

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



GHIDUL IUBITORILOR DE FOLCLOR

1/2011

**Editura Lidana
Suceava, 2012**

**CENTRUL CULTURAL BUCOVINA
CENTRUL PENTRU CONSERVAREA SI PROMOVAREA
CULTURII TRADITIONALE**

**GHIDUL
IUBITORILOR DE FOLCLOR**

1/2011

Suceava, 2012

**Inițiator proiect:
CĂLIN BRĂTEANU
- Șef Secție CCPCT -**

**Responsabil realizare proiect:
CONSTANȚA CRISTESCU
- Dr. Consultant artistic muzicolog CCPCT -**

CUPRINS

ARGUMENT, Călin Brăteanu (Șef Sector CCPCT).....3

PARTEA I: ABC-ul IUBITORULUI DE FOLCLOR

FOLCLORUL – MIJLOC DE AFIRMARE A IDENTITĂȚII
LOCALE ȘI ZONALE, **Constanța Cristescu9**

ETNOGRAFIE, ETNOLOGIE, FOLCLORISTICĂ, **Mihai
Camilar17**

DATINI ȘI OBICEIURI CALENDARISTICE, **Călin Brăteanu
.....24**

TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN FOLCLORUL BUCOVINEAN,
Constanța Cristescu.....40

VALORIFICAREA INSTRUMENTELOR MUZICALE
TRADIȚIONALE ÎN SPECTACOLUL FOLCLORIC, **Mădălina
Rucsanda.....65**

PARTEA a IIa: CULMI ALE IUBIRII DE FOLCLOR

CONSIDERAȚII ETNOMUZICOLOGICE PRIVIND DOINA
VOCALĂ ȘI MELODIILE INSTRUMENTALE DIN
BUCOVINA, **Florin Bucescu73**

DOINA DE LA *UNESCO* LA UITARE, **Grigore Leșe.....113**

PARTEA a III-a: MODALITĂȚI DE ÎMPLINIRE A IUBIRII DE FOLCLOR

INTEGRAREA FOLCLORULUI COPIILOR ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ, **Irina Zamfira DĂNILĂ**123

FOLCLORUL ÎNCOTRO ?, **Grigore Leșe**.....139

PORTUL POPULAR DINZONA DORNELOR, **Minorica Dranca**.....143

ARGUMENT

- Călin BRĂTEANU-

[Șeful Secției Centrul pentru Conservarea
și Promovarea Culturii Tradiționale]

Creația tradițională nu mai este o realitate vie în oralitatea ei. Pentru unii, ea s-a retras în bibliotecă și în arhivă. Multora dintre noi ne apare ca o formă artistică necunoscută, deși folclorul este viu în memoria bătrânilor și a acelor practicanți nemediatizați, pentru care și-a păstrat funcționalitatea primordială. Se ivește necesitatea de a fi reactivată prin formele contemporane de practică artistică de reconstituire scenică și pe calea tiparului, în condițiile riscante pentru ea, ale culturii moderne și ale economiei de piață.

Omul contemporan este mult mai drastic în valorizare în comparație cu înaintașul de la sat sau de la oraș, fiind obișnuit să opereze cu criterii specifice artei savante, de care se simte mai apropiat chiar dacă are conștiința că judecă elemente ale oralității.

Anonimul creator de folclor, ca inițiator, a fost bun la mână. El a pus piatra de temelie, adică a extras teme din repertoriul etern al mitologiei, a semnat problematica majoră a omului ca ființă, a descoperit împărăția sunetului și a cuvântului atotstăpânitor în lumea lui infinită de “gândiri și de imagini” și le-a sincretizat în muzică.

Toate manifestările spectaculare la care asistăm și la care suntem părtași, în ceea ce privește obiceiurile calendaristice, reflectă un efort colectiv de reactualizare și păstrare a unor tradiții ce au intrat adânc în conștiința multimilenară a colectivităților umane.

Județul Suceava, prin compoziția etnică, este înzestrat cu un patrimoniu imaterial de excepție derivat din mozaicul cultural pe care îl reprezintă conviețuirea celor 12 etnii.

Constatăm astăzi că pe măsura trecerii timpului datinile și obiceiurile și-au pierdut semnificațiile originare, pe care doar specialiștii le mai pot decipta. Societatea actuală nu mai conferă mediul din care să izvorască practicile mitologice, ceea ce a mai rămas și va mai rămâne un timp este fenomenul artistic și spectacular pe care îl reprezintă aceste obiceiuri folclorice.

Transformarea pe nesimțite a societății rurale într-o societate de consum a dus la transformarea cântecelor și jocurilor populare în produs comercial, multe din ele nemaifiind create în vatra satului de unde provin.

Evoluția societății românești a dus la o erodare interioară a memoriei colective, de uitare a sensurilor mitologice și o erodare exterioară, constând în transformarea formelor ținând de elementele sacre în sensul desacralizării și al artificialității.

În societatea românească tradițională, obiceiurile formează un sistem complex de relații, un sistem corelat cu viața omului, iar folclorul este cel mai în măsură să îl exprime. Sistemul acesta se remodelează continuu în funcție de necesitățile vieții comunitare curente, reactualizându-și formele de exprimare artistică. Deși sunt mulți iubitori ai folclorului, puțini sunt cei care-i cunosc cu adevărat particularitățile, care îi înțeleg tainele și specificul.

Iată de ce avem nevoie de dialog, de informare corectă, de ce am proiectat editarea unui ghid destinat iubitorilor de folclor. Acesta este oferit tuturor iubitorilor folclorului, adresându-se atât necunoscătorilor, practicanților, cât și specialiștilor. Cu o apariție anuală, ghidul își propune să ofere informația necesară despre elementele definitorii ale folclorului bucovinean pentru ca performarea și creația continuă să se plaseze pe linia structurilor consacrate de tradiție, studiate și atestate de specialiști, să ofere modele de repertoriu conservate antologic sau în fonduri documentare de pasionați culegători, transcriitori și analiști, să promoveze valori descoperite în demersurile științifice și culturale actuale și viitoare și să stimuleze creativitatea populară și științifică.

Nu întâmplător, volumul este structurat pe trei niveluri. Primul nivel este destinat inițierii în structurile de bază ale creației folclorice, al doilea nivel este închinat operei științifice și artistice a celor care s-au dedicat culegerii, cercetării și promovării editoriale și artistice a folclorului, iar al treilea nivel este cel al împărtășirii unor mijloace de promovare a folclorului în diferite medii socio-culturale.

PARTEA I:

ABC-ul IUBITORILOR DE FOLCLOR

FOLCLORUL – MIJLOC DE AFIRMARE A IDENTITĂȚII LOCALE ȘI ZONALE

- **Constanța CRISTESCU** -

[Muzicolog Dr., Consultant artistic la Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava]

În procesul globalizării, identitatea etnică tinde să se dilueze până la dispariție în virtutea unui inevitabil și irevocabil proces de transculturalizare. Aceasta se întâmplă în condițiile aculturației iresponsabile, neselective, cu efect inhibant și distructiv al arhetipurilor culturale și spirituale genetice.

Folclorul face parte din formele arhetipale de manifestare culturală și spirituală definiții ale identității etnice, dar și ale identității locale și zonale în diversitatea stilistică națională. Aceasta reiese cu claritate din definiția științifică a *folclorului*, din care rezultă și caracteristicile fundamentale prin care se stabilește autenticitatea produselor culturale ce pretind a avea marca folclorului.

În cadrul culturii populare, *folclorul* cuprinde totalitatea manifestărilor spirituale (credințe, superstiții, obiceiuri, creații artistice, forme de comportament, norme etice, norme cutumiare – ce constau în drepturi și obligații consfințite prin tradiție -, cunoștințe acumulate prin practică. Etimologia termenului *folclor* adoptat de lumea științei în secolul al XIX-lea, concentrează conținutul definiției astfel: *folclorul* desemnează înțelepciunea poporului exprimată în forme artistice, utilitare, spirituale, comportamentale etc.

Caracteristicile ce particularizează folclorul în cadrul culturii sunt legate de modul de apariție, de practicare și de transmitere, după cum și de legitățile de evoluție. În cele ce urmează prezint trăsăturile folclorului cu referire mai ales la *muzică*.

a) Creațiile folclorice sunt păstrate și vehiculate de *tradiția orală*. Cu alte cuvinte, procesul de însușire nu are o formă organizată și se bazează pe memorizarea instantanee. Există însă multe ocazii pentru învățarea creațiilor folclorice, cum sunt manifestările de convenire socială, munci comunitare, viața de familie. De cele mai multe ori doar textele sunt notate. Învățarea

se face spontan. Însușirea cântatului la un instrument necesită, în schimb, ucenicie și exercițiu.

Creația folclorică nu este consemnată în scris. Singura sa modalitate de existență este *interpretarea*. Aceasta dă libertate de transformare după plac a melodiilor, adică dă libertate de recreare. Astfel, momentul interpretării se suprapune cu cel de creație, creatorul și interpretul fiind una și aceeași persoană. Același interpret poate modifica melodia de la o interpretare la alta, adăugând sau eliminând elemente muzicale. *Rezultă că producțiile folclorice nu au o formă definitivă, ci ele există numai în variante*. Prin urmare, despre niciuna dintre variantele unei creații folclorice nu se poate afirma că ar fi cea originală, căci se poate presupune existența unei variante prealabile. Aceasta chiar și atunci când un interpret își asumă paternitatea unei creații folclorice. Existența unei creații așa-zis folclorice în formă unică este dovadă de neautenticitate folclorică. Este clar că piesa respectivă uncat este creație de autor, de proveniență cultă ori semicultă, nicidecum creație folclorică.

b) Cele de mai sus ridică problema *creatorului* în folclor. Creatorul este multiplu, necunoscut. Faptul că indivizii nu crează piese total noi, doar variante noi, își găsește explicația în caracterul spontan al actului creativ. Creatorul popular folosește elemente întipărite în conștiința sa, pe care, în cea mai mare parte și le-a însușit din tradiție. Pe acestea poate să le folosească în combinații noi, uneori modificate, alteleori poate să adauge elemente noi, însă întotdeauna în spiritul modelelor existente în conștiința colectivă. Există din ce în ce mai multe persoane care își revendică a fi autorii unor melodii sau ai unor texte, dar analiza minuțioasă a specialiștilor dezvăluie că este vorba de variante mai mult sau mai puțin îndepărtate ale unor piese din circulația largă. Șirul infinit al creațiilor individuale în actul spontan de interpretare conferă folclorului *caracterul colectiv al creației*.

c) În tradiția folclorică vechiul și noul sunt în permanentă simbioză, elementele vechi păstrându-se timp îndelungat pe parcursul unui lung și continuu proces istoric. Deci *tradiția* este tezaurul producțiilor folclorice acumulate pe parcursul îndelungatului proces istoric. Tradiția se caracterizează prin marea capacitate de conservare a structurilor genuine arhetipale, sub influența factorilor externi. Cu toate acestea, în conștiința colectivă se produc schimbări odată cu evoluția socio-istorică a comunităților, care au drept consecință și modificări ale

repertoriului tradițional. Aceasta pentru că în folclor omul își exprimă în forme artistice problemele vieții personale și cele ale vieții comunitare într-o viziune contemporană actului de creație interpretativă. Folclorul este astfel într-o perpetuă actualizare datorită oralității creației.

Dincolo de penetranța repertorială de aculturație, tradiția este foarte selectivă, astfel încât asimilarea unor elemente noi în structurile tradiționale consacrate în conștiința generațiilor este foarte dificilă. Asimilarea se poate realiza în condițiile în care elementele noi se pot adapta la modelele mentale tradiționale, într-o selecție și prelucrare variațională adecvată. Dezvoltarea folclorului este un proces extrem de lent, datorită caracterului spontan al creației ce încetinește procesul de înnoire și accentuează capacitatea de conservare a fondului tradițional.

d) *Funcția utilitară* potrivit căreia producțiile folclorice au rolul de servire a unor interese comunitare ori personale – *ritualice, terapeutice, confidentiale, sufletești, protocolare* etc. -, este prioritară. Așa se explică diversificarea genuistică a creațiilor folclorice, după funcționalitate și structura interioară.

e) Unele creații folclorice au *funcție evocativă*. Funcția evocativă asigură permanența tradiției, prin reamintirea unor vechi întâmplări, vechi credințe, învățăminte morale sau obligații și norme de conduită socială, prin genuri cu structuri conservate în tradiția orală.

f) Folclorul are înglobată și *funcția estetică*, aceasta fiind o coordonată a evoluției și dezvoltării sale ca mijloc de afirmare culturală a comunităților etnice pe plan local, zonal, național și internațional.

g) O trăsătură fundamentală a creației folclorice este *sincretismul*, ce reunește în actul interpretării creatoare mai multe arte: *muzica, textul, mișcarea corporală – dansul, gestică*. Sincretismul determină structuri specifice, ce decurg, pe de o parte, din particularitățile limbii vorbite și ale limbii cântate, versificate, pe de altă parte din structurile genetice ale comportamentului artistic comunitar. Astfel s-a diferențiat folclorul diferitelor etnii, iar în unitatea stilistică a unui grup etnic, devenit sau nu națiune (popor), astfel s-au diferențiat stilurile regionale, zonale, locale, individuale.

h) În folclorul diferitelor etnii au fost sintetizate trăsăturile particulare cu cele ale etniilor cu care au venit în contact pe parcursul istoriei. Paralel cu procesul de formare a națiunilor,

acest tezaur a devenit *parte integrantă a culturii naționale*. În anumite epoci istorice, cultura folclorică a fost o reprezentantă de seamă a culturii naționale, constituind baza formării și afirmării școlilor naționale pe plan european și paneuropean.

În procesul globalizării actuale, care are ca și consecință a necesității de adaptare și integrare intercomunitară *transculturalitatea*, cultura folclorică este un mijloc de conservare și afirmare a identității etnice în sfera vieții comunitare interetnice.

Promovarea limbii naționale și a graiului local prin repertoriul folcloric performat se face în virtutea unei trăsături fundamentale a folclorului: *sincretismul*. În procesul globalizării, cultivarea autenticității limbii naționale și a graiurilor locale și zonale este un deziderat al afirmării identității culturale. În conjunctura actuală a globalizării, aculturația lingvistică tinde să substituie lexicul limbii române cu lexicul limbii engleze, diluând limba națională și alterând-o din ce în ce mai mult. Vocabularul limbii române este sărăcit în favoarea unor termeni preluați din uzul calculatoarelor și al internetului. Graiurile unei limbi sunt nuanțări variate ale limbii naționale, al cărei model curent este însușit prin sistemul educațional instituționalizat de stat. *Graiurile zonale și locale* contribuie practic la sporirea diversității lingvistice prin particularități suplimentare cu funcție identitară. Acesta este motivul pentru care prezint doar câteva caracteristici generale ale limbii române și caracteristicile generale elementare ale *versului popular românesc cântat*.

În exprimarea limbii române, silabele care alcătuiesc cuvintele sunt toate scurte și de durată aproximativ egală. Alungirea unei silabe se face doar cu scopul de a sublinia expresivitatea unor cuvinte, prelungind silaba accentuată. Neavând în principiu, opoziția cantitativă a silabelor, ritmul vorbirii și versificația românească se bazează pe succesiunea silabelor egale ca durată și alternarea silabelor accentuate și neaccentuate.

Versul popular cântat are o ritmicitate riguroasă ce amintește de cele mai elementare scheme ritmice, proprietate ce s-a format în cadrul creației sincretice, fiind rezultatul unității dintre mișcare, textul organizat și melodie. În evoluția artei folclorice pe ramuri artistice distincte, poezia, dansul și melodica populară au

acumulat elemente noi, au evoluat și independent, după legități proprii limbajului artistic prin care se exprimă.

Versul popular românesc a păstrat până astăzi formele simple, reduse, originare, diferențiindu-se de creațiile asimilate din cultura bisericească, din cea cultă ori din alte culturi cu care a intrat în contact.

Versul popular cântat, care include și *strigătura*, are la bază structura de *șase silabe* și cea de *opt silabe*. Cele două structuri nu se amestecă în cadrul unui text cântat. Cele două structuri de versificație au la bază gruparea binară de câte două silabe, ce formează așa-numitele *picioare metrice pirice*.

[Versul popular de șase silabe este format din trei picioare metrice pirice:

2 silabe + 2 silabe + 2 silabe = 6 silabe scurte.

Versul popular de opt silabe este format din patru picioare metrice pirice:

2 silabe + 2 silabe + 2 silabe + 2 silabe = 8 silabe scurte.]

Ultima silabă din vers poate fi eliminată, astfel că versurile de șase silabe pot apărea și în varianta eliptică de cinci silabe, iar versurile de opt silabe pot apărea și în varianta eliptică de șapte silabe.

Alternarea celor două structuri de vers în cadrul unui cântec, ori apariția unor versuri cu număr diferit de silabe este o dovadă de neautenticitate folclorică.

O altă trăsătură importantă definitorie a versificației folclorice românești este *rima împerecheată*, astfel încât versurile care se succed se încheie prin silabă identică sau apropiată ca sonoritate fonică: a-a, b-b etc. Astfel, se pot succede o multitudine de versuri în *monorimă*.

Dacă apar alte tipuri de rimă în cadrul textului versificat, acest fenomen este un indiciu de neautenticitate folclorică.

Poezia populară nu este organizată în strofe, în sensul că versurile se succed de obicei fără întrerupere, până ce poezia se epuizează. În timpul cântării, gruparea versurilor depinde de modul în care sunt atașate la strofa melodică. Melodia este cea care dictează organizarea strofică sau liberă a versurilor.

Pentru că textele folclorice cântate au doar două modele structurale de vers, un text poate fi cântat pe mai multe melodii, după cum pe o melodie pot fi cântate mai multe texte poetice.

Tiparele structurale tradiționale constituie cadrul constant de creație variată, la care se supune orice inovație folclorică.

În genurile muzicii populare românești există o preferință pentru una sau alta dintre structurile metrice, ca și pentru anumite structuri melodice, pe care le vom aborda succint în continuare.

Structurile melodice sunt specifice, foarte variate, alcătuind *sistemul modurilor folclorice*. Aceste moduri sunt diferite de sistemul tonal, de așa-zisele „game” cu care sunt confundate. Ele au fost stabilite de specialiștii etnomuzicologi prin analize specializate, fiind coroborate cu o serie de alte elemente definiții, asupra cărora nu insist.

Structurile ritmice de factură giusto ori rubato sunt elemente definiții pentru anumite genuri, dar și pentru stabilirea unor particularități zonale ori locale.

Specificitatea unor *tehnici de emisie vocală*, specificitatea *sistemului ornamental*, *instrumentele muzicale tradiționale* utilizate și *sistemul de acompaniament*, toate conlucrează la particularizarea identitară a folclorului.

Evident, substituirea instrumentelor muzicale tradiționale cu instrumente moderne, de mare capacitate acustică, a avut drept consecință modificări timbrale și armonice substanțiale, care afectează sonoritatea muzicii folclorice. Modernizarea mijloacelor de exprimare muzicală ar trebui să nu afecteze structurile melodice și armonice tradiționale, ci să le îmbogățească în plan timbral. Cultivarea instrumentelor muzicale tradiționale vine să adauge un plus de specificitate identitară repertoriului folcloric în timpul performării.

Există actualmente un sistem de amplificare acustică performant, astfel încât utilizarea instrumentelor muzicale tradiționale în spații deschise să nu sufere. Dificultatea utilizării instrumentelor muzicale tradiționale constă în mentalitatea adaptării la mode prin elidarea tradiției și substituirea ei cu repertorii în vogă, promovate de staruri.

