

Universitatea *Spiru Haret*
Facultatea de Arte
Specializarea: Pedagogie Muzicală
Disciplina: Folclor Muzical

Curs de folclor muzical

Anul II

Lect. univ. dr. Otilia Pop-Miculi

Cuprins

Cuvânt înainte	4
Categorii ale folclorului muzical românesc	
Criterii de sistematizare.	5
Dialecte muzicale.	7
 <i>I. Folclorul ocazional (Folclorul obiceiurilor).</i>	
1. Repertoriul muncilor și al obiceiurilor de peste an (calendaristic).	
a) Repertoriul obiceiurilor de iarnă– manifestările legate de sărbătorile Crăciunului și Anului Nou: colindul, cântecul de stea, jocurile cu măști, urările, teatrul popular (religios și laic);	9
b) Repertoriul integrat obiceiurilor de primăvară-vară – manifestări legate de anumite momente ale muncii agrare și obiceiuri legate de pregătirea recoltei (plugarul, bricelatul, junii, lăzărelul, călușul), obiceiuri de secetă (paparuda, scaloianul), obiceiuri de seceriș (drăgaica, cununa), obiceiuri diverse legate de viața individului, a familiei, a comunității sătești (hăulitul, homanul, strigarea peste sat, toconecele).	14
c) Alte specii din ciclul calendaristic: Repertoriul de șezătoare și cel de clacă.	29
2. Repertoriul vârstelor și al obiceiurilor vieții de familie.	
a) Repertoriul copiilor și pentru copii- clasificare tematică, trăsături melodice și ritmice.	30
b) Repertoriul nupțial – trăsături, desfășurarea obiceiului și repertoriul muzical caracteristic	32
c) Repertoriu funebru – trăsături, desfășurarea obiceiurilor funebre și repertoriul muzical caracteristic;	35
3. Repertoriul păstoresc – clasificarea repertoriului; genuri cu trăsături muzicale specifice (poemul păstoresc, doina instrumentală, semnalele)	38
 <i>II. Folclorul neocazional</i>	
1. Doina – origine, terminologie, tematică literară, funcționalitate, trăsături muzicale specifice, categorii de doină (vocală, instrumentală, păstorească, lăutărească „de dragoste”).	42

2. Balada – origine, terminologie, ocazii de manifestare, tipuri de interpretare (țărănească, lăutărească); clasificarea literară a baladelor; clasificarea muzicală a baladelor; alcătuirea arhitectonică a baladei în stil „recitativ epic” (tipuri de recitativ, secțiunile baladei vocal-instrumentale, structura strofei „elastice”). 46

3. Cântecul propriu-zis, caracteristicile generale ale genului; stilul vechi (vechime, tematică literară, funcționalitate, trăsături muzicale specifice fiecărui grai, graiuri/dialecte muzicale) și stilul modern (aparitia și cristalizarea stilului modern, caracteristici generale, trăsături muzicale specifice). 49

4. Muzica jocurilor populare românești: criterii de clasificare a dansurilor, caracterul sincretic, strigăturile, particularități melodice, ritmice și formale. 51

Folclor urban

- Privire diacronică asupra genului. Caracteristicile cântecului urban. 57

- Revalorificarea ambientului urban prin arta străzii. Reprezentația folclorică contemporană și fenomenul folclorismului. 64

Cursul de Folclor muzical pentru anul al II-lea continuă studiul sistematic al folclorului, fiind util pentru viitorii pedagogi muzicali, în cunoașterea, analizarea, învățarea și transmiterea tradiției muzical-folclorice și a categoriilor muzicale existente în repertoriul practicat, asigurând în același timp autenticitatea.

Alături de elementele de muzică tradițională se află o analiză a repertoriului și mecanismelor de producere în ceea ce privește muzica orășenească tradițională, precum și a celei contemporane.

Autoarea

Categorii ale folclorului muzical românesc

Criterii de sistematizare a muzicii populare românești.

Creația muzicală populară constituie una dintre preocupările majore în ceea ce privește studiul științific etnomuzicologic. Numeroși cercetători au încercat diverse tipuri de clasificare ale genurilor și ale speciilor muzicale tradiționale, ținând cont de complexitatea tezaurului național muzical, precum și de sincretismul acestuia.

În general, *clasificarea* se face după următoarele criterii:

- a) după modul de realizare, există:
 - creații literare
 - creații muzicale
 - creații coregrafice
 - creații dramatice
- b) după modul de execuție, există:
 - producții artistice vocale
 - producții artistice instrumentale
 - producții artistice vocal-instrumentale

Primele 2 tipuri sunt performate de către țărani, ultimul tip fiind specific lăutarilor, dar se găsește și în mediul tradițional țărănesc.

- c) după maniera de interpretare muzicală, există:
 - execuție individuală (solistică)
 - execuție în grup (*la unison, antifonic, eterofonic, polifonic, armonic*)

Diferențierea repertoriului se face după:

- categorii de vârstă
- categorii de sex
- profesii

În *sistematizarea* creațiilor muzicale tradiționale, cele mai importante *criterii* sunt legate de

- prilejul cu care se desfășoară manifestările
- funcția pe care o au în cadrul manifestărilor

În ceea ce privește *funcția* manifestărilor tradiționale, semnalăm existența a 2 tipuri de producții folclorice:

- ocazionale, legate de
 - muncă
 - date calendaristice
 - momente din viața omului

- neocasionale
 - doina
 - balada
 - cântecul propriu-zis
 - melodiile de joc
 - cântecele orășenești

Criteriul de bază al clasificării melodiilor este fundamentat pe conținutul melodic și pe tehnica de alcătuire a melodiilor.

Dialecte muzicale. Dialectul daco-român.

Există mai multe dialecte muzicale:

- daco-român
- aromân (macedonean)
- istro-meglenoromân

Dialectul daco-român caracterizează arealul geografic al României, cuprinzând mai multe *graiuri muzicale* regionale ce au elemente specifice. Comune tuturor acestor *graiuri* sunt următoarele: scări pentatonice, ritm giustosilabic și parlando-rubato, utilizarea versului hexa- și octosilabic, organizarea liberă a strofei silabice.

Caracteristici ale principalelor *graiuri muzicale* regionale

Maramureș – melodie puțin melismatică

- preferință pentru modurile diatonice vechi (doric, frigid, mixolidic, eolic) cu puternic substrat pentatonic
- cadențe interioare pe treptele 1, 3, 5
- strofa melodică alcătuită din 4-5 rânduri melodice
- ritmul folosește troheul și iambul în alternanță
- emisie vocală glotică (cu „noduri”) pentru anumite genuri (doina, cântecul miresei)

Năsăud

- forme dezvoltate ale strofei melodice
- bogăție melismatică și formule de ornament specifice
- emisie vocală cristalină
- scări pentatonice sau moduri naturale (doricul, folosit frecvent)
- mobilitatea treptelor
- ritmică liberă

Centrul Transilvaniei

- strofe melodice cu un număr variat de fraze
- scări modale cu paralelism major-minor
- melodică mixtă, melismatică și silabică
- ritm parlando-rubato

Bihor – formule melodice tipice cu pentatonisme proprii

- intonație netemperată a scărilor pentatonice
- ambitus redus
- melodie melismatică
- melodie de factură arhaică
- melodii vocale cu caracter de dans
- cadență finală frigidă

– ritm parlando-rubato

Sutul Transilvaniei – melodii construite pe intervale mici, cu salturi de cvartă sau cvintă
 – ambitus restrâns, în care subtonul are rol preponderent
 – cadențe interioare
 – mobilitatea treptelor
 – frecvența pentatonicului 4
 – sistemul hexacordic folosit des
 – moduri diatonice prezente în multe din cântece
 – emisie melodică puternică
 – ritm giustosilabic și parlando-rubato

Banat – melodii cu formă amplă
 – ambitus mare
 – formule melodice tipice
 – scări pentatonice
 – ritm parlando-rubato

Moldova – formă arhitectonică ce cuprinde 3 rânduri melodice
 – fraze cu structură motivică
 – melodii melismatice
 – scări pentatonice cu pini mobili
 – ritm parlando-rubato sau giustosilabic

Oltenia – melodii cu caracter viu
 – sisteme pentatonice arhaice
 – ritm giustosilabic
 – folosirea frecventă a cromatismelor (în sudul Olteniei)

Muntenia – influențe balcanice, orientale și transilvane
 – scara de bază este pentatonicul 4
 – cadențe interioare
 – formule melodice și ornamentale proprii

Dobrogea – mozaic de stiluri
 – scări mult cromatizate
 – ritm aksak

Folclorul obiceiurilor. Caracteristici generale și specific muzicale.

Obiceiurile folclorice reprezintă ansamblul de manifestări legate fie de o dată, fie de un anumit eveniment, având un caracter colectiv și permanent, transmiterea lor făcându-se de la o generație la alta într-o anumită epocă și pentru o anumită colectivitate.

Etnologii consideră că obiceiul, în general, cuprinde mai multe ceremonii organizate într-un mod specific, în *secvențe* ce se succed gradual.

În ceea ce privește teoria ritualului, acesta este definit ca fiind un element al obiceiului format dintr-un singur act. Actele rituale pot îmbrăca forme ceremoniale, producându-se în fața unui grup de oameni, având un caracter fie artistic, fie unul mistico-religios, juridico-economic sau distractiv.

Din punct de vedere etnologic, obiceiurile folclorice se grupează în:

- obiceiuri de peste an, legate de date calendaristice fixe sau de momente ale muncii (obiceiuri din perioada de iarnă și primăvara-vară)
- obiceiuri legate de viața omului (ciclul familial)

Actualmente se observă o tendință de dispariție a multora dintre obiceiuri și dispariția caracterului magic, înlocuit de cel ludic sau de spectacol.

În ceea ce privește elementele muzicale ce alcătuiesc melodiile din cadrul obiceiurilor, acestea au o factură arhaică în cele mai multe dintre cazuri, o formă concisă, se bazează pe sisteme sonore și ritmice aflate în diferite stadii de evoluție, iar execuția este fie vocală, fie instrumentală.

Folclorul obiceiurilor legate de ciclul calendaristic.

Perioada de iarnă.

Manifestările rituale din această perioadă se desfășoară pe parcursul a două săptămâni, plasate între 24 decembrie și 7 ianuarie. Secvențe ceremoniale sunt deosebite stilistic și compozițional, genurile muzicale fiind: colindul, cântecul de stea, urarea cu plugul, sorcova, zioritul, vasilca, jocul și dansul ritual cu măști, teatrul popular, teatrul religios. Originea repertoriului de iarnă este în cultura străveche autohtonă geto-dacă, peste care s-au suprapus elemente ale altor culturi foarte vechi, precum cea română și cea slavă.

Colindul, denumit zonal și *colinda*, *corinda*, *cântec la fereastră*, *cântec de dobă*, *a dobei*, *cântec de pițărăi*, este cel mai reprezentativ gen muzical al acestei perioade. Denumirea de *colind* vine de la grecescul *Kalendae* (de unde și calendar) și de la slavul *Koleda* (de unde și colinda, corinda, formă ce pare a fi mai nouă, regională – conform Al. Rosetti, *Colindele religioase la români*).

Obiceiul se desfășoară pe parcursul a 2,3 zile, cu începere din după-amiaza zile de 24 decembrie sau în preajma Anului Nou, colindându-se la fereastră, afară în curtea gospodarului sau în casa acestuia.

Textele poetice sunt deopotrivă profane și religioase. Cele mai vechi sunt *colindele laice*, care indirect, în mod hiperbolic, prezintă aspecte legate de munca și viața unei familii. Aceste texte sunt individualizate, diferențiindu-se după: vârstă (colinde de copii, de tineri, de bătrâni), sex (de față, de băiat), profesie (de vânător, cioban, agricultor, pescar, militar, etc), categorii sociale (preot, notar, primar, văduvă, tineri căsătoriți, gospodar, logodnici, etc). Câteva teme literare întâlnite în colinde amintesc de vechi legende (legenda celor 9 frați metamorfozați în cerbi, legenda soarelui care și-a pețit sora, etc), basme, teme de balade (Nevasta fugită, Soacra cea rea, Miorița, Șarpele, Pinteia haiducul, Meșterul Manole, etc).

Versurile colindelor se înrudesesc cu cele de nuntă, desfășurarea epică fiind concentrată pe aspectul de urare, care apare de regulă la sfârșitul versurilor, tema poetică constituind doar pretextul pentru înfățișarea celor colindați. *Colindele religioase* au origine mai nouă, fiind influențate de cărțile apocrife, textele lor fiind adaptate la melodiile de colindă.

Interpretarea repertoriului de colinde poate fi vocală sau în grupuri compacte de copii și maturi. Există zone în țară unde maniera de interpretare este cea antifonică, în Banat, sudul Transilvaniei, Muntenia, vestul Dobrogei, putând fi însoțit și de instrumente de percuție sau aerofone, așa cum se întâmplă în Banat și Transilvania sau vocal instrumental, așa cum îl găsim în zona Olteniei.

Pe plan *muzical* melodia colindului este concisă, dinamică, uneori solemnă, având contururi precise, ritmica pregnantă, forma fixă. Cu un număr redus de mijloace de expresie, prin intermediul ingeniozității ritmico-melodice și a procedeelor de creare a discursului muzical, colindele românești se deosebesc net față de Cântecul de Crăciun apusene.

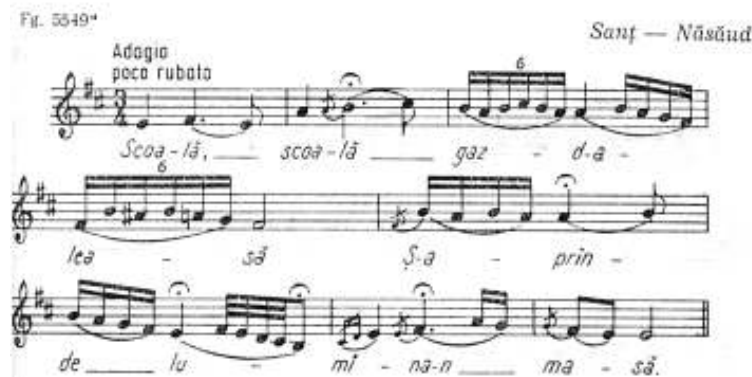
Etnomuzicologii au depistat, pe baza analizei, 2 *stiluri melodice* de colind, practicate deopotrivă în zonele etnofolclorice ale țării. *Stilul vechi* s-a păstrat de-a lungul Carpaților, din Banat până în sudul Moldovei, în sud-vestul Munteniei și parțial în Dobrogea.

