

ACADEMIA DE MUZICĂ
"GHEORGHE DIMA" – CLUJ
D.I.D.F.R.

ILEANA SZENIK

FOLCLOR MUZICAL

MODUL DE STUDIU II

PENTRU STUDII UNIVERSITARE
PRIN ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ

CUPRINS

INTRODUCERE.....	5
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – FORMA	7
Lecția 1	8
A. Entitățile formei	8
B. Forma liberă	11
Lecția 2	13
C. Forma strofică	13
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – ORGANOLOGIE POPULARĂ	23
Lecția 3	24
A. Instrumentele muzicale populare	24
Lecția 4	32
B. Formațiile instrumentale (tarafurile)	32
C. Trăsăturile generale ale plurivocalității.....	33
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 3 – GENURILE MUZICII TRADIȚIONALE	38
Lecția 5	39
Genuri și repertorii. Considerații generale.....	39
Lecția 6 - FOLCLORUL VÂRSTELOR ȘI AL VIEȚII DE FAMILIE.....	45
A. Folclorul copiilor. Lioara	45
B. Creațiile adulților pentru copii	51
Cântecul de leagăn.....	51
C. Cântecul ceremonial de recrutare	53
Lecția 7	55
D. Repertoriul nunții	55
Lecția 8	59
E. Repertoriul înmormântării	59
Cântece rituale	60
Bocetul.....	63
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 4 – FOLCLORUL OBICEIURILOR DE	
PESTE AN.....	74
Lecția 9	75
A. Repertoriul obiceiurilor din ciclul de primăvară și vară	76

Lecția 10	81
B. Repertoriul sărbătorilor de iarnă. Colidantul.....	81
Colinda ca gen literar.....	84
Lecția 11	85
Colinda ca gen muzical.....	85
Lecția 12	89
Alte genuri	89
Lecția 13	91
C. Sezătoarea și claca de tors	91
Lecția 14	93
Repertoriul păstoresc	93
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ	99

INTRODUCERE

Cursul de folclor muzical are menirea să ofere studenților – într-o formă sistematizată – informațiile necesare pentru cunoașterea muzicii tradiționale românești. Studenții se vor întâlni aici cu un domeniu științific aparte, studiind un fenomen artistic cu legități proprii și creații care utilizează un limbaj muzical specific.

Conținutul cursului este conceput în două părți.

Prima parte (preconizată pentru semestrele I-II, cu câte 14 lecții) conține cunoștințe generale, precum: ramura științifică și trăsăturile specifice ale folclorului, ca fenomen artistic (capitolul I), urmând *morfologia cântecului popular*, adică trăsăturile structurale ale componentelor muzicale (capitolele II-V) și *organologia* (capitolul VI).

Partea a doua (preconizată pentru semestrele III-IV, cu câte 14 lecții), intitulată *Genuri și repertorii* (capitolele VII-IX) tratează creațiile folclorice din unghiul rolului în viața muzicală tradițională. Descriind atât ambianța în care se încadrează creațiile, cât și conținutul de idei al textelor, tratarea se interferează cu aspecte etnografice și literare deopotrivă. Accentul cade totuși pe caracterizarea muzicală a fiecărui gen în parte și aplică cunoștințele asimilate în partea întâia a cursului, astfel se creează unitatea de conținut și continuitate între cele două părți.

Culegerea de cântece populare constituie parte organică a cursului. În ea se află 164 de melodii selectate după criterii științifice, în ceea ce privește sursa de cea mai certă autenticitate, nu mai puțin criterii estetice, cât privește realizarea artistică. Cele două criterii se îmbină cu criteriul didactic, acoperind cu exemple melodice corespunzătoare fiecare aspect teoretic tratat.

Asimilarea cunoștințelor este de neconceput fără parcurgerea și învățarea exemplelor muzicale. În acest scop la anumite puncte ale dezbaterii teoretice sunt înșirate exemplele potrivite din *Culegere*; la fel, la sfârșitul capitolelor și la sfârșitul celor mai importante puncte se află un adaos cu titlul de *Aplicare*, unde se specifică demersul prin care studentul poate aprofunda cele învățate, fie prin exerciții de intonare, fie prin analize recomandate. Memorizarea melodiilor este înlesnită și prin materiale auditive pe CD-uri. Tot acestea servesc ca modele pentru însușirea stilului autentic de interpretare.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – FORMA

CUPRINS:

Obiectivele unității de învățare	7
Lecția 1	8
A. Entitățile formei	8
B. Forma liberă	11
Lecția 2	13
C. Forma strofică	13
Rezumatul unității de învățare	20
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	21
Lucrare de verificare nr. 2	22
Bibliografie minimală.....	22

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE:

În urma studierii unității de învățare 1, *Forma*, veți dobândi competențe legate de:

- Forma și entitățile sale;
- Forma liberă și cea strofică.

Lecția 1

Elementele constitutive tratate în capitolele anterioare (versul, ritmul și melodia, respectiv în interpretare instrumentală ritmul și melodia) apar totdeauna în relații de interdependență, într-o unitate organic încheată. Folosind mijloace de expresie de natură diferită, ele contribuie în mod diferențiat la realizarea unei creații muzicale.

Mijloacele de expresie sunt: *de natură melodică* (entități concepute într-un anumit sistem modal, cu raporturi cadențiale și cu profil liniar particular) și *de natură ritmică* (entități concepute într-una din sistemele ritmice); *textul literar* (cu legitățile sale structurale particulare), are un aspect dublu: pe de o parte, este o creație independentă, având conținutul său și forma sa, pe de altă parte, entitățile sale (versurile, refrenele, interjecțiile) influențează sub aspect metric conturarea entităților melodice și ritmice.

În cadrul întregului text muzical, entitățile - fie melodice, fie ritmice - se află în raporturi de *identitate* sau *asemănare* (variante) sau *diferență*. Ele sunt organizate succesiv după anumite principii, din care rezultă *structura melodică*, respectiv *structura ritmică* (principiile vor fi tratate mai jos).

Totalitatea raporturilor și modalităților de organizare - de natură melodică și ritmică - prezente într-un text muzical constituie *forma muzicală*.

A. Entitățile formei

1. În demersul de analiză a formei muzicale primul pas este delimitarea corectă a entităților, adică a părților care au o individualitate conturată pe plan melodic și/sau ritmic.

1.1. La modul general privind, în melodiile populare, entitatea cel mai des întâlnită, este *rândul melodic*: o porțiune de sine stătătoare, a cărei particularități se conturează prin profilul melodic sau/și prin cadența ce marchează una dintre treptele importante ale modului, acestea deseori suprapunându-se cu particularități de ordin metric și ritmic; la melodiile instrumentale entitatea corespunzătoare se poate numi *frază*.

a) În muzica vocală, în general, rândul melodic corespunde cu întinderea unui vers (sau refren de sine stătător). Pentru a evita delimitările mecanice, trebuie să reamintim de existența refrenelor de sprijin, care largesc versul concomitent cu linia melodică, deci porțiunea cântată pe vers+refren este un singur rând, chiar și în cazul când refrenul de sprijin atinge întinderea unui vers (a se vedea la capitolul: Versul,

punctul C.2.2.)

b) Aportul ritmului la delimitarea entităților constă, în primul rând, în realizarea *cezurilor* (opriți mai scurte sau mai lungi, deseori urmate și de pauză). Suprapunându-se cu delimitarea melodică, cezurile subliniază încheierea rândului. Modalitățile delimitării prin cezuri sunt: în *parlando-rubato* valoare alungită; în sistemele *giusto* încheieri pe timp tare (pe accentul principal sau secundar al măsurii); tot în *giusto*, încheierea pe timp slab devine hotărâtă, dacă un șir de pulsații este stopat de pulsații mai rare, decât cele precedente (de exemplu, în șirul ritmic predomină pulsația de optimi, dar se încheie cu o celulă formată din două pătrimi; în sistemul *giusto* silabic astfel de efect are încheierea cu formula de spondeu). Uneori structura ritmică este neutră în privința delimitării, aceasta realizându-se numai la nivel melodic: este cazul la extinderea ritmului elementar pe întreaga melodie sau pe mai multe rânduri melodice din strofă (poate apărea atât în *parlando*, cât și în *giusto*). Alt caz este repetarea perpetuă a unei singure formule ritmice (structura *izoritmică*), care tocmai prin repetare creează impresia de delimitare (apare frecvent în sistemul *giusto* silabic sau în *aksak*, mai ales sub forma entităților ritmice corespunzând unui emistih din vers).

1.2. Entitățile subordonate rândului melodic sunt: *motivul și celula*. Motivul se extinde pe un emistih din versul tetrapodic, iar celula pe un picior metric (adică, cel mai frecvent este compusă din două sunete, dar în refrene - în funcție de structura metrică - poate să conțină mai mult de două sunete); rândurile melodice cântate pe versuri tripodice, de obicei, se divid în trei celule, rareori în două motive trisilabice. În cântecele de copii, unitatea de bază este motivul de două măsuri, în care numărul de silabe este variabil (de la 3-8, eventual mai multe silabe), deci entitățile vor fi delimitate pe baza măsurilor: motivele se extind pe două măsuri, celulele pe o măsură, indiferent de numărul de silabe pe care-l includ. În melodiile vocale și instrumentale de joc extinderea subunităților poate să varieze în funcție de numărul măsurilor cuprinse în rânduri/fraze (de exemplu, în rândurile de patru măsuri vor fi motive de câte două măsuri, în cele de două măsuri motive de câte o măsură; în cazuri mai rare, melodia articulează frazele în motive de durată neegală).

În principiu, la oricare dintre rândurile melodice se pot desprinde motivele și celulele, dar din punctul de vedere al practicii de analiză, diferențierea acestor entități are importanță numai atunci, când pe parcursul melodiei ele se repetă sau revin în combinație cu motive (celule) noi.

Pe marginea celor de mai sus menționăm că, repetarea oricărei entități (rând, motiv sau celulă), fie de natură melodică, fie ritmică, are efectul delimitării.

2. Din succesiunea rândurilor se formează entități supraordonate. În funcție de gradul de organizare, variabilă sau strictă, vor aparține la două categorii: *forme libere*

(*nestrofice*) și *forme strofice* (se vor caracteriza la punctele B și C).

În organizarea succesivă raporturile de conținut dintre entități - atât în formele libere, cât și în cele strofice - pot fi de *identitate* sau *asemănare* sau *diferență*. La acest nivel, analiza are în vedere *structura melodică*, numită și *structură arhitectonică* (aportul structurii ritmice se va lua în considerare în ultima fază a analizei, de la caz la caz, în măsura în care se implică în realizarea formei).

Principiile de organizare succesivă sunt următoarele:

- repetare: nevariată (identice)
 variata (asemănătoare)
 transpusă (asemănătoare)
- înlănțuire (diferite)
- revenire (reluare) (identice sau asemănătoare).

În *schema structurii arhitectonice* entitățile sunt reprezentate cu litere: rândurile/frazele cu litere mari (A,B,C....), motivele cu litere mici (a,b,c...). La repetare sau revenire, variația va fi consemnată în colțul de jos din dreapta literei; variația melodică ce apare pe parcursul rândului se notează cu litera *v* (A_v), iar variația cadențială cu litera *c* sau *k* (A_c sau A_k). La repetarea în transpoziție sau secvență se consemnează distanța, cu cifra intervalului (de exemplu, 5=cvintă, 3=terță ș.a.m.d.); la transpoziția/secvența suitoare cifra se pune în colțul de sus, la cea coborătoare în colțul de jos (A^3 sau A_5). Atât variația cadențială, cât și transpoziția poate să apară concomitent cu o variație melodică pe parcurs, cazuri, în care se pun două semne la literă (de exemplu: AA_{vc} sau AA_{5v} sau AA^3_k). În caz că rândurile sunt compuse din motive/celule repetate, sau acestea revin atașate de alte motive, în schema arhitectonică componența motivică a rândurilor în cauză se consemnează cu litere mici legate cu + (de exemplu: a+a, a+b etc).

Repetarea și revenirea (adică reluarea) sunt principii distincte, deoarece în raport succesiv prima se referă la vecinătate directă (de exemplu AA), iar a doua presupune prezența a cel puțin unei entități diferite (adică o înlănțuire) între cele identice sau semănătoare (de exemplu ABA, ABAC etc.).

Aplicare

La **A.1.1.**: Se vor delimita rândurile melodice pe baza profilului, în concordanță cu întinderea versului; se va arăta aportul ritmului la delimitare (identificându-le cu posibilitățile arătate), respectiv lipsa acestui aport: Cul. nr. 21, 26, 39, 42, 59, 82; 50 (atenție la interpretarea formulelor ritmice!).

La **A.1.2.**

a) Se vor identifica motivele sau/și celulele repetate: Cul. nr. 2, 3, 7, 20, 35.

b) Se va analiza delimitarea de excepție a motivelor:

Cul.nr. 56b: rânduri formate din câte două motive melodice trisilabice, pe vers tripodic format din picioare metrice bisilabice (a se compara cu notarea metrică aplicată de Bartók, care urmărește articularea melodică);

Cul.nr. 111: pe durata globală de 8 pătrimi a frazelor, motivele melodice se extind pe 3+3+2 pătrimi.

La **A.2.**: Se vor delimita rândurile după criteriile de mai sus; se va scrie schema structurii arhitectonice (unde e cazul, consemnând variația, diferența cadențială, transpoziția); se va defini principiul de organizare succesivă: Cul.nr. 19, 22, 40, 67, 70, 109.

B. Forma liberă

În accepțiune generală, formele libere se caracterizează prin succesiunea variabilă și prin numărul variabil al entităților (rânduri/motive), cuprinse într-o entitate supraordonată, numită *secțiune* sau *strofă elastică*. Formele libere sunt supuse actului improvizatoric, astfel modalitățile de schimbare intervenite în structură pot fi surprinse în decursul interpretării unui text muzical integral (adică, în muzica vocală până la epuizarea textului literar, la cea instrumentală în execuție pe timp îndelungat); se va putea constata astfel că, în secțiunile reluate în repetate rânduri, componența, numărul de entități cuprinse și relațiile succesive pot fi modificate. În pofida aparentului caracter arbitrar al structurării, formele libere se încadrează în câteva *modele structurale*. Diferența cea mai importantă dintre modele constă în prezența - sau tocmai în lipsa - unor entități cu rol definit, adică în *funcția structurală* pe care o dobândesc în contextul dat. Funcția structurală conferă acestor entități statutul de formulă, fiind folosite ca expresii muzicale consacrate prin uz. Modelele redau numai esența structurii, ce rezidă în relațiile constante dintre funcții, iar concretizarea va avea o notă particulară, de la caz la caz.

Formulele (și semnele folosite în modele): i = formulă inițială; f = formulă finală; m = entitățile situate între formula inițială și finală au funcția de formulă mediană, iar în alte circumstanțe sunt entități cu funcție nedefinită și pot să apară în orice poziție în context. [Semnele folosite pentru redarea relațiilor: N = număr nedefinit de entități aflate în porțiunea dintre paranteze; n = entități diferite, cu aceeași funcție; $=$ = semnul infinitului la forme deschise; $=$ = succesiune stabilă.]

a) Modelul: $N [m^n]$

Este structura cea mai muabilă: entitățile nu au funcții definite, oricare dintre ele poate fi repetată sau/și reluată în mod arbitrar; forma rămâne deschisă, căci melodia oricând poate fi terminată sau continuată. În practică, astfel de melodii sunt formate dintr-un singur motiv/rând repetat sau mai multe motive/rânduri în alternanță liberă, deseori și motivele constând din celule repetate; se găsesc la cântecele de copii, unde secțiunea se

termină odată cu epuizarea textului, după cum și la cele mai vechi melodii de joc.

b) Modelul: $i N [m^n]$

O formulă inițială - cu conținut melodic particular - marchează delimitarea secțiunilor cu structură liberă; forma este deschisă (ca la modelul precedent). Acest model se găsește la unele cântece de copii, dar cele mai elocvente exemple ni le oferă melodiile de joc din zona Oaș, numite *țâpurituri* (acestea din urmă se vor trata mai detaliat la genuri).

c) Modelul: $N [m^n] f$

Dacă la sfârșitul secțiunilor cu structură liberă apare o entitate care creează impresie conclusivă în raport cu precedentele, va avea funcția de formulă finală și forma va fi închisă. Formula finală poate avea conținut melodic nou, dar poate fi varianta motivelor precedente, fie variantă cadențială, conclusivă din punct de vedere modal, fie variantă ritmică, cu încheiere hotărâtă. Exemple se găsesc la cântecele de copii și la unele melodii instrumentale de joc.

d) Modelul: $i N [m^n] f$

În forma liberă cu organizarea cea mai complexă, între formula inițială și cea finală se intercalează formulele mediane, în număr nedefinit, repetate sau/și în alternanțe arbitrare; este forma căreia - pe drept cuvânt - i se potrivește denumirea de *strofă elastică*. În practică, pe parcursul desfășurării melodiei integrale se succed mai multe strofe cu structură și dimensiune variată. În afară de repetările formulelor mediane, strofa poate fi lărgită cu diverse formule folosite în poziții topice stabile; dintre acestea amintim doar două. Cel mai frecvent este folosită *formula suspensivă* (se notează cu litera *s*); situată în fața formulei finale, este asemănătoare cu aceasta, dar are o terminație cu caracter de deschidere: al doilea motiv sau cadența, din registrul finalei se reîntoarce în registrul formulelor mediane, astfel amână încheierea strofei. După formula finală pot apărea *formule postfinale* (se notează cu literele *pf*), lărgind strofa elastică în exterior. Această formă complexă apare la genurile caracterizate prin interpretare improvizată, anume la doine și la recitativul epic al baladei. (Vor fi prezentate mai detaliat la tratarea genurilor.) În repertoriul acestor genuri se întâlnesc și piese în care modificările improvizate au fost deja înlăturate, din care cauză forma a devenit fixă; în același timp însă, au fost păstrate formulele tipice ale variantelor cu formă liberă, în baza cărora se încadrează în modelul de față; aceste cazuri intermediare sunt *strofe de factură liberă* (a se vedea schema structurală a exemplelor amintite la Aplicare).

Aplicare

Se va analiza structura melodică a exemplelor și se va reda cu semnele alfabetice în uz (a,b,c...); structura se va identifica cu una dintre modele, luând în considerare rolul distinct al formulei

inițiale și/sau finale (respectiv lipsa); modelul va fi scris în dreapta schemei arhitectonice. De exemplu: $a a a b = N[m]f$, ș.a.m.d.

a) Cul. nr. 3, 8.;

b) Cul.nr. 15.;

c) Cul. nr. 5.

d) Forma liberă închisă: Cul.nr.81: $i m m m m s f p f$.

e) Strofă cu actură liberă: Cul.nr.77: $i m m s f s f$.

Modelul formeii libere închise se va analiza și în semestrul următor pe marginea melodiei Culegere II.nr.139.

Lecția 2

C. Forma strofică

În majoritatea melodiilor din repertoriul folcloric găsim o organizare riguroasă a rândurilor melodice, datorită căreia se conturează entitățile numite *strofe*, și în care componentele formează o unitate încheată.

Organizarea strictă a formeii strofice se manifestă pe mai multe planuri.

1. *Numărul și ordinea succesivă* a rândurilor/frazelor este fixă, fiind păstrate ori de câte ori melodia este interpretată.

1.1. Dimensiunea strofelor, în mod obișnuit, este de două, trei sau patru rânduri; strofele mai lungi de patru rânduri sunt amplificate, prin repetări sau prin entități noi; amplificarea poate avea loc în interiorul strofei, adică precedând rândul final, sau la exteriorul strofei, adică urmând rândului final. (A nu se confunda amplificarea strofei, care sporește numărul rândurilor, cu amplificarea unor rânduri provocate de refrenele de sprijin, caz în care, numărul rândurilor nu se modifică). Alte strofe mai lungi de patru rânduri fac parte din strofele de factură liberă (amintite la punctul B, modelul d).

1.2. a) Raporturile succesive constituie o particularitate distinctivă a formelor muzicale în general, din acest motiv, cel mai adecvat criteriu pentru definirea și gruparea strofelor este principiul de organizare succesivă (a se vedea la punctul A.2.; în schemele arhitectonice de mai jos nu figurează variațiile, dar posibilitatea prezenței lor se subînțelege). În acest sens vor exista următoarele grupe:

a₁) *repetare*: AA, AAA; cu transpoziție: AA₅A₅, AAA₅A₅;

a₂) *înlănțuire*: AB, ABC, ABCD;

a₃) *înlănțuire și repetare*: AAB, ABB, AABB, AABC, ABBC, ABCC;

a₄) *repetarea unei perechi de rânduri*: la aceeași înălțime (ABAB) sau în transpoziție (ABA₅B₅);

a₅) *revenirea* implică prezența înlănțuirii; în funcție de locul unde se situează rândurile identice, structurile arhitectonice sunt de două feluri:

-- unul dintre rândurile identice este în interiorul strofei: ABAC, ABCB;
 -- rândurile laterale sunt identice: ABA, ABCA; în interior pot fi și rânduri transpuse, dar aceste strofe nu sunt caracteristice pentru folclorul românesc; melodiile în cauză sunt preluate din stilul nou al folclorului maghiar (de exemplu: AA⁵BA) sau provin din surse semiculte (de exemplu, unele cântece de stea au structura AA³BA);

a₆) *combinația motivică* este o modalitate specifică de structurare, care are tangențe cu variația; în aceste cazuri, determinarea principiului de organizare este mai dificilă, căci în componența rândurilor există motive comune, prin care ele sunt parțial identice, parțial diferite; motivele comune uneori apar numai la anumite rânduri ale strofei, dar există și strofe întregi astfel structurate. După cum s-a mai arătat, în schema structurii arhitectonice componența motivică va fi consemnată cu litere mici (de exemplu: dacă motivul inițial revine și la al doilea rând, se notează astfel: A a+b C; alteori, revenirea motivelor creează un lanț neîntrerupt, ca în structura: a+b c+b c+d, rândul median fiind parțial identic cu amândouă rândurile laterale).

b) Strofele pot fi grupate și după conținutul rândurilor care le alcătuiesc, indiferent de modul de organizare succesivă. În acest sens ele pot fi: *de tip primar*: un singur rând: AA etc; *de tip binar*: două rânduri diferite: AB, ABB, ABA, ABAB etc; *de tip ternar*: trei rânduri diferite: ABC, ABAC etc.; *de tip pătrat*: patru rânduri diferite: ABCD. (Definirea tipurilor de strofă în acest fel se găsește în mai multe lucrări de specialitate, din acest motiv trebuie cunoscută, dar aici nu o vom aplica.)

1.3. Dintre elementele de text care apar în timpul cântării, *refrenele* și *interjecțiile* au tangență cu structura melodică (a se vedea la capitolul Versul, punctul C.2.și 3.).

a) Refrenele - de obicei - au loc fix în strofă: ele revin în același loc, ori de câte ori strofa este repetată (în practică se întâmplă însă, ca versul și pseudorefrenul - având structura metrică identică - să se înlocuiască reciproc). Privite din unghiul strofei muzicale, refrenele se diferențiază în funcție de rolul pe care-l au în constituirea structurii melodice.

a₁) Porțiunea melodică ocupată de refrenul de sprijin este parte integrantă a rândului, astfel nu afectează structura arhitectonică (a se vedea mai sus și observațiile la punctele A.1.1.a) și C.1.1.). Refrenul de sprijin poate să fie prezent în strofă concomitent cu tipurile de refren atașate entităților cu individualitate muzicală. [În analiză rândurile lărgite cu refren de sprijin pot fi diferențiate cu semnul +rf, fie în schema arhitectonică (de exemplu: A+rf), fie la structura metrică a versului (de exemplu: 8+3rf)].

a₂) Entitățile melodice bine conturate, la care se atașează text de refren, au același statut de rând melodic, ca și cele cântate pe vers, ca atare, participă în mod

similar la realizarea formei. Principiile de organizare succesivă a strofelor în care apar refrene, nu diferă de cele cântate exclusiv pe versuri; doar, dacă refrenul are o structură metrică, în consecință și ritmică aparte, diferența față de restul rândurilor va fi mai bine marcată. În strofă poate să existe un singur refren, în interiorul sau la sfârșitul acesteia, iar în strofele de patru rânduri pot să apară două refrene, plasate simetric, pe rândul al doilea și al patrulea.

[În analiză, prezența refrenului se consemnează în schema arhitectonică, după sau dedesubt de literă, în paranteză (de exemplu, $AB_{(rf)}A$ sau $AB_{(rf)}CB_{(rf)}$) sau la structura metrică (de exemplu: 8(rf) sau 5(rf). Menționăm că, în lucrările de specialitate mai vechi, în schemele arhitectonice se obișnuia consemnarea refrenului cu *Rf* în locul literei respective (de exemplu, într-o strofă de patru rânduri, cu două refrene: $A\ Rf\ B\ Rf$, care putea să acopere o strofă cu structură $AB_{(rf)}CB_{(rf)}$ sau $AB_{(rf)}CD_{(rf)}$, dar și $AA_{(rf)}BB_{(rf)}$). În acest fel însă, nu au reieșit toate raporturile de conținut melodic, în consecință nici principiul de organizare succesivă; adică, amestecul criteriilor (melodie, text) a defavorizat un criteriu muzical esențial.]

a₃) Refrenele formate din mai multe versuri au caracter de strofă literară și au un statut diferențiat în strofa muzicală: ele ocupă mai multe rânduri, care formează cel de al doilea segment al strofei. [În schema structurii arhitectonice literele desemnând rândurile refrenului vor fi prinse între acolade cu semnul *rf*; de exemplu: $AA|rf\{BCBC\}$]

b) Interjecțiile sunt cântate pe motive melodice de sine stătătoare, plasate la începutul strofei sau între rânduri. În unele zone din Transilvania (Bihor și împrejurimi) interjecțiile se cântă pe ample melisme, care aproape că echivalează cu un rând melodic. Motivele melodice cântate cu interjecții nu sunt părți constitutive ale structurii arhitectonice, ele pot să și lipsească. [Din acest motiv, în schema arhitectonică prezența lor nu se consemnează cu litere, ci cu prescurtarea *int.*; de exemplu: $AA\ int\ B$].

2. Forma strofică are *calitatea de unitate încheată datorită relațiilor contrastante* dintre entitățile pe care le cuprinde; în contextul strofei, contrastul înseamnă dualitatea caracterului de încordare-destindere, adică suspensie-concluzie. Contrastele uneori sunt foarte subtile, alteori mai evidente; ele pot fi de natură melodică sau de natură ritmică; în strofele mai complexe se suprapun mai multe dintre diversele posibilități de realizare a contrastului. (Necesitatea prezenței contrastului în forma strofică se poate demonstra chiar și prin cele mai simple exemple posibile: repetarea unui rând - AA - va alcătui o strofă numai dacă cele două rânduri cadentează pe trepte diferite sau, dacă încheierea ritmică la cel de al doilea este mai hotărâtă, decât la primul, cum ar fi în parlando alungirea cadenței finale; o structură AB este strofă datorită diferenței de conținut a celor două rânduri; dar în structura ABAB cele două perechi de

rânduri cu conținut identic se vor uni într-o singură strofă numai printr-un contrast, care - între altele - poate fi cadența diferită a celor două rânduri B. La amândouă exemplele, în lipsa relației contrastante, repetarea - rândului sau a perechii de rânduri - ar putea fi continuată fără limită.)

2.1. Pe plan melodic înlănțuirile de rânduri cu conținut diferit au efect contrastant (AB, ABC etc.), din acest motiv pot alcătui strofe de sine stătătoare, sau - dacă sunt prezente alături de alte raporturi succesive - contribuie la încheierea strofei (de exemplu în ABBC sau altele).

Efectul contrastant este cel mai evident la succesiunea de rânduri cu desfășurare liniară opusă: ascendent (sau concav) urmat de descendent (=încordare-destindere); pot forma strofe separate (de exemplu: AB=ascendent-descendent) sau apar între rândurile unei strofe mai ample (de exemplu: ABC=descendent-ascendent-descendent și altele). La colinde se găsesc și strofe în care raportul este inversat: descendent urmat de ascendent (sau concav), adică strofa este deschisă pentru o perpetuă repetare (a se vedea și cele spuse despre cadențele finale suspendate, în capitolul Melodia, punctul C.1.c); multe dintre aceste melodii au și variante cu structura ABA, unde revenirea lui A, contracarând opoziția, asigură încheierea concludentă a strofei.

În aceeași măsură în care orice înlănțuire reprezintă un contrast mai șters sau mai evident, revenirea contribuie la încheierea strofei cu efect contrar, adică tocmai prin prezența entităților identice (de exemplu: în strofele ABA sau ABCA lateralele identice cuprind într-un cadru întreaga strofă; sau, strofele ABAC și ABCB sunt formate din rânduri înlănțuite două câte două; cele două perechi de rânduri formează o strofă încheată cu aportul rândurilor comune, adică prin identitatea parțială a celor două părți).

2.2. Strofele au un sistem de cadențare, care include cadențele aflate într-o anumită ordine succesivă fixă. Cadențele îndeplinesc mai multe roluri în realizarea unității strofei.

a) Sistemul de cadențare contribuie la conturarea tiparului modal, cadențele fiind situate - de obicei - pe treptele importante ale modului în cauză.

b) Pe lângă delimitarea rândurilor, cadențele - prin relațiile lor - au rol de seamă în crearea contrastelor: înălțimea cadenței finale în strofă reprezintă elementul conclusiv, iar cadențele interioare diferite de aceasta, au rol suspensiv, cerând continuare. Caracterul mai mult sau mai puțin evident al contrastelor cadențiale se poate aprecia numai în funcție de structura modală în cauză; raporturile posibile fiind foarte multe, nu se pot generaliza.

c) Relațiile cadențiale adesea sunt marcate cu aportul ritmului, anume prin diferența pe care o reprezintă încheierea ritmică nehotărâtă față de cea hotărâtă (a se

vedea mai sus la criteriile delimitării rândurilor, punctul A.1.1.b). Contrastul ritmic întărește efectul contrastului cadențial existent între cadențele de înălțime diferită, iar la cadențele de aceeași înălțime, lipsind contrastul, completează lipsa acestuia.

2.3. Strofele care au dimensiunea mai mare de două rânduri sunt fracționate în două *segmente*; primul segment se încheie cu *cadența principală*, cel de al doilea cu *cadența finală*; restul cadențelor interioare sunt *secundare*. [În schema analitică locul cadenței principale se consemnează la structura arhitectonică, cu o linie verticală pusă după semnul rândului în cauză; sistemul de cadențare se va nota cu denumirea treptelor; cadența principală va fi încadrată, finala se va pune în cadru dublu.]

