambitus indefinit din repertoriul colegilor consacrați. Se susțin între ei cu tipurituri urbane și interjecții tribale. Par a fi ultrași de capitală ai unui ansamblu autentic retrogradat.

Urmează o formulă de taraf moldovenesc ce mi-l tulbură pe bietul Gheorghe Ciobanu și „Clejanii” lui perimați: orgă cu ștergar, orgă simplă și iar orgă „traversieră” - adică acordeon

„electrocasnic”. Tinerii alături de instructorul „organist” pe post de corepetitor îngână heterofonic ceva din repertoriul lăutăresc de secol XXII. Același învățător aclamă satisfăcut: „să-i vezi pe aștia peste doi ani...”.

Fiind festival folcloric cu obiectiv electoral nu puteau lipsi nici anul acesta dansatorii ce ne-au descântat privirile, expunându-ne complexului sincretic al jocului tradițional românesc. Două suite a câte șase melodii au umplut timpul dar și sala de aplauze năvalnice. Cred că erau de-ai casei. Costumele stilizate impecabil, cu catrințe scurte pentru a permite pași mari, sănătoși, pantaloni albi, la dungă, și pantofi crem ascuțiți orientați ușor spre absolut. Melodia era perfectă, imprimată pe bandă de o orchestră renumită formată din frați de-ai noștri, la fel și partea poetică-strigătura-dicție nu glumă! Am aflat ulterior că maestrul coregraf are studii de balet, realizate la o universitate particulară de dincolo: știe să pună în valoare fetele mai ales pe Călușar.

Finalul aduce în gala laureaților concluzii trase la rece de viceprimar (în lipsa edilului principal): „folclorul e pe mâini bune!”. Nu-mi dau seama exact la ce se referea, dar dacă are dreptate?!

Lăsând gluma de o parte, realitatea nu e departe de ce am expus anterior. Sunt unele aspecte apreciative în ceea ce privește aceste festivaluri:

1. faptul că există. Ce ar fi dacă nu le realizăm deloc? (Știu, nu ar mai fi nimic, probabil);

2. faptul că ai noștri copii sunt implicați în acțiuni socio-cultural-educative, în învățământul formal, non-formal și „informal”.

Realitatea mizeră constă în faptul că puține dintre acestea păstrează anumite standarde culturale și educaționale de apogeu. Goana generalizată după diplome în învățământ, pune pe primul loc evaluări profesionale, orgolii, emulații și quasi-emulații în detrimentul calității. Prea puține păstrează un

standard viu, cu multe eforturi de ordin financiar, coroborate deseori de nebunia frumoasă a vreunui nostalgic, fie el om de cultură, politic ori pedagog. Majoritatea au obiective false ce le transformă în anti-folclor: (expuse frumos în regulamentul interior - promovarea folclorului, autenticului et caetera). Foarte multe sunt realizate diletant, la nivel de serbare școlară, în care totul e „făcut după ureche” iar principalul „informator” este Youtube. Cum „folcloriștii” de secol XIX erau „comozi” și nu se deplasau la sat punând accent pe folclorul urban, ceea ce nu înseamnă că e lipsit total de valoare, dar nu reflectă ethosul complex românesc (observați că evit să spun autentic), la fel de nociv a devenit Youtube-ul, și în general fenomenul „media”, astăzi.

Un abis de non-valori, non-educație în care neghina reprezintă, din păcate, aspectele pozitive. Un motor de căutare eronat ce îți dă în loc de „nuntă tradițională” formații și localuri, pentru că asta ne interesează. Prea puțin folclor, prea puțin filon autentic.

Ce nu înțeleg organizatorii, participanții (și nu mă refer la copii, ci la profesori, instructori, corepetitori nedocumentați, unii călăuziți de pasiune, de instinct, părinți orgolioși, hipnotizați de faimă, televiziune, premii meritate au ba) că mai bine cântă *hip hop* corect și cu pasiune decât o muzică pe care o pretinzi ca fiind moștenită de la strămoși. Atunci te dezintegrezi ca națiune, ești un dezmoștenit, rămânând gol, fără nimic. „România își pierde mințile” o sintagmă veridică des utilizată, cu dublu sens: 1- mințile noastre luminate pleacă din țară, iar odată cu ele pleacă și câte o fărâamă de românism; 2-România e pe un trend descendent și fiecare avem o parte de vină dar și datorie morală de a o salva pentru că am primit-o „sănătoasă”.

Existența acestei muzici e mult mai fragilă și trebuie să înțelegi (tu părinte, tu domnule profesor, tu copile) că te poți bucura de ea grație strădaniei predecesorilor. Nu îți bate joc de

munca lor, de plânsul lor, de morții lor, de bucuria lor simplă, de legănatul pruncilor în covată, doar pentru că exiști astăzi. Fără să vrei, râzi de părinții tăi, și mai grav, râzi de tine. Punând orga în festival ai ucis tot, înainte de a se naște. Oricum te întâlnești cu acest instrument la tot pasul, dar aici, măcar aici, trebuie să nu fie! Menirea festivalului este tocmai pentru a reaminti, promova, tezauriza (spuneți cum vreți) instrumentele acustice, mai ales pe cele la care au cântat odată străbunii tăi.

Din lipsă financiară poți face rabat de la o ie, un brâu, cămașă dacă nu e din zona ta (deși asta ar trebui să prioritizeze primele investiții făcute de un român), dar pune pe tine ceva românesc! Îmbracă-te de sărbătoare cu straie românești (de care ai) și imită-ți cu mândrie înaintașii! Nu te lăuda pe scenă cu podoabe și accesorii metalice, dacă tot faci o reconstituire a unui act folcloric. Străbunii tăi erau adaptați codului bunelor maniere de astăzi!

Fă din dans un complex sincretic viu! Caută melodii din zona ta, ia-ți o formulă de taraf restrânsă (până la dobă-trompetă). Roagă-l pe bunic să îți arate pașii de Sârbă sau de Arcan. Nu imprima strigătura pe bandă - strigă atât cât te țin bojocii, așa te eliberezi „de dracii de sub cleanț, să se bage-n muzicanți”. Evită suitele de dansuri lungi cu multe elemente coregrafice sofisticate în care vrei să expui multe și nu arăți nimic decât un balet ieftin. Evită negativele, iar de nu ai de ales, caută unul măcar cu instrumente acustice. Fetele nu joacă Arcan și nici bărbații „Dansul femeilor din Bilca”!

Copii soliști cântați repertoriu adecvat vârstei. „Gurița”, „portița”, „mândruța”, „bădița” pot fi folosite după 16 ani sau chiar majorat. Aspect valabil și pentru soliștii trecuți de ultima tinerețe. Dacă plătiți piese proprii și videoclipuri la vârste fragede nu vă asigură nimeni succesul, ba din contră apar instabilități: negativul nu mai concordă cu vocea în schimbare,

moralul e greu de reabilitat și e nevoie de timp pe care îl pierzi în detrimentu-ți.

Căutați o tematică plauzibilă: „Dulce-i brânza dulce-i cașu,/ Dar mai dulce-i ciobănașu” - n-aș băga mâna-n foc. Nici măcar în sens metaforic. Nu tot folclorul nostru e păcurăresc.

Când profesorul „te lasă” să îi cânti piesa proprie, nu-ți face neapărat o favoare, vezi dacă se pliază pe vârsta ta, pe temperamentul tău, pe structura ta, dar mai ales pe ambitusul tău. Abia după asta cânt-o cu mândrie, pentru că e a mentorului tău.

Dacă ai noroc de un juriu competent, poți aborda cu încredere elemente din folclorul copiilor, adică adecvat vârstei tale, latură prea puțin exploatată!

Dacă apari de două ori pe o scenă și dacă e transmis evenimentul de „Animal Planet” în direct, nu înseamnă că ești pe un pedestal. Cu cât urci mai sus, cu atât există riscul să pici de mai sus și-i mai dureros. Dacă ai cântat în deschidere la Sofia Vicoveanca nu înseamnă că există riscul să o mai faci și a doua oară.

Învățați notele muzicale pentru a vă putea îndrepta spre arhive, antologii, culegeri de folclor. Astfel sunteți muzicieni deplin, evitați conflicte ulterioare, orgolii între instrumentiști și cântăreți vocali și vă veți simți mult mai bine. E multă muzică folclorică nedescoperită, unii țin cartea cu susul în jos și noi ne batem de la o „Pușcă și o curea lată”.

Armonizați simplu, cu elemente acordice puține, cu relații plagale, modale și evitați pe cât posibil sistemul tonal-funcțional. Nu sună a „palatul copiilor”, sună mai simplu, așa cum poate cântau înaintașii.

Vă întreb la final, candid, exorcizat și întreit, un ultim aspect: v-ați lepădat de Youtube?!

“Urătură de Sf. Ilie”

- pamflet cultural -

Ioan ILIȘESCU

Prof., Directorul Fundației Culturale „Șezătoarea”, Fălticeni

Urătură care trebuie urată de la Sf. Ilie până la Anul Nou și de la Anul Nou până la Sf. Ilie, că poate așa vor auzi cei care trebuie să audă.

Eu, personal, o voi ura începând cu 31 decembrie 2019 până când nu va mai fi nevoie s-o ur. Îmi doresc ca ea să devină cât mai repede o urătură demodată.

Referitor la ce se întâmplă cu folclorul românesc, cred că realitatea zilelor noastre nu ne mai permite să fim indiferenți. Nu dispariția folclorului este pericolul cel mai mare, ci denaturarea, vulgarizarea, manelizarea lui, din păcate, uneori de către cei care îl promovează: cântăreți, instructori de jocuri populare, realizatori de emisiuni tv etc.

Dacă luăm în considerare ceea ce susțin actualii creatori, văd că acum toată lumea creează folclor, dar, din câte știu eu, folclorul nu are autor și spun asta pentru că așa am învățat la școală. După mine ceea ce fac creatorii zilelor noastre se numește « creație contemporană de inspirație folclorică », inspirație care, din păcate, în proporție covârșitoare este de proastă calitate. Dar ce contează, banul să iasă !

Referitor la creația contemporană de inspirație folclorică, văd că melodiile încep să semene între ele sau chiar sunt identice și se deosebesc doar prin versuri, versuri care în general sunt de proastă calitate și n-au nimic în comun cu versul folcloric. Mai nou, avem melodii care proslăvesc administrațiile locale (de la primar până la femeia de serviciu, dacă se poate), adică finanțatorii manifestărilor culturale pentru că de acolo iese banul și cu ei „trebuie să ne punem bine”! (bineînțeles cine acceptă și cui îi plac asemenea „lingăisme”).

Ceea ce m-a determinat să compun această urătură este faptul că obiceiurile de Anul Nou și unele cete de mascați sunt denaturate până la caraghios. Astfel, una din denaturări este faptul că în cetele de mascați s-au infiltrat *fetele*, care, conform tradiției populare, n-au ce căuta acolo pentru că în tradiția populară, în cetele de mascați erau numai băieți care, travestiți, jucau roluri de femei (babe, mirese, druște, etc.). Fetele stăteau acasă și primeau urătorii, iar în unele sate erau chiar scoase la joc de către flăcăii din cetele de mascați. Fetele nu umblau noaptea prin sat împreună cu flăcăii pentru că erau considerate de către „gura satului” ca neserioase și era normal din moment ce bunul simț țărănesc considera că fata trebuie să ajungă acasă de la Horă înainte de asfințitul soarelui. Dacă acum fetele stau prin discoteci până dimineața, asta este trebur lor și a părinților lor, dar asta nu înseamnă că trebuie să le permitem să strice tradiția strămoșească.

Dacă ne referim la situații caraghioase, menționăm momentul când fetele joacă capra și asta deoarece, conform tradiției, capra era neguțată, era căutată la țate dacă este bună sau nu de lapte, era mulsă de către ciobanul cumpărător, capra se îmbolnăvea, murea și obligatoriu cădea la pământ, se rostogolea cu picioarele în sus, etc., gesturi care nu puteau fi făcute dacă în rolul caprei era o fată. În acest sens există și o strigătură: „Bagă mâna între chicioare / Și-ai să vezi ce pulpă are”, strigătură care paradoxal se strigă și acum dar gestul nu mai poate fi făcut atunci când sub capră este o fată.

Moda aceasta cu fetele sub capre s-a extins foarte mult și în județul Botoșani și, cred că și acolo, datorită iresponsabilității unor îndrumători, situația a cam scăpat de sub control deoarece, și în unele localități care aveau obiceiuri ce erau considerate model, s-au infiltrat astfel de denaturări.

Nu mai vorbim de faptul că am văzut fete care jucau căluțul, pe post de „iepe”, sau fete care jucau ursul. Da, până

aici s-a ajuns cu aceste „caraghioslâcuri” în componența cetelor de mascați.

O altă denaturare a tradiției este apariția în cetele de mascați a soliștilor vocali care interpretează melodii cu teme diverse sau legate de obiceiuri, fapt care n-are nicio legătură cu tradiția, deoarece solistul vocal a apărut odată cu apariția microfonului iar tradițiile sunt de mii de ani. Dar solistul se autopromovează și trebuie să fie vizibil în orice situație, pentru că de aici iese banul și astfel s-a produs această denaturare pe care o văd că a început să se extindă tot mai mult, devenind o modă.

Urătură

Autor (constrâns de împrejurări) Ioan ILIȘESCU

De urat, am mai ura
Că mi-i drag de dumneata,
Da' avem de trecut păduri,
Văile și munții suri
Și-o dumbravă minunată
De Dragoș Vodă arată.
Dragoș cel voios și mândru
Ce-o scăpat țara de zâmbu
Și-o lăsat așezăminte
Și tradițiile sfinte.
Dar, amu, să vezi, măi frate,
Tradițiile-s modernizate.
Foaie verde solz de pește
Că rușine nu mai este.
Foaie verde foi de tei,
Peste tot numai femei,
Se fac urși și stau sub capre,
Trag buhaiul, se fac babe,
Se bagă peste tot, măi frate,

Ca niște nerușinate.
Sub capre se lasă mulse
Dacă-s urși, se lasă tunse.
Amu nu joacă numai căluții,
Sunt „iepe” cu două țâțe,
Cu țâțe siliconate
Care-așteptă gâdilare
Măcar de trei ori pe noapte.
Că de când ne-am modernizat
Femeia îi și bărbat.
Să facă ce vor a face,
Dar lase tradițiile-n pace !
Că mascații-erău, măi frate,
Băieți îmbrăcați în fete.
Fetele erau cuminți,
Nu-mblau noaptea-ntre băieți.

Că de nu stăteau acasă,
Lumea zicea că-s neserioase.
Că iepele-ncep să necheze
Cînd umblă să se-mperecheze.

Trei găluște pe prichici,
Fetele, ce cată-aici ?
Mânați, măi !
Hăi, hăi !

Foaie verde bob de rouă,
O ieșit o modă nouă.
Foaie verde și-un dudău
Unde-i scena, hop și eu,
Hop și eu, solist vocal
Cu „orchestra”-n buzunar.
Hop și eu, am, nu am voce,

Hop și eu, am, nu am treabă,
Toată lumea să mă vadă !
Să mă vadă olecuță,
Poate prind o „sărmăluță”!
Datina nu poati să-nceapă
Că-i tot un solist și-o capră !
Un solist și-o „panaramă”,
Solistul se bagă-n seamă !
Un solist și opt mascați
Să iei bota și să-l bați !
Foaie verde și-o lalea,
Lăsați obicei-u-așa !
Cum din bătrâni l-am primit
Că nu soliști am moștenit !

Trei găluște pe prichici,
Solistul ce cată-aici ?
Mânați, mări !
Hăi, hăi !

MEMORIE CULTURALĂ

Obârșiile folclorice ale melodiei imnului național *Deșteaptă-te, române*

Dr. Vasile VASILE

Prof.univ., membru al UCMR, București

După o jumătate de secol de circulație orală, în toate spațiile românești și confirmarea statului de emblemă națională a marșului pașoptist ce-și asociase incendiarele versuri ale lui Andrei Mureșanu, muzicianul Iacob Mureșianu lansa în revista sa, de la Blaj – *Musa Română* – **întrebarea: cine este autorul nemuritoarei melodii *Deșteaptă-te, române*.**

S-au adunat în epoca lansării întrebării nu mai puțin de 12 răspunsuri, consemnate și comentate în studiile pe care le-am publicat în revistele *Studii și articole de istorie*¹, *Studii și cercetări de istoria artei*², în monografia dedicată lui Anton Pann³ și recent în *Actualitatea muzicală*⁴, *Muzica*⁵ și *Academica*⁶, precum și în comunicarea la Congresul Național de Teologie, din 21 mai 2018, publicată în volumul realizat de

¹ Vasile, Vasile - *Deșteaptă-te, române (legendă și istorie)*, în: *Studii și articole de istorie*, București, An LXII, s. nouă, 1995, pp. 140-144.

² Vasile, Vasile – *Vârstele imnului „Deșteaptă-te, române*; în: *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria Teatru, Muzică, Cinematografie, tom 43, București, Editura Academiei Române, 1996, pp. 25-52.

³ Vasile, Vasile – *Anton Pann personalitate complexă a muzicii și a culturii românești*, București, Editura Academiei Române, 2017.

⁴ Vasile, Vasile - *Imnul Național al României - Deșteaptă-te, române – după documente de epocă*, I, în: *Actualitatea muzicală*, București, Serie nouă, nr. 12 (CLXLVII), decembrie 2017, p. 37; II: ianuarie CLXLVIII, ianuarie 2018, p. 34; III: (2 CLXLIX), februarie 2018, pp. 24-25.

⁵ Vasile, Vasile – *Deșteaptă-te, române – de la practica folclorică la Imn Național – imn al identității și unității românești*: I, II, III; în: *Muzica*, serie nouă, An XXIX, nr. 7/ 2018, p. 59-77, nr. 8, 51-80 și nr. 1/ 2019.

⁶ Vasile, Vasile – *Deșteaptă-te, române... - atestări și documente*; în: *Academica*, București, text în curs de publicare.

Patriarhia Română, în anul Centenarului Marii Uniri, comunicare purtând titlul *Imnul național **Deșteaptă-te, române*** – simbol al identității și unității spirituale românești.



Festivitatea de premiere a participanților la Congresul Național de Teologie, București, 23 mai 2018

Între timp, s-a înregistrat o multiplicare a „răspunsurilor” la întrebarea din secolul al XIX-lea, când s-a născut, s-a maturizat melodia, devenind o adevărată emblemă a spiritualității românești, descinsă din practica populară, cu o circulație nemaiîntâlnită în notație psaltică și în cea guidonică, însoțind momente cruciale ale istoriei poporului român: 1848, 1859, 1877, 1918, 1989, mulțimile pornite să-și cucerească eliberarea de tirania comunismului impunându-l ca imn național. Printre cele mai recente aberații, susținute cu agresivitate și cu o falsă autoritate, amintesc proiectarea descinderii imnului dintr-o romanță de dragoste, sau dintr-un cântec de leagăn, susținătorii necitind nici versurile lui Grigore Alexandrescu ale poeziei patriotice *Adio, la Târgoviște*, o parte a lor fiind cununate de Anton Pann, în 1839, cu melodia provenind din repertoriul sărbătorilor de Crăciun, ascultate și

însușite de finul Pepei din practica populară a zonei subcarpatice a Munteniei. Am demonstrat că în versurile *Un răsunet* s-au transferat inclusiv figuri de stil din versurile lui Alexandrescu.

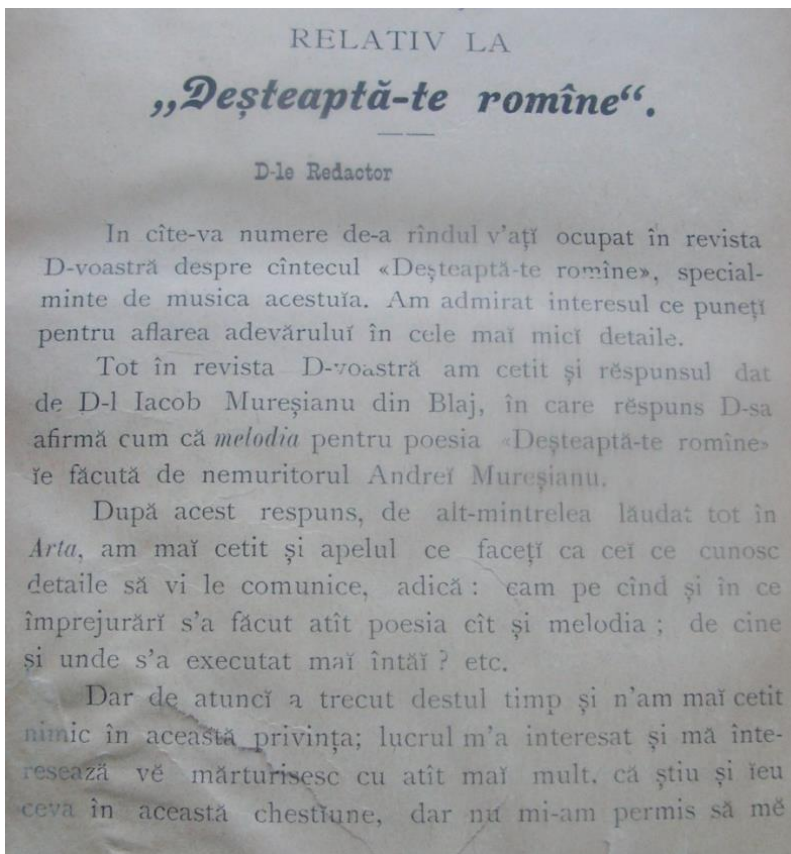
Aceste noi teorii, învechite și false, nu țin seama de răspunsul profesionist al muzicianului moldovean, Gavriil Musicescu. Dirijorul corului Mitropoliei din Iași a publicat melodia cu textul lui Andrei Mureșanu, în culegerea celebră *12 Melodii Naționale*, premiată la Paris și a inclus-o în repertoriul formației sale. Dar mitropolitul Iosif Naniescu, psalt renumit al timpului, cum am avut ocazia să-l prezint înainte de a fi trecut în rândul sfinților⁷, i-a dezvăluit dirijorului adevărata origine a melodiei, încredințându-i și partitura dată lui de însuși Anton Pann, în 1839, care purta textul unei părți a poeziei lui Grigore Alexandrescu ce a luat titlul primului vers cu care se începea cântecul de lume: *Din sânul miciei mele*. În două reviste ieșene, *Arta* și *Arhiva* (am publicat în urmă cu 34 ani, un studiu monografic asupra celei dintâi, insistând asupra deschiderii ei spre valorile culturii populare⁸), al căror colaborator era, Musicescu publică detaliile obținute de la ierarhul ieșean - *Relativ la Deșteaptă-te, române*⁹ - la cel de-al doilea articol, extinzând spațiul și detaliile și conchizând, în 1895: „Că această melodie este originea cântecului *Deșteaptă-te, române* nu poate fi nicio îndoială” și „singurul lucru rămâne de cercetat și probat, dacă ea este compozițiunea lui Anton Pann sau și el

⁷ Vasile, Vasile - *Iosif Naniescu – reprezentant de seamă al muzicii psaltice*, în: *Muzica*, București, s. nouă, An IV, nr. 4 (16), octombrie – decembrie 1993, pp. 127-137 și An V, nr. 1 (17), ianuarie – martie 1994, pp. 99-111.

⁸ Vasile, Vasile - *Contribuția revistei „Arta” (1883-1896) la dezvoltarea muzicii românești*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XVIII, București, Editura muzicală, 1984, pp. 197-217.

⁹ Musicescu, Gavriil - *Relativ la Deșteaptă-te, române*, în: *Arta*, Iași, An IV, nr. 1, ianuarie 1895, pp. 45-50.

o cunoștea de mai înainte de la alții”¹⁰, cum se va dovedi în timpurile noastre.



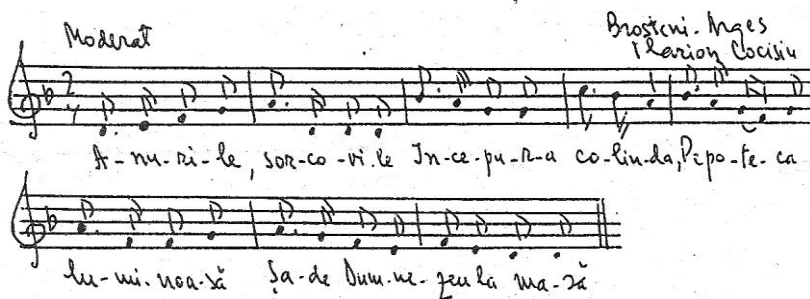
Relativ la Deșteaptă-te, române, de Gavril Musicescu, în: *Artă*, Iași, An IV, nr. 2, februarie 1895, p. 45 -48

Sigur că operația identificării a fost dificilă și clarificarea originii melodiei a venit în timp, prin aportul unor muzicieni

¹⁰ *Notiți Aria lui Deșteaptă-te, române*, în: *Arhiva*, organul societății istorice și literare din Iași, An VI, nr. 1 și 2, ianuarie-februarie 1895, p. 225.

de marcă: Ilarion Cocișiu, Gheorghe Cucu și George Breazul (a cărui personalitate am conturat-o în sinteza monografică abia publicată¹¹).

La 16 decembrie 1933 Ilarion Cocșiu descoperea în Boșteni – Argeș următoarea melodie de sorcovă, atrăgând atenția asupra faptului că e posibil să fi fost ascultată de Anton Pann și asociată apoi cu versurile amintite ale lui Grigore Alexandrescu – *Din sânul maicii mele* – înlocuite la Brașov de versurile incendiare ale lui Antrei Mureșanu.



Melodie din repertoriul de Anul Nou din Broșteni – Argeș, culeasă de Ilarion Cocișiu la 16 decembrie 1933

În culegerea lui Gheorghe Cucu¹², îngrijitorul antologiei muzicianului dispărut prematur, Constantin Brăiloiu, includea o altă variantă a aceleiași melodii, mai îndepărtată de cea a imnului revoluționar dar cu o funcțiune apropiată, în cadrul sărbătorilor de Crăciun și Anul Nou, copiată de George Breazul, cel care însemna pe fișă „*Din sânul maicii mele*”.

Același George Breazul a cules de la un elev seminarist din comuna Cerbu, tot din Argeș, o a treia variantă din cele consemnate grafic, rămasă, din păcate nepublicată până în prezent.

¹¹ Vasile, Vasile - *George Breazul – ctitoriile sale culturale*, București, Editura muzicală, 2017.

¹² Cucu, Gh(eorghe) - *200 colinde populare...*, ediție postumă îngrijită de Constantin Brăiloiu, București, 1936, nr. 196.

Muntenia
Dâmbovița

Colind de Sf. Vasile

2 da Dumitru M. Jovan, cl. II, S. N. (Aninoasa, Dâmbovița)

v. „Din sânul mamei mele”



La Cucu : final am

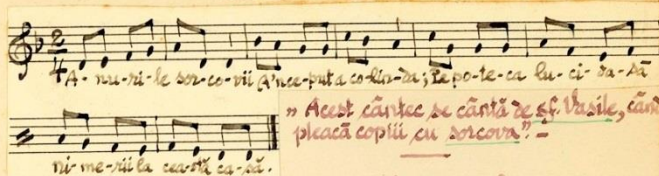
C. Cucu - 218 Colinde Muntenesti, culese de la devii
Seminariului „Nisori”, nr. 196, Din „Colecțiile” Arhi-
vei fonogramice „a Ministerului „Artelor” ms. -

Melodie din Aninoasa – Dâmbovița, culeasă de Gheorghe Cucu

Muntenia
Argeș
Sălcuva

18. XI. 938

„Anurile sorcovii”



Anurile sorcovii
A început a colinda
Le prana cea lucioasă
Nimerii la ceașta casă.
Ceașta casă mai frumoasă
Să de Dumnezeu la masă
Cu beți, Doamne și mănânci,
Numai eu mă învelesc.
Eu cu Tuda m'am bătut
El pe mine m'a răzbit

Sf. Vasile, Jos Vasile,
De limite pe Tâie
Cu fulger și cu mănăie
De tura și fulgera
Tuda n' pământ a intrat
Sudustol de porumbrei
Și la anul mai venim
Sănătoși să vă găsim } bis

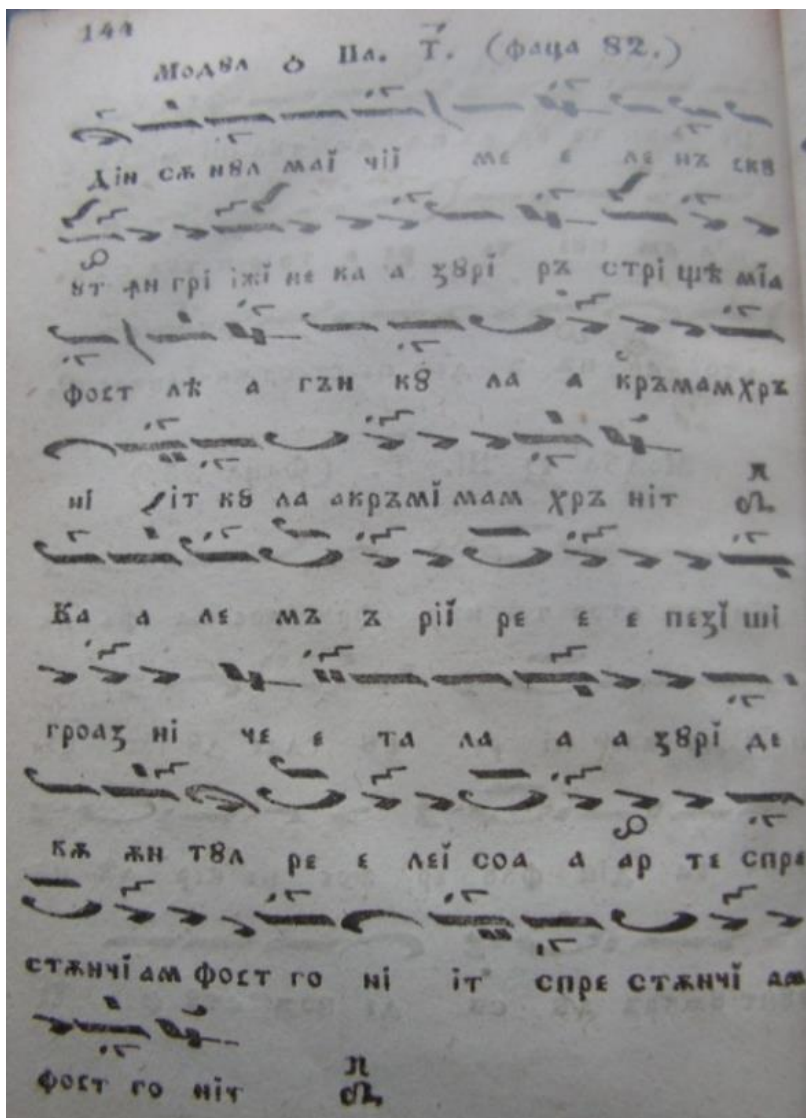
Cules și notat la Curtea-de-Ar-

ges, în ziua de 18 Noiembrie 1938, de la Gheorghe T. Dumitrescu,
eloc în clasa a II-a a Seminarului „Neagoe - Voia”, fiul lui Ion
și al Duminrei, din comuna Cerbu, județul Argeș. -

Melodie din comuna argeșeană Cerbu, culeasă de George Breazul

Sigur că distanța de aproximativ un secol de la datarea amintită a asocierii melodiei cu versurile lui Grigore Alexandrescu creează anumite rezerve legate de valorificarea într-un cântec de lume a melosului popular, dar asemănările sunt prea evidente și au atras atenția unor prestigioși etnomuzicologi, care nu și-au putut dezvolta constatările din cauza ideologiei comuniste, care a pus la index și creațiile legate de Crăciun și Anul Nou, dar și cântecul *Deșteaptă-te, române*. Nădăjduiesc să scoatem la lumină, împreună cu etnomuzicologul Marian Lupașcu, întreaga colecție de colinde păstrate printre cele 17.000 de fișe ale eminentului etnomuzicolog, George Breazul.

Corelând pagina din *Spitalul amorului*, tipărită de Anton Pann, în 1850, cu varianta transcrisă pe portative de Gavriil Musicescu, în 1895 și cu variantele populare anterioare pot fi descoperite similitudini și transferări ce elimină rezervele amintite.



Din sânul maicii mele, din Spitalul amorului, de Anton Pann

Din si - nul măi-cii me - le năs-

cut în griji ne - ca — zuri răs-triș-tea mî-a fost

lea . . . gîm cu la - crămîi mă'm hră - nit cu

la-crămîi m'am hră - nit. Pe a . . . le mă - rîi re . . . pezi și

groaz - ni-țe ta - la . . . zuri de vin - tul re - lei

soar — te spre stînci am fost go — nit spre

stînci am fost go- nit, —

Varianța tipărită de Musicescu broșura a II-a, 1850, p. 144 a
melodiei *Din sânul maicii mele*

1.

Deșteaptă-te Române.
(Marșul anului 1848 în Transilvania)
Poesia de Andrei Mureșanu.

Marșale, M.M. $\text{♩} = 120$.

Soprani. *mf* Melodia de: $\text{♩} = 120$

Alți. *mf*

Tenori. *mf*

Basi. *mf*

PIANO. *p*

ca - re te-a-dân - ci - ră bar - ba-rii de ti - rani bar - ba-rii de ti - rani.

29

Deșteaptă-te, române armonizat de Musicescu

Metamorfozarea melodiei din cântecul de lume, cunoscut în epocă, transcris de mai mulți psalți (Gheorghe Ucenescu, Oprea Demetrescu, Inochentie Kitzulescu etc.) și muzicieni preocupați de creația populară (Henri Ehrlich, Dimitrie Vulpian etc.) e relatată de însuși Gheorghe Ucenescu, pe filele manuscrisului în care a scris ambele variante ale textului ce însoțește melodia imnului, al cărui statut imnic a fost definitivat de Gavriil Musicescu și D. G. Kiriac. În

amintirile sale Ucenescu (avea atunci când se petrece scena înlocuirii textului lui Grigore Alexandrescu cu cel al lui Andrei Mureșanu 18 sau 20 de ani și doar peste trei ani va deveni elevul lui Anton Pann.

90.
lângă această melodie — obligându-mă
ca pe Duminică viitoare să me aflu
și eu împreună cu oaspetii invitați
la grădina Ca să cântu după me-
lodia aleasă poezia ce ova compu-
ne până atunci —
În Duminică hotărâtă — iată că
vine poetul împreună cu 4. Domni
români — și ședând cu toții pe iar-
bă verde și cu lerașe înaintele — îmi
dăte D. Andrei Mureșanu poezia fă-
cută: „Deșteptă-te române:” îl
probaui puțin rânduiri, și vădând
că în tot melosul este de minune
potrivit — l-am cântat cu vocea mea
tineră și puternică până la fine.
Mai repetîndul odată toți Do-
mii învățând melodia din auz
cântau împreună, mulțumindu-
și urîndu multă viață și sănă-
tate marelui poetu.

113
191.
Din ziua aceia Cântul „De-
șteptă-te române,” Sau făcut celu-
i plăcut și familiar, iar eu
m potîrî în toate părțile ca să l-
nu și să învățu șinerimea al-
ta bine și regulat.
G. Ucenescu.

Ms. 3497 B. A. R. Ucenescu, ff. 189-191

Este interesant faptul că Ucenescu consemnează în Ms. 3497 B. A. R. ambele variante ale textului: *Din sânul maicii mele*, confundând însă autorul versurilor (G. A. pentru el însemna G. Asache, ceea ce nu corespunde realității) și *Deșteaptă-te, române*, fără a-și revendica paternitatea, atribuită eronat sau din exces de patriotism local de unii „cercetători”.

1. Pann Modul 6 11a 7
Din sâ - nul mai - ci - me - le, ma - i - cut - în sa - ni - ne

2. Ucenescu Modul 9 11a 7 Allegro (sic!)
De - ște - pta - te, ro - mâ - ne din sâ - nul cel - de

1. Ca - zui - Des - țoi - tea - ni - a - fost - lea - gii, cu la - crâni
ma - i - te, în ca - re - te - a - dâ - ni - ra - țoi - ba - ni

2. ma - i - te, în ca - re - te - a - dâ - ni - ra - țoi - ba - ni

1. ma - i - te, în ca - re - te - a - dâ - ni - ra - țoi - ba - ni

2. ma - i - te, în ca - re - te - a - dâ - ni - ra - țoi - ba - ni

* În manuscris, deasupra oligonului apare o cheie, pe care
am transcris-o în mod corect și în manuscrisul de la Viena (1848)

Versiunea paralelă a cântecului de lume *Din sânul maicii mele*,
tipărit de Anton Pann și a celui cu noul text *Deșteaptă-te, române*,
transcris de Gheorghe Ucenescu

Se poate discuta despre **cel puțin trei metamorfozări importante ale marșului pașoptist – imn național**, care privesc versurile, populare înlocuite cu cele ale lui Grigore Alexandrescu și în final cu cele ale lui Andrei Mureșanu, ale melodiei, descinsă din practica populară, trecută prin notația psaltică, devenind prin contribuția lui Musicescu și D. G. Kiriac – imn, prelucrat coral și intrat în partituri muzicale românești de prestigiu, precum și a semnificației patriotice alimentată de identificarea unor mulțimi cu simbolul muzical al libertății și unității naționale. Eminescu însuși plasa cântecul ca fundal al uneia dintre piesele sale și se crede că și-a dat sufletul cântând nemuritorul simbol muzical românesc.

După Marea Unire țara reîntregită avea nevoie de un nou imn și autoritățile vremii apelează pentru aceasta la doi muzicieni ardeleni ai timpului, Gheorghe Dima și Ion Vidu, cel din urmă lansând o versiune corală bazată pe melodia preluată de la predecesorul său, Iacob Mureșianu, renunțând la varianta mentorului său ieșean.



Deșteaptă-te Române!
(cor mixt)

A. Mureșan *Ion Vidu.*

Timp de marș

Soprani
1. Deș- teap- tă- te Ro- mâ- ne din san- tul cel de moar- te în
2. Deș- uți- mă- re- te um- bre Mi- hai Ște- fan Cor- vi- ne Ro-
3. Deș- mă- mă- uă- da vi- tă- de- la Mi- hai cel ma- re Pre-

Altiști

Tenori

Basiști

ca- re ter- den- ci- vă- bav- hu- rii de ti- vani, bu- hu- rii de ti-
mă- uă- na- bi- u- na- ai- vas- tri- ală- na- poți, ai- vas- tri- ală- na-
tin- da- de- la- lui- își- ari- mă- nă- dă- în- tar, ai- mă- nă- dă- în-
va- cu- cum- ori- qui- o- dă- la- cre- în- ță- Soar- te- la-
poți- ca- bra- te- le- ar- ma- le- cu- jo- cul- vas- tri- u- Vi- ne- vi-
tar- și- ble- tă- mă- cu- la- er- mi- în- a- ca- re- se- n-



Deșteaptă-te, române de Ion Vidu, „melodie întregită în anul 1918, la Alba Iulia” – cor bărbătesc

Aidoma *Marseillaisei* franceze, cântecul își luase zborul spre înălțimile istoriei, cucerind întregul areal românesc și marcând momente importante din istoria noastră: revoluția pașoptistă din Transilvania, semnarea Constituției la Râmnicu Vâlcea, în același an, 1848, Unirea Principatelor, Independența Națională, Marea Unire (a fost emblema muzicală a adunării de la Chișinău (27 Decembrie 1918), Cernăuți (28 Noiembrie 1918) și Alba Iulia (1 Decembrie 1918) și a circulat în numeroase partituri și în traduceri europene.

Interzis de autoritățile habsburgice, de înșiși „barbarii de tirani” și apoi de cele comuniste pentru ca ulterior să fie folosit de propaganda ceaușistă, cântecul și-a depășit condamnarea și a supraviețuit în conștiințele adevăraților români și a unor veritabili creatori de valori culturale.

Cu *Suite roumaine* a lui George Enescu va intra în circuitul european, variantele corale ale lui Gheorghe Dima, Alfonso Castaldi, Ion Vidu, D. G. Kiriac și lucrările care încadrau melodia în opusuri ample semnate de Ciprian Porumbescu (*Potpouris des chansons nationaux roumains*), Iacob Mureșanu (*Micul potpuriu rumânesc*), Alexandru Zirra (*Uvertura română*) Mihail Jora (baletul în trei tablouri – *Demoazela Măriuța* și baletul *La piață*), Nicolae Bretan (opera *Horia*) etc. confirmându-i statutul de **adevărată sinteză a spiritualității românești**.

Jocuri identitare românești în Bucovina istorică - hora¹

Dr. **Constanța CRISTESCU**

Muzicolog, Centrul Cultural “Bucovina”-CCPCT, Suceava

Între jocurile românești cu vechime ancestrală, care au cunoscut o mare înflorire în Bucovina istorică se află *hora*. Compozitorul bucovinean Ciprian Porumbescu, plasându-se pe traiectoria romantismului european de afirmare a identității naționale în toate domeniile artei, a valorificat și a promovat în creația sa folclorul românesc, în special **hora**, ca joc de circulație aproape pe întreg teritoriul locuit de români, respectiv pe teritoriul ce configura viitoarea Românie. În cel mai recent și complet catalog al creației lui Ciprian Porumbescu, alcătuit de muzicologul Vasile Vasile, publicat în volumul al 4-lea din monografia lui Leca Morariu, intitulată *Iraclie și Ciprian Porumbescu*, apărut în 2017, la Suceava, în Editura Lidana, am depistat 30 de titluri de piese horale. Treizeci de hore nu este puțin la un total de 260 de piese ce alcătuiesc tezaurul componistic lăsat de compozitorul bucovinean ca moștenire muzicală românilor.

Pentru Ciprian Porumbescu, valorificarea folclorului românesc în creația cultă a fost unul dintre cele mai eficiente mijloace culturale și artistice de animare a patriotismului conștient al români în lupta împotriva « detruncherii » din Bucovina aflată sub stăpânirea Imperiului austriac. “Detruncherea” exprima fenomenul anihilării identității românești pe pământul străbun prin asimilarea în altă cultură, fapt ce a determinat o mișcare cultural-spirituală a

¹ Am ales acest titlu pentru că în anul Centenarului României, Bucovina a aniversat și Centenarul Unirii Bucovinei cu Țara. Promovarea horei ca joc identitar românesc s-a făcut, în anul Centenarului - 2018 -, în seria manifestărilor cultural-educative intitulate **Folclorul din cărți**.

intelectualității bucovinene de rezistență culturală românească, pentru conservarea limbii române și a identității românești prin cultură. Nu întâmplător, Ciprian Porumbescu a compus chiar o horă-manifest intitulată *Hora detrunchiaților* (Cernăuți, 1878), compoziție pentru care a și fost întemnițat împreună cu membrii Arboroasei.

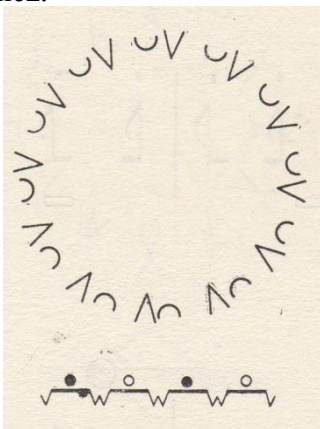
Ca joc comunitar, *hora* este un joc circular de coeziune socială, consacrat al comuniunii spirituale. Nu întâmplător, printre miniaturile instrumentale ale lui Ciprian Porumbescu întâlnim hore închinat unor comunități urbane ori tuturor românilor, cum sunt, de ex.: « Hora Brașovului », « Hora Prahovei », precum și suite de « Dansuri naționale », ce conțin și hore².

Ulterior perioadei porumbesciene, la începutul secolului al XX-lea, în ultima perioadă a dominației austriece în Bucovina, învățătorul bucovinean Alexandru Voevidca (semna și Voievidca), un foarte bun muzician, antrenat de filologul german Mathias Friedwagner³ într-un proiect fantomatic - declarat ca fiind proiect imperial - de monografiere a folclorului românesc din Bucovina aparținătoare Imperiului austriac, a cules notând pe partitură, direct de la rapsozi, după auz, un fond folcloric imens, ce însuma aproape 4000 de piese. Predominant în fondul Voevidca este repertoriul vocal variat genuistic, dar există și un dosar de manuscrise, la Cota Mss. 22226 BNro, ce conține 346 de piese instrumentale (incluzând și dublete), cele mai multe fiind melodii de joc.

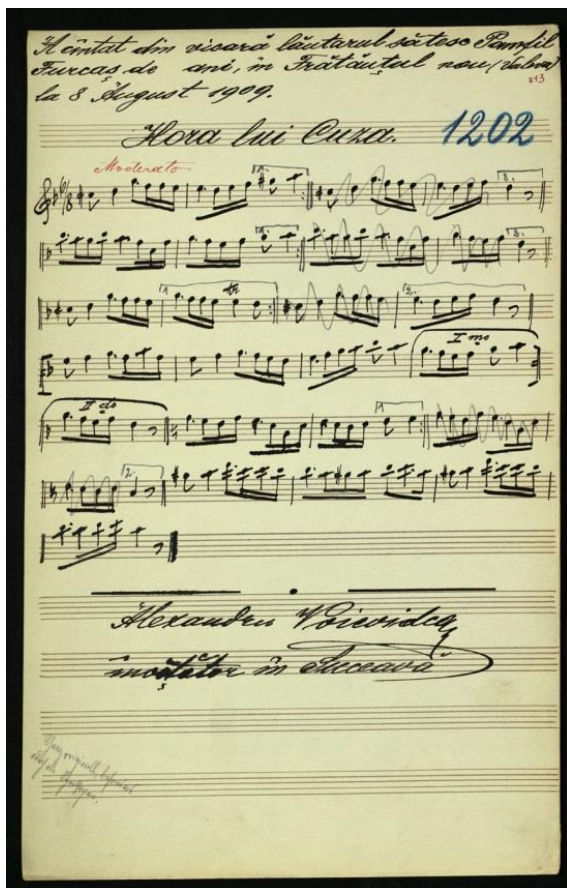
² Un studiu al subsemnatei intitulat *Ciprian Porumbescu și valorificarea componistică a folclorului*, publicat în seria intitulată *Ciprian Porumbescu necunoscut*, vol. I, Suceava, Editura Lidana, 2012, p. 43-51, oferă detalii analitice asupra tehnicii componistice a tânărului muzician bucovinean în domeniul valorificării sursei folclorice în creația sa. În cadrul acestui studiu am analizat manuscrise și tipărituri conservate în Muzeul Bucovinei din Suceava și în fondul documentar al Fundației Leca Morariu din Suceava.