Melodia este silabică, folosește versul hexa- sau octosilabic, are contur crenelat sau apropiat de recitativ în care consonanțele sunt frecvente. Saltul inițial este de cvartă sau cvintă.

Fig. 3549*



Fig. 3549*



Mag. 1608 I 1.



Structura arhitectonică a rîndului melodic este de obicei motivică, forma este fixă, strofică, alcătuită din unul sau doua refrene plasate la începutul, mijlocul sau sfârșitul colindului, având o schemă asimetrică.

Structura melodică este penta- și hexacordală cadentînd pe subton.

Ritmul poate fi giusto-silabic, aksak, parlando-rubato sau divizionar. *Stilul nou* s-a născut probabil începînd cu sec. al XVIII-lea. Alături de scările arhaice se impun cele modale, organizate în unele cazuri prin alăturarea a doua penta- sau tetracorduri, dînd melodiei un aspect amplu. De asemenea sunt prezente melismele, refrenele reducîndu-se ca dimensiune.

Tempoul este rubato, ritmul diluat, *sistemul ritmic* este intermediar între giusto-silabic contaminat cu

sistemul distributiv sau cu cel parlando-rubato. Ca unități de timp se folosesc doimea cu punct alături de optime și pătrime.

Forma arhitectonică este dezvoltată. Unele dintre aceste trăsături apropie colindul de stil nou de cântecul liric.

Cîntecul de stea se deosebește față de colind prin tematica ce ține de aspectul religios și de originea cultă.

Textele acestor cîntece sunt adaptate melodiilor bisericești de tip apusean, excepție făcînd unele zone din Oltenia și din Muntenia în care acestea se cîntă și pe melodii de sorginte populară.

Alte *deosebiri* ce apar între cele două tipuri de genuri muzicale sunt: lipsa refrenului în cazul cântecului de stea, gruparea versurilor în strofe, modul de interpretare și caracterul solemn. Astăzi, aceste cântece sunt interpretate numai de copii în Ajunul Crăciunului și în zilele de Crăciun.

Urarea este făcută atât de către copii cât și de către maturi. Cea a copiilor se face câteodată pe ritmuri complexe și pe melodii simple.

Versurile sunt uneori umoristice. În Moldova și în Muntenia, în câteva sate, copiii merg la urat cu Plugușorul sau cu Buhaiul (acest lucru întâmplându-se pe alocuri și în Transilvania). În acest fel, este anunțat începutul muncilor agrare și se fac previziuni asupra bogăției anului ce urmează.

Melodiile sunt diferite ca origine, cele vechi fiind pentatonice, iar celelalte – hexacordice sau modale.

Urarea maturilor cu plugul este efectuată în grup numai de către bărbați, ceremonialul reprezentând un vechi rit de fertilitate ce se prezintă sub forme variate.

Furești — Argeș



Textul este o creație de mari dimensiuni care descrie în mod alegoric cu episoade umoristice, uneori satirice, fazele muncilor agricole. În unele zone, sunt folosite teme de baladă, precum *Miorița*.

Astăzi, obiceiul se păstrează doar ca mijloc de distracție și de felicitare. Sunt folosite ca instrumente de acompaniament buhaiul sau clopotele de la animale.

preluat din A.I.E.F., Mg. 1995ddd

Iteu — Biha
(culeg. Traian Mârza)



Vasilca este un obicei pe cale de dispariție cu un caracter agrar. Se mai păstrează în Muntenia și parțial în Oltenia. Denumirea ardelenască este

vergel și a fost atestată de către Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*.



Melodia cunoaște 2 tipuri, una înrudită cu colindul, iar cealaltă, mai dezvoltată, având formă ternară sau pătrată, cu o melodie desfășurată în mod mixolidic sau ionic pe un ritm măsurat. (ex. face parte din colecția George Breazul)

Jocurile cu măști cuprind: Turca, Cerbul (în Transilvania), Brezaia (în Muntenia), Capra și Ursul (în Moldova), desfășurându-se în preajma Anului Nou. Sunt organizate de către feciori și se folosesc măștile de animale. În Transilvania, aceste jocuri sunt însoțite și de colinde cu texte profane din repertoriul obișnuit sau cu tematică specială.

JOCUL URSULUI



Melodiile pe care se practică obiceiul sunt instrumentale, în formă de suită de jocuri, ce se desfășoară în ritm binar și aksak. Local, în Moldova, sunt folosite și melodii de doină.

etc. (melodia se repetă identic)

Teatrul profan are origine cvasifolclorică mai nouă și cuprinde piese dramatice, precum *Iancu Jianu*, *Haiducii*, *Anul Nou* și *Anul Vechi*.

Repertoriul muzical folosit are un caracter eterogen, ca stil și origine. Alături de melodii populare apar și melodii orășenești.

Dialogurile se remarcă prin caracter realist ce implică aspecte din viața cotidiană, personajele fiind luate din mediul tradițional și din cel orășenesc. Cele mai valoroase producții sunt cele cu tematică haiducească, atestate încă din sec. al XVIII-lea.

Teatrul religios este atestat documentar din sec. al XVI-lea. Originea sa este cultă, începuturile aflându-se în biserică, când scenele de mister a nașterii erau interpretate de către preoți. A fost preluat ulterior de popor, care l-a continuat, transformându-l într-un spectacol vesel de teatru de păpuși.

Melodiile folosite pentru caracterizarea unor personaje și întâmplări sunt bisericesti, multe dintre ele fiind identice cu cântecele de stea.

Perioada de primăvară-vară.

Manifestările din această perioadă sunt legate de date calendaristice fixe sau de momente ale muncii păstorești și agrare fără dată fixă. Caracterul lor este pronunțat agrar, iar timpul de desfășurare este între lunile martie și august. Repertoriul muzical cuprinde cântece, jocuri, manifestări dramatice legate sau nu de ritual. Există o grupare a acestor manifestări după felul

muncii de care sunt legate (cf. Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, E.D.P., 1967):

- obiceiuri și cântece care pregătesc sporul recoltei – *Plugarul, Cucii, Alegerea Crailor* sau *Bricelatul, Sângeorzul, Lăzărelul, Junii, Boul Înstruțat, Călușul*
- obiceiuri și cântece care anticipă sau însoțesc strângerea recoltei – *Paparuda, Scaloianul, Drăgaica, Cununa*
- diverse obiceiuri și cântece legate de viața individuală și de familie – *Hăulitul, Înfrățitul, Homanul, Strigarea peste Sat, Cățu-Mățu, Toconecele*, etc.

În majoritatea ritualurilor citate, muzica are rol secundar. În câteva cazuri, însă, există reprezentări animiste ale omului și vechi modalități de a influența forțele naturii cu ajutorul sunetului recitat sau cântat și al gestului – este vorba de *Paparudă* și de *Scaloian*.

Muzica instrumentală nu este special creată pentru ritual, ci împrumută piese din mai multe genuri. Există însă și anumite melodii rituale care sunt cântate exact în momentele semnificative ale obiceiurilor respective – *Lazărul, Paparuda, Scaloianul, Drăgaica, Cununa, Hăulitul, Lioara, Călușul*.

Lazărul

Având identitate păgână, chiar dacă se practică în Muntenia în Sâmbăta Lazărului, este performat de către fete.

Eliberat de sub tutela magicului, odată cu emanciparea concepției despre mediul înconjurător, obiceiul cu același nume a rămas doar ca un prilej de urare pentru o recoltă bună peste an, fiind plasat calendaristic aproape de începutul anului nou agrar, și/sau de distracție.

În cadrul cântecului ritual, unui vers de obicei octosilabic i se adaugă un refren trisilabic („Lazăre”), structura sa celulară fiind constituită pe un ritm de *anapest*.

Configurația sonoră a refrenului este de obicei descendentă, cadențând pe sunetul fundamental al structurii.

Structura sonoră pe care evoluează acest cântec ritual augural cuprinde tipuri sonore înrudite:

- 1) structură sonoră având în componență 5-6 sunete organizate într-o *pentacordie* cu substrat tetratonic și cu 3m

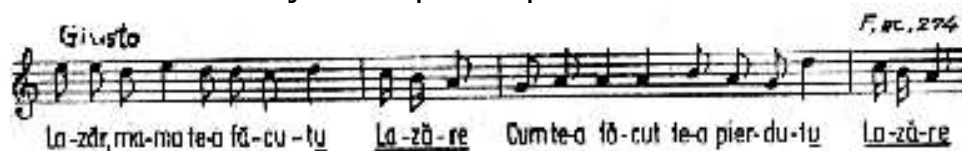


preluat din Gh. Oprea – *Sisteme Sonore în Folclorul românesc*



preluat din A.I.E.F., Fg. 8726b

- 2) structură sonoră organizată într-o *hexacordie* cu 3M și finală pe treapta 2



preluat din Gh. Oprea – *Sisteme Sonore în Folclorul românesc*



preluat din A.I.E.F., Fg. 1012c

- 3) *structură heptacordică* provenită din extensia celei hexacordice – eolian cu finala pe treapta 2



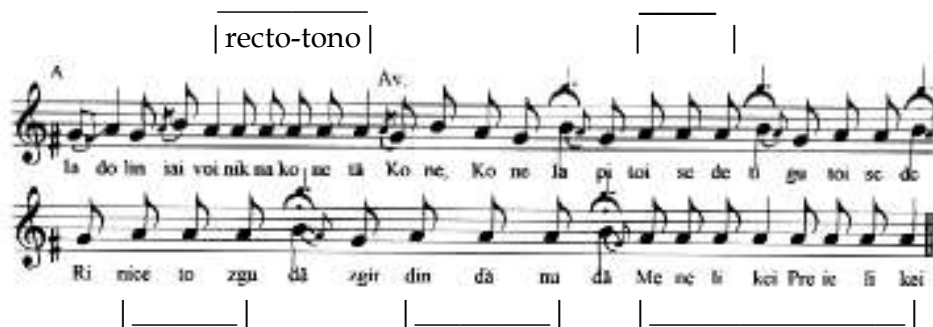
preluat din A.I.E.F., Fg. 174a

Varianța originală din județul Tulcea aduce nou față de cea precedentă îmbinarea *structurii heptacordice* cu *recitativul recto-tono* plasat la sfârșit.



preluat din A.I.E.F., Fg. 8572a

Același *recitativ recto-tono*, îmbinat de această dată cu un *tricord*, cadențând pe treapta 2 întâlnim în varinata de „Lazăr sârbesc”, cântat în comuna Plătărești, Ilfov.



preluat din A.I.E.F., Fg. 7887a

Varianta sârbească găsită în Iugoslavia (Bujanovca) îmbină același *recitativ recto-tono* cu o *bicordie*, cadențând pe treapta 1 sau pe treapta 2.



Кум чашу пије, бога моли.
Стари сват чашу пије, бога моли.
Сви сватови чашу пију, бога моле.

preluat din O. Vasic / D. Golemovic – *Narodne pesme i igre n okolini Bujanovka*



preluat din O. Vasici / D. Golemovici – *Narodne pesme i igre n okolini Bujanovka*

Varianta macedoneană originală din Gramatikova se înscrie într-o *structură tritonică* SI-SOL-MI cu pien, interpretarea sa făcându-se pe două voci, cea de-a doua (isonul) fiind constant cântată pe treapta 6.



preluat din A.I.E.F., Fg. 4388c

La o analiză mai atentă se observă în exemplele înregistrate în arealul românesc existența unui singur tip melodic cu variante.

Diferențele apar după cum urmează:

- la refren – valorile sunt diminuate față de cel anterior
- sub aspect sonor, se observă o extensie în registrul grav prin folosirea secunde LA-SOL. Acest tip de amplificare melodică determină ambiguitatea funcțională prin bipolaritatea de 2M aflată la baza structurii sonore

În exemplele cântate în zona balcanică se observă o desfășurare melodică pe structuri bicordice, tricordice, tritonice îmbinate cu recitativul recto-tono.

Din punct de vedere arhitectural, din analizele efectuate asupra întregului material sonor existent pentru această categorie folclorică, am întâlnit următoarele combinații:

A Rf.

A Rf. Av. Rf.

A Rf. B Rf.

A recitativ recto-tono

Paparuda

Este un ceremonial complex ce se înscrie în categoria celor pentru fertilitatea pământului prin provocarea ploii în vederea obținerii unor recolte bogate. Se practică aproape în toate zonele țării, atât preventiv în perioada aprilie-iunie, cât și în perioadele de secetă. Obiceiului este practicat fie de către fete între 9 și 11 ani, fie de către o fată pură, nemăritată fie de un flăcău sau de o femeie gravidă ce se îmbracă în frunze de boz, brusture, mai rar alte plante, întotdeauna la o fântână sau pe marginea unei ape, izolat purtând în mână o cruce din lemn. Denumirile zonale sunt Păpălugă, Păpărugă, Băbăruță, Peperuie, Dodoloaie, Mătăhulă, etc.

Obiceiul este străvechi, G.Dem Teodorescu atribuindu-i origine tracică, pornind de la răspândirea sa și la alte popoare din zona balcanică, unde denumirile sunt asemănătoare. J.G. Frazer atestă existența obiceiului și la indieni sub o formă identică, denumirea fiind aceea de *Regele Ploii*, element ce indică obârșie indo-europeană.

Melodia ceremonială desfășurată simultan cu stropitul cu apă pe actanți diferă de la o zonă la alta, fiind în concordanță cu caracterul jocului ce îi urmează.

Ritmul este hexasilabic, existând însă și tipare octosilabice, ambele tipare fiind încadrate în sistemul ritmic giustosilabic.

Structura sonoră cuprinde un nr. redus de sunete, de la tritonii cu/fără pini până la pentacordii/hexacordii.