În strofele de trei rânduri cadența principală poate fi la primul sau la al doilea rând: ea se distinge de cadența secundară prin cezura realizată de o încheiere ritmică mai hotărâtă; există și cazuri în care strofa de trei rânduri este nesegmentată, căci cele două cadențe interioare sunt de importanță egală, atât melodic cât și ritmic. Strofele cu dimensiunea de patru rânduri - de regulă - se fracționează în două segmente simetrice (2+2 rânduri). În strofele amplificate locul cadenței principale se poate stabili numai de la caz la caz (de exemplu, la cinci rânduri fracționare în 2+3; strofele amplificate la șase rânduri pot fi fracționate în trei segmente: 2+2+2).

Unele strofe de patru rânduri sunt fracționate în simetria complexă de 1+2+1 rânduri: cadența principală, marcată de cezura este la primul rând; a doua cezura - dacă este prezentă - apare la rândul al treilea, astfel cele două rânduri interioare se cuplează într-o subunitate neîntreruptă; cadența finală aduce din nou o încheiere hotărâtă. Astfel de strofe se găsesc mai sporadic la cântecele de stil vechi (între altele, și la cele cu repetare la cvinta inferioară), mai frecvent la cântecele de stil modern.

Între segmentele strofei se constituie aceleași raporturi de *unitate prin contrast*, ca și între rândurile melodice, adică, prin raporturi de conținut melodic, opoziții liniare, diferențe cadențiale și ritmice. Într-o strofă poate să fie prezentă numai una dintre aceste modalități de realizare a caracterului încheiat, dar de cele mai multe ori ele se suprapun sau se compensează reciproc.

Aplicare

Se va analiza forma exemplelor înșirate din Culegere, sub toate aspectele arătate în subcapitolul C (conform grupării de la punctul C.1.2.):

- gr. a₁) nr. 19, 31, 37;
- gr. a₂) nr. 20, 60, 67, 101, 91a) comparativ 91b);
- gr. a₃) nr. 29, 33, 35, 41, 57, 65, 75, 82;
- gr. a₄) nr. 53, 107, 110;
- gr. a₅) nr. 90, 93, 102;
- gr. a₆) nr. 66, 94, 104; 50 comparativ cu 56a-b);
- refren strophic: nr. 95, 103;
- strofe amplificate: nr. 99, 106;

segmentare în simetrie complexă: 43, 69, 92, 96, 109.

Demersul analitic va avea următoarele faze:

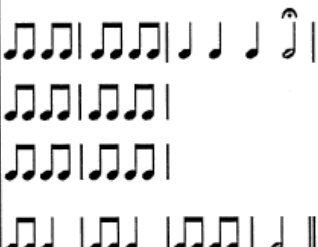
1) Se va nota schema structurii arhitectonice, consemnând variațiile melodice și cadențiale, reluările motivice, locul refrenelor și interjecțiilor, fracționarea strofei. Se va nota sistemul de cadențare și se va consemna cadența principală.

2) Pe marginea fiecărei structuri se vor face observații referitoare la modalitățile de realizare a unității strofei, în funcție de situația dată (contraste de conținut melodic, contraste liniare, cadențiale, ritmice; fracționarea strofei și contrastele dintre segmente; toate acestea pe baza celor cuprinse în punctele C.2.1.-2.2.-2.3.)

3) Pentru a se obișnui cu munca sistematică, rezultatul analizei se va introduce într-un *tabel de analiză integrală*: pe verticală sunt prevăzute criteriile de analiză, în dreptul fiecăruia se vor înscrie semnele de rigoare pentru fiecare rând în parte; în ultima coloană se vor introduce observațiile și definirea teoretică a trăsăturilor constatate. Analiza integrală a melodiilor cuprinde și aplicarea cunoștințelor teoretice asimilate în prealabil, adică cele referitoare la vers, ritm, structură modală și profil melodic.

Drept exemplu, urmează tabelul completat cu datele de analiză a melodiei nr. 96. din Colecția anexă.

Tabel

Criterii	Analiza	Observații
Structura arhitectonică	A+rf B C D (rf)	înlanțuire fracționare: 1+2+1
Profilul melodic		scara, sistemul modal
Sistem de cadențare	re re ² sol mi	substrat pentatonic: paralelism major-minor contrast între cadența principală și cea finală; contrast ritmic: îcheiere hotărâtă la rândurile laterale, neutră la cele mediane.
Nr. silabelor	8+4rf 8 8 11(rf)	vers tetrapodic refren de sprijin refren de sine stătător anacruze
Structura ritmică		sistemul ritmic intermediar: stilul modern

TEST DE AUTOEVALUARE

Lecția 1.

A. Care sunt raporturile de conținut și principiile de organizare succesivă a entităților din cadrul formei?

B. Forma liberă: funcții structurale și modele

Lecția 2.

C. Forma strofică: cum se grupează tipurile de strofă pe baza raporturilor de conținut?

Fixarea cunoștințelor. Se vor efectua analizele prevăzute la punctul Aplicare. Se vor selecta exemple corespunzătoare diferitelor tipuri de strofă, pentru a le folosi la elaborarea Lucrării de control.

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

A. Totalitatea raporturilor și modalităților de organizare – de natură melodică și ritmică – prezente într-un text muzical constituie *forma muzicală*.

Entitățile formei sunt: *rândul melodic* (cel mai des întâlnit), entități subordonate: *motivele*, *celulele*. Din succesiunea rândurilor se formează entități supraordonate; în funcție de gradul de organizare, variabilă sau strictă, aparțin la două categorii: *forme libere (nestrofice)* și *forme strofice*.

În organizarea succesivă raporturile de conținut dintre entități – atât la formele libere, cât și la cele strofice – pot fi de *identitate* sau *asemănare* sau *diferență*.

Principiile de organizare succesivă pot fi: *repetare* (nevariata=identice, variată sau transpusă=asemănătoare); *înlănțuire* (diferite), *revenire* (reluare, identice sau asemănătoare).

În schema *structurii arhitectonice* entitățile se semnează cu litere.

B. Forma liberă se caracterizează prin succesiunea variabilă și prin numărul variabil al entităților cuprinse într-o entitate supraordonată, numită *secțiune* sau *strofă elastică*.

Formele libere se încadrează în câteva *modele structurale*.

C. *Forma strofică* se caracterizează prin *organizare strictă*; *numărul și ordinea succesivă a rândurilor este aceeași* în toate strofele unei piese muzicale.

Tipurile de strofă se definesc și se grupează în modul cel mai adecvat pe baza raporturilor succesive: repetarea, înlănțuirea, înlănțuire combinată cu repetarea, revenirea.

Forma strofică are *calitatea de unitate încheată* datorită *relațiilor contrastante*, adică dualității caracterului de suspensie–concluzie. Contrastele se realizează pe diferite planuri (melodice: opoziți cadențiale, de profil, sau contraste ritmice).

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTUL DE AUTOEVALUARE

Lecția 1

A. Forma muzicală înseamnă totalitatea raporturilor și modalităților de organizare – de natură melodică și ritmică. Entitățile formei muzicale se află în raporturi de identitate sau asemănare (variante) sau diferență. Principiile de organizare succesivă sunt: *repetarea* – nevariata (identice), variata (asemănătoare) sau transpusă (asemănătoare); *înlănțuirea* (diferite); *revenirea* (reluarea, identice sau asemănătoare); principiul din urmă presupune prezența înlănțuirii.

B. Formele libere se caracterizează prin succesiunea variabilă și prin numărul variabil al entităților (rânduri/motive) cuprinse într-o entitate supraordonată, numită *secțiune* sau *strofă elastică*. Funcțiile entităților componente sunt: inițială, mediană, finală. Formele libere se diferențiază prin patru modele, stabilite pe baza prezenței acestor funcții; pot fi deschise (nu conțin formula finală) sau închise (conțin formula finală).

Lecția 2

C. Forma strofică are o organizare riguroasă a rândurilor melodice, adică numărul și ordinea succesivă a rândurilor este fixă. Pentru gruparea tipurilor de strofă cel mai adecvat criteriu este principiul de organizare succesivă: strofe bazate pe *repetare* (inclusiv variată și transpusă), *înlănțuire* (toate componentele sunt diferite), *înlănțuire și repetare* (unele rânduri se repetă), *repetarea perechilor de rânduri*, *revenirea în două ipostaze* (revine A sau revine B). Unele strofe conțin în text și refrene, care melodic se socotesc și ele entități muzicale (în schema arhitectonică se menționează tot cu literele de rigoare, în paranteză cu specificarea *rf*).

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 1

Se va efectua analiza integrală la 6 melodii alese de către student din Culegere; analiza fiecărei melodii se va scrie pe câte-un tabel analitic separat și va cuprinde: deasupra tabelului numărul melodiei, după care va urma completarea tabelului conform modelului dat mai sus.

Notă: lucrarea va fi predată personal tutorelui disciplinei

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ:

1. Comișel, Emilia: *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
2. Nicola, I.R.-Szenik, I.-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, partea I. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
3. Oprea, Gh.- Agapie, L.: *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 2 – ORGANOLOGIE POPULARĂ

CUPRINS:

Obiectivele unității de învățare	23
Lecția 3	24
A. Instrumentele muzicale populare	24
Lecția 4	32
B. Formațiile instrumentale (tarafurile)	32
C. Trăsăturile generale ale plurivocalității.....	33
Rezumatul unității de învățare	35
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	36
Lucrare de verificare nr. 3	37
Bibliografie minimală.....	37

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE:

În urma studierii unității de învățare 2, *Organologie populară*, veți dobândi competențe legate de:

- Instrumentele muzicale populare, formațiile instrumentale;
- Trăsăturile generale ale plurivocalității.

Lecția 3

A. Instrumentele muzicale populare

În muzica populară românească predomină repertoriul vocal, cu toate acestea, nu este neglijabil repertoriul instrumental, care este parte integrantă a practicii muzicale, fie în formă de acompaniament al melodiilor vocale, al dansurilor și al desfășurării unor obiceiuri, fie în forma unor creații de sine stătătoare. În cele de mai jos vor fi arătate, în mod sumar, aspectele strict necesare pentru formarea unei viziuni asupra rolului pe care-l au instrumentele în practica populară. Descrierea construcției instrumentelor poate arunca lumină asupra caracteristicilor melodice și ale acompaniamentului armonic, ele adesea fiind implicate de posibilitățile tehnice ale instrumentului la care sunt executate. (Împrejurările în care sunt folosite anumite instrumente vor reieși din următorul capitol, intitulat: Repertorii și genuri.)

Organologia, ramură științifică complementară a muzicologiei, se ocupă cu descrierea instrumentelor muzicale, indiferent de mediul cultural în care ele sunt folosite.

Originea unor instrumente se pierde în vremuri îndepărtate, altele au apărut în decursul istoriei mai apropiate. Cele mai multe instrumente - într-o oarecare variantă - s-au răspândit pe arii geografice foarte întinse. *Instrumente populare* sunt numite acelea, care sunt folosite de comunități păstrătoare de o cultură muzicală bazată pe oralitate*.

[*Caracterul oral în practica instrumentală înseamnă transmiterea de la generație la generație a cunoștințelor, privind tehnica de execuție, însușirea după auz a repertoriului, modul de confecționare al instrumentelor (unde este cazul). Mediul social în care sunt folosite instrumentele populare poate fi rural - țărănesc sau/și lăutăresc, în cazul acestuia din urmă poate fi și urban. Practica muzicală a lăutarilor, pe baza criteriilor arătate, se încadrează între tradițiile orale. Din unghiul de vedere al rolului pe care-l au lăutarii în practica muzicală: fiind profesioniști sau semiprofesioniști (în sensul că sursa lor principală sau secundară de venit este practicarea muzicii), se adaptează totdeauna la preferințele publicului pe care îl deservește (urban sau rural, în zonele cu populație mixtă diferitele etnii); astfel, în mediul țărănesc lăutarii contribuie la păstrarea tradițiilor existente, dar în același timp au și rolul de mediator în acceptarea producțiilor mai noi, transmise din mediul urban sau de la alte etnii; acest aspect din urmă se referă atât la repertoriu, cât și la folosirea unor instrumente preluate din alte medii culturale.]

În baza acestor considerente, vorbind de *instrumentele muzicale ale unei etnii*, enumerăm doar acelea, care există în practica etniei respective, și dintre care unele sau

toate vor putea fi regăsite și în practica altor culturi.

Relatări despre instrumentele folosite de poporul român în diferitele epoci pot fi găsite în vechile scrieri, cronici și consemnări ale călătorilor străini, după cum și în documentele iconografice. Prima descriere mai amplă a instrumentelor a fost realizată de T.T.Burada (1877); în scrierile sale despre muzica populară românească, B.Bartók a introdus și descrierea riguros științifică a mai multor instrumente. O imagine cuprinzătoare asupra instrumentelor, într-o clasificare științifică, se găsește în cartea lui T. Alexandru: *Instrumentele muzicale ale poporului român* (1956), iar referitor la formațiile instrumentale în cartea lui Speranța Rădulescu: *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc* (1984).

În practica populară se găsesc atât instrumente confecționate manual de țărani sau manufactural de meșteri populari, cât și fabricate; construcția acestora din urmă uneori a fost modificată. În limbajul popular, denumirea instrumentelor, de multe ori, nu corespunde cu cea uzuală; sunt și diferențe zonale în denumirea aceluiași instrumente.

În organologie, adică în clasificarea științifică, instrumentele sunt grupate în familii după natura corpului (sau părții) care vibrează, producând sunetul; criteriul subordonat al grupării, unde este cazul, va fi modul în care este produsă vibrația (suflare, lovire, ciupire, frecare).

1. *Pseudoinstrumentele* nu fac parte dintre instrumentele propriu-zise: solzul de pește, coaja de mesteacăn, frunzele, firul de iarbă, ținute între buze, sub efectul fluieratului vibrează ca o ancie, producând un sunet limpede și pătrunzător.

2. *Instrumentele idiofone* sună prin natura lor, materialul fiind suficient de elastic pentru a fi pus în vibrație prin lovire, ciupire sau frecare. Clopotele, zurgălăii, pintenii, bețele sau plăcile de lovit (aici aparține și “ciocul” măștii la Turcă) ș.a., sunt accesorii folosite în cadrul diverselor obiceiuri; mai complexe sunt: toaca și drâmba.

Toaca se compune dintr-o scândură de lemn scobită, de mărimi diferite, ținută în mână sau agățată, fiind lovită ritmic cu două ciocănașe. În practica populară frecvența sa este destul de redusă (a se vedea obiceiul: toconecele); în schimb, în mediul monahal, printr-o veche tradiție transmisă pe cale orală, s-a format un repertoriu extrem de bogat al semnalelor de toacă executate cu mare măiestrie tehnică.

Drâmba este formată dintr-o sârmă solidă de fier, îndoită sub forma potcoavei, din mijlocul acesteia se prelungește o limbă de oțel cu capătul îndoit. Partea rotunjită a potcoavei se ține între dinți, ciupirea capătului limbii de oțel produce un sunet pătrunzător; înălțimile se obțin prin schimbarea dimensiunilor cavității bucale (cu ajutorul limbii), care funcționează ca o cutie de rezonanță, întărind armonicele sunetului de bază emisă de limba de oțel. Din drâmbă cântă mai ales fetele și femeile, simple melodii de doină sau cântec, melodia fiind formată numai din câteva sunete armonice.

3. *Instrumentele membranofone* sunt formate din una sau două membrane de piele întinse pe un corp solid (ramă rotundă sau cutie de rezonanță), membrana fiind pusă în vibrație prin lovire sau frecare. Cele percutate (lovite) sunt diferitele soiuri ale tobei; în practica populară se găsesc în felurite forme și denumiri (duba sau doba, vuva, daireaua etc.) și sunt folosite ca accesorii ale unor obiceiuri sau ale dansului; toba mică și toba mare au fost preluate din fanfare.

Buhaiul (*bugă, șteand*) însoțește urările de Anul Nou. Membrana este întinsă pe gura unei putine de lemn, la mijlocul membranei este prinsă o șuviță de păr de cal; vibrația membranei se provoacă prin frecarea în lung a șuviței cu palmele udate; sunetul este amplificat de cutia de rezonanță (putina); sunetul imită mugetul vitelor.

4. *Instrumentele aerofone* emit sunetele produse de o coloană de aer aflată într-un tub sonor; aerul este pus în vibrație prin suflare. În practica populară instrumentele aerofone sunt reprezentate în forme foarte variate. Cele confecționate de țărani sunt acordate în multe feluri, în funcție de dimensiunile tubului sonor; există o mare varietate și în privința scărilor raportate la sunetul fundamental, ceea ce depinde de lipsa, respectiv numărul și dispunerea deschizăturilor pentru degete.* Multitudinea formelor prin care sunt reprezentate în practică nu poate fi epuizată în acest cadru; ne rezumăm la prezentarea instrumentelor care prin construcția lor reprezintă câte-o categorie aparte.

[*Acordajul înseamnă înălțimea absolută a fundamentalei. La instrumentele prevăzute cu deschizături pentru degete, când toate deschizăturile sunt acoperite, se obține fundamentala scării, cu fiecare deschizătură descoperită de jos în sus se obțin treptele scării.]

Buciumul are mai multe variante zonale (răspândirea geografică în zonele muntoase: nordul Ardealului și Moldovei, nordul Munteniei și sudul Moldovei, în Munții Apuseni cu denumire de tulnic); ele diferă prin mărime sau/și prin forma conică-dreaptă, respectiv conică-incovoiată a tubului. Tubul sonor este deschis la amândouă capetele și are lungimea între 1,30-3 metri. Se construiește din doage de lemn sau din tablă de metal; doagele sunt lipite și prinse cu inele de lemn sau cu coajă tânără de copac. Sunetele pe care le poate scoate se mărginesc la un șir de armonice ale sunetului fundamental (armonicele nr. 3-9, respectiv 6-12 și 16 la buciurile din nordul țării). [Șirul armonicilor a se vedea în capitolul Melodia, exemplul 13.]. Buciumul este folosit mai ales pentru intonarea semnalelor în mediul păstoresc.

Fluierele sunt instrumentele cele mai răspândite în mediul țărănesc. Tipurile de fluier diferă după mai multe caracteristici: după construcția sonoră: cu gura transversală (adică perpendiculară în raport cu tubul sonor) sau - mai rar cu gura laterală (asemănător flautului); fără dop sau cu dop ("dopul" este un dispozitiv aplicat la gura fluierului, care despică coloana de aer suflată, ușurând tehnica de execuție); fără

deschizături pentru degete sau cu 5-7 (sau mai multe) deschizături; simple (cu un singur tub) sau duble (cu două tuburi, numite gemănate); ele mai diferă după mărime (sunt mici, mijlocii sau mari, cu lungimea aproximativă între 35-80 cm.); după modul cum sunt ținute (cele cu gura transversală sunt ținute vertical drept sau puțin pieziș, cele cu gura laterală sunt ținute orizontal); după materialul din care sunt făcute (diferite soiuri de lemn, trestie sau metal). Răspândirea și denumirea lor zonală este tot atât de diversificată. Amintim doar câteva tipuri de fluier. *Tilinka* (fără dop sau cu dop) nu are deschizături pentru degete; este tipul de fluier cu cea mai simplă construcție posibilă și probabil de mare vechime. Tubul sonor are lungimea aproximativă de 70-80 cm.; se confecționează din lemn, coajă de salcie, mai nou sunt folosite și simple țevi de metal. *Tilinka* emite doar armonicile sunetului fundamental; executanții mai iscusiți folosesc armonicile de la numărul 6-16; în timpul execuției deschizătura inferioară este astupată și deschisă alternant cu degetul arătător, astfel, cu țeava deschisă se obțin armonicile cu număr par, iar cu țeava închisă cele cu număr impar. În acest fel, se pot intona melodii cu formule variate și cu bogată ornamentație. În ultimul timp aria sa de răspândire s-a restrâns la zonele nordice ale țării. *Fluierul (trișcă, fluieră, fluieroi) cu dop și cu șase deschizături pentru degete* este tipul de cea mai mare răspândire. Lungimea este foarte variabilă (poate fi mic, mijlociu, mare); deschizăturile pentru degete sunt dispuse 3 câte 3, cu o distanță mai mare între cele două grupe. Scara naturală în general este majoră, dar probabil din cauza confecționării empirice unele trepte pot fi puțin mai joase sau mai înalte. La acest tip de fluier se pot cânta melodii cu orice structură modală, deoarece prin digitația în furcă sau prin acoperirea pe jumătate a unei deschizături se obțin trepte alterate; trecerea la octava superioară, adică mărirea ambitusului, se obține prin intensitatea mai mare a suflatului. *Alte tipuri de fluier*, cu răspândire zonală: fluierul moldovenesc, fluierul dobrogean, cavalul, flautul și piculina populară, ș.a.

Cimpoiul (în Banat numit și *carabă*) a fost cunoscut din cele mai vechi timpuri pe o arie geografică întinsă. În cultura muzicală europeană încă și în perioada barocului s-a bucurat de mare popularitate (dovadă sunt piesele care imită cimpoiul, întitulate *Musette*=denumirea cimpoiului în franceză). La români a fost răspândit pe întreg teritoriul țării; mai de mult, când lăutarii erau mai rari, se juca pretutindeni după cimpoi, sau fluier; în ultima vreme a început să dispară. Prin construcția sa complexă, cimpoiul este un instrument polifonic. Componentele esențiale sunt următoarele: “burduful” din piele de capră rezervă aerul, în prealabil suflat printr-un tub; burduful este ținut sub braț și aerul comprimat trece prin ancii de trestie la tuburile sonore: la “bâzoi” și la “carabă”. Bâzoiul emite un sunet grav continuu, numit *ison*, de regulă cu două octave mai grav, decât sunetul fundamental al carabei (la unele variante este cu octavă+cvintă sau cu octavă+cvartă mai grav). Caraba este un tip de fluier; construcția sa definește două

tipuri ale cimpoiului, în același timp și caracterul plurivocalității: caraba poate fi un fluier cu un singur tub, cu deschizături pentru degete, la care se cântă melodia, fiind acompaniată de pedala - isonul - bâzoiului; caraba poate fi un fluier gemănat (cu două tuburi), la tubul prevăzut cu deschizături se execută melodia, al doilea tub are o singură deschizătură și prin închiderea-deschiderea sa emite alternant fundamentala și cvarta inferioară a fundamentalei, adăugând astfel la pedala bâzoiului încă o voce de acompaniament, un fel de ostinato ritmico-armonic. Deosebita popularitate de care s-a bucurat cimpoiul reiese din faptul că, probabil din dorința de a imita sonoritatea acestuia, la melodiile cântate din fluier sau din vioară unii interpreți adaugă un fel de pedală, rezultând astfel o polifonie latentă: efectul sonor la fluier se obține prin intercalarea permanentă a fundamentalei între sunetele melodice (de exemplu, în pulsații de șaisprezecimi: $\text{sol}_{\text{re}} \text{la}_{\text{re}} \text{si}_{\text{re}} \text{la}_{\text{re}}$ etc.), iar la vioară prin atingerea corzilor libere, concomitent sau alternant cu sunetele melodice; în Banat există și melodii de joc executate la vioară, purtând denumirea de Cărbășește.

Naiul este format dintr-un fascicol de tuburi (de trestie, soc sau fag, în număr de 18 sau mai multe), de diferite lungimi și grosimi, orânduite în succesiune descrescândă și prinse pe o vergea curbată; tuburile sunt deschise la capătul de sus și închise la capătul de jos cu dopuri și ceară; cantitatea mai mică sau mai mare de ceară servește la acordarea lor; scara este diatonică. Naiul are multe rudenii răspândite în lumea întreagă și documentele îl atestă încă din antichitate. La români este întrebuințat numai în mediul lăutăresc.

Instrumentele aerofone fabricate au intrat în practica lăutărească, de aici în mai mică măsură și în practica țărănească, aproximativ de la cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în cursul secolului al XX-lea; unele au fost preluate de la fanfare (*clarinetul, trompeta*) sau de la orchestrele de jazz (*saxofonul*). *Torogoata*, instrument de mare popularitate mai ales în Banat și Transilvania, provine din practica urbană semicultă maghiară de la sfârșitul secolului al XIX-lea (este invenția unui fabricant de instrumente din Budapesta, o variantă perfecționată a fluierului cu ancie; acesta din urmă este înrudit cu “zurna” turcească și în secolele prealabile s-a găsit atât în practica românească cât și în cea maghiară). Tot din mediul urban - probabil din practica germanilor - provin instrumentele aerofone cu resurse armonice: *armonica de gură, armonica și acordeonul*; cel din urmă a câștigat popularitate după cel de al doilea război mondial și în prezent este pe cale să înlăture instrumentele vechi de acompaniament.

5. Instrumentele cordofone emit sunete produse de coardele puse în vibrație, întinse pe o cutie de rezonanță. Grupele lor se disting după modalitatea în care este provocată vibrația coardelor: ciupire, lovire, frecare.

5.1. Cu coardele ciupite

Cobza (*cobuz*, *lăută*), după mărturia numeroaselor reprezentări iconografice, este cel mai vechi instrument de acompaniament la români. Este răspândit în zonele extracarpătice. Cobza are forma unei jumătăți de pară, cu gâtul lat și scurt. Are între opt și douăsprezece coarde, care alcătuiesc patru grupe (numite “coruri”), acordate cel mai frecvent pe înălțimile $re^I-la^I-re^I-sol^I$ și dublate la octava inferioară. Coardele sunt ciupite cu o pană. Acompaniamentul are la bază principiul unei pedale armonice pe fundamentală, cu figurații formate din sunetele armoniei (ca de exemplu: *re-re-fa#-re*, *re-re-la-re*, sau *sol-sol-re-sol*, *sol-sol-si-sol*, ș.a.), executate în organizare ritmică diversă. Formulele ritmico-armonice sunt numite “țituri”. Din cobză pot fi cântate și melodii, dar rar se folosește în acest scop.

Chitara este folosită ca instrument de acompaniament în mai multe zone extracarpătice (înlocuind cobza) și în Maramureș-Oaș. Chitarele sunt prevăzute cu trei sau patru coarde, acordate în octava mică, pe o fundamentală-cvintă-octavă sau pe sunetele unui acord major (fundamentală de regulă este *re*). Chitara din Maramureș, numită *zongoră*, descrisă de B. Bartók, avea numai două coarde, acordate pe *re-la*. Acompaniamentul la chitară este de tipul pedalei ritmico-armonice (înălțimea acordului nu se schimbă, doar rar, dacă vioristul trece în altă tonalitate). În Maramureș și Oaș accentele formulei ritmice sunt realizate prin ciupirea coardelor alternant în două direcții: cu accente din două în două optimi: $\wedge\downarrow\uparrow\wedge\downarrow$ etc. sau în Oaș, seria de opt optimi cu accentuări mixte: $\wedge\downarrow\uparrow\uparrow\wedge\downarrow\uparrow\uparrow\wedge\downarrow$ etc.

5.2. Cu coardele lovite

Țambalul este un instrument specific lăutăresc, servind cu deosebire la acompaniament. Se compune dintr-o cutie de rezonanță de formă trapezoidală, pe care sunt întinse coardele, puse în vibrație prin lovire cu două baghete de lemn, învelite la capăt cu bumbac sau postav. Are rudenii răspândite în Asia, Africa și Europa, originea lui se pierde în negura vremurilor. Un instrument asemănător, santurul, a fost menționat de Fr.J. Sulzer în secolul al XVIII-lea, întâlnit la curtea domnească. Răspândirea mai generală în mediul lăutăresc urban și rural a avut loc pe la sfârșitul secolului al XIX-lea, când un constructor de instrumente la București a început să producă țambale mici; acestea treptat au înlocuit cobza din acompaniamentul tarafurilor. Constructorul de instrumente din Budapesta, amintit în legătură cu torogoata, a produs o formă mărită și perfecționată, țambalul mare, care este folosit mai ales în tarafurile din mediul urban (la maghiari pe alocuri se folosește și în mediul rural). În zonele extracarpătice cele mai răspândite sunt *țambalele mici*, portabile (sunt agățate de gât sau puse pe o masă sau butoi în timpul execuției; sunt prevăzute cu 20-25 coruri de coarde); țambalele mari se sprijină pe picioare, sunt prevăzute cu 35 coruri de coarde și cu pedale (dispozitive de

surdină). Acompaniamentul executat la țambal este compus cu deosebire din arpegii, uneori legate cu pasaje diatonice sau cromatice. Formulele ritmico-armonice, ca și la cobză, sunt numite “țituri”: cu mâna dreaptă se bat timpii accentuați, cu cea stângă contratimpii. Posibilitățile tehnice ale instrumentului permit aplicarea diverselor înlănțuiri acordice, anume urmărirea liniei melodice sau/și armonizarea funcțională, dar uneori țambaliștii se rezumă la acompaniamentul de tipul pedalei armonico-ritmice, asemănătoare cu acompaniamentul de cobză.

5.2. Cu coardele frecate

Dintre instrumentele străine care au îmbogățit patrimoniul practicii populare, cele cu arcuș au dobândit cea mai mare popularitate. *Vioara* (denumiri zonale: *ceteră* în Ardeal, *lăută* în Banat și Hunedoara, *higheghe* în Bihor, *scripcă* în Moldova și altele) prin intermediul lăutarilor a pătruns în sate încă din secolul al XVII-lea. În zilele noastre se găsește pretutindeni și este instrumentul solistic de prim ordin în majoritatea formațiilor. În unele zone (Bihor, Banat, parțial Oaș) vioara secundă asigură acompaniamentul armonic, cântând simultan pe două corzi (cvinte și terțe); acompaniamentul armonic poate fi executat și de două viori secunde, care se completează. În general, la vioară este păstrat acordajul obișnuit *sol, re¹, la¹ mi²*; uneori se aplică scordaturi (unele coarde sunt acordate mai grav sau mai acut) sau toate corzile sunt acordate mai acut, obținând o sonoritate mai stridentă; uneori sunt atașate una sau mai multe coarde pe care instrumentistul nu le atinge cu arcușul, ele vibrează liber, “prin simpatie”, întărind rezonanța sunetelor înrudite.

Vioara cu pâlnie (sau vioara cu goarnă) este folosită pe alocuri în formațiile instrumentale. A fost fabricată în occident la începutul secolului al XX-lea pentru orchestrele de muzică “ușoară” a vremii. În practica lăutarilor sau a țăranilor sunt folosite exemplare confecționate manufactural. Este compusă dintr-un cordar de vioară, călușul este așezat pe o membrană elastică de patefon care transmite vibrațiile la o pâlnie, ce înlocuiește cutia de rezonanță.