³ Mathias Friedwagner - profesor universitar la Cernăuți, pasionat folclorist care a apreciat valoarea folclorului românesc din Bucovina, inițiind un proiect monografic nefinanțat de administrația imperială de la Viena.

Între acestea se impune, ca joc reprezentativ pentru jocurile vremii, **hora**, reprezentată printr-un număr de 75 melodii denumite astfel, cărora li se adaugă și melodii de horă cu alte titulaturi, precum și melodiile numeroase ale unor jocuri rituale de nuntă: *busuiocul* și *buleandra* sau *aleandra*. În fondul Voevidca, conservat sub formă de manuscrise îndosariate la Biblioteca Națională a României, *hora* se prezintă într-o mare varietate structurală, de la forma rudimentară binară la forme complexe, dezvoltate, având configurație tipologică diversă. Că hora a cunoscut, în Bucovina imperială, o elaborare melodică și formală deosebită, este dovedit de faptul că ea a fost un joc cultivat atât în mediul rural, țărănesc, cât și în mediile urbane de intelectuali, dar și în cele unde activau lăutari. În acest sens, în Bucovina s-au perpetuat două categorii metro-ritmice de horă, anume *hora țărănească* în ritm și metru binar și *hora boierească*, în ritm și metru ternar. Spre deosebire de hora țărănească, caracterizată prin simplitate atât în plan melodic, cât și arhitectonic, hora boierească cunoaște forme foarte elaborate și melodii complexe, cu modulații rafinate și variații cu caracter policordic. Aceasta este dovada cultivării asidue a *horei* ca joc de spiritualitate identitară românească în viața comunitară a românilor din Bucovina istorică, concurând cu demnitate și eleganță valsul vienez.



Dispunerea perechilor în joc circular de grup
conform schemei notației etnocoerlogice



Ex: Mss. 22226_0343_BNro (343/1202)

În cele ce urmează încerc să formulez o explicație fenomenului horal cultivat cu asiduitate de români în perioada dominației austriece, fenomen ce marchează întreaga spiritualitate românească timp de milenii, străbătând veacurile ca un fenomen de convergență spirituală spre matca unei culturi străvechi de filieră tracică, ce a marcat cultura strămoșilor noștri, generație de generație, cu trăsături identitare.

Deși hora este răspândită în tot spațiul sud-est european, ea este considerată un joc românesc, având o vechime milenară și origine cultică ancestrală. Este întâlnită în riturile inițierii puberale - *intrarea fetei în horă*, deasemenea în ritualul nunții, consacrand și delimitând momentele fundamentale ale ritului de trecere. Se întâlnește pe alocuri și în ritualul funebru - *hora mortului*, jocul de pomană, jocul peste morminți. Despre horirea nuntală, etnologul Romulus Vulcănescu afirma, în perioada premergătoare celui de-al II-lea război mondial, în magistrala sa exegeză intitulată *Fenomenul horal*⁴: „Toate, dar toate riturile nuntale sunt practicate în horă”.

Vechimea apreciabilă a horei întărește supoziția că hora a fost jucată în trecut de către toți românii, atât la prilejurile de petrecere, cât și cu rosturi rituale. Cele mai vechi atestări iconografice o arată a fi fost dansul predilect al tuturor claselor sociale, fiind singurul dans acceptat în Biserica Ortodoxă - dansul ritual „Isaia dănțuiește” din taina nunții, dansul ritual simbolic de la botez și de la hirotonie - și singurul dans prins în iconografia românească de tradiție bizantină. Mărturii arheologice referitoare la horă sunt ilustrate de muzicologul Vasile Tomescu în volumul *Muzica românească în contextul muzicii universale*⁵. Găsim aici referințe la denumitele „suporturi-hore”, care „reproduc dansuri rituale executate în timpul ceremoniilor ce aveau loc când locuitorii localităților precucutene și cucutene aduceau ofrande unor divinități sau forțe htonice.”⁶ Acestea aparțin unei epoci încadrată între mileniile IV și III î.e.n. și unui spațiu mult mai larg decât cel al Moldovei, spațiu de sinteză balcano-dunăreană. Dintre suporturile-horă ilustrez celebra „Horă de la Frumușica”, conservată în Muzeul Județean de Istorie Neamț.

⁴ Craiova, Editura Ramuri, 1944, p. 97

⁵ București, Editura muzicală, 1991, Cap. 8, p. 58-69

⁶ *Ibidem*, p.58, citată Silvia Marinescu-Bîlcu



Folcloristul Ovidiu Bîrlea descrie hora ca fenomen sincretic plin de profunzime și eleganță, de o simplitate convingătoare în plan coregrafic, pentru practicarea sa în toate mediile sociale. Simplitatea și eleganța acestui joc circular de coeziune socială a captat generațiile peste milenii, constituind și astăzi un liant spiritual în ceremoniile cu caracter național, ori în ceremoniile ce implică participarea unei comunități rurale sau urbane masive.

Referindu-se la Bucovina, Ovidiu Bîrlea precizează: „*hora* e denumită *jocul cel mare bătrânesc*: termenul nu poate fi pus pe seama întâmplării, el reeditând o constatare vehiculată de veacuri, poate de la începuturile istoriei românilor din aceste părți. Nimic nu se opune supoziției că dansul curent al tracilor a fost un fel de horă nu cu mult diferită de cea transmisă până în zilele noastre. *Hora* e prin excelență dansul maiestuos, care impune jucătorilor acea ținută dreaptă a bustului, întrucâtva chiar emfatică, privirea deschisă și jovială, lăsând câmp deschis trăsăturilor sufletești pricinuite de conspectarea celor prinși în lanț. Ea e prin excelență un dans apolinic, cu liniște și grație, departe de zbuciumul celor care impun eforturi și mișcări vijelioase. Pare a fi în primul rând dansul echilibrului sufletesc, înclinat în asemenea ipostază spre afirmare a personalității pe linia măreției îmbinate cu grația. Ținuta bustului pe o verticală desăvârșită, pașii lini, fără sărituri care ar tulbura ritmul fiziologic și psihic, cultivă cu precădere atare dispoziție de afișare dreaptă a personalității umane, pe când ușoarele răsuciri ale bustului

și mai cu seamă jocul mâinilor, aci imperceptibil sau discret, aci agitat între cele două limite ale verticalității, înscrie nuanțe felurite ale grației, care presupune o evidentă finețe și o sensibilitate acută a simțului pentru frumos. Dacă nu se uită adaosul extraordinar de grație la horele de odinioară pe care îl aducea vâlul de borangic al jucătoarelor unduindu-se în spate cu fluturări line, sau agitate de schimbările de direcție, se poate vedea cât de organic se legau anumite detalii vestimentare de mișcările ritmice. Nu întâmplarea aduce asemenea potriviri, ci un gust estetic de un rafinament înnăscut unui șir de generații.

Atari însușiri au ridicat *hora* la rangul de dans festiv înaintea tuturor. În primul rând, ea e jucată în o seamă de împrejurări rituale și ceremoniale, convenind cel mai bine intenției de a perfecta osmoza spirituală dintre jucători. Funcția rituală de a pune stăpânire sau de a transmite însușiri speciale se lasă îmbinată în modul cel mai armonios cu dispoziția sufletească, receptivă și în același timp solemnă, generată de mișcările line și cumpătate. De aceea, ea e înjghebată instinctiv și în prilejurile necodificate de tradiție, ori de câte ori se simte nevoia unei pecetluiri a admirației și bucuriei generate de întâlnirea cu o personalitate de prim rang sau a exteriorizării veseliei festive care cuprinde mulțimea ce asistă la un eveniment de seamă. În lipsa altui dans de grup de proveniență cultă, *hora* a rămas în mediul urban singurul dans de manifestare a adeziunii colective, ca singurul numitor comun ce se potrivește tuturor personalităților cu privire la semnificația întrunirii respective.”⁷

„Acest joc trădează o realitate extrem de simplă: oamenii se simt foarte bine dacă se află împreună. /.../ Coeziunea socială, mai stringentă cu cât mentalitatea e mai arhaică, își manifestă coercițiunile ei, de aceea sărbătoarea în atare mediu e în primul rând un prilej de întrunire a colectivității, unde oamenii se apropie din nevoia elementară de a simți sprijinul spiritual al semenilor. Această comuniune este realizată în plan sacru prin participarea la practicile cultului religios, iar pe plan profan prin dansurile de grup, cu cât mai

⁷ Ovidiu Bîrlea, *Eseu despre dansul popular românesc*, 1982, București, Cartea Românească, p. 70-72

numeros, cu atât mai bine. Dacă hora atinge proporții impresionante, adesea ocupând tot spațiul disponibil, eficiența ei e cu atât mai plină.”⁸

Despre funcția dansului, Ovidiu Bîrlea afirmă:

„Dacă dansurile citadine au ca rost ultim plăcerea palpațiilor partenerului agreabil, cele populare sunt construite în vederea unui țel mai înalt: *producerea bucurieri, voioșiei*. Căci dansul țărănesc este mai întâi de toate vesel, el incită la zburdare, la dezlănțuirea întregii ființe. /.../ Acesta este de fapt resortul genetic din totdeauna al dansului profan, de aceea grecii făuriseră etmologia, în aparență inexplicabilă și bizară, a cuvintelor *horeia* și *horós*, care ar deriva din *hara* = bucurie, sau de la *hairein* care înseamnă *a fi vesel*. Preluat de strămoșii noștri, a fost apoi generalizat în chip excesiv.” /.../ „în sudul și estul țării el și-a păstrat accepțiunea coregrafică, denumind jocul în cerc cu mișcări line și maiestuoase, apoi prin extensie, manifestarea coregrafică în ansamblul ei la prilejurile festive.”⁹

Fenomenul horal este generalizat în spiritualitatea românească prin diversitatea accepțiunilor termenului *horă*, ce acoperă segmente diferite ale culturii românești, de la cântecul doinit – *horea* -, la dans – *hora*, până la manifestarea comunitară protocolară și ludică – *hora satului*. În plan ritualic, *hora* este însoțită în titulatură, de obicei, de precizarea scopului sau destinației pentru care este jucată: ex. *hora bradului*, *hora apei*, *hora mare*, *hora miresei* etc.

Actualmente, la manifestările comemorative de nivel național se joacă ceremonial *Hora Unirii*¹⁰, ca joc simbolic al unității naționale, ca joc al comuniunii spirituale de neam. *Hora a rămas un joc emblematic al comuniunii patriotice românești în jurul unității de limbă și tradiții*.

Romulus Vulcănescu a exprimat acest fenomen de manifestare horală ca însemnând „revenirea spiritualității române la matcă, la izvoarele problematice și expresionistice trace, după ce a

⁸ *Ibidem*, p. 72-73

⁹ *Ibidem*, p. 16

¹⁰ *Hora Unirii* este creația compozitorului Alexandru Flechtenmacher pe versurile poetului Vasile Alecsandri.

suferit atâtea abateri și mutilări orientale și occidentale. Procesul acesta de revenire /.../ se face astăzi [astăzi însemna perioada premergătoare celui de-al doilea război mondial, n.n.C.C.] prin același factor care odinioară dădea unitate de simțire și expresie, și valoare integrală, culturii trace și anume prin tematica și stilistica horală.”¹¹ „Astăzi ca și ieri - scria Romulus Vulcănescu -, ceea ce dă viață culturii autohtone și expresiei ei fenomenice – e numai *hora*. Prin *horă* toate elementele constitutive și permanente ale culturii române sunt structurate și integrate într-o formă nouă a străvechii viziuni a culturii trace. /.../ Ca un corolar al punctului de vedere constituiv se poate spune că *hora* reprezintă factorul ”permanentă” al culturii române în neconținut proces de evoluție din preistorie și până astăzi.”¹² Hora este asimilată simbolisticii cercului și a roții, fiind un coagulant identitar peren.

Revenind la frecvența și diversitatea structurală cu care *hora* a fost cultivată în perioada când Bucovina era sub dominația Imperiului Austriac, teoria lui Romulus Vulcănescu referitoare la perenitatea fenomenului horal ca matcă a spiritualității române și ca factor de regenerare identitară și de autopurificare culturală românească, este valabilă și îl lămurește pe deplin.

În consecință, în zilele noastre, la începutul celui de-al treilea mileniu, când spiritul românesc se diluează sub presiunea globalizării, *fenomenul horal*, ca fenomen de regroupare a elementelor esențiale ale spiritualității românești în jurul *horei*, va fi cel care va revitaliza spiritual românitatea.

În final, îmi pun următoarea întrebare: dacă specialiștii din domeniul cercetării și conservării culturii tradiționale au inclus *călușul* și *fecioreasca* în patrimoniul UNESCO, de ce nu se gândesc să includă și *hora* în rândul jocurilor identitare recunoscute și protejate de UNESCO? Ei s-au orientat doar spre jocurile de mare virtuozitate, ignorând complexitatea semantică, frumusețea și eleganța simplității horale, dar și reprezentativitatea identitară a jocurilor străvechi de tipul *horei*. Poate că acest semnal le va atrage atenția specialiștilor în vederea recunoașterii valorii identitare a *horei* și includerii ei în patrimoniul UNESCO.

¹¹ Romulus Vulcănescu, *Fenomenul horal*, 1944, Craiova, Editura Ramuri, p. 49

¹² *Ibidem*, p. 52-53

ETNOMUZICOLOGIE

Înregistrarea folclorului, între cilidrul de ceară și CD

Dr. Marian LUPAȘCU

Cerc.șt.I., Institutul de Etnografie și
Folclor „Constantin Brăiloiu”, București

Fonograful, primul aparat de înregistrare a sunetului, a fost una dintre descoperirile revoluționare ale sec. al XIX-lea. În primăvara anului 1877 Charles Cros prezenta principiile înregistrării mecanice a sunetului la Academia Franceză de Științe. În toamna aceluiași an, Thomas Alva Edison construia, în America, primul fonograf. Aparatul a fost perfecționat rapid și, în câțiva ani, înregistrările pe cilidri de ceară erau uzuale. Fonetica, dialectologia, etnomuzicologia, folcloristica literară, antropologia culturală sunt discipline socio-umane care au folosit din plin această invenție. Înregistrarea, eșantionarea și fixarea fenomenului oral într-o reprezentare grafică adecvată, promovarea principiilor nonintervenției și obiectivității cercetătorului, informațiile adiacente privind locul și momentul culegerii, numele, vârsta și profesia informatorului sunt factori favorizanți ai dezvoltării noilor științe. Antropologul american J. Walter Fewkes realiza, în 1889, primele înregistrări pe cilindri de fonograf, cu indienii Passamaquoddy și Zuni. Un an mai târziu, el publica un articol cu privire la metodologia culegerii. Pe baza acestor fonograme, muzicologul Benjamin Gilman elaborează, în 1891, primul studiu despre folclorul indienilor Zuni. La noi, Gheorghe Alexici încerca să înregistreze folclor în jurul anului 1899, iar Gustav Weigand în 1901. În 1906 doi intelectuali bucovineni, Vasile Burduhos și Victor Morariu, înregistrează pe cilindri de ceară, la Suceava, 50 de melodii și le transcriu. Acțiunea are loc în cadrul unui proiect de culegere a folclorului din Bucovina, promovat în 1904 de Ministerul Cultelor și Învățământului de la Viena.

Pentru pregătirea culegerii, în 1906 este desemnat un comitet coordonat de Matthias Friedwagner, profesor universitar la Cernăuți. Comitetul elaborează un ghid și un chestionar care reflectă nivelul științific al folcloristicii și metodologia cercetării. Ghidul prevedea ca scop al acțiunii culegerea exhaustivă, „întreaga poezie și muzică populară”, care, după o analiză științifică, ar fi trebuit editată și tipărită.

În anul 1907, Pompiliu Pîrvescu, cu sprijinul financiar al Academiei Române, înregistrează fonografic 63 de melodii de joc din Dobrogea ale căror transcrieri, realizate de profesorul C. M. Cordoneanu, le publică în 1908 în colecția *Din viața poporului român*, sub titlul *Hora din Cartal*.

Béla Bartók, unul dintre întemeietorii etnomuzicologiei, părintele cercetării comparate, studiază folclorul maghiar, slovac, ucrainian, arab, turc, sârbo-croat, dar consacră folclorului românesc cea mai mare parte a operei sale. Între anii 1908-1918 culege sistematic peste 3.500 de piese din județele Alba, Arad, Bihor, Caraș-Severin, Cojocna, Hunedoara, Maramureș, Mureș-Turda, Sătmăr, Solnok-Dăbâca, Timiș-Torontal și Turda-Arieș, cea mai mare parte înregistrate cu fonograful. Sunt consemnate aproape toate speciile cântate. În anul 1911, Bartók oferă Academiei Române 371 de melodii culese din zonele Beiuș și Vașcău, publicate în 1913 sub titlul *Cântece populare românești din Comitatul Bihor (Ungaria)*. Urmează, în 1923, monografia maramureșană *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* care include 341 de melodii culese în 1913 din 11 sate. Apoi, în 1935 este publicată cea mai bogată monografie de colinde românești: *Melodien der rumanischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Tomul cuprinde 484 de melodii culese între anii 1910-1917.

Întreaga operă bartókiană dedicată foclorului românesc a fost tipărită postum, în cinci volume apărute între 1967 și 1975. Primul din seria intitulată *Rumanien Folk Music* cuprinde 1.115 piese instrumentale, clasificate funcțional:

melodii de joc cu formă fixă și liberă, piese vocale la origine, cântece nupțiale, semnale din bucium și imitații. Al doilea volum prezintă 1440 de piese vocale grupate în: melodii neceremoniale (parlando, tempo giusto, cântece de joc, tempo giusto cu ritm punctat, cu structură nedeterminată, doine [cântece propriu-zise]), ceremoniale de înmormântare (rituale și bocete), de nuntă, seceriș, secetă. A treia lucrare include 1.752 de texte ale melodiilor publicate în primele două volume, sistematizate astfel: de dragoste, jale, cătănie, moarte, natură, batjocură, glumă, cântare, chef, strigături, *kryptadia*, enumerative, despre oameni răi, împotriva autorității, hoțesti, de pușcărie, cu diverse subiecte, țigănești, epice, de nuntă, secetă, seceriș, funerare (rituale și bocete). Al patrulea tom este o reeditare a monografiei colindelor, iar ultimul, a volumului închinat folclorului maramureșan.

Dumitru Georgescu Kiriac, format la școala muzicală franceză, considera folclorul un bun cultural identitar, un mijloc de cunoaștere a istoriei și de afirmare a unității poporului. În acest sens, el militează pentru culegeri științifice sistematice în mediul rural. Kiriac este unul dintre primii folcloriști români care recomandă și folosește fonograful în cercetarea de teren, asigurând, prin înregistrarea mecanică a melodiilor, obiectivitatea documentului științific primar, sarcină prioritară a culegătorului de folclor. Într-un referat adresat la data de 5 aprilie 1908 Ministerului Artelor, el spunea, printre altele:

„Pentru ca notația cântecelor să se facă cât mai corect și pentru a putea fi cons[ta]tată oricând și pentru a da seama din auzite, orcând și oriunde, de felul cum cântă poporul într-o localitate oarecare, mai sunt de părere ca Ministerul să dispună cumpărarea unui fonograf Edison [...] împreună cu cilindrii necesari pentru înregistrarea cântecelor, acesta fiind mijlocul cel mai practic după care notația se face în toate țările.”

Într-o cerere adresată președintelui Academiei la 13 iunie 1914, Kiriac menționează că a înregistrat și a transcris, până la acea dată, peste 500 de piese. La Biblioteca Academiei Române se află manuscrisul *Cântece populare românești culese cu ajutorul fonografului*, cuprinzând 108 melodii înregistrate pe 72 de cilindri în perioada 1912-1916. Din păcate, o singură lucrare, *Cântece populare românești*, i-a fost publicată, postum. Volumul cuprinde 170 de piese din diverse categorii (cântec epic eroic, baladă, jurnal oral, doină, cântec propriu-zis, cântec de joc, joc instrumental, colindă, paparudă, cântec ritual de nuntă, de înmormântare, bocet), culese din zonele Suceava, Bacău, Neamț, Dolj, Mehedinți, Argeș, Prahova, Ilfov, Brașov. Informatorii, țărani și orășeni, neprofesioniști și profesioniști, au cântat cu vocea, cavatul, vioara, au fluierat, s-au acompaniat probabil cu cobza și țambalul. Printre ei sunt un elev, un muncitor (stabiliți în București), un preot, ba chiar basul Gheorghe Folescu (nr. 4, 24-29). Kiriac a înregistrat materialul cu fonograful și l-a transcris în perioada 1912-1927. Cilindrii de ceară tip *Ediphone*, cu piese din județele Argeș și Mehedinți, înregistrate în 1912, se păstrează în AIEF.

În paralel continuă culegerile empirice realizate de diletanți, de obicei învățători de țară. Melodiile sunt notate sumar, direct după auz (neînregistrate sonor), iar informațiile adiacente sunt sărace sau lipsesc.

Tiberiu Brediceanu utilizează atât notația directă, cât și transcrierea de pe fonograme. În 1901 notează 250 de piese din repertoriul lăutarului Nicu Iancu Iancovici din Marginea, Timiș, iar în 1910 culege 170 de piese din 18 sate maramureșene, lucrare publicată mai târziu. În perioada 1921-1941, Brediceanu culege 1.330 de piese. Dintre acestea, 1.080 sunt bănățene, majoritatea imprimate pe 210 cilindri de fonograf. Autorul le strânge într-o colecție, cunoscută sub titlul *810 melodii populare românești din Banat*, premiată de

Societatea Compozitorilor Români în anul 1925. Brediceanu înregistrează și transcrie, pentru prima dată în folcloristica muzicală românească, patru variante ale *Mioriței*. În AIEF se păstrează mss. 58A 862 *melodii din Banat*, mss. 58B *Jocuri populare românești culese în anii 1903-1943 de la lăutarii din părțile transilvane*, 58C *Șapte caiete de muzică și șapte caiete cu texte* și toți cilindrii imprimați de Brediceanu.

Gavriil Galinescu înregistrează, în perioada 1928-1930, 266 de piese din județul Neamț: cântece propriu-zise, balade, jocuri. AIEF deține 103 cilindri de fonograf și 191 de transcrieri (texte însoțite de informații adiacente) grupate în două caiete: *Seria B nr. 1-45. Fonograme înregistrate de ... (120 melodii) 1928* și *Seria D. 71 fonograme înregistrate de ... [1930]* (mss. 202).

Constantin Brăiloiu, înregistrează și/sau supraveghează înregistrarea câtorva zeci de mii de piese. Fondator al școlii românești de etnomuzicologie și întemeietor, în 1928, al „Arhivei de folclor a Societății Compozitorilor Români”, Brăiloiu a acoperit un spațiu teritorial și tematic larg în cercetările sale, pentru care și-a alăturat un număr de studenți entuziaști, atrași de domeniu, dar și de nivelul intelectual, de deschiderea enciclopedică și de harul profesorului. Unii și-au consacrat viața cercetării folclorului: Harry Brauner, Tiberiu Alexandru, Paula Carp, Ilarion Cocișiu, Emilia Comișel, Gheorghe Ciobanu, Ioan Nicola, Mihai Pop. Toți aceștia au evoluat ca specialiști prestigioși, au dezvoltat școala folcloristică românească și au format noi generații de cercetători. Tinerii colaboratori erau antrenați de Brăiloiu în toate direcțiile activității, deși, cu timpul, a apărut o oarecare specializare: culegere (Brauner, Cocișiu, Comișel), transcriere muzicală (Carp), înregistrare și organizarea arhivei (Alexandru), promovarea interpreților în străinătate (Brauner).

Arhiva lui Brăiloiu a devenit una din cele mai ample arhive naționale din lume, datorită bogăției folclorului

românesc și asiduității cercetării. Marcat de asocierea sa cu Școala sociologică a profesorului Dimitrie Gusti, Brăiloiu a creat o metodologie riguroasă de cercetare și înregistrare sonoră, de arhivare și conservare, de scriere a textelor poetice și a informațiilor și de transcriere muzicală a documentelor, pe baza unor principii valabile și astăzi. El considera că cercetarea de teren și înregistrarea materialului sunt primordiale: „întrebuințarea fonografului ne ușurează munca, odată fiindcă ne permite să culegem mult și repede, apoi fiindcă înlătură neajunsurile scrisului sub dictat, obositor pentru cel ce dictează. Mai întrebuințăm fonograful fiindcă este un martor irecuzabil, cum prea bine spune savantul Stumpf, când zice, muștrând pe o culegătoare dușmană fonografului, că lipsindu-se de fonograme a înlăturat de bună voie orice control, chiar al său propriu”. Cilindrii de ceară erau foarte sensibili și de aceea Brăiloiu, împreună cu elevii săi, făcea transcrieri muzicale ale pieselor înregistrate, aceasta fiind o modalitate complementară de conservare a documentelor sonore prin scriere pe hârtie. Gheorghe A Bălașei, conform semnăturii olografe, un pasionat folclorist-tehnician, copia cilindrii Edison originali pe „cilindri de lucru”, de pe care cercetătorii transcriau piesele prin audiții repetate. Ingeniosul tehnician, poreclit Edison, a inventat o doză electro-magnetică cu ac de sticlă, pentru fonograf, idee respinsă de specialiștii străini ca fiind imposibil de pus în practică. Totuși, începând din 1937, cu această doză, arhiva a produs înregistrări electrice pe cilindri de ceară, multe fiind tehnic superioare celor industriale, făcute pe discuri de patefon. În comunicarea sa, susținută în același an la Paris, la primul Congres Internațional de Folclor, Brăiloiu se referă la tehnicile de înregistrare care trebuiau să asigure fidelitatea și durabilitatea documentelor. El analizează minuțios diverse tehnici de imprimare (mecanică, pe cilindri de ceară; optică, pe film; electrică, pe fir de oțel, pe discuri de gelatină, de metal etc.) și concluzionează că doar discul de ebonită de tip

industrial (25 cm diametru, 78 r.p.m.), înregistrat electric, răspunde necesităților. Încercarea de copiere a cilindrilor pe discuri a eșuat datorită fidelității nesatisfăcătoare și costurilor ridicate. Etnomuzicologul nu a renunțat, a hotărât aducerea interpreților în capitală și reînregistrarea pieselor valoroase ca specimen folcloric și ca interpretare vocală și/sau instrumentală pe discuri. Astfel, Brăiloiu a devenit primul editor român de disc științific, necomercial. El a comandat și a realizat un număr de 851 fețe de disc, care cuprind 1.784 de melodii. Casele românești de discuri (Lifa, Mischozniky și Cristal, ultima devenită Electrecord) și cele străine (Odeon, Columbia, His Master's Voice și Lindström) au realizat imprimările. Activitatea era condusă, în studioul improvizat, de Brăiloiu însuși, ajutat uneori sau suplinît, de colaboratorii pe care îi instruia.

Înregistrările cu fonograful au continuat până în anul 1955. Cocișiu a înregistrat peste 9.000 de piese între 1933-1951, îndeosebi în zonele Târnavelor, Mureș, Apuseni, Năsăud. Brauner adună, și el, mii de piese. Cutremurul din 1940, mucegaiurile și al doilea Război mondial au distrus circa 6.000 de cilindri.

George Breazul, un alt înaintaș al etnomuzicologiei românești, s-a specializat la Berlin (1922-1924), unde a urmărit activitatea de la Phonogramm Archiv. În concepția lui, speciemenle folclorice nu trebuie „nici simplificate, nici înflorite, nici adaptate, potrivite, aranjate sau prelucrate”, ci trebuie înregistrate cu fonograful. Scopul final al demersurilor sale consecutive este atins în 1927, când ia naștere „Arhiva fonogramică” de pe lângă Ministerul Cultelor și Artelor. Beneficiind de aportul mai multor culegători, în 1948 această arhivă depozita circa 10.000 de piese din toate zonele țării.

În anul 1949, prin contopirea celor două arhive menționate, ia naștere la București Institutul de Folclor, cu o secție la Cluj. Primul director a fost Harry Brauner. Tot atunci

a fost instalat primul studio de înregistrări dotat cu un magnetofon (Phillips, 76,2 cm/s), câteva microfoane și un amplificator improvizat. În 1950-1951 Gheorghe A Bălașei a construit din deșeuri un magnetofon portabil alimentat de baterii, pentru înregistrări pe teren, o combinație între un mecanism de fonograf (arcul pune în mișcare rolele cu bandă) și capete de magnetofon. Microfonul era făcut dintr-o cutie de conserve. Invenția a funcționat, dar la fiecare trei minute arcul trebuia întors și apăreau, inevitabil, deviații de viteză. Primele înregistrări pe bandă de magnetofon datează din 1951.

În 1963, prin înglobarea Secției de Etnografie de la Institutul de Arheologie, Institutul de Folclor își schimbă numele în Institutul de Etnografie și Folclor, iar în 1990 adaugă pe frontispiciu numele lui Constantin Brăiloiu. Cercetătorii pasionați pe care el i-a format și elevii acestora i-au continuat munca. Progresul tehnologic a favorizat activitatea specifică, așa încât, prin anii '80 ai secolului trecut, arhiva institutului era cea mai mare din lume. Astăzi ea conține peste 15.000 cilindri de fonograf, 5.700 discuri (ebonită, vinyl și câteva înregistrate direct, tip *Eternola*), 750 matrițe de metal ale discurilor, 12.000 benzi de magnetofon, 900 casete audio, câteva sute de CD-uri, 1.000 de filme (16 mm și 35 mm, casete video), 200.000 clișee foto și fotografii, milioane de pagini manuscrise (fișe, texte și transcrieri muzicale). Majoritatea sunt documente muzicale, ilustrează genuri, specii, stiluri, variante, zone și performeri din România (români, maghiari, sași, sârbi, bulgari, ceangăi, tătari, turci, greci, italieni, țigani etc.), dar și din alte zone geografice (români din Bulgaria, Serbia, Ucraina, Moldova; aromâni din Grecia, Bulgaria, Albania, Macedonia). Culegerea, arhivarea, conservarea, restaurarea, sistematizarea, interpretarea, restituirea și promovarea acestor valori identitare ale culturii orale aparținând patrimoniului național sunt activități fundamentale ale cercetătorilor care lucrează în Institutul de Etnografie și

Folclor „Constantin Brăiloiu”.

Din păcate, multe documente sonore au suferit deteriorări de natură mecanică, chimică, electrică, electronică și magnetică transpuse în zgomote, distorsiuni și deviații care sufocă semnalul util. Majoritatea sunt nelineare și neregulate, înregistrările fiind, practic, inutilizabile. În aceste condiții, restaurarea sunetului a devenit o prioritate. În anii '90 am început să studiez tehnicile și metodele de înregistrare, analiză și restaurare a sunetului. Am urmat cursuri de specializare în tehnologiile analogice și digitale de înregistrare, reproducere, arhivare și stocare pe termen lung a informației (audio, video, text) la Phonogrammarchiv și Austrian Mediathek (Viena), la Ethnomusicological Department of the Ethnological Museum (Berlin). Împreună cu compozitorul Dan Vlădescu care se specializase la Grove School of Music (Los Angeles), am efectuat studii și cercetări științifice interdisciplinare în muzică, fizică, psihoacustică, mecanică, electronică, inginerie de sunet, IT și am elaborat, în premieră, seturi de criterii, proceduri și instrumente profesionale pentru digitizarea, restaurarea și masteringul sunetului asistate de computer. Rezultatele au fost publicate și s-au bucurat de aprecierea comunității științifice. După câțiva ani de experimente practice, în care ne-am dezvoltat aptitudinile și ne-au creat abilități speciale, am putut readuce la starea originală înregistrări pe cilindri de ceară, discuri de ebonită și vinil, benzi magnetice și, începând din anul 1999, am editat serii de CD-uri document, pentru uz științific. Operațiile sunt complexe, dificile și laborioase, iar consumul nervos este foarte mare. Mai întâi, informația sonoră analogică este citită și digitizată conform standardelor profesionale, iar martorul digital, copiat în câteva exemplare, pe suporti diferiți, intră în arhivă și este depozitat în mai multe locații. Prelucrarea se face numai pe clone și implică exclusiv semnalele parazite, fără a afecta semnalul util. Prin coroborarea tuturor informațiilor

auxiliare (fișe de arhivă) ale specimenului, se elaborează un model teoretic ideal al benzii de frecvențe, amplitudinii, timbrului și ambientului din înregistrarea originală. Documentarea bibliografică, identificarea, verificarea, trierea, indexarea documentelor și filtrarea informațiilor de arhivă este realizată de o echipă specializată. Urmează analizele de emisie, captare, spectrale și de soft. Sunt detectate și marcate zonele alterate, dar și sunetele etalon, aflate în stare bună de conservare. În funcție de natura și de gradul deteriorării, se stabilește tipul, nivelul și ordinea implementării softurilor și procedurilor de restaurare, pentru fiecare zonă. În următoarea etapă se prelucrează „nanosecunde sonore”, ținând cont de materialul vibrator, modul de atac, formanți și se realizează, în medie, trei variante restaurate. Uneori este nevoie de până la zece variante diferite, dintre care numai una trece testele comparative cu sunetele etalon. Pentru precizie maximă, toate operațiile și setările sunt manuale, adaptate fiecărei situații. Sunt și cazuri extreme când, datorită unor accidente, semnalul lipsește pentru perioade scurte de timp, în care caz se aplică tehnici inovatoare de „țesere a pânzei sonore”. Majoritatea procedurilor sunt implementate în timp real, platformele PC și softurile sunt dedicate, dar factorul uman este determinant în această ecuație, „actualizarea” continuă fiind obligatorie. Stadiul prelucrării este controlat permanent, prin raportare la etapele anterioare. După maxim două ore de lucru concentrarea scade, auzul obosește și are nevoie de o perioadă dublă de repaus. De aceea, la o fonogramă de trei minute se lucrează, uneori, o săptămână. În plus, fiecare piesă are alte probleme și necesită alte „tratamente”. Rezultatele sunt însă spectaculoase și permit salvarea unor documente irepetabile, de o valoare inestimabilă.

Procesul de creare a cântecului „ca la leagăn” în spațiul folcloric al Republicii Moldova

Dr. Svetlana BADRAJAN, Dr. Elena SÎRGHI

Prof. univ., Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din
Chișinău, Republica Moldova

Existența categoriei de cântec „ca la leagăn” (termen propus și utilizat de Ghizela Sulițeanu în monografia sa de gen intitulată *Cântecul de leagăn* [1]) este determinată de câțiva factori: femeia este purtătoare a repertoriului tradițional dintr-o anumită comunitate și constituie un mecanism important în procesul de creativitate populară și transmitere ulterioară; cântecul de leagăn aparține în exclusivitate repertoriului feminin; este rezultatul unui act de creație spontan și se naște în momentul execuției.

Se știe că o mare parte din creațiile folclorului muzical în cultura tradițională românească sunt interpretate de femei, în special cele legate de familie. Cu toate că, respectând normele dictate de societatea tradițională, unde comportamentul femeii era determinat de anumite reguli, permisiuni sau interdicții, inclusiv și în ceea ce privește cântarea (nu putea cânta oricând și oriunde), ea cunoștea întreg repertoriul folcloric, chiar și creațiile care nu erau executate de grupul feminin, învățând repertoriul muzical al colectivității din copilărie. Nu ne este străină nici până în prezent imaginea fetei care își leagănă păpușa, îngânând o melodie, un cântec de leagăn auzit de la mamă, bunică, soră, etc. Femeia evident că își are contribuția sa în procesul de creație folclorică, iar în demersul muzical-poetic al cântecului de leagăn, actul creativității feminine se manifestă în mod deosebit. În cazul dat observăm că fenomenul cântecului de leagăn reflectă nu doar intimitatea mamei și a copilului, dar permite femeii să își exprime gândurile care o frământă, trăirile sentimentale pe care nu le

poate reda deschis conform codului etic tradițional comportamental, deseori chiar și față de soț, poate doar într-un grup foarte restrâns, adică mamei, surorii etc. Astfel, legănând copilul, femeia rămâne în singurătate cu gândurile sale, se detașează de lumea exterioară și se transferă pentru un timp în lumea ei, în alt spațiu temporal convențional: lumea grijilor și a sentimentelor personale. Aceste gânduri duc de multe ori foarte departe, mama amintindu-și de cele mai neașteptate lucruri în timpul legănatului. Suprapuse pe un teren fertil al creativității feminine, al repertoriului folcloric cunoscut, mama adaptează deseori melodia altor categorii folclorice la versurile cântecelor de leagăn și la atmosfera legănatului. Acest proces se produce firesc, parcă de la sine, în rezultat, melodiile preluate „îmbracă haina” cântecului de leagăn propriu-zis și îndeplinesc pentru moment funcția acestuia. Acest tip de cântece de leagăn reprezintă o categorie aparte, care se deosebește prin anumite trăsături proprii și sunt numite „ca la leagăn”.

Melodiile preluate și incluse în sfera funcțională a cântecului de leagăn, trec printr-un proces de adaptare, care poate duce la transformări radicale în structura melodiei inițiale. În rezultat distingem câteva nivele ale acestui proces:

- originalul preluat este ușor de recunoscut și nu suferă schimbări esențiale fiind doar adaptat „timpului ritmic primar” al legănatului;

- originalul preluat poate fi recunoscut, dar el este supus unor transformări ritmice, intonaționale și arhitectonice importante;

- originalul preluat nu poate fi recunoscut în rezultatul schimbărilor radicale care s-au produs. În acest caz, totuși, am inclus melodiile respective în categoria cântecului „ca la leagăn”, chiar dacă particularitățile structurale nu sunt caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis. Ne referim la

mișcarea pe trison, salturi la intervale largi (sextă, septimă, octavă), recitativ recto-tono, sunete lungi, fermato și altele.

Analizând cântecele „ca la leagăn” din spațiul folcloric al Republicii Moldova am constatat că acestea au preluat melodii din diferite categorii folclorice, precum: *doina* (termenul îl vom folosi sub aspect generalizat, având în vedere nu doar categoria doinei propriu-zise, dar și versiunile intermediare doină-cântec, cântec-doină), *romanța*, *cântecul miresei*, *cântecul propriu-zis*, *colindul* și altele. Menționăm totuși că doar două categorii – *cântecul propriu-zis* și *doina* predomină ca sursă constantă de preluare pentru leagănat. Acest fenomen poate fi explicat prin faptul că *doina* și *cântecul propriu-zis*, prin conținutul poetico-muzical sunt mai „aproape” de starea de spirit a femeii la momentul leagănatului.

Adaptarea unei melodii străine la funcționalitatea cântecului de leagăn a determinat nu doar transformări în melodie, dar și anumite procese în cadrul textului poetic. Astfel, referindu-ne la acesta, constatăm în conținutul poetic al cântecului „ca la leagăn”, următoarele aspecte: păstrarea conținutului specific al cântecului de leagăn propriu-zis; îmbinarea fragmentelor din textul poetic al cântecului de leagăn propriu-zis cu fragmente caracteristice categoriei folclorice de unde a fost preluată melodia; predominarea conținutului poetic din creația originală, ulterior adaptată cântecului de leagăn. În cadrul acestui proces de adaptare are loc și un efect invers, adică se produc unele schimbări și în versificația cântecului de leagăn propriu-zis, în cazul păstrării acestuia. Vom realiza în continuare o analiză comparată, evidențiind procesele ce se produc în textul poetic, structura sonoră, ritmică și a formei în melodiile preluate și adaptate la particularitățile cântecului de leagăn propriu-zis.

Așadar, am identificat un grup de cântece „ca la leagăn” cu melodii împrumutate din categoria folclorică – *doină*. Se știe că *doina* este o creație care se interpretează individual,

pentru sine, fără public, ceea ce facilitează adaptarea melodiei la funcționalitatea cântecului de leagăn. Printre elementele structurale caracteristice ale doinei evidențiem: sistemul ritmic parlando-rubato, formule melodice specifice, în special recitativele recto-tono și melodic, mișcarea pe intervale mici (mai frecvent: terța mică și secunda mare), opriri pe sunete lungi, strofe „elastice”. O particularitate a doinei este improvizarea formulelor specifice. Și în cântecul de leagăn propriu-zis avem un procedeu similar de improvizație a unor formule caracteristice, evident mai puțin pronunțat, dar care deschide posibilitatea unei adaptări mai lejere a melodiei de doină. Mai mult decât atât, cercetătorii au constatat unele asemănări între doină și cântecul de leagăn. Astfel, „din punct de vedere muzical, alternanța coborâtore a două trepte apropiate și recitativul embrionar din cântecul de leagăn capătă amploare și devin formulele cele mai frecvente ale doinei. Iar obiceiul femeilor de a interpreta tot felul de cântece din repertoriul liric general în timpul legănării copilului este semnificativ pentru „procesul alunecării din matca strictă a cântecului de leagăn propriu-zis în albia largă a liricii” [2, p.299].

În textul poetic din cântecul de leagăn **Nani, nani** (nr.1) [3, p. 278-279] observăm că la început sunt expuse șase versuri ce aparțin textului propriu-zis de leagăn, după care urmează un text cu un conținut ce poate fi atribuit doinei, și anume: *Ciobănaș cu oile, / Bată-mi-te-ar ploile*. În cazul dat putem presupune că gândul mamei a alunecat treptat, inconștient, de la realitate (legănatul copilului) la grijile și preocupările ei. Melodia are, convențional, o structură bipartită: prima secțiune este un fragment în ritm giusto-silabic, ce corespunde celor șase versuri de cântec de leagăn propriu-zis. În secțiunea a doua are loc o trecere în sistemul ritmic parlando-rubato. Se știe că trecerea din sistemul giusto-silabic în parlando-rubato și invers se efectuează ușor datorită înrudirii acestor sisteme

ritmice după natura lor. Menționăm totuși că funcționalitatea cântecului de leagăn a limitat interpretarea deplină de *rubato*. Astfel, sistemul ritmic parlando-*rubato*, caracteristic doinei, se adaptează și el ritmului cântecului de leagăn printr-un *poco rubato*. În linia melodică din secțiunea întâi este folosită predominant repetarea unei formule specifice bazată pe două trepte alăturate descendente la interval de secundă mare, caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis. În secțiunea a doua, avem salturi la interval de cvartă și cvintă în emistih și la sfârșit de rând melodic, iar recitativul recto-tono „dizolvă dominația” formulei din prima secțiune, conturând astfel particularitățile intonaționale ale doinei, susținute de alunecările frecvente de tip *glisando* ale vocii și *fermato* la sfârșit de rând melodic. Structura arhitectonică a acestei melodii este bazată pe trei rânduri melodice diferite [A], [B] și [C], în care rândul melodic [A] cu variantele [A₁], [A₂] reflectă particularitatea cântecului de leagăn propriu-zis, fiind constituite în baza dezvoltării formulei menționate anterior, iar rândurile melodice [B], respectiv [B₁] și [C] cu [C₁] corespund unui model de „strofă” melodică specifică doinei. În rezultat se produce o succesiune cvasi liberă a rândurilor melodice, predominând rândul [A], iar rândul melodic [C] reprezentând segmentul cadențial.

În cântecul „ca la leagăn” *Haide nani* (nr.2) [3, p.308], conținutul versurilor este caracteristic cântecului de leagăn propriu-zis. În structura melodică însă, se conturează elemente distinctive ale doinei, dar nu putem identifica o creație anume. Însuși autorul transcrierii a indicat specificul interpretării „doinit”, în cazul dat *poco rubato*, fapt care încă o dată ne confirmă posibila origine a melodiei. Constatăm astfel predominarea recitativelor recto-tono și melodic, ornamentarea bogată, opririle pe sunete lungi, *fermato*. Aceste elemente, chiar dacă nu sunt caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis, ele nu „împiedică” procesul legănatului, nu distorsionează

efectul sonor funcțional al cântecului de leagăn, ci se încadrează în textura muzicală corespunzătoare și atmosfera legănatului. Ele (sunetele lungi) pot fi calificate ca niște „respiro” temporare, niște „insulițe” de meditație ale mamei.

Menționăm că ornamentarea se produce mai frecvent pe sunetele din cadențe și semicadențe, ce anticipă sunetul final. Deasemenea, deseori este realizată o colorare a sunetelor din centrul rândului melodic, ceea ce este caracteristic doinei, având o anumită forță de concentrare, care este echilibrată prin deschiderea pe finala rândului melodic, la fel prelungită, dar mai puțin colorată. Aceste particularități caracteristice ale doinei au determinat modificări în textul poetic, și anume: lărgirea sau augmentarea tiparului octosilabic. Mai mult decât atât, se produce o suprapunere a două versuri octosilabice, care se interpretează pe un singur rând melodic, eliminându-se convențional patru silabe. În arhitectura acestui cântec „ca la leagăn” observăm elemente specifice structurii generale a doinei. Ne referim aici la o parte introductivă, o parte mediană și o parte de încheiere. În acest cântec „ca la leagăn” partea introductivă are funcție de „introducere” și pregătire a pruncului pentru starea de somn, iar partea de încheiere, conținând repetarea onomatopeelor, susține atmosfera de adormire și starea de „hipnoză” creată în partea mediană.

Astfel, în cântecul „ca la leagăn” analizat, la început este expus un rând melodic care îndeplinește convențional funcția părții introductive, după care urmează partea mediană și ultimele două rânduri melodice, ce îndeplinesc funcția părții concluzive. Această structură arhitectonică, în fond, reflectă particularitățile formei cântecului de leagăn propriu-zis, care la fel are elemente de introducere și încheiere (rând melodic sau formulă), ceea ce a facilitat, într-un anumit fel, adaptarea melodiei de doină la funcționalitatea cântecului de leagăn. Structura arhitectonică a acestei melodii este bazată pe patru rânduri melodice diferite. Subliniem că primul rând melodic

[A] apare modificat la sfârșitul melodiei, după care urmează un rând melodic [B₂] cu funcție de Codă.