Forma arhitectonică este fixă și cuprinde unul sau două rânduri melodice, foarte rar trei sau patru fraze muzicale distincte cu structură motivică. Caracterul melodiei este silabic.



preluat din Gh. Oprea / L. Agapie - *Folclor muzical românesc*



preluat din T. Mîrza - *Folclor muzical din Bihor*



preluat din E. Comișel - *Folclor muzical*

Scaloianul

Este un obicei înscris în categoria celor de invocare a ploii, practicat de către copii în timpul secetei în Muntenia, Oltenia, Dobrogea și Moldova, având mai multe denumiri zonale precum Scaloian, Caloian, Călian, Sul, Ududoi.

Rămășiță probabilă a unui cult închinat unui zeu vegetațional sortit morții și învierii rituale, obiceiul își are ecou, în opinia specialiștilor, în culturile zeilor greci Adonis, Attis sau a celui egiptean Osiris, precum și a cuplului Adonis-Afrodita. În perioada romană există menționat un obicei asemănător în care preoții Sali aruncau în Tibru 24 de păpuși din lut, numite Argei, cu scopul de a aduce ploaia. Forme similare ale obiceiului se întâlnesc la bulgari (Gherman, Caloian), la ruși (Iarilo) și în Bohemia (Marena sau Smet).

Din punct de vedere muzical, obiceiul este adaptat în general melodiilor de bocet din zona respectivă. Astfel, în Muntenia și în Dobrogea, unde bocetului îi este specifică proza cântată, melodia Scaloianului apare în forme aproape identice cu ale acestuia – lamentația funerară se desfășoară pe anumite tipare fixe în rânduri melodice inegale ca dimensiune, pe formule specifice de recitativ melodic și recto-tono, pe un mod frigian ce are alternanță major-minor, ca o prelungire a substratului pentatonic.

Există și alte forme de melodii ce seamănă mai mult cu incantațiile arhaice, pe un număr redus de sunete și cu forme ce cuprind 2-3 rânduri

melodice asemănătoare între ele, elemente ce corespund tipului arhitectonic primar sau binar.

O variantă a acestei obicei, desfășurată în luna aprilie este *Sulul*, atestat în sudul Munteniei, pe Valea Mostiștei. În cadrul acestuia au fost depistate 3 categorii de melodii rituale vocale, melodii de joc ritualizate (Bumbacul, Rața, Alunelul, Ceasul), precum și cântece neocasionale pasagere. Primul grup de melodii cuprinde cântece cu un tip unitar care evocă prin text și prin melodie o lamentație funebră. *Ritmul* este parlando-rubato, iar desfășurarea strofei melodice scoate în evidență alternanța major-minor.

Luncavița — Dobrogea



preluat din Gh. Oprea / L. Agapie - *Folclor muzical românesc*

Frăsinet — Muntenia



preluat din arhiva I.C.E.D.

Drăgaica

Constituie un obicei ce marchează coacerea recoltei. D. Cantemir o descrie ca fiind un joc ce se făcea de Sânziene (24 iunie). Astăzi se găsește doar în câteva zone din Muntenia.

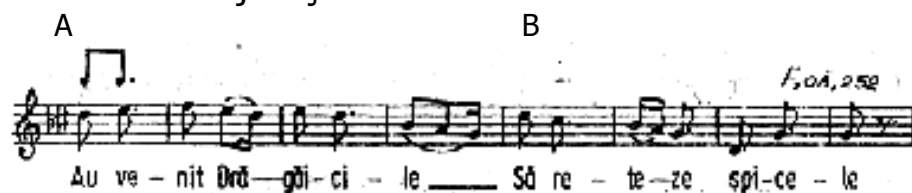
Cântecul ritual al Drăgaicei este urmat de o suită de melodii de joc ce au căpătat stabilitate în cadrul obiceiului. Caracteristic pentru melodie este ritmul ostinat, bazat pe repetarea identică a aceleiași formule construită pe ritm aksak.

Primul tip de melodie rituală consemnat este cel ce se desfășoară pe o structură *tetratonică hemitonice* a cărei treaptă 4 se află la interval de 4+ față de fundamentală.



preluat din Gh. Oprea - Structuri sonore in folclorul românesc

Un alt tip este cel în care prin amplificarea sonoră operată în registrul superior, precum și coborârea treptei 3, fac posibilă apariția unor elemente cromatice și evoluția către o *heptacordie de tip mixolidic*. Acest tip este frecvent întâlnit în nordul județului Teleorman.

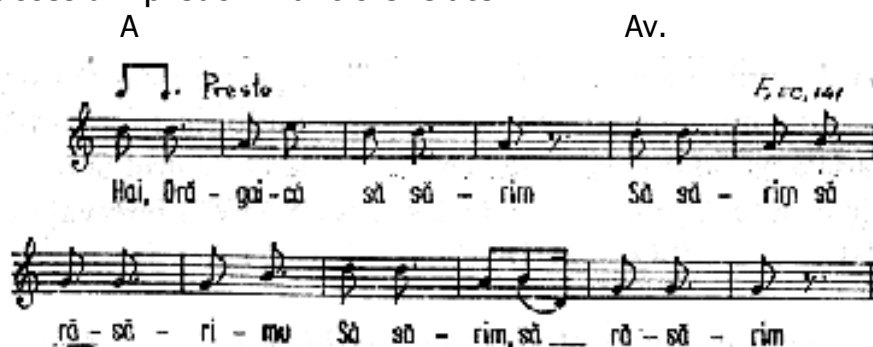


preluat din Gh. Oprea - Structuri sonore in folclorul românesc



preluat din A.I.E.F., Mg. 4100

În sudul județului Teleorman circulă un tip melodic înscris în *pentatonicul anhemitonic I, mod 1*, ce preferă intervalul de 4p și 3M în succesiuni predominant crenelate.



preluat din Gh.
Oprea - Structuri
sonore in folclorul
românesc

În toate

tipurile întâlnite, cadența finală este pe treapta 1, iar 3M ascendentă este situată pe fundamentală. De asemenea, întâlnim saltul de 4p ascendentă spre treapta 1 a finalului de strofă melodică.

Ritmul pe valorile inegale (aksak) constituie o altă particularitate a acestui cântec, dar și a jocului ce-l urmează în desfășurarea rituală.

Jocul, interpretat la fluier, se desfășoară melodic pe o *heptacordie de tip mixolidic cu elemente cromatice*. Marcajele ritmice ale pașilor ce însoțesc

dansul se desfășoară pe un ritm de anapest (vezi anexa I, p. 252) Structura acestui dans este motivică, repetându-se în special pe al doilea motiv (B).

Structurile arhitectonice ale cântecului ritual sunt:

A B
A Av. Av_c

Cununa

Ritual complex, desfășurat la sfârșitul perioadei de recoltare a cerealelor, analizat destul de mult de către specialiști, obiceiul este definit de către etnologul *Ion Ghinoiu* astfel: „Ceremonial agrar la trecerea spiritului grâului din ciclul vieții (planta) în ciclul morții (sămânța). Drumul spre nemurire al spiritului grâului intersectează trei adăposturi (lumi) succesive: *preexistența*, de la sămânța semănată la sămânța încolțită; *existența*, de la sămânța încolțită la sămânța recoltată; *postexistența*, cu două destine, de la sămânța recoltată la sămânța semănată și de la sămânța recoltată la sămânța măcinată și transformată în pâine sacră”.

Vechimea ceremonialului și cântecelor sale este plasată probabil în preistorie, în practicile magice legate de munca pământului, trecând apoi în culturile zeităților greco-romane ale fertilității și fecundității, pentru a se contura într-o formă destul de apropiată de cea actuală în perioada medievală timpurie.

În opinia folcloristului *Ovidiu Bârlea*, evoluția obiceiului nu permite decât o cronologizare relativă, iar faptul că aria sa de răspândire este cea aproximativă a voievodatului Transilvania, pare să indice proveniența sa din această zonă. Același autor crede că această formă ceremonială a existat și la sud de Carpați în forme magice foarte vechi legate de semnificația ultimelor spice.

Într-o formă extrem de concentrată, acest obicei evoluează în cadrul restrâns al familiei, iar ca manifestare tradițională este legat de un grup mai larg de participanți, cândva întreaga obște sătească fiind implicată în această oficiere.

Ritualul în sine cuprinde mai multe secvențe punctate și muzical prin cântece specifice interpretate de către secerători. Astfel, se cântă în debutul ceremonialului de secerat, apoi la masa de amiază, în timpul secerișului, la confecționarea cununii de seceriș, în drum spre casa gazdei unde se organizează claca, la cină. Alături de aceste cântece rituale, există și momente de joc executate în cele trei secvențe ceremoniale importante – dimineața, la plecarea de la gazdă, apoi la masa de amiază și la sfârșitul secerișului, în fața curții gospodarului. De menționat este faptul că aceste jocuri nu au caracter ritual decât prin momentele semnificative ale desfășurării lor, repertoriul acestora fiind cel obișnuit al zonei. Ceea ce rămâne ritual este *cântecul de cunună*, executat vocal.

Aria de răspândire a obiceiului este Transilvania și Banatul unde a supraviețuit sub forma unor elemente dispartate dintr-o formă tradițională, încărcată cândva cu elemente magice. Simbolic, cununa de grâu prezentă în ceremonial reprezintă rodul bogat și fertilitatea, de aceea păstrarea sa într-un loc sacru (lângă icoană) duce la sporirea acțiunii sale apotropaice și augurale, atât pentru gospodar, cât și pentru spațiul în care acesta locuiește.

Tipurile melodice ale cântecului ritual care circulă sunt diferite, astfel:

1) în sudul Transilvaniei – Ținutul Făgărașului – Mărginimea Sibiului

Melodia rituală care se cântă aici poartă numele de „Dealul Mohului”, evoluând pe o structură dintre cele mai arhaice. Sunetele componente ale acesteia se desfășoară în cadrul unei *pentacordii diatonice cu 3M*. Aceste sunete sunt atrase de o finală certă situată pe treapta 1, pe care de altfel și cadențează.



preluat din Gh. Oprea - *Structuri sonore în folclorul românesc*



preluat din A.I.E.F., Fg. 1088a

Se observă din exemplele prezentate cum structura de bază a acestui tip melodic este cea a unei *tricordii* (SI-LA-SOL). Extensia către *pentacordie* se face prin plasarea unei singure celule melodice la sfârșitul celui de-al doilea rând melodic. De asemenea, trebuie subliniată simetria succesiunilor sonore de la extremele strofei melodice (incipit și cadență finală) pe treptele tricordiei.

Structura arhitectonică a cântecului ritual de acest tip cuprinde 3 rânduri melodice diferite – A, B, C.

În varianta din zona Hunedoara se poate remarca aceeași simetrie, dar spre deosebire de tipul din Făgăraș, treapta 4 este fluctuantă (DO). Și în acest caz se păstrează o structură arhitectonică tripartită ABCB.



preluat din Gh. Oprea - *Structuri sonore în folclorul românesc*

2) în zona Țara Moșilor

Structura sonoră întâlnită în acest ținut este *pentacordia anhemitonică*, modurile 4, 5. Definirea structurii sonore se face abia în final prin mersul treptat suitor și apoi coborâtor pe treptele picnoului. Tot ca o caracteristică a acestei structuri este și saltul de 4p descendentă care conturează cadența de la sfârșitul strofei melodice.

Structura arhitectonică cuprinde 3 rânduri melodice înrudite între ele.



preluat din Gh. Oprea - *Structuri sonore în folclorul românesc*

3) în zona Cluj – Huedin – Turda

Predominantă aici este *structura tetratonică* SI-LA-SOL-MI. Cadența finală este realizată pe 4p descendentă (2-6).

Întâlnim cazuri în care tetratonia mai sus menționată se transformă prin extindere în registrul acut sau grav într-o *pentatonie anhemitonică I*, mod 5.

Bipolaritatea de 3m accentuată în cadența mediană pe SOL (1) și cadența finală pe MI (6) sunt caracteristice pentru acest subtip.

Structura arhitectonică a cântecelor rituale din această zonă cuprinde de asemenea trei rânduri melodice înrudite între ele.



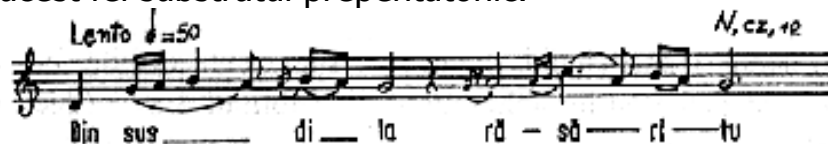
preluate din Gh. Oprea - *Structuri sonore în folclorul românesc*

4) în zona Năsăud

Structura sonoră întâlnită în sudul Năsăudului este tot o *tetratonie* a cărei desfășurare melodică este LA-SOL-MI-RE.

În partea de est a ținutului năsăudean, ponderea o deține *tricordia* SI-LA-SOL în jurul căreia se concentrează toată melodia, oricât de amplă ar fi ea. Sunetul ce apare la 4p inferioară (RE-5) poate fi socotit drept treaptă de

sprijin pentru fundamentală. În multe dintre cazuri se impune treapta 4, eliminând în acest fel substratul prepentatonic.



preluat din Gh. Oprea - *Structuri sonore în folclorul românesc*

5) în zona Maramureș

Varianta melodică din acest ținut se desfășoară tot pe o *tetratonie* de tipul SI-LA-SOL-MI, cadențând intern pe MI (6), LA (2) și SI (3), iar în final pe treapta 1 (SOL). Se observă și aici acea pendulare funcțională. De remarcă este și faptul că varianta din această zonă este puternic ornamentată, interpretată rubato, apărând și refrenul (vezi rândul melodic 7).

Structura arhitectonică poate fi A A sau A B.



preluat din Gh. Oprea -
*Structuri sonore în
folclorul românesc*

Așadar, structurile sonore întâlnite în diferitele zone din Transilvania sunt: *tricordia*, *tetratonia*, *pentacordia*, *pentatonia cu substrat pentatonic*, mergând până la *hexacord* cu treapta 4 uneori instabilă în sens ascendent (Hunedoara).

Profilul melodiilor este crenelat, în unele subzone întâlnind și melodii bogat ornamentate (Năsăud și Maramureș), iar structura arhitectonică cel mai

des întâlnită este A B C, existând însă și cazuri când întâlnim structură bipartită (A B – Maramureș).