Viola (braciul, contra) este folosită exclusiv la acompaniament. O formă transformată a violei este răspândită în partea centrală și de est a Transilvaniei: călușul este retezat drept și pe el sunt întinse trei coarde în ordinea: *sol, re¹, la*. Această formă este foarte avantajoasă pentru executarea acordurilor în poziție strânsă, fie în stare directă, fie în răsturnări, după cum și pentru înlănțuirile acordice. Acordurile executate la viola cu călușul drept în mare majoritate sunt majore, concepute pe orice treaptă care se impune într-un fel oarecare în linia melodică (chiar dacă structura modală a melodiei este de stare minoră); în număr mai redus sunt folosite acordurile minore, uneori și acorduri incomplete de patru sunete (fundamentala-terța/cvinta-septima). În succesiunea acordurilor nu se respectă regulile înlănțuirilor tonal-funcționale: acordurile se

deplasează urmărind punctele principale ale liniei melodice; pe alocuri se aplică și înlănțuiri funcționale (mai ales la cadențe: dominantă-tonică); iar când întreaga melodie are constituție tonală majoră, și înlănțuirile acordice vor fi funcționale (T-D-T, T-S-T, T-S-D-T). Sonoritatea densă a acompaniamentului este amplificată de *contrabas* (uneori înlocuit cu *violoncel*), care intonează în registrul grav sunetele fundamentale ale acordurilor. Formulele ritmice ale acompaniamentului - numite de lăutari “duva” - variază în funcție de tempoul și ritmul dansului acompaniat (*rar*: pulsații de pătrimi sau în aksak raport de 4+6/16 - pătrime-pătrime cu punct-, respectiv alte raporturi asimetrice; *des*: pulsații de optimi; “*estam*”: contratimp realizat din ritmul contrabasului și al contrei); tipurile de formule ritmice sunt executate cu tehnici specifice de mânăuire a arcușului. În zonele cu populație mixtă lăutarii folosesc aceeași manieră de acompaniament la dansurile românilor, maghiarilor și romilor, doar tempoul și ritmul dansurilor aduce varietăți.

Violoncelul (*gordună*, *gordon*, *broancă*) poate să înlocuiască contrabasul în acompaniament. O tehnică specifică de *acompaniament ritmic* este folosită în zona Aradului: violoncelul (*broanca*), este prevăzut cu trei coarde, acordate pe *sol*, *la* (în octava mare) și *re* (în octava mică); instrumentistul cu mâna stângă ciupește cu degetul sau cu un bețișor (“piscalău”) coarda *re*, și alternant, cu mâna dreaptă lovește celelalte corzi cu o baghetă de lemn (“bâta”). Un instrument asemănător (*gardon*), confecționat manual, și folosit în aceeași manieră de acompaniament ritmic este răspândit la secuii din zona Gheorgheni, Ciuc, Ghimeș.

Contrabasul (*bas*, *gordună mare*) de multe ori este lipsit de coardele subțiri; în acompaniamentul armonic cel mai adesea dublează fundamentală acordurilor, în același timp marchează timpii accentuați.

Lecția 4

B. Formațiile instrumentale (tarafurile)

Componenta formațiilor instrumentale este foarte diversificată, fie că le privim sub aspectul instrumentelor din care sunt compuse, fie sub aspectul răspândirii zonale. Din acest motiv în cele de mai jos, în loc de enumerarea lor, prezentăm în formă sintetizată categoriile principale (în baza sistematizării date de S. Rădulescu, în lucrarea mai sus amintită). Criteriul de prim ordin la definirea categoriilor este instrumentul care asigură *nucleul compartimentului de acompaniament*. Compartimentul solistic (care execută melodia) poate să fie format din unul sau mai multe instrumente, identice (de exemplu: una sau două viori) sau diferite (vioară, clarinet, etc); tot așa, și compartimentul de acompaniament poate consta din mai multe instrumente (de exemplu, alături de violă ca nucleu armonic, de obicei este prezent și contrabasul). La baza constituirii tarafurilor tradiționale se află 2-3 instrumente, iar prin asocierea altora (care, în funcție de circumstanțe, pot lipsi) se amplifică până la 5-7 instrumente. Amplificarea tarafurilor în mod exagerat este un fenomen mai recent.

Categoria 1. tarafuri axate pe un instrument cu coarde ciupite: a) cobză sau chitară, + vioară (asocieri posibile: nai, clarinet, fluier, respectiv contrabas, tobă etc., răspândite în zonele extracarpătice); b) "zongora" (chitara din Maramureș-Oaș), + vioară (asocieri posibile: contrabas, tobă).

Categoria 2. tarafuri axate pe un instrument cu coarde lovite: țambal, + vioară (asocieri posibile: nai, clarinet, fluier, respectiv contrabas, tobă etc.), răspândite în zonele extracarpătice.

Categoria 3: în centrul partidei acompaniatoare se află unul sau două instrumente cu coarde frecate (cu arcuș): a) vioara secundă (una sau două) cu acordaj normal, + vioara primă (asocieri posibile: clarinet sau taragot sau saxofon, respectiv violoncel sau contrabas, tobă în Banat și Bihor, sau broancă cu corzile ciupite+lovite în zona Arad); b) viola cu căluș retezat, cu trei coarde în scordatură, + vioară + contrabas sau violoncel, răspândit în centrul și estul Transilvaniei (asocieri posibile: clarinet sau taragot).

Categoria 4.: tarafuri-fanfăre populare, centrate pe două-trei instrumente de suflat (componenta posibilă: flaut, trompetă, clarinet, saxofon ș.a.), în Moldova, Banat, parțial Câmpia Dunării, sudul Transilvaniei.

Categoria 5.: nucleul de acompaniament axat pe un instrument aerofon cu resurse armonice: acordeon sau armonică (în Dobrogea armonică de gură), asociate cu orice instrument solistic. Acordeonul în ultima vreme se impune tot mai mult în formațiile

tradiționale zonale, fie înlocuind în întregime compartimentul de acompaniament, fie asociindu-se la formațiile tradiționale în dublă calitate: solistic și de acompaniament; astfel, în toate categoriile de mai sus, poate să se atașeze și acordeonul. Din observații empirice, adică fără a fi studiată în mod adâncit, reiese că maniera de acompaniament la acordeon se acomodează la stilul formației în cauză, nu este însă exclus, să fi influențat într-o măsură oarecare stilul tradițional.

C. Trăsăturile generale ale plurivocalității

Recapitulând și sistematizând aspectele referitoare la plurivocalitate, menționate la punctele A. și B., se disting următoarele modalități de acompaniament:

a) Acompaniamentul ritmic

- Acompaniamentul pur ritmic este produs de instrumentele membranofone și idiofone folosite în cadrul obiceiurilor, unde - de regulă - melodia este cântată din fluier (diverse tobe, ciocul măștii la turcă).
- Acompaniamentul ritmic din cadrul tarafurilor se desfășoară simultan cu un acompaniament armonic (broanca, în categoria 3. de tarafuri, sau tobele atașabile la oricare altă formație).

b) Acompaniamentul de tipul pedalei

- În forma cea mai simplă apare în isonul cimpoiului (produs de bâzoi), iar dacă cimpoiul are carabă cu două tuburi sonore, acompaniamentul se dublează cu un ostinato ritmizat. Imitația acestei sonorități este reprodusă uneori și la melodiile cântate din fluier sau vioară, în forma unei polifonii latente.
- Acompaniamentul ritmico-armonic, din punctul de vedere al raportului față de melodie este tot de tipul pedalei: armonia stagnează pe fundamentală (doar uneori se deplasează pe altă înălțime), în acest fel efectul ritmic este mai evidențiat decât cel armonic. Aici aparțin acompaniamentele la tarafurile din categoria 1.: a) cel executat la cobză sau la chitara care o poate înlocui (uneori și la categoria 2.: țambal) și b) la "zongoră"; diferența dintre cele două acompaniamente (abstracție făcând de ritm) rezidă în modul în care se execută armonia: la prima, armonia se dezvăluie figurativ (țiturile), iar la cea de a doua, armonia sună compact.

c) Acompaniamentul armonic: la formațiile tradiționale înlănțuirile acordice se bazează pe principiul urmăririi punctelor evidențiate în linia melodică, alternând cu înlănțuiri tonal-funcționale, sau - la melodii majore - bazându-se în întregime pe funcțiile tonale. Aici aparțin acompaniamentele la tarafurile din categoria 2. (țambal) și categoria 3. (vioara secundă sau violă). Din punctul de vedere al modului în care sunt

executate acordurile, diferența dintre aceste două categorii este aceeași ca și la punctul precedent: la țambal armonia se dezvoltă figurativ (țituri), iar la vioara secundă sau la violă acordurile sună compact. Bineînțeles, și la acest tip, ca la orice acompaniament, sunt diferențe în organizarea ritmică.

d) Heterofonia poate să apară în mod spontan atunci, când melodia este executată de mai multe instrumente (la fel se produce și la execuția vocală în grup sau dacă melodia este interpretată vocal și acompaniată de un instrument melodic). În superpoziția vocilor apar întârzieri și anticipări la micile fragmente melodice, diferențe variaționale, simplificarea sau ornamentarea mai bogată a liniei melodice.

TEST DE AUTOEVALUARE:

Cap. VI.

- A. Care este criteriul științific de clasificare la instrumentele populare și care sunt familiile de instrumente?
- B. Cum sunt grupate formațiile instrumentale (tarafurile)?
- C. Care sunt trăsăturile generale ale plurivocalității?

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

A. *Instrumentele muzicale* folosite în practica populară parțial sunt confecționate manual, dar pe parcursul secolelor au fost preluate și instrumente de fabrică; unele dintre acestea din urmă fiind modificate. În clasificarea științifică toate instrumentele se încadrează în următoarele grupe: pseudoinstrumente, idiofone, membranofone, aerofone, cordofone.

B. *Formațiile instrumentale (tarafurile)* în practica populară românească sunt foarte multiforme. Categorisirea lor este posibilă pe baza *nucleului pe care se axează compartimentul de acompaniament*: 1. un instrument cu coarde ciupite; 2. un instrument cu coarde lovite; 3. unul sau două instrumente cu coarde frecate; 4. tarafuri-fanfara populare; 5. instrument aerofon cu resurse armonice (acordeon sau armonică).

C. *Trăsăturile generale ale plurivocalității* se disting din modalitățile de acompaniament: ritmic, de tipul pedalei, ritmico-armonic, armonic. Heterofonia apare în mod spontan atunci, când melodia este executată de mai multe instrumente.

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTELE DE AUTOEVALUARE

Cap. VI.

A. În organologie, adică în clasificarea științifică, instrumentele sunt grupate în familii după natura corpului (sau părții) care vibrează, producând sunetul; criteriul subordonat al grupării, unde este cazul, va fi modul în care este produsă vibrația (suflare, lovire, ciupire, frecare). Familiile de instrumente sunt: pseudoinstrumentele, instrumentele idiofone, membranofone, aerofone, cordofone.

B. Formațiile instrumentale (tarafurile) sunt clasificate pe baza instrumentului care asigură *nucleul compartimentului de acompaniament*.

Categoria 1. un instrument cu *coarde ciupite*; categoria 2: un instrument cu *coarde lovite*; categoria 3. în centrul partidei de acompaniament este unul sau două *instrumente cu coarde frecate*; categoria 4: *tarafuri-fanfare populare*; categoria 5. nucleu de acompaniament axat pe un *instrument aerofon cu resurse armonice*.

C. Trăsăturile generale ale *plurivocalității* reies din modalitățile de acompaniament: a) acompaniament ritmic, b) acompaniament de tipul pedalei simple sau de tipul acompaniamentul ritmico-armonic; c) acompaniamentul armonic; d) heterofonia apare pe plan melodic în mod spontan, când melodia este executată de mai multe instrumente, sau și vocal.

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 2

Se va elabora conspectul capitolului, insistând asupra instrumentelor manufacturale și acelor instrumente de fabrică, care în practica populară au suferit transformări.

Notă: lucrarea va fi predată personal tutorelui disciplinei

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ

1. Comișel, Emilia: *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
2. Nicola, I.R.-Szenik, I.-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, partea I. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
3. Oprea, Gh.- Agapie, L.: *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 3 – GENURILE MUZICII TRADIȚIONALE

CUPRINS:

Obiectivele unității de învățare	38
Lecția 5	39
Genuri și repertorii. Considerații generale.....	39
Lecția 6 - FOLCLORUL VÂRSTELOR ȘI AL VIEȚII DE FAMILIE.....	45
A. Folclorul copiilor. Lioara	45
B. Creațiile adulților pentru copii	51
Cântecul de leagăn.....	51
C. Cântecul ceremonial de recrutare	53
Lecția 7	55
D. Repertoriul nunții	55
Lecția 8	59
E. Repertoriul înmormântării	59
Cântece rituale	60
Bocetul.....	63
Rezumatul unității de învățare	69
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	70
Lucrare de verificare nr. 1	72
Bibliografie minimală.....	73

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE:

În urma studierii unității de învățare 3, *Considerații generale despre repertorii și genuri*, veți dobândi competențe legate de:

- Genuri și repertorii;
- Folclorul vârstelor și al vieții de familie, cu subcategoriile lui, folclorul copiilor, creațiile adulților pentru copii, cântecul de leagăn, cântecul ceremonial de recrutare, repertoriul nunții, cât și repertoriul înmormântării cu cântecele sale rituale.

Lecția 5

Genuri și repertorii. Considerații generale

În strânsă legătură cu viața de zi cu zi a colectivităților și a indivizilor, oglindind multitudinea aspectelor de viață a acestora, caracteristica pregnantă a folclorului este marea bogăție și diversitate a creațiilor. Creatorii populari au știut să elaboreze pentru fiecare din aspectele tipice ale vieții imaginile artistice cele mai adecvate, care au fost cizelate și reînnoite permanent prin practica vie.

1. Studierea producțiilor folclorice privite sub aspectul încadrării lor în practica artistică tradițională impune îmbinarea criteriilor de ordin muzical cu criterii extramuzicale, anume: *ambianța în care se desfășoară* și - în cazul creațiilor sincretice - *conținutul de idei al textului literar*.

Luând în considerare ambianța desfășurării, se delimitează grupările numite *repertorii*; un anumit repertoriu poate să fie unitar (conținând un singur gen), dar poate să fie eterogen, conținând mai multe genuri muzicale, după cum și producții literare sau/și coregrafice. Marea majoritate a repertoriilor se încadrează în două categorii: *ocasionale* (adică legate de prilej: se interpretează în cadrul unor obiceiuri) și *neocasionale* (adică nelegate de prilej: pot fi interpretate oricând). Criteriul de încadrare după ambianță mai poate fi aplicat și asupra acelor repertorii eterogene care, pe lângă producțiile specifice conțin diverse piese ocazionale și neocasionale: *repertoriul unor îndeletniciri* (de exemplu repertoriul păstoresc, repertoriul de șezătoare) sau *repertorii de vârstă* (de exemplu repertoriul copiilor). În cazul repertoriilor eterogene este foarte important să fie distinse piesele muzicale reprezentative, organic aparținătoare categoriei în cauză, de cele atașate din alte repertorii (de exemplu, în repertoriul copiilor, componentele tipice sunt cântecele, versurile scandate, împreună cu jocurile cărora le aparțin, după cum și obiceiurile practicate de copii, dar pe lângă acestea, în repertoriu se găsesc și obiceiuri sau cântece provenind din repertoriul adulților; în repertoriul de nuntă, pe lângă melodiile strict legate de ceremonialul nupțial se cântă numeroase cântece și melodii de joc neocasionale).

Interpretarea creațiilor muzicale în cadrul practicii are un anumit scop, adică *funcție*. Distingerea funcțiilor are importanță mai ales în cadrul obiceiurilor: obiceiurile se desfășoară după reguli tradiționale care - între altele - prescriu și *momentele* în care se vor interpreta melodiile; în cadrul obiceiurilor cu o desfășurare ceremonială complexă melodiile interpretate în diferitele momente au funcții diferite (de exemplu, în cadrul nunții: cântecul miresei, al mirelui, “găina”, jocul miresei ș.a.; în cadrul repertoriului funebru: bocetul, cântecul zorilor ș.a.). La modul general privind, funcția

majorității melodiilor cântate la anumite momente în cadrul obiceiurilor este *rituală, ceremonială sau de urare*.

Funcția melodiilor neocasionale poate fi definită în termen general, valabil pentru mai multe genuri: doinele, cântecele propriu-zise, melodiile de joc vocale sau instrumentale sunt interpretate cu scopul unei trăiri artistice, funcția lor fiind *estetică*, cu numeroase nuanțe emoționale; cântecele și versurile scandate ale copiilor, fiind legate de joacă, în ansamblu au funcție *ludică*.

La orice melodie vocală, conținutul de idei al textului literar este în strânsă legătură cu funcția: textul literar exprimă funcția fie în mod direct, cu referire concretă, fie în mod indirect, prin imagini poetice metabolice, simbolice.

În anumite cazuri, este o relație de intercondiționare între funcția creației folclorice și practica tradițională de execuție, privind sexul/vârsta interpreților sau modul de interpretare (cine execută: femei, bărbați, fete, flăcăi, copii; cum execută: individual, în grup, vocal, instrumental). Aceste distincții constituie criterii adiționale la cele amintite.

Tabelul de mai jos sintetizează criteriile ce definesc funcția (răspunzând la întrebările introduse în rubricile respective).

ambianța				criterii adiționale (cine? cum?)	
ocasionale	ocazia (unde? când?)		funcția (cu ce scop?)	sex vârstă	individual grup vocal instrumental
	obiceiuri (viața de familie, calendaristice)	momente (unul sau mai multe)	rituală/ ceremonială urare		
neocasionale	generală		funcția		
	vârstă-joacă (versuri și cântece de copii)		ludică		
	(baladă, doină, cântec pr. zis, cântec de joc și mel.instr. de joc)		estetică		

2.0. Genurile folclorice muzicale se definesc prin trei criterii: ambianța/funcția, conținutul de idei al textului poetic legat de funcție și trăsăturile structurale muzicale, precum și ale textului (ritm, melodie, formă, versificație). Creațiile care nu corespund în mod univoc celor trei criterii, sunt *specii* atașate la un repertoriu cu afinități funcționale, sau aparțin la genul cu ale cărui trăsături muzicale se identifică. De exemplu: în lipsa textului literar, speciile instrumentale la doină și în muzica de joc; sau, melodii supuse unei mutații funcționale prin convenția practicii locale/zonale, cum sunt: melodii instrumentale de joc din repertoriul general, acompaniind jocuri rituale; melodii din genuri neocasionale ce adoptă texte ocazionale; creațiile în cauză sunt considerate specii în amândouă categoriile: din punct de vedere funcțional și literar sunt specii juxtapuse

unui repertoriu ocazional (cum sunt: cântecele de recrutare și o parte din cântecele de nuntă, de seceriș), iar din punct de vedere muzical sunt specii subordonate genului neocazional din care provin.

[Pe marginea definiției genului este de menționat că, ea nu corespunde cu definiția genului folosită de teoria literaturii, care distinge genul liric, epic și dramatic. Ori, este știut că, o mare parte a creațiilor folclorice îmbină elementul poetic cu muzica. După criteriul genuistic literar mai multe genuri muzicale aparțin la genul liric (cântecul de leagăn, bocetul, doina, cântecul propriu zis, cântecul de joc) sau la genul epic (balada, colinda, unele cântece rituale). În forma în care sunt practicate însă, adică împreună cu melodia lor și în ambianța tradițională, creațiile din aceeași categorie genuistică literară pot diferi fie prin trăsăturile muzicale, fie prin cele funcționale, fie prin amândouă. Din aceste motive, folcloristica muzicală trebuie să atribuie noțiunii de gen un sens propriu, diferit de cel literar.]

2.1. Generate de condiții social-istorice și mentalități diferite, genurile existente în prezent în practica folclorică nu au aceeași vechime. Cele mai vechi sunt, fără îndoială, genurile legate de cele mai importante momente ale vieții omului și de muncile de peste an, ale căror conținut, împreună cu obiceiurile în cadrul cărora se practică, mai păstrează urmele practicilor magice/rituale bazate pe vechi credințe. Probabil ulterior acestora, s-au constituit cele mai importante genuri neocasionale (doina, cântecul propriu-zis și cântecul de joc, precum și muzica instrumentală de joc). Balada, deși reactualizează elemente dintr-o tradiție epică mai veche, s-a consolidat abia în epoca feudală.

2.2. În urma fazei de încheiere ca genuri de sine stătătoare, ele cunosc o fază de *maximă înflorire*; în perioada actuală, unele se află în faza de treptată *involuție și perimare* (este cazul mai multor genuri ocazionale, după cum și a doinei și baladei), în timp ce altele rămân în vigoare, evoluând și în zilele noastre (cântecul propriu-zis, cântecul de joc și melodiile instrumentale de joc).

În cadrul genurilor, pe parcursul timpului, s-au cristalizat mai multe *straturi evolutive, cu trăsături muzicale stilistice proprii* (stratificarea evolutivă se poate constata în modul cel mai evident la doină, la cântecul propriu-zis, la cântecul de joc și la melodiile instrumentale de joc).

Repertoriul melodic aparținând unui anumit gen este format dintr-un număr oarecare de *tipuri melodice*. Tipul melodic este un tipar, un model cu trăsături stabile, care în practică este reprezentat de nenumărate variante (privind din latura analizei și clasificării, tipul poate fi recunoscut numai prin compararea variantelor, în urma căreia se deslușesc trăsăturile stabile, adică tipologice, față de cele variabile).

3. *Obiceiurile* reprezintă acel cadru în care se desfășoară acțiuni diferite de cele cotidiene. În comunitățile păstrătoare de tradiție obiceiul este lege nescrisă: codice moral și de conduită, rit și ceremonie. Este un spectacol în care participanții își joacă

rolul după regulile prescrise de tradiție. Toate acestea se îmbină cu mijloacele de exprimare ale poeziei, muzicii și dansului.

Clasificarea obiceiurilor este foarte dificilă din cauza complexității conținutului și din cauza multiplelor ramificații și întrepătrunderi. Originea celor mai multe obiceiuri se pierde în vremuri îndepărtate, dar pe parcursul timpului ele au suferit nenumărate transformări. Multe dintre ele au fost legate de riturile vechilor credințe: rituri magice de prosperitate, de fecunditate, de fertilitate, de apărare (îndepărtarea bolilor și a spiritelor nocive), de trecere (de la o stare la alta, în obiceiurile legate de fazele importante ale vieții omului: din starea de neființă în ființă: nașterea; dintr-o stare socială în alta: căsătoria; din starea de ființă în neființă: moartea).

Transformarea modului de gândire a înlăturat treptat vechiul fond de credințe. În formele de azi, funcțiile rituale de odinioară, pe de o parte se regăsesc în elementele simbolice (acte: udat, atingere, provocarea zgomotului; obiecte: simboluri vegetale: ramură înflorită, cunună, pom împodobit; vestimentație: măști, frunze etc.), pe de altă parte pot fi deslușite din conținutul de idei și din imaginile poetice ale textului literar. Obiceiurile care și-au pierdut funcția originală s-au transformat în ceremonii solemne (obiceiul cununii la seceriș) sau în manifestări spectaculare (dansul călușarilor), sau fiind perimate, au trecut în repertoriul copiilor (unele rituri agrare). În urma reformelor introduse pe parcursul istoriei în calendar, au avut loc deplasări ale datei practicării unor obiceiuri (de exemplu plugușorul, original rit de primăvară, azi se practică iarna) sau data practicării s-a suprapus cu sărbătorile creștine (colindatul). În decursul timpului au apărut și obiceiuri relativ mai noi (teatrul popular: Vicleimul, colindatul cu steaua, obiceiul recrutării). Paralel cu aceste transformări, în unele cazuri au intervenit schimbări și în repertoriu (de exemplu, în repertoriul de colinde, pe lângă melodiile tipice, au fost asimilate melodii sau/și texte din surse cărturărești; în repertoriul de nuntă și de seceriș textele tipice au fost atașate la melodii de cântec propriu zis sau de joc).

Din cele de mai sus reiese că, apreciind funcțiile, atât la obiceiuri, cât și la producțiile muzicale, poetice, coregrafice din repertoriu, pornind de la situația actuală, se va lua în considerare presupusa funcție originală, ce se va desluși din elementele care mai persistă.

4. Răspândirea geografică a obiceiurilor, a genurilor și în cadrul acestora a tipurilor melodice este inegală.

[Diferențele regionale/zonale prezente în muzica populară românească au fost consemnate prima dată de către B. Bartók, referitor la zonele cercetate la începutul secolului al XX-lea (Banat, Hunedoara, Bihor, Maramureș, parțial alte zone din Transilvania), pe care le-a numit "dialecte". În acord cu conceptul lingvistic, conform căruia limba română coincide cu dialectul dacoromân, cuprinzând mai multe graiuri regionale, și în folcloristica muzicală se folosește termenul de *grai muzical regional sau*

zonal, în loc de dialect. În lumina noilor rezultate ale cercetării etnomuzicologice, diferențele dintre zone nu sunt așa de accentuate, precum le-a considerat Bartók.]

Formarea graiurilor muzicale regionale/zonale se datorează unor factori externi, de natură istorică, socială și economică. Aceștia pot fi: relativa izolare a teritoriilor în condițiile sociale feudale, respectiv în urma situației politice-administrative și dezvoltarea social-economică inegală a regiunilor. Factorii externi au influențat formarea diferențelor regionale/zonale - ca de altfel evoluția folclorului în ansamblu - în mod indirect, prin intermediul modului de gândire și a gustului artistic, care la rândul său a favorizat păstrarea tradițiilor sau invers, a înlesnit asimilarea elementelor noi.

Din punct de vedere muzical, se consideră a fi factor extern orice mediu muzical, care a provocat diferențe mai evidente în muzica tradițională a unei regiuni, reflectându-se în componența repertoriului (de exemplu, contactele interetnice în zonele cu populație etnică mixtă sau situarea geografică a teritoriului în vecinătatea locuită de alte etnii; contactul intens cu muzica altor medii social-culturale, cum ar fi muzica urbană semicultă, muzica lăutărească).

În conturarea trăsăturilor unui grai muzical regional/zonal, pe lângă factorii externi, mai contribuie și efectul factorului intern: variația (în modul cel mai evident poate fi surprins în stilul de ornamentație, structură sonoră, formarea unor variante sau tipuri specifice zonei).

Caracteristicile distincte ale unui grai muzical-zonal constau în următoarele:

a) Diferențele trăsăturilor structurale se găsesc în mod deosebit în structurile modale (de exemplu: pentatonie hemitonice, cromatismul abundent); în structura ritmică diferențele mai evidente se găsesc la melodiile vocale și instrumentale de joc, în strânsă concordanță cu ritmica jocurilor practicate în diferitele regiuni.

b) Trăsăturile specifice zonale legate de modul de execuție constau în stilul de ornamentare și în emisia vocală (timbru vocal).

c) Componența repertoriului definește caracteristicile zonale în mai multe privințe: prezența, respectiv lipsa anumitor genuri, în mod deosebit privind genurile mai vechi, pe cale de dispariție (cântece ritual/ceremoniale, doina); preponderența straturilor evolutive vechi, respectiv în mod contrar, perimarea acestora în favoarea straturilor mai noi (în cântecul propriu zis și de joc); prezența în număr considerabil a melodiilor asimilate din alte medii muzicale (urban, lăutăresc, alte zone, alte etnii).

[În legătură cu cel din urmă aspect este de menționat faptul că, poporul consideră a-i aparține orice producție însușită din tradiția orală, fără a fi conștient de originea sa. Cercetarea căilor prin care au loc împrumuturile reciproce între diversele medii culturale (fie sociale, fie etnice, fie zonale) este o problemă pur științifică a etnomuzicologiei comparate (se poate asemui cu etimologia, care se ocupă cu originea cuvintelor existente într-o oarecare limbă vorbită).]

5. Complexitatea aspectelor sub care se prezintă folclorul muzical privit din unghiul practicii tradiționale, implică o sistematizare în care sunt conjugate criteriile mai sus arătate. Prezentarea din capitolele ce urmează este structurată după criteriile distinctive ale repertoriilor și genurilor (inclusiv speciile atașate), insistându-se asupra trăsăturilor muzicale; astfel, descrierea obiceiurilor și tematicii literare se rezumă la elementele strict necesare pentru lămurirea funcțiilor.

Lecția 6 - FOLCLORUL VÂRSTELOR ȘI AL VIEȚII DE FAMILIE

A. Folclorul copiilor. Lioara

1. Aspecte generale

a) Creațiile artistice ale copiilor constituie o categorie aparte. Trăsăturile lor decurg în mod firesc din particularitățile de vârstă, din constituția psiho-fizică deosebită a copiilor. În virtutea acestor factori determinanți, trăsăturile specifice ale creațiilor de copii - în linii mari - sunt aceleași pe întregul glob pământesc. Mai mulți cercetători, în comun acord, au remarcat unitatea acestui repertoriu pe arii geografice întinse. S-a constatat, de asemenea, că în folclorul copiilor se regăsesc elemente ce amintesc de creația artistică din perioada de “copilărie a omenirii”; constatarea se bazează pe compararea melodiilor de copii cu datele culese de la popoarele aflate încă în stadiul natural (primitiv) al dezvoltării. Faptele denotă deci marea vechime și proveniența dintr-o rădăcină culturală universală a acestor creații. Bineînțeles, ca orice categorie folclorică, și cea a copiilor a cunoscut o evoluție particulară, deci ar fi o confuzie să o identificăm cu arta primitivă.

b) Cel dintâi contact al copilului cu creația artistică sonoră are loc în ambianța vieții de familie, încă de la cea mai fragedă vârstă (a se vedea punctul B. Creațiile adulților pentru copii). Astfel copilul își îmbogățește treptat impresiile sonore, i se dezvoltă simțul metric, ritmic, melodic, ajungând să improvizeze el însuși mici versuri sau/și melodii. De la o vârstă, manifestările lor artistice se desfășoară în cadrul colectivității formată din copiii de aproximativ aceeași vârstă. În acest mediu, paralel cu practicarea jocurilor și a obiceiurilor, are loc și însușirea repertoriului; de multe ori însă, copilul asimilează cântecele și versurile de copii în sânul familiei, de la cei mai mari.

c) Un larg domeniu de activitate creatoare a copiilor îl constituie materialul verbal. În mod spontan, cu uimitoare capacitate artistică, ei separă cuvintele de sensul lor propriu sau creează cuvinte, fără alt scop, decât acela de sonoritate și ritm. Ei aplică diverse procedee de a introduce cuvintele într-o “structură” poetică: repetarea cuvintelor sau a unor silabe din cuvinte (de exemplu: Bourel, bourel, sau Mămăruță, ruță), schimbarea consoanei sau adăugarea unei consoane inițiale la cuvântul repetat (Gărgăriță, mărgăriță; Aura, paura), adăugarea unor terminații fixe în enumerări (Unca, donca, trenca, panca); în lexicul folosit se mai găsesc cuvinte distorsionate, între ele și cuvinte din alte limbi. Textele deseori sunt formulate în dialog, ceea ce le imprimă un caracter epic.

d) Folclorul copiilor este de natură *vocală*; producțiile sunt *scandate* sau *cântate*, și de regulă sunt însoțite de mișcări cu caracter de joc sau/și de gestică și mimă. De aici rezultă că, *sincretismul* este o caracteristică importantă în folclorul copiilor. (Deși copiii își confecționează jucării sonore, cei mai marișori chiar cântă la instrumente muzicale, nu au un repertoriu instrumental specific).