Piața muzicală și în general piața culturală de afirmare identitară este aceea a cultivării folclorului în formele consacrate de tradiție, cu inovațiile și actualizările conjuncturale plasate în albia modelelor structurale tradiționale.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. Cursuri de folclor

Catrina Constantin, Rucsanda Mădălina Dana, *Folclor muzical. Organologie populară*, 2002, Braşov, Universitatea „Transilvania” – Facultatea de Muzică

Comişel Emilia: *Folclor muzical*, 1967, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică

Nicola Ioan R., Szenik Ileana, Mîrza Traian: *Curs de folclor muzical*, partea I, 1963, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică; partea a II-a, 1972, Cluj Napoca, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”

Oprea Gheorghe: *Folclorul muzical românesc*, 2002, Bucureşti, Editura Muzicală

Oprea Gheorghe, Agapie Larisa: *Folclor muzical românesc*, 1983, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică

Szenik Ileana: *Folclor. Modul de studiu şi culegere*. Partea I şi a II-a, 2007-2008, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” D.E.C.I.D.

II. Lucrări fundamentale; studii

***, *Colinde româneşti*, (colectiv de autori coordonat de Ioan Bocşa), 2003, Cluj Napoca, Fundaţia Culturală TerrArmonia-Media Musica (2 volume)

Alexandru Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, 1956, Bucureşti, ESPLA

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

Alexandru Tiberiu, *Folcloristică, organologie, muzicologie. Studii*, 2 volume, 1978, 1980, Bucureşti, Editura Muzicală

Bîrlea Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului*, 1969, Bucureşti, Editura pentru Literatură

Bîrlea Ovidiu, *Poetică folclorică*, 1979, Bucureşti, Editura Univers

Brăiloiu Constantin, *Opere*, I-VI, 1967-1998, Bucureşti, Editura Muzicală

Cristescu Constanţa, *Chemări de toacă. Repertoriul românesc. Monografie, tipologie şi antologie muzicală*, 1999, Bucureşti, Editura Academiei Române-Fundaţia Dosoftei

Cristescu Constanţa, *Crâmpeie din cronologia unei deveniri*, 2 volume, 2004, 2005, Bucureşti, Editura Muzicală

Georgescu Corneliu Dan, *Repertoriul pastoral. Semnale de buciom. Tipologie muzicală şi corpus de melodii*, 1987, Bucureşti, Editura Muzicală

Georgescu *Corneliu Dan*, *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*, 1984, București, Editura Muzicală

Herța *Iosif*, *Colinde românești. Antologie și tipologie muzicală*, 2004, București, Editura «Grai și Suflor – Cultura Națională»

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

Moldoveanu *Elisabeta*, *Cântecele de seceriș ale poporului român. Tipologie muzicală și literară*, 2000, București, Editura Academiei Române

Moldoveanu *Elisabeta*, *Miorița. Studiu, melodii, texte, analize*, 2005, București, Editura Muzicală

Oprea *Gheorghe*, *Sisteme sonore în folclorul românesc*, 1998, București, Editura Muzicală

Rădulescu-Pășcu *Cristina*, *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*, 1998, București, Editura Muzicală

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

Sulițeanu *Ghizela*, *Cântecul de leagăn*, 1986, București, Editura Muzicală

Sulițeanu *Ghizela*, *Folclor muzical din județul Brăila. Balada sau cântecul bătrânesc*, 1980, Brăila, CIGP

Vicol *Adrian*, *Recitativul epic al baladei românești. Tipologie muzicală*, 2004, București, Editura Arvin Press

III. Bibliografii

***, *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului* (6 volume)

IV. Periodice: Anuare, Reviste

Caietele de Folclor ale Arhivei Moldovei și Bucovinei

Anuarul Arhivei de Folclor a Academiei Române din Cluj Napoca

Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”

Lucrări de muzicologie, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”

Muzica

Musica

Revista de folclor

Revista de etnografie și folclor

Studii de muzicologie, București, Editura Muzicală

ETNOGRAFIE, ETNOLOGIE, FOLCLORISTICĂ

- Mihai CAMILAR -

[Muzeograf la Muzeul Obiceiurilor Populare din Bucovina
Gura Humorului]

Aplecarea asupra culturii și civilizației tradiționale românești, asupra misterului existenței ilustrat în modul cel mai fidel de așa-zisul creștinism cosmic de factură populară, a căpătat un interes aparte, tot mai profund științific începând din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Aprofundarea domeniului popular al societății carpatice a cunoscut o și mai mare amploare în perioada interbelică a secolului al XX-lea când implicarea în universul rural s-a evidențiat prin experimentul lansat de Dimitrie Gusti în cadrul cercetărilor interdisciplinare ale „școlii monografice”. Rezultatele cercetării „școlii monografice” a suscitată și un nou interes pentru definirea și diferențierea conceptelor de etnografie, etnologie, antropologie, folclor, folcloristică, domenii care de obicei erau confuze chiar în mediile academice românești.

Trebuie precizat că la noi, încă de la început și-au făcut prezența anumite prejudecăți și păreri legate de cultura și civilizația rurală carpatică, domeniu supus unor îndoieli venite din păcate chiar din partea unor personalități care prin controversatele lor teorii și afirmații au frustrat originalitatea și prestigiul civilizației tradiționale românești, unii considerând-o a fi un corpus de cutume atins sau chiar „un fenomen pe cale de dispariție”. Mai mult decât atât, alții au cutezat să afirme chiar că, civilizația și cultura tradițională rurală ar reprezenta o formă degradată sau periferică a culturii clasice aulice sau un amalgam de interferențe și influențe greu de decelat.

Aceste incertitudini și confuzii destul de fecunde la un momentdat au găsit un teren fertil poate și datorită faptului că au fost alimentate și de neclaritățile referitoare la științele implicate în cercetarea științifică specifică: etnografia, etnologia, folcloristica. După unii, aceste științe ar fi avut un câmp comun de cercetare, mergându-se până la identități sincretice, teoretice, confuzii care s-au perpetuat ani în șir și, din păcate, se manifestă și astăzi. Îi auzi pe unii vorbind de „muzeele de etnografie și folclor”. Nimic mai greșit și confuz; etnografia aparține unui

domeniu distinct, cu referințe specifice, iar folclorul reprezintă cu totul altceva, un segment al culturii populare. E ca și cum nu s-ar face deosebirea dintre o casă țărănească și o cămașă, sau dintre un dans popular și o ladă de zestre.

Unii cercetători ai domeniului istoriei continuă să afirme cu o oarecare ostentație că etnografia, etnologia și folcloristica nu sunt științe consacrate, ci doar concepte.

Cu ani în urmă, într-o discuție liberă cu un reputat arheolog (un fost profesor al meu), am cutezat să afirm, spunându-i domniei sale, că primul lemn folosit de omul societății primitive aparține domeniului de studiu al etnologiei și etnografiei. Dar arheologul, spre stupefacția mea, a replicat că „etnografia și etnologia nu sunt științe de sine stătătoare liminale, ci doar anexe ale arheologiei”. Continuând să argumentez cele afirmate, am replicat spunând că arheologia (ca știință tânără) are mai degrabă o menire tehnică în descoperiri, pe când etnologia și etnografia se implică în interpretări, elaborări, coroborări și conotații, moment din care arheologul a început să deturneze discuția recurgând la unele revendicări.

Confuzia între domeniile de cercetare ale etnografiei, etnologiei și folcloristicii a persistat până târziu poate și datorită moștenirii unor reminiscențe ale romantismului secolului al XIX-lea, precum și conservatorismului specific românesc, confuzii care mai răbufnesc din partea unor ignoranți sau de la cei care se pricep la toate, așa cum se pricepe toată lumea la fotbal.

În procesul de elaborare al etnografiei, etnologiei și folcloristicii, ca științe distincte, proces început la noi mai târziu, în secolul al XIX-lea se pot distinge câteva etape evolutive de diseminare a domeniului fiecăreia. Dar să vedem cum se definesc aceste științe și care este frontul de referință în cadrul cercetării culturii și civilizației tradiționale românești.

Facem remarcă convenită că aceste științe sunt limitate și nu interferente în totalitate, după unii ar avea un câmp comun de cercetare și de interpretare, acest aspect datorându-se etapei incipiente când sfera de referință era mai puțin delimitată, creându-se astfel confuzii, pentru ca în final să fie definită distinct.

Etnografia (din grecescul *ethos* = popor și *graphia* = descriere) este știința care are drept scop depistarea, observarea, analizarea și descrierea modului de viață și a culturii materiale, precum și a formelor tradiționale de viață ale unui popor, etniei,

provincii sau zone geografice, totodată elaborând anumite tipologii de particularizare zonală. Deci domeniul de referință al etnografiei este cel privitor la specificul așezărilor, arhitectura populară, instalații tehnice populare, ocupații și meșteșuguri tradiționale, port popular și altele.

Etnografia are metode proprii de investigare a realităților din teren, culege materialul brut și cel semiprelucrat în vederea interpretării și elaborării unor tipologii categoriale. În decursul timpului, etnografia, prin acumulări calitative, a trecut de la faza incipientă a cunoașterii descriptive, de la clasificări simpliste, la elaborări complexe, pentru a se ajunge chiar la corelări cu documente de arhivă, cu colecțiile muzeale. Așa că, pe lângă metoda inductivă privitoare la ceea ce există în teren, etnografia elaborează și studii comparative, lansează ipoteze de lucru. De multe ori, pentru un plus de câștig științific, apelează la etnologie, demografie, toponimie, sociologie, totul într-un fericit sincretism.

Etnologia, știință mai profundă și elaborată, s-a lansat întâi ca un concept științific în Europa Centrală încă din secolul al XVIII-lea, luându-și denumirea tot din limba greacă (*ethos* = popor și *logos* = studiu). Etnologia are ca obiect de studiu specificul național, privitor la origine, structură, funcționalitate, având menirea să determine direcțiile generale ale evoluției unei comunități umane din vremurile ancestrale și până în prezent, uneori anticipând și viitorul acesteia. Spre deosebire de etnografie, etnologia elaborează teorii, concepte, face interferențe, corelații, oferind în final studii mult mai elaborate.

Menționez că în procesul evolutiv etnologia, ca știință umanistă, a cunoscut anumite etape distincte. Prima se referă la momentul de început când era tributară științelor care au generat-o și propulsat-o (antropologia, geografia, demografia, sociologia) urmează etapa de departajare a acesteia de încrângătura științelor congruente, pentru ca apoi să-și autonomizeze domeniul de referință.

Spre deosebire de etnografie, etnologia, în funcție de scopul și aria sa de referință poate fi: etnologie aplicată, etnologie juridică, etnologie rurală, etnologie culinară, etnologie sexuală, etnologie teologică și așa mai departe.

Folcloristica este știința care a suscitat cele mai mari controverse în ceea ce privește domeniul său de cercetare sau mai precis obiectul de studiu.

Folcloristica se ocupă cu studiul sistematic al folclorului. Denumirea provine de la *folclor* și sufixul *-istică*.

Folclorul (franceză: *folklore*), însumează totalitatea creațiilor artistice populare - literare, muzicale, plastice, coregrafice -, obiceiuri și tradiții. În cazul în care este cunoscut și ca ramură a etnologiei (fiind constituit ca un sistem unitar organic și dinamic), folclorul include și totalitatea credințelor, practicilor magice, legende, superstiții, snoave, proverbe, zicători, dansuri, cântece ale unui popor sau ale unei provincii istorice. Deci, folclorul poate fi: muzical, literar, coregrafic, medical, juridic etc. Întotdeauna folclorul a avut un caracter sincretic, colectiv și anonim.

Menționăm că inițial, la începuturile sale ca știință sau concept, folcloristica era implicată în cercetarea reminiscentelor folclorice, a ceea ce a supraviețuit veacurilor, studiind astfel paleofolclorul, pentru ca apoi aria sa de referință să se diversifice și asupra realităților spirituale actuale ale unei zone, provincii sau vetre folclorice, asupra folclorului rural și urban.

Putem conchide că de la etapa primară în care domeniile de cercetare ale etnografiei, etnologiei și folcloristicii erau confuze și interferente, s-a ajuns în mod just, când aceste științe și-au delimitat profilul, devenind discipline de sine stătătoare, chiar dacă, uneori, în funcție de anumite situații, ele sunt implicate într-o convergență polifuncțională științifică.

În final inserăm, pentru uz documentar, o bibliografie selectivă referitoare la domeniile definite: *etnografie*, *etnologie* și *folcloristică*.

ETNOGRAFIE

1. Ernest Bernea, *Poezia populară în lumina etnografiei*, București, 1976
2. Valeriu Butură, *Etnografia poporului român*, Cluj Napoca, 1978
3. Ion Chelcea, *Etnografia, obiect, concepție, metodă*, 1943
4. Adrian Fochi, *Bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc*, vol.I, 1968
5. Artur Gorovei, *Botanica populară*, 1891
6. Artur Gorovei, *Ouăle de Paști*, 1937
7. Bogdan Petriceicu Hașdeu, *Originea păstoriei la români. Elemente dacice*, 1874
8. Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, București, 1898

9. Simion Mehedinți, *Chestiunea orientală din punct de vedere etnografic*, București, 1916
 10. Simion Mehedinți, *Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale*, București, 1920
 11. Tudor Pamfile, *Industria casnică la români*, București, 1910
 12. Ștefan Pascu, *Istorie și etnografie*, Cluj, 1962
 13. Gheorghe Pavelescu, *Etnografia românească din Ardeal în ultimii 20 de ani*, 1939
 14. Constantin Rădulescu-Motru, *Etnicul românesc*, București, 1942
 15. Victor Săhleanu, *Antropologie și etnografie*, București, 1970
 16. Paul Simionescu, *Documentul etnografic – semnificație, limite*, București, 1976
 17. George Vâlsan, *Menirea etnografiei în România*, București, 1942
 18. George Vâlsan, *O știință nouă – etnografia*, București, 1927
 19. Ion Vlăduțiu, *Etnografia românească*, București, 1974
 20. Romulus Vuia, *Studii de etnografie și folclor*, vol. 1, Cluj, 1975
- ETNOLOGIE
1. Ernest Bernea, *Timpul la poporul român*, București, 1941
 2. Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi*, București, 1931
 3. Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, București, 1983
 4. Paul Caravia, *Cultura ca problemă informațională*, București, 1968
 5. Paul Caravia, *O paradigmă antro-po-comunicațională a vieții sociale*, București, 1974
 6. Virginia Cartianu, *Urme celtice în spiritualitatea românească*, București, 1972
 7. Alexandru Dima, *Aspecte și atitudini ideologice*, București, 1933
 8. Nicolae Dunăre, *Probleme de etnologie medicală*, București, 1974
 9. Dimitrie Gusti, *Cunoașterea sociologică și acțiunea culturală*, București, 1936
 10. Traian Herseni, *Probleme de sociologie pastorală*, București, 1941
 11. Simion Mehedinți, *Religia ca mijloc de caracterizare etnografică a unui popor*, București, 1924

12. Petru P. Negulescu, *Geneza formelor culturii*, București, 1934
13. Ovidiu Papadima, *O viziune românească asupra lumii*, București, 1941
14. Victor Săhleanu, *Antropologie și umanism*, București, 1965
15. Victor Săhleanu, *Antropologie și etnologie*, București, 1974
16. Paul Simionescu, *Reminiscențe mitologice*, București, 1973
17. Vasile Vetișanu, *Dimensiunea filosofică a etnologiei*, în vol. *Introducere în etnologie* București, 1977
18. Romulus Vulcănescu, *Metoda de investigație etnologică în zona Porțile de Fier*, București, 1968

FOLCLORISTICĂ

1. Ovidiu Bârlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, 1968
2. Ovidiu Bârlea, *Tipologia folclorului*, București, 1970
3. Ovidiu Bârlea, *Problemele tipologiei folclorului*, București, 1971
4. Petru Caraman, *Contribuții la cronologia și geneza baladei populare la români*, București, 1932
5. Constantin Ion Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, București, 1969
6. Constantin Ion Chițimia, *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, București, 1965
7. Emilia Comișel, *Folclorul muzical*, București, 1967
8. Adrian Fochi, *Folclorul românesc în Transilvania secolului al XVIII-lea*, București, 1958
9. Adrian Fochi, *Miorița, tipologie, circulația, geneză, texte*, București, 1964
10. Artur Gorovei, *Descântecelor românilor*, București, 1931
11. C. Ionescu Gulian, *Sensul vieții în folclorul românesc*, București, 1957
12. Nicolae Iorga, *Balada populară românească. Originea și ciclurile ei*, București, 1910
13. Simion Florea Marian, *Descântecelor poporane române*, București, 1904
14. Ion Meîțoiu, *Folclor poetic nou*, București, 1965
15. Ion Meîțoiu, *Folclorul și educația estetică a maselor*, București, 1968
16. Tudor Pamfile, *Cimilituri românești*, București, 1908
17. Tudor Pamfile, *Jocuri pentru copii*, București, 1909

18. Gheorghe Pavelescu, *Folclor satiric din Mărginimea Sibiului*, București, 1971
19. Gheorghe Pavelescu, *Studii și cercetări de folclor*, București, 1971
20. Gheorghe Pavelescu, *Folclor medical din Valea Sebeșului*, București, 1971
21. Ovidiu Papadima, *Folclor și specific național*, București, 1966
22. Lazăr Șăineanu, *Terminologie folklorique en roumain*, București, 1901
23. Gheorghe Vrăbie, *Folclor românesc*, București, 1946
24. Gheorghe Vrăbie, *Balada populară românească*, București, 1966
25. Gheorghe Vrăbie, *Folcloristică românească. Evoluție, curente, metode*, București, 1968
26. Gheorghe Vrăbie, *Folclorul. Obiect, principii, metode, categorii*, București, 1970

DATINI ȘI OBICEIURI CALENDARISTICE

- Călin BRĂTEANU -
[Șeful Secției CCPCT]

Pentru început, subiectul de față necesită o referire la sensul termenilor *tradiție*, *datină* și *obicei*.

Tradiția

Tradiția este ansamblul de concepții, obiceiuri, datini și credințe care se statornicesc istoricește în cadrul unor grupuri sociale sau naționale și care se transmit prin viu grai din generație în generație în mod conștient pentru fiecare grup social.

Datina

Termenul *datină* poate fi considerat ca o formulă arhaică, specific românească, a cuvântului *tradiție*, pentru că, în cea mai mare măsură, desemnează una și aceeași realitate: preluarea (moștenirea) întregului ansamblu de cunoștințe, competențe, credințe și obiceiuri definatorii pentru identitatea culturală a unei comunități sau a unei națiuni. Singura deosebire constă în faptul că termenul *datină* este utilizat numai cu referire la cultura populară, iar cel de *tradiție* poate fi aplicat și altor domenii: tradiție bisericească numită Sfânta Tradiție, tradiție academică, medicală, lingvistică etc.

Pentru a sublinia profunzimea sensului cuvântului *tradiție*, (sinonim *datinii*), este util să precizăm că a fost preluat din limba latină, („*tradere*”), unde însemna „*a da peste*” (timp), „*predare*”, deci „*moștenire*”. Așadar, *datină* înseamnă *tradiție străveche*.

Nicăieri nu se manifestă mai fidel și temperamental caracterul și mai ales specificul unei comunități umane decât în tradiție și datini.

Datina, ca parte componentă a tradiției, este rezultatul acumulărilor culturale ce au devenit durabile și specifice unui areal geografic ca acte de identitate etnică.

Datina este un model elaborat din vechime și transmis prin generații, ea poate fi și o sinteză, un cumul a ceea ce este valoros, particular și caracteristic în creația artistică, a ceea ce s-a plămădit și perpetuat într-un amplu și complex ritual al atotputerniciei formelor rituale ale creației populare.