Cadențele finale cele mai des întâlnite sunt pe treptele 1, 6 și uneori pe subton (tipul 2 – Năsăud).

Execuția cântecului de seceriș este făcută exclusiv de către colectivitatea feminină a satului, păstrătoare prin excelență a tradiției. Tempoul este *rubato* sau în unele cazuri *giusto*. În unele tipuri întâlnim la începutul acestui cântec ritual invocația „Doamne” ce pare a constitui o influență a colindei (tipul 2 – Năsăud).

Toate aceste elemente demonstrează existența unei diferențieri în structură melodică dintre ținuturile transilvănene ale acestei categorii folclorice.

Hăulitul

Obiceiul este răspândit în Oltenia Subcarpatică. G. Breazu îl definea ca fiind un străvechi obicei de primăvară aflat în practica copiilor, în special în mediul pastoral. Din punct de vedere muzical este caracterizat prin modul special de emisie vocală *de piept*.



Structura sonoră pe care se bazează cuprinde armonicile 3,4 și 5 sau 4,5 și 6. Atunci când lipsește armonicul 5 apare bitonia.

Ritmul pe care se desfășoară este alcătuit din formule simple, înrudite între ele, anapestul combinat cu pircul și uneori cu ionicul minor predominând.

Forma arhitectonică este liberă, structurată motivic pe 2 secțiuni. Maniera de cântare „hăulită” se găsește și în unele cântece propriu-zise ca refren, iar în anumite doine este intercalată între strofele melodice. În cântecul propriu-zis de factură mai nouă, această manieră de cântare se desfășoară pe un ritm de joc.



ex. preluate din C. Georgescu – *Hăulitul din Oltenia Subcarpatică*

Homanul / Popelnicul

Obicei străvechi de culegere a plantelor de către tineri (fete și băieți), precum și de confecționare a unor obiecte de uz casnic, în special a furcilor, precum și de săpare a primelor plante în perioada de primăvară. Zonele de desfășurare sunt Oltenia și Hunedoara.

În Oltenia există 2 tipuri melodice pentru Homan. Primul dintre ele cuprinde melodii în stil recitativ cu versuri inegale și duratele silabelor în care predomină optimea. Cel de-al doilea tip cuprinde versuri izometrice, iar valorile sunt ceva mai mari. În ambele tipuri, structurile sonore sunt prepentatonice.

În cazul Popelnicului din Hunedoara, melodiile au identitate comună cu cântecele miresei, cântecele propriu-zise sau au un caracter de dans.



preluate din E. Comișel – *Folclor muzical*

Lioara

Obicei practicat în Bihor în special de către fete, aflate la vârsta dintre copilărie și adolescență, și uneori de către nevestele tinere. Ceremonialul se constituie dintr-un dialog între membrele cetei feminine împărțite inegal, reprezentând „lumea de aici” și „lumea de dincolo”, purtat pe mormintele din cimitire, în jurul bisericilor, pe ulițele satelor și pe câmpurile dintre acestea pentru trecerea suratelor „dintr-o parte în alta” în scopul de a petrece și a-și potoli dorul între cei plecați și cei rămași într-una din sărbătorile care urmează Paștelui, Duminicii Tomei, Paștelui Morților sau Rusaliilor.

Textul rostit sau cântat pe o melodie caracteristică folclorului copiilor sau specifică ceremonialului are *versuri* penta-hexasilabice caracteristice poeziei ritualice vechi.

Melodia este considerată de etnomuzicologi un gen muzical aparte, bine încheiat și diferit față de alte cântece.

În prezent, aspectul magic al obiceiului s-a pierdut, rămânând ludicul. Jocul suratelor promovează sentimentul de solidaritate și de prietenie feminină.

Există precizate de către specialiști câteva subtipuri melodice în funcție de caracteristicile modale majore sau dorice.

Polenii de Sus — Bihor



preluat din T. Mîrza - *Folclor muzical din Bihor*

Călușul

Obicei complex cu mai multe sensuri evidente în care dansul are rol preponderent. Astăzi este răspândit în Dolj, Olt, Teleorman, Argeș, Giurgiu, Ialomița, Călărași. Până la începutul sec. XX a fost practicat și în Muntenia Subcarpatică, Transilvania de Sud, Valea Mureșului, Țara Moșilor, Năsăud și în Banat. În lucrarea *Descriptio Moldaviae*, D. Cantemir îl consideră un spectacol popular, neinsistând asupra funcției rituale de fertilitate și fecunditate. Cercetări recente au pus în lumină unele rituri de inițiere și de profilaxie.

În sudul țării există o suită de dansuri specifice, acomodată momentelor rituale într-o gradăție de tempo inaugurate de plimbarea călușarilor. Dansul propriu-zis al acestora este unul de mare virtuozitate, rămânând în perioada actuală doar aspectul spectaculos.

Contești — Teleorman



preluat din Gh. Oprea / L. Agapie - *Folclor muzical românesc*

Alte specii folclorice ale ciclului calendaristic

Repertoriul de Șezătoare

După încheierea muncilor agricole și până la începerea unui nou ciclu al acestora se desfășoară Șezătorile. La acestea participă atât tineri cât și maturi, criteriile de organizare fiind vârsta și vecinătatea în primul rând.

Șezătoarea se face în zilele de lucru, de la amurg până la miezul nopții, după un program bine stabilit. În perioada comunistă, acest tip de manifestare a fost interzis, el reapărând după 1989. În mod tradițional, în cadrul acestei manifestări ritualice existau discuții, glume, ghicitori, farmece menite să aducă feciorii sau să „lege” un flăcău de o anumită fată sau, în cazul unor femei tinere, anumite rituri de fecunditate. Toate acestea erau însoțite de muzică și strigături, iar spre sfârșit, în prezența bărbaților, se desfășurau jocuri de societate.

După 1989, odată cu reapariția obiceiului prin libertatea de acțiune și de expresie redată poporului a dispărut din ce în ce mai mult funcția premaritală, fiind înlocuită cu cea distractivă și cea lucrativă. Discuțiile purtate în cadrul șezătorilor s-au diversificat, paleta lor cuprinzând de la elemente de politică, până la cele de trai zilnic.

Repertoriul muzical este considerat de către specialiști o specie distinctă, ceremonială, execuția sa fiind legată de un anumit prilej într-o durată de timp determinată, având o funcție rituală precisă într-un complex ceremonial organizat, antrenând la exercitarea sa o colectivitate definită. Până la mijlocul sec. XX, repertoriul era considerat ca făcând parte din „ciclul vieții”, la fel ca și nunta sau înmormântarea, fiind de fapt un preludiu sau un postludiu al nunții.

Melodiile rituale au o structură arhaică, bazată pe cântece silabice cu formă fixă, uneori cu refren sau cu o „stroficitate relativă” (cf. M. Kahane / L. Georgescu – *Repertoriul de Șezătoare, specie distinctă*).

Structura sonoră se bazează pe scări prepentatonice sau pentatonice.



preluat din Nicola / Szenik / Mîrza – *Curs de folclor*

Claca

Este o formă de muncă în comun în folosul celui care o organizează, accentul căzând pe latura productivă a muncii. La fel ca și Șezătoarea, a fost interzisă o bună perioadă de timp, astăzi desfășurându-se după un program tradițional, cu un repertoriu muzical specific. Se mai păstrează, pe alocuri, în Transilvania, „cântecul la claca de tors” și „cântecul la călcatul fuioarelor”, melodiile fiind, de asemenea, vechi, cu structuri asemănătoare celor de Șezătoare.



preluat din Nicola / Szenik / Mîrza - *Curs de folclor*

Repertoriul vîrstelor și al vieții omului

Repertoriul copiilor

Caracteristici generale:

- avînd o vechime foarte mare, amintește de practici străvechi ce au aparținut cândva adulților;
- este un repertoriu sincretic, variat ce cuprinde creații cu diferite funcții, uneori eterogene ca origine;
- primele referiri la această categorie de repertoriu al românilor au fost făcute în sec. al XVIII-lea de Anton Maria del Chiaro, care remarcă asemănarea dintre jocul copiilor români cu cel al copiilor din Italia;
- legătura cu jocul și mișcarea determină modul de manifestare și interpretare al producțiilor din această categorie;
- constituția și gradul de dezvoltare determină specificul și conținutul, precum și procedeele de creație folosite;
- cele mai noi creații întîlnite în repertoriul copiilor au pătruns prin intermediul școlii, venind din sfera creației culte (vezi cântecul de stea);

- elementul ritmic, simplitatea melodică și forma arhitectonică simplă, sistemul propriu de versificație constituie elementele de bază ale acestui repertoriu.

Clasificare:

- creații legate de contactul copiilor cu mediul înconjurător cuprind cântece și versuri adresate elementelor naturii, vietăților, obiectelor și aparțin stratului arhaic; tot în această categorie găsim și imagini din viața socială.
- producții legate de joc cuprind jocuri individuale, de grup și de echipă, producții care însoțesc jocul, numărători, producții (ne)versificate.
- cântece și jocuri legate de perioadele calendaristice au fost preluate din repertoriul adulților și sunt prezente în special în repertoriile de iarnă (urarea pițărăilor, sorcova, plugușorul, colindul, cântecul de stea) și repertoriul de primăvară-vară (invocația către forțele naturale pentru aducerea ploii, fertilitate, lăzărelul, lioara, toconecele, homanul, etc.)

Caracteristici muzicale

Există o interdependență între structura ritmică, melodie, vers și mișcările care le însoțesc.

Sistemul de versificație este specific, având dimensiuni mai mari ca al adulților; cuprinde grupuri bi- și trisilabice; apar anacruze la începutul sau sfârșitul versului; accentul metric coincide mereu cu cel al cuvântului obișnuit.

Sistemul ritmic a fost studiat de către Constantin Brăiloiu și încadrat ca un sistem de sine stătător; timpul ritmic însoțitor al mișcărilor este pătrimea, care se divide în 2 optimi, mai rar în 3 sub formă de triolet, alternanța acestora cu grupurile binare făcând parte din sistem; accentul cuvintelor coincide cu cel metric al ritmului; în repertoriul copiilor există o variație ritmică extraordinară.

Sistemul sonor se apropie la copii de vorbire prin numărul redus de sunete, simplitatea liniei melodice și respectarea accentelor tonice; în general, melodia copiilor este foarte simplă, evoluând pe trepte apropiate, iar profilul melodic este descendent.

Forma arhitectonică este, în general, liberă, alcătuită din celule identice care se repetă sau sunt diferite; *motivul* constituie elementul determinant al formei și nu rîndul melodic.

invocații

Cărbunești — Gorj



Luci soa-re, luci, Și-o az-mă de pîi-ne,
Că-î dă-bă-bă nuci, Să lu-cești și mîi-ne.

Huși — Vaslui



Stîrc, stîrc, co-co-stîrc, Nu mai min-că broaș-te-le,
Nu mai sta în smîrc, Că au pui să-ra-ce-le

Urdarii de Jos — Gorj



Du-te frig și ieși căi-du-ră



De la noi din bă-tă-tu-ră.

numărători

Vinu de Jos — Al



În-tr-un co-pă-cel Și nu-mă-ră u-nu doi,
Stă un gin-dă-cel Ieși a-fa-ră din-tre noi!

George Coșbuc — Bistrița Năsă



În-vir-te-te, pu-re-cet De cînd și
Nu mă pot de pin-te-ce.



pi-nă cînd? Pin' ce fu-că Stan pe Fi-ra.

toconecele



Ta-co, ta-co-ne-le-le,



Mîi-ne's jos-mă-re-le-le.

ex. preluate din Gh. Oprea / L. Agapie – *Folclor muzical românesc*

Repertoriul nupțial

Caracteristici generale:

- făcând parte din categoria ritualurilor de trecere, nunta cunoaște 3 etape:
 - etapa preliminară, ce cuprinde peșitul, logodna și invitația la nuntă;
 - căsătoria propriu-zisă, ce cuprinde: plecarea miresei la apă, împodobirea miresei și a ginerelui separat, aducerea cadourilor pentru mireasă, sosirea alaiului de nuntă al ginerelui la casa miresei, transportul zestre, „iertăciunea”, separarea miresei de casa părintească și trecerea miresei în rândul nevestelor;
 - etapa postnupțială, ce cuprinde: petrecerea maturilor, sosirea alaiului cu părinții miresei, vizite protocolare.

- manifestările din cadrul ritualului sunt muzicale, literare, coregrafice și dramatice;
- obiceiul a fost supus permanent înnoirilor, iar repertoriul muzical are forme diferite de evoluție, de la cea arhaică la cea modernă;
- în zonele unde cântecele sunt interpretate de către lăutari, repertoriul muzical este mai bogat;
- în cadrul manifestărilor muzicale distingem 2 categorii de piese: cântece și jocuri ceremoniale, cântece și jocuri neocasionale
- *repertoriul ceremonial* cuprinde, la rândul său 2 tipuri de piese: vocale (cântecul miresei, cântecul mirelui, cântecul soacrei, cântecul zestre, cântecul bradului (steagului de nuntă) și cântecul găinii) și instrumentale, însoțite uneori de strigături (nuneasca, busuiocul și dansuri cu caracter distractiv – perinița, rața, ariciul, etc.)
 - repertoriul vocal se distinge prin existența a 2 stiluri: cel vechi și cel nou. Stilul vechi se caracterizează prin melodii cu formă închisă, improvizatorică, înrudite cu doina (cântecul miresei din Transilvania și Bucovina), melodii cu caracter solemn, material sonor bazat pe penta- sau hexacord de tip major, ritmică aparținând sistemului parlando-rubato, melodii desfășurate pe intervale mici.
 - Stilul nou se distinge prin melodii apropiate de cântecul propriu-zis modern, ritmică distributivă, tempo rapid, contur melodic complex

Cântecul ritual al miresei. Aspectele muzicale ale acestuia diferă de la o regiune la alta. În Transilvania și în Bucovina, structurile sonore sunt arhaice, bazate pe tetracord, pentacord, hexacord major, atingând frecvent cvarta inferioară. Melodiile sunt silabice, ușor melismatice, adesea cu refren, forma este strofică, mișcarea este moderată sau rară, menită să dea un caracter solemn cântecului. În zonele extracarpătice, acest cântec este interpretat de către lăutari, acompaniamentul instrumental nelipsind, forma fiind uneori liberă, iar scările muzicale folosite încadrându-se în heptacordii diatonice și cromatice.



preluat din T. Alexandru – *Muzica populară românească*

Cântecul ritual al mirelui la bărbieritul mirelui este întâlnit în Moldova, Muntenia și Oltenia. În Transilvania, dacă există, se cântă tot pe melodia cântecului miresei, iar în Muntenia și Oltenia melodia este un fost marș turcesc.