2. Sistematizarea și caracterizarea repertoriului

Repertoriul copiilor, privit în ansamblu, se compune din creații ale copiilor înșiși și din creații care s-au transferat din repertoriul adulților. Sistematizarea și caracterizarea de mai jos se referă la prima categorie, considerată a fi reprezentativă.

În baza prilejului și funcției se disting:

- creații *neocasionale*, legate de permanenta manifestare a copiilor, care este joaca, având *funcție ludică*;
- creații *ocasionale*, încadrate în obiceiuri practicate în diferite perioade ale anului (calendaristice), având *diverse funcții*.

2.1. Repertoriul neocasional

Creațiile din repertoriul neocasional au *funcție ludică* și prin felul de desfășurare aparțin la două specii: reacții spontane față de mediul înconjurător și auxiliare ale jocului.

2.1.1. a) Reacțiile spontane față de mediul înconjurător sunt denumite și *cântece-formule*. Ele oglindesc, în general, raporturile copilului cu natura, cu mediul social înconjurător. Unele păstrează reminiscențele formulelor magice preluate de la adulți, dar în practica copiilor acestea și-au pierdut funcția inițială, devenind simple mijloace de delectare. Versurile de acest fel deseori sunt formulate în maniera *invocațiilor* și *incantațiilor* din riturile magice. De exemplu:

cu sens de invocație:

la soare:	Ieși, soare, ieși, Că ți-oi d a cireși, Nuci și alune	la ploaie:	Treci, ploaie, călătoare, Că te-ajunge soarele Și-ți taie picioarele..
-----------	--	------------	--

cu sens de incantație (tămăduire):

Ieși, furnică, din picior,	Desfă-te, cârcel,	Auraș, păcuraș,
Că ți-a murit un ficior,	Că-ți dau un inel.	Scoate apa din urechi,
Cu cămașa de fuior...		Că ți-oi da parale vechi...

Cel mai bogat sunt reprezentate acele cântece-formule care oglindesc raporturile copiilor cu vietățile ce populează natura sau prin care reacționează la apariția unor fenomene naturale (ploaie, ninsoare, curcubeu, etc.) De exemplu:

Melc, melc, codobeli,	Cioară bălălaie,	Curcubău, curcubău,
Scoate coarne bourești.....	Macină la paie	Dă-mi mie norocul tău!

(Vezi și Culegere nr. 2,3,5,6,10,13-16,48, 115.)

Într-un grup tematic eterogen se încadrează cântecele-formule care se referă la mediul social: la preocupări cotidiene (munci, gospodărie) și la persoane (tovarăși de joacă, persoane din familie sau în afara acesteia; a se vedea Cul. nr. 7,12, 112, 114); în această categorie deseori se manifestă spiritul dezvoltat de observație al copiilor, ironizând unele defecte de caracter și năravuri ale semenilor de aceeași vârstă sau ale adulților. De exemplu:

Ana, coțofana	Niculaie hădărău
Scoate puii toamna.	Doarme noaptea pe pârâu,
Și când vine bruma	Să-ncârligă, să-nbârligă
Îi apucă ciuma.	Și mănâncă mămligă.

La un strat mai nou aparțin versurile referitoare la școală, precum și cele cu referiri la forme mai noi de viață socială. De exemplu:

- Înți, piți, treci la tablă!	Un țăntar-armăsar	A, be, ce, de,
- Nu știu lecția, doamnă dragă.	Venea de la dispensar	M-am bătut cu Jean Marais;
- Pentru ce n-ai învățat?	Și țipa, cât putea,	Jean Marais s-a supărat
- Fiindc-am fost la bal mascat.	Că-i scosese o măsea.	Și mi-a dat cu oala-n cap.

b) Auxiliare ale jocului. Jocurile copiilor se pot desfășura individual sau în doi (de exemplu: ciupirea mâinilor: Pițigaie, gaie, Cul. nr.8), dar formele cele mai generale sunt jocurile în grupe organizate, cu reguli de acțiune și/sau cu repartizarea rolurilor (de exemplu: Baba oarba: Cul. nr.11, la diverse jocuri: Cul. nr.9, 113.); acestea se desfășoară în mai multe grupe mici în formație liberă, sau în formații de cerc, semicerc sau lanț, în anumite jocuri unul sau doi participanți fiind aleși pentru roluri deosebite.

Selectarea pentru roluri se face prin eliminare ("sorti") și are loc înaintea începerii jocului, cu ajutorul *formulelor de eliminare*, numite și *numărători*, căci folosesc frecvent ca procedeu stilistic numerația (de exemplu: Unca, donca, treica, patrica etc.); se introduc des și cuvinte fără înțeles, rimate însă între ele, cu tendință de a deveni poezie (de exemplu, cuvinte străine distorsionate):

Echete, bechete, tucăte be,
Abel, fabel, domine,
Ela, bela, box.

Numărătoarea este scandată de un singur jucător, într-o ritmică precisă și intonată pe un ton - aproximativ - drept (exemplu: Cul. nr.1); el atinge pe rând, la fiecare timp câte-un jucător, fiind ales cel pe care îl atinge la ultimul vers sau la ultima silabă accentuată.

Cercetătorii au remarcat că unele din jocurile de astăzi își au originea în jocurile de altădată ale adulților, practicate de adulți încă și în secolul al XIX-lea (de exemplu: hoții și poterașii, lupul și oile, cloșca și puii ș.a., astăzi practicate numai de copii). În

același timp, multe din jocurile de grup își au obârșia în vechiul repertoriu al jocurilor universale de societate. În perioada mai recentă, prin intermediul școlii sau din altă sursă cărturărească (?) s-au răspândit cântece auxiliare ale jocului având trăsături ce sunt străine de repertoriul tipic al copiilor; în aceste cazuri, nu atât formația jocurilor, cât în primul rând versurile și melodiile trădează intervenția cărturărească.

[De exemplu: Printre munți și printre văi..., Țăranul de pe câmp..., Podul de piatră..., ș.a.. Chiar fără o analiză minuțioasă, numai din lexicul folosit reiese în mod evident, că nu sunt piese create de copii, iar melodiile strofice provin din mediul urban sau din surse străine. În jocul intitulat "Podul de piatră", formația de joc în sine - adică trecerea în lanț pe sub "portița" formată din brațele ridicate ale primei perechi - se încadrează între jocurile tipice de copii, circulând în multe variante, atât la români cât și la alte etnii (a se vedea mai jos: Lioara); dar structura versului, privită în ambianța generală a versificației populare românești, denotă incontestabilă proveniență cărturărească (cele 9 silabe ale versului se încadrează în patru măsuri muzicale, structură inexistentă nu numai în folclorul copiilor, dar în folclorul românesc în general). Referitor la tema jocului, adică prăbușirea podului, cercetarea a identificat prezența sa la încă opt etnii europene, din Anglia și Dania până în țările balcanice (Cernea, 1973); este interesant că toate melodiile citate în lucrarea amintită au caracteristici apropiate de folclorul copiilor, deci sunt mult diferite de cea cunoscută la români, ceea ce subliniază încă o dată intervenția cărturărească.]

2.1.2. Elemente structurale

După cum s-a arătat mai înainte (în partea întâia, la capitolul Versul, punctul D), producțiile copiilor poartă încă amprenta sincretismului originar, manifestat în unitatea structurală dintre vers, ritm și melodie, în concordanță cu mișcările efectuate în timpul execuției. Datorită acestui fapt, în cursul analizei și caracterizării, structurile celor trei componente se explică reciproc: practic, analizând structura versului apelăm la organizarea metrică a ritmului, formulele ritmice își vor găsi explicația în repartiția metrică a silabelor, iar la delimitarea entităților melodice și la caracterizarea unor formule melodice specifice vom folosi ca punct de plecare cele două elemente precedente.

a) Atât *versificația*, cât și *ritmica* copiilor prezintă câteva particularități, ce le disting față de structura versului și ritmului altor genuri, din acest motiv cercetătorii le consideră a fi sisteme aparte. Având în vedere acest specific, în capitolele din partea morfologică a cursului le-am acordat un spațiu destul de larg, deci considerăm că nu este cazul să repetăm cele arătate (a se vedea capitolele: Versul, punctul D, Ritmul, punctul 4a și tabelul ritmic 4a, precum și exemplele: Cul. nr. 1-16 și 48, 112-115.). Aici atragem atenția doar asupra câtorva aspecte neadâncite.

În versurile copiilor sunt rare silabele de completare și eliziunile de silabe. În schimb, dacă versul începe cu silabă neaccentuată, aceasta se va cânta ca și anacruză pe

ultima pulsație a versului precedent (exemple: Cul. nr. 4, 5, 7).

Seriile ritmice de șase optimi (pe șase sau cinci silabe) mai frecvent apar în versurile rostite sau scandate (de exemplu: Una, două trei, |Baba la bordei a se vedea și la Aplicare), dar la cele cântate sunt rare, căci în timpul cântării versurile de șase (sau cinci) silabe sunt repartizate ritmic în două măsuri, adică acoperă în întregime seria de opt optimi (exemplele Cul. nr. 3,5,10,13,16, 114); la un număr de silabe mai sporit se divizează, la un număr mai scăzut se contopesc valorile, acest fapt fiind dovedit în modul cel mai elocvent la motivele melodice repetate (exemple: a se compara două câte două măsuri din Cul. nr. 3, 7,13 și ultimele 2+2 măsuri din nr.11; în exemplul “Sorcova” de sub nr. 4. se reflectă în mod vădit structura ritmică și metrică a versului rostit: alternează contopiri, diviziuni, anacruze și serii ritmice de șase optimi= $3/4$).

Seriile valorând patru optimi sunt mai frecvente, căci ele coincid cu durata unui emistih al versului tetrapodic (exemplu: Cul. nr.2.: după un vers plin urmează un dialog format din trei serii valorând câte patru optimi, cântate pe două, patru, două silabe; comparând celulele melodice, și aici putem urmări diviziunea/contopirea, ca procedee reversibile).

b) *Melodia* creațiilor de copii în general se caracterizează prin folosirea unui număr relativ redus de trepte.

La versurile scandate intonația se situează *între vorbire și cântare*, desfășurându-se pe o singură înălțime în alternanță cu înălțimi nedeterminate (exemplu: Cul. nr.1.)

Urmărind comparativ materialul sonor al unui număr mare de cântece de copii, reiese că scările cel mai frecvent folosite se grupează în jurul unor *nuclee melodice* ce se mișcă pe două trepte (bitonul sol-mi, sol-re, si-sol, bicordul la-sol), materialul sonor îmbogățindu-se fie prin umplerea intervalelor, fie prin adăugarea unor trepte noi, mai acute sau mai grave (a se vedea capitolul Melodia, punctul B.1., comentariul pe marginea exemplului nr.1). Îmbogățirea materialului sonor poate să ajungă până la scări ce se încadrează în sistemul tetratonic-pentatonic sau în cel diatonic (tetracord, pentacord, hexacord). La materialele sonore oligocordice starea modală (majoră sau minoră) de obicei este echivocă, și datorită *indiferenței funcționale a treptelor*, melodia se poate termina pe oricare treaptă. Este important de reținut însă, că în melodica copiilor, cu scări mai evolute, predomină starea majoră, cea minoră fiind sporadică (exemplu: Cul. nr. 58,115.). La cele mai tipice melodii ambitusul foarte rar întrece sexta.

Nucleele melodice amintite sunt de fapt *formule tipice*, organizate după un tipar comun, indiferent de intervale sau număr de trepte folosite: cele mai caracteristice sunt nucleele cu sens descendent, numite și “formule ale copiilor”, fiind răspândite în

folclorul copiilor de pe tot globul pământesc (pe timpii accentuați se situează treapta mai acută, pe cei neaccentuați treapta/treptele mai grave, desenul poate fi variat și cu sunete de schimb mai acute); centrate pe *nucleul sol-mi* (Cul. nr. 2,3,6,8,12,13, cu sunet de schimb mai acut: nr.7, 14); *nucleul la-sol* (Cul. nr.3), *nucleul si-sol* (Cul. nr.4,11); cu sens descendent pe mai multe trepte (Cul. nr. 113); mai sporadice sunt nucleele cu sens ascendent: *re-sol* (Colecția nr.5) sau mixt (Cul. nr. 10, 16, 112,114.).

d) *Forma* caracteristică a cântecelor de copii este *repetarea motivică liberă*, cel mai frecvent deschisă (adică fără formulă finală); motivele corespunzând unui vers se extind pe două măsuri, dar deseori însuși motivul este format din celule repetate (exemple: Cul. nr.2-15,48, 112.). Primul pas spre formarea entităților supraordonate este înlanțuirea în mod constant a două sau mai multe motive diferite (exemplu: Cul. nr.16, 114, 115.); forma strofică este mai rară în creațiile tipice ale copiilor (aparține unor specii cu semnificație distinctă, cum este Lioara, iar în unele cazuri denotă proveniență din alt gen sau din sursă extrafolclorică: a se vedea observația de la punctul 2.1.1.b).

2.2. La manifestările din cadrul *obiceiurilor* legate de sărbătorile de iarnă și de perioada muncilor agricole de primăvară-vară, copiii iau parte prin executarea unor producții proprii sau prin cele perimate din repertoriul adulților (colinde, chiraleisa, sorcova, paparuda, scaloianul, drăgaica, toconecele; descrierea acestora a fost inclusă în capitolul: Folclorul obiceiurilor calendaristice).

3. Un joc cu cântec propriu este practicat de fetele cu vârstă între copilărie și adolescență, cu denumirea *lioara* (*milioara*, *lilioara*). Pe lângă rostul distractiv, are și semnificația de *însurățire* (alegerea unei “surate”, adică unei prietene apropiate), după cum reiese din conținutul următoarelor versuri:

Lilioară, lilioară,	sau:	Vină și-ți alege,	Zic că mie-mi place
Fată mnerioară,		Care ție-ți place!	Surata dincoace.
Vrei să-mi fii surată?			

Practicarea intensă a jocului a fost atestată în zona Bihor, dar există consemnări despre jocuri asemănătoare și din alte părți.

Desfășurarea jocului are două forme:

a) Cu un cadru mai larg de practicare, adică la orice ocazie de joacă: fetele se așează în două grupe în număr inegal, în față stau două fete cu mâinile prinse și ridicate, formând “poarta”; în timpul cântării (cu versul inițial: La noi mai puține și la voi mai multe) fetele își aleg o pereche și trec pe rând sub poartă, formând o coloană. Melodia este strofică, dar conține și elemente motivice caracteristice cântecelor de copii și poate avea refren (Dorul Mărioarelor, surioarelor).(Cul. nr.118)

b) La desfășurarea jocului într-un cadru mai ceremonios participă fetele mai mari, adunate în duminica Paștilor după slujbă, în curtea bisericii; de aici coloana poate

să treacă pe ulița satului și să iasă pe câmp, unde jocul va continua, eventual cu participarea băieților. În timpul jocului perechile de fete sunt așezate în coloană, cu mâinile prinse și ridicate formând o “poartă” (sau “pod”); în timpul cântării înaintea cu pași ceremonioși se opresc uneori, până când perechile - începând cu cea din urmă - trec sub “pod”. Melodia este strofică, unele variante au refren format din una sau două versuri (Lioară, lioară, sau: Lioară lioară, Flori de lilioară); structura modală este hexacordică, de stare majoră sau minoră; profilul și întorsăturile melodice înrudesesc cele două tipuri cu unele melodii de colindă. (Cul. nr. 119.)

(Este de menționat că, în pofida faptului că se joacă la Paști, semnificația Lioarei este legată în mod evident de vârsta practicantelor, nu de sărbătoarea sau anotimpul în care se practică, din acest motiv a fost încadrat aici, nu la obiceiurile de peste an).

B. Creațiile adulților pentru copii

Creațiile din această categorie se integrează organic în preocupările educative ale familiei. Ele sunt executate de persoanele care îngrijesc copilul mic - mame, bunici sau surori mai mari - cu scop practic (de adormire, liniștire, astâmpărare, delectare), dar în același timp aceste creații au efect educativ asupra dezvoltării psihice și intelectuale ale copilului de vârstă fragedă. Chiar dacă nu înțelege sensul cuvintelor ce i se adresează, el le percepe ca impresii sonore.

Cântecul de leagăn

1. *Cântecul de leagăn* s-a născut în chip firesc și pretutindeni din necesitatea practică de a liniști copilul, de a accelera procesul adormirii lui.

a) Cântecurile de leagăn din folclorul românesc sub aspect tematic și stilistic-poetic sunt unitare pe întreaga arie de răspândire. Prin conținutul textului ele aparțin - ca specie distinctă - la lirica neocazională.

Mijloacele stilistice cele mai tipice sunt:

- repetarea cuvintelor cu valoare onomatopeică (abu-abu, lui-lui, lui-lea, nani-nani ș.a.)
- comparația copilului cu vietățile (pui de șoim, de cerb ș.a.);
- diminutive (mititel, puiut, pruncuț);
- invocația (Vino somn de-l adormi; Vino știucă de mi-l culcă ș.a.).

Motivele tematice sunt concentrate în jurul funcției de adormire și liniștire, iar prin intermediul imaginilor poetice și prin asocieri de idei exprimă dragostea și gândurile mamei legate de copil.

- Motivul onomatopeic al adormirii în structura textului are un rol de vers introductiv (de obicei, textele încep cu un astfel de motiv, dar pe parcursul cântării poate reveni de

mai multe ori): Abu, abu, abu, a..... sau: Liu,liu,liu,liu,liu,liu,lea.... sau: Nani, nani, nani, na....

- Motivul legănatului:

Aidi, nani cu mama,
Că mama te-o legăna,
Și din gură ți-o cânta,
Și tu puiuț te-i culca.

Abuă-te cu maica,
Că maica te-o legăna.
Abuă-te puișor,
Până mâine-n zorișor.

- Speranțele mamei legate de creșterea copilului:

Culcă-mi-te mititel
Și te scoală măricel,
Să te duci cu oile
Pe câmpu cu florile,
Să te plouă ploile.

Culcă-mi-te mititel,
Și te scoală măricel.
Dormi acuma, cât ești mic,
Să crești mare și voinic.

- Imagini din viața spațiului domestic (motive cu caracter de invocare):

Vino știucă, de mi-l culcă,
Și tu pește, de mi-l crește.

Vino, curcă, și mi-l culcă,
Și tu, rață, și-l ie-n brață.

- Imagini din viața de toate zilele, când gândurile mamei alunecă spre preocupările zilnice:

Aule, puiuț de cioară,
Că mama mere la moară,
Și-ți aduce fărinuță,
Și îți face plăcintuță.

Culcă-te, puiule, culcă,
Ca măicuța să se ducă
La osândă și la muncă.

Motivele tematice au o răspândire generală, dar nu le regăsim integral și în aceeași ordine în toate textele interpretate. Din compararea diverselor texte rezultă că, interpretele le selectează și le înlănțuiesc după plac, adică improvizatoric. Unele interprete mai adaugă la versurile tipice și motive preluate din alte genuri lirice, din cântec sau doină. (A se vedea componența diferită a textului în: Cul. nr. 32: motiv introductiv+motivul legănatului; nr. 44, 117: motiv introductiv+imagine din spațiul domestic.)

b) Trăsăturile muzicale

Structura ritmică reflectă în modul cel mai vădit legătura cu funcția: predomină succesiunea celulelor ritmice de iamb (scurt-lung), uneori în alternanță cu celule trohaice (lung-scurt), în organizare metrică ternară (raport de 1:2, două câte două celule formând măsură de 6/8) și execuția într-un tempo lent, imprimă ritmului un caracter legănat.

Melodia este mult mai diversificată, atât sub aspectul formei și a profilului general, cât și sub aspectul materialului sonor. Melodiile cele mai simple sunt de fapt improvizații cu caracter de rostire melodizată și ritmizată a textului; în pofida varietății

în care apar, la baza structurii lor stau câteva elemente comune: sunt formate din celule ritmico-melodice bisilabice repetate, pe silaba accentuată fiind intonată treapta mai acută (intervalul dintre trepte cel mai adesea este terță mică sau secundă mare, care pot fi intonate și alternant, iar uneori se intonează pe înălțimi nedeterminate); forma poate fi deschisă sau șirul de repetări celulare se încheie cu un scurt recitativ (Cul. nr. 116-117.). O formă mai cristalizată este reprezentată de melodiile care folosesc un material sonor mai bogat (substrat tritonic, tetratonic, pentatonic), în formă liberă închisă, asemănătoare doinei. La a treia categorie aparțin melodiile strofice, cu structura modală pentatonică sau cu substrat pentatonic; și în acestea sunt regăsite repetările celulare sau motivice și rândurile melodice cu caracter recitativ. (Exemple: Cul. nr.32 și 44.) Textele de leagăn în multe locuri sunt cântate pe melodii de cântec propriu-zis de stil vechi, în Maramureș pe melodiile de “horă” cu ritm giusto în pulsații ternare. În zonele unde este cunoscută doina, textele de leagăn pot fi cântate pe melodie de doină (A se vedea capitolul Doina, Cul. nr. 144: doină din Oaș cu text de leagăn.)

2. Creațiile versificate pe care le rostesc adulții sau frații mai mari au menirea de a delecta copiii în mod jucăuș. Din multitudinea versurilor de acest fel cităm doar câteva, pentru a demonstra bogăția imaginației populare și pe acest tărâm.

- Copilul ținut în brațe, primește primele cunoștințe despre propria-i fizionomie, părțile corpului fiind atinse pe rând la rostirea fiecărui vers:

“Numărarea” degetelor (începând cu degetul mare):

 Ăsta merge la miei,
 Ăsta merge la purcei,
 Ăsta după lapte dulce,
 Ăsta strigă: Nu te duce.
 Ăsta zice: Dă-mi și mie
 Că sânt mic!

Fața:

 Barbă, bărbărie,
 Gură, gurărie,
 Nas, cotobas,
 Ochi, bighiochi,
 Frunte, fruntărie.
 Hop, în pălărie!

- În timp ce țin copilul pe genunchi, îl scutură în ritmul versurilor:

 Di, di, di, căluțul meu,
 De aici pân' la Brașeu.
 Din Brașeu până-n Turda,
 Din Turda pân' la mândra.

C. Cântecul ceremonial de recrutare

În comparație cu alte obiceiuri, ceremonia organizată pentru flăcăii din aceeași promoție care plecau deodată la recrutare, reprezintă un obicei relativ mai nou. Apariția și înflorirea sa este legată de perioada istorică de instituire a serviciului militar obligatoriu, pe teritoriul monarhiei habsburgice, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, astfel

și răspândirea sa se limitează la zonele Bihor, Transilvania, Maramureș. Obiceiul este practicat în același fel și la maghiarii din zonele cu populație mixtă, uneori sunt comune și melodiile ce îi aparțin, datorită împrumuturilor reciproce.

În trecut, serviciul militar de lungă durată efectuat în locuri străine îndepărtate, însemna pentru tineri scoaterea lor din rosturile vieții, iar pentru familie - pe lângă sentimentele de grijă și de durere - și pierderea unui braț de muncă; așa încât, recrutarea a fost investită cu semnificația marilor momente ale vieții, evenimentul fiind marcat și de un ceremonial.

În preziua plecării, flăcăii au organizat o petrecere; a doua zi dimineata, plecarea spre centrul de recrutare a avut loc în cadru festiv: flăcăii îmbrăcați în haine de sărbătoare, prinși de umeri formau o linie și mergeau cântând, de obicei cu acompaniamentul lăutarilor; alaiul a fost încheiat de mame, drăguțe și alți apropiați care i-au petrecut până la marginea satului (dacă centrul de recrutare a fost la mare distanță, flăcăii mergeau cu căruțe împodobite, dacă era mai aproape, drumul l-au parcurs pe jos; mamele și drăguțele i-au urmat uneori până la cazarmă).

Motivele tematice ale textului exprimă grelele poveri sufletești, durerea despărțirii de familie, de iubită, uneori și izbucniri de revoltă față de orânduirea nedreaptă, după cum reiese din fragmentele citate:

Io mă duc, mândră, de mâine,	Spală-mi și năfrămuța,
Doru cu tine rămâne.	Care-oi cătani cu ea.
Io mă duc, mândră-n cătane,	Și mi-o spală-n lăcrămiele,
Tu rămâi și spală haine.	Și mi-o uscă-n dor și jele.

Decât la-mpărat cătană,
Mai bine-n codru cu pană.
Decât la-mpăratu slugă,
Mai bine-n codru cu frunză.

Melodiile cântecelor de recrutare aparțin la repertoriul general de cântec propriu-zis sau cântec de joc cu tempo lent. Prin convenția locală sau zonală asocierea text-melodie poate să capete caracter constant, în acest fel ele fiind investite cu funcția ceremonială, dar pe plan general, aceleași tipuri melodice se asociază și cu alte texte. (Cul. nr. 120, 121.)

După cel de al doilea război mondial practicarea obiceiului a fost treptat abandonată, dar cântecele specifice s-au menținut până astăzi în memoria celor mai vârstnici.

Lecția 7

D. Repertoriul nunții

Nunta este una dintre obiceiurile legate de momentele de “trecere” ale individului de la o stare la alta, de la o fază a vieții la alta. Actul prin care se pun bazele unei noi familii este un prilej de urări și oferire de daruri pentru tinerii căsătoriți, în același timp un prilej de sărbătoare, care antrenează în aceeași măsură familia și întreaga colectivitate sătească.

1. În forma sa tradițională obiceiul apare ca un impresionant spectacol, amplu și complex: integrează o serie de momente ritual-ceremoniale solemne, marcate de producții artistice proprii, momente ce se îmbină armonios cu cele de petrecere și voie bună. În acest spectacol popular rolul principal îl au mirii și mai ales mireasa, care prin căsătorie de obicei părăsește casa părintească; urmează apoi socrii, nănașii, starostele (vătaful) care conduce cele mai importante momente ale nunții, vornicii (grăitorii sau chemătorii la nuntă), druștele (fetele chemate “de soră” din partea miresii), stegarul sau brădarul (care poartă steagul sau bradul de nuntă ca simbol al vieții și fecundității), conăcarii (flăcăii călări care însoțesc mirele când pleacă după mireasă), bucătăresele (și alții), precum și marea masă a nuntașilor. Mai mult ca oricând, cu această ocazie sunt nelipsiți lăutarii. Scena pe care se desfășoară “spectacolul” este întreg satul. În diversitatea rolurilor pe care le îndeplinesc unii, îmbrăcămintea, podoabele și uneltele pe care le poartă sunt semne distinctive ale lor.

Obiceiul se desfășoară pe un scenariu cu o schemă unitară, pe plan zonal existând diferențe doar în câteva momente.

Schema generală a nunții tradiționale:

- Pregătirea: Cu câteva zile înainte vornicii anunță și cheamă nuntașii. Cu o zi sau două înaintea nunții la casa mirelui se împodobește steagul - în alte locuri bradul, iar la casa miresei druștele pregătesc hainele miresei și împletesc cununa, momentul fiind marcat de “cântecul cununii”. În Oltenia, Muntenia și Moldova în dimineața zilei de nuntă are loc “bărbieritul ginerelui”, însoțit de cântec propriu, interpretat de lăutari.
- Nuntașii se adună separat la casa mirelui și a miresei. La casa miresei starostele rostește “iertăciunea” în numele miresei, adresată părinților și celor apropiați. Druștele împreună cu alți nuntași cântă “cântecul (hora, gogea) miresei”. Între timp mirele și alaiul nuntașilor din partea lui sosesc la poarta miresii. În fața porților zăvorite se încinge un dialog între starostele miresei și cel al mirelui, apoi cel din urmă rostește orația de “conăcărie” (cererea miresii). Cei din casă, din glumă, oferă în locul miresii o fetiță, o babă sau o păpușă confecționată, la urmă apare mireasa adevărată.
- Alaiul se deplasează spre biserică unde se oficiază cununia. Drumul spre biserică, apoi spre casa mirelui, este însoțit de strigături, de marșuri de nuntă și melodii de joc, executate de lăutari.
- Petrecerea se ține de obicei la casa socrilor mari (părinții mirelui); ea este marcată de o

serie de momente: orația starostei, predarea și urarea darurilor, jocul miresei în bani, un epizod distractiv este servirea “găinii” însoțită de o strigătură amplă rostită de socăciță, cu acompaniament instrumental. Momentul propriu-zis de “trecere” este “învelirea miresei”, adică schimbarea pieptănăturii în concă, prin care mireasa trece în rândul femeilor.

- În tot răstimpul petrecerii se joacă și se cântă producții din repertoriul curent. Nunta se încheie cu plecarea nuntașilor, nașii sunt petrecuți până la casa lor de către lăutari.

2. Repertoriul de nuntă include producții literare, muzicale (vocale și instrumentale) și coregrafice.

2.1. Dintre producțiile literare *orațiile* marchează cel mai bine momentele importante ale nunții. Sunt mai multe feluri de orații: de iertăciune, de conăcărie, la schimbul darurilor, la masa mare. Cea mai amplă este orația de conăcărie care împletește elementele mai multor genuri literare (povestirea alegorică a vânătoarei, urări și alte elemente lirice).

Strigăturile răsună în mai multe momente ale nunții: pe drum, la masa mare, în timpul jocurilor. Tematica lor este adaptată la prilej în general și la anumite momente (între mai multe altele: “la găină”); au un caracter de șagă (la adresa mirilor, socrilor, nănașilor, etc.), stimulând voioșia, buna dispoziție. Strigăturile sunt executate fie doar vocal, fie cu acompaniament instrumental. (Despre modul de execuție a se mai vedea la capitolul Muzica de joc, punctul B.1.d.)