Un alt cântec „ca la leagăn” este ***Hai odor, hai păsărică*** (nr.3), căruia, putem presupune, că i-a fost adaptată melodia doinei ***Bate vântul vârfurile*** (nr. 4) [4, p.202] ce poate fi recunoscută. Conținutul poetic îmbină diferite subiecte preluate din: a) cântecul de leagăn propriu-zis, cum ar fi: *Hai odor, hai păsărică / Dormi-adormi fără de frică*; b) lirica populară, spre exemplu de haiducie prin versul: *Mugur, mugur, mugurel*, dar ne amintește și de *Gazelul* eminescian (motto-ul din *Călin, file din poveste*). Structura versului este octosilabică.

Elementul definitoriu al cântecului de leagăn propriu-zis – onomatopeile, lipsește. Ritmul acestui cântec „ca la leagăn” este giusto-silabic cu elemente poco rubato. În rezultat, comparând cu creația originală, constatăm eliminarea recitativelor recto-tono și melodic, ornamentării bogate, glissando-urilor și opririlor pe sunete lungi. Structura arhitectonică păstrează schema inițială a melodiei originale (cu rândurile melodice respective), mai mult decât atât, s-a produs parcă un „stop cadru” a „strofei” elastice adaptată funcționalității cântecului de leagăn.

Cântecul „ca la leagăn” ***Nani, pui balane*** (nr.5) [3, p.227] a preluat elemente melodice caracteristice unui tip melodic de *cântec al miresei* din zona de nord a Republicii Moldova. Ca surse prime pot servi melodiile nr. 6 și 7, [5. p.128-129, nr.7; p.131, nr.10]. Textul acestui cântec „ca la leagăn” este caracteristic cântecului de leagăn propriu-zis cu tiparul specific octosilabic. Ritmul este giusto-silabic cu element poco rubato. Preluarea melodiei din cântecul miresei nu este un fenomen întâmplător. Cunoaștem că, producțiile vocale rituale consacrate miresei din cadrul ceremonialului nupțial - ne referim la secvențele rituale: *Îmbrăcarea miresei*, *Iertăciunea* și *Legătoarea* -, erau interpretate de grupul feminin. Mai mult decât atât, orice mamă, într-un trecut

apropiat a fost mireasă și într-un fel sau altul, cunoaște repertoriul ceremonial de cântec al miresei. Astfel explicăm prezența acestei melodii în categoria „ca la leagăn”. Menționăm că la preluare sunt păstrate caracteristicile intonaționale și sistemul sonor original - tetratonicul de mod III, cu cadența finală pe *mi*. În cazul dat s-a produs o preluare de nivel unu, adică: originalul este ușor de recunoscut și nu suferă schimbări esențiale.

O altă categorie folclorică din care este preluată melodia și adaptată particularităților cântecului de leagăn este *cântecul propriu-zis*. El aparține, în primul rând, repertoriului feminin, de aceea preluarea poate fi considerată un proces firesc. Melodia cântecului propriu-zis din zona studiată are o structură liniară, formă strofică, cu sau fără refren, predominant este sistemul ritmic giusto-silabic, uneori întâlnindu-se elemente rubato. Vom urmări în continuare transformările ce se produc în melodia cântecului liric propriu-zis, adaptată funcționalității cântecului de leagăn.

Cântecul „ca la leagăn” ***Haide nani*** (nr.8) [3, p.264], prin structura melodiei ne îndreaptă spre elementele caracteristice cântecului liric propriu-zis ***La poartă, la Ionică*** (nr. 9) [6, nr. 67]. Textul poetic reflectă conținutul caracteristic cântecului de leagăn. Sunt prezente formulele de îndemn la adormire: *Haide nani, dragul mamei* și tematica vieții cotidiene. Tiparul versului este predominant octosilabic, doar al doilea este modificat, având zece silabe. Probabil, acest fenomen se datorează improvizației de moment a unei idei legate de activitatea personală a mamei. Ritmul este giusto-silabic cu elemente rubato, caracteristice cântecului propriu-zis. Melodia cântecului „ca la leagăn” analizat, comparativ cu originalul de unde a fost preluată, cumulează două rânduri melodice: [A] și [D], din cele patru ale cântecului propriu-zis, eliminând astfel rândurile [B] și [C], care extind diapazonul melodiei, sunt mai dezvoltate și în acest fel sunt mai greu de a

fi adaptate la particularitățile cântecului de leagăn. În rezultat, structura cântecului „ca la leagăn” are două rânduri melodice [A] și [B], corespunzătoare rândurilor melodice [A] și [D] din creația originală, diapazonul melodiei nou create este redus la cvintă cu predominarea mișcării ascendente și descendente în fiecare rând melodic pe terță mică și secunda mare.

Melodia următorului cântec „ca la leagăn” *Nani, nani copilaș* (nr.10) amintește de cunoscutul cântec liric urban *Eu sunt Barbu Lăutaru’*. Textul poetic reflectă integral particularitățile cântecului de leagăn propriu-zis, atât din punct de vedere al conținutului tematic, al formulelor specifice de adormire, cât și al versificației. Ritmul este giusto-silabic, specific atât cântecului de leagăn, cât și melodiei creației originale. Astfel, din punct de vedere al sistemului ritmic obstacole la preluare n-au existat. Menționăm că kinestezia cântecului de leagăn influențează structura ritmică, modificând celula ritmică de pirc în cea de iamb. Astfel, formula ritmică specifică este diiamb. În linia melodică prima parte a strofei reflectă structura intonațională a cântecului *Eu sunt Barbu Lăutaru’*. Faptul că ea conține asocieri de cvartă perfectă ascendentă la început de rând melodic, secunda mare descendentă în emistih și la sfârșit de rând melodic, intervale caracteristice cântecului de leagăn, a permis adaptarea la funcția legănatului. În a doua parte a strofei linia melodică se desfășoară predominant pe secunde mari descendente și ascendente, la fel caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis. Comparativ cu originalul, însă, este eliminată cadența dorică de la sfârșitul rândului melodic, total străină cântecului de leagăn propriu-zis și care indică originea urbană a melodiei preluate. Și în sfârșit, în codă, linia melodică este construită doar pe secunde mari predominant descendente – elementul definitoriu al cântecului de leagăn propriu-zis. Observăm că melodia cântecului *Eu sunt Barbu Lăutaru’* pe parcursul adaptării la funcționalitatea cântecului de leagăn, suferă un șir

de modificări, se restrânge diapazonul eliminându-se unele fragmente melodice mai desfășurate caracteristice, păstrându-se o linie melodică construită pe secunde mari. Astfel, aspectul liniar al melodiei de la începutul cântecului „ca la leagăn” se modifică treptat transformându-se într-o structură axată pe formule melodice.

Deci, dacă inițial recunoaștem melodia preluată, spre sfârșit avem modelul caracteristic cântecului de leagăn propriu-zis. În ceea ce privește structura arhitectonică observăm la fel modificări în procesul preluării. Dacă în creația originală forma „strofei” melodice conține două rânduri melodice diferite [A] și [B] combinate în varianta [A], [A₁] și [B], [B₁], atunci în cântecul „ca la leagăn” asupra arhitectonicii își pune amprenta structura cvasi liberă a formei caracteristică cântecului de leagăn propriu-zis. Așadar, în acest cântec „ca la leagăn” originalul preluat poate fi recunoscut, dar el este supus unor transformări importante ritmice, intonaționale și arhitectonice.

Melodia cântecului ca la leagăn *Hai cu mama, puîșor* (nr.11) a preluat o formulă melodică incipientă întâlnită în mai multe cântece propriu-zise, spre exemplu în *Frunzișoară poamnă neagră* (nr.12) [7, p.61, nr.30] din colecția intitulată *Și cânt codrului cu drag* de I. Mironenco. Putem presupune că această formulă a fost primul element melodic care i-a venit în memorie pe moment interpretei. Întreaga linie melodică a cântecul „ca la leagăn” este construită în baza acestei formule, repetată periodic la interval de cvartă ascendentă. Structura ritmică reprezintă o repetare periodică a unei formule ritmice de tip safic, păstrată până la sfârșitul cântecului ca la leagăn, care probabil s-a produs în urma modificării formulei ritmice inițiale de tip ionic minor ca rezultat al adaptării la procesul de legănat. Chiar dacă această formulă de tip safic nu se întâlnește în cântecul de leagăn propriu-zis, totuși, prezența acesteia ca rezultat al transformării produse, asigură îndeplinirea

funcționalității de liniștire și adormire. Ca element al cântecului propriu-zis în textul poetic specific cântecului de leagăn intervin silabele de completare „măi” caracteristice cântecului propriu-zis, ceea ce încă o dată ne permite să susținem inspirarea melodiei cântecului „ca la leagăn” din altă categorie folclorică. În ceea ce privește linia melodică am remarcat deja structura ei în baza unei formule melodice. Este important, însă, să subliniem, că această formulă este construită pe secunde mari ascendente și descendente, caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis din zona folclorică cercetată. Astfel, nu întâmplător interpreta a preluat anume această formulă melodică. Structura arhitectonică este tipică cântecului de leagăn propriu-zis, fiind bazată pe un singur rând melodic repetat de un număr anumit de ori, corespunzător conținutului poetic. În cântecul „ca la leagăn” analizat, originalul preluat nu poate fi recunoscut, doar presupus, datorită schimbărilor radicale survenite.

Melodia cântecului „ca la leagăn” **Nani, nani** (nr.13) [3, p.213] ne conduce spre mai multe surse originale de cântec propriu-zis. De exemplu: **Mi-a adus bădița flori** (nr.14) [8, p.128], **Foie verde doi bujori** (nr.15) [8, p.194] de asemenea ne amintește și de melodia colindei: **A cui sunt aceste curți?** (nr.16) [8, p.136]. Reieșind din linia melodică a cântecului „ca la leagăn” analizat, înclinăm spre melodia colindei ca sursă incipientă. Textul poetic este caracteristic cântecului de leagăn propriu-zis. Linia melodică se construiește pe intervale specifice cântecului de leagăn, ne referim la saltul de cvintă la început de rând melodic, secunda mare descendentă și terța mică ascendentă. Structura ritmică, însă, este total diferită de cea a cântecului de leagăn propriu-zis. Chiar dacă avem sistemul giusto-silabic, totuși, formulele predominante de spondeu dublu și safic aparțin altor categorii folclorice, inclusiv colindelor. Structura arhitectonică conturează o „strofă” ce conține trei rânduri melodice diferite [A], [B], [C],

în care rîndul [B] îndeplinește o funcție de refren. Așadar, acest cântec ca la leagăn îl putem atribui celui de-al treilea nivel de preluare.

Cântece „ca la leagăn”: *Acum e noapte afară, Cântec de leagăn* și *Are mama dor pribeag* reprezintă melodii preluate din repertoriul folcloric urban și de circulație internațională. Astfel în cântecul „ca la leagăn” *Acum e noapte afară* (nr.17) textul poetic reflectă o atmosferă de adormire cu un conținut romanțat. Chiar dacă linia melodică este desfășurată, evoluând prin salturi la intervale largi, iar ritmul aparține sistemului divizionar occidental, în măsura de 6/8, totuși, această structură ritmică, care conține tipul de formule troheu și tribrah, întâlnite în cântecul de leagăn propriu-zis, a facilitat adaptarea la funcționalitatea cântecului de leagăn. Forma este „strofă” fixă axată pe două rînduri melodice diferite [A] și [B].

Următorul cântec „ca la leagăn” *Cântec de leagăn* (nr.18) are un text poetic cu un conținut caracteristic cântecului de leagăn propriu-zis, de băiat. Și aici ritmul aparține sistemului divizionar occidental în măsura de 6/8. În seriile ritmice, corespunzător versurilor, prezența unor formule de tip troheu, tribrah, iamb, caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis (cum am menționat deja în exemplul anterior) a permis interpretarea acestei melodii ca un cântec de leagăn. Și în linia melodică avem o mișcare predominant treptată pe secunde mari ascendente, descendente și terțe mici la început de rînd melodic și emisii, la fel caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis. Forma este strofică, de tip ternar: [A], [B] și [C], unde [B] îndeplinește funcția de refren neregulat: [A B C B C B₁]. Sunt patru strofe, iar de fiecare dată versul este diferit.

Conținutul poetic al cântecului „ca la leagăn” *Are mama dor pribeag* (nr.19) reflectă atmosfera specifică cântecului de leagăn propriu-zis, chiar dacă are inflexiuni de cântec liric. Acest text a suferit unele modificări datorită adaptării la o

melodie străină. Astfel, se produce un fenomen invers de adaptare: lărgirea tiparului octosilabic pe unele porțiuni până la zece silabe, și invers: comprimarea (restrângerea) acestuia până la șase silabe. Ritmul aparține sistemului divizionar occidental, în măsură de 4/4. Linia melodică este destul de desfășurată, cu salturi la intervale largi, până la octavă, mișcare ascendentă și descendentă pe sunetele diferitor acorduri, ceea ce ne amintește de particularitățile unui cântec de lume sau romanță. Totuși, mișcarea uniformă prin pătrimi și optimi în linia melodică, formulele melodice ce imită legănatul, tempoul moderat, sunt acele elemente care au contribuit la interpretarea acestei melodii cu funcția cântecului de leagăn.

Analizând sistemul sonor al melodiilor din categoria „ca la leagăn”, am constatat următoarele legități dictate de procesul de adaptare la funcționalitatea cântecului de leagăn: melodiile care sunt ușor de recunoscut și nu au fost supuse unor transformări majore, păstrează structura sonoră a modelului inițial; în schimb, melodiile care suferă transformări importante pot să-și restrângă structura sonoră.

Așadar, necesitatea mamei de a se exprima, de a comunica cu ea însăși, indiferent dacă o aude sau nu cineva, talentul nativ creativ, „invadarea” pentru moment a altor spații intonaționale din folclorul muzical, „exploatarea” acestora și adaptarea lor la fenomenul legănatului, toate contribuie la depășirea spațiului intonațional structural al cântecului de leagăn propriu-zis și crearea cântecului „ca la leagăn”. Am putea admite că melodiile din alte categorii folclorice cu o structură melodică apropiată cântecului de leagăn propriu-zis sau care au în linia melodică îmbinarea caracteristică a intervalelor de secundă mare și terță mică, sunt preluate și interpretate cu funcția de cântec de leagăn. De asemenea menționăm că și unele melodii mai evolute, precum cele din categoria de romanță sau creații contemporane urbane, au o predispunere la adaptare prin prezența în linia melodică a unor

elemente care nu sunt esențiale pentru această melodie, cum ar fi aceeași secundă mare și terță mică, dar care trecând în sfera cântecului de leagăn constituie un focar intonațional care se declanșează și facilitează procesul adaptării la funcționalitatea cântecului de leagăn. Un factor important care contribuie la o preluare lejeră a unor melodii străine și interpretarea lor ca un cântec de leagăn este măsura ternară. Această măsură reflectă celulele ritmice caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis de iamb și troheu. Totuși în cântecele „ca la leagăn” este o prezență foarte redusă a onomatopeelor, formulelor de adormire, parlatoul în intonații afective muzicalizate și alte elemente caracteristice cântecului de leagăn propriu-zis.

Structura muzical-poetică a cântecului de leagăn (propriu-zis și „ca la leagăn”) codifică etape importante ale procesului de formare și evoluție a gândirii muzicale și a limbajului muzical în general. Fiind o lucrare intimă, cântecul de leagăn reprezintă o stare psihofiziologică, o reflectă pe aceasta, este creat în momentul acțiunii propriu-zise de legănare și izvorăște din esența umană, din spiritualitatea feminină. Acesta (cântecul de leagăn) este rezultatul „materializat” în forme artistice, al anumitor procese „chimice” din interiorul ființei umane, încadrate într-un sistem de raporturi și calcule intonaționale mentale. Valoarea artistică, estetică, etică, documentară a cântecului de leagăn rezidă anume în caracteristicile morfologice, dar și în aceea că este o creație care a fost mai puțin supusă influențelor din „afară”, ne referim aici atât la mediul folcloric, cât și non-folcloric, păstrând astfel, elemente specifice unui strat folcloric mai vechi.

Referințe bibliografice

1. Sulițeanu Ghizela, *Cântecul de leagăn*, București, Editura Muzicală, 1986.
2. Oprea Gh. Agapie L., *Folclor muzical românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
3. Tamazlâcaru A., *Tăpușele, tăpușele*, Chișinău, Literatura artistică, 1986.
4. *În grădina cu flori multe* (culegere de cântece populare moldovenești), Chișinău, Literatura artistică, 1980.
5. Badrajan Svetlana, *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei, Studiu monografic*, Chișinău, Epigraf, 2002.
6. Stoianov P., Junghietu E., *Cântece și melodii de jocuri populare moldovenești*, Chișinău, Știința, 1975.
7. Mironenco I., *Și cânt codrului cu drag. Folclor moldovenesc din satele nord-caucaziene*, Chișinău, Literatura artistică, 1987.
8. Tamazlâcaru A., *Vin' bădiță, vin' diseară. Caiet de folclor*, Chișinău, Grafema Libris, 2006.

ANEXA

Nr. 1: Nani, nani

The musical score for 'Nani, nani' is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and repetitive, consisting of eighth and quarter notes. The lyrics are in Romanian and are repeated twice. The first system of the score includes the lyrics: 'Na-ni, na-ni, pu-iul ma mei, Cul că-te tu mi-ti-ti-că Și te scoa lă Mă-ri-ci-că. Na-ni, na-ni, fa-ta ma mei, Na-ni, na-ni, fa-ta ma mei, Că ma-ma te'a le-gă-na Și din gu-ră ț'a cin-ta.' The second system is marked 'Rubato' and includes the lyrics: 'Cio-bă-naș cu o-i-le, Cio-bă-naș cu o-i-le, ba-tă-mi-te-ar plo-i le, Ba-tă-mi-te-ar plo-i-le.' The score ends with a double bar line.

Na-ni, na-ni, pu-iul ma mei, Cul că-te tu mi-ti-ti-că Și te scoa lă Mă-ri-ci-că. Na-ni, na-ni, fa-ta ma mei, Na-ni, na-ni, fa-ta ma mei, Că ma-ma te'a le-gă-na Și din gu-ră ț'a cin-ta.

Rubato

Cio-bă-naș cu o-i-le, Cio-bă-naș cu o-i-le, ba-tă-mi-te-ar plo-i le, Ba-tă-mi-te-ar plo-i-le.

Nr. 2: Haide nani

Hai-de na-ni, na-ni, na - ni, pu - iul ma - mei, Vi - no, știu - că și mîl cul - că,
 Hai, liu, liu, liu, liu, liu. Vi - no, soam - ne, și'l a - doar - me, liu, liu,
 Vi - no, peș - te, și mîl creș - te, Hai-de liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, liu, Pu - iul ma - mei.

Nr. 3: Hai odor, hai păsărică

Interpretat de: Olga Pâslariuc, n. 1921, s. Sofia, r. Drochia, **Transcris de:** Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, în continuare AMTAP, Nr. de inventar: 1483-1.

Hai o - dor, hai pă - să - ri - că, Dormi a - dormi fă - ră de fri - că, să te'a - lin - te,
 Ce tre - sari nu'i ni - me, ni - me, Li - niș - te yîn - tu - ne - ci - me, Dar ze - fi - rul,
 Și'a lă - sat o gă - ză mi - că, Să'ți a - duc - o sci - so - ri - că, Și să'ți spu - nă,
 moș cu - min - te, și să'ți cân - te'n - ce - ti - nel, mu - guri, mu - guri, mu - gu - rel,
 mu - sa - fi - rul, Cel să - gal - nic, și pri - beag, A tre - cut pe lă - n - gă prag,
 noap - te bu - nă, Că și el să - tul de drum, Mer - ge să se cul - ce'a - cum.

Nr. 4: Bate vântul vârfurile

Ba - te vâ - tul vâ - fu - ri - le, of,
 Și pe mi - ne gân - du - ri - le,
 Și pe mi - ne gân - du - ri - le,
 C'a - puc toa - te dru - mu - ri - le...

Nr. 5: Nani, pui bălane

Moderat

Na - ni, na - ni pui bă - la - ne, Și tu peș - te, de mi - l cre - ște

Și tu știu - că, de mi - l cul - că, Na - ni, na - ni pu - iul ma - mei,

Na - ni, na - ni, pu iul ma - mei.

Variantă

Vi - no somn de mi - l a - dormi Și tu peș - te

Și mi - l creș - te, Și tu somn de mi l a - dormi.

Vin cu ma ma și cu ta - ta, Cu bu - ni - ca, na - ni, na - ni,

Hai - de, pu - iu - le, a - dormi, Hai - de pu - iu - le și dormi.

Și tu știu - că, de mi - l cul - că.

Nr. 6: Cântecul miresei

Plânji n'i - rea - să - și sus - pi - nă

Plânji n'i - rea - să - și sus pi - nă

Că de azi tu ești stră - i - nă Că de azi tu ești stră - i - nă

Nr. 7: Cântecul miresei

Plânji, mi-rea - să - ai ti ski - nă Că în-tri'n ca - să stră - i - nă

Și te'or mus - tra - făr-di n'i - lă Și te'or ba - ti - făr-ri vi-ni

Da n'i - la di la măi - cu - tă Ca nie - rea din stră - ki - nu - tă

Da n'i - la di la măi - cu - tă Ca nie - rea din stră - ki - nu - tă

Da ni-la di la soac - ră Ca un strug di poa - mă ac - ră

Să coa-si - și să răs - coa - se Și dul-ci- nu si mai fă-si

e Da ni-la di la bar-bat Ca frun - dza di măr us-cut

Bă-ti vîn - tu ș'o dă - jios Și mi'i fă - ri di fo - los

Nr. 8: Haide nani

Linistit

Hai-de na-ni, dra-gul ma - mei, Că ma - ma se du - ce să pră-șeas - că, Să pră-șeas - că,
să co - seas - că. Hai-de na - ni, dra - gul ma mei, Hai-de na - ni, dra - gul ma mei.

Nr. 9: La poartă, la Ionică

La poar-tă la I - o - ni - că, La poar-tă la I - o - ni - că,
Stau doi pui de rân-du-ni - că, stau doi pui de rân-du-ni - că.

Nr. 10: Nani, nani copilaș

Interpretat de: Frăsina Ciorăș, a.n.1911,s. Camîșovca, r.Ismail,
RSSU.,**Transcris de:** Elena Sîrghi. **În:** Arhiva de folclor. AMTAP,
Nr. de inventar: 1347-5.

Na - ni, na-ni co-pi - laș, Dra-gul ma-mei fe-cio - raș, Dormi în pa-ce pu - i - șor na - ni, na-ni somn u - șor.
Te'oi scăl-da în bu su - ioc, Să ai par-te de no - roc. Te'oi scăl-da în frun-ză de fag Ca să fii la fe - te drag.
Na - ni, na-ni, în-ge - raș, Dra-gul ma-mei fe-cio - raș. Pă - să - ri le'ți vor cân - ta, Vîn tul lin va a - di - a.
Că ma-ma te'a le-gă - na. Și de dor eu ti'oi cân - ta. Hai-de liu-liu, liu-liu lin, hai-de liu - liu, liu-liu lin.
Te'oi scăl-da în mă-ci - cș. Să fii fru mos și chi - peș.
Pe ti - ne te'a le-gă - na. Flo-ri - le te'or dez - mier - da.
Coda
Na-ni, na-ni, somn u - șor, Dormi în pa-ce pu-i - șor. Na-ni, na-ni, somn u - șor, Dormi în pa-ce pu-i - șor.

Nr. 11. Hai cu mama, pușor

Interpretat de: Sofia Negru, n. 1928, s. Caracui, r. Leova. **Transcris de:** Elena Sîrghi

În: Arhiva de folclor, AMTAP, Nr. de inventar: 1534-3.

Hai cu ma - ma pu - i - șor, măi, Că ma - ma v'a le - gă - na, măi,
somn u - șo - ru vi l'a da măi, Pu - ii ma - mei, pu - i - șori, măi,
hai cu ma - ma lin, lin - șor, măi,
Că ma - ma v'a le - gă - na, măi somn u - șo - ru vi l'a da, măi.

Nr. 12: Frunzișoară poamă neagră

accentuato
Frun - zi - șoa - ră poa - mă neag - ră, Frun - zi - șoa - ră
poa - mă neag - ră, Ian vezi, pui - că,
ian vezi, dra - gă.

Nr. 13: Nani, nani

Liniștit, legănat
Na - ni, na - ni, pu - i - șor, Somn u - șor, somn u - șor,
A - dormi, dra - gu - le, a - dormi, Somn u - șor, somn u - șor.

Nr. 14: Mi-a adus bădița flori

Mi-a a - dus bă - di - ța flori, Șai - rai, rai, rai, rai, Lă - mă - i - ță

și bu - jori, Șai - rai, rai - ra. Și cea mai fru - moa - să floa - re, Șai - rai, rai

rai, ra, Mi'am prin - s'o la cin - gă - toa - re, Șai, rai, rai, ra.

Nr. 15: Foaie verde doi bujori

Foa - ie ver - di doi - bu - jori, măi, Ne'o năs - cut ma - ma pe - doi:

U - nu mier - curi, al - tu gioi, măi, Ș'o îm - plut lu - mea cu - noi.

Nr. 16: A cui sunt aceste curți?

A cui sânt a - ces - te - curți? a cui sânt a - ces - te

curți? Vai - le - rom și flori de măr.

Nr. 17: Acum e noapte afară

Interpretat de: Fiodora Lemnar, a.n. 1923, s. Manta, r. Vulcănești.

Transcris de: Elena Sîrghi **În:** Arhiva de folclor. AMTAP, Nr. de inventar: 318-3.



A - cum e noap - te'a - fa - ră___ Și li - ni - ște - i pe drum___ Se cul - că flori și pa - sări și toa - te'a - dorm___ a - cum___ lar

eu cu bra - țe - le'n - tin - se___ mă rog lui Dum - ne - zeu___ Să - rut cu drag. pe ma - ma și'a - poi___ a dorm___ și eu.

Nr. 18: Cântec de leagăn

Interpretat de: Ludmila Clifos, 45 ani, or. Edineț.. **Transcris de:**

Elena Sîrghi. **În:** Arhiva de folclor, AMTAP, Nr. de inventar: 212-2.



Na - ni, na - ni co - pi - laș, na - ni, na - ni, na - ni, dra - gul ma - mii fe - cio - raș___

na - ni, na - ni, na - ni, dra - gul ma - mii fe - cio - raș___ na - ni, na - ni, na - ni___

Să te faci___ vi - teaz și tare na - ni, na - ni, na - ni, ca___ dom - nul___ Ște fan___ cel Ma - re

na - ni, na - ni, na - ni, ca dom - nul___ Ște fan___ cel ma - re na - ni, na - ni, na - ni___

Să fii fal - nic în răz - boi na - ni, na - ni, na - ni, Să___ scapi ța - ra de___ ne - voi___

na - ni, na - ni, na - ni, Să scapi ța - ra de___ ne - voi___ na - ni, na - ni, na - ni___

Dormi în pa - ce pu - i - șor, na - ni, na - ni, na - ni, toa - tă noap - tea pu - i - șor___

na - ni, na - ni, na - ni, toa - tă noap - tea pu - i - șor___ na - ni, na - ni, na - ni___

Nr. 19. Are mama dor pribeag

Interpretat de: Anastasia Andreevscaia, a.n. 1912, s. Cosăuți, r. Soroca.

Transcris de: Elena Sîrghi. **În:** Arhiva de folclor, AMTAP, Nr. de inventar: 1122-5.

The image shows a musical score for the song 'Are mama dor pribeag'. It consists of three staves of music in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: 'A - re ma - ma dor pri - beag Ș'un o - dor în lea - gân drag'. The second staff contains: 'a - re'n lup - tă so - - ți - or sa - re'n lea - gân un o - dor'. The third staff contains: 'na - ni, na - ni, na-ni pu-iul ma-mei căci n'ar fi cum vor duș-ma-nii na - ni, na - ni, na - ni, na-ni-șor Căci n'ar fi cum vor.' The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

A - re ma - ma dor pri - beag Ș'un o - dor în lea - gân drag

a - re'n lup - tă so - - ți - or sa - re'n lea - gân un o - dor

na - ni, na - ni, na-ni pu-iul ma-mei căci n'ar fi cum vor duș-ma-nii na - ni, na - ni, na - ni, na-ni-șor Căci n'ar fi cum vor.

Folclorul muzical din Republica Moldova în sec. XX-XXI: aspecte ale artei interpretative tradiționale la *acordeon*

Dr. Nicolae SLABARI

Lector universitar, șef al Arhivei de folclor a Academiei de
Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău,
Republica Moldova

În acest articol ne propunem să abordăm unele probleme legate de dezvoltarea artei interpretative tradiționale din Republica Moldova, având în obiectiv de studiu acordeonul ca instrument tradițional. Pentru a percepe rolul său reflectat prin: implantarea sa în mediul tradițional, evoluție, repertoriu și reprezentanți instrumentiști (lăutari), a fost necesară consultarea diferitor surse istorice, etnologice, etnomuzicologice, internet. Un rol esențial l-au avut interviurile realizate cu mai multe personalități/reprezentanți ai muzicii tradiționale, care ne-au relatat date importante despre acesta (acordeon) în Republica Moldova, cuprinzând perioada de timp a sec. al XX-lea - începutul sec. al XXI-lea.

De asemenea, a fost realizată o încercare de clasificare a varietății repertoriale a acordeonului, utilizând criterii precum: domeniul artistic, contextul social, funcțional, diacronic, aplicativ etc. Conștientizând că o redare complexă a acestui subiect necesită o arie extinsă de abordare, articolul elucidează informații sumare, cu caracter general, punctând repere-cheie.

Se știe că *acordeonul*, ca instrument tradițional reflectat prin repertoriu și reprezentanți instrumentiști (lăutari), este cunoscut în arealul românesc încă de prin anii '30-'40 ai sec. al XX-lea, potrivit diferitor surse istorice, etnologice, etnomuzi-

cologice, internet, dar și diferitor interviuri realizate cu personalități/reprezentanți ai muzicii tradiționale, în care s-a discutat despre evoluția acestuia (acordeonului) în Republica Moldova.

Făcând o scurtă retrospectivă a evoluției acordeonului pe mapamond, constatăm că implementarea acestuia în muzica tradițională din arealul românesc a fost posibilă, pe de o parte, prin apariția și evoluția sa tehnico-constructivă, pe de alta, prin diversitatea și emanciparea repertorială (genuistică, stilistică).

Se știe că acordeonul este un instrument polifonic, portativ, cu rezervor de aer și claviatură, care s-a bucurat de o mare popularitate în perioada interbelică (legat de epoca de glorie a tangoului, de unde va fi preluat în muzica tradițională a mai multor popoare). Cu toate că este un instrument relativ tânăr (sec. XX), acordeonul are instrumente de rudenie cunoscute mult mai devreme. Cel mai îndepărtat strămoș al acordeonului, după unele surse bibliografice, se pare că ar fi în China antică, încă de pe timpul dinastiei Fong (cca. 3500 î.Hr.) - și anume, *sheng*-ul chinezesc - sau orga chineză de gură, cum i se mai spune [1].¹

¹ Este un vechi instrument aerofon de lemn, cu ancii simple, având aspectul unui turn conic format de la 13 până la 24 de țevi, din bambus, de lungimi diferite, închise la ambele capete, așezate în poziție verticală, pe un suport din lemn sau metal, asemenea tuburilor de orgă. Baza fiecărei țevi este ușor secționată, loc unde se fixează o ancie (o lamelă) din lemn sau metal, lipită la capăt cu ceară ca să poată vibra lejer. Pe fiecare țevă, la câțiva centimetri deasupra anciei, se regăsește un mic orificiu. De la baza suportului pornește un tub în formă de pipă. Când se suflă în tub și se astupă orificiul cu degetul, aerul pătrunde în țevă și pune în vibrație ancia. Lungimea anciei este riguros calculată pentru a putea produce un singur sunet bine acordat. Dacă orificiul este lăsat deschis, aerul nu mai pătrunde în țevă și ancia nu are cum să vibreze. Un *sheng* modern are 17 țevi, din care 13 sunt acordate astfel: *sol4*, *fa#4*, *mi4*, *do4*, *sol4*, *si3*, *mi4*, *do#5*, *si4*, *la4*, *re5*, *re4* și *la3*, iar patru sunt mute, cu rol decorativ. Acest instrument a fost preluat și de către alte popoare asiatice ca instrument polifonic de acompaniament și interpretare în ansambluri.

O „readaptare”, din punct de vedere ergologic a *sheng*-ului chinezesc, a fost realizată pe la începutul sec. al XIX-lea de meșterul berlinez Christian Friederik Bushmann (1821), inventând *mundharmonica* – muzicuța zilelor noastre.² Invenția era bună, însă cel ce o folosea trebuia de fiecare dată să rânduiască cutioarele respective. Tânărul Friederik a aranjat toate anciile (15 la număr) într-o singură cutie cu 15 supape, creând prima mostră de muzicuță diatonică, numită inițial *eolina de gură* [1].

Până la apariția acordeonului lui *Demian* (Cyril Demian), nu trebuie neglijat nici *armoniul cu foale* (grec. Fis - foale, burduf și armoniul - armonia germ. harmonium - armonium), instrument pneumatic cu clape, inventat de francezul G. J. Grenie (1810) și denumit de vienezul A. Hekli (1818) nu cu mult înaintea apariției armonicii lui Demian [5].³ Peste câțiva ani, la Berlin, Buschmann inventa *handaoline* (1821), iar la Viena Cyril Demian obține brevetul pentru un nou instrument (6 mai 1829/sau 25 mai, după alte surse bibliografice), instrument pe care îl numește **akkordeon** [5].⁴ Vom menționa că, încă în perioada interbelică, acordeonul este cunoscut

² Christian Friederik Bushmann – a fost un tânăr acordor de orgi și pian. Pentru a-și înlesni activitatea de acordare a tuburilor de orgă, el a construit niște cutioare cu orificii, dotate cu ancii metalice de diferite lungimi. Suflând în orificiile respective ancia vibra și producea un sunet de o înălțime adecvată.

³ Sunetul *armoniului cu foale* se producea prin vibrația anciei metalice acționată de aerul comprimat de burduf care era pus în mișcare de un mecanism de pedale apăsate cu picioarele executantului. La exterior acesta se asemena foarte mult cu pianul și cuprindea un ambitus de până la cinci octave.

⁴ Primul model de acordeon al lui C. Demian avea corpul instrumentului cu L= 21 cm, l= 9 cm și i= 6 cm, dotat cu o singură claviatură pentru mâna dreaptă, cu doar cinci clape, iar burduful avea cinci pliuri. La deschiderea burdufului erau produse unele înălțimi de sunet, iar la închidere alte înălțimi, respectiv armonicile cu acordaj alternativ au fost numite „*germanca*” (nemțeasca), „*vienka*” (viena).

având două tipuri de claviaturi: *cu butoane* și *cu clape* (series of buttons and piano-style). În spațiul arealului românesc lăutarii preferă acordeonul cu clape, mai rar fiind întâlnit cel cu butoane (în special, la etniile de origine slavă).

În spațiul românesc, acordeonul s-a făcut remarcat atât prin rolul solistic, cât și de acompaniament (dublând sau înlocuind mai multe instrumente precum: țambalul, braciul, chitara) în orchestrele de muzică populară/ansambluri tradiționale încă pe la mijlocul perioadei interbelice. Acest instrument (acordeonul) a fost promovat de virtuoși instrumentiști din România, precum: Marcel Budală, Fărîmiță Lambru, Nicu Bela, Sile Ungureanu, Gică Cristea, Benone Damian, Nicolae Florian, Ilie Udilă, Victor Gore, Gheorghe Lambru, Ion Onoriu, Bebe Șerban, Andrei Mihalache, Stelian Apostol, Vasile Pandelescu, Costel de la Bolentin, Viorel Fundament, Paul Stângă, George Ene (zis Ionică Minune), Constantin Lăcătușu (zis Fulgerică), Marian Bățânași (zis Mexicanu) ș.a. În Republica Moldova acordeonul ca instrument tradițional se remarcă în perioada postbelică și își păstrează popularitatea până în prezent prin personalități/acordeoniști precum: Dumitru Gheorghită [3], Serghei Pavlov, Ion Neniță, Aurel Gada, Vasile Eșanu, Boris Lachei (Lachi), Arsenie Pavliuc, Alexandru Vacarciuc, Emil Croitoru, Ion Talămbuță, Petrică Sârbu, Andrei Porcescu, Mihai Bătrânu, Sidor Rusu, Oleg Nedelea, Ion Dască [8], Petrea Neamțu, *Timofei Tregubencu*, Ion Caranfil, Constantin Rotaru, Vasile Rusu, Petrică Baranciuc, Vasile Dumincă, Victor Coman, Veaceslav Palcă, Mihai Amihalachioaie, Edgar Ștefăneț, Oleg Antoci, Mihai Sorocan, Vitalie Advahov, Ion Olaru, etc.

Primele date documentare despre originea și clasificarea acordeonului ca instrument tradițional în Republica Moldova le găsim la Jan Vizitiu în lucrarea *Молдавские народные музыкальные инструменты*, care îl clasifică ca instrument aerofon, cu limbă alunecată (*с проскакивающим языком*) [9].

Iar într-o ediție mai recentă, găsim date despre apariția acordeonului ca instrument de componență în orchestra de muzică populară, și anume în *Tabelul cronologic privind evoluția muzicii instrumentale tradiționale de ansamblu în spațiul dintre Dunăre și Carpați* semnat de Victor Ghilaș în lucrarea *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*, care menționează: „în 1957 are loc reorganizarea formației consemnate mai sus, ea primind totodată și o nouă denumire - Fluieraș. Componența: viori, violă, violoncel, contrabas, fluier, taragot iar mai târziu acordeon și trompetă” [4, p 77-91].

De altfel, în procesul de cercetare am constatat că acordeonul, alături de muzicuță/*chordomonica* (unul dintre predecesorii acordeonului) [6], este unul dintre puținele instrumente tradiționale relativ tinere, care s-a asimilat în folclorul tradițional al Republicii Moldova. Acesta (acordeonul) s-a bucurat de popularitate atât în mediul rural, cât și în cel urban, ca instrument solistic și de acompaniament în diferite ansambluri instrumentale și vocal-instrumentale (interpretându-se folclor, muzică tradițională de concert,⁵ de *café concert*, academică și jazz), dar și în orchestrele profesioniste de muzică populară care au evoluat în privința componenței instrumentale reprezentative pentru muzica folclorică de scenă (vis-à-vis de tarafuri) din ultimile decenii.

Efectuând mai multe audiții în Arhiva de folclor a Cabinetului de folclor al AMTAP am constatat că în mediul rural, spre deosebire de muzicuță, acordeonul s-a manifestat mai mult în componente ale ansamblurilor instrumentale (însoțit de alte instrumente tradiționale precum vioara, trompeta, naiul, clarinetul, toba, etc.) și vocal-instrumentale (de regulă, acompaniind un solist vocal sau un ansamblu vocal), prevalând

⁵ Prin *muzica tradițională de concert* avem în vedere muzica în manieră tradițională semnată de autor, care era foarte populară în perioada începutului de sec. XX.

posibilitățile sale armonice, astfel tinzând mai mult spre aspectul cu rol de acompaniament.

În mediul urban, paralel cu evoluția orchestrei de muzică populară, în repertoriul pentru acordeon se regăsesc diverse specii (de joc sau în caracter de joc, mai rar fiind întâlnit în muzica de ascultare) precum: Hora (2/4, 6/8), Bătuta, Sârba, Ostropăț, Hora rară și mai rar Ruseasca, Rustem, Breaza, Cadânja etc., unele din ele devenite în timp „slagăre folclorice”. Totodată, vom menționa că acordeonul nu participă ca instrument solistic în actele interpretative ale melodiilor de tipul doinei și a derivatelor acesteia (fapt care este des atestat în folclorul bănățean de stil nou, folclorul bulgăresc, sârb etc.), revenindu-i rolul de acompaniament.

În special prin anii '80 ai sec. XX se observă o preferință a repertoriului pentru acordeon (de altfel, acest fenomen este caracteristic pentru muzica folclorică de concert și de uz urban din Republica Moldova, în general) pe scenă, la spectacole fiind interpretate melodii din alte zone folclorice ale arealului românesc și chiar ale altor etnii precum: romă, armenească, bulgărească, sârbească, turcească, ungurească, ucraineană, evreească (folclorul rusesc fiind deja implantat în repertoriul lăutarilor) etc. Această tendință poate fi bine sesizată ascultând înregistrări audio și video pe rețelele de socializare (youtube, facebook etc.), cu acordeoniștii Petre Baranciuc, Victor Coman, Edgar Ștefăneț, Mihai Sorocan, Veaceslav Palcă, Oleg Antoci etc. Printre acordeoniștii care promovează în mod deosebit melodii din alte zone folclorice ale arealului românesc se evidențiază în special instrumentiștii Oleg Antoci și Edgar Ștefăneț. Oleg Antoci și-a format un repertoriu diversificat, constituit din melodii preluate din repertoriul lăutarilor de stil vechi - din generația mai în vârstă, melodii folclorice de circulație generală, din diferite zone etnofolclorice ale României precum zona Moldovei, Ardeal, Banat și Oltenia, cât și melodii semnate de acesta (melodii de autor) adaptate

stilurilor zonale respective. În stilul său interpretativ putem identifica cu ușurință specificul zonal al piesei interpretate, totodată se observă un colorit muzical unic, adus prin simț, gândire, articulație și emiterie individualizată a sunetului. Din repertoriul propriu putem menționa câteva piese: *Ca la breaza, Hora visului meu, Sîrba oltenească, Sîrba lăutărească, Mi-e dor de voi, Brîu de caval, Hora lui Gheza, Drag mi-a fost calul bălan, Te-am iubit dintotdeauna, Sîrbeasca, Sîrba de la Drăgășani* (Vasile Pandelescu) etc. Edgar Ștefăneț și-a format un stil interpretativ individualizat. În creația sa putem observa adesea orchestrații depășind principiile armonizării tradiționale, cu un stil interpretativ orchestral și nu solistic, adesea creațiile fiind interpretate în duet cu fratele său - violonistul Marcel Ștefăneț. Ca exemple menționez: *Bătuta și Ruseasca de la Chișinău, Hora de la Iași, Breaza lui Edgar, Sârba gorjenilor și concertul de munte, Bulgăreasca, Bătutele de la Bacău, Rustem și Brează* etc.

Tot aici vom menționa creația și repertoriul unor acordeoniști de „format folcloric”⁶ care au depășit limitele tradiționalului, promovând și „muzică fusion”. Ne referim la creații semnate de Petre Baranciuc și Victor Coman, cel mai recent fiind proiectul Cosmopolitan Band și creațiile Romadriada, Calipanka, Ederlezi, Motive Balcanice, etc., în care se evidențiază o alură stilistică tipică epocii tangoului argentinian, expuse într-o manieră modernă și Edgar Ștefăneț cu proiectul *Dialogue* (realizat în duet cu Igor Iachimciuc - compozitor și multi-instrumentist) la baza căruia este aplicată fuziunea folclorului românesc și a muzicii de jazz. CD-ul cuprinde douăsprezece creații, intitulate după cum urmează: *Fire misterioasă, Stația Circul, Cântecul băiatului, Bătrâneasca, Popas, Țiganca Rița, Maneaua coteiului, Valsul*

⁶ Ne referim la instrumentiști acordeoniști din mediul tradițional, lăutari, care au promovat atât în teren, cât și pe scenă folclorul.

fetelor, Dealu-i deal și valea-i vale, Încântare, Dimineața după nuntă, Sarcasm.

Un rol deosebit în evoluția *acordeonului ca instrument solistic în muzica tradițională românească* îl au duetele instrumentale, acordeonul fiind cuplat în special cu vioara și mai rar cu clarinetul (spre exemplu: duetul Ion Buldumea și Victor Coman sau Timofei Tregubencu și Ion Buldumea), sau trompeta (acest tip de ansamblu fiind întâlnit mai des în mediul rural). Din punct de vedere interpretativ, caracteristic acestor duete le este interpretarea în unison și pe voci, respectând același hașur. Este foarte complicat ca un instrument cu corzi și unul cu clape să respecte aceeași tractare, fiziologic fiind radical diferită în execuția aplicaturii, a ornamentelor muzicale, a accentelor etc. Această tendință de interpretare în ansamblu a fost inspirată/preluată probabil de la lăutarii sârbi și bulgari, primele duete interpretând creații anume inspirate din folclorul acestor etnii. Cele mai cunoscute duete de tip vioară-acordeon în sălile de concert s-au evidențiat pe la sfârșitul anilor '90 ai sec. al XX-lea (în mediul tradițional ele fiind cunoscute mai devreme). Acestea sunt: Edgar și Marcel Ștefăneț, Vitalie și Vasile Advahov, Mihai Sorocan și Oleg Vitliuc, Oleg Antoci și Corneliu Botgros.

Referindu-ne la documentarea muzicii instrumentale tradiționale de concert, academizate, un suport informațional de documente și studii legate de repertoriu, orchestrații, studii teoretice și metode de interpretare (făcând comparații cu alte genuri de muzică) sunt foarte puține. Rareori, pot fi găsite melodii notate în culegeri de folclor autohton. În sistemul de învățământ muzical din Republica Moldova, acordeonul se studiază la toate nivelele - școlar, mediu, superior - ca instrument bidirecțional genuistic (muzică academică și folclor - spre deosebire de instrumentele aerofone sau corzi), iar problemele legate de metodologie și repertoriul folcloric ale acestuia în programul de studii sunt diverse.

Printre problemele legate de repertoriul academic pentru acordeon vom menționa pe cele legate de preluări, prelucrări, adaptări și transcrieri efectuate din repertoriul pentru baian (buton accordeons [1]) sau alte instrumente (mai rar), iar repertoriul tradițional este limitat la un număr de două metode pentru acordeon, semnate de Șalin I. și Chiroșca D., Nemțu P. [7, 2] și câteva culegeri de melodii semnate de E. Croitoru, T. Tregubencu, I. Maleca, care se limitează la nivel școlar/mediu.