Muntenia



preluat din T. Alexandru – *Muzica populară românească*

- repertoriul instrumental este supus înnoirilor, se desfășoară pe ritmul anapestic, aksak sau divizionar-binar. De obicei este acompaniat de strigături scandate. Cele mai multe jocuri au caracter distractiv.

Hora Miresei

Muntenia



preluat din I. Meițoiu – *Spectacolul nunților, monografie folclorică*

- *repertoriul neocazional* din cadrul nunții este specific fiecărei zone a țării.

Repertoriul funebru

Caracteristici generale:

- păstrează tradiția veche ce privește moartea ca o trecere într-o altă lume;
- originea practicilor ceremoniale trebuie căutată în fondul cultural geto-dac ce cuprinde o multitudine de cântece rituale;
- în ceremonialul funerar românesc există unele modalități de cântare asemănătoare cu cele ale romanilor;
- în suita de obiceiuri funebre există 3 etape principale proprii oricărui ceremonial de acest gen: despărțirea de cei vii, pregătirea trecerii, precum și integrarea în lumea morților, și restabilirea echilibrului social rupt prin plecarea defunctului.
- la o asemenea ceremonie participă aproape toată colectivitatea, conformându-se unor criterii transmise din generație în generație.
- Fiecare dintre participanți are un rol bine stabilit: tinerii duc bradul, femeile interpretează cântecele rituale, maturii organizează jocurile de priveghi, etc.
- Pe durata celor 3 zile, dar și după aceea, se desfășoară manifestări ce cuprind producții muzicale *vocale* (cântece ceremoniale: cântecul bradului, zorile, cântecul de petrecut, cântecul ăl mare, cântecul de priveghi, bocetul), producții muzicale *instrumentale* (semnale din bucium, fluier sau goarnă și melodii de origine vocală interpretate instrumental, precum și producții *dramatice*: jocul cu măști, jocul de dexteritate, jocul cu sărutări, jocuri de noroc, acest gen de producții fiind performate în cadrul priveghiului în câteva sate din Transilvania și din Vrancea.

- *cântecele ceremoniale* fac parte din cel mai vechi fond muzical. Se întâlnesc astăzi pe o arie relativ restrânsă, fiind interpretate de către femei. Forma muzicală este cea strofică, melodia se desfășoară pe intervale mici, ritmul este liber (parlando-rubato), tempoul este larg și caracterul – solemn.

Producții muzicale vocale

Cântecul bradului se cântă de obicei la întâmpinarea bradului de către femei, în marginea satului, la ducerea lui către casa defunctului, în timpul împodobirii, înainte de plecarea cortegiului, uneori pe drum, precum și la ridicatul lui la capătul mormântului. Din punct de vedere muzical, acest cântec este diferențiat zonal, în comparație cu tematica poetică.

Structurile sonore pe care se desfășoară cuprind un număr redus de sunete – tetracordii în Gorj, tetratonii cu pini în Mehedinți, Năsăud, pentacordii în Gorj, hexacordii în Hunedoara. Diatonismul structurilor sonore este întrerupt uneori de instabilitatea unor sunete (în special cele de pasaj, emancipate sau nu din pini). Acest lucru ține de modalitățile de amplificare a sistemului modal prin apariția unor sunete noi care ulterior devin constitutive, ducând la alcătuirea unui nou mod.

Profilul melodic este în general descendent în cadrul unei strofe muzicale. Pe rânduri melodice el poate fi și mixt sau ascendent, acest lucru constituind unul dintre criteriile de diferențiere zonală. De remarcat este individualizarea pregnantă a celulei melodice care corespunde pe plan ritmic cu podia binară.

Formele arhitectonice sunt fixe în toate cântecele ceremoniale, fiind alcătuite din 2-4 rânduri melodice. Cântecul bradului nu are aceeași frecvență pe zone, astfel încât în partea de nord și vest a Olteniei și în Hunedoara se găsesc o mulțime de variante, mai puțin în Banat și aproape deloc în Năsăud.

Runcu – Gorj



preluat din Gh. Oprea / L. Agapie – *Folclor muzical românesc*

Cântecul zorilor este cunoscut astăzi ca și cântec ceremonial funebru în Gorj, Mehedinți, Banat, Hunedoara și o parte din Făgăraș, Arad și pe Someș. Este

interpretat de către un grup feminin în colțul casei, afară, în partea camerei mortuare, cu fețele îndreptate spre răsărit. Se execută în cele 2 dimineți când mortul este în casă și uneori în zorii zilei următoare. Din punct de vedere muzical se aseamănă ca structură cu cea a cântecului bradului.

Predomină structurile sonore cu un număr restrâns de sunete, cu/fără pieni, caracterului silabic al desfășurării melodice corespunzându-i un ritm aproape măsurat (quasi giusto), iar melismele sunt în concordanță cu ritmul parlando-rubato.



preluat din Gh. Oprea / L. Agapie - *Folclor muzical românesc*

Bocetul reprezintă jelirea morților prin intermediul muzicii. Obiceiul este practicat în toate ținuturile românești, fiind un act tradițional. Totodată, el este un mijloc de potolire a durerii morale. În esență, bocetul este liric. După modul de realizare muzicală, determinat în mare parte și de întrepătrunderea dintre text și melodie, se disting următoarele tipuri de bocete:

- a) cu formă strofică și text regulat versificat – octosilabice izometrice, rar hexasilabice (Transilvania și Banat)
- b) cu forme deschise și texte cu versuri improvizate în momentul cântării (nordul Moldovei, pe alocuri în Vrancea și Transilvania)
- c) cu formă liberă și tipare izometrizate în timpul interpretării (Oltenia Subcarpatică și parțial Muntenia)
- d) cu formă liberă pe text neversificat (Muntenia, Dobrogea, centrul și sudul Moldovei)

Bocetele se caracterizează prin caracter recitativ și silabic al melodiilor, material sonor cu număr redus de sunete, profil descendent și mers treptat al melodiilor, ritm parlando, rareori giusto.



preluat din Gh. Oprea / L. Agapie - *Folclor muzical românesc*

Producții muzicale instrumentale

Acest tip de melodii se păstrează astăzi doar în câteva ținuturi.

Ele se referă în special la *semnale* interpretate din bucium în Transilvania de nord (trânghiță) și în Moldova, predominant în mediul pastoral. Denumirile zonale ale acestora sunt: de mort, morțește, petrecerea mortului sau hora mortului.

Cântarea din fluier la priveghi sau în alaiul funerar se întâlnește în Hunedoara, pe Târnave, în Moldova și în Muntenia.

Melodiile de dans care s-au păstrat până astăzi au o funcție precisă în cadrul ceremonialului. Cele mai cunoscute sunt dansurile cu măști din Vrancea (chiporul, chipărușul) care au o vechime foarte mare.

Versul reprezintă o creație relativ recentă, având origine semicărturărească, cântat în Transilvania și parțial în Banat, în special de către bărbați la înmormântările tinerilor sau când sunt solicitați de către familiile defuncților. Melodia acestora este influențată de cea a bocetului, a cântecului propriu-zis și pe alocuri a romanței.



preluat din Gh. Oprea / L. Agapie – *Folclor muzical românesc*

Repertoriul păstoresc

Acest tip de repertoriu a păstrat până astăzi elemente muzicale arhaice datorită vieții izolate a păstorilor. O mare parte din cântecele aflate în circulație sunt interpretate instrumental la bucium, corn, tilincă, fluier, cimpoi, multe dintre cântece fiind preluate și de către agricultori.

Există 2 categorii de producții muzicale: *vocale* și *instrumentale*.

Semnălele păstorești sunt producții muzicale instrumentale, interpretate la bucium sau la fluier, constituind un gen muzical autonom. Melodiile sunt alcătuite pe seria de armonice naturale ale instrumentului, purtând diferite denumiri, după regiuni.



Doina păstorească (Șireag) poate fi vocală sau instrumentală. Intonația sa este netemperată, frazele sunt ample, bogat ornamentate, ambitusul melodic este, de asemenea, larg, scările sunt diatonice cu/fără trepte mobile, ritmul este liber, la fel ca și forma.



Repertoriul de dans cuprinde brâul, sârba, bătuta ce constituie dansuri bărbătești de grup. Acestea au un grad de virtuozitate sporit și prezintă dificultăți în execuția coregrafică. Interpretarea lor se face la fluier, structurile sonore sunt legate de posibilitățile de construcție empirică a instrumentului, forma este cea motivică, având o libertate mare în ceea ce privește frazele muzicale.



Cântecul propriu-zis păstoresc nu are trăsături muzicale specifice față de cel obișnuit. Diferă însă ca text literar.



Colindul păstoresc nu are trăsături muzicale specifice, tematica cea mai răspândită fiind „Miorița”. În zona de sud a Transilvaniei câteva colinde performate în mediul păstoresc au refrenul compus.



Poemul muzical „Când și-a pierdut ciobanul oile” reprezintă o piesă cu program, având o întindere considerabilă. Cuprinde o doină și un joc între care există elemente onomatopice și texte în proză.

Andante Când s-a perdut ciobanul oile (fragment)

Flori și flo - ri - ce - li, o - i - fi - li
me - li, Flori și flo - ri - ce - li,
o - i - fi - li me - li. Flori și flo - ri -
ce - li, Un - di s-a dus ie - li?
Un - di s-a dus ie - li, o - i - fi - li me - li?

Nici bini nu sfinșeș cînticu, numai ei audi tătăngăli. Acu, nu si mai înșăla. Li cunoaște di pi sunet cis- a lui. Cîntii l-o văzut, o alergat spri dînsu și s-o gudurat. Aista iera sâmn bun ci oili ierau pi undeva, aproape.

O coborît doar o țîrl pi poteci și s-o văzut oili. Di bucurii, iar o cîntat :

Moderato

Tri li li li li li li,
Tri li li li li li li, Tri li li li li
Tri li li li li li li, etc.

Balada păstorească are subiecte preluate din lumea pastorală, iar din punct de vedere muzical se aseamănă cu balada. Cele mai cunoscute balade păstorești sunt „Miorița”, „Costea”, „Mircea ciobanul”, „Dolca” și „Șalga”.

Notă: Toate exemplele muzicale din cadrul secțiunii repertoriului păstoresc au fost preluate din Gh. Oprea / L. Agapie – *Folclor muzical românesc*.

Folclorul muzical neocazional

Doina

- Definiție, terminologie, origine

Prin definiție, doina este un stil melodic liric prin excelență, melopeic, cu formă deschisă, bazată pe improvizație și elemente melodice tipice, mai mult sau mai puțin variabile.

Termenul a cunoscut o largă popularitate odată cu apariția publicațiilor de folclor literar ale lui Vasile Alecsandri. Terminologia populară se diferențiază pe zone, indicând uneori forma și caracterul cântecului, astfel:

- în nordul Transilvaniei: *hore lungă, hore cu noduri, hore de jale, horea pribeagului, horea frunzei*;
- în Oltenia: *cântec lung, îndelungat, prelungat, prelung, de jale, de codru, de ducă, de coastă, haiducesc*;
- în Muntenia: *de cuc, de frunză, de codru, de jale, de plai, haiducesc, de dragoste*;
- în Moldova: *a frunzii, de jale*;
- în Banat: cântecul vocal propriu-zis este numit *doină*, iar forma propriu-zisă de doină este numai instrumentală;

Genul exprimă o largă gamă de trăiri sufletești.

- Trăsături generale

Fondul tematic are un caracter unitar ce nu exclude în interiorul său varietatea și diversitatea.

Temele predominante sunt: înstrăinarea, despărțirea de cei dragi, norocul, dragostea, haiducia, relația cu natura.

Versurile se încadrează în tipar octosilabic în interiorul cărora mai apar uneori unele silabe „supranumerare” intercalate. Între rândurile melodice apar formule cu funcție de anacruze sau formule melismatice, completări de vers, interjecții și diverse refrene precum „Of”, „Măi”, „Hai”, „Hei”, „Doina”, „Dzi”, „Apăi”, „Le”, etc.

Structurile sonore sunt de cele mai multe ori prepentatonice în tipurile arhaice. În tipurile mai evolute, acestea se amplifică, dând naștere hexacordiilor și modurilor heptacordice (dorianul cu treapta IV mobilă în sens ascendent creând inflexiuni ale cromaticului 1). Aceste moduri obținute sunt definitorii pentru realizarea pieselor.

Caracteristica principală a doinei o reprezintă *recitativul recto-tono* și *melodic*, foarte rar *parlato*, ce constituie anumite tipuri și formule inițiale, mediane și finale.

Rândurile melodice formează unități ritmico-melodice distincte, constituite din pasaje desfășurate atât prin sunete diferite, cât și recto-tono.

Proprie stilului este și insistența în recitativ ca și la cadențe pe anumite trepte: IV, II, I, V, VI.

Cadențele din finalele strofelor melodice se fac de obicei pe treapta I, foarte rar pe treapta a II-a (Oltenia) sau pe o alunecare treptată, semiparlato, de la fundamentală la cvarta inferioară (Bucovina).

VINI SARA, NU MA CULCU Bilca — Bucovina

Rubato
♩ = 184

Hai dul dul dul dul dul dul dul lu-lu

Hai dul dul dul dul dul dul dul du-lui

Vi-ni sa-ra nu ma cul-cu, Măi, Di-mi-ne-a-ța

cînd mă sco-lu Cat în co-fă, a-pă nu-lu

Ca-na cu pe-lin în cu-lu Și ieu ca-na

și deo-da-fi La i-ni-mă m-o să-ge-tat.