2.2. *Producțiile muzicale* din repertoriul nunții, sub aspect funcțional aparțin la două categorii: cele mai reprezentative sunt producțiile care marchează anumite momente ale obiceiului, adică au funcție ritual-ceremonială; altele fac parte din categoria generală a producțiilor neocasionale.

a) *Cântecul ceremonial vocal* cel mai însemnat și cunoscut pretutindeni se concentrează asupra personajului central, mireasa, cunoscut sub diferite denumiri zonale: cântecul miresei, hora miresei, gogea miresei, respectiv cântecul (hora, gogea) cununii la mireasă. El este cântat în momente diferite ale ceremonialului: în preseara cununiei la împletirea cununei, în ziua cununiei la împodobit, înaintea plecării de la casa părintească, la schimbarea pieptănăturii (“la învelit”).

a₁) *Motivele tematice* cel mai des întâlnite tălmăcesc prin intermediul executanților sentimentele miresii, regretul cauzat de plecarea din casa părintească și părăsirea vieții senine de fată, îngrijorarea în fața unei vieți necunoscute. De exemplu:

(la împletitul cununii)	(înainte de plecarea miresii din casă)	
Cunună, dragă cunună,	Ia-ți, mireasă, ziua bună	Busuioc în cornu mesii,
Să știu că te fac spre bine,	De la maica ta cea bună,	Mândru plâng ochii miresii.
Te-aș tot face până mâine.	De la frați, de la surori	Las' să plângă săraca,
Să știu că te fac spre rău,	De la grădina cu flori.	Mila de la maică-sa;

Te-aș țâpa într-un părau	De la strat de busuioc,	Las' să plângă cât de rău,
Și-aș feti la tatăl meu.	De la feciorii din joc.	Mila de la tatăl său.
	(la "învelit")	
Mireasă, păruțu tău		Plânge-ți fată păru tău,
Cum l-o pune sub haitău.		Mila de la tată-tău.
Sub haitău, sub cârpă neagră,		Plânge-ți fată coada ta,
Și nu ȝ-a fi lume dragă.		Mila de la mamă-ta.

Textele referitoare la mire sunt întâlnite mai frecvent în Oltenia, Muntenia și Moldova, mai rar în Transilvania. Ele zugrăvesc în culori luminoase viața de flăcău pe care o părăsește, regretul despărțirii de părinți cărora le-a fost de ajutor. De exemplu:

(la bărbieritul ginerelui)

Frunzuliță de năclaz,	Plânge-mă, maică cu dor,	Foaie verde ȝ-un dudău,
Pusei briciul pe obraz.	Că ȝi eu ȝi-am fost fecior.	Bine mai trăiam flăcău.
Unde-i taica să mă vadă,	Plânge-mă maică cu jale,	Încălecam calul meu,
Și măicuța să mă creadă?	Că ȝi-am fost fecior mai mare.	Mă duceam unde vream eu.

Unele aspecte dovedesc destrămarea genului. Între teme și momente au loc încălcări: de exemplu, unul și același text este cântat în mai multe momente sau invers, pentru un anumit moment se asociază texte cu tematică diferită. Un grad și mai pronunțat de destrămare îl constituie cazurile când textelor ceremoniale li se asociază motive ce provin din repertoriul curent.

a2) *Melodia cântecului vocal ceremonial* prezintă o diversificare zonală accentuată, în sensul că aproape în fiecare zonă circulă alte tipuri melodice. Privind la modul general, sub aspectul modalității de execuție și a stratificării evolutive, tipurile din Bihor, din majoritatea microzonelor din Transilvania, parțial din Banat au păstrat trăsăturile cele mai vechi: sunt executate de către un grup de participanți, în ritm "ceremonios" bazat pe pulsații lente, melodia se desfășoară în structuri sonore de pentacord, hexacord, pentaton sau substrat pentatonic, strofele sunt formate din două la patru rânduri, ultimul rând melodic poate fi cântat pe refren (Hoi, lerom da ficuță și alte variante formate din același lexic). (Cul. nr. 122,123.) Ansamblul acestor particularități denotă proveniența din aceeași rădăcină comună a mai multor producții ocazionale de mare vechime, cum sunt și cântecele ceremoniale de înmormântare și de seceriș. În unele părți ale Transilvaniei, păstrându-se execuția în grup, circulă și tipuri mai evolute (cu structură heptacordică, dorică sau mixolodică cu finala pe treapta a doua, apropiate de melodiile de joc prin ritmul giusto - eventual ușor rubatizat - și folosirea a două refrene în strofa de patru rânduri: Tinerica mea sau Dalbișoară fa; Cul. nr. 101), sau chiar tipuri transferate din repertoriul vocal de joc, care prin textul atașat și prin convenția practicii zonale au fost "ritualizate" (este cazul în mai multe localități din Câmpia Transilvaniei). Spre deosebire de situația arătată, în cea mai mare parte a

Olteniei, Munteniei, Moldovei și Dobrogei întregul repertoriu al nunții este executat de mult timp de către lăutari, cântecele rituale vocale de nuntă fiind executate individual cu acompaniament instrumental, iar melodia lor este înrudită cu cea a genurilor neocasionale aparținând la un strat evoluat.

b) Pe lângă cântecele ceremoniale, în cadrul nunții își fac loc și cântecele propriu-zise și cântecele vocale de joc ce îndeplinesc o *funcție distractivă, de petrecere*. În Oltenia și Muntenia, în timpul “mesei mari” lăutarii cântă și balade cu tematică diversă.

c) *Repertoriul instrumental* executat pe vremuri de instrumentiști neprofesioniști și cu instrumente tradiționale mai vechi (fluier, cimpoi), astăzi este acoperit aproape peste tot de către lăutari profesioniști sau semiprofesioniști, în diverse formații. Datorită rolului pe care îl au lăutarii, de o parte în păstrarea repertoriului tradițional, dar de altă parte și în asimilarea de producții de origine diversă, repertoriul instrumental este foarte eterogen. (În legătură cu rolul lăutarilor a se vedea și cele arătate în capitolul Organologia, nota de la punctul A). În situația în care se prezintă astăzi, repertoriul instrumental de nuntă cuprinde:

- melodii prin excelență ocazionale (se cântă numai cu prilejul nunții): variante instrumentale ale cântecelor rituale vocale (în formă de acompaniament sau separat); strict instrumentale, care subliniază singure anumite momente (ieșirea miresei din casă, melodii cu caracter de marș executate pe drum);
- melodii din repertoriul curent de joc, folosite fie în anumite momente ale obiceiului (la “găină”, la “jocul miresei”), fie în momentele de petrecere (toate melodiile de joc).

2.3. Producțiile coregrafice la fel pot fi clasate în dansuri rituale și dansuri obișnuite distractive. Coregrafia dansurilor rituale de nuntă, cel puțin în prezent, în lumina cercetărilor mai recente, se încadrează în careva dintre categoriile generale de joc, având eventuale figuri specifice, prin care pot fi considerate tipuri aparte. În practica populară însă, ele sunt prevăzute cu denumiri distincte, în funcție de momentul în care sunt executate în cadrul nunții; situația este valabilă și pentru melodiile care le acompaniază. Astfel sunt de pildă: jocul druștelor (Maramureș), jocul bradului (în Oltenia și Muntenia) sau al steagului (Transilvania), jocul zestrei (Moldova), nuneasca (Muntenia), jocul miresei (general) și altele.

* *

Ca și alte manifestări, obiceiul nunții, precum și repertoriul său, este supus unei permanente transformări - evolutive sau involutive - pe măsura schimbărilor petrecute în modul de viață și în concepția oamenilor, în atitudinea lor față de moștenirea tradițională.

Lecția 8

E. Repertoriul înmormântării

1. În mormântarea face parte dintre “riturile de trecere”, semnificația ei fiind *îndeplinirea unei obligații familiale și sociale*, ce constă în asigurarea cadrului ceremonios, cuvenit oricărui decedat, pentru despărțirea de categoria celor vii, trecerea și integrarea în lumea morților. Mai mult ca oricare dintre obiceiurile legate de momentele importante din viața omului, în mormântarea păstrează o serie de practici străvechi, bazate pe credințe precreeștine, unele transformate ulterior în simple acte superstițioase. Faptul că au fost atestate încă din antichitate și sunt regăsite până în zilele noastre pe o arie geografică foarte întinsă, arată că aceste acte s-au alimentat dintr-un fond comun de vechi credințe; astfel, în obiceiurile de înmormântare a mai multor etnii sunt prezente - cel puțin parțial, în măsura în care au fost păstrate - aceleași elemente de practici ritual-ceremoniale, precum și producții muzical-literare cu aceleași funcții. În folclorul românesc, manifestările tradiționale legate de înmormântare, împreună cu producțiile artistice ce le aparțin, sunt bine păstrate, deși nu toate în egală măsură și în aceeași formă în diferitele ținuturi ale țării.

Fenomenul morții a frământat mintea omenească din cele mai vechi timpuri. Explicațiile ce i s-au dat și atitudinea față de ea erau diferite, în funcție de anumite perioade istorice și de gradul de cultură al oamenilor din anumite locuri. Câteva dintre rămășițele vechilor concepții se reflectă chiar și astăzi în practicile legate de înmormântare sau în motivele tematice ale producțiilor literar-muzicale: închipuirea unei lumi de apoi, în care viața continuă în mod real (asigurarea cu provizii: în sicriu se pune hrană, bani, defunctul este îmbrăcat în haine noi; în motivele tematice ale textelor sfaturi pentru drumul lung pe care-l are de străbătut, mesaje la adresa celor dragi din lumea de apoi); credința că mortul trăiește invizibil, ceea ce îl face deosebit de puternic, el poate ajuta dar și dăuna celor vii (acte rituale de apărare contra forței malefice a morții); tinerilor defuncți li se oficiază o “nuntă postumă”, drept compensare pentru faptul că acesta nu a putut îndeplini rostul esențial al existenței sale, procreația. Peste acest fond precreeștin s-a suprapus concepția bisericii creștine despre viața pământească și cea spirituală, despre răsplata în lumea cealaltă; ceremonialul creștin de înmormântare s-a încadrat ca moment constitutiv în ampla desfășurare a obiceiului popular, fără să-l înlăture definitiv.

În mediul rural moartea cuiva este un eveniment care antrenează colectivitatea la participarea organizării obiceiului după regulile tradiționale, sărind în ajutorul celor năpăstuiți, îmbărbătându-i în același timp, căci marea despărțire este un moment de jale, de durere pentru familie și comunitate. Participarea este dictată de criterii de bună cuviință stabilite prin tradiție. Unii membrii ai familiei și ai colectivității au un rol bine stabilit în desfășurarea ceremonialului (de exemplu: femeile din familie sau din cercul

rudelor și prietenilor apropiați care bocesc, grupurile de femei care execută cântecele ceremoniale, flăcăii care aduc bradul din pădure ș.a.).

2. Repertoriul muzical

Din momentul morții, pe toată durata pregătirilor de înmormântare, până la înhumare și chiar după aceea, sunt nelipsite manifestările folclorice, concretizate mai cu seamă în producții muzicale. În totalitatea sa, repertoriul de înmormântare cuprinde - în partea sa cea mai însemnată - felurite cântece vocale, la care se mai adaugă câteva melodii instrumentale, chiar și jocuri.

Producțiile muzicale vocale se pot grupa după funcție, modul de execuție și origine în:

- *cântece rituale*, care sunt cele mai vechi, se cântă în grup, mai ales de către femei, în anumite momente din ceremonialul necreștin;
- *bocetul* are la fel o mare vechime; se cântă individual și nu este legat de vre-un moment al ceremoniei, fiind cântat începând din clipa morții până la înhumare sau chiar și după aceasta;
- diferite *alte cântece funebre*, de origine și factură mai nouă (bisericească sau semicultă), dintre care unele au trecut și în categoria cântecelor rituale.

Cântece rituale

2.1. Cântecele rituale de înmormântare au astăzi o răspândire limitată la câteva regiuni ale țării. Se poate însă presupune că înmormântarea de altă dată în toate regiunile a fost mai bogată în momente ceremoniale, iar odată cu simplificarea ceremonialului au dispărut și o seamă de cântece care le marcau. Totodată este de menționat că, multitudinea de denumiri ale cântecelor rituale dintr-o anumită zonă nu înseamnă întotdeauna și o multitudine de tipuri melodice, ci mai curând variante melodice foarte apropiate, diferite însă tematic, potrivit momentului cărui revin (astfel sunt, de exemplu: al bradului, al zorilor, al sicriului, ale drumului, al țărinii ș.a. din Oltenia de nord-vest). Deosebiri mai însemnate apar între tipurile melodice ale unor zone diferite; iar în cadrul aceleiași zone o diversificare tipologică mai pronunțată apare acolo, unde o parte dintre temele de cântec ritual au adoptat melodii de factură mai nouă (în unele zone din Transilvania). Având în vedere complexitatea acestor intersectări și diversificări, în cele ce urmează vor fi prezentate numai cele mai semnificative teme literare și tipuri melodice.

2.1.1. *Cântecul bradului* este integrat unui ceremonial special cunoscut ca *nunta mortului*, ce are loc cu ocazia morții unui tânăr necăsătorit (fată sau flăcău). Acest

ceremonial are semnificația de *compensare* pentru defunctul care nu și-a putut îndeplini rostul vieții. Cercetările etnologice au constatat că obiceiul este foarte vechi și a fost răspândit cândva pe o arie geografică largă - cel puțin în Europa. În tradiția românească obiceiul - sau cel puțin cântecul propriu - au fost atestate numai în câteva zone izolate: sud-estul Banatului, nord-estul Olteniei, în Transilvania în zona Hațeg, Hunedoara și zonele învecinate de pe valea Mureșului și în zona Năsăudului. Se presupune însă, că a fost răspândit în întreaga țară (pentru aceasta pledează faptul că, în multe locuri, unde ceremonia nu se mai practică, se mai regăsesc accesoriiile sau elementele sale: așezarea bradului sau al unui pom verde la mormântul morților tineri, sau menținerea motivelor tematice de brad sau referiri la nunta mortului în bocetele după tineri morți).

Schema desfășurării ceremonialului: Când moare un tânăr, o ceată de flăcăi pornesc în zori de zi pentru a tăia bradul. Aleg un brad tânăr, îl curăță de crengi, lăsându-i doar în vârf o coroană; îl duc pe umeri spre sat. La sosirea în sat un grup de femei - care nu pot fi rude apropiate ale mortului - îi întâmpină cu cântecul bradului, apoi toți pleacă spre casa mortului. La casa mortului bradul este împodobit cu obiecte ce amintesc nunta; bradul este așezat lângă casă până în ziua înmormântării. În cortegiul funerar flăcăii cu bradul și femeile cântând stau în frunte. În cimitir bradul este împlântat la căpătâiul mormântului și este lăsat acolo până se usucă sau putrezește.

Textul poetic în cântecul bradului are caracter epic. Începe cu un motiv ce se adresează bradului, după care - în formă de monolog - bradul își istorisește soarta tristă. Pe plan zonal motivele tematice nu sunt identice, dar conținutul de idei este același. În unele zone (de ex. Năsăud) textul este mai fragmentar și deseori se îmbină cu motivele de bocet după tineri. Versurile pot fi tripodice (6/5 silabe) sau tetrapodice (8/7 silabe).

Cităm câteva fragmente caracteristice:

-Bradule, bradule,	-Mie mi-a poruncit	Dar ei nu m-au luat	Cu poale lăsate,
Cin' ți-a poruncit	Cine-a pribegit,	Ca pe alte lemne,	A jale de moarte.
De mi-ai coborât	Că i-am trebuit	Ci ei m-au luat	Eu dacă știam,
De la loc pietros	Vara la umbrit,	Tot din vale-n vale	Nu mai răsăream.
In loc mlăștinos?	Iarna la scutit.	Cu cetina-n vale,	Eu de-aș fi știut,
		Să le fiu de jale,	Na-ș mai fi crescut.
			(județul Gorj)

- Cetină verde de brad,
Cine-amar te-o blăstămat,
De de la codru-ai plecat?

- Nimeni nu m-o blăstămat,
D-avui un frate jurat,
Și azi la mine-o mânat
Doi voinici cu doi topoară,
Pă min' jos să mă doboară.....

(jud. Hunedoara)

Aiesta buhaș de brad
Mai bine s-ar fi uscat
Și n-ar fi vinit în sat.

(motiv referitor la nunta mortului și la brad în bocet)

Cine-n lume-o mai văzut
Nuntă fără ceteraș
Mirele mort în sălaș?
Mai scoală-te din sălaș
Și te uită la buhaș.
Mai bine s-or fi uscat,

Ca să nu coboară-n sat.

(jud.Năsăud)

2.1.2. *Cântecul zorilor* are aproximativ aceeași răspândire ca și cântecul bradului (exceptând Năsăudul). În zorii zilelor când mortul este în casă, un grup de femei se așează afară sub fereastra odăii în care este mortul, cu fața la răsărit și cântă *zorile*.

În general, conținutul acestui cântec este precreeștin, ceea ce denotă o mare vechime. Dar, în funcție de o mai bună sau o mai slabă păstrare a întregului repertoriu ritual tradițional, în unele texte s-au infiltrat motive din alte texte de înmormântare. Textul tipic începe cu o invocație adresată zorilor, cerând ca acestea să-și întârzie revărsatul până ce defunctul va fi pregătit cu toate cele necesare pentru trecerea în lumea cealaltă. (În exemplul de mai jos cităm dintr-o variantă din județul Gorj formula de invocație, care în acest text se reia la începutul fiecărui motiv tematic și câte-un fragment din primele trei motive tematice):

(formula de invocație: se reia la începutul fiecărui motiv)

Zorilor, zorilor,	Voi nu vă pripiți	Până și-o găti
Voi surorilor,	Să ne năvăliți,	Dalbul de pribeag
(motivul 1.)	(motivul 2)	(motivul 3.)
Un cuptor de pâine,	Un car cărător,	Nouă răvășele
Altul de mălai,	Doi boi trăgători,	Arse-n cornurele,
Nouă buți de vin,	Că e călător	Ca să le trimită
Nouă de rachiu ...	Dintr-o lume	Pe la neamurele,
Ș-o văcuță grasă	Într-altă lume,	Să vină și ele
Din ciread aleasă...		Să vadă ce jele.....

2.1.3. Alte câteva cântece rituale, cu circulație zonală sau chiar locală, sunt cântate în diferite momente ale înmormântării: la scoaterea mortului din casă, pe drum spre cimitir, la priveghi, ș.a.; tematica lor diferă în funcție de momentul în care sunt cântate: *de petrecut, ale drumului, cocoșdaiul, cântecul cel mare, harângul*; unele tratează tema morții în general, în centrul Transilvaniei purtând numele generic de *hora mortului*.

2.1.1-3. Cântecele rituale de înmormântare, deși *sunt reprezentate de mai multe tipuri melodice*, au câteva caracteristici muzicale comune, ce le situează în cel mai vechi strat muzical (alături de cântecele ceremoniale de nuntă și de seceriș). Melodiile au un ambitus restrâns, desfășurându-se în structuri sonore de tricord, tetracord, pentacord de stare majoră, în substrat tetratonic (*re-mi-sol-la* sau *mi-sol-la-si*), mai rar în substrat pentatonic (*re-mi-sol-la-si*, cu finala pe *mi* sau pe *sol*). Forma cea mai caracteristică este strofa elementară de două rânduri, formată prin repetare (AAv sau AAk) sau prin înălțuire (AB); strofele mai ample sunt mai rare. Fiind executate în grup, ritmul este

giusto bazat pe pulsații foarte lente (ritm ceremonios), uneori mai liber, apropiat de parlando-rubato. Pe valorile alungite - în unele zone - se intercalează melisme ample. (A se vedea: Cul. nr. 23, 24, 124, 125.) În acest tempo lent, execuția în grup este dificilă; pentru a asigura unitatea cântării și pentru a păstra succesiunea justă a motivelor tematice din textul foarte lung, execuția este condusă de cea mai bună cântăreață și cunosătoarea a textului; ea începe singură strofele, celelalte intrând numai după două-trei silabe (de altfel, această manieră de execuție este prezentă și la alte cântece ceremoniale). În partea de sud a Banatului uneori se cântă în două grupe, cu schimburi de la strofă la strofă, fiecare grup fiind condus de una din cântărețe (așa numita “cântare antifonică”); peste sunetul final mult alungit, se așterne începutul strofei următoare cântată de celălalt grup, astfel pe moment se creează un fel de polifonie bazată pe ison.

Bocetul

2.2. Bocetul – spre deosebire de cântecele rituale care se execută în grup și în anumite momente ale ceremonialului de înmormântare – are un caracter individual (chiar dacă în același timp bocesc mai multe persoane) și nu este legat de un anumit moment.

Denumirea populară a bocetului diferă de la un ținut la altul: *bocet, de jale, jelit după mort, cântare morțească sau morțește, cântare după mort, vaiet, glăsit* ș.a. Pentru convenționalul *a boci*, termenul popular este *a se cânta, a se văita*.

a) *Funcția bocetului* este potolirea, alinarea durerii psihice, prin revărsarea ei în cuvinte și melodie. C. Brăiloiu definea bocetul ca “o revărsare melodică a părerii de rău”. Se bocește în momentul morții, la căpătâiul mortului, când trag clopotele, în curte, pe drum spre cimitir, în momentul îngropării și acasă sau la mormânt câteva zile la rând după înmormântare și la datele de pomenirea celui dispărut. Bocirea morților este un *act tradițional obligator, de bună cuviință*, o cinste cuvenită mortului. Nu bocesc decât femeile (bărbații plâng doar); obligația bocirii le revine rudelor apropiate, iar uneori alături de ele bocesc și vecinele, prietenele. (Numai în cazuri excepționale se angajează persoane străine, care vor fi răsplătite în natură, nu cu bani.)

Împrejurarea primordială în care este executat bocetul este înmormântarea. Dar prin funcția sa de alinare a durerii sufletești, se mai execută și în alte împrejurări tragice ale vieții: la incendiu, la moartea unei vite prețioase, în trecut la plecarea flăcăului în armată, în timp de război după rudele dispărute pe front.

b) Textul literar al bocetelor este compus - în mare parte - din motive păstrate prin tradiția orală, adevărate *formule versificate*. Unele din arsenalul acestor formule au un conținut general, ce se potrivește la orice situație și orice moment, altele se potrivesc

la anumite situații (după părinți, soț, soție, copil, după tânăr mort ș.a.) sau la anumite momente (la căpătâi, în curte, pe drum, la mormânt etc.). La începutul bocetului, precum și de mai multe ori pe parcursul său, stă câte-o formulă de adresare, care nominalizează defunctul (de exemplu: Ticule, ticule, dragă! Omul meu, vrednicul meu! O, tu mama mea! O, tu Iuliș, draga mea!). Interpretele își compun textul în mod improvizatoric: ele selectează, combină, uneori variază formulele după plac, în funcție de situația familială dată și după starea sufletească individuală. Între formule, bocitoarele intercalează uneori elemente de text improvizat, formulate în proză, sau în proză metrizată (adică, versificări la moment, mai mult sau mai puțin încadrate în metru). Fragmentele mai ample de proză apar mai frecvent în bocetele din Oltenia, Muntenia și sudul Moldovei, în alte părți domină textul versificat.

Din cele arătate rezultă că, fiecare text de bocet, privit integral, este un unicat de lamentație improvizată, chiar dacă la nivelul elementelor parțiale (formulele folosite), mai multe bocete se interferează unele cu altele.

Valoarea artistică a textelor de bocet se datorează folosirii abundente a imaginilor poetice veridice, nu mai puțin elementelor stilistice cu efect de maximă încărcătură expresivă (exclamații, invocații).

În perfectă conformitate cu funcția și cu caracterul individual, sub aspectul general al formei de exprimare, bocetul este un monolog al interpretei (majoritatea motivelor fiind formulate la persoana întâia), adresat celui mort.

Conținutul motivelor tematice exprimă în mod direct sau prin imagini poetice sentimentele de regret și durere, de singurătate, imagini legate de actele rituale ale trecerii (prezente și în cântecele rituale), muștrarea morții neînduplecate; sunt evocate amintiri din viața celui dispărut, sau lipsurile care apasă pe cei rămași în urmă, și multe altele. (În exemplele de mai jos cităm câteva fragmente, fiecare provenind din alt text și care ilustrează varietatea tematică a motivelor.)

Bună ziua, trup tocmnit!	Cuscu nost și bunu nost!	Ticule, ticule dragă!
Eu aicea am vinit,	Da cuscre, unde-ai plecat?	Cum te-ai îndurat, ticule,
Să te cânt și să mă cânt,	La căsuța ta cea nouă	Să ne lași singuri pe lume?
Că nu mai pot de urât.	Nu te ninge, nu te plouă,	Ce să facem noi
.....	Nu te-atinge pic de rouă.	Și încotro s-o apucăm noi?
Noi, mândruță, am vinit		
Cu păruțu despletit,	Ai, puițu mneu,	Oi, măicuță, cum te duci,
Cu lacrimi până-n pământ.....	Ș-aleo, dragu mneu!	Nu vezi că rămân doi prunci?
P-aiesta dărab de sat	Cum te-ai îndurat	Pe cine ne-ai bizuit?
Ce negură s-o lăsat.	Și m-ai lăsat?	Pă coarnile plugului,
Nicării nu-i așa mare,	Cui te-ai bizuit,	Pă mâna străinului.
Ca aici la casa ta.	De m-ai năpustit?	

c) *Melodia bocetelor* are caracter recitativ și este silabică (ornamentele sunt

destul de rare); modul de execuție este parlando, uneori cu trecere spre rubato (adică pulsații în tempoul vorbirii, alungirea unor valori, mai pronunțate la cadența rândurilor melodice), deci structura ritmică se încadrează în sistemul ritmului liber. Extensiunea rândurilor melodice uneori este variabilă, deoarece în unele texte poate să alterneze structura metrică a versurilor: cele mai generale sunt versurile tetrapodice, mai rare sunt cele tripodice (în forma catalectică a acestora se folosesc silabe de completare, la fel ca în alte genuri), iar porțiunile de text improvizat în proză sau în proză metrizată aduc silabe supranumerare; între versuri se introduc frecvent interjecții și exclamații (vai! auleu!). Strofele melodice sunt formate adesea numai din două-trei rânduri, dar există și strofe de patru rânduri. În timpul cântării pe un text foarte lung, strofele pot suferi modificări arbitrare (adică la voia interpretei): se repetă unele rânduri, sau se fragmentează strofa, alteori câte-un fragment este repetat de mai multe ori.

[Este de menționat că, aspectele improvizatorice, fie cele din text, fie cele ce afectează forma muzicală, pot fi surprinse în modul cel mai evident prin observație directă, respectiv notări sau înregistrări făcute la fața locului, căci cele mai multe publicații oferă doar strofa întâia a melodiei și fragmente din textul integral; tot așa, numai la fața locului se poate observa că atunci, când bocesc mai multe femei în același timp, fiecare dintre ele cântă varianta sa proprie, deci nu cântă în grup.]

Tipurile melodice de bocet diferă de la zonă la zonă, iar în unele zone circulă mai multe tipuri. Toate tipurile aparțin la stratul vechi, ceea ce reiese în mod evident - pe lângă caracterul recitativ - din structurile sonore în care se desfășoară melodia: tricord sau tetracord major (*sol-la-si-(do)*) sau minor/frigic (*mi-fa(#)sol-la*), tetraton sau substrat tetratonic (*re-mi-sol-la* și *mi-sol-la-si*), pentacord/hexacord minor, precum și pentaton sau substrat pentatonic (*re-mi-sol-la-si*, sau *sol-la-si-re-mi*); în unele locuri din Bihor și Banat, pe lângă scările de o mai mare răspândire stau și scări formate din succesiuni de semiton-ton (cu întindere de la tetracord la hexacord). (A se vedea: Cul. nr. 19,55,62,63; pentru alternarea numărului de silabe: Cul. nr. 126.)

[În zonele cu populație mixtă din Transilvania unele tipuri melodice sunt comune la români, sași și maghiari. Documentele culegerilor atestă și prezența bocetelor bilingve în aceste zone: săsesc-românesc, maghiar-românesc. Una dintre informatoarele maghiare a spus că, a introdus versuri românești în bocetul ei, ca să înțeleagă și rudele și prietenii români, alta a spus că introduce aceste versuri pentru că ele se potrivesc foarte bine la durerea sa.]

Din variabilitatea structurii reiese că, alături de text, și melodică bocetelor subliniază caracterul eminent individual al acestui gen. Calitatea expresivă deosebită, dirijată de răbufnirea sentimentelor, se manifestă în maniera specifică de execuție, în care cântarea uneori trece în șoaptă sau în vorbire agitată, sau este întreruptă de suspini și plânsete.

Paralel cu schimbarea mentalității oamenilor, de la o vreme bocetul se află în faza de treptată destrămare, în multe locuri este pe cale de dispariție.

[În practica populară există o specie care reflectă distorsionat bocetul și obiceiul bocitului, în literatura de specialitate numită “parodie de bocet”, și care este executată cu funcție distractivă mai ales în șezători. Unii cercetători consideră că parodia a apărut paralel cu dezaprobarea și înlăturarea bocitului. Dar faptul că parodia este practică și în comunitățile care păstrează și astăzi tradiția bocitului ca act obligatoriu, deneagă această presupunere. O.Bârlea (Bârlea, 1973), deslușind semnificația educativă și moralizatoare a parodiei, arată că, prin conținutul său formulează - cu mijloacele satirei - o critică la adresa celor care nu se achită în modul convenit la obligațiile tradiționale (în textele de parodie sunt ridiculizate, de exemplu, femeile care angajează o vecină să bocească în timp ce ea petrece la nuntă, sau bocitoarea se face de râs și strică atmosfera solemnă, pomenind în bocet năravurile defunctului ș.a.)]

2.3. *Versul* și-a făcut loc treptat în repertoriul funebru din Transilvania datorită orientării pe care biserica a căutat să o dea ceremonialului de înmormântare. Este o producție semicărturărească și este cântat de cantor, în curte după terminarea prohodului, uneori și la groapă. În conținutul său urmează unui șablon preluat din predicile preoților: se fac reflexiuni filozofice asupra vieții și morții, se arată împrejurările în care a murit defunctul, i se glorifică faptele bune, la urmă, în numele lui, se ia rămas bun de la cei apropiați. Textul este organizat după tiparul versurilor tetrapodice și este orânduit în strofe precise. Melodia este împrumutată de obicei din cântarea de strună specifică locului.

2.4. *Muzica instrumentală* completează fastul obiceiurilor de înmormântare. Astăzi însă este păstrată numai în câteva regiuni.

În nordul Moldovei și Transilvaniei moartea este vestită satului prin *semnale de bucium* (trâmbiță) “ca la mort”, acestea fiind deosebite de obișnuitele semnale păstorești. La înmormântare, doi, patru sau chiar șase buciumași însoțesc alaiul funebru, mai ales la ciobani sau/și la tineri, cântând melodiile denumite: *de mort, după mort, morțește, hora mortului*. Se mai buciumă în ograda mortului la revărsatul zorilor, la prânz, seara și noaptea la priveghi, la cimitir deasupra mormântului.