Datina este moștenirea culturală făurită secole la rând care nu numai că a rezistat violenței istorice, dar a avut și un întreg univers de valori artistice (literare, muzicale, coregrafice, credințe, practici magice sau religioase) a căror rădăcini pornesc din zorii civilizației spațiului carpatic.

Prin datini, omul depășind timpul și evitându-l, și-a netezit calea spre eternitate, trăindu-și viața în mod vital și armonios.

Chiar dacă unii ideologi au încercat să recurgă la anumite reinterpretări și reanalizări ale datinilor noastre, nu au reușit să șteargă moștenirea precreștină, chiar dacă acestea au fost convertite într-un înveliș creștin.

Ținând cont de cele arătate mai sus, rezultă că însăși *cultura populară românească, la originea și evoluția căreia stau elemente moștenite încă din epocile preistorice și precreștine, poate fi sintetizată într-un singur cuvânt: datină.*

Obiceiul

În acest context, **obiceiul reprezintă forma în care se manifestă o datină.** Acesta poate să aibă o origine străveche pe care să o conserve și să o manifeste ca atare (de exemplu obiceiul de a purta măști de Anul Nou), caz în care vorbim despre un **obicei tradițional,** sau poate avea conotații religioase mai noi, creștine (mersul „cu kiralesa” în ajunul Bobotezei) și atunci este vorba de un **obicei creștin.**

Obiceiul este din punct de vedere etnologic o formă de comportament socio-cultural acceptat și transmis ca o formă de instituționalizare a datinelor, însușit de întreaga comunitate umană dintr-o vatră folclorică, zonă etnografică sau pe plan național.

Obiceiul apare pe o anumită treaptă istorică ca o necesitate de transferare sau revendicare a unei rânduiei întâmplătoare, iar circularea și perpetuarea lui s-a realizat printr-o statuare psihosocială, fiind integrată cultural în specificul etnic local. Pe de altă parte, obiceiul, ca noțiune și regulă de comportament, este o formă activă de manifestare a tradiției, el putând fi asemuit datinei, cu care de cele mai multe ori se confundă.

Dar, spre deosebire de datină, obiceiul este într-o continuă transformare, supus unor inovații ce pot fi valoroase și invers, poate fi exponentul unei mentalități și a unui nou stil de viață, muncă, simțăminte, schimbându-și sau îmbogățindu-și sensul inițial. De multe ori, obiceiul poate cădea sub incidența

contrafacerilor comportamentale devenind kitsch, un produs al gesturilor extraestetice și extractice, un fenomen al patologiei culturale.

Obiceiul poate fi definit și ca o deprindere individuală câștigată prin repetarea aceleiași acțiuni.

De cele mai multe ori, o datină îmbină mai multe tipuri de obiceiuri, fiind prezente și obiceiuri de factură locală sau de origine actuală: includerea unor versuri contemporane în orațiile de Anul Nou, a măștilor de doctor, patron, politician; “completarea” meniului tradițional al sărbătorilor românești cu grătare și produse alimentare comerciale etc. *Să nu uităm însă că valoarea social-educativă și culturală a datinii nu constă în promovarea unor obiceiuri de factură recentă, din care doar o mică parte vor supraviețui, ele constituind doar „o modă”, un fenomen care ilustrează o stare de fapt a momentului și care va lăsa locul altora, de același tip, odată cu schimbarea realităților cotidiene.* Forța de reprezentare a datinii, capacitatea sa de a echilibra și de a menține conștiința unității unei comunități constă în prezența obligatorie și dominantă a obiceiurilor tradiționale și creștine!

Putem spune că principalul motiv pentru care datinile au supraviețuit atât în mediul sătesc cât și, în mare parte, în mediul urban, constă în funcționalitatea acestora ca factori ordonatori ai vieții unei comunități. Respectarea datinilor elimină tendințele anarhice și permite amendarea unor comportamente dăunătoare, care s-ar abate de la „legea pământului”, lege ce se confundă cu datina însăși și dă identitate unei națiuni, unei etnii, unei localități, sau unui neam (unei familii lărgite), asigurându-i stabilitatea și supraviețuirea. De-a lungul veacurilor, datina a fost principala politică a societății românești, care a salvat-o de la deznaționalizare și a determinat-o să-și păstreze independența cu orice preț. Aceasta este și explicația pentru momentul social-istoric actual când, dintr-un impuls firesc, au luat o amploare fără precedent sărbătorile tradiționale ale localităților, așa-numitele „festivaluri”, (la temelia cărora stau tradiționalele hramuri, Sfintele Praznice Împărătești, evenimentele calendaristice, pastorale și agricole etc.), prilejuri de rememorare și reafirmare a valorilor local-tradiționale și nu numai.

În contextul celor arătate mai sus, trebuie spus că *pentru societatea românească, dominantă a fost și a rămas datina creștină*, în ale cărei forme de manifestare (obiceiuri), se regăsesc

elemente rituale și mitologice străvechi, moștenite și conservate din pre-creștinism și chiar din preistorie: cultul bradului (ca „pom al vieții”), al oului (ca element al regenerării, al Învierii), al unor elemente vegetale (mâțișorii de salcie, ramurile de tei la Rusalii, busuiocul etc.). Motivul religios îmbracă și justifică întregul registru de datini: calendaristice, pastorale și agricole, legate de ciclurile vieții (naștere, nuntă, moarte, pomenirea morților), hramurile, nedeile, horele, evenimentele casnice și individuale (sfințirea casei, sărbătorirea „patroanelor”, adică a zilelor onomastice etc.).

Dintre toate acestea, se remarcă prin vechime, varietate, frecvență și amploare *datinile și obiceiurile calendaristice*.

Datinile și obiceiurile calendaristice

Datinile și obiceiurile calendaristice, atât ca moment al celebrării cât și ca modalitate de desfășurare, pot fi studiate și analizate numai în strânsă legătură cu calendarul popular.

1. Calendarul popular funcționează ca o perfectă simbioză între datinile și obiceiurile de origine păgână, peste care s-au suprapus datinile creștine, fără a reduce însă simbolismul străvechi al marilor sărbători echinocțiale și solstițiale, cu tot ce înseamnă ele pentru comunitățile agrare, pastorale, pomi-viticole etc. Cu alte cuvinte, în calendarul popular coexistă calendarul agrar, calendarul pastoral și cel creștin, rolul său fiind acela de a măsura timpul și de a fixa, în funcție de acesta, activitățile umane.

Dar calendarul popular nu indică doar timpul optim pentru arat și semănat, pentru constituirea și desfacerea stânelor, pentru îngrijirea pomilor și viței de vie ori scosul stupilor la vărat. El conține și anumite practici magice pentru sporirea și menținerea fertilității, fecundității, dar și pe cele cu caracter apotropaic (de apărare).

Datinile și obiceiurile calendaristice sunt dominate de cele două mari festivități ale renașterii: sărbătorile de iarnă (Crăciun, Anul Nou, Bobotează) și sărbătorile de primăvară (Floriile și Paștele).

Sărbătorile de iarnă marchează solstițiul de iarnă și celebrează reînvierea la nivel macrocosmic, mai precis reluarea ciclului anual al mersului soarelui pe cer, adică reinstaurarea ordinii lumii care reia un nou ciclu existențial. Sărbătoarea

solstițiului de iarnă este, ca amploare și varietate a obiceiurilor incluse datinii străvechi, cea mai însemnată și semnificativă perioadă a calendarului popular, marcând prin activități magico-religioase cele 12 zile sacre: 6 la sfârșitul anului, de la Crăciun la Anul Nou și alte 6 zile la începutul anului, până la Bobotează.

Datina celebrării sărbătorilor de iarnă presupune, în primul rând, obiceiul colindatului, al uratului și semănatului de Anul Nou, „al mersului cu kiralesa” și al sfințirii apei de Bobotează.

Tot de obiceiurile acestor sărbători ține și confecționarea recuzitei necesare colindatului și uratului: steaua pentru colindul de stea, măștile „obrăzar” și măștile costum, buhaiele, tobele, bicele etc.

Deoarece atât colindatul cât și uratul sunt activități de grup, în perioada premergătoare sărbătorilor se practică obiceiul „strânsurilor” la casa unuia dintre membri sau la fiecare pe rând, pentru a se memora textul și regia apropiatelor evoluții. Acestea sunt un fel de „șezători de post”, de la care nu lipsesc însă băutura și voia bună, amândouă servite cu moderație.

Prepararea meniului tradițional al sărbătorilor sfârșitului de an este un obicei ce presupune, neapărat, prezența cărnii de porc. De aici decurge unul dintre cele mai vechi obiceiuri, rezervate zilei de Ignat: “tăiatul porcului”, urmat de „praznicul porcului”.

Este greu, chiar imposibil de justificat din punct de vedere creștin acest obicei generalizat în toată țara, care parcă vine să sfideze regulile gastronomice și de comportament ale Postului Crăciunului. Obiceiurile de Ignat sunt o reminiscență a unei practici rituale precreștine, aceea a sacrificiilor oferite zeităților solare în ziua cu minimă solaritate, ca o invocare a bunăvoinței astrului de a se reîntoarce pe cer.

Un alt obicei cărui i se atribuie o origine străveche este acela al preparării colacilor pentru colindători. Aici nu interesează prepararea în sine, ci obligativitatea prezenței acestora, atât ca aliment, pe masa fiecărei familii, cât și ca element al recuzitei rituale tradiționale, atunci când este dăruit colindătorilor.

În Bucovina mai există încă comunități, mai ales huțule, în care colacul numit „crețun”, „crațun”, „creciun” și alte variante, stă pe masa gospodarilor din Ajunul Crăciunului și până la sfârșitul acestuia, fără a fi consumat. Uscat, acest colac ritual este folosit peste an ca element apotropaic și aducător de belșug.

Este pus în coarnele plugului (la anul nou agrar – 9 martie) și apoi încorporat în pământ sub prima brazdă la capătul ogorului.

Alteori, colacii sunt purtați de către membrii grupurilor de colindători maturi peste cotul mâinii, iar după ce sunt readuși la casa colindătorului ei capătă același statut cu al creciunului.

Se știe că această pâine rituală, colacul, însoțește toate sărbătorile românilor, fie ele incluse ciclului calendaristic, ciclurilor existențiale, sau ciclului familial (ca și bradul și ștergarul). Dacă bradul simbolizează însuși Axul Lumii (AXIS MUNDI), pomul vieții și centrul legăturii între cer și pământ, dacă ștergarul este asociat curcubeului, arcul comunicării între cele două lumi și simbol al legăturilor statornicite pe vecie, colacul este considerat semnul soarelui și al regenerării prin forța fecundantă solară. Versurile „...să ne dați / Un colac frumos / Precum fața lui Hristos”, prezente adeseori în discursurile ceremoniale sau colinde, nu reprezintă nici pe departe numai un artificiu de versificație, ci însăși definiția colacului ca element ritual major și indispensabil.

Ziua de 25 decembrie este considerată zi de naștere nu numai a lui Iisus Hristos, ci a mai multor zeități centrale ale religiilor lumii. Aceasta pentru că este ulterioară solstițiului de iarnă, iar certitudinea reluării crescătoare a prezenței soarelui pe cer creează similarități cu nașterea sau renașterea ciclică a zeităților luminii, personaje asociate soarelui și indispensabilității lui pentru perpetuarea universului.

Iisus Hristos, divinitate invocată mult mai târziu decât alți fondatori ai religiilor (zeul Mitra de exemplu), păstrează datele celorlalte divinități similare asociate cultului soarelui. Iisus este asociat luminii care renaște ciclic, deci soarelui însuși.

Pe de altă parte, pâinea, aliment esențial, structurează în jurul ei un ansamblu complex de credințe și ritualuri derivând din mitul străvechi al jertfei civilizatoare. Similaritatea între moartea și învierea bobului de grâu semănat (înmormântat), dar înviat prin germinație (devenit pâine) și miracolul Învierii lui Iisus nu este întâmplătoare. Sfințită, pâinea devine anafură, adică trupul lui Iisus. La fel se întâmplă și în credințele asociate bobului de strugure, zdrobit pentru a deveni vin și considerat sângele Domnului.

Luând în considerare acest întreg arsenal mitologic, simbolistica reprezentată de forma și conținutul colacului este o simbioză între lumină și jertfa recreatoare, între condiția

nemuritoare a divinității și perisabilitatea condiției materiale, adică reprezintă chiar originea duală a lui Iisus – sinteză a spiritului și materiei.

Obiceiul de a purta colacul din casă în casă și de a-l dăruii vestitorilor Nașterii Domnului echivalează actului de mărturisire a credinței către (și de către) întreaga comunitate creștină.

Dar cel mai ilustrativ și semnificativ subiect asociat oricărei discuții despre Sărbătorile de iarnă este acela al folclorului tradițional muzical-literar, precum și cel al teatrului popular specific acestei perioade festive. Amploarea și complexitatea acestor manifestări ne obligă să-l abordăm ca subiect de sine stătător al unei viitoare comunicări. Nu putem totuși să nu amintim că valoarea uriașă a repertoriului de colinde și de orații este dată de faptul că acestea coservă mai ilustrativ decât oricare alt aspect folcloric, etapele evoluției culturii populare românești, originare din chiar rădăcinile istoriei culturii și civilizației.

Apoi, trebuie spus că valoarea artistică și documentară a măștilor tradiționale și a jocurilor cu măști, asociate perioadei celor 12 zile sacre dintre Crăciun și Bobotează, este sporită și de statutul lor de unicat la nivel mondial, românii fiind singurul popor păstrător al unor elemente culturale aparținând orginii culturii europene în ansamblu.

Sărbătorile de primăvară marchează simbolic renașterea la nivelul terestru, reînvierea microcosmosului, în preajma echinocțiului de primăvară. Registrul semnificativ nu se referă însă doar la o renaștere a palpabilului, ci la o restaurare în primul rând spirituală, exemplificând metaforic prin însăși natura ambivalentă a lui Iisus Hristos: Dumnezeu și om în aceeași întrupare.

Paștele este scenariul ritual de înviere anuală a lumii ce se înscrie în ciclul pascal. Ciclul pascal este un tip ritual de 100 de zile ce începe cu moșii de iarnă și se încheie la Duminica Mare, ciclu deschis de Florii și închis de Duminica Tomii, intersectat de noaptea Învierii.

Sărbătoare preascală, Duminica Floriilor este anticipată, la rândul ei, de Sâmbăta lui Lazăr, caracterizată de obiceiul pomenirii morților. Învierea lui Lazăr este primul semn simbolic ce atestă reluarea ciclurilor vegetale anuale. Chiar în ziua următoare, Floriile vin să confirme, tot în plan simbolic, debutul evenimentelor regeneratoare. Deoarece despre Sărbătoarea Floriilor vom vorbi și în contextul reprezentării „motivului

mumelor” în calendarul popular, vom aminti acum câteva dintre cele mai reprezentative obiceiuri legate de datina sărbătoririi Paștelui.

Paștele se înscrie unui model preistoric de renaștere simbolică a timpului și spațiului prin jertfa divinității adorate.

Cele trei zile ale Paștelui sunt precedate de alte trei zile, cu valoare simbolică aparținând miturilor regenerării. Prima este Joia Mare, individualizată de obiceiul aprinderii Focului de Joia Mare. Această practică vine ca o prelungire a epocilor culturale anterioare creștinismului, în care asocierea dintre Joe (sau Jupiter) și mitul focului regenerativ era nu numai firească, ci și obligatorie.

Tot în Joia Mare se vopsesc ouăle roșii. Obiceiul înroșitului ouălor este preluat și el din precreștinism, unde oul arhetipal a lăsat urme adânci în toate culturile lumii. Peste simbolistica atribuită oului se suprapune acum și aceea a culorii roșii, reprezentare a vitalității, virilității și a vieții înseși.

Oul este substituit al divinității primordiale care moare și reînvie la echinocțiul de primăvară.

Pasca, preparatul obligatoriu al mesei pascale, are, ca și colacul, forma rotundă a reprezentării cosmice. Mai mult, suprafața pâștii este ornată cu păsări și flori, la fel cu reprezentările ornamentale ale pomului vieții de pe cusăturile și țesăturile tradiționale.

În mod obligatoriu, pasca trebuie să conțină brânză și ouă, fapt ce subliniază că Sărbătorile Pascale marchează și apropierea debutului anului pastoral și agrar, al germinației.

Culturile străvechi credeau despre ou că închide în el miracolul vieții: legile misterioase ale creației puteau transforma vulgarul și neanimatul aliment în ființă vie. Această realitate a generat, de-a lungul mileniilor, o mitologie al cărei motiv principal este oul totemic.

Atribuindu-i-se geneza Universului, fragilul și misteriosul obiect a căpătat tot mai multe conotații simbolice, devenind, printre altele și mesagerul Anului Nou, în vremea în care acest eveniment era fixat (conform calendarului lunar), la începutul lunii martie. Ca mesager al reînvierii naturii și reluării ciclului calendaristic anual, oul înroșit devenise deja, pe actualul teritoriu românesc, un obiect care fie că se dăruia, fie că se păstra în casă, mesajul său fiind acela de sănătate și viață lungă (culoarea roșie), dar și unul al fecundității și al belșugului (oul în sine).

Pentru ca mesajul să fie și mai clar, ouăle roșii au început să fie inscripționate cu simboluri ce vorbeau despre trecerea timpului, despre semnele zodiacale ale marilor evenimente cosmice, despre linia sinuoasă a existenței, despre bine și rău etc. Aceasta era forma incipientă a oului încondeiat de astăzi, care a conservat micile discursuri ornamentale străvechi, stilizându-le până la cea mai desăvârșită artă.

Atunci când ziua Anului Nou a fost fixată, în mod oficial, la 1 ianuarie (după calendarul solar, în primele secole ale erei noastre), majoritatea manifestărilor dedicate acestui eveniment s-au transferat, cu timpul, noii date de celebrare. Așa se explică de ce în cortegiul de orații specifice sărbătorilor de iarnă intră și Plugușorul sau Semănatul (Sorcova).

Fidel simbolului renașterii și fecundității, oul încondeiat a rămas să reprezinte începutul primăverii, atașându-se de la sine de marele eveniment al Învierii Domnului odată cu apariția creștinismului.

De-a lungul a două milenii, statutul său de valoros reprezentant al evenimentului pascal s-a consolidat pe pământ românesc, ajungându-se ca în Nordul Moldovei fenomenul să cunoască o atât de mare amploare încât se poate spune că Paștele înseamnă Învierea lui Iisus și timpul ouălor încondeiate.

Între aceste două mari cicluri festive (sărbătorile iernii și cele ale primăverii), datina fixează o serie de sărbători de mai mică sau mai mare amploare, fiecare individualizându-se prin obiceiuri specifice, conform calendarului creștin și al celui popular. Ultimul reliefează două aspecte preponderente: *agrар* și *pastoral*.

2. Calendarul agrар, depozitarul celor mai vechi reprezentări simbolice ale fecundității, conservă ca principal instrument al reprezentării anotimpurilor și al ciclurilor vegetale *motivul mumelor*. Această metaforă de căpătâi a legendelor lumii a străbătut milenii, luând diferite înfățișări de-a lungul și de-a latul pământului. Ca notă comună, mumelor li se atribuie reprezentarea feminității, precum și a simbiozei permanente între principalele dualități: viață – moarte (respectiv tânăr – bătrân), bine – rău, pământesc – nepământesc.

Divinitățile feminine cu rol determinant în calendarul popular se grupează pe patru generații: zeițe fecioare (Floriile, Sânzienele, Rusaliile), maicile sau mumele (Sântă Măria Mare și

Sântă Măria Mică), zeițele bătrâne (Vinerea Mare sau Sfânta Vineri și Sfânta Varvara) și, a patra și „cea mai bătrână” dintre ele, Baba Dochia.