Desenele melodice sunt uneori bogat melismatice, susținute prin emisii vocale specifice (cu noduri, sughițate, gâlgâite – în Maramureș și Gorj, într-un ritm parlando-rubato specific stilului doinit).

Strofele muzicale sunt elastice, inegale ca dimensiune; frazele muzicale respectă rareori o succesiune afirmată inițial, iar elementele de versificație au caracter improvizatoric. În cadrul strofelor elastice se mențin unele formule de recitativ și o anumită succesiune a motivelor. Improvizația lirică se produce pe anumite formule pilon, așezate la începutul sau la sfârșitul strofelor muzicale.

Forma arhitectonică cuprinde o structură tripartită:

- 1) Introducerea – debutează sau nu cu o interjecție, se desfășoară pe un arpeggiu ascendent, cu unul sau mai multe sunete alungite, salt de terță sau de octavă, desen melismatic desfășurat pe primul rând melodic. Alternarea repetată a 2 trepte (V-IV sau IV-V) sau recitativul recto-tono reprezintă, de asemenea, elemente de introducere;
- 2) Partea mediană – cuprinde doina propriu-zisă, construită după libera alegere a interpretului, în funcție de talentul său și de motivele de bază;
- 3) Partea concluzivă – este precedată uneori de o largă formulă ornamentală, de coroană sau de pauză sau constă dintr-un recitativ recto-tono, desen melodic descendent, bine individualizat față de ceea ce a fost înainte.

- Tipuri de doină

Criteriile care stau la baza sistematizării doinei sunt:

- a) sursa de execuție – 1) vocală, acest tip de doină întâlnindu-se în Maramureș, Oaș, Sălaj, Bihor, Năsăud, Someș, Mureș, Târnave, Țara Bârsei, Oltenia, Sibiu, Muntenia, Moldova, Bucovina, Banat; 2) instrumentală, acest tip fiind bogat ornamentat, întâlnit în special în Șireaguri și doinele de origine vocală; 3) vocal-instrumentală, cântată simultan monodic voce-fluier sau acompaniată de taraf, acest tip fiind întâlnit în doina de dragoste.
- b) criteriul evolutiv.
- c) criteriul sincron (răspândirea zonală) – coexistă câteva straturi muzicale pe care le identificăm după materialul sonor, modalitățile de intercalare a unor elemente poetico-muzicale, forma recitativelor și structurile arhitectonice.

Există următoarele tipuri de doină:

- 1) tipurile *arhaice*, întâlnite în Maramureș, Oaș, Năsăud, Bucovina și Oltenia Subcarpatică;



- 2) tipurile mai *evolute*, întâlnite atât în zonele menționate mai sus, cât și în alte părți ale Transilvaniei, Muntenia și Moldova;
- 3) tipuri „*de dragoste*”, întâlnite în Muntenia, Dobrogea și sudul Olteniei.

CIT E OMUL TINEREL
(de dragoste)

Rubato
♩ = 264

Bragadiru — Teleorman

Le le, le le,
di-di-țe lî, Cit e o-mul ti-ne-re-lî
Do-rul se fi-ne de-el, măi, Ca o-l-ța
du-pă miel, Ca va-ca du - pă vi-te-ș.
Nei-că, Ma pus loa-ba să mă-n-sor, mă, Ne-ves-ti-că
ca a mea — Nu mai a-re ni-me-neă.
Fu-gi a-fa-ră, foc și pă-ră. Fu-ge-n poar-tă,
să mă ba-tă. În tra-n-tin-dă să mă prin-dă,
Fu-ge-n-ca-să si-ri-oa-ră Și mi-zî-ce s-o fac fru-moas'

Balada (cântecul bătrânesc)

- Caracteristici generale

Gen preponderent epic, la care muzica participă în proporție destul de mare. Este interpretată în fața unui auditoriu și numai la cerere. În ziua de azi este cântată mai rar, în unele locuri la masa mare de nuntă, genul fiind gustat mai mult de către bătrâni. Interpretarea este un atribut specific masculin, lăutăresc, dar unele categorii de balade sunt cântate și de către femei.

Atestarea baladei pe teritoriul nostru este făcută în jurul anului 1575 de către un cronicar polonez. Termenul a fost folosit pentru prima dată de către V. Alecsandri în 1852, originea sa fiind în italianescul *ballare* = a dansa. Vechiul termen provensal *ballada* desemna un poem liric popular oral, cu destinație coregrafică. Forma dansată a baladei se mai întâlnește și astăzi la macedoromâni și la scandinavi. La noi, genul este unul „de ascultat”, singura excepție făcând-o cântecul despre Iancu Jianu ale cărui motive apar uneori în melodia jocului Jianului.

Tematica are legătură cu basmul și colinda. Al. Amzulescu clasifică balada astfel:

- a) balada fantastică – „Iovan Iorgovan”, „Soarele și Luna”, „Mizil crai”, în acestea predominând elementul fabulos și mitic

I. SOARELE ȘI LUNA

Fig. 5 692 a Viziru — Brăila

Um - blă soa - re să se n - soa - re, Și nă - re nici
o prin - soa - re, Și nă - re nici
o prin - soa' Și nă - re nici etc

- b) balada vitejească – cuprinde cicluri precum balada antiotomană („Brâncoveanu”, „Aga Bălăceanu”, ciclul Novăceștilor), balada porturilor dunărene („Chira Chiralina”, „Îlincuța Șandrului”, „Badiul”), haiducii și

hoțomanii („Miu”, „Dobrișan”, „Corbea”, „Pintea Viteazul”, „Iancu Jianul”, „Bujor”, „Radu Anghel”, etc.)

c) balada păstorească – „Miorița”

d) balada familială – „Logodnicii nefericiți”, „Milea”, „Soacra rea”, „Nevasta fugită”

e) jurnale orale – cântece povestite – „Focul de la Costești”, „Trenul de la Balota”, „La Siret, la Nămolosa”, etc.

VI. NUNTA INECATA ÎN SIRET

Mg. 4145 II C Brăi

La Si-ret, la Na-mo-loa-sa,
Un-de sa-n-ne-cat mi-rea-sa, Nu-s-a-n-ne-cat
nu-mai ia, Cu doi nași a-
lă-tu-rea, Nu-s-a-n-ne-cat nu-mai ia,
Cu doi nași a-lă-tu-rea

• Aspecte muzicale

Cele mai multe balade sunt interpretate de către lăutari și aparțin mai multor straturi de evoluție. Există consemnate balade ce folosesc muzica de colind (în Transilvania) sau melodii propriu-zise, chiar române.

Balada „clasică” are în componență recitativul epic. Este interpretată numai de către lăutari, fiind însoțită de acompaniament instrumental.

Debutază printr-un preludiu instrumental de formă liberă, având un puternic caracter oriental, denumirea sa fiind *taxâm*. Forma clasică a acestuia se întâlnește destul de rar și numai la lăutarii foarte bătrâni. Taxâmul este urmat de o introducere recitată sau cântată ce încearcă să capteze atenția publicului. Urmează cântarea propriu-zis vocală, începută pe un sunet acut, urmată de narațiune. Aceste două părți alternează și sunt întrerupte de câte un interludiu instrumental. Încheierea literară a baladei se face printr-o formulă prin care lăutarii îndeamnă mesenii să mai bea, promițând o nouă melodie. Din punct de vedere muzical, această încheiere (*vivart*) este făcută pe o melodie de joc din partea locului.

Melodia acestui tip de baladă este predominant silabică, lipsită de ornamente, recitativul recto-tono jucând un rol important în structura sa.

Balada lăutărească cuprinde:

- 1) formulă inițială, cântată în registrul acut, caracterizat prin melodicitate, de foarte multe ori melismatică, urmată de o pauză expresivă. Această formulă se desfășoară pe un sigur vers, reluarea fiind identică sau cu mici variații;
- 2) formulele mediane, care sunt mai variate, având profil melodic ascendent sau descendent, registru mediu, sunetele acute fiind folosite spre a marca anumite momente. Formulele melodice sunt structurate pe dipodii cu un ambitus restrâns, pe parcursul piesei acestea fiind transpuse pentru a se obține ambitusul lărgit. Profilul general al unei asemenea formule este, de obicei, descendent. Tot în cadrul acestor formule mediane se găsesc și episoadele parlată, care urmăresc cursivitatea narațiunii. În secțiunea mediană, combinațiile de formule melodice cu recitativul recto-tono și parlată dau posibilități nelimitate de improvizație;
- 3) formula finală, ce conține cadența care se face de obicei pe treapta I și uneori pe VII-1.

Ritmica baladelor este parlando-rubato, utilizând valori de optime și pătrime, rareori divizate în melisme. Formulele inițiale au un profil ritmic caracteristic.

Aspectul modal este foarte variat, mergând de la sistemul diatonic până la cel cromatic.

Balada țărănească este de factură arhaică, pe scări muzicale reduse ca ambitus, melodie silabică, fără melisme și interpretare parlando. Forma lor este fixă.

• Răspândirea baladelor:

- tipul clasic – se găsește în Oltenia, Muntenia, Dobrogea, sudul Moldovei, sudul Transilvaniei (pe alocuri), Bran și Întorsura Buzăului.
- tipul lăutăresc – este răspândit în toată țara.
- tipul țărănesc – mai puțin răspândit. În Transilvania – pe melodii de colind, iar cele din categoria jurnalelor orale – pe cântec propriu-zis.

Cântecul propriu-zis

- Caracteristici generale

Este genul cu cea mai largă răspândire, circulând mai mult într-o interpretare individuală și aparține tuturor vârstelor și categoriilor sociale, interpretarea sa fiind făcute în cele mai diverse ocazii.

Denumirea a fost dată de către Constantin Brăiloiu pentru a-l deosebi de cântecele de prilej. Pe lângă forma clasică, se mai întâlnesc și variante, precum *cântecul doinit* (Năsăud, Sălaj), *doina cântec* (Muntenia, Moldova), *cântec – cântec de joc*.

Există 2 stiluri ale acestui gen:

a) stilul vechi – este caracterizat prin tematică legată de dragoste, dor, jale, înstrăinare, război, cătănie, recrutare. El există în mai multe graiuri: daco-român (transilvănean, moldovean, muntean), aromân, meglenoromân și istroromân. Îndeplinește funcții multiple (de comunicare, de alinare a suferințelor, încurajare în momente grele, distracție). S-a dezvoltat în perioada feudală între sec. XI-XVIII. Este diferit zonal, are un sistem unitar de versificație, tiparul metric octosilabic predominând. Sistemul ritmic este parlando-rubato, giusto-silabic, aksak, structura melodică fiind dominată de pentatonic și de modurile naturale. Forma este liberă, iar gruparea este strofică.



b) stilul modern – apare la mijlocul sec. XX, are accesibilitate mare, circulație largă, caracter eterogen, iar modificările structurale se referă la heterometrie (strofa și rima încrucișată), precizarea clară a unui centru modal evoluat către structuri cu caracter major, ornamentică bine structurată, formule ritmice unitare, transformarea ultimului rând melodic în refren, adaptarea versului octosilabic a melodiilor la alte categorii vocale și instrumentale. Predomină scările heptatonice (diatonice și cromatice), iar ambitusul se lărgeste. Rândului melodic i se adaugă sunete corespunzătoare unor interjecții, refrene de completare, etc. Din punct de vedere ritmic, se impune giusto-silabicul și intervine divizarea, tendința fiind aceea de simetrie și măsurare. Forma este

lărgită, tiparul octosilabic amplificându-se. Cezurile apar la începutul sau la încheierea rândurilor melodice și sub influența muzicii lăutărești apar melodii noi ce conțin un refren și un cuplet apropiate ca formă muzicală de cele profesioniste. Interpretare se face de cele mai multe ori cu acompaniament instrumental.

Există mai multe subdialecte:

- 1) transilvănean – este alcătuit din mai multe graiuri, ce se disting prin anumite particularități structurale, preferințe pe anumite sisteme sonore, locul cezurii, cadențele interioare și finale, caracterul melismatic sau silabic, formule ritmico-melodice specifice, prezența sau absența refrenului, numărul rândurilor melodice, tipul de emisie vocală. În cadrul acestui subdialect se întâlnesc graiurile: sudardelenesc, bănățean, bihorean, sălăjan, năsăudean, maramureșean.
- 2) muntenesc – cuprinde mai multe zone și graiuri: al Olteniei Subcarpatice, al Munteniei Subcarpatice, al Munteniei de sud, al Olteniei de sud și al Dobrogei.
- 3) moldovenesc – cuprinde mai multe zone folclorice, împărțind Moldova în nord, centru și sud.

Fiecare dintre aceste graiuri și subdialecte are caracteristicile proprii în ceea ce privește sistemul de versificație, sistemul ritmic, sistemul sonor și forma muzicală (a se vedea și capitolul referitor la dialectele muzicale).

Notă: toate exemplele de la acest capitol (Folclorul neocazional) sunt preluate din Gh. Oprea / L. Agapie – *Folclor muzical românesc*.

Muzica dansurilor populare

În folclorul românesc există un număr foarte mare de dansuri ce se deosebesc între ele din punct de vedere coregrafic, melodic și ritmic. Ocaziile de dans sunt de obicei hora de duminică, nunta și nedeea, prilejuri cu care partea muzicală este susținută de un taraf. Există, de asemenea, și dansuri performate în cadru ritualic, așa cum este cazul petrecerii colindătorilor, în cazul obiceiurilor de primăvară, la priveghi, în șezători și înaintea plecării flăcăilor la armată. Fie că se manifestă în mod obișnuit sau în cadru ritualic, elementul principal și de expresie al acestor dansuri este ritmul.