Delimitând din punct de vedere teoretic și practic acordeonul și repertoriul său ca instrument muzical tradițional, putem concluziona că partea practică - interpretarea -, în ultimele decenii, a avansat esențial. În mediul rural, acordeonul este prezent în ansamblurile tradiționale, luând parte la acte ceremoniale și obiceiuri calendaristice. În mediul urban, datorită cristalizării orchestrei de muzică populară (din punct de vedere al componenței instrumentale orchestrale) acordeonul alături de alte instrumente, ca instrument tradițional solistic și de acompaniament, este promovat la numeroase spectacole muzicale, în sălile de concert, imprimări de studiou, difuzări în Mass Media (radio și TV) și internet. Sunt cunoscute numeroase orchestre profesioniste de muzică populară, precum: Lăutarii, Mugurel, Folclor, Plai Moldovenesc, Ansamblul de dansuri populare *Fluieraș*, Ansamblul Academic de Dansuri Populare *Joc* etc., în care, de-a lungul timpului, s-au manifestat lăutari acordeoniști (în mare parte) cu/și fără instruire academică (măiestria interpretativă a acestora fiind cunoscută în republică și peste hotarele ei), care au promovat un repertoriu instrumental select și divers. Din păcate, în etnomuzicologia națională nu s-a pus accent deosebit pe cercetarea acordeonului ca instrument tradițional, având un repertoriu propriu și interpreți/reprezentanți suficienți. Considerăm că acest instrument, repertoriul și instrumentiștii care îl promovează reprezintă o sursă consistentă și importantă pentru cercetări ulterioare ale etnomuzicologiei moderne.

Bibliografie selectivă:

1. **Acordeonul** [citat la 25.01.19] Disponibil: <https://en.wikipedia.org/wiki/Accordion>
2. Chiroșca D., Neamțu P., **Metoda de acordeon**, Chișinău, Hyperion, 1992. 284 p.
3. **Dumitru Gheorghiță Compozitor** [citat la 25.01.19], Disponibil: <https://orasulmeuchisinau.wordpress.com/2014/03/30/dumitru-gheorghita-compozitor/>
4. Ghilaș V. **Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu**, Chișinău: SeArec – com, 2001. 320. p.
5. **Istoria acordeonului – posibilități tehnice și interpretative ale acordeonului** [online], În: *Evidențiem nevoile sociale din educație*, [citat la 25.01.19], Disponibil: <http://www.creeaza.com/familie/diverse/muzica/Istoria-acordeonului-Posibilit181.php>
6. **Muzicuța** [citat la 25.01.19], Disponibil: <https://ro.wikipedia.org/wiki/Muzicu%C8%9B%C4%83>
7. Șalin I. **Crestomație pentru acordeon și baian** (melodii populare). Pentru clasele I-IV ale școlilor de muzică, Chișinău, Lumina, 1982, 147 p.
8. **Un neam, o viață, un destin. Ion Dascal** [citat la 25.01.19], Disponibil: <https://orasulmeuchisinau.wordpress.com/2014/03/30/un-neam-o-viata-un-destin-ion-dascal/>
9. Визитиу Ж., **Молдавские народные музыкальные инструменты**, Кишинев, Литература артистикэ, 1985, 261 с.

TRADIȚII ȘI OBICEIURI ÎN ACTUALITATE

Bunghiareasca – obicei de Anul Nou din subzona etno-folclorică a Câmpulungului Moldovenesc

Traian-Gabriel OJOG

Referent, în cadrul Centrului Național de Informare și Promovare Turistică „Rarău”, Câmpulung Moldovenesc

Vatră folclorică străveche, atestată la 14 aprilie 1411, pe vremea lui Alexandru cel Bun, Câmpulungul Bucovinei se înscrie în ansamblul patrimoniului cultural cu note specifice de inestimabilă valoare. Specificul obiceiurilor de iarnă întâlnite aici îl constituie repertoriul bogat în datini și credințe, în realizări artistice și coregrafice. Studiind evoluția acestora, observăm legătura indiscutabilă între sărbătorile noastre creștine și cele păgâne, în care, alături de formele arhaice întâlnim elemente moderne.

Din cercetările efectuate în zonă, o parte din cei care s-au aplecat asupra acestor lucruri, consideră Malanca (comunele Moldovița, Vatra Moldoviței etc.), tipul cel mai complex, incluzând aici și elementul teatral (capra, cerbul, dracul, ursul, doctorul, jidanul, mirele și mireasa, gospodarul și gospodina ș.a.), într-un singur spectacol.

În zonă, manifestarea se numește **buhai**, în comuna Vama (**partie**), în Câmpulung Moldovenesc **capră** aici făcându-se disocierea între **buhai** și **capră** (nume dat de câmpulungeni întregului alai de Anul Nou).

Riguros și îndelung pregătită, sara lu' Sfântul Vasile reprezintă pentru bucovineni un bun prilej de bucurie împreună cu familia și apropiații, dar și un moment prielnic pentru ritualuri magice de prognoză a timpului sau a bogăției roadelor.

În această seară toată suflarea satului, începând de la cei mici până la bătrânii uitați de vreme, au partea lor de bucurie și petrecere.

Dansul bunghierilor, deși mai nou, având origini în secolul al XVIII-lea, odată cu ocuparea Bucovinei de către Imperiul Austro-Ungar (1774), ocupă un loc important între obiceiurile acestei zone. Deși suferă modificări de-a lungul timpului, rămâne spectaculos prin originalitate, ritmicitate și vestimentație.

Fiind la origine dans practicat de militarii austrieci, cu diferite ocazii, a fost preluat și modificat de către bucovineni, fiind, după unele voci, un fel de protest împotriva ocupanților de neam germanic. Acest lucru reiese și din croiul, modelul și împodobirea hainelor participanților la joc.



Constantin Marian
*Bunghier sau (bumb-ghier) din Câmpulung Moldovenesc,
cartierul Capu-Satului la începutul anilor '50
(colecție personală Traian-Gabriel Ojog)*

Câmpulungul, fiind centrul Bucovinei actuale, a găzduit căpitanatul districtual austriac (actualul Muzeu „Arta lemnului”), deci, a avut și un rol administrativ în această zonă. Acest lucru a făcut ca locuitorii să intre mai lesne în contact cu ofițerii și militarii aflați în garnizoană.

Numele „bunghierilor” vine de la vestimentația bogat împodobită cu bumbghi/bunghi (nasturi de alamă), asemănători cu ai celor care se prind pe hamurile cailor în zilele de sărbătoare și ai uniformei care imită pe cea a austrieților.

Din punct de vedere a vechimii obiceiului, se vehiculează mai multe variante. Din unele surse aflăm că acest dans s-a practicat și pe vremea ocupației austriece, după cum am arătat mai sus, ca o formă de protest, fiind acceptat de stăpânire o singură zi pe an. Studiind în amănunt aspectul, putem spune că această variantă nu este întemeiată, ținând cont de situația românilor bucovineni sub ocupația austriacă și lipsa unor documente din acea perioadă, care ar atesta acest lucru (primele fotografii pe care le-am descoperit la Câmpulung datând de pe la 1928).

În unele lucrări având ca studiu de caz acest obicei (vezi „Ghidul iubitorilor de folclor nr.3/2013, p.109), aflăm că dansul ar fi fost „inventat” de un locuitor al Câmpulungului după anul 1850. Nici această afirmație nu este fundamentată, nefiind precizat izvorul, persoana sau documentul care o atestă. Personal, în calitate de participant activ în cadrul cetelor de bunghieri (tânăr fiind, în comuna Vama), iar din discuțiile avute cu oameni în etate ca Petrea Țaran sau Elena Șandru din cartierul Capu-Satului, informația nu se dovedește veridică.



Capră din Câmpulung Moldovenesc din iarna lui 1935

Crearea vestimentației intră și astăzi în atribuția mamelor de feciori, iar curelele intră în îndatoririle tatălui sau chiar a viitorului dansator. Complexitatea și bogăția costumului este direct proporțională cu puterea economică și cu statutul familiei dansatorului. Ceata (la Câmpulung numindu-se CAPRĂ), organizată cu ocazia Anului Nou, cuprindea la origine mai multe personaje: căpitanul caprei, bunghierii în număr de 4 sau 5 flăcăi), jidanul sau jidanii în număr de 1, 2 sau 3 (cei care strângeau banii), ursul, capra, doctorul (cel care doftorea ursul, capra, țiganca sau mireasa), mirele și mireasa, gospodarul și gospodina, ciobanul, iar la final urății (țiganii) care aveau mai mult un rol teatral (aceștia jucând ursul, ungeau cu tăciuni tinerele fete ale gazdei, furau găini din poiată, cârnații și slăninile de prin poduri sau dădeau drumul animalelor din grajduri spre amuzamentul spectatorilor.

Ierarhia cetei era dată tot de costumație, astfel căpitanul poartă întotdeauna uniformă albă sau epoलेți de culoare albă

(bunghierii fără grad în ierarhie având uniforme de culoare albastră iar epoleții de culoare galbenă), împodobit cu brâie colorate fiind încins peste mijloc cu o curea pe care erau prinși nasturi de alamă și două diagonale peste piept deasemenea cu bumbi. Pantalonii erau prevăzuți cu o vipușcă roșie. Epoleții realizați din mătase de culoare galbenă, frumos împodobiți cu stele reprezentând gradul de căpitan sau cu o stea mare aferentă gradului de general. Pe partea dreaptă legat de nasturele de la piept și de epolete vestonul era împodobit cu fireturi ofițerești, iar la brâu se purta un stilet, simboluri care reprezentau locul în ceată. De multe ori pe piept erau prinse decorații împrumutate de la veteranii de război, semn distinctiv, dar și din mândria recunoscută a bucovineanului de la poalele Rarăului.

Spatele vestonului era împodobit cu brâie din franjuri colorate.

Podoaba capului consta dintr-o căciulă de miel, de culoare neagră împodobită cu beteală colorată iar pe frunte era prinsă o pană din coada unui fazan (acest accesoriu folosindu-se și astăzi).

Cizmele bilgher sau ofițerești încheie recuzita bunghierilor Câmpulungeni. Trebuie menționat faptul că la începuturi fiecare participant (bunghier) purta o sabie sau copie din lemn a celor purtate de austrieci pe vremea ocupației). Cu timpul locul sabiei a fost luat de „șervât”, un accesoriu purtat de vătăjei (vornice) la nunți. Acesta era un semn distinctiv al tinerilor ajunși la vârsta însurătorii, participanții având vârste cuprinse între 14 și 20 de ani (momentul când se pregăteau pentru efectuarea stagiului militar).



Capră din Câmpulung Moldovenesc din iarna lui 1940

După cum se observă în imaginea de mai sus care prezintă o capră în forma inițială, bughierii își puneau barbă și mustăți, copiind astfel, cât mai fidel și în amănunt, nu numai recuzita dar și fizionomia celor pe care îi imitau. Tot aici putem vedea responsabilul cu coloana sonoră, adică un țigan lăutar care interpreta la vioară melodiile fiecărui moment artistic: *bunghiereasca*, *ursăreasca*, *jocul caprei*, *hora mare* sau *a gospodarilor*, *jocul mirelui și al miresei*. Nu se cunoaște proveniența imaginii și nici numele personajelor, dar, materialul provenind din Colecția „Ioan Grămadă”, are valoare documentară privind începuturile acestui obicei.



*Căpitan de bunghieri și bunghieri cu ȋigan (aprox. anii 49-50)
Câmpulung Moldovenesc
(Colecția Silviu Ilea, Câmpulung Moldovenesc)*

Ca orice sărbătoare trebuia minuțios pregătită. Atunci, ca și acum, greul era suportat de căpitan. Fecior de gospodar cu dare de mână și de familie bună, făcea selecția participanților (aleși de obicei dintre rude și prieteni apropiați), numărul de personaje, arvunirea muzicanților (de cele mai multe ori ȋigani din satul Mironu, Zona Gura Humorului), organizarea repetițiilor și stabilirea traseului din noaptea dintre ani. Ca organizator și conducător, toată suflarea cetei trebuia să asculte ordinele sale, el fiind și administratorul profitului la finalul reprezentațiilor.

Numărul cetelor de bunghieri corespunde cu numărul cartierelor din localitate: Capu-Satului, Valea Seacă, Pârâul Corlățeni și Sâhla.

Merită remarcat faptul că, o bună perioadă de timp, Capu-Satului a avut cele mai frumoase reprezentații, culminând cu perioada când acestea erau organizate de regretatul Boșorog Marian (1960-2000), după poreclă fiind cunoscut ”Maruț”, nume care i-a impus în memoria colectivă.

Dacă înainte capra era formată din 4 sau 5 bunghierii, astăzi numărul lor ajunge până la 25 de membri, mai ales în ziua de 27 decembrie când întreg alaiul format în Capu Satului (aprox. 100 de persoane) urează la Biserica „Nașterea Maicii Domnului”, apoi pe platoul central din fața primăriei. Coloana este deschisă de buciumași, urmând plugul tras de boi, căruțe cu cai, ceata de bunghierii, capre, urși și țigani. Programul este bine pregătit cuprinzând toate obiceiurile specifice sărbătorii de trecere în Noul An.



Capră de la Capu-Satului (aprox. 1943)- Colecția Ioan Grămadă

În ultima perioadă, capra de pe Valea Seacă, condusă de Ovidiu Creveceniuc, excelează din punct de vedere al rigurozității, al păstrării cu strictețe a ordinii jocului,

cunoașterea strigăturilor de către fiecare membru cât și a disciplinei grupului.



Ovidiu Creveceniuc

Din punct de vedere al organizării și derulării jocului, Câmpulungul a păstrat în linii mari forma inițială (arhaică), cu mici modificări al vestimentației, dispariția unor personaje (doctorul, jidanul, în unele cazuri a gospodinei și gospodărilor), și introducerea unor strigături, de multe ori nu chiar ortodoxe.

Bunghihereasca a fost împrumutată de comunele învecinate, Sadova și Fundu Moldovei (aici practicându-se mai rar), dar și de comuna Vama, locul unde a suferit cele mai multe modificări atât ca linie melodică, costumație, strigături și stil de joc.



Capra de la Capu-Satului – 27 decembrie 2017- colecție personală

Din complexa lucrare a domnului profesor Ion Cernat **„600 de ani de istorie ai satului Vama” – studii și schițe monografice**, ediția a II-a, Editura Pim, Iași, 2009, aflăm că „jocul bunghierilor a fost adus în Vama în urmă cu vreo 75 de ani, când tinerii pe atunci Toader Lupașcu, Toserică Badale, Traian Ciocan și doi tineri din Câmpulung au format o „partie” de bunghieri care a prins repede rădăcini în localitate”.

„Bunghiereasca”, după cum ne arată și profesorul Cernat, în lucrarea mai sus menționată, este un joc de-a militarii, de-a plecatul la oaste, când tinerii mergeau la toate rudele, prietenii și fetele pentru a-și lua rămas bun, considerând plecarea în cătane, *„la drăguțul de împărat”*, ca pe un drum fără întoarcere.

Dacă la Câmpulung Moldovenesc hainele bunghierilor sunt de culoare albastră, la Vama acestea sunt cachi (fiind chiar de proveniență militară). Căpitanul nu mai este de data acesta îmbrăcat în alb, ci are un costum militar mai înflorat

decât partenerii de joc, iar pe cap poartă o caschetă militară frumos împodobită cu mărgele.

Epoletii, cu mai multe rânduri de ciucuri din mătase suprapuse, poalele vestonului bogat ornamentat cu mici canafi multicolori, fac din acesta un adevărat vătaf al cetei. Un accesoriu nelipsit este porthart-ul militar purtat pe partea dreaptă, ceea ce denotă că ocupă și funcția de casier.



*Partia căpitanului Vasile Pircu (zis al Palimarului)
- Vama – anii '80. (Colecția Badale Nicușor - al doilea din dreapta
rândul de sus - pe rândul de jos, cazacii)*

Până pe la 1986, partia de bughieri din Vama cuprindea două pesonaje astăzi dispărute. Este vorba de „cazacii”. Aceștia aveau o costumație mai simplă formată dintr-o cămașă

națională prevăzută cu însemne militare (epoleți, diagonale din piele, pantaloni albaștri cu vipușcă roșie și cizme militare. Pe cap purtau o căciulă de miel, cu forma rotundă, din partea de sus fiind prinse panglici de culoare albastră, galbenă și albă, care se asemănau puțin cu cele ale dansatorilor ucraineni. Cazacii dansau pe o melodie care aducea a „colomeică”, de scurtă durată și cu un pas simplu.

Nu se putea trece la gradul de bunghier până ce tânărul nu era 1 sau 2 ani **cazac**.

După cum am arătat mai sus, odată stabilită componența și numărul de persoane ale cetei (cu o lună și mai bine înainte de Anul Nou), precum și arvunirea lăutarilor, începeau repetițiile de obicei la casa căpitanului, sub îndrumarea unui bun dansator, dar și cunoscător al strigăturilor. Ca multe jocuri bucovinene și bunghiereasca este un dans de comandă, strigătura precedând figura de dans care urmează.

În jocul popular din Bucovina, pe lângă rolul animator, satiric sau umoristic, strigăturile îndeplinesc un rol deosebit în conducerea și desfășurarea dansurilor. În bunghierească întâlnim foarte des strigăturile de comandă care organizează și anunță succesiunea mișcărilor.

Exemplu:

Hă! Liță foaie și unu,
Hă! Să se-audă pintenu.

sau

Hă! Pi foaie și una,
Hă! Făcut-am turbina.

Când căpitanul (conducătorul de joc) enunță aceste strigături, toți cei prinși în joc execută mișcarea de dans comandată.

Felul de a striga al bucovinenilor are un stil specific, atât la hora satului, cât și la dansurile specifice anumitor sărbători, stilul diferențindu-se de celelalte zone.

Executate într-un registru vocal acut, strigăturile sunt precedate de o „chiuitură”, exclamație, executată anacruzic pe partea a doua a ultimului timp din măsura anterioară, ce se leagă de prima silabă a cuvântului cu care începe versul:

Hă – Am zis verdi di macriș,
Bunghiereasca în cruciș.

.....

Hă – Am zâs verdi salcioară,
În cruciș a doua oară.

Fiecare vers se strigă pe durata a două măsuri, pe următoarele două măsuri făcându-se pauză de strigătură, fraza fiind pe patru măsuri muzicale. Pe durata acestor mici pauze, în mod liber dansatorii „fâșcăie” (fluieră sau chiuie) în ritmul melodiei și al jocului.

Frecvent se folosește și strigătura lungă de două versuri în care se strigă pe durata a patru măsuri, fără a face pauză între ele, sau chiar mai multe versuri care se strigă fără a interveni pauza.

Exemplu - începutul dansului bunghiereasca:

Hă! Liță foie și unu,

Fiu – Fiu – Fiu, Fiu (fâșcăitură)

Hă! Să s-audă pintinu,

Fiu – Fiu – Fiu, Fiu (fâșcăitură)

Hă! Luați sama baieț bini,

Nu ma faciț di rușini,

Ș-apoi daț vina pi mini,

Bunghiereasca de-amu vini.

Înainte (aici ne referin la perioada anilor '50 până în '90), ceata pleca de pe la ora 10 dimineata de la casa căpitanului spre centrul localității, mai precis la primărie. Aici se juca pentru prima dată și primeau o autorizație din partea șefului de post, apoi continuând periplul de la un capăt la altul al satului, până în seara de 1 ianuarie.

Căpitanul purta un fluier la gât, pe care îl folosea la intrarea în curtea gazdei sau da semnalul începerii și încheierii

suitelor de dans. Atât la Câmpulung, Vama sau Sadova, pe drumul dintre gospodăriile care urmau a primi capra sau partia, cât și la intrare în curte până la începutul dansului propriu-zis, trompetașii (în zonă trompetei i se mai spune *trupcă* sau *alamă*), cântă **Fansula**.¹



*Partie de bunghieri din Vama (aprox. 2008)
Colecția Costel Axânti (al doilea din dreapta)*



¹ Partiturile muzicale au fost notate de Dl. Niță Bîrsă, profesor la Clubul Copiilor din Câmpulung Moldovenesc.

Pe această melodie, participanții la obicei intră unul după celălalt în curte respectând o anumită ierarhie: căpitanul, bunghierii, cazacii (la Vama), mirele și mireasa (la Câmpulung), capra, ursul, țigani, iar la final muzicanții. Intrarea se face număidecât în dans pe un anumit ritm, având, după localitate, alte strigături.

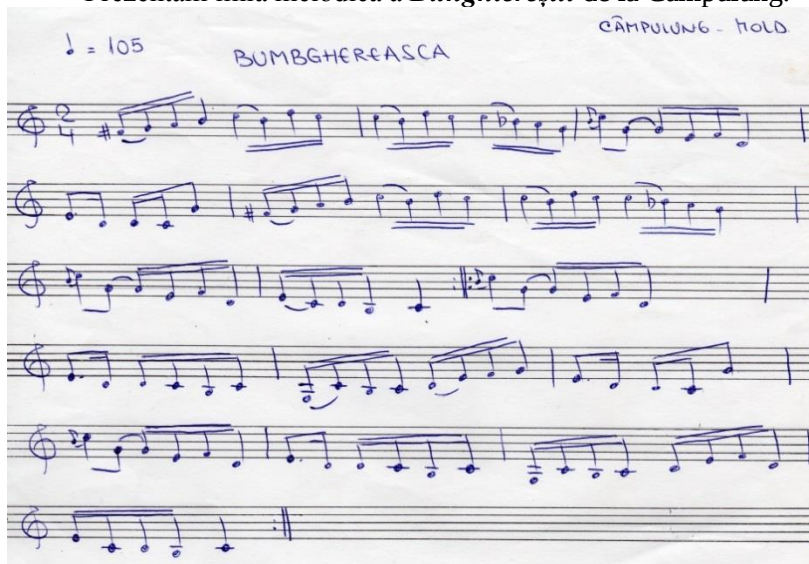
Strigătura de intrare la Câmpulung Moldovenesc:

Dați-m' drumu' să ma duc,
Pisti deal la Câmpulung,
Câmpulung oraș mnicuț,
Tată fata-i cu draguț,
Ca și oaia cu mnealuț.
Câmpulung oraș mai mari,
Tată fata draguț ari,

Ca și oaia cu mnel mari.
(aici muzica tace)
Ia luați sama baiet bini,
Nu va faciți di rușini,
Șapî daț vina pi mini,
Bunghiereasca de-amu vini.

Se execută o bătaie în față cu piciorul drept, muzica începe melodia *Bunghiereasca*, iar jocul continuă cu figurile impuse de strigături.

Prezentăm linia melodică a *Bunghiereștii* de la Câmpulung.



La Vama intrarea se face în aceeași ordine ca la Câmpulung, pe aceeași melodie, dar cu următoarele strigături:

Bunasara, gospodari,
Nu primniț cu-n harmasari,
Harmasaru-i potcovit,
Cu potcoave de argint.
Frunzî verdi busuioc,
Bunghierii stau pi loc,
Și cazacii ies din gioc.

Începe melodia propriu-zisă, iar jocul continuă după un curs bine stabilit.

Dacă la Câmpulung jocul și-a păstrat forma arhaică, flăcăii executând figurile așezați în cerc, la Vama, dansul s-a schimbat de-a lungul timpului prezentându-se astăzi mult diferit prin introducerea de pași noi, iar melodia mult mai ritmată, ceea ce îi dă o spectaculozitate aparte.

Melodia de **Bunghierească** de la Vama:



Deși în strigătura de intrare, se aduce aminte de *harmasar* (armăsar), jocul căiușilor pare că nu s-a practicat nici în trecutul îndepărtat. La Vama „jocul cailor nu a intrat în rândul obiceiurilor de Anul Nou, pe singurul motiv că până la

stăpânirea habsburgică 1775, vămarii au depins de Mănăstirea Moldovița (de la 1409) și nu aveau, ca alți locuitori din Moldova, obligația de a merge la oaste. Jocul calului amintește de cavaleria ușoară românească, formată din țărani liberi, ceea ce nu era cazul la Vama...” (I. Cernat), dar putem presupune că locuitorii de aici s-au ocupat cu creșterea cailor, animalul fiind și fala gospodarului.

Versurile strigăturilor au fost prezentate și în alte lucrări, de aceea nu mă voi ocupa în amănunt de acest aspect, dar un lucru trebuie amintit și anume prezența „strigăturilor deocheate”. După unele păreri, în urma studiilor efectuate, s-a concluzionat că aceste „expresii rușinoase” ar avea „un vădit rol inițiativ” și „acela de a distinge grupul”.

De remarcat este faptul că aceste expresii le întâlnim și în cadrul obiceiurilor de nuntă, sau cu diferite ocazii: cumetrii, hramuri, hore etc. Participând la aceste obiceiuri începând de prin anii 1983, am ascultat, învățat și notat mai multe variante de strigături din cele două localități.

În primele strigături culese din Câmpulung (prin 1985) se întâlneau câteva versuri cum ar fi:

Leagă-n-ti purici,
La lelea pi pântici,
La lelea pi cheptu gol,
Eu m-a dau de-a rostogol.

sau

În cea luncă cu bulbuci,
Paști lelea șapte giunci,
Lasă leali giunca mne,
Și ti dă pi golanie.

Strigăturile licențioase erau folosite de către țigan când juca ursăreasca, dar cu timpul le-au preluat și bughierii, astăzi uzând de ele în cadru restrâns.

La Vama, doar țiganul poate folosi acest gen de strigături, el fiind uns pe față cu tăciune și untură de porc și nu de puține ori este de nerecunoscut pentru gazdă, dar face deliciul publicului spectator.

Ajunși la finalul celei de a doua zi de joc se adună la casa căpitanului unde se achită muzica integral, apoi se împart banii pe funcții. Țiganul rămâne cu „bacșișul” făcut la fiecare casă, iar restul sunt remunerați în funcție de învoiala inițială.

În concluzie, acest obicei luat cu împrumut de la ocupații austriece mai are încă farmecul de altă dată. La Câmpulungul Moldovenesc, locul de naștere al acestui dans, păstrează în linii mari forma lui inițială. În perioada dinainte de decembrie 1989, jocul bughierilor nu a făcut obiectul spectacolelor de gen „Cântarea României” sau ale altor concursuri cu temă folclorică, astfel obiceiul a fost unul cu circuit închis. Perioada postdecembristă, a dat libertate imaginației colective (de cele mai multe ori nefastă pentru toate genurile folclorului), creațiile noi dovedindu-se fără substrat din punct de vedere estetic și cultural, îndepărtându-se iremediabil de valorile tradiționale. Datinile și obiceiurile sunt privite astăzi ca un simplu spectacol, rolul acestora a devenit unul comercial, fără esență, păstrând doar epidermic conținutul actului artistic.

Nunta în satul Pâraie - Comuna Mălini

Vasile UNGUREANU

Tezaur uman viu

Cu o deosebită emoție, încerc o sumară descriere a uneia dintre cele mai îmbucurătoare sărbători, dar și a uneia din cele mai importante evenimente ale familiei de români și nu numai – căsătoria tinerilor, numit într-un cuvânt **nuntă**.

În gândirea populară, căsătoria este un moment hotărâtor al existenței omului dacă ne gândim la regenerarea și perpetuarea omului. De aceea, nunta ca atare este pregătită din timp ca un moment festiv, de spectacol, scoțând în evidență domenii ale artei populare și meșteșugului: arta textilă, arta culinară, arta lemnului, arta portului popular, care sunt intim legate de cerințele vieții omului, având în final un rol funcțional.

Trecând așa cum am menționat mai sus la înșiruirea momentelor nunții în satul nostru Pîraie – comuna Mălini, trebuie să avem în vedere în primul rând, pe cei doi tineri: băiat și fată, tineri încercați fiind de fiorul dragostei.

Din acest moment voi trece la descrierea pregătirii, în satul de odinioară, a etapelor premergătoare nunții, când tradițiile și obiceiurile, erau literă de lege.

Cei doi tineri se întâlneau la clăci, șezători, la horele satului, la nunți, la biserică; seara pe uliță, mai bine zis la porțița fetei care pe atunci nu ieșea din ogradă după apusul soarelui. Astfel, în anturajul tineresc, cei doi stăteau mai mult de mână, la hore băiatul o juca mai mult pe iubita lui, apoi la nunți participau împreună ca vornicel și drușcă. De menționat că legătura dintre cei doi se zvonea în sat prin gura lumii. Înțelegându-se foarte bine, cei doi ajungeau să se destăinuie părinților în legătură cu dragostea lor. În special băiatul spunea părinților că ar vrea să se însoare cu fata lui „cutare”. Exista în

vremurile când eu am început a percepe lumea, așa zisă „STAROSTE”, care nu era altcineva decât un bărbat sau o femeie din sat care le cunoștea bine pe cele două familii și care posedând și calități de gospodari fruntași, dar și putere de convingere, mijlocea înfăptuirea acelei căsătorii.

În momentul când cele două familii cădeau de acord, familia băiatului mergea într-una din seri la familia fetei pentru a discuta amănunte despre ce se va petrece în continuare. Aici, la casa fetei, la un păhărel de țuică fiartă și o gustare, se punea în discuție legătura dintre cei doi tineri, iar dacă părțile se înțelegeau, continuau discuția până târziu, pe tema dotării copiilor cu cele necesare traiului de zi cu zi a viitoarei lor familii. Băiatul trebuia să aibă casa gata sau în construcție. Dacă era cel mai mic la părinți rămânea în ”casa bătrânească”. Trebuia să primească de la părinți cal și căruță, car cu boi, teren arabil. Fata trebuia să aibă pământ cât mai mult, dar și straie pentru ei doi și pentru îmbrăcat casa, animale (vacă, oi) și altele necesare. Se propunea apoi „logodna” în urma acestei înțelegeri materiale. La data fixată de ambele familii, de regulă, sâmbătă seara avea loc „LOGODNA”, petrecere la care erau invitați neamurile de aproape, de ambele părți, vecinii. Tineretul nu participa la logodnă. La logodnă se petrecea până la miezul nopții cu: mâncare, băutură, muzicanți (fluier, cobză, dobă, țiteră). O nevestă pricepută rostea „ORAȚIA LOGODNEI”:

„Ascultați-mă socri mici,
Și uitați-vă aici:
Hârtie cu pecete domnească
Cine poate s-o citească
Că-i scrisă în latinească, cine nu știe,
Să steie deoparte să nu se scârghească.
Să ne-aduceți socrii mici,
Niște cărturari pe-aici.

Un călugăr de la Slatina,
Care bea vin cu strachina.”

Duminică dimineață, cei doi tineri mergeau împreună la biserică, iar de acolo fiecare la casa lui. Luni dimineață, după logodnă, se petrecea așa zisul „CROIT”.



Femei pricepute la croit, cusut pui pentru cămăși, ștergare, batiste

La casa miresei se adunau femeile pricepute, câteva fete, care din „pânză de casă” croiau: cămașă de mire, cămașă de soacră mare, ștergare pentru nănași, pentru staroste. La croit se afla mirele, socru mare, nănașele - dacă erau mai multe - căroră li se lua măsură pentru straie. În continuare mireasa chema seară de seară fetele din sat la ea la cusut. Se coseau pui la cămăși (cu mulina), se coseau ștergare cu motive naționale. Pentru vornice, se coseau batiste înflorate, cu panglică roșie

pe margine, de fetele care-i îndrăgeau și erau prinse la pieptul lor chiar în ziua nunții. În seara dinaintea nunții, fetele îi cântau miresei cântece de despărțire și de dor :

„Asta-i sara de pe urmă
Ce-o petrecem împreună
Tu, Mărie te măriți
Și pe noi ai să ne uiți.”

Zestrea, era aproape gata acasă la mireasă. Lada era plină cu toate cele necesare unei gospodării: lăicere alese de lână; țoale de buci pentru car și pentru saci; cergi de lână pentru învelit; valuri de pânză de fuior și de bumbac - ghilite la baltă vara; 5 perne umplute cu pene și multe altele necesare în casă.

Nunta se croia în „câșlegi”, adică după terminarea postului. De la logodnă până la nuntă se lăsa o perioadă de 3-4 săptămâni, răgaz pentru toate pregătirile necesare. Toate cele stabilite fiind terminate, sosea ziua nunții care nu era alta decât duminica. De sâmbătă seara soseau muzicanții. La nunțile înstărite se punea fanfară din satele din jos spre Fălticeni (Mihăești, Băișești, Valea Glodului, Forăști), sau ȣiganii de la Mironu (Valea Moldovei), care erau foarte buni și autentici muzicanți. Muzica cânta la casa mirelui până seara târziu, vestind tot satul că duminică este nuntă.

Duminică dimineața începea muzica din nou să cânte. Rudele, vecinii, tineretul, gospodarii din sat, se adunau la casa mirelui. Tot alaiul în frunte cu mirele porneau spre casa sau casele nașilor: unii în căruțele frumos împodobite, alții pe jos. Alaiul era condus de vornicei călări pe cai. Aici erau cinstiți, jucau, după care plecau împreună la mireasă.

Aici, se intra în curte, muzicanții cântau și se jucau jocuri populare locale în special de către vornicei și druște.

Gospodarii comandau și jucau „Rusasca” rară ca la Pîraie; fără să dea voie tinerilor să se bage în joc:

„Rară-i mă și rară-i rară
Ai s-o giucăm pân-n la vară,
Pân ci-o ninge ș-o ploua
O trăsni ș-o fulgera !
.....”

În acest timp, mirele se îmbrăca în hainele noi pregătite de mireasă, care era frumos gătită; la o comandă, muzica intra în casă, se cânta ceva de jale, mirii își luau iertăciune de la părinți.

„Cinstită adunare de nuntași și dragi părinți
Două, trei cuvinte s-ascultați
Pentru că acești copiii ai dumneavoastră
Stau cu genunchii plecați
Și se roagă cu smerenie
Să le dați blagoslovenie.
Vă roagă cu plecăciune
Să le dați iertăciune,
Pentru că binecuvântarea părinților
Întărește casele copiilor.”

După care alaiul pleca spre biserică, la cununia religioasă (în vechime mirii mergeau dimineața la biserică, iar alaiul era condus de vornicei și nănași – anii 1900). Trebuie menționat aici că la ieșirea sau scoaterea miresei din ogradă, exista obiceiul zis „HULPEA”.



Câțiva feciori blocau porțile de la drum și percepeau mirelui o taxă care consta în sticle de vin. La biserică, preotul îi aștepta pentru sfânta slujbă a cununiei.

Intrau toți în biserică și asistau la acest ceremonial. La ieșirea din biserică cu lumânările de cununie aprinse, se juca *hora*. Se strigau frumoase strigături.

„Cine-o făcut horili
Aibă ochi ca murili
Șî fața ca zorili.”
„Miresuică-n cap cu flori,
Ia-ți gândul di la ficiori
Șî ȕ-l puni la bărbat,
Cî de-amu te-ai măritat”.

Se întorceau la casa mirelui, unde soacra mare întâmpina cu „păhăruț dulce”, dintr-o sticlă de monopol frumos

împodobită, iar o bătrână stropea mirii, nașii și pe toți nuntașii cu aghiazmă. Tot în acest moment, la intrare se postau doi voinicei care țineau în mâini un colac mare împletit, deasupra capului mirelui. Muzica era specifică momentului, femeile chiuiau strigături mirelui, miresei, soacrei mari, socrului mare:

„Soacră mare, soacră mare
Ți-ai luat scărmanătoare
Ș-apî cân’ te-a cheaptana.
În veci nu te-a măi mânca.
Iu, iu, iu, iu, iu, iu, iu”.
„Dischidi soacrî poarta
C-aducem pi norî-ta
Ari-o gurî ca ș-o fragî
Șî ța zîci mamî dragî!
Iu, iu, iu, iu, iu, iu, iu”.
„Niresuicî nu mai sta,
Pupî mâna soacrî-ta
Șî-o sărufî cu folos,
Cî ți-o dat bărbat frumos!
Iu, iu, iu, iu, iu, iu, iu!”

Mirele trebuia să treacă de feciori pe sub colac, iar a treia oară, colacul era rupt pe capul lui și bucățile erau aruncate celor prezenți. Soacra mare lua mireasa în casă ținând-o de mână, iar femeile prezente rosteau chiuituri specifice. De pe masa încărcată se servea cozonac și rachiu dulce. Afară mirele se prindea cu flăcăii în joc bărbătesc, unde intrau și cei mai vârstnici.

Cei doi socri se ocupau de cei prezenți: îi invitau să se așeze la mese pentru a fi serviți cu băutură și mâncare (în acele timpuri se serveau plăcinte). Muzica cânta neconținut, tineretul juca jocurile specifice satului, toată suflarea fiind îmbrăcată în straie populare, inclusiv copiii care erau cu părinții lor. Se

petrecea toată ziua cât era de mare, iar fetele erau atente la apusul soarelui, deoarece din acel moment nu mai aveau voie să stea la nuntă. Nunta cu gospodarii la mese ținea până după miezul nopții, când începeau să plece acasă, pentru că dimineața trebuiau să fie treji la treburile gospodărești. Se oprea petrecerea și toată lumea mergea să se odihnească. Luni dupăamiază, mirele, mireasa și ceva tineret, luau muzica și plecau prin sat cântând până la casa nașilor, pe care îi luau și-i aduceau din nou la casa nunții, începând o nouă petrecere, care la noi în sat îi zice „ONCROP”. Aici participau neamurile de aproape și tineret. Peste noapte avea loc un eveniment aparte și anume „ÎMBROBODITUL MIRESEI” sau „ÎNHOBOTAT”. Mireasa era luată într-o cameră de către nașă și alte femei, i se luau podoabele de pe cap, voalul și beteala, și era îmbrobodită cu un tulpă cu ciucuri.

Aici din nou se petrecea un moment cu strigături și zisuri specifice:

„Săracu cap înflorat
Cum sî lasî-nhobotat,
Sî lasă di floricele
Pi tulpă cu ciucurele;
Luați voalul și bata
Șî de-amu-i puneți basma.”

Îndată după această treabă, femeile pricepute organizau și închinău „GĂINA NUNULUI”. Găina era friptă la cuptor, pusă pe o tavă, împodobită cu flori, iar cele ce se prezentau în fața nașilor strigau și chiuiau strigături specifice momentului. Nu-l lăsau pe naș până când acesta scotea din chimir bani și le plătea:

„Zî-i țigani din scripcă
Sî ma sui pi laiță,
Sî ma vadî nunu sus

Cu găina ce-am adus.
Ruminiți și-nflorată,
Ca și nuna-mbujorată.
Eu găina nu ți-oi da,
Pânî nu-i da suta.
Amu ia servea din ea
Cu nuntașii-alătura,
Cî-i din mânî ușurea.
Iu, iu, iu, iu, iu, iu, iu, iu.”

Trebuie menționat faptul că atunci când se mergea pe la mese cu închinatul (oferirea darului celor doi tineri), era un om special, bun de gură, care la fiecare pereche îi spunea o strigătură specifică și îi oferea „păhăruț dulce”:

„Bună vremea și iar bună vremea,
Cinstiți meseni și premeseni,
Iaca sara o-nsarat
Și la dumneavoastră n-am închinat.
Vremea ne-o fost și mai demult,
Dar noi tineri și zăluzi nu ne-am priceput.
Dar amu ne-am priceput
Și la dumneavoastra am sosit
Cu păhărel dulce de marmurel,
Să serviți cu drag din el.
Cu păhărele pline,
Cu cuvinte bune,
Poftiți, cinstiți, să vă fie de bine.
Poftiți și nu bănușiți
La cei doi tineri să dăruiți.
Hai scoateți câțiva graițari
Ca să-i facem gospodari,
Puteți închina cinci mii cinzeci și cinci
Și să mai poftiți pe-aici.”

În acest moment nu lipseau mirii, nașii și părinții celor doi tineri, care mulțumeau pentru ce s-a oferit. Luni noaptea, după ce s-au petrecut toate cele rânduite la nuntă, nașii plecau acasă, iar mirii și cei apropiați lor îi petreceau pe uliță cu muzică, uneori până acasă. Se mai juca o horă împreună, își luau rămas bun și mulțumeau nașilor pentru străduința de care au dat dovadă.

Cîteva considerații asupra obiceiurilor de nuntă și asupra textului ritualic nupțial

Paraschiva ABUTNĂRIȚEI

Profesor, Vatra Dornei

În concepția poporului român îi este dat omului, ca ființă superioară, să trăiască trei mari momente ale existenței sale: nașterea, căsătoria și moartea. Dacă două dintre acestea, nașterea și moartea nu sunt conștientizate (foarte rar se spune despre un individ că și-a „presimțit moartea”, „a știut că va muri”, fără însă a preciza momentul exact și modul în care va trece la cele veșnice), nunta (căsătoria), este un act asumat în mod conștient, având la bază mai multe motive, care au evoluat în raport cu evoluția societății, generând concepții diferite.

În vol. I al studiului *Nunta la români. Studiu istorico-comparativ etnografic*, Simeon Florea Marian evidențiază trei dintre aceste motive: „Întâi, de a avea o consoartă spre ajutorare și petrecere... spre împărțășirea binelui și a răului, a bucuriei și întristării în decursul întregii vieți; al doilea, de a avea urmași legitimi, care să păstreze numele de familie, ca sângele și seminția lor să nu se stingă niciodată, apoi ca să aibă cine moșteni averea părintească..., al treilea, ca să nu li se facă aruncare că numai degeaba s-au născut și trăit în lumea aceasta...”¹. Se mai invocă „întrearea în rîndul lumii” care le-ar însuma pe toate acestea, fără a se preciza că la baza unei căsătorii trebuie să stea iubirea, cunoașterea reciprocă și respectul reciproc.

Nunta, ca eveniment, nu este doar un act asumat conștient, ci și unul colectiv, prin participarea întregii

¹ Florea Simeon Marian, *Nunta la români. Studiu istorico-comparativ etnografic*, Editura Saeculum, București, 2015, pag.7

comunități. Cei care nu fac parte din alaiul ce cuprinde miri, socri mari, socri mici, nași, vătăjei și druște, muzicanți, vornicul mare (vătaful, „lehăul” – în zona Dornelor – personajul desemnat ca maestru de ceremonii), nuntașii, ies și acum la porți, la geamuri, pe alei, pe străzi să privească, „să vadă mireasa”, care este personajul central (ca în *Călin, file de poveste*, de Mihai Eminescu).

O asemenea desfășurare de forțe a dat naștere la o bogăție de texte folclorice ritualice pe măsură, având trăsături generale comune, dar și particularități, în raport cu spațiul geografic în care se practică, cu epoca, dar mai ales cu calitățile artistului (colportorului) care le rostește în anumite momente ale desfășurării ritualului de nuntă.

În lucrarea *Din estetica poeziei populare române*, Gheorghe Vrabie remarcă faptul că opera folclorică este „o improvizație în curs de organizare” (vezi variantele, n.n.) în ideea că în timpul execuției artistul (colportorul) găsește puncte de sprijin în versurile-șablon, moștenite în cadrul subiectului, dar apelează și la versuri inedite².

Toate etapele întemeierii unei familii erau însoțite și de rostirea unor texte ritualice. Din nefericire, cu mici excepții care se referă la „iertăciune”, când tinerii, înainte de a pleca la cununie își cer iertare de la părinți, acestea nu se mai practică în zilele noastre, nu se respectă nici etapele cunoscute din vechime, sărăcind, după părerea noastră frumusețea și misterul unui moment „crucial” din viața omului. S-au inovat altele, cum ar fi „furatul miresei” la miezul nopții, în timpul desfășurării nunții, care este interpretată de către unii specialiști ca o reminiscență a celebrei „răpiri a sabinelor” din istoria romană.

² Vrabie Gheorghe, *Din estetica poeziei populare*, Editura Univers, București, 1979, pag.11

Urmărind etapele reflectate în orațiile de nuntă, găsim texte referitoare la pețire (numite în culegerile mai noi „orație la casa miresei”), tocmirea zestre, ce se va da tinerilor („așezarea”), jocul zestre, răpirea fetei (când tinerii se înțelegeau și părinții fetei nu se învoiau cu căsătoria, fata era răpită de băiat, după un timp tinerii revenind în localitate și căsătorindu-se după obicei, chiar dacă fata nu primea zestre), logodna, oferirea darurilor, chemarea la nuntă, cununa (împodobirea miresei cu cunună și flori), bărbieritul mirelui (în unele zone), iertarea, schimburile (mirii își oferă reciproc daruri), legatul socrilor și al nănașilor (cu prosoape țesute de mireasă, la casa miresei sau la localul unde se desfășura nunta, înainte de a pleca la cununie), jocul balțului (după care voalul se așeza pe capul miresei), jocul cămășii (mireasa cosea pentru mire o cămașă frumoasă cu motive naționale), „busuiocul” – text și melodie, pe acordurile căreia vătăjelul (lehaul) conduce mirii și apoi pe meseni la mese, închinarea paharelor (sau „pahar dulce”) când părinții și mesenii oferă daruri mirilor, iar vătăjelul rostește un text potrivit cu starea sau firea fiecărui mesean, îmbroboditul sau schimbarea florilor (dimineața când cununa miresei și floarea mirelui se oferă, simbolic, unei alte perechi de tineri, necăsătoriți).

Toate aceste momente, însoțite de texte rituale (mai puțin „bărbieritul” mirelui) se practica, cu ani în urmă, în zona etnografică Dorna.

I. În cele ce urmează vom face scurte referiri doar la două dintre aceste bogate texte legate de ritualul nunții, cu precizarea că vor fi exemplificate simbolic, întrucât spațiul aferent acestor rânduri nu permite citarea în întregime a textelor.