Statutul de personaje feminine le așează, de cele mai multe ori, în opoziție cu reprezentările masculinității, conflict ce a generat în creația populară românească (mai ales în basm), personajul Muma Pădurii, precum și o serie de alte reprezentări ce nu țin neapărat de calendar: Muma Zmeilor, Muma Dracului, Muma Focului etc.

Pendulând între mitologia păgână și cea creștină, personaje ca Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri, Sfânta Duminică abundă în distribuția basmului românesc.

Așa cum spuneam, motivul mumelor constituie principiul de bază în ordonarea anotimpurilor și a unor mari sărbători ale ciclurilor vegetale.

Primele care se manifestă sunt Floriile, personaje preponderent pozitive a căror imagine originară s-a diluat în creștinism, fiindu-le păstrată însă semnificația metaforică de declanșatoare ale regenerării vegetale. Dacă prezența ramurilor de salcie și a mâțișorilor în ritualul sărbătorii, este justificată de prezența ramurilor de finic la intrarea lui Iisus în Ierusalim, ritualul sfințirii acestora, precum și interdicția de-a fi aduse în casă înainte de Florii, evocă similaritatea necesității botezului în plan uman.

Tot din categoria „fecioarelor–mume” fac parte și Sânzienele, cărora li se atribuie rolul de prevestitoare ale rodirii, de reprezentări ale apogeului vegetației, corespunzător în plan uman prenuptialității. De aici decurg și ritualurile de aflare a sorții care însoțesc această sărbătoare.

Și Rusaliile fac parte din aceeași categorie de reprezentări, iar sărbătoarea cu același nume se distinge prin obiceiul de a pune crengi de tei la porți, uși și ferestre, gest ritual ce denotă celebrarea triumfului germinației și a legării rodului, similar nunții. În popor există credința că „de Duminica Mare trebuie să plouă”, simbolistica mitologică a apei fiind aceea de principiu feminin al fecundității. Denumirea creștină a sărbătorii, Pogorârea Sfântului Duh, este și ea atât de semnificativă în acest sens încât nu mai necesită comentarii.

După Rusalii, divinitățile importante pentru determinarea perioadelor vegetative nu mai sunt percepute ca fecioare, ci sunt considerate „maici”.

De fapt, este vorba despre cele două mari sărbători dedicate Maicii Domnului: Adormirea Maicii Domnului (15 august) și Nașterea Maicii Domnului (8 septembrie), sărbători care marchează sfârșitul verii. Între cele două Sante Mării se fixează începutul și sfârșitul recoltării anumitor culturi sau anumitor fructe, astfel încât la Ziua Crucii (14 septembrie), calendarul vegetal să poată fi încheiat.

Dacă, de Florii, mugurii de salcie, ca prim semn de vegetație, beneficiază de ritualul sfințirii asemenea botezului în plan uman, de Ziua Crucii ritualul se repetă, doar că de această dată cel sfințit este busuiocul, iar similaritatea ritualului în plan uman este aceea a înmormântării.

Mâțișorii și busuiocul sunt cele două flori care, sfințite, sunt păstrate la icoane și li se atribuie proprietăți apotropaice. Primii deschid anul vegetal, iar busuiocul îl închide, într-un parcurs transformator ca de la naștere la moarte.

Dincolo de semnificația dată de creștinism, denumirea zilei în care se încheie anul vegetal, Ziua Crucii, marchează răscrucea între cele două sezoane ale germinației, de activitate și de repaos, precum și mijlocul anului calendaristic, considerat ca fiind început către mijlocul lunii martie, conform calendarului iulian, pe stil vechi.

Până la debutul unui nou ciclu de vegetație, celebrarea divinităților feminine ale calendarului creștin apare din ce în ce mai rar. Mai precis, trei sunt sărbătorile cărora datina le rezervă un rol special în calendarul popular: Sfânta Parascheva, Sfânta Varvara și Sfânta Evdochia.

Primele două nu mai sunt considerate maici, iar rolul de ocrotitoare cu care sunt investite prin tradiție, sugerează profilul unor bătrâne.

Celebrată la 14 octombrie, sărbătorii Sfintei Parascheva i se spune și Vinerea Mare. Apar aici două tipuri de reprezentare ale aceleiași divinități precreștine, Venera, zeița erosului, cu rol indispensabil în derularea procesului fecund al germinației și regenerării. Iată-o acum bătrână, aflată și ea în repaos, după ce și-a dus până la capăt actul recreativ, asumându-și în acest moment statutul de depozitară a potențialului germinativ necesar următorului ciclu vegetal.

Este una și aceeași cu Sfânta Vineri din basmele populare (apare aici cel de-al doilea tip de reprezentare), personaj care, așa cum am aflat cu toții din basmele copilăriei, ocrotește și îndrumă

fetele și flăcăii astfel încât, trecând prin multe greutateți, să-și poată găsi ursita. Metafora nu mai necesită comentarii.

Chiar dacă Sfânta Parascheva are un loc deosebit între sfinții calendarului creștin, datina a fost, în acest caz mai puternică, așa că tradiția populară a menținut denumirea veche a sărbătorii peste care calendarul creștin a suprapus o alta.

Sfânta Varvara, (4 decembrie), este cunoscută creștinilor ca ocrotitoarea minerilor, geologilor și a tuturor celor cu meserii înrudite cu acestea. Justificarea vine din faptul că, așa cum spune legenda, tânăra și frumoasa Varvara, care descoperise credința în Dumnezeu, a fost urmărită de tatăl său ce voia să o căsătorească cu un împărat păgân. Varvara a găsit adăpost într-o stâncă ce s-a deschis, ca prin minune, în fața ei, ocrotind-o.

Ca și în cazul Sfintei Parascheva, sub această interpretare se întrezărește un mit păgân, despre care unii cercetători afirmă că ar putea fi al zeiței Demetra (și al fiicei sale Persefona) ocrotitoarea, de fapt, a tot ceea ce rămâne viu sub pământ pe timpul iernii: semănături, alte semințe, rădăcinile și tuberculii plantelor perene, animale care hibernează etc.

Ultima reprezentare feminină din șirul mumelor marchează, de fapt, echinoziul de primăvară, strâns legat de figura Babei Dochia. Sub haina creștină a Sfintei Evdochia, sărbătorită la 1 martie, poate fi identificat un amalgam de figuri preluate din culturi și epoci diferite, până la cea preistorică.

Oficial Evdochia a fost un personaj real, o femeie bogată, frumoasă și cu un comportament desfrânat, care a trăit pe vremea împăratului Traian. La bătrânețe s-a pocăit și s-a retras la mănăstire, după care ar fi săvârșit numeroase minuni.

„Dar, slujitorii cultului creștin i-au suprapus data de celebrare peste Anul Nou agrar, ziua morții și renașterii unei mari divinități precreștine. Oamenii i-au adoptat numele, dar i-au pus în spate, așa cum rezultă din numeroasele ei legende, trăsăturile divinității uzurpate ajunsă la vârsta senectuții și a morții. Dochia devine, în acest fel, dintr-un personaj creștin mărunț, cu merite îndoielnice pentru calitatea ei de sfântă, un personaj sacru, o divinitate agrară.”¹

¹ Ion Ghinoiu, *Obiceiuri populare de peste an*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, p. 31

Legende populare românești cunosc numeroase și ample variații în ceea ce privește împietrirea Dochiei, piatra fiind substanța primordială a Terrei. Această transformare se face după un număr simbolic de zile, 9 sau 12, timp în care, din cauza căldurii ce anunță primăvara apropiată, Dochia își leapădă tot atâtea cojoace, (9 martie fiind data echinocțiului de primăvară după calendarul iulian, stil vechi).

Cel mai adesea, Dochia este descrisă ca o soacră certăreață și crudă, care-și supune nora unor încercări imposibile de trecut, dar Dumnezeu îi ajută nurorii să izbândească. Aici devine foarte transparentă metafora luptei între Anul Nou și Anul Vechi, din care, firește, cel de-al doilea iese mereu învingător.

Între 1 și 9 martie, calendarul popular marchează „dochiile” sau „babele”, zile în care aspectul meteorologic schimbător, datorat trecerii de la iarnă la primăvară, este atribuit caracterului aprig al Babei Dochia. Se obișnuiește ca, anterior acestei perioade, fiecare persoană „să-și aleagă baba”, adică să-și aleagă una dintre cele 9 zile, după al cărei aspect să poată afla „cum îi va merge” în anul ce urmează.

Dar cel mai răspândit și mai bine conservat dintre obiceiurile caracteristice începutului lunii martie este acela de a dărui și a primi măștișoare.

Măștișorul este un obiect ritual cunoscut încă din antichitatea romană, descris ca un șnur de mătase sau de lână, răsucit în culorile alb (nuanța luminii și a purității) și roșu (culoarea vitalității și sănătății), purtat în jurul mâinii sau la gât în ziua echinocțiului de primăvară, de către toți membrii comunității, de toate vârstele. Mai târziu, sursele documentare îl semnalează în mediul românesc mai ales în cel rural, dar purtat de către copii și tineri, a căror mame credeau că vor fi astfel apărați de boli și de deochi. După ce era purtat câteva zile, măștișorul era legat într-un copac viguros, în credința că astfel se va face transferul între sănătatea pomului și cea a copilului.

În Bucovina, măștișorul era purtat de copii, dar și de către bărbații tineri și de către feciori, iar la începutul Postului Mare era agățat într-un brad. Adeseori, copiilor nu li se mai dezlega măștișorul din jurul mâinii, ca să nu se deoache. Femeile nu purtau măștișor.

3. Calendarul pastoral, spre deosebire de cel agrar, este dominat și determinat de zeități masculine. Între acestea se disting

cei doi sfinți militari care deschid și închid anul pastoral: Sfântul Gheorghe (23 aprilie) și Sfântul Dumitru (26 octombrie) – stâlpi calendaristici.

Sfântul Gheorghe este marca Anului Nou pastoral, când debutează o mulțime de măsuri organizatorice, economice, juridice și ritualice, ultimele vizând mai ales belșugul pășunii și fânețelor de peste vară. Până nu demult, de Sfântul Gheorghe se puneau crengi înmugurite și bucăți de pământ înverzit pe stâlpii de la poarta gospodăriilor, ca semn al primăverii, dar și în credința că astfel pășunile vor fi bogate. Se crede că începând din această zi se poate dormi pe pământ.

O altă sărbătoare cu adânci semnificații în viața pastorală este cea a Sfinților Împărați Constantin și Elena (21 mai), dată până la care trebuie să se fi încheiat suitul turmelor la munte. Uneori, în funcție de aspectul meteorologic al fiecărei primăveri, această sărbătoare coincide cu suitul la munte, activitate îngăduită chiar de către biserică, în pofida restricțiilor impuse de ziua marelui Praznic Împărătesc.

Ispasul sau Paștele Cailor (Înălțarea Domnului), atunci când „cade în vară”, este momentul primei vizite pe care o fac proprietarii animalelor din stână, uneori coicizând și cu „măsușu laptelui”, dacă acesta nu s-a făcut odată cu suitul la munte. Ispasul este momentul în care poate fi evaluată cu obiectivitate calitatea pășunii din acel an, pentru că vegetația este destul de dezvoltată încât să permită preconizarea viitoarei evoluții. De aici vine și denumirea de Paștele Cailor, considerându-se că abia acum au și caii pășune din belșug.

Sfinții Apostoli Petru și Pavel (29 iunie), constituie o sărbătoare care, prin prisma calendarului pastoral își dezvăluie originea și semnificațiile precreștine. Împreună cu sărbătoarea Închinării Lanțului Sfântului Petru (Sâmpetrul de Iarnă - 16 ianuarie), Sâmpetrul de Vară marchează celebrarea unei perechi de divinități păgâne legate de figura lupului: Circovii de vară și Circovii de iarnă.

Dacă în vară practicile magice specifice Circovilor s-au diluat sub semnificațiile creștine ale importantelor sărbători cu care coincid, Circovii de iarnă impun încă unele interdicții și ritualuri cu rolul de a îndepărta pericolul atacului lupilor asupra turmelor, dar și asupra omului. Astfel, în ziua Sâmpetrului de iarnă este cu desăvârșire interzis a se pronunța cuvântul lup sau oricare dintre poreclele sale. Este interzis a se imita

comportamentul acestuia și, mai mult, „se leagă foarfeca” cu o sfoară „ca să se lege gura la lup”. Este oprit să se pieptene părul ori să se radă barba și, în general, orice alt gest ce ar putea aduce aminte de blana lupului.

Tot din gama sărbătorilor în care poate fi influențat comportamentul animalelor de pradă face parte și ziua Cuviosului Martinian (13 februarie), zi „rea de urs”, în care nu i se rostește numele și nu i se imită comportamentul.

Un alt exemplu în legătură, de această dată, cu practicile de îndepărtare a pericolului mușcăturii de șarpe, este Alexâiul (Alexie - Omul lui Dumnezeu – 17 martie). Ca interdicție absolută, în această zi nu se umbla cu ață, sfoară, lanțuri, brâie etc. În consecință, Alexâiul era ziua în care femeile umblau în poale neavând voie să se încingă cu brâul, iar întreaga comunitate umbla desculță fiind oprit să-și lege ațele de la opinci.

Sfântul Ilie (20 iulie) marchează mijlocul verii pastorale, moment cu profunde semnificații în plan spiritual.

În mitologia creștină, dar și înafara acesteia, Sântiile stăpânește forța tunetului, a trăsnetului și a furtunii, toate aceste elemente reprezentând forța fecundantă a elementului masculin, (în timp ce Rusaliile, aflate sub semnul ploii, semnifică potențialul procreativ feminin). În plan pastoral această zi marca separarea berbecilor din turma de oi. Pe de altă parte, dacă până în ziua de Sântiile accesul în stână era permis și acelor care nu făceau parte propriu-zis din personalul ei, de acum încolo această permisiune era strict restricționată. Interdicția se aplica, fără drept de apel, femeilor, despre a căror prezență după această dată se spunea că „spurcă fructul” (la fel cum nu le este permis bărbaților să frământă pâinea, ca să n-o spurce).

Sântămăria Mică (8 septembrie), este data la care se instalează toamna pastorală, dată de la care începe desfacerea stânelor, așa numitul “răscol al oilor”. În fapt, animalele rămân, de cele mai multe ori, în aceeași turmă, în grija aceluiași ciobani, doar că se părăsește vatra stâniei și se coboară pe sate, „în tomnat”.

Abia Sfântul Dumitru (26 octombrie) este considerată „ziua sorocului”, momentul în care animalele sunt înapoiate proprietarilor și se încheie socotelile între baci, ciobani și gospodari. În trecut, la sfârșitul sărbătorii pastorale la care lua parte toată comunitatea, baciul, asistat de ceilalți membri ai stâniei de peste vară, „îngropa răbojul”, bățul încrustat cu semne numai

de el înțelese pe care își ținușe șocotelile în anul respectiv, considerat ca având și rol de protecție asupra „șporului stâniei”.

Din acest moment începe cel de-al doilea anotimp pastoral, iarna pastorală, marcată de câteva momente cu semnificații în planul mitologic, între care se distinge Sărbătoarea Sfântului Andrei, în noaptea dinaintea căreia se crede că duhurile invadează Pământul și animalele pot vorbi. Este modalitatea simbolică de afirmare a conștiinței că, la nivel macrocosmic și instinctual, omul și animalul au o origine comună și se supun aceluiași pericole.

BIBLIOGRAFIE

- Bălțeanu, Valeriu, *Dicționar de divinație populară*, Editura Paideia, București, 2001
- Boldureanu, Ioan, Viorel, *Credințe și practici magice*, Editura Brumar, Timișoara, 2000
- Coman, Mihai, *Izvoare mitice*, București, Editura Cartea Românească, 1980
- Eliade, Mircea, *De la Zalmolxis la Genghis-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980
- Fochi, Adrian, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea, Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densusianu*, București, Editura Minerva, 1976
- Ghinoiu, Ion, *Obiceiuri populare de peste. Dicționar*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997
- Ghinoiu, Ion, *Panteonul românesc. Dicționar*, Editura Enciclopedică, București, 2001
- Ghinoiu, Ion, *Sărbători și obiceiuri românești*, Editura Elion, București, 2002
- Pamfile, Tudor, *Sărbătorile la români*, București, Editura Saeculum, 1997
- Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999
- Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, București, Editura Academiei R.S.R., 1985

TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN FOLCLORUL BUCOVINEAN

- Constanța CRISTESCU -

Județul Suceava se remarcă prin diversitatea genuistică și capacitatea de conservare până în contemporaneitate a unui bogat fond folcloric de mare vechime. Acesta se constituie în tezaur cu specificitate zonală și națională prin particularitățile structurale ale genurilor reprezentative cu vitalitate până în zilele noastre.

Despre folclorul bucovinean se găsesc informații importante deja în scrierile cronicarilor, în lucrarea monumentală a lui Dimitrie Cantemir intitulată *Descrierea Moldovei*, în literatură și în lucrări de specialitate din secolul al XX-lea.

Repertoriul bucovinean ilustrează un amplu registru stilistic, de la stratul vechi cu elemente arhaice, la cel modern, alături de care își afirmă prezența creația lăutărească, cea urbană, ca și cea promovată actualmente prin media. Evoluția folclorului prin straturile stilistice ce vor fi semnalate reflectă procesul de inovare melodică permanentă prin diverse variații și combinații melodice, asimilări de elemente de proveniență culturală diferită, adaptări stilistice ingenioase, ce dovedesc marea creativitate populară și capacitatea sa de permanentă înnoire a creației folclorice în concordanță cu dinamica vieții sociale pe care o reflectă.

Stratul arhaic, reprezentat de așa numitul *stil de „bătrânească”* specific zonei Rădăuților, se bazează pe sisteme modale formate din puține sunete, numite sisteme oligocordice – *tricordii, tritonii, tetracordii, tetratonii* – și prin extindere, *penta/hexacordii* cu substrat tritonic sau tetratonic. Pe lângă osatura modală prepentatopnică, *bătrâneasca* se individualizează prin ambitus restrâns, alcătuirea frazelor din celule și motive repetabile cu profil descendent, caracter silabic neornamentat, cadențe interioare și finale pe treapta I a modului. Sub aspectul ritmicii, sunt caracteristice combinațiile ritmice bazate pe *piric, iamb*, mai rar *troheu*. Forma arhitectonică este de *tip primar* sau *binar*, fie fixă, fie improvizatorică.

Acest model melodic se adaptează cu ușurință diferitelor genuri – **doină, cântec liric, cântec de joc și melodie instrumentală de joc, cântec ceremonial de nuntă, baladă,**

bocet -, conferind o remarcabilă unitate repertoriului vechi bucovinean, care individualizează folclorul Județului Suceava în contextul tradiției românești.

Straturi mai evoluate sunt reprezentate de melodii aparținând sistemului pentatonic anhemitonic - cu pieni - cu cadență finală frigidă, sistemului modal pendulatoriu și sistemului modal cromatic. Repertoriul muzical instrumental se configurează melodic și pe sistemul acustic al instrumentelor de suflat la care este interpretat. Particularitățile ritmului se afirmă de la gen la gen, ca de altfel și forma fixă ori liberă, cu articulațiile interioare.

Repertoriul liric bucovinean este reprezentat de două genuri: *doina* și *cântecul liric*.