Specialiștii au clasificat dansurile după *funcție*:

- a) rituale – legate de date calendaristice (ciclul sărbătorilor de iarnă, ritualurile agrare de primăvară-vară) și de viața omului (nunta, înmormântarea)
- b) propriu-zise

Mai există o clasificare din punct de vedere *coregrafic*, și anume:

- a) de cerc
- b) de linie
- c) de coloană
- d) de perechi
- e) de grup
- f) solistice

Cele mai vechi jocuri sunt cele de grup (de cerc – hora și de coloană), iar cele de perechi sunt de dată mai recentă. Desfășurarea dansurilor se face pe spații largi (Moldova, Muntenia) sau pe spații restrânse (Bihor, Țara Moșilor). Se observă o preferință a dispoziției coregrafice în dansuri după zone, și anume: jocurile de perechi și cerc în Maramureș, jocurile de perechi în coloană în Bihor, jocurile de cerc în sudul Munteniei, jocurile de coloană în Oltenia, jocurile de 2 în grup mic în sudul Transilvaniei, jocurile de ceată și solistice bărbătești în sudul Transilvaniei.

O altă clasificare a dansurilor este făcută după *sex*:

- a) bărbătești, de virtuozitate – Bărbunc și ponturi feciorești în Transilvania, Călușul în Oltenia, etc;
- b) feminine – cele mai frecvente sunt pe valea Târnavelor;
- c) mixte – răspândite peste tot.

În ceea ce privește *modul de execuție* a jocurilor, cele mai vechi erau cântate de către dansatori. În perioada medievală, cimpoiul și fluierul erau singurele instrumente ce acompaniau dansurile. Odată cu dezvoltarea instrumentelor și a lăutăriei, melodiile au fost preluate și executate de către aceștia. Spre exemplu, în Oltenia lăutarii cântă vocal sârba și hora,

acompaniindu-se cu instrumente specifice tarafului zonal. D. Cantemir considera caracteristic dansurilor românești – libertatea de improvizație a fiecărui dansator. Un rol important în promovarea și preluarea dansurilor l-au avut atât soldații români din Transilvania care au dus mai departe aceste dansuri în afara hotarelor țării în cadrul războaielor mondiale, cât și păstorii care au transplatat dansurile lor din regiunile de baștină în cele din jur, contribuind astfel la crearea unui stil „valah” în acele zone.

Din punct de vedere *muzical*, repertoriul de dansuri poate fi ordonat după următoarele criterii:

- 1) forma arhitectonică – a) melodii improvizatorice cu formă liberă
b) melodii cu formă fixă închisă
- 2) ritmul – a) sistem distributiv cu măsuri binare, ternare, unitare și alternative
b) sistem aksak
- 3) materialul sonor – a) melodii ce folosesc sisteme arhaice (pentacord de tip 1, cu sau fără salt de cvartă sub finală; pentacord sau hexacord lidian; moduri naturale diatonice sau cromatice în acustic 1 și 2 cu cadență pe treapta 3)
b) melodii mai recente de dans, ce folosesc paralelismul major-minor
- 4) tempoul – a) dansuri rapide cu mișcări complexe (sârba, „De doi”, bănațeană, brâul, dansurile feciorești)
b) dansuri mai lente, cu caracter solemn (hora, rara, de-a lungul)
- 5) zona geografică – a) jocuri generale, care se găsesc în toată țara, răspândite uniform (hora, brâul, sârba)
b) jocuri locale – specifice fiecărei zone etnofolclorice a țării

Melodiile de dans improvizatorice cu formă liberă

- cunosc mai multe tipuri: a) melodii frazale, în care frazele se repetă și se succed în mod improvizatoric; b) melodii ce se bazează pe repetarea celulelor și a motivelor neorganizate în fraze; c) melodii formate din repetarea constantă a motivelor perechi.

Melodiile cu formă fixă închisă

- sunt construite dintr-o singură frază, repetată cu variații melodice și ritmice
- construite din 2 fraze (A B) repetate constant
- construite din 3 fraze (A B C) – acestea se găsesc mai rar

- trăsătura specifică dansurilor românești este organizarea motivică binară pe întinderea a 2 măsuri.
- frazele muzicale sunt grupate simetric și asimetric
- majoritatea melodiilor de dans românesc au fraze pătrate (4, 8, 16 măsuri), excepție făcând Brâul „ca-n Muscel” ce conține fraze de 6 măsuri și variante ale Brăulețului din unele dansuri bănățene vechi, bihorene, nord-muntenesti, unde frazele pătrate alternează cu cele nepătrate

Geografia jocurilor

- Transilvania
 - jocuri generale – ardeleana, învârtita, fecioreasca
 - jocuri locale – în Maramureș: joc cu fete, jocul ursului, roata, codrănesc; în Bihor: mărunțelul, joc cu „descântături”, poarga, scuturatul; în vestul Transilvaniei: de ponturi, rara; în sudul Transilvaniei: bătuta, hațegana, tărtărăul (brâu), mușamaua, de învârtit, jieneasca, hodoroaga; pe Târnave: purtata (joc de femei); în Mureș: roata, țarina, haidăul, bărbuncul.
- Banat
 - de doi, pe picior, poșovaica, rața, momăru, șocâcile, țandăra, ursa, ghimpu, iedera, dansuri vocale
- La sud de Carpați
 - jocuri generale – hora, brâul, sârba, geamparaua, leliță Ioană, ciobănașul (mocănașul sau mocănița)
 - jocuri locale – în Muntenia: dura, ca la Gheorghe, ațica, ariciul, brâul greu, rața, drumul dracului, zuralia, slănicul mocănesc, balta; în zona dunăreană: bratușca, chindia, ițele, joiana, murgulețul; în Oltenia: rustem, trei păzește, alunelul, ungureasca, sârba și hora cu text, țapul, tiocul, cazacul, bărboasa.
- Dobrogea
 - tătărășul, sărățica, cadâneasca, băltăreasca, alămâia, șirimbocul, cărășelul, lezeasca, curelușa, mărânghiile, oltenașul.
- Moldova
 - arcanul, corăghiasca, ursăreasca, cărășelul, trilișești, puiculeana, polobocul, ciuful, fudula, juma’ di joc, de tare, dormăneasca, șchioapa.

Unde există etnii mai multe, repertoriul s-a îmbogățit cu: ceardaș și polca (Transilvania), leșeasca, ruseasca, huțulca și cazaciocul (Moldova), tropca, mărânghiile (Dobrogea).

Din repertoriul de dans orășenesc au intrat în repertoriul sătesc valsul, tangoul, foxtrotul.

JOC DE FETE „PURTATA“

Presto $\text{♩} = 45$

Transilvania

la la la lai lai la la la la la la

Nai na na na na na

lai lai la lai la lai lai

Nai na na na A zis ba-dă

Că nu- pa-să. Ca-că pe mi-ne mă la-să

Ai la la la la la la

la la la la la

(T. Alexandru, *Muzică populară românească*, nr. 60, pag. 168).

BRIUL PADURĂNESC

Com. Cerișor, Hunedoara

Allegro $\text{♩} = 160$

(Extras din Emilia Cornișel, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor* București, 1964, nr. 133, pag. 162).

DE DOI

Banat



(N. Lighezan, Folclor muzical bănăţean,
Bucureşti, 1979, nr. 251, p. 176).

SIRBA BĂTRÎNILOR

Bărbăteşti — Vlcea



(C. D. Georgescu, Melodii de joc din
Oltenia, nr. 1, p. 76).

HORĂ

Jugur — Muscel



(G. Sulişteanu, op. citat, nr. 72, p. 267).

GEAMPARALE

Teleorman



(Emilia Comișel, *Folclor muzical*,
București, 1967, nr. 210, p. 161).

JUMĂTATE DE JOC

Piatra Neamț — jud. Neamț



(C. Prichici, *Melodii de jocuri populare românești*, Iași, 1962, nr. 54, p. 86)

Folclorul urban

Privire diacronică asupra genului

Acest gen de folclor apare în peisajul culturii românești în momentul în care orașele se constituie ca centre economice, politice și culturale în principatele române.

Pornind de la fondul țăranesc adus de către cei care s-au stabilit la oraș, precum și de la împrumuturile din alte culturi muzicale de care au beneficiat orașele noastre în contactele ce s-au stabilit mai întâi cu Orientul și apoi cu Occidentul, producțiile folclorului urban au apărut și s-au dezvoltat prin acumulări cantitative. Dezvoltarea diferită a orașelor din Moldova și Țara Românească pe de o parte și a celor din Transilvania și Banat pe de alta, ne determină să tratăm aceste provincii în mod separat.

Etnomuzicologul Gh. Ciobanu afirmă că încă de prin sec. XVII-XVIII ar fi apărut numeroase creații cu care se delectau orășenii. Unele dintre acestea erau împrumutate din culturile muzicale cu care au venit în contact, altele fiind creații autohtone sub influența acestor culturi muzicale. Indiferent, însă, de sursă, ele au circulat pe cale orală, fiind supuse variației, creatorul rămânând de cele mai multe ori anonim, acest lucru ducându-ne la ideea că putem vorbi de o natură folclorică a creației orășenești.

Încă din sec. al XVI-lea, muzica orientală răsună puternic în special în țările române, de vreme ce domnitorii primeau la curtea lor corpul de muzicanți orientali denumit *Meterhane* care cânta la diferite evenimente oficiale de la curte. Domniile fanariote au întărit și mai mult influența orientală, făcându-se simțită până în sec. al XIX-lea mai ales în rândul claselor dominante, dar și a orășenilor. Despre această influență, Nicolae Cartoian afirmă: „Într-o vreme când boierimea noastră îmbrăca ceacșiri și anteree, stătea turcește pe divanuri, sorbind din filigenele de cafea, când conversația o făcea mai mult grecește, uneori și în turcește, când cu atâtea obiceiuri orientale pătrunse la noi meterhaneaua turcească care desfăta populația capitalelor, nu trebuie să ne surprindă faptul că erau la modă nu numai în saloanele boierești, dar și în celelalte straturi bucureștene cântecele turcești și grecești. Ba, ca un semn caracteristic al societății românești orientalitate, găsim în manuscrisele din acea epocă un ciclu curios de cântece bilingve în care versuri grecești se înfrățesc cu cele românești.” (N. Cartoian, *Contribuții la originile liricii românești din Principate*, extras din *Revista Filologică*, an I, 1927, Cernăuți, p. 195)

Între creațiile orientale care au circulat la noi se găsesc și cele ale domnitorului D. Cantemir, una dintre ele pătrunzând în lumea capitalei, putând fi întâlnită inițial cu text grecesc (în manuscris), apoi în colecția lui Anton Pann *Spitalul Amorului (Vai ce ceas, ce zi, ce jale)*, acest lucru constituind o dovadă a circulației sale în mediul urban.

Contactul cu muzica occidentală a fost destul de timpuriu, încă de prin sec. XV-XVI. În Transilvania el s-a manifestat mai puternic, de asemenea în Moldova, care avea legături cu Polonia și mai târziu contacte prin Rusia (sec. XVIII), pentru ca în sec. al XIX-lea aceste contacte să fie directe. Perioada de transformări în mentalitate și chiar în caracterul melodiilor a început să fie simțită în sec. al XIX-lea, când aflăm din mărturiile călătorilor străini că în saloanele boierești pătrunsese muzica occidentală, fapt dovedit și de manuscrisele epocii. La modă erau valsul, poloneza, cadrilul și altele, dar cel mai iubit gen era romanța de tip occidental. Toate aceste genuri au trecut rapid din mijlocul protipendadei în mijlocul populației orășenești, în acest sens fiind revelatoare jalba adresată în 1825 de către mitropolitul Veniamin Costache domnitorului Moldovei că „până și în săptămâna Sfântului și Marelui Post, cârciumarul ce se afla în hanul stolnicului Voicul, ce se alătura cu Mitropolia, face baluri în fiecare noapte cu muzică nemțească cu dobă (tobă) și alte organe (instrumente) sunătoare.” (G. Breazu, *La bicentenarul nașterii lui Mozart*)

Așadar, având la bază folclorul țăranesc, încetul cu încetul, prin schimbarea modului de viață al oamenilor și a influențelor culturale muzicale cu care au venit în contact, folclorul orășenesc capătă anumite trăsături care-i sunt proprii. În acest sens trebuie să reținem faptul că din creația țărească, creația urbană reține doar cântecul liric și dansul. În plus, genurile care vor fi proprii urbanului sunt romanța, șlagărele, cântecele muncitorești, etc.

Din documentele rămase putem afirma că din punct de vedere muzical creațiile se pot grupa în următoarele categorii:

- A) *Creații de împrumut sau de influență orientală*
- B) *Creații de împrumut sau de influență occidentală*
- C) *Creații urbane românești*

A) Creații de împrumut sau de influență orientală

În această categorie sunt incluse o serie de cântece care au circulat spre sfârșitul sec. al XVIII-lea și ceva mai mult de jumătatea sec. al XIX-lea. Ele se găsesc consemnate de către Anton Pann și în unele manuscrise. Melodiile de acest fel, împrumutate sau create în stil oriental de către lăutari sau cunoscători ai muzicii psaltice sau orientale, au circulat pe textele poezilor Ienăchiță Văcărescu, Costache Conachi, Ion Cantacuzino, melodiile bucurându-se de mare succes în mediul urban. Această perioadă este cunoscută în istorie drept perioada așa-numitelor *cântece de lume*, caracterizate din punct de vedere literar prin conținutul lor erotic cu continue tânguiri și invocații către zeități ale dragostei. Ovidiu Papadima afirmă că această specie literară a existat și în restul Europei începând încă din Renaștere, continuând până spre sfârșitul sec. al XVIII-lea.

Din punct de vedere muzical, ele se caracterizează prin stilul oriental și moduri cromatice de tip oriental. Asemănarea cu macamurile orientale se

găsește și în privința ornamentației, a prezenței unor formule specifice precum trioletul sau formulele ritmice de tip dactilic, iar în ceea ce privește forma muzicală, aceasta este amplă, deci, diferită de cea a creațiilor țărănești.

Acest tip de cântece a circulat pe cale orală și prin manuscrise până prin anul 1880, ele nedispărând complet și putând fi întâlnite și astăzi în categoria cântecelor „țigănești”.



B) ***Creații de împrumut sau de influență occidentală***

Deși mai târzie, acest tip de creație începe să se facă simțită pe la începutul sec. al XIX-lea, inițial mai slabă, devenind predominantă în a doua jumătate a secolului. După 1860 încep să circule tot mai multe piese a căror structură este predominant occidentală.