În ce privește „pețirea” sau „orația la casa miresei”, vom apela la exemplificări din trei texte reținute de Simeon Florea Marian, culese din Horodnicul de Jos, Poiana Stampei și Vatra

Dornei, un text cules din comuna Ceahlău, jud. Neamț, unul cules din Poiana Negri, com. Dorna Candrenilor și unul din Panaci. Din punct de vedere etnografic și folcloric, obiceiurile de nuntă se diferențiază parțial pe zone, esența însă este aceeași. Se observă această particularitate în cazul tuturor textelor, inclusiv la cele puse în discuție. Orația la casa miresei este o rostire metaforică, o poveste în care mirele-împărat, sosindu-i vremea însurătorii, se gătește în haine noi, adună un alai bogat și pleacă la vânătoare. Spațiul străbătut este de asemenea, bogat:

„Și-a vânat/ Câmpii cu vitele, codri cu fiarele/ Apele/cu peștele,/ Satele/ cu fetele”³. Într-o altă orație, spațiul străbătut surprinde trăsăturile specifice zonei:

„Munți cu brazi și fagi/ cerul cu stelele/ Câmpul cu florile/ și satele cu fetele”⁴ sau „munții cu brazii și cu fagii/ cerul cu stelele/ câmpuri cu florile/ dealu cu podgoriile/ vâlcelele cu viorelele/ și satele cu fetele.” În textul cules de Simion Florea Marian de la Gavrilă Boancășu din Vatra Dornei apar „Munții cu urșii/ Stâncile cu zânele/ Râpile cu vulpile ...”⁵

Alaiul zărește o urmă „de fiară” sau „de zână/ să fie împăratului cunună”, sau „de căprioară/ să fie împăratului soțioară”.⁶

Luând drumul urmei, împăratul însoțit de alai, uneori călăuziți de o stea se opresc la poarta miresei, văzută ca „o

³ Florea, Simeon Marian, *Op. cit...*, vol. II, pag 23 - text cules din Horodnicul de Jos, de Petrea Prelipeanu

⁴ Revista *Din țara legendelor*, nr. 2, dec. 2001, pag. 8 - text cules de Paraschiva Abutnăriței, în 1971, de la Ioan Talpeș, 62 de ani, vornic la nunți în comuna Bicaz-Chei, jud. Neamț

⁵ Revista cit., nr. 3, 2002, text cules de eleva Mihaela Călinescu, de la Aspazia Buzilă, 62 de ani, Poiana Negri, com. Dorna Candrenilor

⁶ Revista cit., pag. 25 (text din Poiana Negri) și pag. 20, text cules de eleva Larisa Negrea, de la Aurelia Negrea, 67 de ani, com. Panaci

floricică frumoasă/ dar și dragăstoasă” care „nu înflorește/ și că nu rodește/ și nici locul nu-i priește/ ba mai mult se ofilește” (în toate textele, cu excepția celui notat de Simeon Florea Marian, unde alaiul a zărit „o stea/ steloasă/ luminoasă/ că se lasă/ l-astă casă” ca apoi „Noi am auzitu/ C-aveți o floare de raiu/ Și nouă de cu bun traiu”⁷).

Graba cu care alaiul se deplasează spre casa miresei este sugerată de versurile terminate în rima formată din verbe la gerunziu: „Pornirăm și venirăm/ Pe fața pământului/ Pe aburii vântului, Bând și chiuind/ Și din pistoale trosnind, / Caii tropotind/ Și pe miri flăcări lăsând...”⁸

Aceleași versuri, cu modificări insesizabile se regăsesc în textele culese din Poiana Negri și din Panaci. În textul cules de Simeon Florea Marian, cei care intră în dialog la casa miresei sunt câțiva voinici: „Mici de stat, / Buni de sfat,/ Lungi de mână,/ Buni de gură”⁹ sau „șase lipcani/ călare pe șase jugari” (în textul cules la Panaci). În toate textele, alaiul poartă „firman” de la împărăție, scris cu slovă „latinească” și pentru a fi citit este reclamată prezența unor „oameni cărturari./ Un popă cu barba deasă/ Să ne citească carte-aleasă/, Să nu fie cu barba cănită/ Să rămână cartea necitită/ Să nu fie nici cu barba rară/ Să ne ție pâ'n' desară”.¹⁰ Deducem două aspecte: știutori de carte erau doar preoții și nota de veselie, de umor ce însoțea alaiul, nunta fiind un prilej de bucurie pentru comunitate.

⁷ Text cules de Simeon Florea Marian de la Petrea Spănu din Poiana Stampei, reprodus în culegerea *Nunta la români*, coord. Constantin Stancu și Vasile Panțiru, Pitești, 2008. Precizăm că această culegere oferă imagini ale nunților din Olt, Bucovina, Bistrița Năsăud, Hunedoara, Sălaj, Maramureș, Argeș, Dobrogea, Vaslui, Basarabia, Vâlcea și se poate costata afirmația că deosebirile nu vizează esența textelor ce însoțesc ritualul de nuntă.

⁸ Revista cit., text cules din Bicaz-Chei, pag. 8

⁹ Simeon Florea Marian, *Op. cit.*, pag. 24

¹⁰ Revista cit., pag. 8 și 26, texte din Bicaz-Chei și Poiana Negri

Răspunsul se dorește a fi pozitiv, acceptarea ca „floricica” să fie scoasă din pământ cu „târnăcoape de argint” pentru a fi sădită în grădina împăratului, unde va înflori și va rodi și se sugerează și darurile ce vor fi primite din partea socrilor și a miresei – masa plină cu bucate și „buți cu vin”, „batiste de in/ fie și de strămătură/ Dar să fie cu voie bună/ Fie chiar și de mătăasă,/ Dar să fie de-aici din casă/ De la cinstita mireasă/ Să nu fie de la vecine/ Ca să pățim vreo rușine”¹¹, tradiția cerând ca mireasa, până la petrecerea de nuntă să coase cămașă pentru mire, batiste pentru vătăjei și pentru împodobirea căpeștelor la caii ce trăgeau săniile sau căruțele (după anotimp). Tot acum se negocia zestrea miresei, mai ales animale: „Să ne dai opt boi și șase vaci/ Și pe urmă rabdă și taci.”¹² În textul cules din Poiana Negri li se sugerează socrilor să cheme lăutari și tot satul să se veselească. Nota de umor, specifică românului isteț (cum erau vătafii/vătăjeii – care rosteau conăcăriile de la nunți) și care era menită să întrețină atmosfera de voie bună este prezentă în toate orațiile amintite. Astfel, plosca din care sunt invitați socri mari să bea e „lată și spătoasă/ ca o broască țestoasă”, iar pentru cei care stau pe margini și privesc: „Dar și pentru aceste fete/ Ce stau pe lângă părete/ ca niște puici cucuiete.../ Și-acestor fete venite,/ ca ciorile grămadite,/ Ce stau dup-a noastre spate/ Cu gurile largi căscate,/ Muiati în borș o cojiță/ Și le dați ca să înghită,/ Să nu stea cu gura sacă/ Ca cureaua de la teacă”.¹³ În aceeași notă, în textul cules din Poiana Negri vom găsi, pentru cei ce stau „cu gurile căscate”, îndemnul: „Aduceți dar un vas/ cu prune uscate/ să aruncăm în cele guri căscate/ și un putinei cu lapte bătut/ să le turnăm pe gât,/ o strachină cu poame/ să le dăm la ale cucoane/ că vedem

¹¹ Revista cit., textele culese din Poiana Negri și Bicaz-Chei

¹² Text din Bicaz-Chei, pag. 9

¹³ Simeon Florea Marian, *Op. cit.*, pag. 33

că s-au slăbit de foame”¹⁴ O secvență din această orăție a cules elevul Cosmin Pupezescu din cl. a VIII-a, de la Școala Gimnazială Nr. 2, Vatra Dornei (nu menționează informatorul), cu precizarea că este o orăție la poarta miresei, după ce mirele a doborât „ciuha”. În zona Dornelor, când mirele cu alaiul său venea să ia mireasa, era supus la mai multe încercări: se legau porțile, se lega într-o prăjină înaltă o păpușă din paie și cârpe - *ciuha* - , se așezau bușteni mari după porți. Astfel, alaiul mirelui trebuia să fie pregătit să treacă aceste piedici, pentru a putea intra în curte. Momentul stârnea voia bună, dar era și un mijloc de a testa priceperea mirelui. În acest text vom găsi versuri puțin diferite la debutul și finalul orăției:

„Am plecat pe cale cu rouă neluată
La casa cu floarea nescuturată.”

și

„Scoateți floarea din fereastră
Și-o lăsați în seama noastră.”¹⁵

Din punct de vedere stilistic, remarcăm în aceste texte discursul metaforic, un limbaj în care găsim arhaisme și cuvinte populare, cunoscute de interpreți din practică, epitete apreciative, comparații, cuvinte simbol: floarea, cununa, inelul, împăratul; enumerații, repetiții, formule fixe (ca în basme) aici: „bună vreme”, „bună dimineată”, „când da vremea în deseară” pentru început și pentru toate orățiile, la final:

„Munți înalți și luminoși
Bine v-am găsit sănătoși”

II. Aceste orății nu se mai practică în zona Dornelor. Foarte rar, în cazul când tinerii sunt de acord, se rostește „iertarea” sau „iertăciunea”, datina cerând ca înainte de plecarea a cununie, mireasa să-și ia „iertăciune de la părinți,

¹⁴ Revista cit., pag. 29

¹⁵ Revista *Din țara legendelor*, nr. 9 din ianuarie 2005, pag. 15

frați, surori, precum și de la toate neamurile, prietenii și cunoscuții mai de aproape, care se află de față.”¹⁶

Pentru acest moment, la casa miresei părinții se așază pe o laviță acoperită cu un lăicer, în spatele lor stau rudele și cunoscuții, iar mireasa îngenunchează în fața părinților pe un covor peste care s-a așezat o pernă. În satele de pe valea Dornei „iertăciunea” se derula la sala unde avea loc petrecerea de nuntă, obiceiul fiind ca, înainte de plecarea la cununie, mesenii să fie serviți cu o masă. (Nici acest obicei nu se mai practică, servirea mesei începând după întoarcerea mirilor și a alaiului de la biserică.) Obiceiul „iertăciunii”, episod de mare încărcătură emoțională și cu profunde semnificații morale s-a păstrat neschimbat în satele românești din nordul Bucovinei, în special cele de pe Valea Siretului, chiar și în cazul familiilor de intelectuali, fiind o dovadă incontestabilă a unității plaiurilor bucovinene.

Vom apela spre exemplificare la un text cules de soții Marina și Nicolae Șapcă, în 2002, de la Aurel Șapcă din Iordănești, r. Hliboca (Adâncata), rostit și în zilele noastre de tinerii Cosntantin Bojescu sau Mihai Șapcă, la textul reținut de Simeon Florea Marian „dintr-un manuscript vechi” (n.a., pag. 289), la textele culese de Paraschiva și Ioan Abutnăriței în 2006 și 2008, de la Poiana Stampei și Coșna, informatori Gh. Chiperi, de 72 de ani și Arghir Toloș, de 73 de ani, la un text cules de înv. Steluța Iftimuț, în 2008, din satul Neagra, com. Broșteni (nu se precizează informatorul) și un text cules de eleva Nicoleta Leșanu, de la Ovidiu Leșanu, de 34 de ani în 2005, com. Dorna Arini. Precizăm că cel mai complex și complet text este cel cules de Simeon Florea Marian (avem în vedere și vechimea acestuia) toate celelalte păstrând elementele esențiale, pierzând unele secvențe sau prezentându-le în alt mod.

¹⁶ Simeon Florea Marian, *Op. cit.*, vol. I, pag. 278

Structura textului cuprinde adresarea către cei prezenți, părinții în primul rând, apoi „împrejurații”, în textele culese din Poiana Stampei și Coșna regăsindu-se printre cei nominalizați și nănașii. În două dintre texte, părinților li se acordă o atenție specială, fiindu-le subliniate calitățile și responsabilitățile: „...cinstiți/ Buni și lăudați părinți/ care sunteți rânduți/ Ca și pomii cei roșiți/ Ce-și dau roada ramurilor/ Din răcoarea rădăcinilor,”¹⁷ și în textul cules din Broșteni, cu o ușoară modificare: „Ce fac roada roadelor/ Din recoltul rădăcinilor.”¹⁸ Toate textele (exc. cel din Iordănești) înregistrează rugămintea smerită a miresei (a tinerilor) adresată părinților spre a fi iertați, secvență urmată de geneză, de hotărârea lui Dumnezeu de a da frumusețe pământului – un stăpân, pentru a nu fi „lumea stearpă și pustie” și l-a făcut pe Adam: „I-a luat trupul din pământ/ Sufletul din Duhul Sfânt/ Ochii de la stele,/ Graiul – de la înger/ Măinile și picioarele/ După chipul asemănării sale” (în textul de la Iordănești). Gândind că nu e bine să fie omul singur pe pământ, Dumnezeu l-a adormit pe Adam și dintr-o coastă a sa a creat-o pe Eva. Textele înregistrează diferit reacția lui Adam, când trezindu-se, o descoperă pe Eva. În cele mai multe Adam se sperie (Iordănești, Coșna, Poiana Stampei - aici găsim „Și s-a pus pe strigat/ Parcă nu era lucru curat”¹⁹).

În textele culese de Simeon Florea Marian și Steluța Iftimuț, Adam nu se sperie, ci mulțumește lui Dumnezeu că a văzut os din oasele sale și trup din trupul său. Textele culese de Simeon Florea Marian, cele de la Poiana Stampei, Coșna, Dorna Arini subliniază sfințenia și taina căsătoriei, evidențiind preceptul biblic care consideră că prin această taină, tinerii sunt

¹⁷ Simeon Florea Marian, *Op. cit.*, vol. I, pag. 278

¹⁸ Marcela Acatrinei, *Obiceiuri de pe Valea Bistriței*, Editura Tiparg, Geamăna, jud. Argeș., 2015, pag. 157

¹⁹ Paraschiva și Ioan Abutnăriței, *Monografia comunei Poiana Stampei*, Ediția a II-a, Editura Mușatinii, jud. Suceava, 2013

un singur trup, că-și vor lăsa părinții pentru a-și împlini menirea de dăunători de viață.

Părinții sunt rugați să-i binecuvânteze pe tineri, pentru a întări „temelia casei tinerilor”, aceștia sunt sfătuiți să se cunune, să facă fapte bune „până la adânci bătrâneți”. Binecuvântarea este însoțită de „pâine și sare”, simbol al bogăției, iar vornicul (vătăjelul, vâtaful, colăcerul, lehaul) care a rostit iertăciunea sugerează să fie răsplătit cu vin și o batistă cusută de mireasă. Textul cules de Simeon Florea Marian înregistrează o sugestie șagălnică: „Și mie mi s-ar cădea/ Pentru urarea mea/ O copilă ochișea/ Să-mi petrec vremea cu ea.”²⁰

În satele din nordul Bucovinei se păstrează obiceiul ca după rostirea iertăciunii, un grup de femei să interpreteze câteva cântece nupțiale: *Ia-ți mireasă iertăciune, Trandafir în cornu mesei, Busuioc verde pe masă, Cântecul miresei* ș.a., un repertoriu care se practica în mai toate satele bucovinene, cules și pus în valoare de Oana Botezat, consultant artistic la CCPCT (înregistrat în „Ghidul iubitorilor de folclor”, nr. 3/2013 și 4/2014, publicație coordonată de muzicolog dr. Constanța Cristescu). În nr. 4/2014, dr. Constanța Cristescu publică o amplă bibliografie despre *Folclorul nupțial românesc* și în același număr, cei interesați vor găsi un foarte documentat studiu *Nunta românească și cântecele ei. Prezentare tematico-motivică* semnat de dr. Ion Moanță, redactor la Societatea Română de Radiodifuziune, București.

Bogăția și complexitatea orațiilor de nuntă și a repertoriului nupțial vocal sau instrumental sunt adevărate comori ce trebuie cunoscute și promovate, ca dovezi de profundă trăire sufletească a tinerilor ce-și întemeiază o familie și a întregii comunități în care se integrează.

²⁰ Simeon Florea Marian, *Op. cit.*, pag. 280

Bibliografie

1. Abutnăriței Ioan; Abutnăriței Paraschiva, ***Monografia comunei Coșna***, Editura Axa, Botoșani, 2008
2. Abutnăriței Ioan; Abutnăriței Paraschiva, ***Monografia comunei Poiana Stampei***, ediția a II-a (revăzută și adăugită), Editura Mușatinii, Suceava, 2013
3. Acatrinei Marcela, ***Obiceiuri de pe Valea Bistriței***, Editura Tiparg, Pitești, 2015
4. Bârlea Ovidiu, ***Poetică folclorică***, Editura „Univers”, București, 1979
5. Florea Marian Simion, ***Nunta la români – Studiu istorico-comparativ etnografic***, Editura Saeculum vizual, București, 2015, vol. I și II
6. Vrabie Gheorghe, ***Din estetica poeziei populare române***, Editura „Albatros”, București, 1990
7. Stancu, Constantin; Panțiru Vasile, ***Nunta la români***, Asociația de Învățământ „Țara de Sus”, Vatra Dornei, Editura KML, Pitești, 2008
8. *Ghidul iubitorilor de folclor* Nr. 3/2013, 4/2014, 5/2015 – Consiliul Județean Suceava, Centrul Cultural Bucovina-CCPCT, Editura Lidana, Suceava
9. Revista de folclor *Din țara legendelor*, Școala Gimnazială nr. 4 Vatra Dornei, coordonatori prof. Paraschiva Abutnăriței și Gruia Ungurian, nr. 1/2001, 2/2001, 3/2002, 7/2005

ANEXA: Fotografii documentare



Foto 1: Miri la Poiana Stampei, Sv., în anul 1958



Foto 2-3: Iertăciunea la Iordănești, rn. Hliboca, reg. Cernăuți



DASCĂLI SLUJITORI AI CULTURII TRADIȚIONALE

Pasiunea pentru folclor a profesoarei Virginia Bîrleanu din Vadu Moldovei

Lenuța RUSU

Prof., Clubul Copiilor Fălticeni

D-na profesoară Bîrleanu Virginia s-a născut în data de 29 mai 1938 ca unic copil al familiei Movileanu Gheorghe și Agripina. Mama dumneaei era de loc din comuna Lunca, raionul Hliboca de pe malul Prutului. Ca absolventă a Universității Al. I. Cuza din Iași-Facultatea de Filologie, d-na prof. Bîrleanu Virginia și-a exercitat cariera în comuna Vadu Moldovei. Am avut șansa de a-mi fi profesoară (datorită dumneaei și astăzi știu gramatică), chiar mai mult de atât, mi-a fost dirigintă și îndrăznesc eu, îmi este prietenă. Îmi dă și astăzi sfaturi și vorbim îndelung la telefon, discuțiile noastre rotindu-se în jurul cărților, al istoriei satului și comunei noastre ori în jurul oamenilor de cultură pe care i-am întâlnit personal.

Este încadrată ca suplinitoare (1958), ca fiică a satului absolventă de liceu, pe catedra de Limba română, ca obiect principal și Geografie. Dorind să se califice în învățământ, s-a înscris la Facultatea de Filologie Cluj, iar după un an s-a transferat la același profil la Universitatea Al. I. Cuza Iași, fără frecvență. A funcționat fără întrerupere până la pensionare (1995), fiind primul profesor de Limba și literatura română care s-a ridicat din satul Băraști-Ciumulești și care a funcționat în acest sat, iar între anii 1980-1984 a fost chiar directoarea școlii.

Pasionată și preocupată, în mod deosebit, de culegerea folclorului local și de păstrarea tradițiilor de pe valea Șomuzului și a Moldovei, a adunat împreună cu elevii antrenați într-un cerc de folclor, creații populare pe genuri și specii diferite (cântece, cântece de leagăn, colinde, urături,

bocete, strigături, descântece, snoave, ghictori etc), pe care le-a publicat, cu sprijinul financiar al P.S.Episcop Vicar Gherasim Cucoșel Putneanul, într-un volum intitulat ***Moștenite din bătrâni, din români, din oameni buni*** (culegere de folclor din Vadu Moldovei), Ed. Gee, Botoșani, 2001. În același timp, a adunat obiecte vechi cu care s-au pus bazele unui muzeu care și-a găsit locul potrivit la Mănăstirea Cămârzani, tot cu sprijinul Prea Sfințitului Gherasim Putneanul. Muzeul s-a inaugurat în anul 2001 în prezența reprezentanților Prefecturii și ai Muzeelor din Rădăuți și Suceava și ai presei. Printre cei prezenți s-au numărat d-na Doina Cernica, Constantin Hrehor și regretatul Mircea Motrici.

De-a lungul anilor a fost prezentă cu zeci de articole în diferite publicații: *Zori noi, Crai nou, Limba și literatura pentru elevi, Candela, Democrația, Plăieșii*.

D-na prof Bîrleanu Virginia a fost coordonatoarea a două cercuri la care am participat și eu, ca elevă: *Cercul culegătorilor de folclor* și *Cercul literar* care aduna laolaltă tinere condeie și talentați recitatori. În cercul literar elevii cu înclinație învățau să compună, să creeze versuri și proză, își îmbogățeau cunoștințele cu privire la mijloacele artistice cu care se realizează o operă literară, dar să și poată pătrunde și înțelege tainele unei opere literare. Ca să nu mai vorbesc despre fișele de lectură pe care trebuia să le întocmim, și de lista de opere literare ce trebuia parcursă în vacanță. Ce dureros că elevii de azi nu mai citesc! Cât mi-a impresionat sufletu-mi de copil, cartea *Comoara lui Decebal* pe care d-na dirigintă mi-a dat-o spre studiu într-o vară. Îmi amintesc și acum cu drag de o colegă care recita foarte frumos *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie!* Dar nu numai atât, d-na prof. Virginia Bîrleanu ne ducea în excursii și în drumeții, care și acum îmi apar pe retină. Cu dumneaei am bătut la picior toate satele comunei: Cămârzani, Movileni, Mesteceni, Nigotești, Ioneasa, Ganea, cunoscând oameni hâtri cu preocupări

interesante, și bucurându-ne sufletul de minunățiile naturii, căci noi mergeam pe jos peste dealuri, pe poteci care scurtau distanța, nu pe drumurile obișnuite. Numai ce o vedeam duminica la poartă, cu casetofonul sub braț și mă cerea părinților pentru încă o escapadă pe la casele bătrânilor. Dascălii de altădată trăiau pentru școală și pentru satul lor. Dar să las amintirile să se odihnească și să revin la scopul lucrării de față.

În *Cercul culegătorilor de folclor*, numit *Miorița*, cercul din școală cu cea mai lungă activitate, s-au dezbătut teme ca:

- Ce este folclorul, ce este etnografia?
- Cum se întocmesc chestionarele folclorice și etnografice?
- Tematica unor balade auzite în zona noastră și valoarea lor educativă.
- Despre îndeletnicirile din satul nostru.
- Despre portul popular din zona noastră.
- Cântece de armată și război, de la noi.
- Jocurile de copii etc.¹

Elevii, împreună cu d-na profesoară desfășurau activități practice, pe teren, luau satele la picior (Ganea, Movileni, Mesteceni, Nigotești, Ioneasa, Dumbrăvița), poposeau în casele păstrătorilor de tradiții populare pentru a înregistra folclor și pentru a aduna obiecte pentru muzeu. Eu eram nelipsită de la aceste drumeții de duminică și păstrez cu duioșie în suflet o explicație, o povestire ori un simplu cuvânt al d-nei dirigintă ori al unui bătrân. Atunci, copil fiind, nu-mi dădeam seama de importanța și frumusețea momentelor când oamenii ne primeau atât de deschiși și cu sufletul cald, datorită respectului pe care-l purtau doamnei dirigintă. În cadrul cercului de folclor elevii au învățat să alcătuiască referate cu

¹ Virginia Bîrleanu, *File din Monografia Școlii Nr.1 Vadu Moldovei*, p. 81-82.

care au participat la sesiunile de comunicări și referate la faza județeană, de unde s-au întors cu premii I.

În paralel cu formația corală ce a ființat în Vadu Moldovei datorită cadrelor didactice (corul, dirijat de înv. Diaconescu Vasile-Traian a obținut premii la *Cântarea României*), a activat și un grup vocal femeiesc condus de d-na înv. Diaconescu Elena (dăscălița mea) și soțul dumneai, d-nul Diaconescu Vasile (Traian). Pentru valorificarea folclorului local, în 1983 a fost înființat un grup vocal folcloric devenit apoi grup vocal-instrumental folcloric bărbătesc, al cărui instructor a fost prof. de Limba și literatura română, cea care a fost preocupată de culegerea folclorului local, d-na prof. Bîrleanu Virginia. Acest grup bărbătesc a fost primul grup vocal folcloric bărbătesc din județul Suceava, și s-a bucurat și de îndrumarea competentă a d-nului prof. Marian Palade de la Centrul de Îndrumare a Creației Suceava. Grupul a fost apreciat pe plan național, Laureat de trei ori până în 1989 și filmat în *Cântarea României* (1985). Grupul vocal bărbătesc, grupul vocal femeiesc, cât și formația corală de la Vadu Moldovei, au fost, de mai multe ori, evidențiate în paginile cotidianului județean *Zori noi*. La Festivalul de la Soveja (Vrancea) din anul 1987, august, Grupul vocal-instrumental folcloric bărbătesc, coordonat de d-na prof. Bîrleanu Virginia a obținut Premiul I, fiind îndelung aplaudat de către spectatori.²

Prima expediție cu caracter folcloric și literar, organizată de d-na prof. Virginia Bîrleanu a fost „Pe urmele Vitoriei Lipan” din romanul sadovenian *Baltagul*, respectându-se traseul pe care a umblat oierul Nechifor Lipan. După plecarea din Vadu Moldovei, expediționarii, elevi de cls. a VII-a și a VIII-a au trecut prin Târgu Neamț, Piatra Neamț și au ajuns la Tarcău, de unde a început cu adevărat itinerariul. Echipajul *Miorița* a avut un succes deosebit. Bine documentați, au

² *Ibidem*, p. 99

reconstituit drumul Vitoriei Lipan în căutarea soțului ei, au adunat un bogat și valoros tezaur folcloric de prin satele pe unde treceau, au aflat date și amintiri despre Sadoveanu, și mai mult, au stabilit o parte din geneza romanului scris de Mihail Sadoveanu. Organizată în vara lui 1985, expediția a adus, pentru prima dată, *Trofeul Miorița* în județul Suceava. Echipajul a fost felicitat de un juriu național competent, avându-l ca președinte pe distinsul etnolog Ioan Vlăduțiu. Trofeul se află la Muzeul Mănăstirii Cămărzani, unde sunt și celelalte obiecte etnografice adunate de elevi sub coordonarea d-nei prof. Virginia Bîrleanu de-a lungul anilor, iar jurnalul expediției se află la Muzeul *M. Sadoveanu* din Fălticeni.

A doua expediție (1986) a avut tot caracter literar-folcloric, tot pe urmele lui Sadoveanu, pe Valea Frumoasei, cu cercetări și culegeri de folclor, dar și de istorie dacică și romană. În această expediție subsemnata a fost folclorist. Drumul sadovenian a început la Alba Iulia, apoi s-a urmat traseul Lancrăm-Sebeș-Cetatea dacică Căpâlna, Șureanu (2059 m), Vf. Cindrel (2244 m) - Păltiniș, Rășinari, Dumbrava Sibiului. Această expediție a fost răsplătită cu Mențiune.³

Oare în vremurile actuale ne mai putem încumeta să mergem pe jos, să dormim în corturi în mijlocul munților cu copii de cls. a VII-a ori a VIII-a? Respect dascălilor de odinioară, respect d-nei prof. Bîrleanu Virginia din Vadu Moldovei pentru tot ce a făcut pentru școală și pentru satul natal!

În încheiere redau un fragment dintr-un articol ce face referire la activitățile ce se desfășurau sub forma expedițiilor școlare:

³ *Ibidem*, p. 105-106

Moment din calendarul expedițiilor Cutezătorii⁴
„Sala *Studio* a Casei de Cultură a Sindicatelor din municipiu, duminică, 2 noiembrie (1986?). În sală, comandanți-instructori, căpitani și membri ai echipajelor expediționare *Cutezătorii* de la școlile generale Milișăuți (comuna Emil Bodnaraș), Glodu (comuna Panaci), Liteni, nr. 2 Horodnic, Siret, Măriței (comuna Dărmănești), Ilișești (comuna Ciprian Porumbescu), Vadu Moldovei, Cornu Luncii, Șcheia, Ipotești, Dumbrăveni, de la Casa pionierilor și șoimilor patriei și Liceul Pedagogic *Emil Bodnaraș* din Suceava. Pe o masă, frumos înșiruite, jurnalele unora dintre cele 100 de expediții întreprinse în vara acestui an de pionieri și elevi suceveni pe plaiurile țării, precum și prețioasele materiale adunate cu aceste prilejuri: casete cu diapozitive și filme, benzi sonore cu înregistrări folclorice și dialectologice, ierbare, albume fotografice ș.a.

...Banda sonoră a echipajului *Miorița* de la Vadu Moldovei (câștigătoarea *Trofeului Miorița* în anul 1985), conținând de data aceasta înregistrări de folclor de pe Valea Frumoasei (zona de la Alba Iulia la Căpâlna), pune în lumină marea pasiune a copiilor din Vadu Moldovei pentru tot ce e valoros în cultura noastră populară.”

⁴ Oltea Tănase, *A cunoaște, a iubi pământul țării*, Suceava, 1986? (fragment).

Culegători de folclor din zona Fălticeni

Lenuța RUSU

Prof., Clubul Copiilor Fălticeni

Este cunoscut și recunoscut faptul că învățătorii și preoții de odinioară au ținut vie viața culturală a satelor pe care le păstoreau. Învățătorii vorbeau copiilor cu înflăcărare și patriotism despre istoria neamului românesc, despre Ștefan cel Mare ori Mihai Viteazul. Învățătorii ridicau școli și troițe în satele românești, organizau serbări școlare ori acțiuni culturale la care participa întreaga comunitate. Au fost învățători care nu s-au despărțit niciodată de costumul popular, l-au îmbrăcat cu mândrie până la sfârșitul vieții. Învățătorii și preoții cunoșteau cel mai bine nevoile, durerile, cât și bucuriile țăranilor.

Același lucru s-a întâmplat și în zona Fălticeni (când spun Fălticeni, mă refer și la satele dimprejur): învățătorii și preoții nu numai că au înțeles sufletul simplu al românului, dar i-au respectat obiceiurile, tradițiile păstrate din moși strămoși. Astfel, învățătorii și preoții s-au transformat în culegători de folclor, în păstrători de valori autentice, dar și în valorificatori de datini și obiceiuri, prin formațiile sau corurile pe care le conduceau. Folclorul din zona Fălticeni a fost valorificat, după cum se știe, în revista *Șezătoarea* a lui Artur Gorovei, dar aceasta se va face subiectul altei lucrări, deoarece această revistă de simțire pur moldovenească, țărănească, merită mai mult decât câteva rânduri, dat fiind faptul că a fost o autentică sursă pentru „studiile catedrelor de romanistică ale marilor universități europene, de la cele americane, până în La Plata (Argentina)”¹, după cum precizează d-nul Eugen Dimitriu în cartea *Orașul muzelor*. Iată cât de valoroasă era această revistă

¹ Eugen Dimitriu, *Orașul muzelor*, Editura Bucovina istorică, Suceava, 2002, p.16

a cărei sămânță a încolțit la Broșteni. Și învățătorul Ilie Mihăilescu din Boroaia a fost un colaborator fidel al revistei *Șezătoarea*. Conducea un cor vestit în vremurile acelea, ca drept dovadă că învățătorii erau inima vieții culturale. De asemenea, alături de Artur Gorovei, la loc de cinste în rândul culegătorilor și valorificatorilor fălțiceni de folclor stau Mihai Lupescu, Al. Vasiliu ori G.T. Kirileanu; cei care trec pragul Galeriei Oamenilor de Seamă din Fălțiceni pot afla multe date despre activitatea lor.

Învățătorul **Gheorghe N. Rădășanu** din Bogata a fost un bun colaborator al profesorului Gheorghe Fira de la Colegiul *Alecu Donici* din Fălțiceni (azi Colegiul *Nicu Gane*); el a cules folclor fiind convins de frumusețea și valoarea acestei prețioase comori a satului moldovenesc. Fiind un foarte bun dansator, învățătorul de la Bogata era des solicitat de cei de la “Cultură”, astfel că deseori îndeplinea rolul de instructor de joc popular.

Gheorghe Fira, culegător de folclor, dar mai ales cercetător al folclorului local, a reușit să orchestreze un număr impresionant de piese folclorice (3000). În vremea în care era învățător (institutor) la Școala Primară nr. 2 din Fălțiceni, pe Ulița Boianului (astăzi Str. Ion Dragoslav), a fost vizitat de nimeni altul decât marele nostru George Enescu, care l-a îndemnat să urmeze Conservatorul, să valorifice și să cerceteze muzica neamului, a omului simplu cu palmele bătătorite, dar cu sufletul plin, lucru ce s-a și întâmplat, Ghe. Fira absolvind Conservatorul din Iași. Întorcându-se acasă, ca profesor de muzică, a cules cântece populare, le-a orchestrat, și mai mult de atât, le-a trimis la Institutul de folclor din București, pentru a nu se pierde această parte din trăirea și simțirea oamenilor pământului natal. Sub directă și atenta îngrijire a lui D.G. Kiriac, Ghe. Fira a publicat *Cântece și hore* în anul 1916, iar în anul 1928 ieșea de sub tipar *Nunta în județul Vâlcea*, cu o prefață semnată de C-tin Brăiloiu.

Prof. Ghe. Fira s-a născut ca fiu de țăran sărac în județul Vâlcea, deci era firesc să cerceteze folclorul din acea parte a țării. Trăind printre țărani, a crescut cu aceste nestemate în suflet, de aceea mai târziu, ajuns profesor, străbătea satele, pe jos ori cu căruța, indiferent de vreme, ca să culeagă tot ce se putea culege. Profesorul Ghe. Fira a locuit o perioadă de timp, după prima conflagrație mondială, pe str. Botoșani, la nr. 27. Ghe. Fira, profesor de muzică la Colegiul *Nicu Gane*, era des vizitat de muzicologul și folcloristul C-tin Brăiloiu, cel care era căsătorit cu Lucia Millo. (Socrul său era nepot al actorului Millo de la Spătărești). Constantin Brăiloiu nu se lăsa întrecut de George Breazul, cel care ar fi vrut să colaboreze cu Ghe. Fira, deoarece acesta din urmă culesese 3000 de cântece populare cu fonograful, cântece pe care le armoniza până noaptea târziu. A trimis celor doi, seturi întregi de cântece care s-au arhivat la Institutul de Folclor din București. În timpul Primului Război Mondial este rănit la Mărășești, de unde avea să i se tragă și moartea, mult prea devreme, la doar 50 de ani, după ce, datorită unei schije rămasă în trup, i-a fost amputat un picior; diabetul l-a învins. În tranșee mergea pe la soldații chemați la război din toate zonele țării și asculta ce cântau aceștia. Nici când a fost internat în spital nu s-a despărțit de vioară și cânta uneori și aici pentru ceilalți suferinzi, iar medicul aștepta la ușă ca bolnavul să-și termine cântecul, și abia apoi intra în salon. Moartea îl răpește în anul 1936, fiind înmormântat în cimitirul Grădini din Fălticeni.

În anul 1904 învățătorul **Leon Mrejeriu** este chemat de către directorul Orfelinatlui din Zorleni, Mihai Lupescu, să vină la Fălticeni, fiindu-i recunoscută activitatea de dascăl de valoare, dascăl de care avea nevoie târgul de pe Șomuz. Leon Mrejeriu, Mihai Lupescu și Tudor Pamfile au înființat revista de folclor intitulată *Ion Creangă*, revistă care a publicat folclor literar și muzical din împrejurimile orașului Fălticeni. Însuși Mihail Sadoveanu a avut încredere în forța creatoare și în

hărnicia spirituală a învățătorului de care vorbim, încredințându-i rubrica „Sfaturi gospodărești” de la ziarul *Răvașul poporului*. Leon Mrejeriu a publicat un bogat material folcloristic în *Șezătoarea* și *Ion Creangă*, de amintit fiind și numărul mare de proverbe pe care le-a cules și publicat în *Proverbele românilor*, a lui Iuliu Zanne.

Învățătoarea **Elvira Balan** (a doua soție a lui Ion Neamțu, pensionat cu gradul de colonel) este demnă de a-i aduce un modest omagiu prin aceste rânduri, deoarece era cunoscută în vreme ca o culegătoare harnică de folclor. Cum spuneam la început, învățătorii au intuit în țăranul român înțelepciunea, inteligența, calități pe care le-a pus în slujba creațiilor folclorice, sub orice formă s-ar fi manifestat ele: cântece, cântece de leagăn, doine, balade, colinde, bocete, blesteme, descântece etc.

Directorul Școlii Primare nr. 2 de pe str. Ion Dragoslav, institutorul **Dumitru Balan**, a fost preocupat în permanență de cultura tradițională, de viața satului, fiind autor a mai multor monografii și articole. Dumitru Balan poate fi trecut în rândul folcloriștilor fălțicenești, preocupările sale în această direcție aducându-i reale bucurii. Fiind colaborator la revista „*Șezătoarea*”, semnează 12 materiale ample cărora le-a fost recunoscută valoarea. Datorită demersurilor făcute de Dumitru Balan s-a ridicat la Dolhești, unde o perioadă a fost învățător, un monument în amintirea jertfelor făcute de ostași în bătăliile din 1877 și în Primul Război Mondial. A lăsat moștenire urmașilor un număr de 15 caiete în care sunt creionate portrete de învățători și profesori de odinioară. Datorită meritelor sale în viața culturală (s-a implicat și în punerea bazelor Galeriei Oamenilor de Seamă din Fălțiceni) și de la catedră, a fost numit și revizor școlar al județului Baia. Vedem deci că oameni competenți au înțeles valoarea folclorului, oameni inteligenți și cu conștiință au pătruns în profunzimea creațiilor populare.

La Fălticeni, după cum se știe, Ulița Rădășenilor numără peste 30 de case în care s-au născut, au trăit ori au locuit vremelnic diferite personalități din diverse domenii (muzică, teatru, literatură, pictură). Aici îl regăsim și pe pr. icon. stavrofor **Ilie Aniescu**, paroh la bisericile din Oprișeni și Buciumeni. Rămâne în istoria orașului ca un adevărat istoric al culturii, publicist cu viziune sănătoasă și nu în ultimul rând, ca folclorist. Era atât de îndrăgostit de folclor, încât a reușit să culeagă peste 1000 de pagini de folclor local.

Tot pe Ulița Rădășenilor, la casa cu nr. 60 a locuit profesorul **V.G. Popa**, cunoscut poet local, dar și culegător și cercetător de folclor. Fiind profesor de română, timp de peste două decenii i-a îndemnat pe elevii săi să caute prin sate tot ceea ce ținea de folclor, să aducă cât mai multe creații populare. A muncit neîncetat, ordonând materialul pe specii. Munca i-a fost răsplătită prin publicarea volumului *Folclor fălticenean* (1974) care s-a bucurat de o prefață semnată de Vasile Adăscăliței, profesor universitar la Iași. Cercetătoarea Maria Luiza Ungureanu a prefațat lucrarea *Folclor din Țara de Sus* (1983), fiind impresionată de omul acesta inteligent care a știut să adune tot ce are sufletul țaranului mai frumos și mai curat. Să nu uităm însă, de cel care a fost **Ghe. Cardaș**, mare pasionat de folclor, de tradiții și obiceiuri.

De str. Pietrari se leagă numele lui **Ion Feresuariu**, de loc din Baia, fiu de țaran, care a cules folclor și l-a valorificat în diverse articole. Cochetează cu poezia și cu proza. Nu trebuie uitat faptul că a fost elevul învățătorului Neculai Stoleriu din Baia și că mai târziu a fost coleg cu muzicianul C-tin Botez, fiul șefului de gară de la Fălticeni. Meritele îi sunt recunoscute de către G.T. Kirileanu și Mihai Lupescu, deoarece Ion Feresuariu era un harnic colaborator al revistei *Șezătoarea* unde a trimis de-a lungul timpului 30 de lucrări folcloristice valoroase. Ion Feresuariu se odihnește în cimitirul

Oprîșeni, împăcat cu sine că a slujit cu credință marea-i pasiune: folclorul.

Eusebie Scripcaru a fost un adevărat slujitor al condeii, semnând peste 20 de opere (monografii, studii folclorice), din păcate rămase doar în faza de manuscris. După moartea sa și a soției, manuscrisele au rămas la Fălticeni și s-au rătăcit, ceea ce este o mare pierdere pentru cultura orașului nostru.

Vremurile războiului au deznădăcinat familii întregi, au zguduit destinele semenilor noștri. La fel s-a întâmplat și cu familia folcloristului **Ion Teodorescu** din Broșteni (unde s-au consumat acte reprobabile din partea inamicului care distrugea totul în cale), care a ajuns la Fălticeni ca refugiat. La Fălticeni a locuit pe str. Ștefan cel Mare la nr. 22 și s-a afirmat în viața culturală a urbei de pe Șomuz. Nici aici nu și-a trădat marea pasiune: folclorul.

Sunt mândră că locuiesc în acest orașel pe creștetul căruia Dumnezeu și-a așezat binecuvântarea, căci aici s-a născut, a trăit sau a locuit cel mai mare număr de personalități pe metru pătrat (muzicieni, actori, pictori, scriitori). Sunt pioasă când pășesc pe străzile pe unde au trecut Sadoveanu, Creangă, Labiș sau Ion Irimescu. De numele orașului Fălticeni se leagă numele lui Artur Gorovei, părintele revistei de folclor *Șezătoarea*, revistă care a salvat de la moarte adevărate comori spirituale, parte din sufletul țăranului care a strâns coarnele plugului îngânând o doină sau a fluierat la poarta mândruței un cântec duios.

**RAPSOZI,
FORMAȚII FOLCLORICE**

Grănicești – cântece și rapsozi

Pr. Constantin HREHOR

Grănicești, jud. Suceava

Comuna Grănicești, prezentă într-un document din vremea lui Ștefan cel Mare, datat 15 martie 1490 (6998), constituită din satele Dumbrava (Găureni), Iacobești, Slobozia, Românești și Gura Solcii este o localitate românească bine conservată etnic, cu vechi rădăcini maramureșene, geografic situată în zona etnografică Siret. În Grănicești sunt păstrate încă numeroase case tradiționale, o limbă limpede, fără împrumuturi străine, un port specific locului și un număr de datini din vechime. Despre tezaurul complex al satului stau la dispoziție informațiile adunate în monografia ***Grănicești, un sat sub pecete domnească***, Ed. Timpul, Iași, 2014, 932 p.

În cadrul acestei succinte prezentări subliniem numele celor care au moștenit și perpetuat mesajele spirituale ale lumii rurale de aici.

Împătimiți de cântec și joc, rostitori de orații nupțiale și strigături, dar și fluierași iscusiți au fost Arhip Prelipcean, fiul său Gheorghe și Arhip Grămadă, iar meșter de strune, cu un ascendent străvechi, Ilarion Moloci, Ion Țibu. Moștenirea acestora a fost valorificată de prof. Ștefan Ionel Agrigoroaie, instructor tenace și coregraf de vocație, datorită căruia s-au desfășurat în scenă, ani de-a rândul, „Trei generații” de dansatori, munca sa în echipă fiind răsplătită de numeroase diplome și trofee (v. op. cit. p.407-409).

Arhip Grămadă (Cozmei), (n. 1926 – m. 2016), o fire exuberantă, în permanent dialog cu tinerii, dansator înfocat, petrecăreț și iubăreț, dar și gospodar de frunte alături de Zenovia, și-a rânduit bine casa, pe fiii Elisabeta, Toader, Nicolae, cantor bisericesc și Gheorghe. Zenovia a fost fiica pălmarului bătrân – un sfânt al satului – Tader Clipa (v. op.

cit. p. 359 – 360). Reprezentant al grupului de veterani de la Grănicești, în plan folcloric Arhip Grămadă a preluat orații, cântece de Crăciun și de Anul Nou de la bătrânii satului. A cântat alături de Arhip Prelipcean și după retragerea acestuia i-a continuat vornicia. În casa lui, până în ultimul an al viețuirii pământești, „Steaua în patru spice” s-a auzit la fereastra luminată, colindătorii fiind întotdeauna frumos omeniți, așezați pe scaunele orânduite în jurul său. Se bucura, cânta și lăcrima, binecuvântându-i pe toți și mulțumind lui Dumnezeu pentru fiecare an adăugat la numărătoarea zilelor.

Ion Țibu (1933 – 2017), ultimul lăutar autentic din zona etnografică Siret, beneficiind de câteva înregistrări antologate în culegeri de specialitate, a fost remarcat de către folcloriștii și muzicologii P. Dalion, G. Sârbu, Aurelian Ciornei, Florin Bucescu, Șt. Agrigoroaie, C. Irimie și Călin Brăteanu. Dispariția „greierului satului” a întristat întreaga obște. Noptile fermecate de înstelarea colindelor sunt tot mai cenușii, buna dispoziție, veselia cântătorilor la ferestre sunt știrbite de absența pitorescului Ionicuță. De la o casă la alta, însoțind colindătorii nu era gospodar să nu-l cheme peste prag să-l cinstească ca pe întâiul dintre vestitori (v. op. cit. p. 838-841).

Arhip Prelipcean (15.08. 1908 – 4 sept. 1993), născut la Horodnic, fiul lui Grigore, zis Mondilă (1870-1951) a fost înfiat de la șase ani de către un cumătru al tatălui său, Gheorghe a lui Vasile din Grănicești, care neavând copii, văzându-l pe Arhip cu ocazia unui hram la Horodnic i-a făcut promisiunea că îl va face succesor pe o avere prosperă, în zona unde azi are casa fiul rapsodului, Doru Prelipcean. Grigore s-a căsătorit cu Aftira, fiica lui Vasile Buliga. Din această pereche s-au născut Arhip, Ilie, Elisabeta, Rachira, Maria și Palaghia, plecată în 1918 în America. Arhip a absolvit șapte clase la școala din sat, fiind nelipsit ca flăcău de la șezători, clăci și hore, bucurându-se de anturajul unui oarecare Vartolomeu, hazliu tocmitor de anecdote și stihuri umoristice.