Repertoriul de **cântece lirice** ilustrează un amplu registru stilistic, de la stratul vechi cu elemente arhaice, la cel modern, alături de care își afirmă prezența creația lăutărească, cea urbană și cea promovată de manualele școlare și cea tip șlagăr intens mediatizată. Tematica literară, parțial comună cu a doinei, investighează toate zonele liricului: sfera eroticului, cu toate rezonanțele afective ale iubirii în sufletul omenesc, intersectează sfera liricului cu accent social și a satiricului, prezent în multiplele sale nuanțe, de la ironie la sarcasm. Determinant specificului cântecelor lirice bucovinene este *sistemul modal*, repertoriul reflectând mai multe straturi evolutive tocmai prin structura melodiei. Un segment de valoare patrimonială aparține *stilului de bătrânească*, segmente repertoriale mai evoluate de mare valoare fiind structurate pe anumite scări ale sistemului modal pentatonic, între care unele cu pieni, iar altele cu pendulare modală major-minoră, având cadență finală frigidă. Evident, influențele culturii muzicale urbane lăutărești și ale culturii elevate se reflectă și în cântecul liric la nivelul sistemului sonor, generând alte straturi stilistice care nu trebuie ignorate. Ele reflectă gustul oamenilor în sfera receptivității interculturale. *Ritmul* cântecelor bucovinene aparține sistemului *ritmic parlando-rubato*. Schemele ritmice sunt bogate și includ toate formulele ritmice provenite din îmbinarea celulelor simple binare (piric, spondeu, iamb, troheu). Dintre cele mai frecvente remarcăm *dipiricul*, *peonul 4*, *saficul* și, în formulele cadențiale finale, *epitritul 3*. *Forma arhitectonică* definitorie este forma strofică alcătuită din 2-4 rânduri melodice. Sub influența lăutărească, strofa este amplificată la 5-8 rânduri melodice. Se semnalează prezența *refrenelor*.

Doina este încă un gen vocal viu în Moldova, Muntenia, Oltenia, Dobrogea, Maramureș, Oaș și Năsăud, în restul Transilvaniei și în Banat fiind cunoscută doar doina instrumentală. În folclorul românesc, doina a parcurs mai multe etape evolutive și s-a particularizat în mai multe tipuri zonale. Din nefericire, deseori doina este confundată de interpreți cu cântecul propriu-zis, necunoscând particularitățile structurale ale fiecărui gen în parte. Caracterul liric al textului literar constituie punctul de legătură între doină și cântec. Diferența esențială pe plan muzical între cele două genuri folclorice se relevă în primul rând în planul formei arhitectonice. Doina are *formă liberă*, este o improvizație melodică cu posibilități diferite de variere continuă a formei, în timp ce cântecul propriu-zis are întotdeauna *formă strofică*.

Doina bucovineană conservă stratul arhaic al doinei, dar și straturi mai evoluat, fiind cunoscută sub denumirea de *doină* sau *jale*.

Doina instrumentală (păștorească) se caracterizează prin fraze ample, formă foarte variabilă, formule melodice tipic instrumentale particularizate după specificul tehnic al instrumentelor la care se execută și ornamentație bogată. Uneori se execută instrumental și doine vocale, particularitățile vocalității transpuse instrumental fiind evidente. **Doina vocală** este reprezentată în Bucovina de tipuri aparținând diferitelor stadii evolutive ale genului. **Stratul arhaic** se păstrează în zona Rădăuți. Melodiile aparținând acestui strat se caracterizează printr-un ambitus redus datorită folosirii unor *sisteme sonore cu puține sunete*, numite scări oligocordice, bogăția melodică fiind dată de marea varietate cu care entitățile melodice de bază sunt reluate și combinate în cadrul strofelor. Melodia se configurează pe un profil preponderent descendent, cu întorsături melodice specifice, alternanța unor sunete cu funcție de piloni modali, fără a avea o formulă inițială clar conturată. Strofa flexibilă se încheie într-un recitativ pe fundamentala modului, urmat uneori și de o alunecare a vocii în parlată. Ritmul este *liber*, fragmentele de recitativ sunt cântate în *parlando*. **Stratul mai evoluat** circulă cu mare intensitate în zonele învecinate celei care păstrează stratul arhaic, respectiv în toată Moldova de Nord. Strânsa legătură cu tipurile arhaice se observă în elementele intonaționale, în modelul structurii arhitectonice și în stilul interpretării.

Cântecul vocal de joc are o mare reprezentare în stilul de bătrânească. Având alte posibilități expresive decât cântecele lirice și doina și decât jocul interpretat instrumental, cântecele vocale de joc se bucură printre localnici de o aleasă prețuire. Ca și cântecele lirice, cântecele vocale de joc au formă strofică, melodie izoritmă și folosesc, în ordinea frecvenței, măsuri de doi, șapte ori șase timpi. Scările, precum și unele formule melodice sunt comune cu ale melodiilor interpretate rubato. Remarcăm, deasemenea absența în cântecele măsurate a recitativelor pe întreaga formă.

Pentru denumirea genului **baladei**, în județul Suceava, ca în toată Moldova, se folosește termenul de *cântec bătrânesc*.

Aspectele muzicale ale baladei evidențiază existența a două mari grupe: 1. balada de formă liber-improvizatorică și 2. balada de formă strofică.

Baladele de formă liber-improvizatorică interpretată în anumite zone numai de lăutari și având o circulație mai restrânsă, au fost numite *balade lăutărești* sau „balade clasice”. Baladele cu formă strofică, întâlnite în general în practica muzicală țărănească și de aceea numite și balade țărănești, *circulă în toată Moldova pe melodii variate, aparținând altor genuri muzicale*.

Balada, denumită de unii specialiști „*balada clasică*”², este atestată documentar din sec. al XVI-lea, referindu-se la faptele eroice ale lui Ștefan cel Mare, însă nu se știe cine le interpreta și ce fel de melodii folosea. În balada „clasică”, *recitativele epice*

² Literatura etnomuzicologică actuală evită să folosească pentru definirea genului *baladă* noțiunea de „baladă clasică”, deoarece narațiunea cântată are stilul specific studiat și definit științific. Când se vorbește de „baladă pe melodii de doină” sau de „baladă pe melodii de cântec propriu-zis”, mai nou chiar și pe melodii de dans ori de romanță, este evidentă contaminarea genului baladei cu melodică altor genuri aparținând folclorului liric. Aceasta înseamnă că pe plan stilistic, elementele muzicale expresive tradiționale de redare a textelor epice sunt înlocuite cu altele, potrivit gustului și limitelor repertoriale ale performerilor. Efectul procesului de substituție a elementelor stilistice tradiționale cu altele provenite din diferite genuri, improprii stilului baladesc, are ca efect în timp dispariția genului baladei. Procesul de transformare a început probabil încă din secolul trecut și continuă în mod accentuat în zilele noastre.

reprezintă mijloacele esențiale de exprimare muzicală. Ele se deosebesc de cele din alte genuri improvizatorice prin lungime, contur, pondere și maniera interpretării.

Balada cu melodică de doină abordează teme haiducești, păstorești ori familiale. Muzica și modul de interpretare a acestora sunt în măsură să pună în evidență coexistența epicului cu liricul prin sincretismul muzică-text în cadrul aceleiași piese. Realitatea folclorică demonstrează că balada se cântă nu numai pe melodii tradiționale specifice genului, ci împrumută haina melodică a doinei. Rezultă *întrepătrunderea elementelor specifice doinei* - recitative melodizate pe diferite trepte, melisme, interjecții, formule melodice specifice – *cu elementele baladei „clasice”*. Interludiile instrumentale, paradoxal, țin în primul rând de principiile de creație ale doinei.

În zona Câmpulung, Humor, Fălticeni baladele sunt cântate pe melodia tipului „Mândră floare-i norocu”. Balada rădăuțeană folosește deasemenea o melodică de doină arhaică, denumită de localnici „Bătrâneasca”. Trăsături muzicale proprii sunt: un material sonor redus la scări prepentatonice și pentatonice, formule melodice simple, recitative predominant recto-tono, improvizație bazată pe un număr mic de elemente, pasaje vorbite la sfârșitul strofei melodice. În privința fondului baladesc țărănesc, Bucovina este o mare conservatoare de variante cu valoare de capodopere, în care este folosită melodia doinei.

Balada cu melodică de cântec propriu-zis, strofic, este preferată în toată Moldova. Observația aparține lui Constantin Brăiloiu deja în 1936.

Sub aspectul structurii muzicale, aceasta se prezintă stratificat. Astfel există melodii de *factură arhaică*, de o mare simplitate a scării muzicale, a ritmului și a formei arhitectonice. Melodiile din *stratul modern* al cântecului propriu-zis, în care încep să dispară deosebirile zonale, sunt bine reprezentate. Treapta cea mai nouă în muzica baladei este reprezentată de *stratul contemporan* al cântecului propriu-zis, susținut prin masmedia, cu preferința manifestă pentru formele strofice, o oarecare uniformitate sub aspect modal și ritmic, în simplificarea melodiilor și extinderea refrenelor.

Folclorul obiceiurilor de iarnă se impune printr-o spectaculozitate deosebită a colindatului mascaților de Anul Nou. **Jocurile rituale ale mascaților**, înzestrate cu anumite conotații

simbolice, cu putere exorcizoare și terapeutică – *jocul caprei*, al *călușilor*, al *ursului*, al *moșului și babei* etc. -, au melodii proprii, unitare sub aspect structural, pe întreaga zonă. Substituirea melodiilor tradiționale cu melodii ale altor jocuri alterează unitatea repertorială și afectează negativ jocul, uneori derutând ritmic dansatorii.

Între **ritualurile vieții de familie, ritualurile nupțiale și cele funerare** au o amploare deosebită, fiind din ce în ce mai mult revitalizate în viața socio-comunitară. Caracterul spectacular este dat de complexitatea actelor rituale cu valoare simbolică, artistică și patrimonială, frumusețea lor și a repertoriului folcloric specific fiind o garanție a perenității în concurența cu oferta multiculturală actuală.

În **desfășurarea nunții**, fiecare act ceremonial în parte și toate la un loc sunt manifestări complexe, comportând întreprinderi tradiționale străvechi și unele mai noi, însoțite de exteriorizări artistice, având menirea de a pregăti și mijloci trecerea tinerilor în rândul maturilor. Astfel, desfășurarea nunții impune o acțiune ordonată, echilibrată, îndeplinită de anumite persoane cu un statut bine stabilit, într-un anumit cadru, loc, timp, mod, decor, costumație, însemne și formule (mesaje) cu o anumită funcție, după un anumit tipic – „scenariu” – moștenit prin tradiția locului.

În cadrul nunții, personajul care concentrează întreaga atenție, adună toate privirile – nu numai ale mirelui ci și ale asistenței -, este *mireasa*. Prezența ei domină toate planurile: ei i se acordă înțâietate și îngrijire, i se arată stimă și dragoste, i se dau în dar cele mai frumoase și mai scumpe obiecte, i se confecționează cele mai alese straie, i se face cea mai frumoasă și specifică totodată împletire a părului de cele mai meștere femei ale satului.

Pe planul artei muzicale și literare *mireasa* concentrează cele mai reprezentative și mai interesante cântece din întreg repertoriul nupțial. Astfel **cântecele miresei**, numeroase și variate dar în esență unitare, sunt obligatorii oricărei nunți. Nu se cântă oriunde și oricând ci sunt proprii unor momente ceremoniale, însoțesc unele practici și gesturi cu funcție rituală, al căror înțeles străvechi s-a pierdut, rămânând numai semnificația ceremonial

festivă. Cântecul miresei dau înțeles și unitate actului ceremonial, explică sensul intern al structurii și desfășurării lui.

Ele se performează la făcutul cununii, punerea petelei, la împletirea părului, la îmbrăcatul hainelor de mireasă – la înhobotat, înainte de plecarea la cununie, la depărțirea de părinți, când își schimbă portul de mireasă cu cel de nevestă – la deshobotat, constituind adevărate trepte în actul inițierii tinerei fete în noua viață pe care o începe. Cei care performează cântecul sunt grupul de fete și tinere neveste, uneori și feciori, în partea vestică și de nord a țării, iar în sud și est, cel mai obișnuit lăutarii.

Cântecul ritual al miresei respectă, în cea mai mare parte, *stilul de bătrânească*, adoptând texte cu tematică specifică nupțială la melodii inconfundabile sub aspect melodic. Unele melodii mai evaluate respectă structurile modale ale cântecului liric bucovinean cu care are multiple elemente comune.

Este regretabil că actualmente cântecul ritual al miresei sunt rar cântate în ritualul nunților, ca de altfel și celelalte repertorii rituale de nuntă, fiind substituite cu repertorii la modă lipsite de conotațiile funcționale ale riturilor nupțiale tradiționale. Între acestea, jocurile rituale de nuntă se cer actualizate, colecțiile etnomuzicologice constituind importante surse de revitalizare repertorială. Inovația în ritualul nupțial trebuie să meargă în direcția restaurării ritualice și repertoriale tradiționale.

Repertoriul funerar se compune din: 1. *bocet*, 2. *cântecul de priveghi*, 3. *verșul* și 4. *semnalul funebru instrumental*.

Se bocește vocal, iar în nordul Moldovei, zona județului Suceava, vocea este uneori însoțită de fluier fie unisonic, fie în polifonie populară, uneori antifonic. Cântecul de priveghi este intonat deasemenea de femei numai în timpul nopții.

În satele bucovinene bocetul coexistă cu celelalte genuri funebre datorită conținutului semantic diferit și prin funcționalitatea distinctă a fiecăruia. Dacă bocetul implică o identificare cu cei amenințați de criza doliului, potolindu-le suferința, cântecul de priveghi are ca scop îmbunarea sufletului celui decedat și inițierea lui asupra drumului pe care îl are de făcut. Verșul are conținut religios, iar semnalul instrumental are funcție de anunț al morții și al unor momente din perioada pregătirii și desfășurării înmormântării.

Bocetele din județul Suceava respectă cu consecvență tiparul versului octosilabic. La unele versuri catalectice este folosită silaba de completare **o** și cea formată prin adăugarea vocalei **i**, **u** sau **o** la finele cuvântului.

[Ex: Fră-țî-oa-ri, scoa-lă-ti, **o**]

Versul octosilabic poate fi extins prin amplificare exterioară cu o dipodie pirică. Se ajunge astfel la versuri decasilabice, ce dezvăluie tendința spre exprimarea în proză cântată.

Zona județului Suceava cunoaște două modele de **structuri melodice**, cu formulele cadențiale specifice: *bocete cu structură pendulatorie*, ce au la bază *o secundă mare urmată de terță mică descendentă* (la-sol-mi) și *bocete cu structuri consecvent minore*. În satele din zona Rădăuților, bocetele au structuri melodice asemănătoare variantelor de „*bătrânească*”. Se remarcă existența sporadică a cadenței vorbite (*parlato*), uneori cu tendința de coborâre de la tonică la cvarta inferioară.

*Ritm*ul majorității bocetelor aparține sistemului *parlando*, în care unitatea ritmică este o durată relativă apropiată de cea a silabei vorbite. În unele variante același tipar ritmic este repetat în toate frazele muzicale, dând impresia stereotipiei. Predominante sunt valorile de optime și pătrime, iar alungirile au, în general, loc fix în schema ritmică, *la sfârșitul rândului melodic, cu rol cadențial*, dar și la începutul (I-a și a II-a silabă) și sfârșitul primei tetrapodii din vers (silaba a IV-a).

Zonei Sucevei îi este specifică *forma strofică*, mulată pe versul octosilabic. Rândurile melodice se grupează în *strofe de tip primar* – A, Av ... – sau *strofe de tip binar* – AB, AAB etc. Când în strofa melodică își fac apariția alte fraze muzicale cu caracteristici proprii, tiparul stereotip este părăsit, făcându-și loc *improvizația arhitectonică* în cadrul unor *strofe elastice*, cu dimensiuni variabile. Variația este mai accentuată acolo unde versul octosilabic este lărgit (cu o dipodie pirică) sau comprimat în structuri hexasilabice. Rândul melodic se mulează pe structura versului, în virtutea sincretismului caracteristic folclorului. Adaptarea melodică se realizează deseori cu ajutorul *recitativelor* care evoluează pe diferite trepte ale scării.

Interpretarea bocetelor este individuală, vocală, de femei, care sunt principalii creatori ai genului. În Bucovina, unde predomină forma strofică, se observă în interpretare mai multă solemnitate, iar emisia este uneori cristalină, apropiată de cea a doinei. Interjecțiile, reduse la număr și formulele melodice inițiale

și finale sunt folosite într-un echilibru al mijloacelor de exprimare muzicală.

Melodiile interpretate la fluier își însușesc melodia de bocet vocal, dar o extind și o amplifică, folosind posibilitățile tehnice ale instrumentului. Când fluierile cântă în grup sau însoțesc melodia bocetului interpretat vocal se crează o veritabilă polifonie populară în stil țărănesc.

Cântecul de priveghi apare cu melodică proprie, ori cu melodică de verș sau înrudită cu alte genuri. În Bucovina, cântecul de priveghi are o circulație redusă, ca și verșul funebru. Deseori la priveghi este interpretat la fluier, la capul mortului, pe melodii de bocet, *cântec propriu-zis* sau *doină*. *Doina de jale* ce se cântă la priveghi are melodie proprie.

În Bucovina este semnalat și ***Cântecul zorilor***, sugerând ideea că acest spațiu moldovenesc a cunoscut un complex mai amplu de cântece rituale funerare.

Verșurile funebre nu sunt prea numeroase și au o tematică predominant religioasă. De regulă, ele se cântă în nopțile de priveghi, fiind numite ***Priveghiul***, ***A mortului***, *cântec de priveghi*, *cântecul mortului* sau *verșuri la mort*. Ca structuri melodice împrumută deseori structuri modale aparținând glasurilor bisericești, dar și structuri tonale și turnuri melodice specifice romanței, uneori în interesante simbioze modal-tonale.

Semnalul instrumental funebru este specific nordului Moldovei și, prin urmare și Bucovinei, vestind satului moartea unuia dintre membrii comunității. Melodiile sunt proprii, fiind numite: *de mort*, *după mort*, *morțește*, *hora mortului*. Instrumentul de semnalizare funebră este ***buciumul***. Se buciumă în ograda mortului la revărsatul zorilor, la prânz, seara și noaptea la priveghi, pe drum spre cimitir și peste mormânt. Structura melodică este determinată de posibilitățile acustice ale instrumentului, fiind configurat pe sunetele armonice. Articulația celular-motivică este relevantă în formele liber-improvizatorice cu caracter repetitiv.

Instrumentele tradiționale frecvent utilizate sunt ***fluierul mic*** și ***fluierul mare*** cu șase găuri, fără dop și ***buciumul***, toate fiind inițial construite din material lemnos. Actualmente esența lemnoasă este înlocuită cu țeava metalică sau cu cea din pexal. **Taraful tradițional** este cel centrat pe nucleul *cobză*, *fluier* și *vioară*, uneori *țambal*, *fluier* și *vioară*. Acest nucleu este lărgit fie

cu încă o vioară sau cu încă un fluier, cu contrabas și dobă mare cu talgere sau dobă mare cuplată cu dobă mică și talgere. Cobza este uneori înlocuită de contrabas și dobă, alteori de acordeon și dobă. Tehnica este unitară atât în privința formulelor de acompaniament la cobză, dobă și contrabas, cât și în privința dublajelor partidei susținătoare a liniei melodice. Vioara dublează fluierul la unison sau la octavă, iar uneori cântă antifonic cu acesta. Atunci când sunt două viori, ele cântă la unison în heterofonii fermecătoare.

Jocurile bucovinene sunt de o mare diversitate, particularizându-se pe plan regional și național atât prin melodii proprii, cât și prin anumite trăsături muzicale și coregrafice. Le prezentăm grupate după criteriul circulației:

a) *jocuri de circulație generală*: bătuta, de doi, hora, rusașca, sârba;

b) *jocuri de circulație zonală*: arcanul, bătrâneasca, ciobănașul, ciobăneasca, coasa, corăgheasca, huțulca, rața, trilișești;

c) *jocuri de circulație locală*, numeroase și variate, acestea încadrându-se într-una din categoriile structurale menționate anterior.

a) Jocurile de circulație generală sunt prezentate în evoluția lor, pentru că reflectă procesul de asimilări inovative de elemente muzicale variate.