Structurile melodice specifice se caracterizează prin: prezența sensibilei, game, arpegii, pasaje de virtuozitate tehnică întâlnite în unele melodii de joc, prezența unor instrumente construite în fabrică cu posibilități tehnice mult mai mari folosite în melodiilor de joc și ca urmare a cupletelor de revistă a pătruns la oraș forma *cuplet-refren*.

Din punct de vedere ritmic cele mai multe creații apărute în această perioadă au caracter de dans, putând fi executate atât cu text cât și fără text, aproape toate fiind în ritm ternar. Încă din 1860 Alexandru Berdescu remarcă: „Toate melodiile ce se compun prin orașe... fără excepție, au măsura de 6/8...” Moda ritmului ternar este înlocuită treptat de către ritmul binar; la aceasta contribuind numeroasele hore și sârbe cu text al căror număr va crește după 1880, având titluri cât se poate de bizare (a vagabonzilor, a paraponisiților, a conservatorilor, a librarilor, a sacagiilor, etc.)

SÎRBA CIZMARILOR

Tai - că sfin - te, Spi - ri - doa - ne
Fîn - ge to - curi la cu - coa - ne

Fă - li po - ma - nă și cu noi
Măd - ma - ze - le și cîo - cîo

Iă ne pîoi în - spu - me - ga - te și-urî nu -

rai ne - po - me - niț Toa - lă lu - meș să se

vai - te De pin - ge - le — și cîr - pit.

Pe lângă aceste melodii de joc cu texte satirice se dezvoltă genul *cuplet de revistă* cu melodii create în stil popular. Trecerea de la melodiile în stil oriental la cele de tip occidental s-a făcut treptat, existând consemnate și creații hibride în care se observă întrepătrunderea celor 2 stiluri.

Allegro, assai, sentimentale

Ci - ne ba - te la fe - reas - lă

He - vas - lă, ne - vas - lă Moag - le-a-cum la

n - ra as - la He - vas - lă, ne - vas - lă

Ba - te par - că si n dal - lă

He - vas - lă, ne - vas - lă li - mu - le-i - pi -

si - ca nuas - lă Băr - ba - te, băr - ba - te.

C) *Creații urbane românești*

Acestea sunt înrudite ca versificație și elemente muzicale cu cele din creația tradițională. Așadar, punctele comune pe care le au cu folclorul tradițional sunt versul, ce are aceeași structură, melodia, cu sistemele sonore și de cadențare asemănătoare și cu manieră de ornamentare, precum și ritmul. Dintre cele mai cunoscute producții urbane enumerăm: „Amărâtă turturea”, al cărui subiect este inspirat din „fisiologul” întâlnit în toate literaturile romanice, precum și în creația lui Ienăchiță Văcărescu; „Când eram mai tinerea”, creată la sfârșitul sec. al XVIII-lea; „Când toca la Radu-Vodă”, melodie ce a fost preluată în repertoriu și cântată de Maria Tănase; „Mititica”, cântec pe care Romberg și-a alcătuit variațiunile; „Mugur Mugurel” – cântec de largă circulație.



Când eram mai tinerea - fragment

Multe dintre melodiile orășenești au circulat în București, Iași, Botoșani, așa după cum este dovedit de tipăriturile manuscriselor. Influența occidentală s-a manifestat mult mai viu în Banat, Transilvania și Bucovina, acest lucru fiind datorat stăpânirii austro-ungare sub care s-au dezvoltat. Cu toate că această influență este puternică, din analiza manuscriselor s-a constatat că foarte multe dintre melodii utilizează cromatisme de tip oriental. În sprijinul acestei afirmații dăm mai jos un exemplu al unui cântec care a circulat în toate provinciile locuite de români, și în special în mediul intelectual:



Unele dintre creațiile orășenești din aceste zone folosesc mutația la cvintă superioară, procedeu utilizat în creația maghiară, îmbinată cu cromatisme de tip oriental.

Zona Bucovinei prezintă un caracter aparte în sensul amestecului mai puternic între elementul oriental și cel occidental, acest lucru fiind posibil din cauza faptului că până la anexarea ei Austriei muzica orientală a fost predominantă. Și astăzi pot fi culese din această zonă unele hore de factură lăutărească, create integral sau parțial cu moduri cromatice de tip oriental.

Muzica instrumentală de tip urban este ilustrată prin melodii de joc create în mare parte de către lăutari, dar și de către diferiți compozitori, acest lucru ducând spre așa-numitele *hore de ascultare* sau *de concert* care sunt în fapt melodiile vechi de ascultare menționate de altfel și de Nicolae Filimon în „Ciocoi vechi și noi”. Acest gen s-a cristalizat abia spre sfârșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. XX. Cele mai cunoscute dintre aceste hore de concert sunt „Ciocârlia” și „Hora stacatto”, a căror melodicitate se bazează pe arpegii, pasaje, secvențe, toate aflate sub semnul virtuozității.

Caracteristicile cântecului urban

- versurile sunt octosilabice, *eterometrice*, element ce atrage după sine alte proporții în forma arhitectonică și în structura ritmică;
- frecvența mare a modurilor cromatice de tip oriental;
- creația urbană este supusă unor transformări rapide datorate influențelor care generează „mode”;
- realizarea poetică a textelor este de multe ori sub nivelul celei muzicale, lexicul și imaginile poetice definind clar originea acestora;
- sunt adoptate melodii de joc cărora li se creează un text;

Revalorificarea ambientului urban prin arta străzii

Studiul acestui subiect s-ar încadra mai bine în sociologia, antropologia și filosofia culturii. Etnomuzicologul Marin Marian Bălașa include arta evenimentului temporal al spațiului public numit „stradă” într-o manifestare temporală a cărei forme de realizare constau în actul și în durata actualizării lor și spre deosebire de reprezentarea plastică nu lasă urme spațiale vizibile în elementul urbanistic static.

Toate manifestările desfășurate în aceste condiții au funcția de divertisment pentru publicul de ocazie și consecințe economice pentru performeri. Definiția care se impune pentru o artă de stradă este aceea a unei arte a străzii propriu-zise ca fenomen viu, continuu, potențial, o artă de consum ce respectă și se subordonează legilor generale ale cererii și ofertei. Ca orice manifestare „populară”, arta stradală ajunge să fie spectaculară, mimând realitatea în mod superior din punct de vedere artistic.

Acest tip de artă **revalorifică** spațiile publice, îmbogățindu-le funcțional și semantic. O caracteristică importantă este marginalitatea, care nu trebuie interpretată din punct de vedere moral, ca judecată valorică, ci într-un sens pur tehnic. Caracterul spontan și efemer, lipsa unei mediatizări și modesta venitului financiar îi păstrează acestui tip de reprezentare stradală caracterul marginal.

Reprezentăția folclorică contemporană și fenomenul folclorismului

Întrebările care se pun în condițiile actuale sunt:

- Ce se întâmplă cu actul performării scenice și comerciale atunci când întâlnește forme și expresii ce provin din zona pragmatică a vieții?
- Ce se petrece cu opera de artă tradițională odată ce este scoasă din cadrul ei genuin și urcată pe podiumul scenei?

- Care ar fi formele prin care folclorul, ca un fapt de viață, intră pe scenă devenind element ludic?
- Cât din experiența tradițională poate fi preluat în vederea adaptării la noile funcții și obiective?

Folclorul de factură tradițională era exponentul unui anume mod de viață căruia cu greu i s-ar fi putut aplica conceptele noi de comercial, vedetă, manipulare, exploatare, piață, economic. În trecut, folclorul reprezenta o *identitate în acțiune* (conform teoriei lansate de Marian Marin Bălașa în volumul mai sus amintit), în vreme ce în ziua de astăzi identitatea este element de discurs, iar folclorul este o expresie și prestație de identitate pretinsă, presupusă, prelevată, declarată, egal contestată și impusă. Folclorul tradițional reprezintă *autenticitatea prin vechime*.

În ceea ce privește reprezentarea folclorului contemporan și bazele sale s-a emis ideea conform căreia în contemporaneitate folclorul se bazează pe imaginea unui trecut care nu are nimic de-a face cu realitatea într-o continuă transformare.

În același context, *folclorismul* reprezintă o imitare a folclorului dusă până la caricaturizare. Dacă ar fi să dăm o definiție folclorismului, aceasta ar fi „știință a manufacturării sub licență a folclorului propriu-zis autentic”. Folclorismul se manifestă prin festivaluri și producție mediatică. El se inspiră din folclor, trecând mai departe de acesta, depășindu-l și identificându-se cu el. Privit în acest fel, folclorismul devine un fel de condiment ambiental sau marfă.

În general, *spectacolul* reprezintă forma superioară a înscenării, complexă, hibridizată și puternic dezvoltată. În cazul spectacolului folcloric repertoriul tradițional nu este doar pus în scenă, ci este transformat prin evoluția și dilatarea elementului sau a fenomenului prezentat, încercând racordarea la elemente și fenomene noi. El tinde să devină o experiență completă și complexă, constituindu-se ca un „ritual” în sine. În cadrul acestui spectacol de folclor, caracteristică este participarea activă, desfășurată în diferite grade de competență. Fie că există competiție care presupune virtuozitate și performanță spectaculară, scena în general presupune existența publicului și a succesului financiar care, la rândul lor, impun dezvoltarea și varietatea atât pe plan al conținutului artistic, cât și formal.

Între elementele tradiționale care se schimbă atunci când sunt urcate pe scenă, taraful muzical tradițional suferă în general modificări în sensul că este înlocuit cu ansamblurile orchestrale mari care introduc instrumente muzicale noi și dirijorul, factori necunoscuți în cazul tradițional. De asemenea, cântăreții care se produc pe scenă devin adesea „staruri”. Din acest punct de vedere, „folclorul” prezentat pe scenă și în mass-media devine unul artificial, simulat și pretins. Așadar, reinventarea, imaginarea și adeseori fantezia către un posibil trecut al folclorului sunt elemente care sunt aduse des pe scenă.

Există și alte elemente supuse noii evoluții. Astfel, cântărețul sau lăutarul devine interpret sau solist, noțiunea de rapsod rămânând una arhaică. În privința dirijorului, acesta înlocuiește vechii termen de „șef”, „primaș”, „meșter” sau „maestru”. Automat, dirijorul orchestrei populare devine un maestru asemenea starurilor din rândul interpreților. Cu alte cuvinte, și în acest compartiment al muzicii tradiționale transformată în muzică populară se observă fenomenul vedetismului, prezent și în celelalte genuri de artă.

O posibilă definire a *festivalului folcloric* în context actual ar fi că acesta reprezintă o sumă de spectacole cu unitate tematică și conținut amplu și divers. În ceea ce privește instituția festivalului de folclor, aici intervin anumiți factori de natură psihologică, socială, economică și politică. Factorii psihologici care duc la afirmarea în acest cadru cuprind veleitarismul, dorința de afirmare, șansa de afirmare în cazul unor talente reale, oportunismul în cazul unor mediocrități, nevoia de divertisment. Ca factori sociali ce stau la baza aceleiași instituționalizări enumerăm mirajul scenei și al turneelor, ieșirea din anonimat, popularizarea numelui, șansa de a se afirma într-o nouă profesie. Atunci când este vorba de factori economici, lucrurile se complică puțin în sensul că în folcloristica românească se citează doar statutul profesional – semiprofesional care definește meserii precum lăutăria. Pe lângă acestea, în momentul organizării unor festivaluri, există și latura materială, care aduce după sine și alte modalități de afirmare mai puțin ortodoxe.

Bibliografie obligatorie

Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, p. 5-180 (curs)

Brăiloiu, Constantin, *Opere*, București, Ed. Muzicală, 1967 (vol. I), 1979 (vol. IV – p. 55-68)

Oprea, Gheorghe, *Folclor muzical*, București, Editura Fundatiei romanian de maine, 2001

Bibliografie suplimentară

Agapie, Larisa, *Doina bucovineană*, în *Revista de Etnografie și Folclor*, tom 16, 1971, nr. 3

Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, București, Editura Muzicală, 1975

Bartok, Bela, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească; adunate și traduse de Constantin Brăiloiu*, București, 1937

Bârlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, vol. I, București, Editura Minerva, 1981

Breazul, George, *Colinde*, București, 1938

Bucșan, Andrei, *Probleme ale ritmului popular românesc*, în *Revista de Etnografie și Folclor*, tom 13, 1968, nr. 2

Bucșan, Andrei, *Specificul dansului popular românesc*, București, Editura Academiei, 1971

Burada, Theodor, *Opere*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1979

Cantemir, Dimitrie, *Descriptio Moldaviae*, București, Editura Tineretului, 1966

Carp, Paula, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, tom 5, nr. 1-2/1960, p. 7-24

Cernea, Eugenia, *Doina din nordul Transilvaniei, Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice*, în *Studii de muzicologie*, vol. 6, București, Editura Muzicală, 1970

Carp, Paula, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, tom 5, nr. 1-2/1960, p. 7-24 București, Editura Muzicală, 1974

Ciobanu, Gheorghe, *Modurile cromatice în muzica populară românească*, în *Studii de muzicologie și bizantinologie*, București, Editura Muzicală, 1979

Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1973

Drăgoi, Sabin, *303 Colinde*, București, 1925

Georgescu, Corneliu, *Hăulitul în Oltenia Subcarpatică*, în *Revista de Etnografie și Folclor*, 1966, tom 11, nr. 4

Kahane, Mariana, *Doina din Oltenia Subcarpatică*, în *Revista de Etnografie și Folclor*, tom 12, 1967, nr. 3

Kahane, Mariana și Georgescu, Lucilia, *Repertoriul de șezătoare – specie distinctă*, în *Revista de Etnografie și Folclor*, tom 13 (1967), nr. 4

Kahane, Mariana și Georgescu-Stănculeanu, Lucilia, *Cântecul zorilor și bradului*, București, Editura Muzicală, 1988

Moldoveanu, Elisabeta, *Cântecele de seceriș ale poporului român*, București, Editura Academiei Române, 2000

Marin, Marian, Balasa, *Studii si materiale de antropologie muzicala*, Bucuresti, Editura Muzicala , 2003

Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, I.C.E.D., 1976

Popescu. Alexandru, *Tendințe actuale în evoluția obiceiurilor populare românești*, în *Revista de Etnografie și Folclor*, 1981, tom 26, nr. 2