În această perioadă memoria sa înmagazinează folclorul oral, zicători, cimilituri, orații, ritualuri tradiționale. Fiind un spirit jovial, sătenii îl solicitau la evenimentele lor. Ajunsese vătăjel și începuse să compună urături și orații de nuntă. Curând a suit toate treptele trebuitoare unui conducător de ceremonii: urător, vătaf, vornic, staroste. A compus o urare „la schimburi” care se făcea cu trei zile înainte de nuntă, sâmbăta și în ziua ceremoniei. A învățat „închinarea” dintr-o carte veche, relatează fiul său Gheorghe, fluieraș, acordeonist și urător, azi viețuitor octogenar la Grănicești. Cândva, Arhip sosi din piața Rădăuților cu trei fluieri, unul pentru el, unul pentru Gheorghe, și unul pentru Marcel. Arhip cânta demult – Gheorghe așa și-l amintește din copilărie. Cânta la trișcă, deprinzând sunetele după auz stând în preajma bătrânului Țurcanel care cânta mai ales duminica după-amiază până seara. Cântarea avea mare preț când lăutarii erau Titirez-Milogu la cobză, Moscaliuc-Franț la dobă, ținând hangul unei viori. „Tata Arhip, spune Gheorghe, se rezema de fântână și cânta de răsună lunca. Oamenii ziceau: iar cântă Mondilă, mâine plouă. Cânta și din frunză de răchită. La fel cânta și Toader Butucel, zis Palameț. Cântam și ne armonizam bine toți trei. Tata cânta și vocal la anumite ocazii, dar de cele mai multe ori doar singur, cu fluierul, la clăci ori șezători. Când au apărut fanfarele și instrumentele de orchestră, fluierele nu mai aveau căutare; tata îmbătrânise și cânta rar, rostind doar orații la nunțile care încă nu s-au domnit”. Gheorghe, urmașul rapsodului Arhip Prelipcean, își amintește că „în acel timp cobora de la Călinești-Enache Ioan Maidan, care cânta la un fluier lung și gros. Din drag de cântare venea la tata și toți trei cântam pe nerăsuflăte”. L-am cunoscut pe Maidan la bătrânețe – un țăran înalt, ciolănos, în strai alb, neîmpodobit, cu o privire albastră, turbure, cu mustață retezată. Rostea cutremurător – ca un profet vestitor de prefaceri mari în cetate – Crezul și Psalmul 50, îngenuncheat înaintea altarului. Îl luam la casa

parohială, la o gustare și o gură de vin. De câte ori îl zărea Crina, fetița mea, striga cu glas zglobiu: iar vine Moș Crăciun! Îmi pare rău că nu am știut atunci că moș Maidan a doinit și horit pe fluier. Nu mi-a spus nimeni, nici prietenul său Ioan Chițan a lui Negri, cel mai bun cantor de la Grănicești, și el oarecând viorist alături de Ion Țibu și Anton Lazurcă.

Ce cântau acești oameni? Cântau Fusul, Fudula, Boica, Trilișeștiul, Ciobănașul, Șapte pași sau Drumul dracului, Rața, Coasa, Trandafirul, Ilenuța, Ciofu, Polobocu', Crețișoara, Pădurețul, Alunelul, Sârba fluierată, Hora Cernăuțului, dar și Patru mere-ntr-o basma, Tudorița. Arhip Prelipcean, spune Gheorghe, transmitea cântecul și „printr-un fluierat frumos”. Între 1957-1960 a condus Căminul cultural, modic plătit de primărie. A organizat formații tradiționale, jocul duminical, într-o entuziastă colaborare cu Constantin Solovăstru, renumit șef de fanfară, născut la Iaslovăț și, prin căsătorie, statornicit în modestul sat Gura Solcii. Costică trompetistul avea în formație două viori, două trompete, un trombon și o tobă. Cântăreții erau aduși și duși cu căruțele ori săniile în satele care îi solicitau la hore, nunți și alte ocazii. În vremea rapsodului Arhip Prelipcean pe scena Căminului erau montate și piese de teatru. S-au jucat „Paguba în ciuperci”, „Scrisoarea a III-a” ș.a. Actorii populari au fost: Gh. Butucel – Huzdup, Gh. Grămadă – Zespea, T. Moroșan – Talchic, Ioan (Ticu) Flutur, Gr. Clipa – Serafim. Acestora li s-au adăugat doamnele de la școala în care se făceau repetițiile: dna Vlonga, Lita Racolțea, Rodica Palievici, Silvia Prelipcean, Camelia Filip ș.a. Spectacolele au fost consemnate în ziar, formația cutreierând localitățile Dornești, Calafindești, Bălcăuți, Românești, Casa de Cultură Rădăuți.

După 1960, direcțiunea Căminului Cultural din sat a fost preluată de profesorii școlii. Gheorghe s-a retras din grupul de dansatori, iar Arhip și-a continuat activitatea ca îndrumător. Și ca să nu lase de izbeliște zestrea, să i se perpetueze truda și să

nu aibă hodină cântecul, înainte de a-și depune fluierile în rastel, prin '57 i-a făcut lui Gheorghe o neuitată surpriză: îl ia pe Gheorghe în târg la Rădăuți – asta înainte de a fi chemat fiul la oaste –, se oprește înaintea unui vânzător de cai, vede o iapă care avea prețul de 4000 lei, apoi se oprește înaintea unei vitrine cu instrumente muzicale, unde sta neclintit un acordeon mare, roșu, cu patru registre și 60 de bași. Îi zice: ăsta face 4200 de lei, alege ce vrei, iapa ori acordeonul! „Îmi plăceau amândouă, își amintește surâzător Gheorghe, dar m-am oprit la acordeon. Am învățat sunetele după fluier. Am învățat repede câteva piese și am luat câteva ore de muzică la Casa de cultură din Rădăuți. După armată am cântat în formația lui Ion Țibu – tata era implicat în programul celor «Trei generații». Eu cântam la acordeon, Țibu la vioară, D. Sauciuc (Franț), la dobă. La repetiții erau elevi până în clasa a VIII-a; între cei bătrâni erau Aurel Clipa, T. Boiciuc – Dudu, Vasile Teodorovici – Tănase, Gavril Moroșan – Pricochioi, care jucau cu nevestele lor, cu cadre didactice ori cu fetele satului”.

Doru Prelipcean, frate cu Viorica, mezin al lui Gheorghe, cel mai bun meșter sobar din Bucovina, priceput la tot felul de lucruri, e foarte mândru de moșul Arhip. Și-a înălțat casă nouă pe temelia casei bătrâne, îi păstrează veșmintele de vornic, pălăriile și chimirul și, mai presus de orice fluierul de alamă sclipitoare din găurile căruia, la asfințitul zilei, când se ostoaie frunzișul luncii, parcă fumegă șipote de cântec moale, străveziu ca fumegarea tămâiei din cățuie. Aceste silabisiri numai de el auzite sunt mărgăritarele casei, precum ochii pruncilor în jurul mamei lor, odraslă de pădurar, cheia și lăcata vetrei lui.

Aproape toți cei evocați sunt sub glie, și Mondilă, și Cozmei, și Lazurcă și Maidan, și Solovăstru, și scripcarul Țibu pe care parcă-l văd trecând pe sub ulucele casei parohiale cu lăuta dosită în lâna cojocului. Îmi bătea în geam, bucuros că mă arătam în fereastră. Își potrivea vioara sub bărbie și până a

înfiripa cântec îmi zicea cu sfială: „Să nu fie cu supărare, nu vreau nimic, am venit doar să vă fac o frumusețe...”.

ANEXA FOTO







Preotul Constantin Hrehor la vioară,
împreună cu muzicanții din Grănicești

Grupul vocal-instrumental „Piatra Șoimului” – promotor al folclorului bucovinean

Mariana MAXIMIUC

Profesor, masterand muzicolog în anul al II-lea la
Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași

Ținut de legende și meleag pitoresc, înconjurat de codri de brad și molid, Câmpulung Moldovenesc are o istorie îndelungată, care începe cel puțin odată cu întemeierea Moldovei.

*„A fost odată, demult tare demult, pe când vulturii vegheau văzduhul din înălțimi, iar zimbrii împrăștiau diamante pe nări, când ciripitul păsărilor și murmurul izvoarelor înfloreau de cântec, la poalele muntelui Rarău și al Pietrelor Doamnei, de unde răsare ca argintul viu Izvorul Alb, a fost un iaz mare și adânc. Apa nu se putea scurge, căci stâncile, numite Pietrele Buhii, erau împreunate pe atunci, iar în acel iaz sălășluia un balaur...”*¹

Astfel glăsuiește o legendă consemnată de prof. Grațian Jucan, care ne spune că dintre toți cei care și-au încercat puterile în lupta cu balaurul, doar haiducul Hălăuceanu i-a venit fiarei de hac. Răsplata sa a fost libertatea și împrăștierea cu pământuri. Căutând și o fată și un loc în care să se așeze, haiducul a ajuns și în ținutul unde astăzi se află orașul și a exclamat cu sinceră uimire: „O, ce câmp lung!”

Renumită vatră românească de vechi tradiții folclorice, zona Câmpulung, situată la poalele muntelui Rarău, se distinge în peisajul bucovinean atât prin așezarea geografică deosebită, cât și prin profilul spiritual al oamenilor, prin port și obiceiuri.

¹ Legendă consemnată de profesorul Grațian Jucan în lucrarea *Câmpulung Moldovenesc – Vatră folclorică*, București, 1975.

Grupul vocal-instrumental „Piatra Șoimului” este o formație reprezentativă pentru folclorul din aceste ținuturi. Ansamblul s-a constituit în anul 2007 la inițiativa lui Virgil Macovei și a câtorva colegi ai acestuia, care lucrau, în acea perioadă, la fabrica de produse lactate „Rarăul”. Are în componența sa 15 membri, care în ciuda profesiilor diferite pe care le au, s-au unit din dragostea pentru folclor și cântec.



Aceștia sunt: Virgil Macovei (coordonatorul grupului), Costache Alexoaie, Florin Băcanu, Vasile Vargan, Cristian Mândrilă, Cornel Berențan, Mihai Tudorean, Florin Lițu, Vasile Latiș, Vasile Coruț, alături de instrumentiștii Adrian Codreanu (acordeon), Vasile Zlevoacă (fluiet), Eleodor Țâmpău (trompetă), Vasile Raia (clarinet), Daicu Vasile (tobă). Aceasta este componența lor actuală, deși pe parcurs au mai colaborat și alți instrumentiști valoroși, pe care îi amintim: Nelu Peiu (trompetă), Romică Grosu (cobză), Mircea Zbranca (trompetă), Simion Cozorici (fluiet), Gabriel Bedrule (tobă).



Virgil Macovei este cel care a avut inițiativa formării acestui grup, din pasiune pentru folclorul și tradițiile locale. S-a născut la data de 20 aprilie 1949 în comuna Breaza, județul Suceava, în familia lui Gheorghe și Victoria, familie în care erau șapte frați, Victor fiind cel mai mare. Nu a urmat studii muzicale,

dar din copilărie a fost atras de cântecul bucovinean și de tradițiile locului natal. În anul 2007 le-a propus colegilor și prietenilor săi să se organizeze pentru a crea un grup vocal bărbătesc. Primii membri care i s-au alăturat au fost: Dumitru Zbranca, Ion Piticar, Mihai Piticar, Simion Cozorici, Adrian Codreanu, iar pe parcurs li s-au alăturat și alții. Inițial era doar un grup vocal care număra 12 membri. Ulterior, tocmai pentru că acompaniamentul s-a dovedit benefic, au fost cooptați și instrumentiști, iar grupul folcloric a devenit vocal-instrumental.





Conducerea muzicală îi revine acordeonistului **Adrian Codreanu**. S-a născut la data de 3 februarie 1940 în familia lui Constantin și Aurica, din comuna Santa Mare, județul Botoșani. Aici a copilărit și a urmat clasele primare și gimnaziale. În acele timpuri dificile ale regimului comunist, s-a inițiat procesul de colectivizare ce a constat în confiscarea proprietăților agricole private, iar părinții săi, rămași fără pământ, l-au îndemnat să plece pentru a-și continua studiile. A ajuns în București, unde a urmat timp de trei ani cursurile Liceului Militar de Muzică, urmând apoi încă doi ani Școala Militară de Subofițeri de Muzică. În cadrul liceului a studiat ca instrument principal trombonul, iar ca instrument secundar, acordeonul. Adrian Codreanu își amintește cu drag de acei ani de școală, deoarece a avut ca mentori, personalități ale culturii muzicale românești: muzicologul Viorel Cosma, compozitorul și instrumentistul Temistocle Popa, instrumentistul Ion Popescu. După finalizarea studiilor a fost repartizat la Lugoj ca subofițer în Orchestra Militară, unde a activat până la vârsta de 25 de ani. Din cauza distanței mari și a dorului de locurile natale, s-a transferat mai aproape de familie, la Câmpulung Moldovenesc, la Liceul Militar, unde a activat ca profesor sublocotenent. S-a alăturat grupului „Piatra Șoimului” încă de la înființare și datorită studiilor muzicale, el a avut un rol important atât în alcătuirea repertoriului, cât și în formarea unor tineri instrumentiști care au debutat în cadrul acestui grup. Acum este pensionar, cu gradul de locotenent și își continuă activitatea muzicală alături de cei din grupul „Piatra Șoimului”, dorind ca pe viitor să lase în locul său un instrumentist mai tânăr care să preia atribuțiile sale în cadrul grupului.

Din perspectiva resurselor armonice, acordeonul este cel mai complex dintre instrumentele populare. Acesta are posibilitatea de a acoperi simultan atât funcția solistică, cât și pe cea acompaniatoare, dar mai mult decât atât, el își poate asuma acompaniamente executate normal de cel puțin două instrumente secunde, dintre care unul principal și unul bas. În ceea ce privește acompaniamentul acordeonului în folclor, acesta se bazează pe susținerea timpilor principali și secundari. De obicei mâna dreaptă care susține acordul atacă timpul secundar, iar mâna stângă prin susținerea basului atacă timpul principal. La alegerea instrumentistului, mâna dreaptă susține acordul fie în stare directă fie în diferite răsturnări, iar în bas se adaugă fie fundamentală, fie terța sau cvinta acordului.

Pe lângă acordeon și voci, Grupul *Piatra Șoimului* mai cuprinde fluier, clarinet, trompetă și tobă. Potrivit sintezei etnomuzicologice a cercetătoarei Speranța Rădulescu, publicată în volumul intitulat ***Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc***², această formulă instrumentală nu se încadrează în niciun tipar de taraf tradițional, încadrându-se într-unul dintre *modelele de fanfară din zona Moldovei*. Sonoritatea grupului instrumental în discuție se caracterizează prin omogenitate, echilibru și expresivitate, trăsături specifice stilului și sensibilității artistice bucovinene.

Repertoriul formației reunește cântece haiducești, de cătănie, de dragoste, de ciobănie (*Bucovină mândră floare, Codrule codruțule, Sus pe muntele Rarău, Sunt fecior din Câmpulung, Frunzuliță ca secara, Pe valea Rarăului, Bate vântu-n deal la stână*), dar și melodii instrumentale care reflectă virtuozitatea instrumentiștilor (Suită bucovineană – *Horă și Bătută, Doină și Bătrânească* la fluier, *Doină și Bătută* la trompetă, *Bătuta de la Berchișești*). Atât textele cât și linia melodică sunt fie culese de la rapsozi, fie compuse de

² Editura Muzicală, București, 1984.

membrii grupului. Stilul de interpretare vocală al grupului se remarcă prin firesc, spontaneitate, vigoare, naturalețe, calități obținute printr-o emisie vocală naturală și corectă din punct de vedere intonațional, ceea ce conferă grupului o amprentă țărănească autentică.

Grupul folcloric *Piatra Șoimului* din Câmpulung se dovedește a fi reprezentativ pentru zona Bucovinei și datorită multiplelor participări și premii obținute la festivalurile de folclor desfășurate în județ, în țară, dar și în străinătate, dintre care amintim: Festivalul „Cântec drag de plai străbun” – Vaslui, Festivalul „Ilie Cazacu” – Botuș, Festivalul „Păstrăvului” – Ciocănești, Festivalul „Bujor de munte” – Cârlibaba, Festivalul „Comori de suflet românesc” – Sadova, Pojorâta, Vama, Suceava, Festivalul „Huțulilor” – Lucina, Festivalul internațional de folclor „Întâlniri bucovinene” – Câmpulung Moldovenesc (România) și la edițiile sale internaționale din: Polonia, Ucraina, Republica Moldova și Ungaria, unde s-a bucurat de o deosebită prețuire. Orașul Câmpulung Moldovenesc găzduiește în fiecare an Festivalul internațional de folclor „Întâlniri bucovinene”, la care membrii ansamblului participă de fiecare dată, fiind premiați și apreciați pentru promovarea folclorului bucovinean. Sunt apreciați și susținuți de autoritățile locale, dar și de Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale din cadrul Centrului Cultural „Bucovina”, datorită activităților care stimulează viața culturală a orașului Câmpulung, cât și pentru că promovează tradițiile bucovinene autentice în festivalurile de folclor din țară și de peste hotare.

Recent, activitatea grupului a fost pusă în valoare și prin cele două ediții ale discului *Cântece de cătănie din Bucovina*, realizate în 2015 și 2018 în seria discografică document «Colecția de folclor a Bucovinei», sub egida Consiliului Județean Suceava și a Centrului Cultural „Bucovina” prin Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii

Tradiționale. În cadrul manifestărilor organizate de această importantă instituție, grupul folcloric a interpretat și cântece de cătănie din culegerile de folclor de acum un secol ale învățătorului bucovinean Alexandru Voevidca, reconstituite, de altfel, pe disc, cu formații valoroase de amatori din județ.



Prin întreaga activitate desfășurată în domeniul folclorului muzical bucovinean și prin bogatul repertoriu pe care îl deține, grupul vocal-instrumental „Piatra Șoimului” constituie un exemplu de devotament și dăruire în păstrarea și transmiterea tradițiilor și cântecului bucovinean, demn de urmat pentru generațiile care vin.

În continuare oferim, spre edificare, câteva partituri, în transcriere proprie, ale unor melodii din repertoriul grupului, deasemenea diplome și fotografii documentare ce ilustrează activitatea acestuia.

Bibliografie

1. Jucan, Grațian, *Câmpulung Moldovenesc – Vatră folclorică*, București, 1975.

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

3. <https://www.crainou.ro/2018/11/13/formatia-piatra-soimului-carte-de-identitate-culturala-a-bucovinei/>

Sârba lui Ilie Cazacu

♩ = 155

Inf. Grupul vocal-instrumental „Piatra Șoimului” Câmpulung Moldovenesc, 2019
Culegere și transcriere: Mariana Maximciuc

C

Fluier

Clarinet și
trompetă în
Si b

Acordeon

Tobă

A

B

The musical score is written for a vocal-instrumental group. It features four staves: Flute (Fluier), Clarinet and Trumpet in Bb (Clarinet și trompetă în Si b), Accordion (Acordeon), and Drum (Tobă). The time signature is 2/4, and the tempo is marked as ♩ = 155. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' with repeat signs. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into three systems, each containing staves for the four instruments. The first system ends with a first ending marked 'A'. The second system ends with a first ending marked 'B'. The third system continues the melody and accompaniment.

Puișorule de cuc

Inf.: Grupul vocal instrumental „Piatra Șoimului”
Câmpulung Moldovenesc, 2019
Culegere și transcriere: Mariana Maximiuc

♩ = 115

[C]

Fluier

Clarinet și Trompetă în Sib

Acordeon

Tobă

[A]

Voce

frun-za ver-de foi de nuc
ru-i - go - ru - le de cuc
măi do - ru - le do - ru - le măi do - ru - le do -

Acordeon

Tobă

[B]

Vă - răză te duci
Mă mir iar - na ce mă - nănci
do - ru - le do - ru - le

Frunză verde foi de nuc,
Rf.1.: Măi dorule, dorule,
 Puișorule de cuc,
Rf.2.: Măi dorule, dor.
 /: Vara vii, vara te duci, dorule,
 Mă mir iarna ce mănânci, dorule. :/

Eu mănânc muguri de fag, **Rf.1.**
 Și cânt codrului cu drag, **Rf.2.**
 /: Și beau apă de izvor, dorule
 Și cânt codrului cu dor, dorule:/

Și mănânc faguri de miere, **Rf.1.**
 /: Și cânt codrului cu jele, **Rf.2.:**
 Ori din codru în zăvoi, dorule,
 Și-apoi cânt și pentru voi, dorule.
 Și-am să cânt cu glas subțire, dorule,
 Pentru-a noastră despărțire, dorule.

Diplome, fotografii documentare







La Festivalul internațional „Întâlniri bucovinene”, ce are loc anual la Câmpulung Moldovenesc



Grupul vocal defilând cu mândrie la Festivalul internațional de folclor „Întâlniri bucovinene”, Polonia, 2011

Tradiție și continuitate în interpretarea muzicii bucovinene: *Taraful Flocea-Grosu* din Pojorâta-SV

Dr. Irina Zamfira DĂNILĂ

Conf. univ., Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași

Introducere

Comuna Pojorâta din județul Suceava este formată din satele Pojorâta și Valea Putnei, fiind situată într-o zonă deosebit de pitorească, la poalele muntelui Giumalău, în văile râurilor Moldova și Putna. Este o veche localitate, atestată documentar din 1697, care a făcut parte din Ocolul Câmpulungului, sau „Republica țărănească”, fiind unul dintre cele 15 sate ce intrau în componența acesteia¹.

Pojorâta este renumită și ca o bogată vatră de istorie și de străvechi tradiții românești din Bucovina. Sunt practicate, până astăzi, obiceiurile ocazionale de peste an, mai ales cele de iarnă (colindatul în Ajunul Crăciunului și al Anului Nou – cu plugușorul) și cele familiale (de nuntă și înmormântare, fiecare cu genurile muzicale specifice). Acestea sunt păstrate și practicate de către tineri și vârstnici, conștienți și mândri de tezaurul spiritual pe care îl dețin, de generații. Unul dintre vechii rapsozi ai Pojorâtei este Zinovia Țâmpău (născută în 1920), sora Mariei Surpat (1905-1999) din Sadova. Ambele interprete au fost descoperite de savantul etnomuzicolog Constantin Brăiloiu în timpul anchetei monografice realizate în 1935², iar folcloriștii Tiberiu Alexandru și Constantin Prichici le-au cules și transcris repertoriul. Ca și Maria Surpat, Zinovia Țâmpău era renumită pentru interpretarea doinei vocale *Mândră floare-i norocu* și a cântecelor propriu-zise de strat

¹ Viorica Cernăuțeanu, *Pojorâta – izvoare ale trăinicieii*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2012, p. 13.

² *Ibidem*, p. 167.

vechi, în stil tărăgănat (doinit), fiind și o inspirată creatoare de noi melodii și versuri.

Membrii familiilor Flocea și Grosu – date biografice și de repertoriu³

Una dintre familiile bucovinene din Pojorâta, în care arta muzicală folclorică a fost transmisă din tată în fiu, este familia Flocea. Cel mai vârstnic membru, din prima generație a neamului de muzicanți ai Flocenilor, este **Gheorghe Flocea**, (1890-1973), născut în Pojorâta; de mic, a învățat să cânte la fluierul mic, fără dop⁴. Deși din copilărie a rămas cu un defect fizic la o mână, cânta foarte corect și executa foarte frumos ornamentele cu cealaltă, astfel că ajunge să fie considerat „al doilea după Ilie Cazacu” (fluieraș de talent din Fundu Moldovei). Când cânta de pe stâncă înaltă a Măgurii, seara când era liniște în sat, fluierul lui Gheorghe se auzea de departe, cale de doi-trei kilometri. Împreună cu Nicolae Zlevoacă la vioară, Ilie Flocea la vioara a doua („hang”) și Ștefan Porcinescu (la cobză), au format un taraf, cântând cu măiestrie, în perioada interbelică, la hora satului, nunți, cumătrii și în sărbători în Pojorâta și satele învecinate. Repertoriul acestor talentați interpreți autodidacți era format, în principal, din melodii de joc neocazional zonale sau locale:

³ Am obținut în mod direct informațiile care urmează, în urma anchetei folclorice pe care am întreprins-o, la recomandarea doamnei etnomuzicolog dr. Constanța Cristescu de la Centrul Cultural „Bucovina” din Suceava (și căreia îi mulțumesc pe această cale), la familia lui Romică Grosu, în Câmpulung și la familia lui Marcel Flocea, în Pojorâta, în zilele de 1-2 februarie 2019. Le adresez calde mulțumiri pentru ospitalitate și bunăvoința cu care mi-au răspuns la întrebări, oferindu-mi informații interesante și valoroase.

⁴ Fluierul mic este un instrument de suflat arhaic, cu șase găuri și fără dop, specific Moldovei, utilizat, în special, în profesia de păstor, răspândită și în zonele submuntoase ale Bucovinei.

Hora Câmpulungului, a *Cernăuțiului*, *Hora de la Pojorâta*⁵ sau *Hora mare*; *De doi*, *Țărăneasca*, *Fudula*, *Ardeleana*, *Ciofu*, *Ciobănașul*, *Coasa*, *Triilișești*⁶ ș.a., dar și de joc ocazional din cadrul obiceiurilor cu măști animaliere - jocul *Caprei* -, precum și melodii rituale de nuntă: „Jalea miresii” – *Ia-ți mireasă*, *ziua bună*, *Jocul cel mare*, *Di trii ori pe după masă* ș.a. Știau să cânte și melodii de dans de origine străină precum valsuri, polci, cazacioc, ceardaș, datorită elementelor de cultură și civilizație austro-ungare existente în zonă, dar și multitudinii de etnii care conviețuiau în aceste locuri. În anul 1942, Gheorghe Flocea a participat, ca fluieraș împreună cu Spiridon Flocea la cobză și un grup numeros de săteni la Festivalul obiceiurilor de iarnă de la Cernăuți, unde au realizat o reconstituire sub formă de spectacol a ritualului de nuntă de la Pojorâta.



Ansamblul țărănesc care a interpretat spectacolul *Nunta de la Pojorâta* – Cernăuți (1942). Primul din stânga, din rândul al doilea este Gheorghe Flocea

⁵ Această melodie a învățat-o de la Ilie Cazacu. Interpreta Sofia Vicoveanca a preluat-o de la Gheorghe Flocea, i-a adăugat text și a lansat-o ca una dintre piesele sale de mare success, cu titlul *Asta-i hora mare*.

⁶ Viorica Cernăuțeanu, *Op. cit.*, p. 175.

Patru dintre fiii lui Gheorghe și ai Rozaliei Flocea, anume Octavian, Darie, Dragoș și Ion, înzestrați cu har muzical, au învățat să cânte la instrumentele cu corzi (vioară, braci, cobză), la îndemnul și sub îndrumarea tatălui lor, care era pasionat încă din tinerețe de muzica folclorică. Deși după cel de-al doilea război mondial au urmat vremuri foarte dificile, chiar foamete prin multe zone ale Moldovei, Gheorghe Flocea a reușit să procure, cu efort, trei viori pentru băieții săi, de la muzicanți din zonă, romei sau români. De pildă, de la Sidor Andronicescu, vestit viorist și constructor de instrumente muzicale din Fundu Moldovei, a cumpărat un braci pentru fiul său, Dragoș. L-a solicitat și pe renumitul lăutar Milean din Vama să vină să îl asculte pe fiul său Octavian Flocea care cânta la vioară, și să îi dea sfaturi cum să se perfecționeze. De asemenea și fiul Dragoș Flocea a învățat și a „furat” secretele braciului de la Toader Ujică, colegul de taraf al lui Milean.

După cel de-al doilea război mondial, activitatea tarafului lui Gheorghe Flocea a fost preluată și continuată de cei patru fii muzicanți ai lui Gheorghe Flocea, care reprezintă cea de-a doua generație de muzicanți din neamul Flocenilor. Astfel, Octavian (1931-2000)⁷ cânta la vioară („primaș”), Darie (1928), la vioara a doua („hang”), Dragoș (1936-2010) la

⁷ A fost de profesie muncitor în domeniul exploatării lemnului, în Pojorâta și ulterior mecanic în telecomunicații (linior). Era cel mai dotat din punct de vedere muzical dintre cei patru frați muzicanți, devenind primaș (viorist întâi) în taraful pe care l-a format împreună cu frații săi. Folcloristul literat Ion F. Ciubotaru a cules în 1980 un număr de melodii de joc de la Octavian Flocea, melodii care au fost transcrise de etnomuzicologii Florin Bucescu și Viorel Bârleanu în volumul *Melodii de joc din Moldova*, Iași, Caietele Arhivei de folclor, vol. IX, 1990.

Soția lui Octavian Flocea, Raveica (născută în 1930), era o femeie de o frumusețe naturală, foarte inteligentă, harnică, chibzuită și cu un caracter ferm, dar pozitiv și vesel, o adevărată bucovineancă.

violă („braci”) și Ion (1921-2012)⁸, la cobză. Prin intermediul tradiției orale au învățat repertoriul de melodii de joc practicat de tatăl lor, pe care l-au interpretat la sărbătorile satului (nunți, cumătrii, baluri), dar și la unele festivaluri locale, precum și la activitățile artistice impuse de Festivalul Cântarea României, specifice perioadei dinainte de 1989.



Am avut șansa să stau de vorbă cu **Darie Flocea** (născut în 1928), seniorul familiei (ultimul dintre fii lui Gheorghe Flocea încă în viață), în casa lui de la Pojorâta, unde locuiește împreună cu fiul său, Marcel Flocea. M-au impresionat inteligența sa superioară nativă, spiritul său mereu curios, doritor încă, la respectabila vârstă de 90 de ani, de a fi la curent cu ultimele informații din viața politică a țării, dar și din diferite domenii de activitate. Mi-a povestit, cu o multitudine de detalii care trădează o memorie remarcabilă, despre profesia sa de muncitor în exploatarea lemnului, în care a trecut prin toate etapele și funcțiile, pornind de la plantatul puieților de copac, trecând apoi la realizarea produsului finit de cherestea și dobândind, prin muncă și perseverență și funcția de normator, care presupunea responsabilități de verificare și control. Pentru această funcție de răspundere a făcut cursuri la Gheorghieni – Mureș unde, deși era printre puținii tineri de acolo care avea doar șapte clase și a ajuns și cu două săptămâni întârziere la cursuri, a reușit să termine printre primii, întrecându-i chiar și

⁸ A lucrat ca muncitor în exploatarea lemnului. În timpul liber cânta la cobză și deținea și funcția de pălimar (paracliser) la biserica din Pojorâta.

pe colegii care absolviseră liceul sau facultatea. A fost singurul din promoția respectivă care a primit certificatul de „normator tehnolog”. Informații deosebit de impresionante și frumos povestite mi-a oferit și despre refugiarea în Oltenia a tinerilor premilitari din calea armatei ruse (adolescenți de 15-17 ani care erau pregătiți din punct de vedere militar) la care a participat, în condiții greu de imaginat astăzi, mergând pe jos sute de kilometri, prin zăpadă și frig, cu opiniile în picioare, sau cu trenul în condiții de igienă atât de precare, încât se putea oricând declanșa un focar de infecții și boli mortale, precum tifosul exantematic. După trei luni de peripeții s-a întors acasă maturizat și marcat de cele trăite, atât de schimbat fizic, încât nici mama sa nu l-a recunoscut. De la Darie Flocea am obținut și informațiile valoroase legate de activitatea muzicală a tatălui său, Gheorghe (expuse mai sus), privind felul în care interpreta, repertoriul practicat, pasiunea sa de a cânta și răbdarea și perseverența cu care i-a îndrumat și inițiat în studiul viorii pe fii săi.



Fiul lui Darie, **Marcel Flocea** (născut în 1957 în Pojorâta), este și el pasionat de muzica și cultura populară bucovineană. Deși a absolvit Liceul de construcții din Câmpulung și este de profesie mecanic de utilaje, născându-se într-o familie de muzicanți, a îndrăgit de mic muzica folclorică, ascultându-i cu

interes și curiozitate pe tatăl și unchii săi atunci când cântau, fie acasă la petrecerile din familie, fie cu alte ocazii din viața

satului. A „furat” meseria de la aceștia, învățând să cânte la fluier și la vioară-braci. La Școala generală din Pojorâta a intrat în ansamblul instrumental coordonat de profesorul său, Făgel Proboteanu, format, în principal, din două acordeoane, două viori, un fluier, cu care au susținut spectacole în zonă. Cu această formație, îndrumată și de dirijorul și muzicianul George Sârbu (de la Ansamblul profesionist „Ciprian Porumbescu” din Suceava) au participat, sub egida Casei Pionierilor, în 1974, la un spectacol televizat, în care au interpretat, timp de 30 de minute, suite de jocuri din zona Câmpulung și Fundu Moldovei, fiind deosebit de apreciați. Din păcate, din cauza unui accident la mâna dreaptă, suferit la vârsta de 17 ani, nu a mai putut cânta la fluier, continuând însă, după armată, de la vârsta de 21 de ani până pe la 27 de ani să performeze la dobă și alte instrumente de percuție, în cadrul unui taraf, la nunți și cumătrii. Până astăzi a fost și este în continuare un fin cunoscător al interpreților și formațiilor valoroase de folclor, păstrători ai tradiției autentice bucovinene.

Și copiii său, **Andrei, Silviu-Darie și Raluca Flocea** au moștenit înclinațiile artistice ale familiei. Astfel, toți trei au învățat, de copii, dans tradițional bucovinean, activând și în prezent în cadrul Ansamblului „Străjerii Bucovinei”. Silviu-Darie Flocea chiar s-a perfecționat în domeniu, fiind licențiat în Istoria Artei și, în viitorul apropiat, și în Etnografie, în cadrul Universității din București. Este un pasionat colecționar de costum popular vechi românesc, deținând o valoroasă colecție de acest gen, care cuprinde și veșminte vechi, unele chiar de 100 de ani, acasă la Pojorâta.

Dumitru Flocea (născut în 1957 în Pojorâta), fiul lui Octavian Flocea, de profesie învățător, a urmat și el, încă din



copilărie, calea muzicii tradiționale deschisă de bunicul Gheorghe, tatăl Octavian (poreclit „Goguțu”) și unchii Darie, Ion și Dragoș, pe care îi asculta cu mult interes, exersând pe ascuns la dobă, „prin șură”.

A absolvit Liceul Pedagogic din Suceava și Institutul Pedagogic din Brașov. În timpul cursurilor liceale s-a inițiat și în studiul viorii și al muzicii vocale, desfășurând apoi, timp de generații, o bogată activitate didactică și artistică cu rezultate remarcabile cu elevii săi, pe care i-a îndrumat în localități precum Valea Putnei și Izvor (comuna Pojorâta), Putna-Săcrieș, Argel, Rașca, Moldovița, Holohoșca, Sadova, Moldova-Sulița (Lucina). Serbările școlare organizate cu elevii claselor primare la care predă, desfășurate de multe ori pe durata a două ore, pun accent pe latura datinilor, dansurilor și muzicii autentice bucovinene, având un important caracter formativ, de transmitere a acestor valori perene, tinerei generații. În paralel cu activitatea didactică, Dumitru Flocea (poreclit „Didi”), a cântat la nunți și alte ocazii de sărbătoare; este foarte priceput și la strigăturile de la joc, pe care le interpretează savuros, cu precizie ritmică și mult haz. În prezent cântă la dobă în tariful condus de Romică Flocea (nepotul său de soră), ansamblu renumit pentru nivelul artistic muzical ridicat în zona Câmpulung, în împrejurimi și în toată Moldova.



Romeo Constantin Grosu (născut în 1974 la Câmpulung), este reprezentant al celei de-a treia generații de muzicanți ai neamului Flocenilor. Este fiul Elenei Grosu⁹ (născută Flocea), fiica lui Octavian și a Raveicăi Flocea. A absolvit școala generală și liceul la Câmpulung. Având talent muzical și o ușurință nativă în mânăuirea instrumentelor, a învățat să cânte, ca autodidact, la vioară, fluiet, chitară și la cobză. În timpul școlii a

frecventat și cercul de muzică instrumentală al Casei Pionierilor, unde a învățat să cânte și la alte instrumente (clarinetul, saxofonul, contrabasul, chitara bas, acordeonul, pianul), fiind susținut în studiul acestora de profesorul său, Niță Bârsă. Încă de la vârsta de 12 ani a început să cânte la nunți, împreună cu unchiul său, Dumitru (Didi) Flocea și cu Ticu Poienaru (interpret valoros din Fundu Moldovei), în cadrul tarafului „Rapsozii Câmpulungului”. A cântat și alături de „generația a doua” – cu unchii Dragoș, Octavian și Darie – așa cum s-a întâmplat, de pildă, în 1987, în cadrul etapei zonale a Festivalului Cântarea României.

⁹ Elena Grosu, născută Flocea, este fiica cea mare a lui Octavian și Raveica Flocea. Înzestrată cu talent muzical, Elena a cântat cu vocea și s-a inițiat în studiul viorii în timpul studiilor la Liceul Pedagogic din Suceava.



Dragoș, Octavian, Darie Flocea și Romică Grosu (1987, la Festivalul „Cântarea României”)

De la vârsta de 17 ani a colaborat, alături de profesori din Câmpulung, în cadrul Ansamblului „Intimgrup”, fiind deosebit de apreciați. Interpretarea lui Romică Grosu este una deosebit de expresivă, deoarece el consideră că aceasta trebuie să fie calitatea principală a muzicii. Se consideră un bun executant la multe dintre cele cincisprezece instrumente la care cântă, dar se simte cel mai relaxat cu chitara și percuția. Impresionează la acest veritabil artist ușurința cu care poate trece, în interpretare, de la un instrument la altul, memoria prodigioasă, vastitatea și calitatea repertoriului pe care îl deține, care cuprinde o varietate mare de genuri: de la muzică veche din zona Câmpulungului și a Rădăuțiului (Țărăneasca, Bătrâneasca de la Fundu Moldovei, Bătrâneasca de la Rădăuți, De doi, Hora Câmpulungului, a Cernăuțiului, Bătuta lui Ilie Cazacu, la Jocul Caprei, Jelea miresei, etc), la prelucrări instrumentale ale unor cover-uri de cea mai bună calitate, muzică ușoară și rock.

Romică Grosu a devenit primul muzician profesionist



al vechii familii de muzicanți bucovineni ai Flocenilor din Pojorâta, absolvind cursurile Academiei de Teatru, Arte Plastice și Muzică „Gavriil Musicescu” din Chișinău (2000-2005). A activat ca profesor de muzică la Școala pentru copii cu nevoi speciale (2001-2005), în prezent predând la Clubul Copiilor din Câmpulung, la

cercul de muzică vocal-instrumentală, unde formează la rândul său, generații de copii și tineri inițiindu-i în tainele muzicii tradiționale bucovinene. Permanent obține cu elevii săi rezultate deosebite, cum ar fi, pentru a da doar un singur exemplu, premii întâi la numeroase ediții ale Festivalul Internațional MuzRitm, din Vatra Dornei. De asemenea, face parte, ca instrumentist, din renumitul ansamblu folcloric „Arcanul” din Fundu Moldovei. Deține formația sa instrumentală proprie, cu care cântă în variate împrejurări (nunți, cumetrii, alte ocazii festive), fiind renumiți și solicitați din diferite colțuri ale Bucovinei.

Alexandru Mihai Grosu (născut în 1984), a învățat încă din copilărie să cânte la cobză și la chitară, „furând” tainele acestor instrumente de la fratele său mai mare, Romică Grosu. Consideră că prima sa pasiune a fost vocea, în domeniul muzicii vocale manifestându-se cu talent și ușurință native, iar cea de a doua, chitara. A absolvit Școala generală la Pojorâta și Liceul Silvic la Câmpulung. A știut mereu că vrea să devină solist vocal, de aceea și-a început practica muzicală în diferite formații de muzică ușoară cu care a activat în timpul liceului, iar după absolvirea acestuia, în cluburi din Iași. S-a decis, însă, să învețe mai mult și să se perfecționeze, pentru a-

și îndeplini visul de a deveni muzician profesionist. A urmat



cursurile de licență (2010-2014) și de master (2014-2016) ale Facultății de Interpretare Muzicală ale Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași, la specializarea Canto, la clasa lector univ. dr. Cătălina Chelaru. Una dintre cele mai importante reușite în domeniul interpretării vocale de până acum este susținerea rolului principal

masculin din musical-ul *One born from a tear* al compozitorului ieșean Dan Spănu, interpretat în premieră în octombrie 2014 la Iași, iar ulterior și la Bacău, Ploiești și Piatra Neamț. În prezent, este membru al Ansamblului folcloric profesionist „Constantin Arvinte” al județului Iași, predă chitara la Palatul Copiilor și este colaborator și al Ansamblului de muzică tradițională „Teodor T. Burada” al Universității Naționale de Arte „George Enescu” din Iași.



Fiica lui Romică și a Niculinei Grosu, **Teodora Grosu** (născută în 2002 în Câmpulung), moștenește talentul muzical al familiei, fiind astfel o reprezentantă a celei de a patra generații de muzicieni ai Flocenilor. În ultimele clase de gimnaziu, a învățat să cânte la nai de la tatăl său și, fiind atrasă de acest instrument popular destul de rar folosit la noi, s-a hotărât să urmeze cursurile Colegiului de

Artă „Ciprian Porumbescu” din Suceava, la secția teoretică, având ca instrument secundar naiul. A participat la concursuri de interpretare naționale și locale unde s-a făcut remarcată (de exemplu, concursul „Emanuel Elenescu” de la Piatra Neamț sau Festivalul „Silvestru Lungoci” de la Horodnic ș.a.). De asemenea, a făcut parte din grupul de muzică folk „Simbol”, îndrumat de Valentin Ianoș, care a fost premiat în cadrul concursurilor de la București, Călărași, Suceava ș.a. În prezent, este membră a corul Liceului de Artă care, sub conducerea profesoarei Iulia Buraciuc, a participat la Festivalul „Vivat Musica” din Polonia, unde a obținut Premiul special al juriului. Teodora cântă cu mare plăcere la nai, are înclinații muzicale reale, concretizate printr-o intonație și ritmică precisă și o expresivitate aparte. Ea consideră că muzica folclorică nu este deloc simplă, ci pune probleme de interpretare, unele dintre acestea, cum ar fi execuția ornamentelor, fiind destul de dificilă din punct de vedere tehnic, deoarece, de cele mai multe ori ornamentele nici nu sunt notate în partitură. În opinia Teodorei Grosu, „fluierul lui Pan” este un instrument muzical tradițional aparte, care necesită o tehnică de virtuozitate, iar modelele sale în interpretare sunt Gheorghe Zamfir și Vasile Iovu. Își dorește să urmeze Conservatorul, la specializarea principală *nai*.

Concluzii

Muzicanții și muzicienii familiilor Flocea și Grosu, originare din Pojorâta – Suceava, dețin un bogat fond de melodii folclorice bucovinene de cea mai bună calitate, de reală autenticitate și valoare. Se remarcă prin pasiunea deosebită pentru arta muzicală folclorică, manifestată preponderent în domeniul muzicii instrumentale. Instrumentele preferate la care au performat sunt cele ale tarafului tradițional moldovenesc, fluierul sau vioara, cobza și doba (pentru prima și a doua generație de rapsozi), dar și cele utilizate în ultimele decenii în cadrul orchestrelor populare – acordeonul, trompeta,

clarinetul, saxofonul, chitara, diferite tipuri de tobe (generația a treia, reprezentată de Romică și Alexandru Grosu). Un loc aparte în tradiția familiei Grosu îl ocupă naiul, care a fost abordat mai întâi de Romică Grosu, devenind apoi instrumentul preferat al Teodorei Grosu, o talentată urmașă din a patra generație a renumitului neam de muzicanți ai Florenților din Pojorâta Bucovinei.

Bibliografie

Bârleanu Viorel și Bucescu Florin, *Melodii de joc din Moldova*, Iași, Caietele Arhivei de Folclor, vol. IX, 1990.

Cernăuțeanu Viorica, *Pojorâta – izvoare ale trăinicieii*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2012.

Cernăuțeanu Viorica, *Pojorâta Bucovinei. File din istorie*, Suceava, 2017.

Rădulescu Speranța, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, în Colecția Națională de Folclor, București, Editura Muzicală, 1984.

Anexa 1a – Partituri din culegeri de folclor

♩. = 88 (117) Pojorîta , Sv.

Vioară

Horă – informator Octavian Flocea, culegător I. H. Ciubotaru (1980)¹⁰

♩. = 88 (154) Pojorîta , Sv.

Vioară

Horă – informator Octavian Flocea, culegător I. H. Ciubotaru (1980)¹¹

¹⁰ Din volumul Viorel Bârleanu și Florin Bucescu, *Melodii de joc din Moldova*, Iași, Caietele Arhivei de Folclor, vol. IX, 1990, p. 136. Aceste melodii reprezintă doar o parte din cele culese de la Octavian Flocea și editate în această antologie folclorică.

¹¹ Ibidem, p. 154.

Anexa 1b – Partituri culese de la Romică Grosu, Dumitru și Marcel Flocea¹²

Bătrâneasca de la Fundu Moldovei

Culegere și transcriere:
Irina Zamfira Dănilă (2019)

Informatori: Romică Grosu (44 a.), fluier
Alex. Grosu (34 a.), cobză
Marcel Flocea (61 a.), toבָּ

The musical score is written for three instruments: flute (fluier), cobza, and toba. The tempo is marked as $\text{♩} = 133$. The key signature has one sharp (F#). The score consists of 11 staves. The flute part is on the top staff, the cobza part is on the second staff, and the toba part is on the third staff. The toba part uses a simplified notation with 'x' marks for rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like fz and fz .

¹² Am cules mai multe melodii de la taraful Flocea-Grosu în cadrul anchetei folclorice din februarie 2019, care vor fi prezentate însă ulterior, într-o apariție editorială mai extinsă a acestui studiu.