Bocirea din fluier este cunoscută în Hunedoara, pe Târnave și în Moldova.

În multe locuri, la cererea familiei, *ceterașii* însoțesc cortegiul, cântând variante instrumentale ale bocetului sau a horei mortului, sau cântând melodii dintre cele mai iubite de defunct.

2.5. *Priveghiul* este o manifestare prin care colectivitatea îl cinstește pe cel mort. După sensul primar precreștin, în această secvență “neamul celor vii” se desparte de cel mort, înainte de integrarea lui în “neamul celor morți”.

Priveghiul are loc la casa mortului, în cele două seri dintre ziua morții și a înmormântării. Participanții - prieteni, vecini - spun basme, dansează, joacă jocuri

distractive, mănâncă, beau. Între timp cântă în grup *cântecele de priveghi*, care au o tematică funebră. Din punct de vedere muzical, repertoriul cântecelor de priveghi este foarte eterogen: unele sunt asemănătoare cântecelor ceremoniale din stratul vechi, altele sunt preluate din ceremonia funebră religioasă, iar în unele locuri textele funebre sunt atașate și de melodii din repertoriul cântecelor neocasionale.

În Ținutul Vrancei s-a păstrat obiceiul ca la miezul nopții mortul să fie scos din casă, iar în jurul focului aprins bărbați mascați dansau *jocul ritual de priveghi*, după o melodie cântată din fluier. În mentalitatea oamenilor focul purifica pe cel mort și astfel el nu devenea strigoi, iar măștile speriau duhurile rele.

* * *

Bogatul material etnografic și folcloric legat de importante faze și evenimente din viața omului, se impune ca unul din cele mai valoroase documente pentru cunoașterea vieții și mentalității din trecut a poporului. Actele ceremoniale și producțiile artistice adecvate, reflectă concepția și atitudinea sa față de viață, de la naștere până la moarte.

Aplicare

La subcapitolul A-B. Se vor analiza cântecele de copii și de leagăn din Culegere, sub aspectul versului, materialului sonor și al formei.

La cântecele de copii se vor urmări procedeele de variație ritmică (diviziune, contopire) conform repartizării valorilor pe timpii de bază. Se vor căuta corespondențele sincretice dintre structura versului, ritmului și a melodiei.

La subcapitolul D. Se vor analiza toate cântecele de nuntă din Culegere și se vor arăta trăsăturile melodice și ritmice care atestă apartenența la stratul vechi sau mai nou.

TEST DE AUTOEVALUARE

Cap. VII.

1. a) Care sunt criteriile de grupare a producțiilor din practica artistică tradițională?
b) Ce se înțelege prin funcție?
2. Care sunt criteriile de definire și aspectele de evoluție ale genurilor folclorice muzicale?
- A.2.1.2. a) Cum se manifestă sincretismul în folclorul copiilor?
b) Care sunt trăsăturile cele mai caracteristice în melodia copiilor și în ce formă se încadrează?
- A.3. Cine practică Lioara și cu ce scop?
- B. Care sunt caracteristicile muzicale ale cântecelor de leagăn?
- C. Din ce categorii muzicale fac parte melodiile cântecului ceremonial de recrutare?
- D. Din ce este compus repertoriul de nuntă?
- E.2.a) Din ce este compus repertoriul muzical vocal al înmormântării?
b) Prin ce trăsături muzicale se diferențiază bocetul, față de cântecele rituale de înmormântare?

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

Studierea producțiilor folclorice privite sub aspectul încadrării lor în practica artistică tradițională impune îmbinarea criteriilor de ordin muzical cu criterii extramuzicale, anume: *ambianța în care se desfășoară* și – în cazul producțiilor sincretice – *conținutul de idei al textului literar*.

Repertoriile se delimitează în baza ambianței: pot fi ocazionale sau neocasionale, aparțin unor indeletniciri (de ex. păstoresc) sau al unor vârste (de ex. copii). Se poate vorbi și despre repertoriul unei localități sau a unei zone ș.a.

Interpretarea creațiilor muzicale în cadrul practicii are un anumit scop, adică *funcție* (de ex. rituală/ceremonială, de urare, ludică, estetică).

Genurile folclorice muzicale se definesc prin trei criterii: ambianța/funcția, conținutul de idei al textului poetic legat de funcție și trăsăturile structurale muzicale, precum și ale textului (ritm, melodie, formă, versificație).

Folclorul vârstelor și al vieții de familie

A. Folclorul copiilor și Lioara, **B.** cântecele de leagăn, **C.** cântecele de recrutare, **D.** Repertoriul nunții (este un repertoriu mixt, în care cele mai specifice sunt cântecele ceremoniale). **E.** Repertoriul de înmormântare (conține mai multe genuri muzicale, cele mai specifice fiind ceremonialele și bocetul).

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTUL DE AUTOEVALUARE

Cap. VII.

1. a) Studiarea producțiilor folclorice privite sub aspectul încadrării lor în practica artistică tradițională impune îmbinarea criteriilor de ordin *muzical* cu criterii *extramuzicale*, anume: *ambianța* în care se desfășoară și – în cazul creațiilor sincretice – *conținutul de idei al textului literar*. Ambianța delimitează *repertorii*, care pot fi unitare (un singur gen) sau eterogene (mai multe genuri, producții muzicale, literare și coregrafice). Repertoriile se încadrează în două categorii: ocazionale și neocasionale; alte criterii: repertoriul unor indeletniciri, repertorii de vârstă.

b) *Funcția*=scopul practicării. La producțiile ocazionale se disting și după *momentele* practicării; la modul general privind: cele ocazionale pot avea funcție *rituală*, *ceremonială sau de urare*; cele neocasionale: repertoriul copiilor are funcție *ludică*, restul genurilor funcție *estetică*. La orice creație vocală, funcția este în strânsă legătură cu conținutul de idei al textului literar, fiind exprimată în mod direct, cu referire concretă, fie în mod indirect, prin imagini poetice metabolice, simbolice.

2. Genurile folclorice muzicale se definesc prin trei criterii: *ambianța/funcția*, *conținutul de idei al textului poetic* legat de funcție și *trăsăturile structurale muzicale*, precum și ale textului (ritm, melodie, formă, versificație). Genurile existente în prezent în practica folclorică nu au aceeași vechime. Cele mai vechi sunt genurile legate de cele mai importante momente ale vieții omului și de muncile de peste an, care mai păstrează urmele practicilor magice/rituale bazate pe vechi credințe. Probabil ulterior acestora, s-au constituit cele mai importante genuri neocasionale. Pe parcursul timpului, și în cadrul genurilor în parte, s-au cristalizat straturi evolutive, cu trăsături muzicale stilistice proprii.

A.2.1.2. a) Producțiile copiilor poartă încă amprenta sincretismului original, manifestat în unitatea structurală dintre vers, ritm și melodie, în concordanță cu mișcările efectuate în timpul execuției. Datorită acestui fapt, în cursul analizei și caracterizării, structurile celor trei componente se explică reciproc; practic, analizând structura versului, apelăm la organizarea metrică a ritmului, formulele ritmice își vor găsi explicația în repartiția metrică a silabelor, iar la delimitarea entităților melodice și la caracterizarea unor

formule melodice specifice vom folosi ca punct de plecare cele două elemente precedente.

b) Structuri sonore oligocordice, indiferența funcțională a treptelor, folosirea în mod foarte variat a unor nuclee melodice (formule tipice), care sunt răspândite în folclorul copiilor de pe tot globul pământesc. Forma caracteristică este repetarea motivică liberă, forma de cele mai multe ori este deschisă.

A3. Lioara este un joc practicat de fetele cu vârstă între copilărie și adolescență. Rostul jocului este distractiv dar are și o semnificație de însurățire. Jocul are două feluri de desfășurare și două melodii distincte.

B. În cântecul de leagăn structura ritmică reflectă în modul cel mai vădit legătura cu funcția. Melodiile tipice sunt simple, de multe ori formate din celule bisilabice repetate. Textele de leagăn sunt atașate uneori de melodii de cântec propriu-zis sau de doină.

C. Cântecul ceremonial de recrutare nu are o melodie proprie; textele vehiculează melodii de cântec propriu-zis sau melodii de joc lent.

D. Repertoriul de nuntă are o componență eterogenă: producții literare (orații și strigături), muzicale (ceremoniale: cântecul miresii în forma tipică, dar în unele locuri și texte de mireasă aplicate la cântece de joc, astfel fiind ritualizate), cântece distractive, de petrecere, un repertoriu instrumental ocazional, marșuri de nuntă cântate pe drum, și un repertoriu de joc general.

E. a) Producțiile muzicale vocale se pot grupa după funcție, modul de execuție și origine. Cântece rituale: execuție în grup, la anumite momente; bocetul: execuție individuală, fără moment precizat; alte cântece funebre, de origine și factură mai nouă (bisericească sau semicultă, cum sunt verșurile și cântecele de priveghi).

b) Bocetele se diferențiază din punct de vedere muzical de cântecele rituale, pe lângă execuția individuală și în oricare moment, prin ritmul parlando, caracterul recitativ al melodiei, improvizații individuale (între versurile tipice cu metru fix, se introduc versuri improvizate, chiar și texte în proză, în strofele elementare de două-trei rânduri se introduc amplificări). Cântecele rituale se execută în grup, la anumite momente precise, în tempo lent, solemn, în ritm ceremonios, de obicei cu o melodică melismatică.

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 3

1. Subcapitolul VII.A. Exerciții de ritmizare: se vor scanda și ritmiza versurile citate mai jos din repertoriul copiilor, încadrându-le în seria de opt, șase sau patru optimi (după cum e consemnat în dreptul versurilor), aplicând regulile cunoscute din exemplele analizate; se vor nota formulele ritmice corespunzătoare fiecărui vers.

Lună nouă,	8	Ieși, soare, din-chisoare	8
Taie pâinea-n două.	8	Că mâine e sărbătoare	8
Buz, buz, cotobuz	8	Mămăruță, ruță,	8
- Ce-ai în gușe?	4	Unde îi zbura, A-	8
- O păpușe.	4	colo m-oi mărita.	8
Sâc, curcane, n-ai mărgele	8	Una, două, trei,	6
Roșii c-ale mele.	8	Baba la bordei,	6
		Ș-a mers în piață,	6
Cînga, linga, rocota, bocota	8	Ca să cumpere o rață	8

2. Subcapitolele VII.D-E și VIII.A.8.

Se vor analiza cântecele rituale de înmormântare din Culegere și trăsăturile se vor compara cu cântecele rituale de nuntă din stratul vechi, arătând aspectele generale comune dintre cele două genuri; după parcurgerea capitolului următor, li se vor atașa și cântecele ceremoniale de seceriș. Criterii de comparație: structura sonoră, structura/sistemul ritmic, structura arhitectonică. Pentru o dezbatere sistematică, datele analizei vor fi introduse într-un tabel: coloanele vor conține criteriile; pe verticală, se introduc datele sistematizate în ordinea de la mai simplu la complex, în dreptul fiecăruia, în ultima rubrică va figura denumirea genului și numărul de ordine din Culegere. După tabel, se vor formula în câteva propoziții aspectele comune.

Structura sonoră	Structura ritmică/sistem	Structura arhitectonică	Gen, Cul. nr.
datele sistematizate pe verticală.....			

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ

1. Comișel, Emilia: *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
2. Nicola, I.R.-Szenik, I.-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, partea I. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
3. Oprea, Gh.- Agapie, L.: *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 4 – FOLCLORUL OBICEIURILOR DE PESTE AN

CUPRINS:

Obiectivele unității de învățare	43
Lecția 10	81
B. Repertoriul sărbătorilor de iarnă. Colidantul.....	81
Colinda ca gen literar.....	84
Lecția 11	85
Colinda ca gen muzical.....	85
Lecția 12	89
Alte genuri	89
Lecția 13	91
C. Sezătoarea și claca de tors	91
Lecția 14	93
Repertoriul păstoresc	93
Lecția 9	75
A. Repertoriul obiceiurilor din ciclul de primăvară și vară	76
Rezumatul unității de învățare	96
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	97
Lucrare de verificare nr. 2	98
Bibliografie minimală.....	98

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE:

În urma studierii unității de învățare 4, *Folclorul obiceiurilor de peste an*, veți dobândi competențe legate de:

- Repertoriul obiceiurilor din ciclul de primăvară și vară;
- Repertoriul sărbătorilor de iarnă (colindatul și colinda);
- Sezătoarea și claca de tors.

Lecția 9

Obiceiurile, împreună cu producțiile folclorice ce le aparțin, tratate în acest capitol, sunt practicate în decursul anului calendaristic, fiind legate de o anumită perioadă sau chiar de o dată fixă.

O însemnată parte a obiceiurilor calendaristice are strânsă legătură cu muncile agricole. Semnificația originară a obiceiurilor agrare are la bază credințele precreștine, care reflectau încrederea omului în puterea magică a cuvântului și a actelor magice pe care le folosea, fie pentru a îndepărta fenomenele ostile ale naturii, fie pentru a atrage altele în folosul muncii și sănătății. O altă categorie o constituie acele obiceiuri și producții artistice, care sunt motivate de bucuria pentru triumful naturii (legate de mersul soarelui: reînvierea naturii, solstițiul de iarnă) și pentru roadele muncii (recoltarea cerealelor). În semnificațiile originare ale acestor obiceiuri se pot regăsi urmele străvechilor serbări închinare soarelui sau zeilor naturii; legătura lor cu activitatea productivă nu este directă, ci este realizată doar în chip simbolic (plugul, boul înștruțat, ramuri verzi sau înflorite, cunună de spice ș.a.) sau este formulată în urările de belșug și sănătate.

În forma în care se înfățișează astăzi manifestările și producțiile artistice legate de muncile și sărbătorile de peste an, apar doar ca relicve ale unor străvechi obiceiuri, care au suferit în decursul vremii însemnate transformări. Evoluția modului de viață și a mentalității populare, drept urmare, eliminarea elementelor depășite și introducerea altora mai noi, pierderea funcției originare, regruparea producțiilor aparținătoare la categorii diferite în jurul manifestărilor mai rezistente, sunt factorii cei mai importanți care explică aceste transformări, în unele cazuri fiind reflectate în caracterul eterogen al repertoriului. Astfel, numai o analiză atentă a elementelor de conținut și formă dezvăluie semnificațiile și aspectul lor originar. Se pare că, au rămas în vigoare mai ales obiceiurile și producțiile care au mai puțină tangență cu latura productivă a muncii, cele în care accentul cade pe latura ceremonială și pe rostul de convenire socială; ele apar astăzi ca mari spectacole populare a căror scenă de desfășurare este satul întreg (colindatul, plugușorul) și hotarul său (sărbătoarea cununii).

Având în vedere complexitatea acestor repertorii, ele pot fi sistematizate după mai multe criterii:

-- după funcție:

- rituale, practicate cu un scop care afectează rezultatul muncii, sănătatea oamenilor și a animalelor (invocarea ploii, obținerea fertilității și îndepărtarea bolilor; îndepărtarea duhurilor rele);
- ceremoniale: în ocaziile vechilor sărbători, care s-au menținut cu același sens străvechi

de sărbătorire și urare (colindatul, urarea de Anul Nou, sărbătoare secerișului);

- diverse funcții (distractive, superstițioase ș.a.);

-- *după caracterul dominant al modului de realizare artistică:*

- muzical-literare (vocale);

- muzicale (instrumentale);

- literare (urări, mulțămite, piese teatrale);

- coregrafice (dansuri rituale, dansuri mascate);

- obiceiuri fără producții artistice specifice (dansul și muzica sunt prezente doar în momentul distractiv);

-- *după ciclurile calendaristice:*

- repertoriul obiceiurilor de primăvară și vară;

- repertoriul sărbătorilor de iarnă.

În cele ce urmează, tratarea va urmări cel din urmă criteriu, la fiecare categorie fiind luate în considerare și criteriile precedente, inclusiv schimbările petrecute în componența repertoriului în cauză.

A. Repertoriul obiceiurilor din ciclul de primăvară și vară

Manifestările semnificative din perioada primăverii și verii se desfășoară în strânsă concordanță cu îndeletnicirile poporului, marcând cele mai importante momente din această perioadă. Scopul practicării lor este obținerea unui rezultat mai bun, a unei recolte mai bune. Fiind practicate într-o perioadă a muncilor agrare, le corespund etapele importante ale muncii: pregătirea și fertilizarea semănăturilor, asigurarea sănătății animalelor, apoi coacerea și recoltarea holdelor. În toate aceste obiceiuri sunt prezente, într-o formă sau alta, simbolurile vegetale (frunze, flori, spice etc.) sau/și udatul cu apă.

Câteva practici magice străvechi, legate de muncile agricole de primăvară și vară, în urma schimbărilor petrecute în mentalitatea populară, au fost considerate depășite de către adulți și au continuat să fie practicate de copii (paparuda, scaloianul). În procesul de transferare au suferit simplificări și unele și-au pierdut melodiile proprii, textul fiind atașat la melodiile copiilor. În repertoriul copiilor mai există și câteva obiceiuri proprii, legate de această perioadă, fără a avea funcție rituală.

1. *Lăzărelul (Lazărul)* se practică în sâmbăta Floriilor, în Muntenia. Grupuri de fete, de la 4-5 ani până la măritiş, îmbrăcate în alb, colindă din casă în casă, executând un cântec specific, încheind cu o urare adresată auditorilor. Sunt răsplătite cu daruri, în

special cu ouă. Cântecul Lăzărelului are ritmul măsurat, în mișcare vioaie. Strofa melodică elementară, materialul sonor redus îl situează între cele mai arhaice tipuri de melodii rituale. Tematica cântecului se concentrează în jurul unui personaj, Lazărul, pomenit în refren (în pofida coincidenței onomastice, personajul nu este identic cu cel din legendele biblice). Trăsăturile acestei figuri, precum și momentele epice ale textului literar, permit o paralelă cu miturile mediteraneene legate de vegetație și cu zeii acestor mituri (Adonis, Osiris, Tammuz). Lazărul, întruchipare a vieții vegetale, este indisolubil legat de ideea fertilității, aparținând celor mai vechi obiceiuri agrare de primăvară.

2. *Păpăruda* (*Păpăruța, Păpăruga*, în zonele de vest *Dodoloaie, Bloji*), este un dans magic pentru invocarea ploii. Fetițe sau femei înveșmântate cu verdeață, pe vreme de secetă, umblă de la casă la casă, dansând după o melodie proprie. Sunt udate de către gazdă și răsplătite cu daruri.

Textul constă dintr-o invocație urmată de precizarea scopului. Melodiile diferă de la regiune la regiune, dar toate se caracterizează printr-o ritmică pregnantă, cu caracter de dans: cele șase silabe ale textului de obicei acoperă o durată globală de opt optimi, astfel din succesiunea valorilor de optimi și pătrimi rezultă fie formule comune cu ritmica copiilor (Cul. nr.127), fie formule ce se încadrează în sistemul giusto silabic (Cul. nr. 57).

În trecut, obiceiul a avut o răspândire generală, azi se practică destul de puțin. Obiceiul părăsit de adulți a trecut în repertoriul copiilor, când și melodia sa prezintă particularități ale cântecelor de copii.

3. *Scaloianul* (*Caloianul, Momâia, Mumulița ploii*) este un rit agrar menit să aducă ploaie și să asigure fertilitatea ogoarelor. Ca practică, reprezintă în oarecare măsură plasticizarea vechii concepții în legătură cu zeul oriental al naturii, care moare și învie. În acest obicei figura simbolică, Scaloianul, este o păpușă confecționată din lut sau din cârpe, împodobită cu verdeață și așezată în sicriu. Fetițele o prohodesc și o bocesc, înscenând o înmormântare, după care o îngroapă într-un loc aproape de râu. După trei zile, Scaloianul este dezgropat și i se dă drumul pe râu: este trimis să deschidă porțile cerului și să aducă ploaia.

Melodia Scaloianului este silabică, cu caracter recitativ, de tipul bocetului, reprezentând o formă de incantație arhaică (Cul. nr. 128.). În trecut acest ritual s-a practicat de către adulți, azi se practică de către copii, aproape numai cu scop distractiv, fără a mai avea semnificația originală.

Paparuda și Scaloianul se practicau - până într-un stadiu nu prea îndepărtat de epoca noastră - la date fixe, în perioada dintre Paști și Rusalii. Mai târziu nu s-a mai ținut seama de aceste date, ci s-au practicat oricând, în perioade de secetă.

4. *Drăgaica* este un dans ritual, care se practică în ziua de Sânziene (24 iunie) cu

scopul de a feri de grindină holdele care încep de acum a se coace.

Fetele din satele învecinate se adună și aleg pe cea mai frumoasă dintre ele, căreia îi dau numele de Drăgaică. O petrec pe ogoare, o împodobesc cu basmale și îi împletesc o cunună din spice de grâu. În unele descrieri ale obiceiului figurează și un mire (Drăganul) care ține steagul drăgăicilor (o prăjină cu o păpușă din cârpe, cu brațele larg întinse făcute din spice de grâu, și cu un mănunchi de spice, pelin și usturoi în vârf). Drăgaica se întoarce de la câmp spre casă, jucând împreună cu tovarășele sale, care cântă și joacă în cerc, fără să se țină de mâini. Din loc în loc se opresc și chiuie. La acest rit s-au adăugat ulterior și alte dansuri.

Melodiile de Drăgaică, care mai sunt cunoscute, au caracter de dans (Cul. nr. 30.). Deși răspândită pe vremuri, Drăgaica este astăzi pe cale de dispariție.

5. În repertoriul copiilor și al tinerilor, în afară de producțiile rituale amintite, mai există obiceiuri practicate în perioada primăverii, având funcție de vestire îmbinată cu cea ludică.

- Când în natură apar primele semne ale primăverii, în zona subcarpatică a Olteniei, copiii și tinerii, prinși de obicei în horă, dansând și hăulind vestesc sosirea primăverii. *Hăulitul* este o emisie vocală specifică, prin care se pot intona formule melodice asemănătoare semnalelor de bucium (melodie formată numai din câteva sunete armonice). (A se vedea și la capitolul Doina, despre doina cu hăulit din aceeași zonă.)

- În joia Paștelui, în Banat și în Oltenia, băieții bat toaca și între timp scandează sau cântă *Toconecele*; versurile anunță apropierea sărbătorii și exprimă bucuria că s-a terminat postul mare. (Cul. nr. 129.)

6. *Călușul (Jocul călușarilor, Călușerii)* este unul dintre dansurile rituale cele mai vechi și pitorești. Cum reiese încă din descrierea dansului de către Dimitrie Cantemir, semnificația sa originară este aceea de asigurarea fertilității, profilaxia sau tămăduirea unor boli. În acele vremuri în Moldova dansatorii erau mascați, îmbrăcați în haine de femei, cu văluri pe față, purtând săbii de lemn în mână, ca semn de luptă contra duhurilor rele.

Dansul s-a practicat în decursul mai multor zile în jurul Rusaliilor; ceata de dansatori umbla de la casă la casă, apoi a cutreerat și satele vecine, chiar orașele. Dacă pe drum s-au întâlnit cu altă ceată, între ei s-a încins o "luptă" cu caracter de întrecere.

Organizarea dansului, până și în vremurile apropiate de noi, impune îndeplinirea anumitor condiții. Participanții jocului, un număr impar de bărbați, fac legământul să joace laolaltă un număr oarecare de ani și să respecte disciplina impusă de tradiție. Se repartizează rolurile, după care încep repetițiile. Personajele principale ale jocului sunt: *primul călușean*, care poartă în mână o figură din lemn a unui cap de cal (de unde vine numele de călușari); *vătaful*, care poartă sabie de lemn; *stegarul*, care poartă steagul (o prăjină împodobită cu panglici colorate, în vârf un mănunchi de pelin și usturoi, precum și alte ierburi de leac), *mutul*, un personaj comic, care pe lângă rostul distractiv, mai îndeplinea pe vremuri și diferite acte magice. Dansatorii de azi sunt îmbrăcați în haine

de sărbătoare, cu două cingători colorate peste umeri care se încrucișează pe piept; la picioare au ciucuri, piteni, clopoței, iar în mână țin bâte ghintuite (gravate în spirală).

Dansul începe cu o plimbare, după care urmează figuri tot mai complicate și spectaculoase. Figurile de dans întrunesc elemente comune cu ale vechilor jocuri păstorești și ostășești dansate cu recuzită (cu bota sau cu sabia). Forme asemănătoare Călușului au o mare răspândire și în țările mediterane precum și în mai multe țări din partea vestică și nordică a Europei. Melodiile dansului puteau să fi fost specifice pe vremuri, dar astăzi se acompaniază cu diferite melodii de joc neocasionale.

Odinioară Călușarul a fost practicat pe tot cuprinsul țării, dar astăzi și-a pierdut substratul magic, se dansează doar în câteva zone, ca un dans spectaculos. La sfârșitul secolului al XIX-lea, din inițiativa intelectualilor, pentru valorificare scenică s-a creat o formă mai simplificată a jocului, care s-a jucat apoi în Transilvania la toate manifestările culturale românești, inclusiv serbările școlare, și care s-a răspândit în această formă simplă și la sate. În ultimele decenii, pe baza cercetărilor științifice de etnecoreologie, dansul a fost reconstituit în forma sa autentică, și datorită caracterului său spectacular și de mare virtuozitate, în interpretarea ansamblurilor folclorice profesionale, a dobândit o faimă fără seamăn pe scenele din țară și din străinătate.

7. Obiceiurile cu funcție rituală, care nu includ și creații artistice specifice, sunt practicate în diferite perioade ale ciclului agrar. Aceste obiceiuri sunt urmate de o petrecere cu dans și muzică din repertoriul neocasional. Practicarea lor în ultima vreme s-a restrâns la câteva zone.

Dintre numeroasele obiceiuri amintim câteva:

- *Plugarul (Odorâtul cu plugul)*: la începutul primăverii, cel dintâi plugar ieșit la arat este împodobit cu o cunună de verdeață, apoi aruncat în râu, în credința că astfel holda va fi mai bogată;
- *Sângeorzul (Mătăhula)* este un rit de fertilitate: de Sângeorz un flăcău este înveșmântat cu frunze verzi, este purtat prin sat și ud;
- *Boul înstruțat (împenat)* se practică în a doua zi de Rusalii sau de Sânziene; cel mai frumos bou este împodobit și plimbat cu mare alai prin sat; scopul ritului este sănătatea și fecunditatea vitelor.

8. *Cununa (Buzduganul)* este denumirea ceremoniei care se practică cu ocazia sărbătoririi seceratului. Aria de răspândire este restrânsă astăzi la unele zone din Transilvania. Cea mai amplă desfășurare a sa este întâlnită în Năsăud.

Ceremonia are loc într-o zi când se seceră în clacă; (claca este o formă de muncă în comun, prestată în folosul unei gazde care o organizează). Obligația gazdei este de a se îngriji de mâncare și băutură, precum și de angajarea lăutarilor.

După strângerea recoltei, din cele mai frumoase spice femeile împletesc o *cunună* (buzdugan sau cruce), care va fi purtată de o fată curată. Alaiul, compus din femei de diferite vârste, merge spre sat în urma fetei cântând, urmat uneori și de lăutari.

Cântecul cununii (gogea cununii) se cântă numai de grupul femeilor, fără acompaniament instrumental. La răscruce de drum, sau la marginea satului, cununa este întâmpinată și udată de către flăcăi. La casa gazdei, fata care poartă cununa înconjoară masa de trei ori și rostește *tarostea (descântecul) cununii* (o orație versificată). O masă tradițională și petrecere cu jocuri încheie sărbătoarea. Cununa va fi păstrată lângă icoane până la anul viitor, când boabele vor fi amestecate cu cele de semință, în credința că vor da un rod bogat.

Cântecul cununii este executat de către femei, în cadrul procesiunii când cununa este dusă spre casa gazdei. Intonarea pe o voce puternică, cântarea în grup, ritmul măsurat în mișcare foarte lentă (*ritm ceremonios*), îi asigură cântecului un caracter solemn. Caracteristicile genului sunt păstrate în unele zone din sudul, centrul și nord-estul Transilvaniei. Aspectele generale amintite se regăsesc pe întreaga arie de răspândire, iar diferențele zonale rezidă atât în tematica textului, cât și în tipologia melodică.

Textul cântecului cununii are un caracter epic-descriptiv. În sudul Transilvaniei textul cu titlul *Dealul Mohului* conține străvechi elemente mitologice: sora soarelui și sora vântului discută în contradictoriu asupra puterilor fraților lor (disputa între flori, sfinți, grâul și vinul, apar și în colinde, între soare și moarte în cântecele rituale funebre). Tematica cântecului cununii din centrul și nord-estul Transilvaniei se conturează în jurul descrierii muncii seceratului și povestirea drumului cu peripeții a cununii, până a ajuns la casa gazdei.

Tipurile melodice diferă de la zonă la zonă, în Năsăud circulă mai multe tipuri. În pofida diferențelor de profil și sistem de cadențare, ele se încadrează în același strat melodic vechi, prin forma strofică elementară de două sau trei rânduri și prin structurile sonore în care se desfășoară (substrat tetratonic sau pentatonic cu finala pe sol sau mi, tipul din sud în pentacord major; Cul. nr. 20, 49, 130). Aceste trăsături vechi le înrudesce cu cele mai reprezentative tipuri ale cântecelor ceremoniale de nuntă și de înmormântare. În unele localități sau zone textele de seceriș sunt cântate pe melodii preluate din repertoriul cântecelor de joc.

Transformat astăzi într-un prilej de petrecere, ceremonialul cununii la seceriș în mai multe momente ale sale arată că pe vremuri s-a practicat cu scopul de a asigura în viitor rodnicia pământului (alegerea celor mai frumoase spice, amestecarea boabelor cu cele de semințe, udatul etc.). Este foarte semnificativ faptul că, unele elemente ale acestui ceremonial sunt comune cu ale altor obiceiuri. Ideea fecundității constituie baza identităților dintre elementele cununii pe de o parte, și a nunții, plugușorului și a altor obiceiuri agrare de altă parte. Elementele comune ale cununii și a nunții sunt: înconjurarea mesei, mâncări tradiționale identice, denumiri comune pentru creații ceremoniale: *gogea cununii* - *gogea miresii*, *tarostea cununii* - *tarostea miresii*. În orația

la cunună se regăsesc motive tematice comune cu ale urării la plugușor (măcinatul grâului la moară și coacerea pâinii noi). Udatul cu apă, act simbolic al fecundității, este prezent la toate obiceiurile cu caracter agrar. La toate acestea se mai adaugă trăsăturile muzicale amintite, care creează legături dintre cântecele ceremoniale de seceriș, de nuntă și de înmormântare.