Bătuta bucovineană este un *joc bărbătesc* sau *joc de perechi* spectaculos, ce se desfășoară în linie sau în semicerc, cu plimbări cu pași bătuți în podea și bătăi cu palmele pe carâmbii cizmelor. Melodia are *viteză metronomică foarte mare* (MM = peste 200). *Ritmul* se încadrează în *sistemul divizionar*, fiind construit aproape numai din celule de câte 4 șaisprezecimi, rareori fiind introdusă și optimea. Într-un stadiu mai evoluat, în care repertoriul este interpretat violonistic, cu tendință de virtuozitate instrumentală, ritmul se complică. Metrul realizează corelarea ritmului muzical cu cel coregrafic în actul sincretic al jocului. *Melodica* evidențiază existența diversității modale, realizată pe fundalul ritmic unitar. Scările muzicale evoluează de la pentacordie până la octocordie de tip mixolidic, ionic și eolic, cu/fără trepte fluctuante și mai rar cu elemente cromatice. Se întâlnesc atât melodii cu aspecte pendulatorii (major-minor), cât și

melodii evaluate aparținând sistemului tonal cu modulații, acestea nefiind specifice. Articulația morfo-sintactică este motivică și frazală, forma arhitectonică fiind cea *bifrazală*. Configurația motivelor trădează particularitățile instrumentului, precum și stratul folcloric din care fac parte. Cele care provin din interpretarea la fluier sunt constituite din sunete rezultate din rezonanța naturală a instrumentului, cât și din resursele tehnice ale acestuia și ale interpretului. Se întâlnesc și melodii în care fraza a doua are elemente comune cu prima, ceea ce apropie forma de tipul primar. Strofele melodiilor sunt uneori fixe, iar altele de dimensiuni inegale, evidențiind existența variației arhitectonice.

În concluzie, melodică bătutelor se prezintă stratificat, reflectând diferite stadii de evoluție:

- *melodii arhaice*, în cazul bătutelor care au un ritm stereotip și o formă bifrazală;

- *melodii contaminate*, în care pătrund elemente din alte jocuri sau din cântecul propriu-zis modern;

- *melodii cu influență orășenească și interculturală diversă*, de dată mai recentă, deosebite ca stil de interpretare și caracteristici de cele ce provin din mediul sătesc.

În manifestările tradiționale, bătuta se juca la hora satului, la clăci, la șezători, la nunți, la cumetrii, la petrecerile familiale, la obiceiurile de Anul Nou.

Jocurile **De doi** evidențiază următoarele situații:

- *aspect unitar* al melodiilor și în același timp anumite trăsături muzicale ce le încadrează în stilul melodic al *De doi-urilor* românești.

- *neomogenitate* muzicală în unele melodii, mai ales în cazul celor numite “Joc de doi”, “De joc”, “Joc”, “De mână” etc.

În prima grupă, sub aspect *ritmic*, este caracteristic *motivul sincopat*, acesta găsindu-se și în alte jocuri, cum este Trilișești, Leșasca, Coșnencuța. Aceste melodii sunt interpretate de obicei la fluier. Sub aspect melodic, de doi-urile au structuri muzicale unitare cu melodiile de joc similare din celelalte zone folclorice ale țării.

Cealaltă grupă se caracterizează prin aspectul eterogen al melodiilor, dat de împrumuturile melodice din repertoriul vocal sau din alte categorii muzical-coregrafice de o mai largă circulație în Moldova. Apar înrudiri cu Bătuta, cu Ciobănașul, Sârba,

Bătrâneasca rădăuțeană, Huțulca etc. Unele jocuri indică posibile relații cu muzica lăutărească bucovineană din secolul trecut, altele cu cântecul contemporan orășenesc de petrecere, de altfel perfect integrate în muzica dansului popular.

Hora se bucură actualmente de o mare vitalitate, având frecvență generală în toate satele din Moldova. Manifestării coregrafice, foarte unitară, îi corespunde o mare diversitate muzicală, în fiecare localitate fiind cunoscute mai multe melodii și variante de horă. Melodiile de horă se cântă în toate manifestările însoțite de joc. Mai mult, unele din structurile sale pătrund și în muzica altor jocuri, cum ar fi Bătuta, Sârba, Rusasca, De doi, ba chiar și în melodii ale diverselor genuri vocale. Ca și la celelalte jocuri, melodia de horă a evoluat în timp, creându-și structuri ritmico-melodice proprii, care reflectă diverse stadii de evoluție. La toate straturile se pot constata anumite caracteristici muzicale de ordin general:

- folosirea *sistemului ritmic divizionar*, fraza ritmică având la bază *sucesiunea de opt optimi* în multiple divizări binare. Mai nou, începând din sec. al XIX-lea, în unele hore sunt utilizate formule ritmice consecvent ternare;

- *forma arhitectonică* este preponderant *strofică*, nefiind totuși exclusă variația. Improvizația arhitectonică este prezentă în formele evaluate;

- *Melodica* este bogată sub aspectul formulelor, dar *sistemele modale* folosite sunt în majoritatea cazurilor *octocordice modale* și *tonale*, relevând structuri melodice evaluate;

- Predomină *diatonismul*, atât de natură tonală, cât și modală. Elementele cromatice, atunci când apar, dezvăluie originea lor orientală sau lăutărească;

- Mare diversitate a stilului de interpretare, care diferă de la melodiile țărănești la cele lăutărești, ori de la zonă la zonă.

Pe baza unor particularități muzicale, melodiile se grupează în următoarele categorii: a. *hora țărănească*, b. *hora boierească* și c. *hora lăutărească*.

Hora țărănească este preponderant interpretată la *fluier*. Predomină *forma bifrazală*. Ritmica este încadrată numai în *măsuri binare cu timpi binari*, ce își are originea în divizarea sau cumularea a opt optimi la nivelul frazei. Această formulă ritmică fundamentală este specifică structurii octosilabice a versului popular românesc cântat, regăsindu-se și în versul strigăturilor de

joc. Schema ritmică a melodiilor pare să provină din îmbogățirea ritmului tobei ori a instrumentului de acompaniament, fiind formată din fraze de opt optimi. Pe acest fundal ritmic al melodiei și acompaniamentului vine o a treia categorie, mișcarea coregrafică, prin care pasul dansatorilor marchează de obicei *unitatea metrică pătrimea*. Viteza metronomică a horei țărănești se încadrează într-o *mișcare medie de tip Allegretto*. Prin structurile sale ritmico-melodice și arhitectonice, hora țărănească se dovedește a fi păstrătoarea unui strat muzical arhaic, iar prin marea ei capacitate de asimilare a altor specii și genuri rămâne o permanentă sursă de de înnoire și de regenerare.

Hora boierească are frecvența maximă în Bucovina și în zonele limitrofe (Botoșani, Iași). Caracteristica principală a acestui tip de horă este *ritmul ternar*, care apare atât independent, cât și în diverse combinații, *întotdeauna în măsura de șase optimi*. *Tempoul este în general lent*, pătrimea cu punct variind aproximativ între 70-90 pulsații pe minut. Melodic, predomină *aspectul tonal*, iar în cadrul acestuia nu lipsesc *modulațiile*. Forma arhitectonică este mai dezvoltată, de *trei fraze* sau *patru fraze*, nelipsind însă nici structura bifrazală. În cazul ultimei categorii arhitectonice, apar elemente comune cu hora țărănească, a cărei particularitate este ritmul binar.

Hora lăutărească din Nordul Moldovei are un stil melodic și interpretativ apropiat de muzica țărănească, dar și de cea școlită occidentală. Lăutarii, acești trubaduri populari, au avut un rol important în procesul de evoluție al melodiilor de joc; ei străbăteau zone vaste mai ales după emancipare, remarcându-se nu numai ca interpreți, ci și prin virtuți componistice.

Rusasca, acest joc vechi țărănesc are o circulație intensă în județul Suceava și Botoșani. Rusasca se dansează în Bucovina *mai mult în cerc*, fiind un joc ritmic foarte vesel. *Tempoul* melodiilor încadrează jocul în grupul jocurilor rapide (MM Pătrimea = 150-224 pulsații pe minut), ce pretend virtuozitate coregrafică dansatorilor și viteză instrumentiștilor. *Melodiile după care se joacă Rusasca sunt autohtone*, de o reală autenticitate, în ciuda numelui care crează impresia împrumutului străin. Melodiile de Rusască sunt de origine țărănească, aceasta fiind evidentă și în coregrafie. La horă, Rusasca ocupă un loc important în ciclul jocului, deoarece ea deschide deseori jocul.

Rusasca este un joc de origine românească, chiar dacă numele pare străin; este foarte agreat în mediul sătesc bucovinean.

Sârba nu face parte dintre jocurile tradiționale bucovinene, fiind o achiziție recentă prin lăutari, interpreți profesioniști ori radio. Este actualmente un joc de circulație în toată țara. Tempoul este rapid, pătrimea putând atinge valori metronomice ce se situează peste 180, chiar peste 200 pulsații pe minut. Ritmul este variat structural, încadrându-se în *metrul binar*.

a) *Ritmul binar simplu* este frecvent folosit, în special în melodiile interpretate la fluier, ce sunt considerate ca fiind cele mai vechi și mai autentice. La baza acestora se află scări pentacordice, hexacordice ori pendulatorii, care aduc un argument în plus în favoarea originii lor țărănești, a vechimii și autenticității românești. Forma arhitectonică este *bifrazală*, relevantă pentru vechimea acestui tip de sârbă.

b) O altă grupă de sârbe, cu o *melodică mai evoluată* este dominată de *ritmul mixt*, în care coexistă diviziunile binare cu cele ternare. Uneori aspectul mixt apare concretizat prin alăturarea unei fraze construită pe ritm binar, de alta cu ritm ternar. De cele mai multe ori, combinația ritmică binar-ternar se manifestă la nivelul *măsurii*, în care un timp poate fi binar, iar celălalt triolet.

c) *Sârbele lăutărești* evidențiază, ca și horele din aceeași categorie, aspecte neomogene, prezentând, în genere, aceleași caracteristici.

La grupa b) și c) forma arhitectonică ajunge la un *lanț de 5 până la 8 fraze care se succed relative liber*.

Apar contaminări și interferențe în muzica *Sârbei* cu alte jocuri, ca Bătuta, Ciobănașul, De doi (ritmul sincopat), Rusasca, Hora, Arcanul etc.

b) Jocurile de circulație zonală atestate în colecțiile specializate de folclor muzical sunt: arcanul, bătrâneasca, ciobănașul, ciobăneasca, coasa, corăgheasca, huțulca, rața, trilișești. Le prezint succint, pentru orientare generală.

Arcanul este răspândit în satele bucovinene de la Rădăuți până la Vatra Dornei, cu infiltrații în județele Vaslui și Iași. Acest joc pare să fie de origine păstorească. *Arcanul* jucat de țărani în zilele noastre folosește *ritmuri predominant binare, în măsuri*

simple. Majoritatea melodiilor de Arcan folosesc aceeași scară, *dorian cu treapta a 4-a fluctuantă* și formule ritmico-melodice asemănătoare. Tempoul variază între 124 și 176 pulsații pe minut. Dacă melodia jocului *Arcanul* a fost consemnată la începutul secolului al XIX-lea (Fr. Rouschitzki, Carol Miculi, Teodor T. Burada), iar aceasta s-a păstrat fără modificări esențiale până astăzi, vechimea acestui joc este considerabilă. În zona rădăuțeană este denumit prin explicativul “bătrânesc”.

Jocul *Bătrâneasca*, prin melodiile sale, se dovedește a fi deosebit de unitar atunci când este vorba de stilul arhaic conservat în zona Rădăuților, însă relevă aspecte neomogene când termenul se aplică la diverse jocuri pentru a sugera o anumită vechime.

În privința melodiilor de joc, *Bătrâneștile rădăuțene* evidențiază înrudiri cu melodia vocală din care provin. Tempoul este destul de așezat, pătrimea oscilând între 88 și 130 pulsații pe minut. Ritmul predominant este cel *binar simplu, de optimi* sau *cu diviziuni*. Materialul sonor evidențiază apartenența melodiilor la stratul folcloric arhaic prin ponderea scărilor pentacordice și hexacordice minore și a cadențelor consecvent pe tonică.

În formele mai evoluate ale *Bătrâneștii rădăuțene* pot fi întâlnite și scări de tipul octocordului minor.

Desfășurarea coregrafică pare să fie de tipul *horei lente* în diviziuni binare. Uneori, în timpul dansului, melodia interpretată de instrument este dublată de voce, care, în fond, cântă (melodizează) strigăturile. Acest mod de desfășurare muzical-coregrafică este un alt indiciu al caracterului arhaic al *Bătrâneștii rădăuțene*.

Ciobănașul este un *joc mixt de perechi*. Melodia jocului prezintă un număr mai mic de linii melodice în structuri muzicale mai puțin diverse. Forma arhitectonică este dominată de tipul *strofic bifrazal*. Melodiile pot avea caracter modal major sau minor.

a) Cele cu *structură majoră*, în afară de scară, au comun un anumit contur melodic dat de unele motive ritmico-melodice cu personanță, utilizate variat, conform tradiției muzicii din repertoriul păstoresc interpretat la *fluier*. Forma arhitectonică este reprezentată de *strofa primară*, monofrazală, ce constă în reluarea variată a aceleiași linii melodice.

b) Melodiile cu *structură minoră*, în afară de scara minoră, se caracterizează și prin inflexiunea modulatorie la relative majoră în fraza a doua, cadentând pe tonica tonalității inițiale.

În actualitate, jocul *Ciobănașul* se bucură de o circulație largă mai ales în variantele minore.

Ciobăneasca face parte, alături de *Ciobănaș*, din repertoriul păstoresc, fiind cunoscut în Moldova și cu numele de *Mocănește*. Melodiile de *Ciobăneasca* prezintă uneori asemănări ritmico-melodice cu cele ale jocurilor *Ciobănașul* și *Trilișeștiul*. De cele mai multe ori ele sunt, însă, structurate pe sunete rezultate din rezonanța naturală a fluierului, preferând celule construite din cvarte, cvinte și octave. Trebuie remarcată în *Ciobăneasca* existența unor melodii bazate pe improvizație ce operează îmbinarea liberă a celulelor și motivelor muzicale în secțiuni de dimensiuni variabile. La unele variante se observă întreruperea bruscă a frazei ritmice la cadență pe un sunet scurt, accentuat, aspect mai rar întâlnit.

Jocul *Coasa* are răspândire în Bucovina și în jumătatea de Nord a Moldovei. Unii cercetători îl consideră joc desprins din ritualurile agrare. Melodiile de *Coasă* se apropie de cele ale *Cărășelului* prin forma arhitectonică de tip *bifrazal*, prin structura ritmică și organizarea *tonală*, deasemenea prin *aspectul pendulatoriu de la sfârșitul frazei a doua*, cu observația că *aspectul major* se menține pe tot parcursul piesei.

Corăgheasca este practicat în toată Moldova, având circulație intensă în Nordul Moldovei, în zonele Suceava, Iași, Bacău și Neamț. Jocul este întâlnit și cu alte denumiri, derivate dintr-o rădăcină comună: *Corobasca*, *Corăbeasca*, *Corăbierasca*, *Corobăneasca* *Corobasca* etc. Uneori jocul apare cu mai multe denumiri în același sat: ex. *Corobasca* și *Corobăneasca* din Iaslovăț (SV).

Configurația corăgheștilor este variată, reflectând evoluția de la forma bifrazală ce are la bază structuri modale simple, la forme complexe, alcătuite din mai multe fraze, bazate pe octocorduri, cu modulații accidentale. Viteza metronomică are un spectru destul de larg, de la 130 pulsații la 200 pulsații pe minut, încadrând jocul între jocurile rapide. Ritmica melodiilor se bazează pe grupuri compacte de șaisprezecimi sau pe combinații

între șaisprezecimi și optimi. Din acest punct de vedere, jocul *Corăgheasca* se înrudește cu *Ciobănașul*, *Bătuta* și *Rusasca*. Multe melodii de *Corăghească* prezintă o cadențare neașteptată, printr-o celulă de 3 optimi așezate pe treptele 6, 5 și 8, urmate de o pauză de optime. În unele cazuri frazele se înrudesesc prin celule și motive comune, derivând una din alta. Acest lucru este o reflectare a improvizației favorizată de *structura pătrată a frazei melodice – opt măsuri*. Unele melodii de *Corăghească* se apropie prin motive, formule, chiar fraze muzicale, constituind o categorie distinctă cu variante în majoritatea județelor din Moldova, deci și în județul Suceava.

Huțulca este joc specific *nordului Moldovei*, practicat în unele sate din zonele Rădăuți, Humor, Câmpulung Moldovenesc și Depresiunea Dornelor. Variantele melodice ale acestui joc, atât cele vocale cât și cele instrumentale, se constituie într-un tip muzical bine determinat. Măsura utilizată este binară, nelipsind structurile mixte, în care se îmbină metru binar cu cel ternar. Melodica preferă prioritar scări minore, de tipul pentacordiei, diatonice sau cromatice, al hexacordiei minore dorice, al octocordiei minore cromatice, uneori cu modulație la omonimă. Este, deci, evidentă existența mai multor straturi evolutive în melodica acestui joc. Ritmul particularizează jocul în raport cu celelalte categorii muzical-coregrafice bucovinene. Forma arhitectonică este liberă, având la bază un număr variabil de fraze. La variantele cu structuri melodice mai simple, forma este de două-trei fraze, iar la cele mai evoluat poate ajunge la 6-7 fraze, îmbinate liber. În unele variante ale jocului din zona Rădăuților (Falcău, Brodina, Ulma) se remarcă influența stilului melodic arhaic de *Bătrânească*, stil ce domină autoritar majoritatea genurilor muzicale din zonă. *Tempoul este mai lent*, viteza metronomică este de 80-160 pulsații pe minut.

Structura intonațională, stilul de interpretare, legătura strânsă cu melodica vocală, tempoul mai lent, arată că *Huțulca* păstrează muzica celor mai vechi jocuri populare din zonă.

Rața circulă în principalele zone folclorice ale Moldovei, folosind, de obicei, o singură melodie, cu variante apropiate. Jocul *Rața* este rar folosit la petreceri ori la joc, fiind prezent în repertoriul ocazional de iarnă, mai ales în jocul *Căiuților* (zona Botoșani). În Bucovina, *Rața* este *joc bărbătesc de grup*, formând

adevărate suite cu alte jocuri, cum ar fi *Arcanul*, *Pădurețul*, *Șchioapa*, *Trilișeștiul* etc.

Cadrul melodic relativ fix este dat de folosirea consecventă a mixolidicului în formulele inițiale și cadențiale, unde este introdusă și sensibilă. Forma arhitectonică este fixă, bifrazală. Ritmul cuprinde, de regulă, un șir de opt optimi, rareori întrerupte de o pătrime.