Culegere și transcriere:
Irina Zamfira Dănilă (2019)

Țărăneasca de la Pojorâta

Informatori: Dumitru Flocea (61 a.), vioară
Romică Grosu (44 a.), cobză
Marcel Flocea (61 a.), toבָּ

$\text{♩} = 137$

vioară

cobză

tobă

The musical score is written for three instruments: violin (vioară), cobza, and toba. It is in 2/4 time with a tempo of 137 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score consists of 16 measures. The violin part is written on a single staff. The cobza and toba parts are written on a grand staff (two staves). The cobza part uses a treble clef and the toba part uses a bass clef. The toba part includes asterisks (*) indicating specific playing techniques or accents. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Anexa 2 – Fotografii-document



Raveica și Octavian Flocea – miri, în port tradițional bucovinean



Raveica și Octavian Flocea în tinerețe



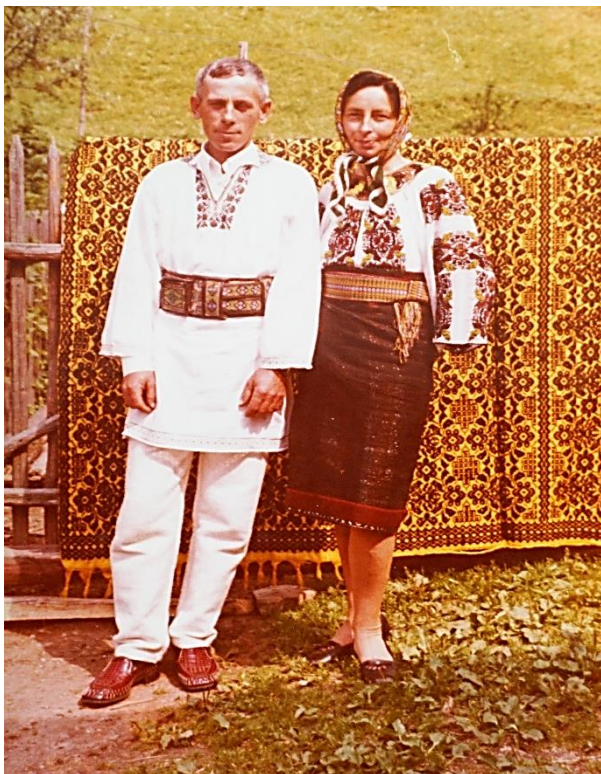
Raveica Flocea cu furca de tors;
Octavian Flocea (în mijloc)



Raveica și Octavian Flocea cu copiii
Elena și Dumitru (Didi)



Raveica Flocea în ie de sărbătoare



Raveica și Octavian Flocea la maturitate



Octavian, nepotul Dumitru (Didi) și Raveica Flocea



Dumitru (Didi) Flocea copil (în mijloc) în port tradițional bucovinean



Elena Flocea (căsătorită Grosu) în port tradițional bucovinean, cu ie, bârneată și priștoare (catrință)



Mariana Flocea (soția lui Marcel Flocea) la stativ (război de țesut)



Mariana Flocea mânuind sucala (sculă veche de făcut țevi pentru suveică)
(proprietatea Mariane Flocea)



Familia Flocea din Pojorâta în straie de sărbătoare: Marcel, Silviu, Andrei, Darie, Mariana și Raluca (de la stânga la dreapta)



Darie Flocea acasă la Pojorâta – 2 februarie 2019



Familia Grosu: Teodora, Romică și Niculina



Irina Zamfira Dănilă în anchetă folclorică la familia Romică, Teodora și Niculina Grosu (1-2 februarie 2019)



Andrei, Mariana, Alexandra Flocea și Alexandru Grosu

IZVOARE ALE CREAȚIEI FOLCLORICE - POVEȘTI

Taraful Domnului Oac

Casian BALABASCIUC

Ing. silvic, scriitor

Domnul Oac e un brotac cu căsuță lângă lac. Are în curte un hamac agățat de un copac, unde stă când i-e pe plac.

Desigur, toată lumea știe că domnul Oac este un cântăreț foarte îndrăgit, recunoscut pentru vocea sa puternică și clară, pe care o admiră toți vecinii când dă spectacole în serile de vară. Iarna nu cântă, ca să nu-i înghețe gâtulejul și să se pomenească răgușit. Adevărul este că domnul Oac se ferește să-l prindă vreo răceală, pentru că nu îi plac deloc medicamentele, iar de injecții se teme mai rău decât cel mai fricos copil. Altminteri ar cânta din toată inima, cât este anul de lung, pentru că se știe înzestrat cu har de cântăreț și îi place ca publicul să-l ovaționeze la fiecare sfârșit de spectacol.

Mai zilele trecute, când tocmai își încheiase recitalul, printre frunzele mari pe care își aranjase scena, se strecură până lângă el, cu sfială, domnișoara Libelulă, marea sa admiratoare. Voia să-l felicite, așa cum obișnuia de când descoperise marele talent al cântărețului.

- Sunteți copleșitor, domnule Oac, aveți o voce incredibil de sonoră și o manieră de interpretare nemaîntâlnită, i se adresă admiratoarea după cuvenitul schimb de saluturi.

- Vă mulțumesc, se înclină maestrul cu demnitate, vă sunt recunoscător pentru aprecieri. Eu cânt din plăcerea de a cânta, nu o fac pentru premii sau interese. Știu că un lucru făcut din pasiune este mult mai reușit decât același lucru făcut din obligație.

- Este evident ceea ce spuneți. Vă ascultam cântecul și mă întrebam de ce nu v-ați gândit să vă formați un taraf care să vă pună și mai mult în valoare vocea superbă?

Ideea Libelulei îi plăcu îndeajuns de mult maestrului încât să-l preocupe. Vocea lui era, pe drept cuvânt, deosebită, dar oare cum ar fi fost dacă o însoțeau acordurile tarafului? O mică orchestră ar fi fost foarte nimerită ca să-l acompanieze în spectacole. Ce pot face mai mulți la un loc, nu poate face nimeni de unul singur. Domnul Oac cugetă îndelung la spusele Libelulei și într-un târziu hotărî să și-i adune alături pe cei mai buni instrumentiști pe care îi putea găsi. La următorul spectacol făcu anunțul că era în căutare de muzicanți profesioniști pentru un taraf cu care să-și susțină recitalurile. Numai decît îl năpădiră fel de fel de doritori, gata să-și etaleze calitățile de instrumentiști redutabili. Veneau bondari contrabasiști, tînțari mari trompetiști, gândăcei cu clopoței, un buhai cânta la nai, încât se stârni o hărmălaie din care nu se mai înțelegea nici măcar un refren. Fiecare se îmbulzea să-și arate priceperea și talentul, așa că domnul Oac trebui să țipe cît îl ținea gâtlejul:

- Stop! Ajunge! Suspendăm selecția. Așa nu se mai poate! Voi comunica la timpul potrivit cînd, unde și cum veți fi audiați. Mi-ați spart timpanele!

Se stârni rumoare în rîndurile instrumentiștilor de ocazie, dar nu avură încotro și se retrase fiecare la locul său, în așteptarea anunțului. Orice lucru trebuie făcut cu responsabilitate, cu răbdare, cu rînduială, nu de-a valma. Cine vrea să aibă rezultate bune în munca sa, trebuie să fie chibzuit și atent, iar principiul acesta era prea bine cunoscut domnului Oac, pentru a-i da cuvenita atenție și importanță. În două zile își organizează un loc anume pentru pre selecție, pe trunchiul aplecat al unei răchite, pe care începură să se perinde instrumentiștii. Domnul Oac stătea pe o frunză mare de brusture ascultînd cu multă atenție interpretarea fiecăruia, dînd pe ici, pe colo scurte sfaturi sau rotindu-și disperat ochii peste cap cînd se nimerea să apară cîte unul mai puțin înzestrat și notîndu-și cu meticulozitate impresiile despre

fiecare. Seara târziu, după ce ultimul cântăreț își încheie partitura, maestrul oftă din greu și se retrase agale către căsuța sa. Nu era deloc mulțumit, iar asta nu din cauză că fusese prea exigent, ci pentru că nu găsise la cei care cântaseră trăirea artistică pe care ar fi vrut să o vadă. Fuseseră și instrumentiști buni, mai toți cântaseră corect, dar pentru un adevărat artist altceva contează mai mult: trăirea interpretării.

În ziua următoare domnul Oac își propuse să colinde împrejurimile de unul singur, ca să aibă liniștea de trebuință pentru a face alegerea celor pe care urma să-i primească în taraf. Își îmbracă sacoul verde, se încălță cu ghete de drumeție și echipat cum se cuvine porni în hoinăreală. Se gândea la numele tarafului pe care l-ar fi înjghebat, când, la o cotitură, dădu peste Jean Păianjen, cunoscutul tâlhar și hoț de zburătoare mici, care tocmai îl tâlhărea pe jupânul Greier.

- Hei, nu ți-e rușine? sări domnul Oac în apărarea sărmanului Greier. Cum îndrăznești să faci așa ceva? În toiul zile, la drumul mare! Trebuie să fii tare lipsit de buna cuviință! Lasă-l imediat în pace, altfel chem Ariciul să te aresteze!

Cât o fi fost de rău Jean Păianjen, dar cu Ariciul nu se încumeta să se înfrunte, iar pe domnul Oac îl cunoștea prea bine încât să înțeleagă că nu vorbea doar ca să-l sperie. Așa că de voie, de nevoie, lăsă cale liberă celui prins și bombănind sări grăbit să-și piardă urma în niște tufișuri din vecinătate.

- Vă sunt foarte recunoscător, maestre, vorbi bietul Greier. Dacă nu erați dumneavoastră nu știu cum mă descurcam. Off! Ce ar putea lua un tâlhar de la un necăjit ca mine? Doar vioara, că altceva nu am. Sunt fericit că m-ați salvat! Și numaidecât își săltă vioara la gât și începu să cânte cu atâta vioiciune și bucurie încât domnul Oac fu copleșit de frumusețea cântecului.

Ascultă, n-ai vrea să faci parte din taraful meu? îl întreabă la sfârșit pe interpret.

- Pentru mine este o mare onoare să cânt pe aceeași scenă cu dumneavoastră, domnule, răspunse sfiosul Greier și de bucurie porni alt cântec și mai săltăreț decât primul.

Domnul Oac era încântat că descoperise un adevărat artist. Iată că ziua începuse cum nici nu se putea mai frumos. Îl lăsă pe violonist să-și cânte bucuria și porni către pădurea care parcă îl chema din depărtare. Oare ce va descoperi acolo?

Drumul de țară trecea pe lângă o fâneață întinsă, coplesită de flori care mai de care mai arătoase. O încântare pentru ochii obișnuiți să surprindă delicatețea și noblețea naturii pe care vara o împodobește atât de elegant. Se opri din cale să admire locul. Știa că graba te înșeală și îți ascunde multe lucruri interesante, dacă nu știi să o strunești. Și iată că gândul i se adevăra, pentru că, dinspre largul fâneței, auzul său fin desluși un zumzet ritmat și melodios, ca ieșit din strunele unui țambal. Se îndreptă printre ierburi către acel loc, iar când se apropie îndeajuns o văzu pe albinuță cum trecea veselă de la o floare la alta zumzând un cântecel și adunând nectarul dulce.

- Spor la cules, Albină! dădu binețe domnul Oac, așa cum se cuvenea unui artist manierat și politicos.

- Bună vreme, maestru, încotro ai pornit din zori, nu cumva culegi din flori ?

- Nu am eu priceperea dumitale la cules. Am pornit către pădure în căutare de muzicanți pricepuți și te-am auzit cântând. Pot să-ți spun, fără exagerare, că m-ai uimit cu zumzetul tău. Eu vreau să întemeiez un taraf. Nu ți-ar plăcea să cânți împreună cu mine?

Fără să-și contenească munca, albina se abătea de la o floare la alta, cu coșulețul pentru polen legat de picior în așa fel încât să nu-i stingherească zborul.

- Nu prea am timp, răspunse harnica albinuță, trebuie să adun nectar și polen din flori, pentru stup. Dar pot să cânt muncind. Cântecul face truda mai ușoară.

- Atunci, poți să consideri și dumneata că faci parte din taraf, acceptă domnul Oac. Ne vom întâlni la spectacol în curând! Salută ridicându-și pălăria și porni mai departe către pădure. Drumul trecea pe lângă un pârau și domnul Oac se gândi că nu ar fi stricat o mică bălăceală, mai ales că ziua era una dintre acelea în care vara pare că își dăruiește întreaga căldură celor din jur. Se apropie de malul pâraului și își scoase tricoul, ca să poată înota mai ușor. De pe mal auzi murmurul cristalin al pâraului și îi păru nemaipomenit glasul de fluier cu care își zicea cântul.

- Dar cânti foarte bine, pâraule, i se adresă domnul Oac apei care scăpăra în undele sale luminițe fugare împrumutate de la strălucirea soarelui. Meriți să te iau în taraful meu. E cel mai frumos cântec de fluier pe care l-am auzit până acum. Cine te-a învățat să cânti?

- M-a învățat dorul de ducă, șopoti pâraul. Eu alerg toată ziua. Ca să nu-mi fie urât pe unde mă grăbesc, cu undele mă joc și le fac să clipocească, chicoti vesel că descoperise un joc de cuvinte. Zici că sună bine? Se aude ce spun?

- Pe unde am umblat, niciodată nu am auzit ceva mai încântător, întări domnul Oac. Te prinzi să cânti în taraful nostru?

- Cum să nu, se bucură pâraul. De când îmi doresc să devin și eu vedetă! E mare bucuria să vezi cum o lume întreagă te ascultă cu atenție și se mângâie cu sunetele pe care le potrivești în armonii surprinzătoare. Este la fel ca și atunci când ființele își potolesc setea și mă binecuvântează pentru că le-am alinat-o.

- Sunt de acord că setea de apă se aseamănă oarecum cu setea de frumos, spuse maestrul. Așa cum apa spală lucrurile, muzica bună spală și curăță sufletele. Azi am învățat multe. Iată că aici, ascultându-te, am descoperit că în jurul nostru sunt atâtea minuni, pe care nu le observăm de obicei, pentru că nu știm să le privim. Lumea este minunată și dacă nu pricepem la

timp este din cauză că prea ne grăbim către nimicuri în loc să avem răbdare să o cercetăm.

- Și eu am observat că, de câte ori mă grăbesc prea tare și mă năpustesc în cale, cântecele mele nu se mai deslușesc, totul devine un vuiet mai degrabă amenințător. Armonia depinde foarte mult de răbdare.

Domnul Oac se aruncă de pe mal în apa răcoritoare și simți cum aceasta îl cuprinde și îl poartă peste pietrele din albie. Se zbgui o vreme, iar când se răcori îndeajuns ieși din nou pe mal înviorat și cu poftă de hoinăreală. După asemenea bălăceală îi venea să cânte. Se lungi pe un petic de iarbă să se zvânte la soare și privi către înaltul cerului. Acolo, sus, în tării, pluteau alene nori albi, ca niște păsări călătoare sau ca un râu lin. Își aminti un refren scurt și murmură câteva cuvinte din cântecel, ascultând și glasul pârâului care își vedea de drumul să nesfârșit. Începea să înțeleagă că, de fapt, întreaga natură cântă, într-un fel sau altul, că viața însăși este ca un cântec frumos pe care fiecare ființă îl cântă în felul ei. Și cântecele sunt felurite, așa cum și instrumentele muzicale sunt diferite. Fiecare, luat separat, își are rolul său bine stabilit, își dezvăluie sunetul său specific, dar adunate laolaltă se completează atât de armonios încât valoarea le crește înzecit, o simplă melodie putându-se transforma într-o operă. Așa se întâmplă și cu vietățile. Lumea este făcută pentru toți, nu doar pentru câțiva și este cu atât mai valoroasă și mai bogată cu cât diversitatea este mai mare.

De undeva, din înalt, o frunză adusă de vânt, nu se știe de unde, se așeză lin pe nasul domnului Oac care se pierduse printre gânduri. Maestrul își aminti numaidecât că trebuia să ajungă la pădurea spre care pornise și sări drept în picioare, gata de drum. Dar mai înainte de a pleca, se întoarse către pârâu să-și ia rămas bun, așa cum se cuvine când doi cunoscuți se despart.

- Rămâne să ne întâlnim la spectacol, țină să-i amintească pârâului înainte de a porni săltăreț pe drumul său.

- Așa să fie, maestre, îi răspunse pârâul. Să mergi cu bine!

Până la pădure nu mai era mult. Domnul Oac o vedea deja bine și se minuna cum toți copacii crescuseră la un loc, ca un popor bine încheșat.

- Dacă mă gândesc bine, copacii ăștia la un loc pot fi asemuiți cu o orchestră, sau cu un cor, se minună drumețul. Dacă ar avea un dirijor bun ar putea da spectacol după spectacol.

- Hei, domnule Oac, încotro ai pornit cu graba? se auzi strigat de departe. Înțelese repede că cea care îi striga era însăși pădurea.

- Bun găsit, Pădure, la tine vin cu graba și de la tine voi pleca iar, cu zorul, pentru că se apropie ceasul marelui spectacol pe care vreau să-l dau.

- Interesant, șopti pădurea înfiorată. Te pot ajuta și eu? Știi ce mult îmi place să cânt. Încă de mică am învățat cântecele pentru copii.

- La ce știi dumneata să cânți, pădure? Eu vreau să înjghebez un taraf.

- Eu, la ce cânt? se fâstici pădurea. Păi... Știu să cânt din frunză! îi veni deodată ideea.

- Bine, bine, așa poate și pârâul să cânte la solz de pește, dar eu vreau instrumentiști cu experiență, care stăpânesc foarte bine meșteșugul și sunt perfecționați pe anumite instrumente.

- Hm, se întristă pădurea. Știu și eu? Nu am cântat niciodată la un instrument. În schimb mă pot lăuda că multe dintre instrumentele muzicale sau părți din ele sunt făcute din trupul meu, din lemn. Viorile, chitarele, cobzele, naiul, țambalul, cavalul și pot să mai adaug și altele, sunt din lemn. Eu port muzica în suflet și muzicanții în inimă.

- Ce vrei să spui? se prefăcu drumețul că nu înțelege, deși pricepea foarte bine încotro băteau spusele pădurii.

- Ia așează-te puțin pe cioata asta și ascultă cu atenție!

Domnul Oac nu se lăsă rugat, ci șezu binișor la umbra pădurii încordându-și auzul. Și cum se lăsă liniștea, parcă sfioase la început, începură să se audă mai întâi glasuri de păsări. Erau nenumărate, iar maestrul recunoscuse imediat pițigoii, mierlele, silviile, cintezele și cu cât asculta mai atent cu atât descoperea alte și alte voci de păsări. Chiar și un corb își făcu auzită vocea de contrabas. Alte și alte păsări care cuibăreau între ramurile pădurii cântau până departe în adânc, iar domnul Oac zâmbi când deodată peste toate cântecele păsăretului izbucni solemn, pe un ton victorios o voce inconfundabilă: cu-cu, cu-cu!

Ar fi stat mult și bine maestrul la umbra pădurii ca să asculte melodiile păsărilor ascunse prin desișuri, dar trebuia să se întoarcă la căsuța lui și să pregătească scena pentru spectacolul programat în acea seară.

- Dumneata însăși ești un spectacol, dragă Pădure, zise deodată. Știi, mi-ar mai trebui neapărat un instrumentist și nu știu de unde să-l iau. Îmi lipsește un toboșar.

- Nu ar fi bun cucul? susură pădurea.

- Nu cred, are un repertoriu cam limitat și se mai și bâlbâie pe deasupra...

- Atunci să vorbesc eu cu ursul?

- Ursul?! Păi eu caut un artist, nu o gardă de corp, dragă Pădure!

Peste locul înverzit se lăsă un moment de liniște. Deodată, dintr-un cotlon se auzi foarte clar: toc-toc- toc! Toc-toc-toc-toc!

- Ia auzi! se bucură domnul Oac. Țsta zic și eu meseriaș! Ce ritm, ce îndemânare!

- Cum de nu m-am gândit? fremătă pădurea. E ciocănitoarea!

- Tocmai ce îmi trebuia și mie, se grăbi maestrul să-și arate încântarea că găsisese încă un cântăreț pentru taraful său.

Soarele se pregătea să apună și brotacul se grăbi pe cale întoarsă către căsuța de lângă lac. Avea treabă și nu se cuvenea să irosească timpul.

Așa este! Timpul este foarte prețios, dacă știi cum să-l folosești și ce importanță trebuie să-i dai. Te ajută să faci multe lucruri frumoase, dar la fel de bine poți să-l risipești după voie, pentru că nu trebuie să dai nimănui socoteală cum l-ai folosit. Este timpul tău și gata, faci cu el ce dorești. Numai că, dacă vrei să câștigi ceva de pe urma lui, trebuie să-l folosești cu foarte multă chibzuință. Adică să faci doar lucruri pe care le știi foarte bine cum se fac și să nu-l pierzi cu cele la care nu te prea pricepi. De asta, cei înțelepți, învață în copilărie pentru a ști ceva mai târziu. Și domnul Oac învățase de mic brotac să cânte, iar acum îi venea foarte ușor să dea spectacole. Ba se pricepea chiar să-i aducă și pe alții să cânte pe scena de lângă lac.

Când soarele dădu semne că se pregătea să se ascundă îndărătul pădurii, domnul Oac se cocoță pe frunza cea mai lată și privi la spectatorii ce se adunaseră în jurul lacului. Erau mii de ochi și urechi care abia așteptau să se bucure de muzică și să aplaude taraful pe care îl anunțase cu mare vâlvă. Veniseră la spectacol trestii și nuferi, libelule și fel de fel de gâze, păsărele, copaci, flori, gândaci, melci, chiar și buburuze, după cum zări la prima vedere. Lacul se legăna nerăbdător și el să asculte noua operă a maestrului. După un moment de așteptare, brotacul care își îmbrăcase cel mai elegant costum ridică bagheta de dirijor și întreaga asistență amuți. Cu o mișcare abia întrezărită a baghetei, arătă spre pârâu și atunci se auzi mai întâi ușor, apoi tot mai stăruitor izvorând cântecul de fluier. Dirijorul făcu un semn către pădure și de acolo răsună cunoscutul ritm al tobei, susținut de ciocănitore. Apoi se auzi țambalul, ca un bâzâit molcom, îl urmă vioara greierului, foșnetul discret al pădurii, sunetele de trompetă ale păsărilor și după un timp pe cerul larg, de sub cortina unui nor, apărură luminoasă luna în baletul ei lin. Toată suflarea rămase vrăjită de muzica tarafului, care continuă să încânte publicul, așa cum își dorise maestrul. Iar când sosi momentul, dirijorul făcu doi pași în față și dădu glas cu vocea sa atât de admirată în toiul celui mai reușit spectacol al naturii:

- Oac! Oac! Oac!

Domnul Oac caută un cântec

Casian BALABASCIUC

Ing. silvic scriitor

Pe scena verde ridicată lângă lac, domnul Oac, bunul brotac, cântărețul fără leac a dat sute de spectacole. Sub reflectorul lunii pline, din umbra draperiilor de stuf, acompaniat de renumitul său taraf, a cântat de nenumărate ori spre bucuria spectatorilor care îl aclamau în toate serile de vară. Muzica bună o înțelege aproape toată lumea, de aceea succesul domnului Oac era indiscutabil. Adevărat artist și vedetă în toată puterea cuvântului, maestrul se gândi într-o seară, la sfârșit de recital, că repertoriul ar trebui mereu îmbunătățit cu noi cântece, pentru ca iubitorilor de muzică bună să le fie răsplătite sensibilitatea și setea de frumos. Avea atâția admiratori care așteptau cu nerăbdare și alte cântece pe scenă. Și își aminti că mai demult, în copilărie, sub un tei uriaș, întâlnise un brotac în vârstă, care știa cântece nemaiauzite. Ce bine ar fi fost dacă l-ar fi regăsit pe bătrân. Ar fi avut multe de învățat de la el. Vârstnicii știu lucruri deosebite și e bine să te oprești din drum, la sfat cu ei, atunci când îi întâlnești. Dar era mai puțin probabil să-l găsească în același loc, pentru că se spune că pe brotacii foarte bătrâni îi ia barza și îi duce în țări îndepărtate. Totuși domnul Oac se hotărî să pornească în căutarea celui de la care auzise prima oară cântece brotăcești. Cine nu încearcă în viață, nu reușește, iar cine așteaptă norocul, își pierde timpul. Așa că, chiar a doua zi, domnul Oac își scoase pantofii de lac și se încălță cu ghetete de drum lung, pentru că până la teiul cel mare avea de săltat cale lungă. Nu uită să-și pună în trăistuță și ceva merinde. La drum lung, trei clătite nu ajung. Porni cântărețul pe potecă ascultând cu luare aminte zgomotele din jur, doar-doar să se fi auzit și vocea brotacului căutat. Cum mergea printre copăcei și tufe, după o

cotitură dădu într-o poieniță înverzită, în mijlocul căreia păștea un măgar.

— Bună dimineața, maestre! îl salută urechiatul de departe, în ciuda renumelui de prost crescut pe care îl are, în opinia generală, neamul său.

— Se vede că e un măgar manierat, își zise domnul Oac, ca mai apoi să se grăbească să răspundă, după cuviință, celui care îl salutase: Bună dimineața!

— Dar încotro salți pe cărare, cu atâta înverșunare?

— Vreau să ajung la teiul cel mare, să mă întâlnesc cu un brotac bătrân tare. Poate l-ai văzut, din întâmplare?

Când celălalt îi răspunse, domnul Oac constată că un măgar, oricât ar fi de manierat, tot măgar rămâne.

— Drept să-ți spun, n-am văzut un brotac mai bătrân decât tine. Și mă rog, la ce ți-ar fi de folos să-l întâlnești?

— Ei, acela e un cunoscător de cântece bătrânești, iar pe mine mă interesează cântecele vechi.

— Cântece vechi? ciuli măgarul urechile, ei dacă te interesează, știi și eu câteva. Stai, să ți le cânt! Și unde nu începu măgarul să ragă din toți rărunchii, de se înfioră toată pădurea de pe dealul învecinat, iar ciorile se ridicară în zbor, speriate de-a binelea, pribegind către locuri mai liniștite. Din politețe, domnul Oac suportă răgetele înfocate, cu mare greutate. Când chinul deveni insuportabil începu să aplaude, iar aplauzele îl opriră din dăruirea artistică pe măgar.

— Văd că îți plac cântecele mele, se bucură interpretul de ocazie. Mai știi câteva...

— Mulțumesc, îmi ajunge, se grăbi domnul Oac să-l oprească înainte de a suporta o nouă avalanșă de zbierete. Cântecele tale sunt prea moderne pentru ceea ce îmi trebuie mie, se scuză, luând-o numaidecât la sănătoasa. Poate ne mai întâlnim cu altă ocazie. Acum mă alungă timpul din urmă, fiind că deseară trebuie să fiu pe scenă, la un nou spectacol, lângă lac.

— Să știi că te aștept, maestre, îi strigă măgarul din urmă. Poate facem un duet? Știu multe cântece!

Dar brotacul nu mai răspunse, pentru că se îndepărtase binișor cu mersul său grăbit și săltăreț. Se întreba în sinea lui cum de unii puteau crede că orice îngrămădire de sunete poate fi numită cântec. Dar, până la urmă, fiecare își are gusturile sale și este oricând gata să susțină că acelea sunt cele mai bune. Pentru că mai avea de străbătut cale lungă, de plictiseală, domnul Oac începu să cânte. La drum lung, cântecul e bun însoțitor și nu doar că ușurează povara, dar îi mai înveselește și pe cei din jur. Pe unii cântecul îi ajută să uite de griji, altora le alungă foamea, multora le alină durerile de tot felul și pe toată lumea bucură, atunci când e dăruit din toată ființa. Așa cânta și brotacul cel bătrân: își punea în cântec toată trăirea, cântecele lui aveau viață, erau calde și plăcute, încât cine îl auzea, numaidecât dorea să cânte împreună cu el. Cântecul are darul să adune ființele în jurul său și să le facă să vibreze de fericire. Cum mergea domnul Oac pe poteca lui, ajunsese din urmă un melc ce își căra agale căsuța din spinare.

— Zi bună, îi spuse domnul Oac, cuviincios, drumețului, iacă s-a întâlnit graba mea cu zorul dumitale, melcule!

— Te salut, maestre! Și mă bucur de revedere, că tocmai mă întorc de la spectacolul pe care l-ai dat alaltăieri.

— Adică, de alaltăieri, abia acum te întorci acasă? se miră pe bună dreptate domnul Oac.

— Abia acum am ajuns aici, că eu acasă sunt tot timpul de vreme ce îmi port coliba în spinare. Nici nu știi ce confortabil este să te simți acasă oriunde ai fi! Când mă apucă somnul, când sunt prea obosit, nu trebuie decât să intru în cochilie și să ațipesc fără grijă. Să știi că mi-a plăcut cum ai cântat. Câteodată cânt și eu câte un cântecel mai lent...

— Nu am știut că îți place muzica.

— Oooo, da, îmi place mult, doar că, de câte ori cânt, mă adoarme cântecelul. Noroc, cum spuneam, că am casa lângă

mine. De aceea cânt mai rar. Dar uite că ne-am luat cu vorba și nu te-am întrebat, încotro mergi?

— Vreau să ajung la teiul cel mare, să mă întâlnesc cu brotacul bătrân.

— Este frumos din partea ta că îi vizitezi pe bătrâni, mai ales dacă sunt singuri.

La vârsta lor își doresc și ei să mai schimbe o vorbă cu cineva.

— Bătrânii știu o sumedenie de lucruri pe care cei mai tineri, care încă nu au trecut prin viață, nu au cum să le cunoască. Eu mă duc după un cântec vechi, pe care țin minte că îl cânta. Era un cântec - descântec foarte frumos, dar uite că nu mi-l amintesc bine, că la vremea când l-am auzit eram prea mic.

— Faci foarte bine, maestre Oac, cântecele bătrânești brotăcești sunt și frumoase, dar au și multe învățături în ele. Ar fi păcat să se piardă. Noroc că mai sunt unii ca dumneata care le culeg și le transmit celor mai tineri! Mai că aș veni și eu la teiul cel mare, să-l aud cântând pe bătrân. Dar azi sunt foarte grăbit. Alerg la o întâlnire de afaceri. Adică pentru un schimb de locuințe, se scuză melcul. Așa că ia-o sănătos înainte, că te ajung eu din urmă.

— Oricum, dacă îl găsesc pe bătrân, voi învăța cântecul și îl vei auzi la spectacolul următor. Rămas bun, melcule!

Porni sprinten domnul Oac, lăsând în urmă graba melcului, dar în sinea lui parcă se strecurase o umbră de îndoială. Dacă bătrânul brotac nu mai era de găsit? Se justifica oare timpul pierdut în zadar? Timpul îi este oricui la îndemână, dar e tare greu de stăpânit și se irosește foarte ușor. Mai ales pentru un artist adevărat, timpul este foarte prețios. Maestrul cunoștea bine acest adevăr și de aceea era foarte atent cum își folosea timpul. Toată viața ți se pare că ai timp berechet la dispoziție, dar în realitate nu este nesfârșit. Când să treacă

dintr-un salt peste o vâlcea, din văzduh se așează pe iarbă admiratoarea lui, libelula.

— Maestre, nu știam unde să te găsec! Încotro mergi așa, grăbit? Voiam să-ți spun că pentru spectacolul de seară s-au ocupat deja toate locurile. Toată lumea vrea să te audă. Lojile din copaci sunt arhipline. E o nebunie! Va trebui să te gândești să mai dai un spectacol și la matineu, pentru că mulți spectatori sunt tineri și foarte tineri.

— Mă bucură vestea, zâmbi cântărețul. Când ceea ce faci este apreciat de cei din jurul tău, ai motive să continui cu și mai multă dăruire. Voi fi prezent negreșit la spectacol, fără întârziere. Când ai admiratori, trebuie să te străduiești să nu-i dezamăgești. Este vorba de respect. Buna cuviință cere ca să-l respecti cel puțin la fel de mult pe cel care te respectă.

— Așa este, maestre! Cunosc zicala „respectă, ca să fii respectat!”, sublinie libelula bucuroasă că își poate etala cunoștințele în fața unui mare artist. Pot să fiu indiscretă și să întreb încotro mergi?

— Merg la bătrânul brotac de lângă tei. Vii și tu cu mine, vrei?

— Eu mă întorc la scenă, mai am multe de aranjat. Ne vedem deseară. Succes!

Se despărțiră, iar domnul Oac își întinse salturile, pentru că ora prânzului se apropia. Cum țopăia pe drum, văzu deodată, lângă o tufă, o pălărie răsturnată. Era aproape nouă și nu părea să fi fost părăsită de cineva. Mai degrabă era pierdută. Se uită în jur, dar nu se zărea nici țiipenie. Strigă de câteva ori, poate că era pe aproape cineva care să știe a cui era, dar nu-i răspunse decât ecoul din pădure. Se gândi că păgubașul trebuie să fi fost tare supărat că o rătăcise. Ridică pălăria și o băgă în trăistuța de la gât, cu gândul să o dea primului polițist pe care îl va întâlni. Iar polițistul va ști să-l găsească pe cel care o păgubise. Mai mult decât atât, seara, la spectacol, avea să anunțe de pe scenă că găsise o pălărie. Poate s-ar fi aflat printre

spectatori păgubașul sau măcar cineva care să-l cunoască. Când vezi că cineva are un necaz, dacă poți, trebuie să-i vii în ajutor. Nici nu te gândești ce mult înseamnă un gest de bunăvoință pentru cel aflat la strâmtoare! Și cine știe, poate că odată, în cursul vieții, se va ivi prilejul ca bunătații tale să i se răspundă cu bunătațe. Bunăvoința nu se vinde, nu se cumpără, ci se dăruiește. De aceea nu se poate termina niciodată, dar se poate transmite de la unul la altul, ca o podoabă pentru suflet.

După încă o bucată de drum, domnul Oac se pomeni într-o poiană largă străjuită de un tei măreț. Acolo, lângă tulpina teiului, sub o frunză mare de brusture, îl zări șezând pe bătrânul brotac, aproape neschimbat după mult timp de când nu se văzuseră.

— Hei, hei, strigă de departe maestrul, bine te-am găsit, bunicule! Ce mă bucur că te regăsesc!

Brotacul cel bătrân se întoarse către cel nou sosit privindu-l cu luare aminte. Răspunse morocănos după un răstimp:

— Bun venit, bun venit! Nu cumva dumneata ești chiar maestrul Oac, de lângă lac care când cântă, alții tac?

— Chiar eu sunt! Am venit azi să te ascult pe dumneata cum cânți. Îmi era dor să-ți aud cântecele și să-mi amintesc anii de demult. Te țin minte cum cântai în zilele de sărbătoare, când venea aproape toată suflarea de lângă lac aici, sub tei, să te asculte. Ce frumos era și cu câtă bucurie ne adunam împreună!

— Eh, oftă bătrânul. Trece timpul, fără să observi. Te pomenești deodată că au trecut anii tinereții. Of!

— Te găsesc cam trist... Ești cumva bolnav?

— Bolnav, nu. Doar năcăjit rău!

— Dar ce te-a năcăjit așa de tare?

— Păi, azi dimineață, abia ce am ieșit să-mi fac înviorarea, s-a năpustit peste mine un vânt stârnit ca din senin și mi-a furat pălăria. Acum trebuie să stau cu capul gol în

soare, că n-am mai găsit-o! Și țineam așa demult la ea! Era pălăria cu care am cântat pentru prima dată la radio. Mă înțelegeți ce amintire frumoasă mi-a șterpelit nemernicul de vânt hoinar!

— Ia te uită, spuse maestrul Oac scoțând din trăistuță pălăria pe care o găsisese pe drum. N-o fi chiar asta?

— Pălăria mea! se bucură bătrânul. Cum de a ajuns la dumneata? întrebă înșfăcându-și prețiosul obiect.

— Era lângă o tufă, la depărtare mărișoară de aici. Acum poți cânta din nou, ca pe vremuri.

— Da, eu îmi amintesc anii copilăriei mele, când cântau alți bătrâni, de la care mi-au rămas cântecele pe care le știu și le mai cânt uneori. Nu mai sunt bătrânii aceia, au plecat de mult cu berzele, dar au rămas cântecele lor, pentru că le-am învățat la timp de la ei. Și iată că pot să le fac cunoscute și celor tineri.

— Am ascultat întotdeauna fermecat cântecele bătrânești. Sunt altfel decât cele cântate azi. Sau poate mă înșel?

Bătrânul brotac culese o frăguță de lângă tulpina teiului și o molfăi cu vădită plăcere. Rămase un timp pe gânduri, după care spuse:

— Nu, nu te înșeli deloc. Cântecele vechi sunt diferite față de cele moderne. Pentru că fac parte dintr-o altă epocă, în care, chiar dacă trăitorii gândeau la fel ca cei de azi, cel puțin se exprimau diferit, aveau alte atitudini. Fiecare generație are ritmuri, măsuri și expresii proprii. Cu mult timp în urmă se trăia mai puțin trepidant ca în zilele noastre. Poate era și mai mult timp. Nu ți se pare ciudat că cei bătrâni găseau timp și să muncească și să creeze și să stea la taifas. Dansurile lor erau mai lente, mai domoale, după cum li se cânta.

— Și mie mi se pare că în cântecele și dansurile generației mele este mult zbucium, agitație, grabă. Un fel de nerăbdare.

— Pentru că așa trăim. Trăim în grabă. Cântecele și arta în general exprimă sentimentele, percepțiile, idealurile unor generații. Iar muzica este foarte expresivă din punctul acesta de vedere. Dacă studiem cântecele vechi vom descoperi nu doar alte valori ci și alte concepții. Mi se pare foarte interesant să descifrez istoria întipărită în cântec. Este dovada că lumea se

schimbă cu fiecare generație. Cum erau bunicii și străbunicii noștri? Ce gândeau, ce își doreau? Putem descoperi ascultându-le cântecele care devin astfel niște mărturii ale trecutului.

Cei doi se întinseră la vorbă, amândoi pasionați de cântec, amândoi mari artiști și buni cunoscători ai neamului lor. Bătrânul brotac interpretează cu dăruire multe cântece brotăcești, care de care mai frumoase și mai vechi, iar maestrul le memoră cu cea mai mare atenție, pentru a le păstra originalitatea. Când umbra teiului acoperi locul în care cei doi uitaseră de toate cele din jur discutând cu pasiune despre folclor, domnul Oac își aminti că trebuia să ajungă la spectacol și după ce îi mulțumi bătrânului brotac pentru răbdarea cu care îi transmise atâtea cântece vechi și valoroase porni cale întoarsă către lac.

Ajunse la scenă odată cu înserarea. Când luna își aprinse reflectorul ieși în fața publicului. Aruncă o privire în jur și văzu mulțumit mii de luminițe, semn că onoratul public își ocupase deja locurile și aștepta cu sufletul la gură să înceapă concertul.

— Seara asta o voi dedica din toată inima cântecelor vechi, strămoșești, pe care cu mare generozitate mi le-a împărtășit un bătrân brotac lângă teiul cel mare.

O rumoare adâncă străbătu locul și aplauze nedomolite izbucniră din toate părțile. Publicul abia aștepta să asculte recitalul maestrului. Când liniștea binecuvântă din nou cu pacea ei natura, domnul Oac trase adânc aer în piept și înfioră împrejurimea cu vocea sa inconfundabilă.

— Oac! Oac!

În răstimpul de tăcere care urmă primelor refrene, de undeva, dinspre poiana teiului, se auzi încet un răspuns care parcă venea peste istorie, din vremuri aproape uitate:

— Oac!

Maestrul zâmbi mulțumind în gând bătrânului brotac care îi răspundea și își continuă recitalul:

— Oac! Oac! Oac!

Târziu, timpul hotărî că venise vremea pentru odihnă, iar pe cerul nopții stelele voioase licăriră a cântec străbun.

OPORTUNITĂȚI ETNOGRAFICE

Particularități în portul popular de vară și de iarnă

Eva GIOSANU

Expert etnograf, Muzeul Etnografic al Moldovei, Complexul
Muzeal Național “Moldova” Iași

În trecut, haina era primordial funcțională, în sensul că trebuia să acopere corpul pentru a-l acomoda la mediu, respectiv pentru asigurarea confortului termic. Foarte importantă era funcția de comunicare a veșmântului, pentru că transmite informații despre apartenența etnică, despre comunitatea aparținătoare, despre vârstă, despre stare civilă și socială. Important era veșmântul și din rațiuni cutumiare: *nu se cuvenea* să fii dezgolit în fața oamenilor, goliciunea fiind aspru sancționată. Fusta trebuia să aibă o anumită lungime canonică, lucru respectat cu strictețe. În trecut ar fi fost sancționate și exagerările pe care le observăm adesea pe scenă, unde catrința coboară până spre podea și, dacă nu este suficient de lungă, i se adaugă o dantelă lată, mult-mult prea lată. Chiar dacă nu este oricum în regulă, și cu atât mai mult la portul bucovinean, ea face o nefericită carieră, din păcate neamendată de jurații concursurilor, festivalurilor și de mulți specialiști. Astăzi costumele populare femeiești acoperă chiar mai mult decât în trecut, chiar dacă de-a lungul vremii femeile au fost imune la fluctuațiile modei de târg. Știm că haina de târg a influențat costumele populare, dar se preluau elemente valoroase, care erau preluate greu și asimilate prelucrat, având ca rezultat valoare estetică. În timp, în portul urban corpul a fost, pe rând, când mai acoperit, când mai dezgolit.

Trebuie să precizăm că mediul tradițional a avut, de-a lungul vremii, rolul unui plutitor, care compensa exagerările ce apăreau în clasa de sus, preluate ușor și de clasa mijlocie a societății. Prin măsură și bun simț, țărănimea echilibra societatea, care avea derapaje *fashioniste*. Acest lucru se

întâmpla cam la toate popoarele: țărăncile asistau uimite la derapajele doamnelor din aristocrație, care își clădeau adevărate căpițe de păr fals, își așezau pe cap un sfert din florile grădinii, apoi și parte din recoltele de fructe. Țărăncile se minunau și continuau să se gătească cu coade, așa cum lor li se părea frumos, și cum se gătiseră, pe vremuri, mamele și bunicile lor, fiind mereu la modă. În același timp aristocratele se deziceau de gătelile înaintașelor și nu aveau nici o șansă să le transmită pe cele proprii către nepoate, căci și acelea găseau alte năzdrăvănii; doar erau urmașele unor fashion-iste! Nici o clipă nu își puneau problema că fiecare se scandaliza de cea dinainte, dar continua aceeași linie decadentă, ca un tren ce o ia pe linia greșită, dar merge înainte; ele continuau să inventeze, sau, mai precis, să derapeze. De-a lungul vremilor, cerința artei clasice, *măsura*, ea singură, era uitată, deși asigură, în orice vreme, reușita estetică a unei ținute.

Nici bărbații nu au avut reținere în a se poci la chip și îmbrăcămintă. În Occident s-au pudrat, și-au pus adevărate lăni pe cap, pline de fundițe. Ei, cei viteji, erau afectați și manierști! Măcar, în țara noastră, n-au prins perucile la bărbați! Contaminați de aerul melancolic și relaxat al balcanicilor, bărbații din înalta societate românească și-au pus anterior lung și caftan. Și boierii noștri de altădată au fost surclasați de țărani, care, practici din fire, aveau hainele neschimbate și atât de bine adaptate vremii și nevoilor!

Bunul simț țărănesc a ferit oamenii satelor de a împrumuta ceea ce le era străin, ce era inefficient, nepractic și care nu le plăcea cu nici un chip. Mărturii despre aceasta dau înscrisurile vechi, puține la număr, însă. Ce mentalitate aveau în secolul XVI moldovenii referitor la veșmintele lor putem afla dintr-o scriere din 1536: *„moldovenii țin morțiș la straiiele lor și cu moartea se pedepsește la ei oricine ar adopta ori îmbrăcămintă, ori rochie sau orice de la turci sau de la alte*

nații”¹. Din contră, începând cu secolul al XIX-lea, regina țării, urmată de boieroaiice, au recunoscut că cel mai prețios și feminin costum este cel țărănesc, și, îmbrăcându-l, au simțit că sunt, în sfârșit, puse în valoare, că devin prețioase în cel mai bun sens. Au experiat sentimentul inefabilului și l-au prețuit, dovadă că ele îmbrăcau cămăși populare sau costume întregi drept veșmânt de gală. Ce diferență! Regina se simte fericită, privilegiată, specială în haina țărănească, în cămașa de sărbătoare! Noi, cei de azi, pentru prima dată, disprețuim moștenirea părintească: nu numai că nu îmbrăcăm cămașa, dar când o facem, o facem cum nu se cuvine. O cămașă populară trebuie să te transporte sufletește, să te ridice dintre muritori, dar tu o îmbraci oricum sau în dispreț. Ce dacă s-au scurs ochi brodând la ea? Ce dacă degete au sângerat de la împunsături, ca să iasă la lumină ea, cea unică, cea frumoasă cum alta nu-i? Tu o îmbraci cu o pereche de blugi prespălați sau voit rupți, cum se poartă! Pardon, cum poartă câteva milioane de oameni pe glob. Ce dacă mama ți-a dat o cămașă unică, care nu are soră pe pământ? Ce dacă?