Lecția 10

B. Repertoriul sărbătorilor de iarnă. Colidantul

Repertoriul legat de obiceiurile din timpul iernii ocupă un loc însemnat în tradiția folclorică prin diversitatea producțiilor (literare, muzicale, coregrafice și dramatice), prin valoarea artistică deosebită a unor genuri legate de aceste prilejuri, precum și prin aria de răspândire pe teritoriul țării.

Repertoriul conține producții de origine diferită în timp. Rădăcinile sărbătorilor și obiceiurilor de iarnă se trag din credința popoarelor antice păgâne. Activitatea productivă a omului fiind determinată mai ales de anotimpuri, sărbătorile cele mai însemnate s-au fixat în legătură cu acestea.

La multe popoare, o sărbătoare importantă era cea a *solstițiului de iarnă* (cu care începe să se lungească ziua). Semnificația acestei zile avea tangență cu producerea bunurilor materiale, ceea ce reiese din însăși ceremonialele legate de ea, toate având la bază felicitări pentru succesele anului ce a trecut și urări de sănătate și belșug în cereale și animale pentru anul ce urmează. Peste ciclul sărbătorilor precreștine s-au suprapus ulterior sărbătorile creștine (în secolul al IV-lea, biserica a stabilit pe 25 decembrie ziua nașterii lui Isus, cunoscută astăzi cu denumirea de Crăciun). În tradiția folclorică a diferitelor popoare a continuat însă să subziste obiceiurile legate de solstițiul de iarnă. Biserica creștină a căutat să le dea un conținut religios, înlăturându-se treptat semnificația laică originară. În practica folclorică s-au suprapus astfel semnificațiile sărbătorii păgâne și creștine.

În calendarul roman, anul începea odată cu reînvierea naturii, prima lună a anului fiind martie. Cu introducerea mai multor schimbări în calendarul roman, prima lună a devenit ianuarie (data anului nou a mai fost schimbată și după decăderea Imperiului Roman; însă, la mai multe popoare europene încă secole de-a rândul s-a menținut obiceiul de a sărbători anul nou la 1 martie, abia la sfârșitul secolului al XVII-lea s-a fixat oficial data de 1 ianuarie). S-au apropiat astfel datele a două sărbători înrudite în semnificația lor, adică aceea de sărbătoare a solstițiului de iarnă și cea de

sărbătorire a înnoirii anului agrar. Urmele vechii sărbători de primăvară se mai găsesc astăzi în ceremonialul urării de Anul Nou: ieșirea cu plugul în plină iarnă. Crăciunul și Anul Nou constituie cele două zile de sărbătoare ale ciclului de iarnă, de care se leagă o tradiție folclorică bogată și variată (colinde, cântece de stea, urări cu plugușorul, urarea cu sorcova, dansuri mascate, piese de teatru). Unele din producțiile și obiceiurile acestor prilejuri și-au păstrat până în zilele noastre semnificația străveche de urare, cu urmele unor vechi ceremoniale de rodire și fecunditate, altele conțin suprapuneri creștine, ca urmare a schimbărilor ce au intervenit în timpul veacurilor.

1. *Colindatul* este obiceiul cel mai bogat în producții artistice - mai ales muzical-literare - din ciclul de iarnă. *Colinda* (*corinda*) este genul muzical-literar reprezentativ al acestui obicei. Pe baza tematicii literare și trăsăturilor muzicale repertoriul de colinde este compus din trei specii: colinde laice, cântece de stea și colindele copiilor.

1.1. În forma tradițională la colindat a participat întreaga obște satească, fie colindând, fie primind colindătorii. Felul cum decurge colindatul în general este identic pe tot teritoriul țării, cu mici diferențe de la regiune la regiune.

Se colindă de obicei în seara și ziua de Crăciun, dar în unele locuri și în ajunul și ziua de Anul Nou și la alte sărbători ale ciclului. În general colindă copiii, flăcăii, bărbații până la o anumită vârstă, pe alocuri fiind însoțiți de lăutari. Sunt locuri unde colindă și fetele sau familiștii în grupuri mixte.

În forma tradițională, colindatul flăcăilor cunoaște o organizare după anumite reguli. Înainte cu câteva săptămâni tinerii se organizează în cete, pe vecinătăți; fac repetiții pentru învățarea colindelor; se repartizează funcții (vătaf, jude, iapă - purtătorul darurilor); se angajează muzicanți etc. În cete de câte 8-10 persoane pornesc la colindat. La fiecare casă, sau numai la anumite case, se opresc și întreabă dacă sunt primiți de gazdă. Prima colindă, de obicei, se cântă sub fereastră. Apoi ceata intră în casă și cântă mai multe colinde. Colindătorii sunt răsplătiți cu colaci, băutură, mâncare, uneori cu bani. Pentru daruri se mulțumește printr-o orație, numită "strigarea colacului", "alduitul banului" sau "mulțămită", rostită de unul din colindători. Când cetele sunt însoțite de muzicanți, înainte de a părăsi casa gazdei, colindătorii joacă fetele mari din casă.

În multe locuri din Transilvania se colindă în două grupe care cântă cu schimbul, *antifonic*. Se întâmplă adesea ca un grup să înceapă a cânta înainte ca celălalt să fi cântat strofa până la sfârșit, astfel pentru câteva clipe se naște o *heterofonie*.

În partea de vest a țării (Hunedoara, Bihor, Arad, Banat) colindatul este însoțit uneori de bătaia dubelor, așa zisele *colinde de dubă*: pe drum de la o casă la alta, din vioară, fluier sau cimpoi se cântă o melodie cu caracter de joc, acompaniată de bătaie din dubă, care poate să sune concomitent cu colinda executată vocal.

În sudul Transilvaniei, după ce au terminat de colindat, spre dimineață, înainte de a se despărți, străbătând ulița mare a satului, flăcăii cântă *colinda zăuorilor*.

Colindatul a fost un obicei răspândit pe tot teritoriul țării. Astăzi în unele regiuni este pe cale de dispariție. În locurile în care se mai practică, colindatul a rămas un obicei

cu o amplă desfășurare, cu care prilej oamenii își urează un an nou îmbelșugat și fericit. În forma sa cea mai încheată și mai apropiată de rosturile străvechi, colindatul se întâlnește în zonele de sud și sud-vest ale Transilvaniei, parțial și în zonele subcarpatice ale Olteniei. Diferențele regionale existente în repertoriul de colinde se reflectă în măsura în care au fost păstrate categoriile de texte cu tematică laică și tipurile melodice vechi, respectiv, în măsura în care au fost înlocuite cu texte cu tematică religioasă și melodii relativ mai noi, de proveniență cultă sau străină.

1.2. O trăsătură comună a textelor literare laice este caracterul epic-descriptiv, sugerând urarea în mod indirect, prin teme alegorice, de o atmosferă senină, care deschide omului perspectiva optimistă a împlinirii de dorințe și de idealuri; urarea propriu-zisă este formulată doar în ultimele versuri sau numai în orația rostită la sfârșitul colindatului.

1.2.1. a) Temele sunt diversificate după momentul colindatului (pe drum, la fereastră, în casă, la plecarea din casă, în zorii zilei la terminarea colindatului), dar în primul rând după categoria socială căreia urmează să fie adresate colindele, pe lângă care unele teme au caracter general. Colindătorii aleg în așa fel colinda, ca subiectul ei să amintească de persoana colindată, de îndeletnicirile sale, de momentul de viață în care se află. De exemplu, există colinde adresate gospodarului, flăcăului de însurat, fetei de măritat, tinerilor căsătoriți, ciobanului, pescarului; existau și colinde de doliu, care se cântau la casele în care a murit cineva în cursul anului. Având în vedere neasemuita bogăție și varietate a temelor, vom aminti doar câteva dintre categoriile tematice cele mai semnificative.

Dintre temele legate de îndeletniciri cele mai numeroase sunt *colindele de ciobănit*, care descriu viața ciobanului, întâmplări din viața ciobănească. Una dintre cele mai frumoase realizări poetice pe tema ciobanului este Miorița, întâlnită în versiune de colind în Transilvania. Finalul tragic și atmosfera funebră, prezentă mai ales în nucleul tematic “testamentul ciobanului” - după părerea unor cercetători - o situează între *colindele de doliu*. (Tema Mioriței în regiunile extracarpatică se găsește în genul baladei, în formă mult mai amplă; trăsăturile stilistice ale textului pledează pentru presupunerea că versiunea originală este cea de colindă.)

Colindele agrare înfățișează etapele muncii câmpului, preamăresc roadele muncii, foloasele animalelor, vorbesc despre înțelepciunea gospodarului, despre bogăția gospodăriei.

Tema căsătoriei ocupă un loc însemnat în repertoriul colindelor. Chiar și unele teme *eroico-fantastice* din *colindele pentru flăcăi*, dezvoltă în mod alegoric ideea căsătoriei. Curajul, ca primă virtute a flăcăului, îl face demn să devină mire. În colindul în care voinicul urmărește o ciută, însăși vânătoarea poate fi considerată o alegorie a

căsătoriei. În *colindele de fată*, în scene idilice, fata așteaptă să-i vină peșitorii sau se duce la fântână, unde întâlnește mai mulți voinici, care îi cer inelul.

Una dintre realizările artistice superioare este tema *metamorfozării* în cerb a vânătorilor ("Cel unchiaș bătrân"), o glorificare simbolică a vieții de vânător. (O variantă a fost culeasă prima dată de către B.Bartók, pe valea superioară a Mureșului, și pe textul acestei colinde a compus Cantata Profana.)

Colinda ca gen literar

a₂) În ce privește situarea colindelor în ansamblul genurilor folclorice, trebuie menționat faptul că, din punct de vedere literar, ele prezintă unele întrepătrunderi tematice cu balada, sau chiar cu basmul sau legenda. Există mai multe *teme de baladă* (de exemplu Meșterul Manole, Miorița) care în Transilvania circulă în versiuni de colindă, după cum există teme de baladă care circulă numai în repertoriul de colinde (diverse teme cu deznodământ tragic, de exemplu, boala fetii: Mă luai, luai, Cul. nr. 60). Trăind alături într-o practică îndelungată, astăzi este greu să se stabilească, dacă asemenea teme s-au născut într-un gen sau altul. Până acum cercetătorii nu au reușit să deslege în mod univoc această problemă. Una dintre ipoteze este aceea că ele ar fi fost colinde de doliu (deși, informațiile de teren nu furnizează date precise referitoare la practicarea lor în această funcție). O altă ipoteză caută explicația bivalenței funcționale în împrejurările practicii: de o parte, se referă la faptul că, marile sărbători includ și momentul pomenirii morților, care ar explica prezența temelor cu caracter tragic în repertoriul de colinde, iar de altă parte, se ia în considerare faptul că, în Transilvania, baladele sunt interpretate în primul rând la șezători, și tot în acest cadru, înainte de Crăciun, are loc rememorarea repertoriului de colinde, care facilitează ștergerea limitelor dintre funcția celor două genuri.

b) În privința structurii poetice și a procedeelelor stilistice, textele de colinde sunt adevărate exemple de măiestrie artistică, care vădesc un îndelung proces de selectare și șlefuire a mijloacelor de expresie.

În colindele autentic populare, de regulă, apare *refrenul*, asociat de unul sau două rânduri din strofa muzicală (Junelui bun; Florile dalbe; Lilioară trandafir, Lerului și-a mărlui; Lerui, Doamne; Domnului, Doamne ș.a.). Refrenele aveau pe vremuri, probabil, funcția unor versuri de invocare și au fost simboluri legate de anumite categorii de urări. Azi sunt doar podoabe poetice, deoarece și-au pierdut de mult semnificația străveche.

Colindele încep cu câteva versuri care au rolul de pornire a acțiunii, de punere în

temă. Partea epică-descriptivă formează miezul colindei; acțiunea din această parte de multe ori are sens alegoric; ea se folosește de numeroase procedee stilistice, imagini de rară frumusețe, simboluri, hiperbole. Un dinamism accentuat se datorează intercalării întrebărilor retorice, repetării unor formule-tip, dialogurilor. Urarea urmează în partea de încheiere.

Textele de colinde folosesc un limbaj de o bogăție ieșită din comun: arhaisme, termeni dialectali, diminutivări, cuvinte de mult ieșite din uz, verbe și forme de plural nefolosite în limbajul curent. Este caracteristică întrebuințarea - cu scop eufonic - a consoanei *d* (*daler*, *dalbă*, *d-umblă* etc.).

Lecția 11

Colinda ca gen muzical

1.2.2. Trăsăturile muzicale ale colindelor autentic populare, privite în ansamblul lor, au păstrat o serie de elemente ce situează muzica acestui gen în straturile cele mai vechi ale folclorului muzical românesc. Având în vedere vechimea genului, supraviețuirea și circulația sa intensă multe secole de-a rândul, este de sine înțeles că, repertoriul a fost supus de o parte transformărilor evolutive interioare prin procedee de variație; de altă parte, fondul arhaic, înrudit cu melodii din spațiul balcanic, din muzica gregoriană și bizantină, a fost îmbogățit în decursul evului mediu cu tipuri din stratul vechi cultural al unor popoare din apusul Europei, și care s-au încadrat organic în repertoriu, pe baza unor caracteristici comune (un astfel de tip este Cul. nr. 134). Într-o fază mai târzie, repertoriului i s-au atașat tipuri care, în mod evident, provin din surse religioase vest-europene sau din surse cărturărești autohtone (ele vor fi prezentate la colindele religioase, punctul 1.3.). În comparație cu alte genuri ocazionale, colindele sunt reprezentate de un număr considerabil mai mare de tipuri melodice.

Versurile sunt structurate după tiparul metric tripodic sau tetrapodic; la versurile catalectice se aplică silabe de completare, ca în oricare alt gen. *Refrenele* sunt organizate în tipare metrice mai variate: pe lângă tiparul tripodic și tetrapodic regulat, există o serie de refrene bipodice, tripodice, mai rar tetrapodice neregulate (adică, picioarele metrice bisilabice alternează cu cele trisilabice). Extensiunea refrenelor uneori este amplificată la un număr ce poate atinge și 12 silabe. În unele colinde cu text tripodic apar *refrene de sprijin*, la sfârșitul rândului melodic (de exemplu: De-aseară, de-aseară, *Doamne*, | Cam de-alaltă seară), mai rar la începutul acestuia (de exemplu: *Lerului*, Ce vânt ne-a bătutu, | Pus a-i la pământu).

Structurile ritmice cele mai caracteristice aparțin la sistemul *giusto silabic bicron* (combinații de durate în raport de 1:2, 2:1), sau *tricron* (formula safică), mai sporadic la *sistemul aksak* (raporturi de 2:3, 3:2); alături de acestea există și formule ritmice elementare (pe opt silabe se cântă opt pulsații egale) sau formule aparținând la sistemul ritmic divizionar. (A se vedea și cele arătate în capitolul Ritmul, despre sistemele ritmice). Tempoul de execuție este de obicei destul de rapid, imprimând un caracter foarte dinamic; în acest mod de execuție melodia este silabică, folosindu-se puține ornamente. În zonele din centrul și nordul Transilvaniei însă, modul de execuție tinde spre un tempo mai lent, formulele ritmice de bază fiind rubatizate prin alungiri arbitrare și concomitent melodia poate fi bogat ornamentată; se presupune că, acest fel de execuție este un fenomen relativ mai nou.

Melodiile cele mai tipice au un ambitus de cvintă-sextă, mai rar se extind până la octavă. Ele se desfășoară cel mai frecvent în pentacorduri sau hexacorduri de stare minoră sau majoră, în structuri modale plagale, cu mai mică frecvență în structuri tetrapentatonice sau cu substrat tetra-pentatonic; modurile heptacordice sunt mai rare. Cromatica nu este frecventă, secunda mărită poate să se situeze între treptele 3-4 sau 2-3 a unei scări de stare minoră. Alături de cadența finală pe treapta întâia sau a doua (prezentă în majoritatea genurilor, Cul. nr. 17,22,25,51-54,133,134), o trăsătură distinctivă și de mare vechime a melodicii colindelor este cadența finală suspendată; aceasta se realizează printr-un salt ascendent sau prin mersul melodic ascendent al ultimului rând; în funcție de poziția în scară a centrului modal, finala se situează pe treapta a 5-a sau a 4-a a unui mod autentic sau pe treapta 1-a, a 2-a (eventual a 3-a) a unui mod plagal (în acest caz finala este la distanță de cvartă sau cvintă, mai rar sextă, față de treapta cea mai gravă a modului). (A se vedea cele arătate în capitolul Melodia, punctul C.1.c. și Cul. nr. 86-91.). Există și tipuri care au variante cu finala pe treapta 1 sau cu finala pe treapta 5 (Cul. nr.56a-b).

Strofele sunt formate din două, trei sau patru rânduri melodice. Schemele arhitectonice sunt de foarte multe feluri (nu e cazul să le înșirăm pe toate); se poate observa o predilecție pentru anumite tipuri de strofă, în care se încadrează cel mai mare număr de tipuri melodice și în care refrenul are un loc stabil: AB, refren pe B; ABB refren pe al doilea B; ABA, refren pe B; ABAC, refren pe B și C; ABAB refren pe B,B; ABCB, refren pe C; spre deosebire de cele înșirate, în strofa ABC refrenul poate să apară fie pe rândul B, fie pe C. În mai multe tipuri melodice strofa se formează din combinații motivice, datorită cărora rândurile melodice succesive sunt parțial identice, parțial diferite (exemplele: Cul. 50, 56a, 88, 89). Din cazurile înșirate reiese că, în formele tipice refrenul se așează în interiorul sau/și la sfârșitul strofei.

[Din clasificarea tipologică și compararea variantelor reiese în mod clar că,

strofele melodice nu se încep cu rândul purtător de refren, deși în practică se întâmplă ca informatorii să înceapă a cânta cu refrenul, mai ales melodiile în forma ABA și numai pe parcursul strofelor reiau forma întreagă; de altfel, și în publicații întâlnim astfel de forme defective. În stadiul actual, în practică există destul de multe forme defective, care poate fi un semn de perimare a genului.]

Legătura dintre text și melodie nu este constantă (la fel ca în alte genuri de circulație îndelungată și intensă), adică, variantele aceleiași melodii vehiculează mai multe texte sau invers, același text se atașează la diferite melodii. Rândul melodic purtător de refren, cu specificul său metric și ritmic, reflectat și în articularea motivică a melodiei, este parte integrantă a unității strofei melodice, astfel refrenul nu se schimbă neapărat odată cu schimbarea textului. Până când textele structurate pe același tipar - tripodic sau tetrapodic - sunt foarte numeroase și se pot schimba cu ușurință între ele, la refrane tiparele metrice specifice îngrădesc posibilitatea schimbărilor; și totuși, din compararea variantelor reiese că, procedeele variaționale se extind și asupra refrenelor, afectând numărul de silabe și structura metrică (exemplu: Cul. 91a-b; variante cu refren diferit; a) este forma defectivă a tipului cu structura ABA).

1.3. În repertoriul general al colindelor, alături de colindele laice, intră și cântecele religioase de crăciun, pe care poporul le numește tot colinde, dar în literatura de specialitate sunt amintite cu termenul generic de *cântece de stea*. Termenul nu este cel mai adecvat, pentru că sugerează asocierea cu cântecele pe care le execută copiii când umblă *cu steaua*. Or, majoritatea temelor religioase circulă în repertoriul adulților, fiind cântate cu ocazia colindatului; unele dintre ele sunt atașate la melodii de colinde autentice populare, care vehiculează și texte laice (eventual refrenul este înlocuit cu unul mai adecvat conținutului), iar altele se cântă pe melodii cărturărești sau de proveniență străină. În afară de acestea, cântecele cu text religios mai sunt cântate și în cadrul teatrului popular *Vîfleimul*.

Delimitările devin mai clare, dacă facem abstracție de cadrul în care sunt cântate și analizăm separat textele, separat melodiile.

La texte, vor exista de o parte teme religioase, apocrife, folosind imagini poetice tipic populare și tratate în spiritul concepției populare (dintre multe altele, amintim: legende Maica Domnului își caută fiul, Dumnezeu și Sfântul Petru coborând pe pământ, Refuzul primirii în rai).

[Pe marginea celor două teme amintite la urmă, putem exemplifica și fenomenul mai sus amintit, anume că, unele teme religioase, intrate în largă circulație, sunt atașate la tipuri melodice autentice populare, eventual schimbându-se refranele neadecvate temei: amândouă temele adoptă variantele melodiei Cul. nr. 88; prima se mai întâlnește cu variantele tipului melodic Cul. 90, dar cu refrenul Doamne, dai, Domnului Doamne, sau fără refren: Cul. nr. 134.); cea de a doua temă circulă și cu variantele tipului Cul. nr. 91b, cu refrenul Raiu-i luminos, și cu melodia Cul. nr. 133., cu refrenul Lerului,

Doamne. Înșirarea ar putea continua, căci amândouă temele se mai cântă și cu alte melodii.]

De altă parte stau textele în care conținutul de idei, dar și vocabularul sau/și versificația, organizarea în strofe, lipsa refrenului sau refrenele specifice denotă proveniența cărturărească sau semicărturărească (idei ale moralei creștine, relatarea diverselor fapte biblice, multe legate de nașterea lui Christos).

Din punct de vedere muzical, tipurile melodice autentic populare se separă în baza înrudirilor tipologice și a elementelor comune de stil. Melodiile provenind din medii culturale extrafolclorice arată o mare diversitate tocmai datorită surselor din care provin: sunt prezente fragmente ale melodicii bisericești, melodii din muzica cultică occidentală, venite pe calea mișcărilor populare în cursul a mai multe secole (sec. XVI-XIX, ca de exemplu melodia Cul. nr. 135.), creații culte și semiculte autohtone, apărute în ultimele secole; și aici, identificarea este posibilă doar pe baza comparațiilor cu sursele culte sau străine, sau în lipsa acestora, pe baza trăsăturilor de stil, care sunt străine de cele ale colindelor autentic populare. Multe dintre aceste melodii circulă cu un singur text. (Amintim câteva dintre aceste cântece de crăciun, bucurându-se de mare popularitate, mai mult în mediul cărturăresc, decât în cel țărănesc: Trei păstori se întâlniră; O ce veste minunată, Nunta din Galileea, Steaua sus răsare).

1.4. Copiii umblă la colindat în ajunul de Crăciun și de Anul Nou. Ei sunt numiți “pițărâi”, probabil după numele bățului împodobit pe care - în unele zone - îl poartă cu ei și cu care ating stâlpii porților, grinda casei și scormonesc în cărbunele vatrei, pentru a aduce noroc și belșug. *În colindele specifice ale copiilor* urarea este directă; textele sunt scurte: vestesc sărbătoarea, urează belșug și, în versuri adesea pline de haz, cer darurile cuvenite. Melodiile tipice sunt formate din câteva trepte și prin componența motivică amintesc de cântecele de copii (Cul. nr. 131). Uneori textele lor sunt cântate pe melodiile mai simple preluate din colindele adulților (Cul. nr.132). (Este de menționat că, în general, copiii execută și câteva dintre colindele laice ale adulților, dar acestea nu fac parte din repertoriul lor specific.)

În atribuția copiilor - cel puțin în prezent - intră și *colindatul cu steaua*, în perioada dintre Crăciun și Bobotează; cu această ocazie ei poartă în mână o stea confecționată din carton și execută *cântece de stea* cu tematica despre nașterea lui Christos (a se vedea și punctul precedent).

[1.5. În afară de speciile de mai sus, merită a fi amintite așa numitele “colinde de pricină”, adevărate parodii ale colindei, căci pe lângă o tematică hazlie, conțin “frânturi de limbă” (silabe intercalate în vers sau/și un amplu refren compus din cuvinte fără înțeles, probabil distorsionate din altă limbă). Sunt cântate doar atunci când se întâlnesc două cete de colindători și fac o întrecere din glumă. Aceste producții de fapt fac parte din repertoriul distractiv al șezătorii tineretului. (Cul. nr. 138.)]

Lecția 12

Alte genuri

2.1. *Sorcova* este o urare de Anul Nou, practică în prezent de copii: cu o ramură împodobită sunt atinși cei urați, în timp ce se scandează sau se cântă versurile, urând belșug și sănătate. (Cul. nr. 4.)

2.2. *Chiraleisa* (*țuraleisa*; denumirea provine din grecescul *Kyrie eleison* = Doamne, miluiește) este o urare a copiilor la Bobotează. Încinși peste brâu cu tălângi și cu clopoței în mâini, ei înconjoară pomii din grădină, scandând sau cântând versuri în care urează belșug.

3. *Vergelul* - în forma sa cea mai comună - este o petrecere sărbătorească în ajunul Anului Nou, pe alocuri și în alte zile după această dată, cu care ocazie participanții încearcă - prin intermediul unor practici superstițioase vechi - să ghicească viitorul hărăzit fiecăruia. Dintre diferitele forme în care apare, atenției noastre se impune vergelul organizat de către tineretul sătesc, căruia îi este integrat și un cântec specific: *al vergelului*, *hora vergelului*, *la vergea*. Este întâlnit încă în câteva locuri din Bihor și Făgăraș, dar a fost menționat în trecut și pentru Moldova, Năsăud și Banat.

Desfășurarea obiceiului o descriem în forma întâlnită în Bihor. În ajun de Anul Nou, de cum se înnoptează și când toți așteptați - fetele de măritat și feciorii (inclusiv părinții fetelor) sunt prezenți, vergelul începe cu o scurtă petrecere, după care urmează partea sa ceremonială. Fetele și feciorii pun separat, în două cofe pregătite în acest scop, inelele lor. "Goga" - persoana cu rol de ofician - acoperit cu un cearșaf, amestecă inelele cu două vergele, timp în care el ori și participanții execută prima parte a cântecului, o formulă de invocație, ce vizează belșugul ce și-l doresc toți și un motiv tematic cu aluzie la căsătorie. Partea a doua a cântecului, executată numai de tineret, cuprinde motivul tematic cu rol indicator pentru continuarea ceremonialului, adică scoaterea inelelor (Scoate, goagă, scoate.....) și se repetă până sunt scoase toate inelele. Goga scoate din cele două cofe câte un inel, fără să aleagă (cu o mică înșelăciune, scoate inelul tinerilor îndrăgostiți), urmând ca posesorii să formeze o pereche. Prezicerea căsătoriei în această formă este mai mult simbolizată, iar obiceiul apare doar ca o formă de convenire socială.

Melodiile cântecului la vergel aparțin la mai multe tipuri, fiind înrudite cu melodiile ceremoniale ale clăcii de tors și ale Lioarei. (Cul. nr. 136. a se compara cu Cul. nr. 68.)

4. Sărbătorirea Anului Nou are în concepția populară nu numai o semnificație calendaristică, ci și aceea a începerii unui nou ciclu de producție de care se leagă speranța în belșugul de recolte, de bunăstare și fericire. Această semnificație reiese mai

cu seamă din urările rostite cu ocazia *Plugușorului*. Obiceiul de a ieși cu plugul sau simularea ieșirii lui în toiul iernii, amintește, dacă nu cumva este tocmai o reminiscență din vremea antică, când anul începea la 1 martie, nu la 1 ianuarie (a se vedea cele arătate în introducerea acestui capitol, referitor la schimbările calendarului și apropierea datelor de sărbători).

Obiceiul - practicat de flăcăi și de bărbații mai tineri, mai nou și de băieți - constă dintr-un complex sincretic, care are la bază o creație recitată, în Muntenia și cântată (a se vedea melodia Cul. nr. 33).

Desfășurarea în amănunt a obiceiului diferă de la o regiune la alta. Atunci când urarea are la bază o creație recitată - în forma cea mai răspândită în Moldova - urarea este însoțită de numeroase alte acțiuni ca: sunetul buhaiului, care imită mugetul taurului; o melodie cântată din fluier, întreruptă din când în când de clinchete de clopoței, chiuitori și pocnete din bici. Pentru amploarea manifestării, deplasarea pe ulițele satului se face cu un plug tras de 4, 6, 8 boi. Într-o formă mai simplă, în pauzele urării, odată cu buhaiul, unii plesnesc din bice, alții agită clopoței, chiuiesc, ca și cum ar îndemna boii la jug. Alaiul poate fi însoțit și de dansatori cu măști.

În orațiile la plugușor se face descrierea muncilor agricole, de la arat la semănat, apoi până la coptul colacilor. Textul este presărat cu elemente și aluzii de cel mai fin și sănătos umor, toate concretizate în minunate imagini poetice. Din formele mai vechi care conțineau numeroase elemente de agrotehnică arhaică, s-a ajuns cu timpul la forme mai evolute, devenind un adevărat poem al muncii agricole, îndeplinind pe lângă sensul de urare și un rol distractiv.

În urările recitate versificația este liberă. Urările cântate au versuri cu metrică strictă; melodiile lor prezintă caracteristici înrudite cu ale colindelor (Cul. nr.33.).

Deși mai puțin semnalat în Transilvania în trecut, în prezent obiceiul plugușorului are răspândire în toată țara; mai încheiat însă apare în Moldova și Muntenia. Pe de altă parte, se poate presupune că mulțămitele ample rostite după colinde în Ardeal, care au numeroase elemente comune cu orațiile la plugușor, nu sunt altceva decât transferarea acestui obicei pentru o sărbătoare anterioară, Crăciunul.

Actualitatea continuă a acestui obicei, ca și schimbările survenite în conținutul urării, adică ancorarea în contemporaneitate, fac posibilă menținerea și chiar înflorirea lui în viitor.

5. Dansurile mascate aveau la origine o funcție rituală, amintind de vechi mituri orientale polarizate în jurul unui erou ce simboliza moartea și reînvierea naturii. Dovadă este și faptul că, cele mai multe dintre dansurile zoomorfe se încheiau cu scena înmormântării parodizate. Animalelor pe care le reprezintă măștile, în timpurile străvechi li se atribuiă puteri magice (capra: fertilizarea câmpului, reînvierea naturii; ursul: vestitorul primăverii; cerbul: simbol al vegetației ș.a.). Această semnificație

originară a dispărut însă, dansul măștilor constituind azi doar un epizod distractiv al obiceiurilor ciclului de iarnă. Dansatorii cu măști însoțesc uneori colindătorii sau cei care urează cu plugușorul, dar umblă și separat; ei joacă după o melodie cântată din fluier sau cimpoi (mai nou, vioară, clarinet sau alte instrumente în uz).

Răspândirea cea mai generală o are *Jocul caprei* (*Turca, Cerbul*); *Jocul Ursului* (urs viu sau om mascat) a fost răspândit în zonele extracarpătice; *Brezaia* (mască cu cap de cocoș, vultur, vulpe sau alta) este întâlnită în Muntenia.