Trilișești este practicat mai ales în Bucovina ca joc bărbătesc de grup, alături de *Arcan*, *Rață ș.a.* Structurile muzicale, în special cele ritmice, sunt similare cu ale melodiilor de *Ciobănaș* și *De doi* din repertoriul păstoresc. În melodiile de *Trilișești* arcul melodic poate avea o mai mare extindere, ca ambitus depășind octava în incipit. Forma arhitectonică depășește întotdeauna structura bifrazală.

c) Jocuri de circulație locală

Melodiile din această categorie circulă pe spații restrânse ale Bucovinei, unele având denumiri foarte sugestive. În funcție de trăsăturile muzicale, s-au stabilit următoarele situații:

- unele jocuri prezintă similitudini ritmico-melodice și coregrafice cu jocurile tradiționale de circulație generală (*Hora*, *De doi*, *Bătuta*, *Sârba*);
- unele provin din repertoriul ocazional de Anul Nou și al ciclului familial;
- unele jocuri au trăsături comune cu jocurile de circulație zonală (*Arcanul*, *Ciobănașul*, *Trilișești ș.a.*);
- jocurile în care principalele caracteristici provin din ritmurile asimetrice, din schimbările de tempo sau de metru, precum și din unele particularități coregrafice;
- melodii în care pot fi recunoscute intonații asimilate din folclorul popoarelor vecine.

Cele de mai sus evidențiază variatele ipostaze sub care se conservă fondul muzical străvechi, autohton, iar pe de altă parte, fenomenul înnoirii permanente a repertoriului melodic popular și al întrepătrunderilor ce se produc în acest domeniu. Melodii ce provin din alte zone folclorice sau de la alte grupuri etnice sunt racordate la specificul creației locale, devenind bunuri comune. Ele primesc adesea elemente caracteristice ale folclorului zonal, fără a-și pierde cu totul structurile ritmico-melodice care indică forma originară. Se remarcă în acest sens melodiile jocului

Ciocârlanul, Ichimul, Trăsurica, Drumul dracului, Șapte pași, Pădurețul, Băsmăluța ș.a.

În familia *Horei* pot fi incluse melodiile *Florica*, *Trei căline*, *Fudula*, *Hop și alta*. Intonarea vocală, este un mod particular de interpretare actualmente în vogă.

În familia *Bătutei* și *Ruseștii* se încadrează melodii ca *Țărăneasca*, *Bălăceanca*, *Rara*.

În familia *De doi-ului* se încadrează jocurile *Polobocul*, *Cioful*, *Ardeleana*, *Leșasca*.

În familia *Sârbei* pot fi încadrate melodiile la *Ciocăneșteanca*, *Busuiocul*, *Marioara*, *jocul Căiușilor*.

Melodii de joc din repertoriul ocazional sunt preluate la hora satului, deci refuncționalizate. Schimbarea funcției în cazul melodiilor aparținând stratului vechi nu aduce modificări esențiale în structura ritmico-melodică originală. Dintre aceste melodii, doar câteva folosesc metru și ritmică binară, celelalte formând o grupă aparte, unitară, caracterizată în general prin ritmică ternară în metru ternar.

Acestea făceau parte, probabil, din sistemul aksak în variante de șapte pulsații (2+2+3). Forma arhitectonică bifrazală și structura melodică bazată pe o scară minoră, în care fraza a doua prezintă deseori inflexiune modulatorie la relativa majoră, constituie alte argumente, alături de ritmul caracteristic, în favoarea vechimii acestor melodii.

Unele melodii se încadrează în familia *Arcanului*, altele în familia *Ciobăneștii*, iar altele în familia *Trilișeștiului*.

Florica este numele sub care circulă melodii diverse ca structură ritmico-melodică. Unele melodii de *Florica* au trăsături de horă bătrânească.

Jumătate joc prezintă contrast de tempo și de caracter între două fraze muzicale: Allegro-Vivace, tempo de Horă-tempo de Sârbă.

Leșasca circulă mai ales în județul Suceava și Neamț, apropiindu-se uneori de melodiile *Ciobănașului*, altele de *Rusască*.

Șapte pași este un joc ce se însoțește cu melodii disparate, neunitare. Are elemente comune cu *Trilișeștiul*, însă vădește originea urbană, chiar în muzica de salon.

Șchioapa face parte din categoria aksak. Ritmul șchiop cu ultimul timp alungit, este trăsătura distinctivă a dansului în toate zonele de circulație, combinat cu specificul pașilor de dans.

Țânțărășul sau **Țânțăroiul** se înscrie în categoria jocurilor cu timpi asimetrice, ca și *Șchioapa*. Melodia acestui joc circulă în aproape toate județele Moldovei, folosind și alte denumiri. Pe plan ritmic și metric există o inconsecvență în păstrarea sistemului aksak, melodia putând să părăsească măsura de 7/16 în favoarea sistemului divizionar.

Țânțăroiul din Iaslovăț (SV) este un *joc bărbătesc de cerc*, cu o melodică în metru binar.

Repertoriul de joc din Bucovina depistat de subsemnata în surse bibliografice a fost scanat și salvat în format digital, deasemenea a fost catalogat după criterii de specialitate - pe surse bibliografice, pe localități și genuistic -, alcătuind **BAZA REPERTORIALĂ DOCUMENTARĂ DIGITALĂ CCPCT a CENTRULUI CULTURAL BUCOVINA**. Pe baza cataloagelor sistematice am realizat un extras al jocurilor atestate documentar și reprezentate prin partituri cu transcrieri de melodii tradiționale, ordonându-le alfabetic pe localități. El constituie un ghid util pentru identificarea repertoriului local de către instructorii de formații și performerii interesați.

ARBORE: Bătrâneasca, Coasa, Hora, Marunța, Rața, Tri calinii

ADÂNCATAȘ: Bătuta de la Adâncata, Șapte pași

BAIA: Botoșanca, Bulgărelul, Chindia, Ciobănașul, Hora pe bătaie, Mușamaua, Pelinașul

BAIAȘEȘTI (Băișești): Drăceanca

BAINEȚ: Bătrâneasca

BĂLĂCEANCA: Bălăceanca, Ilenuța (Puiculeana), Măriuța (Rit nuntă)

BILCA: Bătrâneasca, Carașălu, Hora bătrânească, Marioara, Tropaita

BIVOLĂRIE: Bătrâneasca

BOGATA: Ardeleana (Ungurica), Botoșaneanca, Chindia, Ciobănașul, Mușamaua, Oina

BOTEȘTI: Polca

BOTOȘANA: Bătuta, Busuiocul, Botoșanca, Ceasu, Cimpoiul, Danțu, Hora, Polobocul, Sârba, Trii Lișești

BOTOȘ: Arcanul, Bătuta, Bătrâneasca, Ceasul, Ciobănașul, Ciocăneșteanca, Hop și alta, Huțulca, Mândrele, Sârba

BOROAIA: Hora, Trei călini, Țărâneasca.

BRODINA: Bătrâneasca, De doi, Ciobănașul, Huțulca, Hulubca, Huțulca, Rusasca

BROȘTENI: Brustureanca, Leșeasca, Leușteanca, Țărăneasca

BUDENI: Barosul, Cățaua, Ciobănașul, Moșnegeasca, Rusasca, Sârba, Țânțăroiul

BUNEȘTI: Balaceana, Carașălu bătrânesc, Ciobanașul, Hangu, Rusasca, Ursăreasca

BUTENI: Ciobănașul

CACICA: Ciobănașul, Pădurețul, *Rit nuntă:* Măriuța, *Ritual Anul Nou:* Capra

CAJVANA: Chipărușa, Frunza nucului, Huțulca, Moroșanca, Șchioapa, *Rit nuntă:* Busuiocul, Înrobotatul

CAPU CÂMPULUI: Bătuta, Bătuta ursului, Cărășelul, Corăbeasca, *Rit nuntă:* Gheorghită și cu Lenuța, Salcâm, salcâm de vară

CAPU CODRULUI: Bătută, Floricica, Furata, Hora, Joc de doi, Luncușoara, Sârba, Șapte pași, Rara, Rusasca bucovineană, Trilișești, Țărăneasca (Rusasca), *Ritual Anul Nou:* Cântarea caprei.

CALUGĂRENI: Țărăneasca

CÂMPULUNG: Bătuta din Vama, Bumbiereasca, Ciobănașul, Hora, Huțulca, Joc bătrânesc, Puiculeana, Sârbă, Roata, Țărăneasca, *Rit Anul Nou:* A caprelor, A căiuților

CIOCĂNEȘTI: Bătrâneasca, Cioful (Ciufu), Coșnencuța, Plesnita, Țărăneasca

CIPRIAN PORUMBESCU (STUPCA): Bălăceanca, Corăbeasca, Cumătrița, Cracoviana, De doi, Hora, Jădăucuța, Ilenuța, Mărioara, Stroiasca, Șapte pași, Trilișești, *Rit nuntă:* Măriuța.

CORLATA: Hora, Pădurețul, Sârba, Rusasca, Trandafirul

COSTÂNA: Cioful (Ciufu)

COȘNA: Coșnencuța, *Rit nuntă:* Măriuța.

COTÂRGAȘI: Brustureanca, Leușteanca

CRUCEA: Horodincea

DELANI-VULTUREȘTI: Bătaia

DOLHASCA: Ardeleana ca la Vatra Dornei, Ciobănașul, Roata, Țărăneasca, *Ritual An Nou:* A caprei, A cailor, Ursăreasca

DOLHEȘTI: Bătrâneasca, Ciobănașul, Ciobăneasca, De doi, Trei căline, Țărăneasca

DOLHEȘTII MARI: Bătuta, Ciobănașul, Rusasca

DORNA CANDRENI: Botoșanca, Ciobănașul, De joc, Hop și alta, Polobocul, Roata, Sârba, Ursăreasca, *Ritual nuntă:* De trei ori pe lângă masă, Păhărelul dulce (Busuiocul)

DOROHOI: Sârba, Hora

DRĂCENI: Bătuta, Cioful, Cărășelul, Hora bătrânească, Țărăneasca

DRĂGOIEȘTI: Băsmăluța, Draifus, Hora, Hora încălecată, Huțulca, Ilenuța (Puiculeana), Jumătate joc, Rusasca, Sârba

DUMBRĂVIȚA: Țărăneasca

EMIL BOTNĂRAȘ: Țântăroiul

FĂLTICENI: Bătuta, Boghii, Cărășelul, Roata, Sârba, Țărăneasca, *Joc de nuntă*

FÂNTÂNA MARE: Hora

FÂNTÂNELE: Batista, Bătuta, Botoșanca

FRĂȘIN: Botoșanca, Busuiocul, Landlerul

FRĂȚĂUȚII NOI: Arcanul, Hora, Labușul, Șeptileanca, Șoarecul

FRĂȚĂUȚII VECHI: Bătrâneasca, Arcanul, Labușul, Pădureanca

FRUMOSU: Hop și alta

FUNDU MOLDOVEI: Arcanul, Baba slabă, Bătuta, Brustureanca, Cărășelul, Cimpoiul, Ciuda, Coragheasca (Corobasca), De doi, Fudula, Frunza nucului, Joc vesel, Jumătate de joc, Hora, Huțulca, Leușteanca, Măriuța, Mușamaua, Ochiul dracului; Polobocul, Puiculeana, Sârba, Soldătasca (Șuhacu), Trandafirul, Trilișești, Țărăneasca, Ursăreasca, *Ritual An Nou:* Capra, *Ritual nuntă:* De trei ori pe după masă, Jocul zestrei, Jocul cel mare, Hora mare, La masa mare

GĂINEȘTI: Bătuta, Cumătrița

GĂLĂNEȘTI: Hora bătrânerască

GRĂNICEȘTI: Alivencile, Drumul dracului, Jădăucuța, Zoica

GULEA: Cărășelul, De doi, Hora, Polca, Rusasca, Sârba, Țărăneasca

GURA HUMORULUI: Arcanul, Ardelencuța, Bătuta, Corăbeasca, Hora, Mânăstireanca, Țărăneasca

GURA PUTNEI: Bătrâneasca, *Ritual nuntă:* Bătrâneasca

HAVĂRNA-DOROHOI: Hora

HÂRTOP: Bătrâneasca, Ciobănașul, Ciobăneasca, Corăgheasca

HORODNIC: Banu maracini, Bătuta, Bătrâneasca, Clopoțalu, Corăgheasca, Hora, Huțulca, Labușul, Merg fetele la pădure,

Padurețul, Parasca, Plesnita, Șapte mori, Șepti pași, Șchioapa, Trilișăștii, Țărăneasca, *Joc ritual nuntă*.

HORODNIC DE JOS: Arcanul, Păunașul, Sadău, Stolnicul, Strujanul, Șapte găște, Ursăreasca, Țărăneasca, *Ritual de nunta:* Florisicî di pi strat (bătrâneasca), Hora dimineții

HORODNICENI: Ardeleanca, Cărășelul, Ciobănașul, Hora, Puiculița, Sârba, Șapte pași

IACOBENI: Bătrâneasca din Ciocănești, Cioful, Coșnencuța, Plesnita, Țărăneasca

IASLOVAȚ: Bătrâneasca, Clazir Polic, Corăgheasca, Drumul dracului, Polcă, Șchioapa, Trempeleaua, Țânțăroiul, Țiptiroiul, *Ritual nuntă:* Hora miresei

ICUȘENI: Bătrâneasca

ILIȘEȘTI: Leșeasca

IZVOARELE SUCEVEI: Bătrâneasca, Bătuta, Huțulca, Învârtita, Sadău

LAURA: Bătrâneasca, Bobâlna, Crasneanca,

LĂMĂȘENI: Bătuta, Bozul

LESPEZI: Hora

LITENI: Bătuta

LOZNA: Bătuta, Sârba

MARGINEA: Ciucalăul, Hora, Sârba, Strujanul,

MĂLINI: Bătuta ursului, Ciobănașul, Drăceanca, Rupta

MĂNĂSTIREA HUMORULUI: Ciobaneasca, Jumătate de joc, Moroșanca, Trilișăștii

MIHAIȘTI: Bătrâneasca, Brâul popii, Leșeasca

MILIȘĂUȚI: Găureanca, *Ritual de nuntă:* Bătrâneasca

MITOC-SUCEAVA: Hora

MOARA CARP: Bătucita, Ciobăneasca, Ciufu, Coasa, Ilenuța, *Ritual nuntă:* La vorniceii

MOARA NICĂ (MOARA): Arcanu, Arcanaua, Ciobănașul, Crețișorul, Rața, Șapte pași Trandahiru

MOIȘA: Trei călini, Țărăneasca

MOLDOVIȚA: Arcanul, Bătuta, Hora, Huțulca, Moroșeneasca, Sârba, Țărăneasca,

NIGOTEȘTI: Ciobăneasca

PALTIN: Țărăneasca

PĂRTEȘTII DE JOS: Arcanul, Băsmăluța, Bătuta, Boica, Ciobanu, Corăbeasca, Crețișorul, Dunăreasca, Hora, Frunza nucului, Pădurețul, Rototunda, Țărăneasca, Trandafirul, *Ritual nuntă:* Măriuța

PÂRTEȘTII DE SUS: Hora
POIANA BUDEANULUI-DOLHASCA: Roata
POIANA STAMPEI: Sârba
POIENI-GURA HUMORULUI: Frunza nucului
POIENI-SOLCA: Joc bătrânesc, Ochiul dracului
POJORÂTA: Arcanul, Bălăceanca, Bătuta, Bătrâneasca, Ciobănașul, Coșnencuța, Claizir-Polca, Hora, Huțulca, Hop și alta, Ilenuța, Învârtita, Polobocul, Trilișești
PLUTONIȚA: Bătrâneasca
PROBOTA: Chirostiile, Ciobănașul, Corăgheasca, Rusasca
PUTNA: Andrieșasca, Arcanul, Ardeleana, A sadăului, Bătrâneasca, Bătuta, Ciobănelul, Corăgheasca, Fudula, Hora, Moldoveneasca, Rața, Șapte pași, Tropoțica, Țigăneasca, *Ritual nuntă:* Jocul zestreii, Zăhărelul
RABĂIA: Ciobănașul
RĂDĂȘENI: Bătuta, Ciobăneasca
RĂDAUȚI: Bătrâneasca, Bătuta, Crețișoara, Drumul dracului, Frunza nucului, Hora, Horodniceanca, Nevăstuica, Roata, Sârba, Șapte pași, Trilișești, Țărăneasca, *Joc de nuntă:* De trei ori pe după masă
ROTOPĂNEȘTI: Cioful
SADOVA: Hora
SATU MARE: Bătrâneasca, *Ritual nuntă:* Nunule, nunuțule
SFÂNTU ILIE: Polobocul
SILIȘTEA NOUĂ: Rusasca, Brâul
SIMNICEA: Batista (Băsmăluța)
SLĂȚINA: Bătura, Corăbeasca
SPĂTĂREȘTI: Hora
SOLCA: Ceasul, Ciobănașul, Hora, Ochiul dracului, Țărăneasca
SOLONEȚ: Fudula
STRAJA: Arcanul, Bătrâneasca, Bătrânește, Ciobănașul, Claizirul, Fudula, Joc huțul, Hora, Huțulca, Ilenuța, Poienile, Polca, Rusasca, Țărăneasca
STROIEȘTI: Mărioara
SUCEAVA: Baraboiul, Bătuta, Hora, Sârba, Țărănească, Trilișești, Moroșăneasca, Ciobănaș, Arcanul, Roata, Tri calinii, Șarampoiul, Hop și alta, Carașălu, Șeptileanca, *Ritual nuntă:* Busuiocu
SUCEVIȚA: Coasa, Ilenuța, Rusasca, Sârba
SUSENI: Hora
ȘENDRICANI-DOROHOI: Ca la Șendricani

TODIREȘTI: Cațaua, Cioful
TUDORA-FĂLTICENI: Botoșanca, Colomeica, Hora
UDEȘTI: Hora
ULMA: Galițianca
VADU MOLDOVEI: Ciobăneasca, Șapte pași, Trandafirul
VALEA MOLDOVEI: Bătuta, Corăbeasca, Cumătrița, Trandafirul
VALEA SEACĂ: Cioful, Hora, Sârba, Țărăneasca, *Ritual nuntă:* Dansul colacului, Jocul vătăjeilor, Hora
VAMA: Arcanul, Bătuta, Bătrâneasca, Bumbiereasca, Ciobănaș, Fudula, Hora, Huțulca, Rața, Rusasca, Șapte pași, Țărăneasca
VATRA DORNEI: Bătrâneasca, Bătută, Ca pe laiță, Coșnencuța, Huțulca, Roata, Țărăneasca
VĂRATEC: Sârba
VICOVU DE JOS: Bătrâneasca, Înschimbata, Roata, Sălcioara
VICOVUL DE SUS: Bătrâneasca
VOITINEL: Bătrâneasca
ZAHAREȘTI: Bălăceanca, Batista, Cioful, Hora.

Accesarea partiturilor se face prin sistemul de consultanță artistică profesională oferit de **Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale** din cadrul **Centrului Cultural Bucovina**, prin personalul de specialitate. Îmbogățirea bazei documentare de repertoriu muzical folcloric cu noi repertorii și variante repertoriale constituie preocuparea permanentă a sectorului de conservare din instituție, însă trebuie să constituie și preocupare a performerilor rurali, satul constituind izvorul creației folclorice, nicidecum așa-ziii „compozitori de folclor” care inhibă creativitatea populară pentru afaceri de piață muzicală cu falsuri folclorice și surogate.

VALORIFICAREA INSTRUMENTELOR MUZICALE TRADIȚIONALE ÎN SPECTACOLUL FOLCLORIC ACTUAL

- Mădălina RUCSANDA -

[Dr., Conf. univ. la Universitatea Transilvania din Brașov-
Facultatea de Muzică]

Spiritul creator al poporului nostru s-a concretizat de-a lungul istoriei sale multimilenare în neprețuite valori materiale și spirituale; pentru a-și exprima bucuriile și dorurile inimii sale el a născocit cântecul și instrumentele muzicale, ele dezvăluind creativitatea, gustul artistic și îndemânarea țăranului român.