Avem și un răspuns la acest *ce dacă*?! Da, poți să faci acest lucru. Poți să îl faci când tu ai semănat, tăiat și legat în mănunchi inul. Dacă l-ai topit la baltă, l-ai melițat și l-ai răgilat. Dacă ai ales fuiorul, l-ai pieptănat, apoi l-ai pus în furcă și l-ai tors. Dacă apoi ai întins stative, ai urzit natra și mai apoi ai țesut pânza. Dacă, mai apoi ai opărit și ghilit pânza. Ai obosit de citit? Dar nu ești nici la mijlocul poveștii despre lucru. Mai rabdă! Deci, trebuie să întinzi pânza și să croiești cu grijă (ai muncit greu pentru fiecare bucățică de fir și pentru fiecare câtime de pânză!) ca să nu risipești, căci vei folosi

¹Alexandru Papiu Ilarian, *Tezaur de momente istorice pentru români*, București, 1861-1864, p.179, apud. Mihai Camilar, *Zona etnografică Dorna*, 2013, p. 358

fiecare bucățică. Dacă ai croit, poți să începi a coase (a broda), fin, cu grijă, numărând fire. Numărând, și iar numărând, ore după ore, zile după zile, de la căderea frunzei, până la topirea zăpezii, apoi până la colțul ierbii, și apoi la înfloritul merilor. Dacă nu ai terminat, și e probabil să fie așa, atunci vei tot număra, odată cu firele, și florile de stânjenei, și bujorii, și sânzienile, și trandafirii, și vâzdoagele, și tot așa. Și, cu fiecare floare de pe câmp sau din grădină, va înflori și cămașa ta. Bunica ta broda la lampă sau la lumânare și nu avea ochelari. Era greu, mai ales că avea de crescut copii și o gospodărie de care se îngrijea, în același timp. Dacă brodezi (cam un an) o cămașă, cu tot atâta măiestrie și migală ca bunica ta, izvodind mereu frumuseți noi, care să fie în tiparul neamului și satului tău, necopiind, nerepetând, dar fără să te rupi de matricea ta, atunci tu poți să faci ce vrei cu acea cămașă, poți să o îmbraci cum vrei, sfidând trecutul. Dacă, însă, nu poți să faci aceste lucruri, ce-ți par greu și a le citi, atunci ai respect și mărginește-te la a le purta cuviincios, cu respect pentru ele, pentru persoanele care le-au făcut, și, mai important, cu respect pentru tine, care ești persoană unică, fără seamăn în lume, pentru că așa te-a făcut Dumnezeu. Nu ești o copie a altei persoane, nu există acum o copie a ta și nici nu va exista cândva. Dumnezeu te-a zidit unică. De ce nu te respecti, arătând acest lucru și prin îmbrăcămintea? Străbunica poate nu avea școală, dar știa acest lucru și se purta ca o prințesă, ca una ce nu are seamăn. Când ieșea în sat era sigură că are o cămașă ca nimeni alta, unică, ca ea. Și toată îmbrăcămintea îi era așa. Cu toate acestea, când mergea la hramul de la Suceava oamenii recunoșteau că e de la Sfântul Ilie, sau de la Mălini, sau de la Bosanci sau de la Humor, sau din Arbore... Recunoșteau tiparul satului, în care ea și fiecare fată sau femeie izvodeau, rămânând singulare, pentru că erau îmbrăcate cu piese unicat!

Bietele de noi! Astăzi, e laudă să spunem că avem haină de la firma X.... , cu toate că există nu știu câte altele la fel, iar

dacă am pretinde firmei X să ne facă haină unicat, noi nu ne-am permite să o plătim. Dar bunele și străbunele noastre își permiteau să poarte unicate! Doar unicate.

Deci, dacă avem norocul să moștenim o cămașă populară, trebuie să fim corecte cu ea și să o purtăm cuviincios, din mai multe motive: arătăm că avem cu adevărat bun gust (cine vrea să fie taxată ca fiind îmbrăcată de prost gust?) și că suntem persoane educate; arătăm că purtăm o piesă de valoare patrimonială și, implicit, financiară; că purtăm piese unicate; că ne respectăm moștenirea, lucru care arată noblețe; arătăm că suntem deosebiți, așa cum ne place să fim priviți, de fapt. Și atunci, dacă avem acea cămașă minunată, să o îmbrăcăm cu o fustă frumoasă, preferabil uni, ca să nu se concureze cele două piese. Când a început declinul civilizației tradiționale era un compromis preferabil această asociere, între fustă (neagră, brun, bleumarin, ocru-brun etc.) și cămașa brodată, și care, ulterior, apoi a devenit un fel de modă, fusta fiind asimilată costumului festiv pentru anumite evenimente și, mai ales, pentru mers la târg, la iarmaroc etc.

În Bucovina, influența nemțească în port s-a tradus prin asimilarea unei fuste ușor crețe în talie sau plisată larg, cu panglici la poale sau cu o bandă de broderie cu flori, lată de până la 10 cm și plasată cam la 10 cm de marginea fusteii. Această fustă înlocuia, din când în când, catrința (*prigitoarea*), fără a împieta din punct de vedere artistic. Dacă în primă etapă această îndrăzneală a fost taxată de către comunitate, ulterior a fost asimilată, din cauza funcționalității noii piese, fusta fiind mai practică, mai ușor de purtat. În plus, estetica costumului nu suferea foarte mult. Doar femeile păreau mai grase și, încet – încet, au început să crească în talie, pentru că, odată cu catrința, renunțaseră la brâul lat, care le strângea puternic mijlocul, pe sub catrință. Sigur că nu mai purtau nici bârneața sau frânghia de deasupra, dar acelea erau mai mult *de fudulie*, pe când brâul de dedesubt ținea mijlocul și corecta ținuta.

Considerații asupra portului diferențiat al costumului popular

Cum în confecționarea îmbrăcăminții țăranul avea în vedere, în primul rând, funcționalitatea ei, pentru că rolul primar al hainei este de protejare a corpului, aceasta trebuia să fie adaptată climateric, mai ales pentru perioadele extreme: vară, iarnă. De aceea, vorbim de două categorii de haine: *haina de vreme rece* (perioadă rece), respectiv de iarnă, și *haina de vreme caldă*, respectiv haină de vară. Pentru perioadele de tranziție dintre anotimpurile extreme, primăvara și toamna, s-au confecționat unele piese specifice, adaptate, precum sumanul și bundița. În aceste anotimpuri se folosesc și piese din perioadele extreme, precum cămașa, catrința și unele tipuri de pantolon. Analizând inventarul pieselor de port popular din vechime se constată o adaptare a unor piese versatile, precum cămașa și pantalonul, deși există și piese clar specializate, precum bernevicii (pantolonul gros din pănură albă, încrețit pe calapod). Cămașa de vară, confecționată pentru a fi purtată fără bundiță, cu spatele la vedere, este decorată și pe stanul spate (Fig.1). Spre deosebire de aceasta, o cămașă confecționată pentru a fi purtată la Paști sau la nunțile din toamnă, se îmbrăca cu bundiță și avea pe spate decor minimalist, plasat spre mâneci, pe spațiul lăsat vizibil de bundiță, care are răscroi larg (Fig.2). Cămașa pentru purtat în perioada rece se făcea din pânză groasă, cu broderie bogată pe alțiță, mânecă și piept și avea stanul spate fără decor sau cu decor minimalist, plasat spre linia de asamblare a mânecilor la stan, acesta fiind acoperit complet de haina de deasupra.

Desigur, exista și o selecție a materialelor din care se confecționau piesele vestimentare. Se folosea pânză mai subțire, de inișor sau de bumbac subțire (bumbac creț sau bumbac de furnică) pentru cămașa purtată numai vara, întrucât aceasta trebuia să fie ușoară și răcoroasă. Iarna și în perioadele de tranziție climaterică se folosea predilect pânză de bumbac gros (adeseori de bumbac sacâz), bumbacul fiind un material

cald, spre deosebire de in, care este un material rece. Uzul inului la veșmintele țărănești era motivat de rezistența crescută a fibrei și de senzația de răcoare pe care o dă în verile calde. Nu au existat motivații simbolice pentru uzul pânzei de in decât în cazul veșmintelor sacerdotale, pentru care se prevedea ca măcar căptușeala să fie de in, rațiunea fiind aceea că inul este materie rece (cea mai rece fibră textilă), simbolizând moartea. În cadrul veșmântului sacerdotal inul simboliza moartea patimilor, întrucât cel ce se apropie de jertfelnic, ca să slujească lui Dumnezeu, trebuie să fie mort patimilor, mort păcatului (să aibă și curăția trupului și curăția sufletului). Cum în veșmântul țărănesc nu au existat precepte simbolice referitoare la material, folosirea inului este explicată de calitățile tehnice, el fiind predilect folosit la veșmântul de vreme caldă.

Folosirea selectivă a materialului se constată și la pantalon: iarna erau purtați ȋtari și bernevici de lână sau combinații ale lânii cu bumbac, iar vara ȋtari subțiri de in sau bumbac sau combinații ale acestora. La costumul de sărbătoare purtat pe vreme caldă s-au îmbrăcat adesea ȋtari cu băteală sau alesături din mătase vegetală; erau piese festive, rafinate și răcoroase.

Bundița este cea mai versatilă haină *de deasupra*, putând fi purtată ușor, în combinații diverse și în mare parte a anului, excepție făcând vara. De aici, una din observațiile legate de portul veșmântului tradițional: bundița nu se îmbracă cu cămașa de vară, mai ales cu cele foarte subțiri, cum sunt cele de marchizet, ocurente în Bazinul Dornelor, în perioada interbelică. Este aproape o impietate să acoperi cu bundița o cămașă cusută spre a fi purtată singură (Fig.1), cu decor pe spate, acesta fiind un indiciu destul de bun în identificarea acestor cămăși. *Bundița este o piesă purtată frecvent, dar trebuie să înțelegem că nu o vom îmbrăca vara. Ea este haină din perioada de tranziție între anotimpuri extreme și nu haină*

de iarnă. Acest lucru este evident din portul ei: bundița nu se purta sub cojoc, ci sub suman sau manta (variantă de suman), care sunt haine pentru perioadele de tranziție climaterică. Acest lucru ajută performerii culturali actuali la compunerea costumelor, cu precizarea că o combinație bundiță-suman era uzuală, nu accidentală. Se preferă portul bundiței sub suman sau manta pe timp de lapoviță, spre exemplu. În astfel de condiții cojocul nu este bun pentru că i se udă pielea, iar bundița dublează cojocul. Pe lângă același dezavantaj, ca al cojocului, ea are și un altul, pentru a nu fi purtată singură iarna: nu protejează brațele.

În compunerea costumului popular trebuie să se țină seamă de regulile de bun simț aplicate în trecut, având în vedere mai ales funcționalitatea și adaptarea costumului.

Și pentru acoperitori exista o normă: iarna se purtau numai căciuli din blană (piei) atât de către tineri cât și de către bătrâni, iar din primăvară până la sfârșitul cășlegilor de toamnă tinerii purtau pălării, în timp ce bătrânii doar vara lăsau căciula deoparte. Femeile erau acoperite tot timpul anului, diferind doar tipul de acoperitoare. Pe vreme rece îmbrăcămîntul cu ștergar, broboadă, casâncă, bariz era comandată de cât de rece e vremea, acoperitorile fiind diferite și dimensional. Fetele purtau împletituri variate, dar pe timp rece și umed mergeau acoperite, descoperindu-și capul doar când intrau în interior.

În lumea satului neadaptarea veșmântului la vreme era considerată peiorativ *fudulie* sau *calicie*. Canoanele societății tradiționale aveau cuantificatori speciali: *a te îmbrăca gospodărește* (haine potrivite pe măsură, adaptate vremii, cusute după rânduiala sau obiceiul satului etc.), *a te îmbrăca domnește* (cu haine de târg, ceea ce nu era tocmai o laudă a vredniciei femeii), sau *calicește* (haine nepotrivite pentru măsura persoanei și pentru vreme, haine cu defecte sau rupturi sau prost potrivite: pălărie la cojoc etc.). Oricum, existau nuanțe, același cuantificator putând trimite la sensuri opuse:

termen *fudul* putea fi folosit pentru identificarea unui om mândru de ținuta sa (excepțională), dar și în sens peiorativ, spre exemplu, pentru indicarea unui flăcău fără pălărie, care mergea cu capul descoperit, fiind considerat mai curând *calic*.

Dacă astăzi purtarea opincii la costumul de sărbătoare este un *must-have*, în trecut era un fapt amendat de comunitate. Încă din secolul XIX, se cumpărau din târg sau se comandau ciubotarilor ghetete sau cizme pentru bărbați și ghetuțe sau pantofi pentru femei. În perioada interbelică, în toată Moldova, nu s-au purtat opinci la costum de sărbătoare, fiecare fată, oricât de sărmană, având o pereche de ghetuțe sau pantofi. Uneori, acea pereche era singura pentru decenii întregi, de aceea era îngrijită bine, fiind unsă cu grăsime de găscă, ștearsă cu lapte și purtată numai la biserică, horă și nuntă. Fetele sărmene mergeau uneori desculțe (în zonele de deal și șes) sau cu opinci (în zonele de munte) până aproape de locul evenimentului (horă, nuntă, biserică) și acolo se încălțau. Pentru trăistuța pe care o afișează cu nonșalanță pe scenă, interpretele de folclor nu își pun întrebări și consideră că este o normă portul ei acolo, deși bunul simț îți spune că nu are ce căuta în peisaj. În peisajul actual nu are, dar în trecut, ea era utilă fetei ce-și putea înlocui decent încălțăminte, cu precizarea că niciodată nu ar fi dansat sau nu s-ar fi plimbat cu asemenea trăistuță, de mof. Fata încredința trăistuța mamei atunci când dansa, mama însoțindu-și fata la horă. Trăistuța era purtată de mire, de vornice și flăcăi, pentru că era utilă; în ea puneau șipul cu băutură, darul pentru fete etc.

Cât privește podoabele trebuie să apreciem că un corp acoperit cu haine groase, iarna, nu era garnisit cu podoabe, așa cum se întâmpla pe vreme caldă. De aici transferul ornamentului pe haina de deasupra. Așa se dezvoltă pe *suman* și *manta* uimitoarele ornamente cu *sarad*. Cojocul este și el decorat cu broderii bogate. Din dorința de a impune o imagine memorabilă s-a insistat asupra croiului hainelor groase, croite

simplu în trecut², ajungându-se la piese excepționale, la care funcția estetică și de reprezentare a căpătat o pondere aproape egală cu cea de bază: funcționalitatea. Astfel, bundița a evoluat spre *cheptarul cu poale*, jocul drept spre *cojoc cu poale*, iar *sumanul*, care în secolul XVI avea croi simplu, după cum mărturisesc documentele³, a evoluat spre varianta *suman cu falduri*. Mantaua este o variantă de suman, pentru că folosește același material și se utilizează în aceeași perioadă, dar ea este o haină motivată ocupațional, evoluând pe fondul serviciului grăniceresc pe care îl făceau *trupele cu schimbul*: țărani din zonele de graniță (pe o fâșie de circa 30km față de graniță) ce făceau serviciu militar o săptămână din lună, cu hainele proprii, alte trei săptămâni ocupându-se de gospodărie și de muncile obișnuite). *Mantaua cu glugă* are propria sintaxă decorativă și s-a specializat în timp ca veșmânt festiv și ceremonial (*mantaua de mire*).

În concluzie: pentru a fi bine îmbrăcat în costumele populare se impune măcar o consultare a celor ce l-au purtat firesc, bătrânii, sau, în lipsă, a materialului documentar furnizat de cărți și muzee. Un ajutor în reevaluarea acestei probleme îl pot da, cu siguranță, specialiștii care lucrează cu performerii culturali sau care girează sau jurizează evenimente culturale.

Bibliografie

1. Bătcă, Maria, *Costumul popular românesc*, București, 2006
2. Camilar, Mihai, *Zona etnografică Dorna*, 2013
3. Florescu, Florea Bobu, *Portul popular din Moldova de Nord*, Editura de stat pentru Literatură și Artă, București, 1956

² Alexandru Papiu Ilarian, *Tezaure de momente istorice pentru români*, București, 1861-1864, p.179, apud. Mihai Camilar, *Zona etnografică Dorna*, 2013, p. 358

³ *Ibidem*.

4. Pavel, Emilia, **Portul popular moldovenesc**, Editura Junimea, 1976,
5. Sf. Chiril al Alexandriei, **Scrieri**, II, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române (IBMBOR), 1992
6. Sf. Simeon al Tesalonicului, **Tratat asupra tuturor dogmelor credinței noastre ortodoxe, după principii puse de Domnul nostru Iisus Hristos și urmașii Săi**, Editura Arhiepiscopiei Sucevei și Rădăuților, 2002

ANEXA FOTO



Fig.1: Cămașa purtată la bundiță (față și spate)



Fig.2: Cămașa purtată fără bundiță (față și spate)

Principalele Sărbători Populare din anul 2019

Eutasia RUSU

Etnograf, Centrul Cultural Bucovina-CCPCT

Sărbătorile populare sunt în strânsă legătură cu calendarul religios, căruia îi adaugă o notă particulară dată de tradiții profane, ce apar de-a lungul vremii ca urmare a gesturilor rituale pe care săteanul le face din nevoia de a-și proteja familia, animalele, avutul și pe el însuși. Pentru el, *lanțul Sfântului Petru* e numai bun să lege lupii ca să nu-i prăpădească turmele și tot așa e bun ca să îngrădească găinile, ocrotindu-le de uli. De aceea, chiar dacă sărbătoarea din calendar *Închinarea lanțului Sf. Petru* nu e prăznuită cu liturghie la biserica satului, ea e ținută cu nelucrare în gospodărie. Săteanul ține sărbătoarea *Sf. Grigorie Teologul* ca să nu ologească și pe cea a *Sf. Foca*, ca să fie apărat avutul său de foc. Aceasta e gândirea practică pentru toți cei care trăiesc condiționați de vremi.

Stil calendaristic este denumirea folosită pentru cele două calendare: calendarul iulian (46 î.d.H) numit și *Stilul vechi* și calendarul gregorian (1582) numit *Stil nou*. În țara noastră, trecerea la noul stil s-a făcut în anul 1924, diferența dintre cele două calendare fiind de 13 zile. **A ține o sărbătoare** înseamnă a nu lucra în acea zi.

Peste an sunt 4 perioade de post compact și, între ele, **câșlegile**, perioadele în care alimentația este ritmată cu *zile de dulce (fruct)* și *zile de săc* (post). Când zilele de post din câșlegi au dezlegare la mâncare de fruct se zice că e *harți*, adică o suspendare a postului. În timpul perioadelor de câșlegi se deosebesc câteva intervale speciale: perioada *sărbătorilor de iarnă*, *Săptămâna Brânzei* (*Săptămâna Albă*) în care este oprit consumul cărnii și este permis consumul lactatelor și

ouălor și *Săptămâna Luminată*, prima după Paști, cu dezlegare totală.

În câșlegi se fac nunți, hore, baluri, dansuri, acestea fiind oprite în posturi. În câșlegile de iarnă se fac clăci de tors și șezători. În câșlegile de vară și cele de toamnă se fac clăci la construit sau lipit casa și clăci la muncile câmpului, mai ales, la fân. În postul Crăciunului se fac clăci de scărmanat și de tors. Atât în câșlegile de iarnă cât și în cele de vară și toamnă se făceau clăci de cusut la mireasă.

IANUARIE (GERAR)

Luna *ianuarie* este marcată de câteva sărbători mari: *Anul Nou*, *Sf. Vasile*, *Bobotează*, *Sf. Ioan*, *Sinții Trei Ierarhi*. **Anul Nou** se serbează la trecerea dintre ani, când flăcăii colindă în ceată (colind cu măști animaliere, Frumoșii, Malanca, colindul cu scripca). În prima zi a anului e rândul copiilor la *semănat* simbolic, cu valoare augurală, menit să aducă prosperitate și sănătate gospodăriei colindate.

Ajunul Bobotezei (Iordanul) – 5 ianuarie, **Boboteaza** – 6 ianuarie și **Sfântul Ioan** – 7 ianuarie, reprezintă un ciclu cu care se încheie *sărbătorile de iarnă*. *Ajunul Bobotezei* este o zi de *ajunare* (post negru) ținută cu sfințenie de femei pentru sănătatea familiei, sporul casei, căsătoria fetelor (care și se străduiau să își afle ursitul). În *Ajunul Bobotezei* preotul este cel care colindă casele vestind *Botezul Domnului (Iordanul)*. Preotul era întâmpinat cu lumânare aprinsă și fuior de cânepă sau in, pe care gospodina îl așeza după cruce. Fuiorul era dăruit preotului pentru ca femeia să aibă spor la tors și țesut și în credința că atunci când se sfințește *aghiasma mare*, la *Bobotează*, la scufundarea crucii atâtea suflete ies din iad câte fire are fuiorul. De aceea, gospodina se îngrijea să pregătească un fuior bogat.

La *Bobotează* se sfințesc toate izvoarele pământului. Preotul sfințește afară, la crucea de gheață, *Aghiasma Mare*,

care se bea de către toți creștinii timp de 9 zile. Pentru sfințirea aghiasmei femeile așează paie pe care preotul să stea cu picioarele, când slujește. După slujbă paiele sunt luate acasă pentru a fi așezate în cuibarele cloștelor și în ieslea vitelor, în credința că vor scoate pui mulți și vor avea vite sănătoase și mănoase. Cu *aghiasmă mare* oamenii stropesc (botează) grădinile și, neapărat, vitele. În Bucovina huțânească la *Bobotează* se fac cruci mici de draniță care sunt duse la sfințirea aghiasmei, apoi așezate la ușile și ferestrele casei, grajdului, la fântâni și izvoare, pentru a le proteja.

Sfântul Ioan este zi de mare praznic, acum sărbătorindu-se toți ce poartă acest nume sau unul înrudit.

În trecut, sătenii ce aveau animale, ciobanii în mod obligatoriu, țineau cu sfințenie și alte sărbători mai mici, precum **Sânpetru de iarnă** - 16 ianuarie, mijlocul iernii, ținut pentru paza turmelor, întrucât **Sfântul Petru** este considerat patronul lupilor și a altor sălbăticiuni, deci le poate stăpâni să nu strice vitele și turmele. **Circovii de iarnă** -17/18 ianuarie, marchează miezul iernii pastorale; sunt sărbători dedicate naturii și animalelor. **Filipii de iarnă** - 30 ianuarie/2 februarie sunt ținuți mai cu seamă în casele de ciobani și în gospodăriile în care sunt animale, pentru ca acestea să fie protejate de atacul lupilor. În trecut ziua **Sf. Grigorie Teologul** se ținea pentru ferirea de ologală.

FEBRUARIE (FAUR, FĂURAR)

Februarie este luna în care *crapă ouăle sub corb*, după cum se spunea altădată, când timpul avea altă rânduială. Numele popular de *Făurar* sau *Faur* face referire la activitățile meșterilor fierari de la sate, care în această perioadă reparau sau confecționau pluguri și alte unelte agricole pentru munca câmpului. Din sărbătorile mari face parte și **Întâmpinarea Domnului (Stretenia)** - 2 februarie. Sărbătorile mici, care au însă o ținere și o semnificație aparte în lumea satului, sunt **Sf. Trifon (Triful)** - 1 februarie și **Sf. Haralambie** - 10 februarie. Triful se ține pentru paza grădinilor, a semănăturilor, în această zi sfințindu-se aghiasma mică, cu rugăciuni speciale pentru semănături, țăranii aducând boabe spre a fi sfințite. Aceste boabe sunt apoi amestecate cu cele pentru semănat în credința

că, astfel, gujuliile (insectele) nu vor mai strica semănăturile. Tot în această zi preoții sunt chemați să sfințească viile, pometurile (livezile) și grădinile.

Sf. Mc. Haralambie se ține și astăzi, dar în trecut era prăznuit în mod deosebit, el fiind cunoscut drept sfânt taumaturg (vindecător de boli) și făcător de minuni, dar, mai ales izbăvitor de ciumă, fiind adesea reprezentat cu ciuma legată la picioarele lui.

În februarie, după mijlocul lunii, este ***Dragobetele păsărilor*** – 24 februarie, când păsările încep să-și caute perechi și să se *drăgostească*, adică să se împerecheze. De aici și asocierea pe care o fac flăcăii când curtează fete, în această perioadă făcându-se ultimele dansuri, baluri de dinaintea postului, iar tinerii voiau să fie siguri că în lunga perioadă a păsărilor fetele dragi se vor gândi numai la ei. Luna februarie se încadrează în acest an în *Câșlegile de iarnă*.

MARTIE (MĂRȚIȘOR, GERMINAR)

În străvechiul calendar al romanilor luna *martie* coincidea cu prima lună a Anului Nou Agrar. În luna *Mărțișorului (Germinar)* natura se trezește la viață, încolțesc semințele chiar cele din beciuri și zămnice; acum încep muncile agricole, se curăță livezile și grădinile, se scot stupii de la iernat. În această lună se țin ***Moșii de iarnă (pomenirea morților)*** din sâmbata *Sf. Toader* – 2 martie, când se duc *de pomână* copturi și mâncare caldă în strachină de lut, cu lingură de lemn, la casele cu copii, la bătrâni și sărmani. În sâmbăta *Sf. Toader* fetele își tăiau din păr ca să nu îi pască caii lui *Sân Toader* sau ca să aibă părul precum cozile cailor *Sf. Toader*. Prima duminică din această lună - 3 martie este ***Lăsatului Secului de carne***, după care urmează ***Săptămâna albă***, numită și ***Săptămâna Brânzei*** – 4/10 martie, apoi încep ***Păresimile (Postul Mare)***.

Sf. 40 de Mucenici (Mucenicii) - 9 martie, este zi considerată începutul Anului Agrar, pentru că se scoteau plugurile pentru a fi sfințite, în vederea muncilor din primăvară.

Pe 17 martie sunt ***Alexiile (sărbătoarea Sf. Alexie. Omul lui Dumnezeu)***, considerată *cap de primăvară*, ziua

șarpelui, întrucât se dezleagă gura păsărilor și ies vietățile din pământ. Sf. Alexie este și început de *An Piscicol* și *An Apicol* pentru că acum ies și peștii din amorțeală.

Buna Vestire (*Blagoveștenia*) – 25 martie este o sărbătoare mare, cu dezlegare la pește, se ține cu strictețe ca toate praznicele *Maicii Domnului*. Se spune că în această zi păsările migratoare încep să se întoarcă. În calendarul popular sunt și sărbători ale primăverii, cu date fixe, de sorginte precreștină:

Mărțișorul - 1 martie, reprezintă un vechi ritual de înnoire a timpului în prag de primăvară; realizat din fire răsucite de ață în 2 culori, semnifică firul anului, firul vieții și este investit cu puteri apotropaice.

Zilele Babei - 1-9 martie sunt primele zile din lună, la schimbarea anotimpului, când vremea este capricioasă. Alegerea unei babe (zi) este o practică propitiatoare.

În această lună există un reper astronomic important, **Echinocțiul de Primăvară** - 20 martie, când ziua este egală cu noaptea; din acest moment începe creșterea zilei față de noapte.

Reper în calendarul religios este **Lăsatul Secului de brânză** - 10 martie, ultima zi a *Câșlegilor de Iarnă*, zi premergătoare Postului Mare asociat cu **Noaptea bobilor** (ultima noapte din *Câșlegile de Iarnă*). În ultima seară de câșlegi se fierbea un ceaun de ouă tari și se mâncau ca ultimă masă ouă pe săturate, pentru ca postul să fie ușor, apoi se *dădea mâncarea de frupt pe bobi*, adică se schimba mâncarea, de acum consumându-se multe leguminoase boabe: fasole, bob, linte, mazăre.

Lunea curată - 11 martie (prima zi din Postul Mare), când se purifică spațiul cosmic și cel gospodăresc. Prima zi din Postul Mare, *spolocania*, este zi de ajunare, cu post negru.

Martea blidelor - 12 martie (prima marți din Postul Mare) când se curățau vasele cu leșie. Acum se spală vasele și tacâmurile de dulce și apoi se urcă în pod și se aduc în bucătărie cele de săc. Unele vase de gătit erau folosite și la mâncarea de dulce din câșlegi și la cea de săc din post; ele erau opărite cu leșie, apoi spălate pentru a putea fi folosite în post.

APRILIE (PRIER)

Luna *aprilie*, numită și *Prier*, pentru că timpul se încălzește, *priind* pământului, marchează perioada muncilor agricole de primăvară, dar și începutul pășunatului și urcarea oilor la munte. Prierul din acest an se suprapune în bună parte peste perioada Păresimilor (Postului Mare).

Sărbătorile mari ale lunii aprilie sunt *praznicile împărătești* ale **Floriilor (Intrarea Domnului în Ierusalim)** – 21 aprilie și **Paștelui (Învierea Domnului)** – 28 aprilie, la care se adaugă sărbătoarea **Sf. M. Mc. Gheorghe** – 23 aprilie și **Sâmbăta lui Lazăr**. O perioadă cu totul aparte este **Săptămâna Mare** – 22-27 aprilie, **Săptămâna Patimilor**, care precede Paștele.

În Prier este începutul anului pastoral, **Sân Gheorghe**, sărbătoare cu dată fixă, de mare rezonanță în Bucovina, care avea ocrotitor, încă din vremea lui Alexandru cel Bun, pe *Sfântul Gheorghe, Purtătorul de biruință*, patronul Mitropoliei istorice a Moldovei, patron al Moldovei istorice și, până astăzi, patron al armatei țării, fiind reprezentat pe vechiul steag de luptă al Moldovei. La Sfântul Gheorghe se așezau glij cu iarbă pe stâlpii porții, ca reminiscență a unui străvechi cult precreștin al celebrării naturii renăscute și semn al începutului de an agrar. Tot acum își are debutul și *Anul Pastoral*, moment în care urcă oile la munte.

Dintre sărbătorile cu dată mobilă amintim **Miezîipăreți (mijlocul Păresimilor)**, adică mijlocul Postului Mare, dată la care gospodinele făceau numărătoarea ouălor. Cu dată schimbătoare este și **Sâmbăta lui Lazăr** – 20 aprilie, zi de pomenire a morților, cu dezlegare la icre de pește, după vechiul tipic bisericesc. În sâmbetele din *Postul Mare* se fac pomeniri ale morților, sătenii de altădată pregătind pomelnicele cu morți, pe care le dădeau preoților pentru a fi pomenite tot postul și îngrijindu-se ca în fiecare sâmbătă să ducă la biserică câte 3 sau 9 colăcei și *paos* (vin), uneori adăugând fructe uscate sau colivă de grâu. Ultima pomenire se făcea în **Sâmbăta lui Lazăr** sau în **Joia Mare**. Pomenirile se întrerupeau până la **Paștele Blajinilor. Floriile** - 21 aprilie, sunt marcate de smicelele de salcie așezate în glie pe stâlpii porții, amintind

de înflorirea pomilor. Cu ramurile de salcie sfințite la biserică se tămăduiau peste an vitele bolnave.

Vinerea Seacă (Vinerea Mare, Vinerea Patimilor, Vinerea cea Scumpă) – 26 aprilie este zi de ajunare (post negru), una și cea mai importantă dintre cele 12 vineri mari de peste ani, ținută cu post negru și cu rugăciune și nelucrare, ca o sărbătoare, pentru moartea pe cruce a lui Hristos.

Paștele – 28 aprilie (numele de Paști derivă din limba ebraică, *pesah* înseamnând *trecere*). La **Paștile** creștin, cred oamenii că se deschid cerurile și mormintele, ei considerând că cel ce moare la Paști sau în Săptămâna Luminată merge neîmpiedicat spre cer. Românii au dedicat Paștelui două alimente; oul pascal, roșit sau decorat, și pasca (pâinea rituală reprezentată de colac, combinată cu brânza).

MAI (FLORAR)

Luna mai este cunoscută sub numele de *Florar, Frunzar sau Cireșar*, începe în perioada pascală, primele zile fiind în *Săptămâna Luminată*. Luna debutează cu sărbătoarea populară de **Armindenii** (ziua pelinului) -1 mai, plantă foarte importantă în terapia populară, care înflorea în mai (pelinul alb). **Izvorul tămăduirii**, se serbează în acest an pe 3 mai. Este o sărbătoare la care se face sfințirea fântânilor și se slujește *aghiasma mică*, cu rugăciuni speciale de vindecare a bolilor. Se fac și procesiuni religioase la izvoare. În **Duminica Tomii** - 5 mai, se prăznuiește **Paștele blajinilor** la care se face pomenirea morților la mormânt. În această zi se făceau petreceri câmpenești, iar tineretul reîncepea horele.

O sărbătoare importantă cu dată fixă în mai este cea a **Sfinților Împărați Constantin și Elena** - 21 mai, numită în trecut și **Constandin Graur**, pentru că păsările își învățau puii să zboare în această perioadă. Această zi se ține în popor și pentru apărarea recoltelor.

În luna mai, când apar schimbări bruște ale vremii și ploi cu gheață, se țineau și anumite sărbători populare care aveau puterea să păzească de ghiață: **Ghermanul** – 12 mai (răspunzător de năpasta grindinei) și **Oamenii de ghiață** - 12/15 mai. Această perioadă reprezintă un ciclu de patru zile

când oamenii aveau grijă de câmpurile lor, iar semănatul îl făceau în funcție de această perioadă.

IUNIE (CIREȘAR)

Sărbătorile lunii *iunie* încep cu hramul Sucevei, **Sf. M. Mc. Ion cel Nou de la Suceava** - 2 iunie și continuă cu trei praznice împărătești, **Înălțarea Domnului (Ispasul)** - 6 iunie, **Pogorârea Sf. Duh (Duminica Mare, Rusaliile)** - 16 iunie și **Sf. Treime** -17 iunie. Încă din secolul al XV-lea la sărbătoarea **Înălțării Domnului** se face pomenirea eroilor neamului, de unde și numele de **Ziua Eroilor** dat acestei sărbători. În trecut **Ispasul** era numit și **Paștile Cailor**, fiind singura zi din an când se spune ca toți caii erau slobozi și sătui. În această lună se țin și **Moșii de Vară** -15 iunie, numiți **Moșii de la Duminica Mare**. La **Rusalii (Duminica Mare)** - 16 iunie se sfințește teiul care apoi este dus acasă pentru protecția casei împotriva trăsnetelor, fiind păstrat peste an și folosit la vindecarea oamenilor și animalelor.

În iunie cade o dată astronomică importantă, **Solstițiul de Vară** - 21 iunie, când ziua are durată maximală, urmând ca de acum să înceapă a scădea. În calendarul popular sărbătoarea **Nașterii Sfântului Ioan Botezătorul, Sânzienele**, - 24 iunie are o importanță mare, fiind o sărbătoare florală, solară, la care sunt culese florile de sânziene și împletite în cununi.

Postul **Sfinților Apostoli** are în acest an durată unei săptămâni. Sărbătoarea **Sfinților Apostoli**, numită și **Sânchetru** sau **Mușirea cucului** - 29 iunie, marchează mijlocul verii și începutul secerișului și cositului.

IULIE (CUPTOR)

Sărbătoarea cardinală a lunii *iulie* este prăznuirea **Sf. Slăvit Prooroc Ilie Tesviteanul (Sântilie)** - 20 iulie, care tulbură fața cerului pe care-l străbate în car de foc aruncând fulgere spre pământul întinat de păcate.

De puțini ani este șerbătă ziua adormirii **Sf. Voievod Ștefan cel Mare** - 2 iulie. În această lună sunt prăznuiți câțiva sfinți taumaturgi, cu ținere mare în trecut, când oamenii se tratau numai cu rugăciuni și plante: **Sfinții Cosma și Damian**

(Cosmandinul) – 1 iulie și **Sf. M. Mc. Tămăduitor Pantelimon** - 27 iulie.

În luna iulie se țin anumite sărbători pentru paza recoltelor, caselor, viilor, luna fiind una extremă, cu potențial mare de secetă, dar și de ploi puternice, cu trăsnete și grindină, de unde și pericolul pentru cerealele aproape de secerat, pentru grădini, vii, livezi, dar și pentru case și turme.

Pricopul – 8 iulie (care ajuta la coptul cerealelor păioase; cui nesocotea această zi i se ”prichindeau grânele”).

Circovii de vară – 15/17 iulie.

Păliile – 17 iulie (zi ținută pentru ferirea gospodăriei de focul provocat de trăsnete).

Ilie-Pălie – 21 iulie (este cel care aduce arșița).

Foca (Opârlia) – 23 iulie (care pedepsește cu foc, arșiță solară și grindină pe cei care nu țin această zi).

Cu ziua de 31 iulie începe **postul Adormirii Maicii Domnului**.

AUGUST (GUSTAR, SECERAR, MĂSELAR)

Luna debutează cu **postul Adormirii Maicii Domnului**, post cu dată și întindere fixă în calendarul de peste an.

Principalele *sărbători religioase* ale lunii august sunt: **Schimbarea la față a Domnului (Pobrejenia)** – 6 august, **Adormirea Maicii Domnului (Sântămaria Mare)** - 15 august, **Tăierea Capului Sf. Prooroc Ioan Botezătorul (Sântion de toamnă)** - 29 august. **Probajele (Probojenia)** – 6 august, important stâlp calendaristic în calendarul popular, hotar între vară și toamnă, când iarba înceta să mai crească, se schimbă fața pământului și apele încep a se răci. În tradiția populară la probaje se duceau la biserică fructe de părg și miere, la *Prohod* din ajunul *Sânței Mării* se duceau flori din grădină, iar în ziua de *Sântion* nu se consumau fructe și legume rotunde sau de culoare roșie. Pe lângă aceste sărbători se mai prăznuiește și alte zile importante în *Calendarul popular* al lunii august: **Macoveii (Macabeii, Ziua Crucii de Vară)** – 1 august, în care se făcea aghiasmă pentru vii și livezi.

SEPTEMBRIE (RĂPCIUNE, CUMPĂNAR)

Numele *Răpciune* vine de la răcirea vremii, iar *Cumpănar* de la ***Echinocțiul de toamnă*** - 21 septembrie, când ziua și noaptea stau în cumpănă dreaptă.

Ziua de 1 septembrie este ***Începutul anului bisericesc***, când se prăznuia și ***Sf. Simion Stâlpnicul***, căreia i se acorda o atenție specială în prognozarea vremii peste an, considerându-se că așa cum este această zi va fi tot anul, iar dacă va tuna după această dată, este semn de toamnă lungă.

Nașterea Maicii Domnului (Sântămăria mică) - 8 septembrie, este sărbătoare mare cu ținere și prăznuire onomastică. În conștiința țaranului român, toamna începea de fapt în această zi, acum pleacă păsările călătoare, se retrag insectele și reptilele în ascunzișuri, frunzele copacilor îngălbenesc.

Înălțarea Sf. Cruci (Ziua Crucii) - 14 septembrie, zi de ajunare (post negru) era asociată cu anumite practici și munci. Busuiocul era cules înainte de această zi și din el se făcea cruce pentru biserică; în dimineața Zilei Crucii se făceau băi rituale și se adunau plante de leac. Ziua Crucii era reper pentru bătutul nucilor și pentru culesul strugurilor, care începea de-a doua zi. Existau și interdicții alimentare de a consuma fructe și legume marcate de cruce, precum nucile, care au miezul în cruce.

OCTOMBRIE (BRUMĂREL)

Octombrie marchează maturizarea timpului și începutul unui declin calendaristic, ziua începând să scadă. În această lună muncile din câmp și din gospodărie sunt intense: se strâng roadele din grădini, livezi, vii, de pe câmp, se pregătesc animalele pentru iarnă, încep arăturile de toamnă și semănatul de toamnă, se desfac stânile și se împart (întorc) oile, se încheie toamna.

Principalele *sărbători religioase* ale lunii octombrie sunt ***Acoperământul Maicii Domnului (Pocroavă)*** - 1 octombrie, ***Sf. Cuv. Parscheva*** -14 octombrie, ***Sf. M. Mc. Dimitrie, Izvorătorul de mir*** - 26 octombrie și ***Sf. Cuv. Dimitrie cel Nou, Ocrotitorul Bucureștilor*** - 27 octombrie. Ziua de ***Procoavă*** era răspunzătoare de acoperirea pământului cu strat

de brumă sau chiar de zăpadă; femeile țineau sărbătoarea pentru ca Maica Domnului să le apere de primejdii, pe ele și pe copiii lor.

Românii au obligația morală, nu numai religioasă, de a prăznui și pe sfinții mucenici mărturisitori ai neamului, așa cum sunt **Sf. Visarion, Sofronie și Oprea Miclăuș, Ioan din Gales și Moise Măcinic din Sibiel** - 21 octombrie, dar și **Sf. Iachint, Mitropolitul Țării Românești**.

Ziua de 14 octombrie este *Vinera Mare*, adică una dintre cele 12 vineri ținute în trecut de femei cu post negru, pentru sporul casei, sănătatea copiilor și mărișul fetelor. Se ține această vinere în cinstea Cuvioasei Parascheva, numită în popor **Sfânta Vineri** (numele grecesc *paraschevi* înseamnă *vineri*). Ea e ținută cu sfințenie și în mediile pastorale, pentru că se crede că *Sf. Vineri* are stăpânire asupra animalelor sălbatice.

Sâmedru - 26 octombrie, patron al iernii pastorale, care dezgolește natura, marchează sfârșitul *Anului Pastoral*.

NOIEMBRIE (BRUMAR, PROMORAR)

În această lună se făceau clăci, șezători și pregătirile pentru iarnă. Ea făcea tranziția între toamnă și iarnă.

Principalele *sărbători religioase* din luna noiembrie sunt **Soborul Sf. Arh. Mihail și Gavril** - 8 noiembrie, **Intrarea Maicii Domnului în Biserică (Vovidenia, Ovidenia)** - 21 noiembrie și **Sf. Ap. Andrei** - 30 noiembrie.

În lumea satului se serbau de către femei **Filipii**, aceștia fiind în număr de 3 sau 9, femeile alegându-și zilele de ținut. Serbarea lor asigura protecția familiei și vitelor împotriva lupilor. **Filipii de toamnă** - 14/21 noiembrie începeau pe 14 noiembrie la sărbătoarea **Sf. Apostol Filip (Ziua lupului)**, când intrau lupii în perioada de rut. **Începutul Postului Nașterii Domnului** este totdeauna în data de 15 noiembrie. **Lăsatul Secului** pentru *Postul Crăciunului* - 14 noiembrie, este o sărbătoare nocturnă marcată de regulă de dans.

În practica populară la **Ovidenie** se dă pomană *"lumină de veci"*, căci se crede că lumânarea din această zi nu se va stinge niciodată.

În luna noiembrie se prăznuiește **Sf. Mare Mucenic Mina** - 11 noiembrie, cel care ajută grabnic la descoperirea pagubelor și prinderea hoților și **Sf. Mare Muceniță Ecaterina** - 25 noiembrie, al cărei nume este foarte prezent în onomastica veche românească.

Sântandrei (Andrii) - 30 noiembrie este o sărbătoare ținută cu strășnicie de țărani, ea fiind asociată și cu multe practici magice și superstiții, cea mai cunoscută fiind bântuirea strigoilor, de unde și practica ungerii ușorilor cu usturoi. În ajunul sărbătorii, ca și la celelalte sărbători de iarnă, fetele încercau să-și ghicească ursitul.

DECEMBRIE (UNDREA, INDREA)

În luna *decembrie*, *iarna e în dreptul ei*, spun bătrânii. Este luna **Solstițiului de Iarnă** – 22 decembrie, cu noaptea cea mai lungă, de acum ziua crescând câte puțin. Sărbătoarea cardinală este **Nașterea Mântuitorului (Crăciunul)** - 25 decembrie, căreia îi urmează **Soborul Maicii Domnului (a doua zi de Crăciun)**. Alte sărbători cu ținere deosebită în trecut erau: **Sf. Muceniță Varvara** - 4 decembrie, **Sfântul Sava** - 5 decembrie, **Sf. Ier. Nicolae** - 6 decembrie, **Sf. Ier. Spiridon** - 12 decembrie, **Sf. Arhidiacon Ștefan (a treia zi de Crăciun)** – 27 decembrie.

O zi importantă în calendarul popular este **Sf. Ignatie** - 20 decembrie, zi numită și **Ignatul porcilor** pentru că din această zi începea tăierea porcilor în sate.

Cel mai așteptat moment al lunii este **Ajunul Crăciunului (Moș Ajun)** - 24 decembrie, când toți copiii colindă satul pentru a vesti nașterea lui Hristos. De peste 2000 de ani bucuria **Crăciunului** este neîntreruptă și neîmpuținată, pentru că ea este darul cu care Hristos Domnul vine în lume. Ajunul familiei se petrece sub semnul tradițiilor moștenite, iar la nivelul culturii alimentare se practică masa rituală de ajun, cu pelincile Domnului la etnicii români și cu 12 feluri de bucate la etnicii huțuli și ucraineni.

CUPRINS

Cuvânt înainte	3
ABC-ul IUBITORILOR DE FOLCLOR	5
Gânduri pentru tinerii etnomuzicologi și interpreți, Dr. Grigore LEȘE	6
Festivalul de non-folclor „autentic” - pamflet cultural -, Dr. Ciprian CHIȚU	12
“Urătură de Sf. Ilie” - pamflet cultural -, Ioan ILIȘESCU	21
MEMORIE CULTURALĂ.....	26
Obârșiile folclorice ale melodiei imnului național <i>Deșteaptă-te, române</i>, Dr. Vasile VASILE	27
Jocuri identitare românești în Bucovina istorică – <i>hora</i>, Dr. Constanța CRISTESCU.....	42
ETNOMUZICOLOGIE	51
Înregistrarea folclorului, între cilindrul de ceară și CD, Dr. Marian LUPAȘCU	52
Procesul de creare a cântecului „ca la leagăn” în spațiul folcloric al Republicii Moldova, Dr. Svetlana BADRAJAN, Dr. Elena SÎRGHI.....	62
Folclorul muzical din Republica Moldova în sec. XX-XXI: aspecte ale artei interpretative tradiționale la <i>acordeon</i>, Dr. Nicolae SLABARI.....	85
TRADIȚII ȘI OBICEIURI ÎN ACTUALITATE	95
Bunghiareasca – obicei de Anul Nou din subzona etno- folclorică a Câmpulungului Moldovenesc, Traian-Gabriel OJOG	96
Nunta în satul Pâraie - Comuna Mălini, Vasile UNGUREANU	114

Câteva considerații asupra obiceiurilor de nuntă și asupra textului ritualic nupțial, Paraschiva ABUTNĂRIȚEI.....	124
DASCĂLI SLUJITORI AI CULTURII TRADIȚIONALE	137
Pasiunea pentru folclor a profesoarei Virginia Bîrleanu din Vadu Moldovei, Lenuța RUSU	138
Culegători de folclor din zona Fălticeni, Lenuța RUSU ...	144
RAPSOZI, FORMAȚII FOLCLORICE	150
Grănicești – cântece și rapsozi, Pr. Constantin HREHOR. 151	
Grupul vocal-instrumental „Piatra Șoimului” – promotor al folclorului bucovinean, Mariana MAXIMIUC.....	159
Tradiție și continuitate în interpretarea muzicii bucovinene: <i>Taraful Flocea-Grosu din Pojorâta-SV</i>, Dr. Irina Zamfira DĂNILĂ	172
IZVOARE ALE CREAȚIEI FOLCLORICE - POVEȘTI	197
Taraful Domnului Oac, Casian BALABASCIUC	198
Domnul Oac caută un cântec, Casian BALABASCIUC ...	207
OPORTUNITĂȚI ETNOGRAFICE	215
Particularități în portul popular de vară și de iarnă, Eva GIOSANU	216
Principalele Sărbători Populare din anul 2019, Eutasia RUSU	227