6. *Piese teatrale* se joacă în cadrul obiceiurilor sărbătorilor de iarnă. Acest gen - în raport cu altele din cadrul obiceiurilor de iarnă - este relativ mai recent. În Europa de vest teatrul popular s-a născut din elementele teatrului medieval de bălci și din teatrul religios medieval. În practica folclorică a popoarelor din estul Europei s-au încetățenit mult mai târziu. În folclorul românesc sunt piese teatrale religioase, cu tematica legată de nașterea lui Isus (Vifleimul sau Vicleii, Irozii) și piese teatrale cu tematică haiducească (Jienii și altele). În piesa teatrală a Vifleimului sunt intercalate cântece religioase de Crăciun.

Lecția 13

C. Șezătoarea și claca de tors

1. *Șezătoarea* (în unele zone ale Transilvaniei numită *habă*), în forma sa tradițională, a fost o reuniune sătească de femei, încadrată într-un ciclu anual: după terminarea muncilor agricole și până în preajma postului de Paști, au avut loc în seara câtorva zile de lucru ale săptămânii. Șezătorile au fost organizate fie după criteriul vârstei (pentru fete), fie pe vecinătăți (pentru femei). Fiecare participantă își aducea ceva de lucru (mai ales tors, sau cusut).

Cu acest prilej, se practică *rituri specifice (unele cu cântec)*, la care participă numai fete și femei (farmece, descântece, rituri de fecunditate, cântece pentru atragerea feciorilor, de exemplu Cul. nr. 137.: aluzie la căsătorie, cu denumirea mirilor); feciorii au acces la șezătoarea fetelor doar seara târziu. Șezătoarea este și un cadru prielnic pentru interpretarea unui bogat repertoriu folcloric, format din jocuri de societate, balade, cântece epice, basme și ghicitori; în perioada dinaintea sărbătorilor de iarnă, se înprospătează repertoriul de colinde (în legătură cu repertoriul, a se vedea și cele spuse despre bivalența funcțională baladă-colind, Cul. nr. 60., precum și despre parodia de bocet și parodia de colindă, Cul. nr. 138.). Drept urmare, în șezători accentul nu cade pe latura muncii prestate, ci pe latura de convenire socială.

2. *Claca de tors* este o formă de muncă în comun, în folosul unei gazde, care are multă cânepă de tors și nu ar răzbi singură să o termine în timp util. Forma de organizare era de două feluri: fie că ajutoarele veneau la casa gazdei să toarcă în câteva seri, fie că gazda împărțea fuioarele și fiecare torcea acasă. La terminarea torsului gazda fixa o zi de duminică pentru “omenie” (mâncare, băutură și petrecere, chiar cu dans). Momentul cel mai important era cel marcat de *cântecul clăcii de tors (hora clăcii)*, executat în grup (Cul. nr. 39, 68). Cântecul începe cu o formulă de adresare (Găzduță, găzduță...) urmată de o avertizare, în glumă, asupra calității lucrului (Nu cota că-i gros, Că de noapte-i tors...). Se presupune că obiceiul a avut o arie de răspândire mai largă, dar în ultima vreme a fost păstrat numai în câteva localități dintr-o zonă restrânsă (Huedin, Sălaj, Târnave).

Aplicare

Audierea înregistrărilor pe bandă magnetică: se vor constata cele mai importante trăsături distinctive ale melodiilor, pe baza cărora aparțin la un gen sau altul (tematica textului, specific muzical).

Se va efectua analiza muzicală integrală a melodiilor din Culegere care aparțin la genurile legate de obiceiurile de peste an, după criteriile: structura ritmică, structura sonoră și structura arhitectonică.

Lecția 14

Repertoriul păstoresc

Păstoritul, una din ocupațiile principale străvechi ale poporului român, a prilejuit apariția unui repertoriu artistic bogat și variat, cuprinzând creații literare, muzicale și coregrafice.

Creațiile literare cuprind povești și basme cu subiecte din viața păstorească. Într-o atmosferă de fantastic și miraculos - suprapusă fondului tematic realist - ele redau diferite episoade din această viață (de exemplu: Povestea fluierului și a cimpoiului; Ciobanul mort de dorul oilor).

Ciobanii din Dobrogea (ardeleni stabiliți acolo datorită transhumanței) au plăsmuit chiar o piesă teatrală pe tema turmei prădate și a oilor pierdute, jucată în cadrul sărbătorilor de iarnă.

Repertoriul muzical este cel mai numeros și mai variat. După felul de execuție poate fi: instrumental, vocal sau vocal-instrumental.

1. Repertoriul instrumental este executat din bucium (tulnic), fluier sau cimpoi. Caracteristicile melodiilor sunt determinate de natura instrumentului respectiv.

Buciumul din nordul Munteniei și sudul Moldovei, precum și tulnicul din Munții Apuseni au un material fonic mai redus, compus din armonicile 4-12. În formulele caracteristice, determinate de tehnica instrumentului predomină arpeggiile (formate din armonicile: do-mi-sol-do, folosite în diverse întorsături melodice). O mare varietate de formule caracterizează melodiile cântate din buciumul (trâmbița) din nordul țării, datorită ambitusului mai mare al instrumentului (folosirea frecventă a armonicilor 8-9-10= do-re-mi, și extinderea ambitusul până la armonica 14, obținându-se întreaga scară “acustică” (a se vedea ex. 13. din capitolul Melodia).

Melodiile cântate din cimpoi, dar mai ales din fluier, sunt mult mai complexe și mai bogate în material sonor și scări, în formule melodice și ornamente.

Melodiile executate la aceste trei instrumente sunt de obicei de tipul “cântecului lung” (doină), cu o arhitectonică liberă (repetarea variată a unor formule-tip), ritm liber și ornamentație foarte bogată, caracteristic instrumentală, determinată de posibilitățile tehnice ale instrumentelor: la bucium sunt caracteristice apogiaturile cu un timbru cvasi “sughițat”, la fluier și la cimpoi se execută multe trile și mordente. La cele două instrumente din urmă sunt cântate și melodiile de joc.

Repertoriul instrumental poate fi împărțit în următoarele categorii: melodii legate de anumite momente ale păstoritului, doine instrumentale și melodii de joc

(dintre acestea numai prima prezintă trăsături specifice, doinele și melodiile de joc se încadrează în categoriile generale ale acestor genuri).

Melodiile cu o funcție precumpănitor utilitaristă, se grupează după diferitele momente ale muncii păstorești.

a) Melodiile cu străvechi rosturi rituale, cărora li se atribuie o putere magică în obținerea rezultatului muncii. Cântarea lor era pe vremuri obligatorie; în zilele noastre și-au pierdut semnificația și practicarea lor a devenit facultativă: la mulsul oilor, la închegatul laptelui, la bătutul untului, a cașului, la măsuratul laptelui (cu ocazia sâmbrei, sărbătoare păstorească de primăvară, în preajma plecării la munte).

b) Cântările pe drum se execută la plecarea turmelor din sat înspre munte, de la stână spre locul de pășunat sau la coborârea din munte: “Porneala”, “Șireagul”, “Când urcă oile la munte”, “Când pleacă din târlă” ș.a.

c) Melodii ale păscutului: Când pasc oile pe coastă”, “Șireagul la păscut”, ș.a.;

d) Semnalele se cântă mai ales din bucium sau mai rar, în lipsa acestuia sunt fluierate din gură. Ciobanii își deprind animalele să recunoască anumite semnale muzicale, pe temeiul reflexelor condiționate (adunare, plecare la pășune sau la adăpost, schimbarea direcției, întoarcerea din drum etc.). Chiar atacul fiarelor sălbatice, ori al hoților este marcat prin asemenea semnale speciale. Ciobanii mai cântă și semnale cu efect onomatopeic: “A porcilor”, “A găinilor”.

Prin semnale păstorii pot comunica între ei, de la distanțe mari, și pot transmite mesaje celor din sat (de exemplu, anunțarea morții unui cioban, a se vedea la repertoriul de înmormântare).

2. Repertoriul vocal include: balade, colinde și cântece. Din punct de vedere muzical, acestea nu prezintă caracteristici aparte față de celelalte creații ale genurilor respective; ele diferă numai prin tematica textului.

Baladele cu tematica păstorească dezvoltă cel mai adesea tema luptei ciobanilor cu hoțomanii. În acest cadru tematic se fac descrieri poetice ale vieții de cioban și mențiuni asupra concepției lor de viață. În unele balade apar și figuri fantastice și elemente miraculoase (fata pădurii, zmeii etc.). Cele mai caracteristice balade cu tematică păstorească sunt: Șalga, Costea și Fulga, Pădurarul și fata pădurii, Ciobanul, sora și zmeii. Miorița, una dintre cele mai perfecte realizări poetice din folclorul românesc, este cunoscută în două versiuni: în zonele extracarpatice circulă în versiunea mai amplă a baladei, iar în Transilvania în versiune de colind (a se vedea și cele spuse la colinde).

Colindele păstorești au funcția de urare la adresa celor ce au această îndeletnicire (Ciobanul sâtl de oi, Ciobanul și marea, Miorița ș.a.).

Cântecele păstorești descriu într-o lirică de mare intensitate greutățile vieții

pășorești, frumusețile naturii și nostalgia satului îndepărtat (Drăguți brazi încetinați, Ciobănaș de la miori, ș.a.).

3. Creații vocal-instrumentale sunt acelea câteva producții ale repertoriului păstoresc, care se cântă alternativ din voce și instrument (de ex. “Turma prădată” răspândită în Oaș și Maramureș), precum și acele “anecdote muzicale” în care, între momentele unei povestiri anecdotice sunt intercalate episoade instrumentale, drept ilustrații ale întâmplării. Cea mai răspândită este “Ciobanul care și-a pierdut oile”; în episoadele muzicale ciobanul cântă “a jale” când vorbește despre pierderea oilor (melodii de tipul doinei), iar în alternanță cu acestea, cântă melodii de joc, în momentele când crede că și-a găsit oile. În “Povestea lui Tânjală” ciobanul scapă de la judecată datorită măestriei cu care cântă din fluier judecătorului.

4. În clipe de răgaz la stână, la întâlnirea mai multor ciobani pe plaiurile munților sau cu ocazia sărbătorilor ciobănești, se încinge și câte-un joc. Tipurile de dansuri ciobănești aparțin la cel mai vechi strat al dansurilor bărbătești (Brâul ciobănesc, Bătuta ciobănească, Jieneasca, Sârba baciului ș.a.), fiind caracterizate prin figuri coreice specifice. (A se vedea despre stratificarea dansurilor în capitolul: Muzica de joc, punctul B).

Din prima parte a secolului al XIX-lea a început declinul treptat al îndeletnicirii de păstorit și paralel cu acesta dezagregarea repertoriului păstoresc. S-a manifestat îndeosebi în pierderea rostului original și legătura strânsă cu specificul muncii păstorești al unor creații cu funcții magice și utilitariste, rămânând simple “zicăli” cu rost distractiv.

TEST DE AUTOEVALUARE

Cap. VIII.

A. Enumerați obiceiurile din ciclul de primăvară și vară.

B.1.2.2. Prezentați în mod sintetic trăsăturile muzicale ale colindelor autentice populare.

B.2-5. Enumerați restul obiceiurilor legate de sărbătorile de iarnă.

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

A. Repertoriul obiceiurilor din ciclul de primăvară și vară are un fond ritual/magic străvechi (lăzărelul, păpăruda, scaloianul, drăgaica), funcția de odinioară la unele s-a transformat într-un ceremonial solemn (cununa de seceriș) sau dans de spectacol (călușul sau Jocul călușarilor).

B. Repertoriul sărbătorilor de iarnă după calendarul de astăzi se practică în perioada dintre Crăciun și Bobotează.

Colinda este cel mai important gen – dintre toate cele calendaristice. În privința structurii poetice și a procedeelelor stilistice textele de colinde sunt adevărate exemple de măiestrie artistică, care vădesc un îndelung proces de selectare și șlefuire a mijloacelor de expresie. În colindele autentic populare, de regulă apare refrenul, asociat de unul sau două rânduri melodice. Trăsăturile muzicale ale colindelor autentic populare au păstrat o serie de elemente ce situează muzica acestui gen în *straturile cele mai vechi* ale folclorului muzical românesc. *Structurile ritmice* cele mai caracteristice aparțin la sistemul ritmic *giusto silabic bicron*, este frecventă *formula safică* și formule aparținând la sistemul ritmic *divizionar*. Melodiile cele mai tipice au *ambitus de cvintă-sexță*. *Strofele* sunt de două, trei sau patru rânduri. În repertoriul de colinde au fost asimilate și creații semicărturărești sau cărturărești, răspândite probabil prin intermediul bisericii sau a școlii. Alte creații din repertoriul de iarnă sunt: sorcova, chiraleisa, vergelul, orațiile la plugușor, dansuri mascate, piese de teatru.

C. *Șezătoarea* și *claca de tors* sunt reuniuni ale fetelor și femeilor, unde – pe lângă munca prestată – , acestea sunt și ocazii de convenire socială.

Repertoriul păstoresc propriu-zis se compune din acele producții muzicale instrumentale care sunt strâns legate de procesul păstoritului: *șireagurile* executate în timpul păscutului sau la mulsul oilor, la făcutul cașului, precum și *semnalele* păstorești. Producții specifice sunt și “anecdotele muzicale” (Ciobanul care și-a pierdut oile” și altele).

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARII LA TESTUL DE AUTOEVALUARE

Cap. VIII.

A. Obiceiurile din ciclul de vară și primăvară (ce conțin și repertoriu muzical) sunt: Lăzărelul, Păpăruda, Scaloianul, Călușul (Jocul Călușarilor), Cununa la seceriș.

B.1.2.2. În trăsăturile muzicale ale colindelor autentic populare s-au păstrat elemente ce situează muzica acestui gen în straturile cele mai vechi ale folclorului muzical românesc. Structura metrică a versurilor este tripodică sau tetrapodică. În majoritatea melodiilor apar refrene, care uneori păstrează aceeași structură ca s versurilor, dar sunt frecvente și foarte variate refrenele bipodice, tripodice și tetrapodice neregulate.

Structurile ritmice cele mai frecvente aparțin la sistemul giusto silabic bicron (combinații de durate în raport de 2:1) sau tricron (formula safică); sporadic apare sistemul aksak (raporturi de 2:3); este prezent și sistemul ritmic divizionar, începând cu serii ritmice elementare și formule rezultate din contopiri și diviziuni.

Melodiile cele mai tipice nu întrec ambitusul de cvintă-sextă. Structurile sonore cele mai frecvente sunt pentacorduri și hexacorduri de stare minoră majoră, structuri modale plagale, structuri tetra-pentatonice sau cu substrat tetra-pentatonic. Heptacordurile și cromatisme sunt mai rare. Alături de cadența finală pe tr. 1 sau 2. în colinde apar și cadențe suspendate.

Strofele sunt formate din două, trei sau patru rânduri. Refrenele apar fie pe rândul final, fie pe un rând interior, sau două refrene, pe rândurile 2.și 4. (melodiile nu se încep cu refrenul, deși unii interpreți, din greșeală, încep a cânta așa!)

B.2-5. Sorcova, Chiraleisa, Vergelul, Plugușorul, Dansurile mascate, Piese teatrale.(Vifleimul, Irozii, Jienii).

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 4

- a) Analizele cântecelor ceremoniale de seceriș vor fi alăturate în vederea comparației la melodiile ceremoniale de nuntă și înmormântare (a se vedea la capitolul VII.D-E).
- b) Melodiile de colindă din Culegere vor fi analizate sub aspectele: structură sonoră, structură ritmică și formă. Datele se vor introduce într-un tabel (la fel ca și la cântecele rituale-ceremoniale), sistematizându-le după structura sonoră (ordonate de la mai simplu la mai complex).

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ

1. Comișel, Emilia: *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
2. Nicola, I.R.-Szenik, I.-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, partea I. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
3. Oprea, Gh.- Agapie, L.: *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

Cursuri

1. Comișel, Emilia: *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
2. Nicola, I.R.-Szenik, I.-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, partea I. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
3. Oprea, Gh.- Agapie, L.: *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

Studii

1. ***, *Colinde românești*. Coordonator I. Bocșa. Studiu introductiv I. Szenik - I. Bocșa. Fundația Culturală Terr Armonia, 2003
2. Alexandru, T.: *Béla Bartók despre folclorul românesc*, București, 1958.
3. Alexandru, T.: *Muzica populară românească*, București, 1975.
4. Alexandru, Tiberiu: *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.
5. Amzulescu, Al.: *Balade populare românești*, București, 1964.
6. Bárdos, L.: *Natürliche Tonsysteme*. În: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapesta, 1956.
7. Bartók, Béla: *Așa numitul ritm bulgăresc*. În: *Însemnări asupra cântecului popular*, traducere și prefață de Zeno Vancea, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, f.a.(1956).
8. Bartók, Béla: *Die Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923.
9. Bartók, Béla: *Melodien der Rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935.
10. Bartók, Béla: *Rumanian Folk Music, vol. I. Instrumental Melodies; vol.II. Vocal Melodies*. Haga, 1967.
11. Bentoiu, Pascal: *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*. În: *Studii de Muzicologie*, vol. I. București, 1965.
12. Bîrlea, Ovidiu: *Bocetele și verșurile funebre din ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*. În: *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (pe anii 1971-1973)*. Cluj, 1973.
13. Bîrlea, Ovidiu: *Eseu despre dansul popular românesc*. București, 1982.
14. Bîrlea, Ovidiu: *Folclorul românesc*, vol.I- II., București, 1983.
15. Brăiloiu, Constantin: *Giusto silabic*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.
16. Brăiloiu, Constantin: *O problemă de tonalitate*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.
17. Brăiloiu, Constantin: *Ritmul aksak*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.
18. Brăiloiu, Constantin: *Ritmul copiilor*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.

19. Brăiloiu, Constantin: *Versul popular românesc cântat*. În: Opere vol.I., Editura Muzicală, București, 1967.
20. Brătulescu, Monica: *Contribuții la cercetarea poeziei colindelor*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1967. nr.6., București.
21. Bucescu, Fl.- Ciobotaru, I.- Bîrleanu, V.: *"Bătrîneasca" Doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților*, Caietele Arhivei de Folclor I., Iași, 1979.
22. Carp, P. - Amzulescu, Al.: *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, 1964.
23. Carp, Paula: *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*. În: Revista de Folclor, 1960. nr. 1-2., București.
24. Cernea, E.: *Aspecte din problematica folclorului copiilor (Numărătorile fonice)*. În: Revista de etnografie și folclor, 1975. nr. 2. București.
25. Cernea, E.: *Contribuții la cercetarea folclorului copiilor*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1973. nr.4. București.
26. Cernea, E.: *Doina din Nordul Transilvaniei*, în: Studii de Muzicologie, vol. 6. București, 1970.
27. Cernea, Eugenia: *Despre evoluția doinei bucovinene*, în: Revista de Etnografie și Folclor, 1970. nr.2., București.
28. Ciobanu, Gh.: *Despre originea unor melodii din Vicleiul din Târgu-Jiu*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol. III. București, 1992.
29. Ciobanu, Gh.: *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol. I., București, 1974.
30. Ciobanu, Gh.: *Straturi în muzica populară românească*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol.III. București, 1992.
31. Ciobanu, Gheorghe: *Despre așa numita gamă țigănească*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol.1., București, 1974.
32. Ciobanu, Gheorghe: *Modurile cromatice în muzica populară românească*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol.1., București, 1974.
33. Comișel, E.: *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în: Revista de Folclor, 1959. nr.1-2., București.
34. Comișel, E.: *Contribuții la cunoașterea eposului popular cântat*, în: Revista de folclor, 1962.nr.3-4., București.
35. Comișel, E.: *Folclorul copiilor. Studiu și antologie*. Editura Muzicală, București, 1982.
36. Comișel, Emilia: *Recitativul epic al baladei*, Supliment la Revista Muzica, 1954.nr.6., București.
37. Cristescu, Constanța: *Chemări de toacă*. Colecția Națională de Folclor, Editura Academiei Române, București (1999).
38. Dejeu, Zamfir: *Dansuri tradiționale din Transilvania*. Tipologie. Ed. Clusium, 2000.
39. Georgescu, Corneliu : *Hăulitul din Oltenia Subcarpatică*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1966. nr.4., București.
40. Georgescu, Corneliu Dan: *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*. Colecția Națională de Folclor, Editura Muzicală, București, 1984.
41. Georgescu, Corneliu: *Considerații asupra specificului național*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1977. nr.1., București.

42. Ghircoiașiu, Romeo: *Contribuții la istoria muzicii românești*, cap.V., Editura Muzicală, București, 1963.
43. Habenicht, G.: *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile. Geneză, evoluție, tipuri*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1968. nr. 3., București.
44. Habenicht, Gottfried: *Acompaniamentul tarafurilor nășăudene*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1964. nr.2., București.
45. Ionescu, Nelu: *Luci, soare, luci. Din folclorul copiilor*. Editura Muzicală, București, 1981.
46. Iștoc, L. - Hlinca-Drăgan, E.: *Tipuri melodice ale cântecelor de nuntă din Transilvania*. În: Anuarul Arhivei de Folclor, vol. XV-XVII. Cluj-Napoca, 1997.
47. Iștoc, L. - Hlinca-Drăgan, E.: *Tipuri melodice ale cântecului de cunună la seceriș*. În: Anuarul de Folclor, vol. XII-XIV., Cluj-Napoca, 1993.
48. Iștoc, Lucia: *Tipuri melodice de bocet din Transilvania*. În: Anuarul de Folclor, vol. VIII-XI., Cluj-Napoca, 1991.
49. Jarda, Tudor: *Tehnica intonării acordurilor la viola cu călușul drept, comparativ cu cuplul vioară-contra-braci-violă la lăutarii din Transilvania*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 12-13, Cluj, 1979..
50. Kahane, M. - Georgescu-Stănculeanu, L.: *Cîntecul zorilor și bradului (Tipologie muzicală)*, Colecția Națională de Folclor, Editura Muzicală, București, 1988.
51. Kahane, M.: *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, în: Revista de Folclor. 1967. nr.3.
52. Kahane, Mariana: *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1964. nr.4-5., București.
53. Kahane, Mariana: *De la cîntecul de leagăn la doină*, în: Revista de folclor, 1965. nr.5.
54. Kahane, M. - Georgescu, L.: *Repertoriul de șezătoare - specie ceremonială distinctă*. În: Revista de Etnografie și folclor, 1968. nr. 4, București.
55. Mârza, Tr.: *Cîntecul ceremonial al clăcii de tors din partea de nord a Munților Apuseni*. În: Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (pe anii 1968-1970). Cluj, 1971.
56. Mîrza, Tr. - Petrescu, Gh.: *Cîntecul vergehului*. În: Revista de Etnografie și Folclor, București, 1969. nr.2.
57. Mîrza, Tr.: *“Lioara” - un gen muzical inedit al obiceiurilor de primăvară din Bihor*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 5., Cluj-Napoca, 1969.
58. Mîrza, Tr.: *Cîntecul de cătănie din Bihor, o specie distinctă a liricii ocazionale*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 6. Cluj-Napoca, 1970.
59. Mîrza, Tr.: *Ludicul în cîntecul popular românesc*. În: Anuarul de Folclor, III-IV. Cluj-Napoca, 1983.
60. Mîrza, Tr.: *Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești*. În: Lucrări de Muzicologie, vol.11., Cluj-Napoca, 1979.
61. Mîrza, Traian: *Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc*. În: Lucrări de Muzicologie, vol.1., Cluj-Napoca, 1965.
62. Mîrza, Traian: *Observații privind geneza cîntecului “propriu-zis”*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 4. Cluj, 1968.
63. Mîrza, Traian: *Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești*. În: Lucrări de Muzicologie, vol.11., Cluj-

- Napoca, 1979.
64. Moldoveanu-Nestor, Elisabeta: *Cununa - sărbătoare a secerişului*. În: Revista de Etnografie şi folclor, 1964. nr. 6., 1965. nr. 1.
 65. Pfrogner, Hermann: *Hat Diatonik Zukunft?* În: Musica, 1963. nr.4., Kassel.
 66. Pop, Mihai: *Obiceiuri tradiţionale româneşti*, Bucureşti, 1976.
 67. Rădulescu, Nicolae: *Lazăr - o versiune românească a eroului vegetaţional*. În: Revista de Etnografie şi Folclor, 1966. nr. 4. Bucureşti.
 68. Rădulescu, S.: *Cîntecul. Tipologie muzicală. I. Transilvania meridională*. Colecţia Naţională de Folclor, Editura Muzicală, Bucureşti, 1990.
 69. Rădulescu, Speranţa: *Taraful şi acompaniamentul armonic în muzica de joc*, Colecţia Naţională de Folclor, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984.
 70. Sulişteanu, Ghizela: *Cîntecul de leagăn*, Colecţia Naţională de Folclor, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986.
 71. Szenik, I. : *Structura ritmică în cântecul de stil modern şi nou*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 6., Cluj-Napoca, 1970.
 72. Szenik, I.: *Modele melodice muabile: vers şi proză în bocetul etniilor din Transilvania*, în: Centenarul Constantin Brăiloiu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1994.
 73. Szenik, I.: *Tipologia melodică a colindelor*. (manuscris), Cluj-Napoca, 2000-2001.
 74. Szenik, I.: *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilităţii şi stabilităţii. III. Modelele structurale în forma liberă închisă*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 12-13., Cluj-Napoca, 1979.
 75. Szenik, I.: *Trăsăturile muzicale ale ţăpăriturilor din Oaş*. În: Anuarul Arhivei de Folclor XII-XIV. Cluj-Napoca, 1993.
 76. Szenik, Ileana: *Amplificarea strofei melodice în unele tipuri ale cîntecului propriu-zis*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 3., Cluj-Napoca, 1967.
 77. Szenik, Ileana: *Béla Bartók şi unele probleme ale cercetării muzicii populare instrumentale*. În: Anuarul de Folclor, vol. II. Cluj-Napoca, 1981.
 78. Szenik, Ileana: *Gama acustică în muzica populară românească*. (manuscris, 1961).
 79. Szenik, Ileana: *Melodiile ritualului de înmormântare din ținutul Năsăudului*. În: Lucrări de muzicologie, vol. 5. Cluj-Napoca, 1969.
 80. Szenik, Ileana: *Observaţii referitor la sistemele ritmice populare*. (Comunicare la Academia de Muzică "G.Dima", Cluj-Napoca, 1994.)
 81. Szenik, Ileana: *Structura formei în cîntecul popular*. În: Lucrări de Muzicologie, vol.1. Cluj-Napoca, 1965.
 82. Szenik, Ileana: *Structura ritmică în cântecul de stil modern şi nou*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 6., Cluj-Napoca, 1970.
 83. Szenik, Ileana: *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilităţii şi stabilităţii. III. Modelele structurale în forma liberă închisă*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 12-13., Cluj-Napoca, 1979.
 84. Wiora, Walter: *Älter als die Pentatonik*. În: Studia Memoriae Belae Bartók Sacra, Budapesta, 1956.

Sursa melodiilor din Culegerea de cântece populare I-II

(cu prescurtările folosite)

1. AAC Arhiva de Folclor a Academiei de Muzică "Gh.Dima", Cluj-Napoca.
2. AIEF Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor, București.
3. AMR Antologia muzicii populare românești. disc. Electrecord, București.
4. AI Alexandru, T.: *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESLA, București, 1956.
5. BB Bartók, B.: *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*. Editio Musica, Budapesta, 1967.
6. BC Bartók, B.: *Melodien der Rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Editio Musica, Budapesta, 1968.
7. BM Bartók, B.: *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*. Editio Musica, Budapesta, 1966.
8. BR Bucescu, F. - Ciobotaru, S. - Bîrleanu, V.: *"Bătrîneasca" Doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților*. Caietele Arhivei de folclor I., Iași, 1979.
9. BrC Breazul, G.: *Colinde*. Cartea Satului 21, Craiova, f.a.
10. BRFM I-II Bartók, B.: *Rumanian Folk Music, vol. I-II*. Haga, 1967.
11. CC Cocișiu, I.: *Cîntece populare românești*, Editura Muzicală, București, 1966.
12. CD Cernea, E.: *Melodii de joc din Dobrogea*. Editura Muzicală, București, 1977.
13. CE Ciobanu, Gh.: *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*. În: Studii...vol.I., Editura Muzicală, București, 1974.
14. CF Comișel, E.: *Folclor muzical*. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
15. COL Nicola, I.R. - Mîrza, Tr. - Szenik, I.: *Curs de folclor muzical, partea I.: Colecția anexă*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
16. CM Carp, P. - Amzulescu, Al.: *Cîntece i jocuri din Muscel*. Bucure ti, 1964.
17. CP Comișel, E.: *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*. Ed.Muz. București, 1959.
18. CZ Kahane, M. - Georgescu-Stănculeanu L.: *Cîntecul zorilor și bradului*. București, 1988.
19. DC Drăgoi, S.: *303 colinde cu text și melodie*. Scrisul Românesc, Craiova, f.a.
20. DH Dejeu, Z.: *Folclor din Hășdate - Turda*. CCES Cluj, 1983.
21. HD Mîrza, Tr. și colectiv: *Folclor muzical din zona Huedin*. Cluj-Napoca, 1978.
22. IL Ionescu, N.: *Luci, soare, luci*. Editura Muzicală, București, 1981.
23. KD Kahane, M.: *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, în: Revista de Folclor. 1967. nr.3.
24. KȘ Kahane, M. - Georgescu, L.: *Repertoriul de șezătoare - specie ceremonială distinctă*. În: Revista de Etnografie și folclor, 1968. nr. 4, București.
25. LM Szenik, I.: *Melodiile ritualului de înmormîntare din ținutul Năsăudului*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 5., Cluj-Napoca, 1965.
26. MB Mîrza, Tr: *Folclor muzical din Bihor*. Editura Muzicală, București, 1974.
27. NPM Nicolescu - Prichici: *Cîntece și jocuri populare din Moldova*. Ed. Muz., București, 1963.
28. NS Nicola, I.R.: *Folclor muzical din Mărginimea Sibiului*. Ed. Muz., București, 1987.

29. PJM Prichici, C.: *125 melodii de jocuri din Moldova*, ESPLA, București, 1955.
30. SL Sulițeanu, Ghizela: *Cîntecul de leagăn*. Editura Muzicală, București, 1986.
31. UA Ursu, N.: *Cîntece și jocuri din valea Almăjului*. Editura Muzicală, București, 1958.
32. ZMN Zamfir - Dosios - Moldoveanu: *132 cîntece și jocuri din Năsăud*. Ed.Muz. București, 1958.
33. Ciobanu, Gh. - Nicolescu, V.: *200 cîntece și doine*, ESPLA, București, f.a. (1955)