Fără o cunoaștere deplină a instrumentelor muzicale construite de creatorii și interpreții populari nu se poate înțelege muzica populară instrumentală, fiind știut faptul că posibilitățile acustice ale acestora determină câteodată înfățișarea melosului. Pe de altă parte, numărul și varietatea tipologică a instrumentelor demonstrează o deosebită inventivitate în descoperirea surselor sonore. La români, cunoașterea majorității instrumentelor considerate tradiționale s-a realizat foarte târziu, iar unora li s-a identificat o arie largă de răspândire. Dar, metoda de cercetare a folclorului muzical elaborată de Constantin Brăiloiu și aplicată de cercetătorii Arhivei de folclor a Societății Compozitorilor Români (1928) și în continuare de către instituțiile specializate în acest domeniu, a acordat studierii instrumentelor populare importanța cuvenită.

Putem vorbi mult despre diferitele aspecte ale valorificării instrumentelor populare în spectacolul folcloric actual dar, în prezentarea de față nu îmi propun o tratare exhaustivă ci numai o punctare a câtorva aspecte ale acestui vast subiect.

În ultimii ani, din motive obiective dar și subiective, civilizația tradițională a cunoscut o continuă degradare care a determinat alterarea multor componente ale culturii populare, dar și a unor instrumentele muzicale tradiționale – cimpoiul, fluierul, cobza, drâmba etc – care au fost treptat înlocuite cu instrumentele de proveniență industrială: trompeta, taragotul, clarinetul etc care au fost adoptate de muzicanții profesioniști tocmai datorită performanțelor lor superioare dar și datorită faptului că în comunitățile rurale sunt mobilizați tot mai mulți participanți la spectacolul folcloric iar instrumentele tradiționale menționate nu sunt suficient de penetrante.

Astăzi, când arta populară nu mai reprezintă o prioritate pentru multe departamente culturale ale administrațiilor locale sau naționale la sate se cântă tot mai puțin și se ascultă doar cântecele transmise pe posturile de radio și TV iar la nunțile tradiționale lăutarii sunt înlocuiți frecvent de DJ, oamenii transformându-se în consumatori ai bunurilor create de alții, iar atunci când se mai cântă sau se mai dansează se face pentru a performa în spectacole, concursuri sau alte manifestări artistice. Aceste aspecte pun în pericol supraviețuirea formelor culturii populare care s-au mai păstrat și nu putem fi liniștiți la gândul că multe din datinile și obiceiurile satului românesc, din instrumentele tradiționale au fost conservate în muzee sau au fost imortalizate pe bandă magnetică sau pe hârtie. Important este ca să se dea șansa supraviețuirii fie și numai ca elemente de culoare în viața comunităților rurale sătești ale mileniului al treilea.

Asistăm în zilele noastre la înființarea orchestrelor de folclor alcătuite din instrumentiști profesioniști care prin măiestria lor au scopul de a promova tezaurul culturii noastre naționale precum și la profesionalizarea treptată a instrumentiștilor – membrii ai formațiile de folclor - care provin din zone etnofolclorice diferite, iar sub bagheta unui șef de orchestră execută piese din toate zonele țării într-un stil standardizat, în care observăm din punct de vedere ritmic și formal o anumită regularizare, multe tremollo-uri și legato-uri violonistice,

crescendo-uri, diminuendo-uri care nu se regăsesc în muzica tarafurilor lăutărești precum și abundența ornamentelor melodice și virtuozitatea instrumentiștilor. Dacă lăutarii din mediul sătesc caută să fie cât mai aproape de intonațiile vocale și instrumentale țărănești, cei de la marginea orașelor folosesc o manieră caracteristică mahalalei, cu multe ornamente, cromatisme, gâlgâiri și sughițuri provocate de gustul îndoielnic al timpului precum și de influențele neasimilate ale populației multicolore din punct de vedere național.

Referitor la aria de răspândire a instrumentelor muzicale observăm că acestea diferă mult de la o zonă la alta și chiar în cadrul aceleiași entități, în funcție de condițiile istorice diferite de dezvoltare a unei regiuni sau datorită impresiei artistice lăsate oamenilor. Diferențieri apreciabile se pot observa chiar în tehnica de interpretare la același instrument; apogiaturile, melismele, folosirea sferturilor de ton etc, purtând amprenta lor zonală, ce se oglindește în stilul de execuție al interpreților populari.

În fiecare zonă etnofolclorică există centre în care se practică interpretarea melodiilor instrumentale de joc cu instrumentele tradiționale specifice. De exemplu, în Bihor este întâlnită *vioara* cu acompaniament ritmic de tobă iar pe Valea Crișului Repede chiar și cu acompaniament de instrumente cordofone, *vioara cu goarnă* este răspândită și astăzi în spațiul muzical bihorean și parțial pe Clisura Dunării în Banat, *contra* construită artizanal este un instrument specific pentru spațiul din Nordul și Centrul Ardealului, *violoncelul „bătut”* este specific Ardealului până în zona sudică a sa, el fiind bine reprezentat și în Banatul de câmpie. Ansamblul muzical tradițional, în care este inclus violoncelul „bătut” mai cuprinde unul sau două instrumente solistice, asociate – după caz – cu o „coantră” (*vioara a doua* cu rol de acompaniament) sau un „braci” (*viola*).

Cobza ca instrument cu rol principal de acompaniament a fost folosită la români în zona Munteniei, Olteniei, Moldova și sudul Transilvaniei, și a dispărut treptat din practica muzicii

tradiționale, încă din perioada interbelică a secolului trecut, astăzi existând doar câțiva interpreți care activează în cadrul unor ansambluri folclorice. *Țambalul mic* se întâlnește în Muntenia și Oltenia și Moldova, iar *țambalul mare* este folosit în Ardeal și parțial în Banat, fiind folosit atât ca instrument solistic, cât și ca instrument de acompaniament. *Țitera* este un instrument răspândit în mediul tradițional al populației maghiare din România, existând 2 tipuri: o țiteră diatonică cu barele așezate pe un rând, acordată pe o structură de mixolidian și o țiteră cromatică ale cărei bare sunt așezate pe două rânduri, ce completează scara mixolidiană cu semitonuri cromatice³.

Chitara (numită și *zongoră* în Maramureș, Oaș) este folosită în mod diferențiat de la o zonă la alta, având în Muntenia și Moldova acordajul obișnuit (italian), în Banat și Oltenia poate avea 4 coarde, iar în Maramureș două sau trei coarde.

Tilinca, cel mai simplu instrument aerofon se întâlnește sub două variante constructive: tilinca cu „dop” (cap de fluier) și tilinca fără „dop”, care are performanțe net superioare și este întâlnită în nordul Moldovei și Transilvaniei. *Naiul* este întâlnit în practica tarafurilor din Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova și Bucovina ca instrument solistic care dublează melodia viorii prime îmbogățind-o cu glissande repezi ascendente sau descendente iar ocarina este răspândită în Oltenia și Muntenia, are un timbru individualizat datorită prezenței armonicilor din registrul grav. Meșterii tradiționali confecționează din lemn ocarina dreaptă, o combinație constructivă între ocarina clasică și fluier, care are un timbru deosebit, un ambitus limitat (până la 9 sunete).

Fifa, instrument aerofon folosit pentru amuzament de către femei și copii din zona Olteniei, construit din tulpină de cucută,

³ Cf. informațiilor provenite de la Venczel Huba, absolvent al Facultății de Muzică din Brașov.

coajă de salcie, lemn de soc etc. emite un sunet fluierat după principiul despicării coloanei de aer cu ajutorul unei muchii ascuțite. Un instrument specific zonei Moldovei este fluierul moldovenesc, instrument aerofon semitransversier fără dop, întâlnit în diferite mărimi și variante constructive. Buciumul este întâlnit în mediul pastoral românesc sub diferite modele constructive iar taragotul este foarte popular în Banat și Transilvania.

Pentru a se păstra specificul zonal este indicat să se procedeze la o creștere valorică și numerică a formațiilor și grupurilor mai mici de instrumente populare – fluier, cavale, cobze, țitere, cimpoaie, tulpice – care pot valorifica folclorul muzical local. Deasemeni, este important ca fiecare formație și fiecare interpret să își aleagă repertoriul și maniera interpretativă ținând cont și de particularitățile zonale, pentru a nu se ajunge la uniformizare și la dispariția culorii locale care conferă varietate și diversitate folclorului românesc. Prima formație de fluierași din țară care practica cântarea la unison s-a înființat în comuna Jina, județul Sibiu în anul 1948, fiind urmată de înființarea altor formații în care întâlneam și alte instrumente sau pseudoinstrumente.

Promovarea tradițiilor trebuie să se facă de la vârste fragede; din acest motiv este necesar să existe în școli sau în *Cluburile elevilor* formații instrumentale simple sau mai complexe sau chiar ansambluri folclorice în cadrul cărora să li se ofere copiilor acea hrană spirituală de care au nevoie pentru a crește sănătoși spiritual, unde învață să mânuiască un instrument și unde prin dans, cântec sau vers, contribuie la definirea specificului artei populare, dezvăluind tezaurul inestimabil din zona respectivă. Se pot înființa astfel formații de muzicuțe, de fluierași alcătuite din fluier de diferite mărimi, cavale, cimpoaie etc, formații de acordeoane la care se poate alătura o chitară și un contrabas pentru armonie și acompaniament. În mediul rural copiii cântă la instrumente populare încă din copilărie, putându-se realiza cu ușurință un taraf sau chiar o orchestră populară, care poate fi un excelent mijloc de educație artistică. Un astfel de taraf

poate fi alcătuit din: vioară, acordeon, chitară, nai, țambal mic, contrabas. Țelul principal al profesorilor care se ocupă de instruirea elevilor este ca aceștia să își însușească repertoriul zonei folclorice în care trăiesc cu toate particularitățile stilistice care îl caracterizează și, de ce nu, de a-și forma o manieră proprie de interpretare. Toate formațiile dar și soliștii își pot valorifica experiența și potențialul interpretativ în cadrul numeroaselor concursuri artistice existente în orașele și satele țării dar și în cadrul manifestărilor de viață tradițională: nuntă, hora satului, petrecerile populare, nedeile etc.

Trebuie să menționăm că există oameni care iubesc folclorul și tradiția, care au crescut cu ele și și-au asumat misiunea de a duce mai departe și a prezenta celor tineri valorile tradiționale și frumusețea nemărginită a folclorului românesc.

În acest sens, aș menționa inițiativa demnă de laudă a preotului Octavian Smădu din localitatea Victoria care instruieste copii, tineri și maturi pentru a putea să bată diferitele tipuri de toacă. El valorifică potențialul învățăceilor în cadrul Festival Internațional de Toacă și Clopote intitulat simbolic „*Cântecul care zidește*” pe care îl organizează anual din anul 2001, festival care anul acesta a ajuns la a șaptea ediție, bucurându-se de participare internațională din Ucraina și Bulgaria. Nu putem omite din această prezentare preocuparea pentru construcția instrumentelor tradiționale în special în rândul bărbaților din Munții Apuseni, Valea Jiului, în localitățile din jurul Horezului, Munții Vrancei, județul Argeș, la Hodac în județul Mureș și în multe alte zone: Ion Arsene, Constantin Antonie, Nicolae Bem, Pavel Caba, Ion Costache, Mihai Lăcătuș, Gheorghe Pasăre, Emil Pralea și Grigore Pop etc.

Avem convingerea că, și dacă există factori perturbatori ai spiritualității tradiționale, eforturile de susținere și salvare a ceea ce s-a mai păstrat din viața folclorică trebuie sprijinite și încurajate atât material, cât mai ales, moral. Omul hotărăște totul și așa cum afirma D.D. Stancu, atâta timp cât românul va fi legat sufletește de tradiții, vom avea certitudinea că acestea vor hrăni inovațiile așa cum seva hrănește arborele, iar înnoirile nu pot să fie decât acele tradiții actualizate și trăite în consens cu aspirațiile pentru viitor.

PARTEA a IIa:

CULMI ALE IUBIRII DE FOLCLOR

CONSIDERAȚII ETNOMUZICOLOGICE PRIVIND DOINA VOCALĂ ȘI MELODIILE INSTRUMENTALE DIN BUCOVINA

- Florin BUCESCU -

[Pr. Conf.univ. Dr. etnomuzicolog Iași]

Creația populară bucovineană – și nu numai aceasta – a stârnit interesul literaților și muzicienilor începând cu sfârșitul primei jumătăți a secolului al XIX-lea și continuând până în zilele noastre. În perioada începuturilor, în ciuda opresiunii exercitate de imperiul habsburgic, intelectuali moldoveni ca V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, Alecu Russo, C. Negri și bucovineni ca Aron Pumnul, Iraclie Porumbescu, Tudor Onciul au atras atenția asupra bogăției tezaurului folcloric existent în Bucovina și a valorii acestuia, propunând și susținând în presa vremii necesitatea culegerii și publicării lui.

Folclorul era considerat, ca și creația cultă, un mijloc important de luptă pentru renașterea Principatelor române și de progres cultural și social. „Într-o epocă ca aceasta, afirma V. Alecsandri, unde țările noastre au a se lupta cu dușmani puternici care încearcă a întuneca nu numai drepturile politice, dar chiar naționalitatea românilor, poezia populară, ne va fi de mare ajutor”⁴. Poetul de la Mircești dezvoltă și îmbogățește această idee în articolul *Melodiile românești* unde anunță apariția unei importante colecții de folclor muzical semnată de pianistul și profesorul Carol Miculi. „Albumul d-lui Mikuli e binevenit, căci aduce un contingent de mare preț la comoara cunoștințelor Europei în privința naționalității noastre”⁵.

Evident că în citatul care se referă la volumul muzical al lui Carol Miculi, este exprimată o altă funcție a folclorului, aceea de ambasador „de mare preț” care în țările Europei, contribuie – atunci când este interpretat sau publicat la un nivel corespunzător – la o mai bună cunoaștere a specificului național. În adevăr,

⁴ V.Alecsandri, *Proză*, p. 187, apud Ghe. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, București, 1974, p. 234.

⁵ V. Alecsandri, *Melodiile românești*, în *România literară*, foaie periodică sub direcția lui V. Alecsandri, Iași, nr.9 din 27 fevr. 1855, p. 110-113.

publicațiile muzicale ale muzicianului bucovinean Carol Miculi și concertele sale au produs, așa cum consideră și muzicologul Viorel Cosma, „un ecou internațional excepțional”⁶. În partiturile folclorice publicate în antologia sa, Miculi reușește nu numai să publice melodii autentice românești cu aranjament pentru pian, ci să folosească formule lăutărești în acompaniament, surprinzând „culoarea locală” a melosului popular (Viorel Cosma).

Dar cine este Carol Miculi și ce contribuție a adus la cunoașterea folclorului autentic bucovinean, a celui românesc, în genere? Numele său este înscris în lexicoane și enciclopedii din străinătate și din țară, iar rolul său în istoria muzicii românești este abordat în studii și articole semnate de Lecca Morariu⁷, Mihail Gr. Poslușnicu⁸, Octavian Beu⁹, Eugen I. Păunel¹⁰, Zeno Vancea¹¹, Ghe. Ciobanu¹², Octavian Lazăr Cosma¹³, Corneliu Buescu¹⁴, Mihaela Marinescu¹⁵, Emil Satco¹⁶, ș.a. Din păcate, de peste trei decenii, personalitatea lui C. Miculi a interesat prea puțin pe muzicologi, așa încât astăzi, aproape că a fost dat uitării. Tema abordată de noi ne obligă să încercăm a reînvia figura

⁶ Viorel Cosma, *Muzicieni din România – Lexicon biobibliografic*, vol.II, Ed. Muzicală, București, 2003, p.118.

⁷ Lecca Morariu, *Comemorarea lui Carol Miculi la aniversarea a 100-a a nașterii sale*, Rev. *Glasul bucovinei*, Cernăuți 5, nr. 994, 1922.

⁸ M. Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la românii*, Editura Cartea Românească, București, 1928.

⁹ Oct. Beu, *Compozitorul Carol Miculi*, în *Societatea de mâine*, Cluj. Nr. 18, 1931, an VIII și *Un prieten român al lui Chopin*, în *Studii muzicologice*, vol. 6, București, 1957.

¹⁰ Eugen Păunel, *Vasile Alecsandri și Carol Miculi*, Cernăuți 1935, editura *Glasul Bucovinei* (extras).

¹¹ Zeno Vancea, *Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX*, vol. 1, București, Ed. Muzicală, 1968.

¹² Gheorghe Ciobanu, *Culegeri de folclor și Cântece de lume*, în *Izvoare ale muzicii românești*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1976.

¹³ O. L. Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. III, București, Editura Muzicală, 1975.

¹⁴ Corneliu Buescu, *Restituiri muzicale. Carol Miculi și Tudor Flondor*, București, Editura Muzicală, 1977.

¹⁵ Mihaela Marinescu, *Restituiri muzicale. Carol Miculu și Tudor Flondor*, de Corneliu Buescu, în *Muzica*, 28, nr. 5, V, 1978.

¹⁶ Emil Satco, *Bucovina. Contribuții cultural științifice*, Dicționar IX, Suceava, Biblioteca Bucovinei „I.G.Sbiera”, 2000.

acestui mare muzician bucovinean și de a sublinia importanța în actualitate a activității sale muzical-folclorice.

Născut la Cernăuți în anul 1821, Carol Miculi și-a început studiile muzicale cu mama sa și cu pianistul Franz Kolberg, și le-a continuat la Paris, cu marele maestru Frederic Chopin și cu Henri Reber cu care a studiat contrapunctul și armonia. Înzestrat cu un mare talent în ceea ce privește interpretarea pianistică, și bine pregătit de profesorii săi, tânărul Carol s-a întors la Cernăuți, devenind profesor, pianist concertist și dirijor. Evidențiindu-se atât ca pianist cât și ca profesor, după mai bine de zece ani de activitate în Bucovina, Moldova și Țara Românească, viața i-a oferit posibilitatea de a activa într-un centru muzical mai important, anume Liovul, Leopold sau Lemberg, unde a devenit profesor și chiar director al Conservatorului. A rămas strâns apropiat de pământul natal pe care nu l-a uitat niciodată, fapt dovedit și de aceea că a cules și publicat folclor muzical românesc, nu numai din Bucovina, ci și din Moldova și Țara Românească. A decedat în 1897, la 76 de ani.

Înainte de a prezenta activitatea sa folclorică, vom reaminti că Miculi a fost înzestrat cu harul compoziției muzicale, dovedindu-se a fi demn de renumele de elev al marelui pianist Frederic Chopin. A compus muzică de teatru (*Piatra din casă*, vodevil de V. Alecsandri), muzică vocal-simfonică, muzică instrumentală și corală și creații didactice. Cele 17 volume de *Opere pentru pianoforte* pe care le-a publicat la Leipzig arată recunoștința și dragostea lui pentru fostul său profesor (Fr. Chopin). Creațiile sale pentru pian, inclusiv prelucrările de folclor, s-au bucurat de succes, motiv pentru care au fost reeditate, chiar în timpul vieții sale.

Dar pentru cultura muzicală românească, numele Carol Miculi se înscrie ca important mai ales datorită faptului că a cules și notat cântece și jocuri ale oamenilor de la țară și din orașe, publicându-le într-o colecție alcătuită din 4 caiete. Fiecare din aceste caiete se intitulează *Douze airs nationaux roumaines (Balades, chants de bergers, airs de danse, etc) recueillies et transcrits pur Piano par Charles Mikuli: Leopold, chez Charles Wild* (fără datare). După tipărirea tuturor caietelor a fost inițiată retipărirea lor, dar reunite într-un singur volum cu un titlu adecvat noii situații: *Quarante-huit airs nationaux roumain (1848-1854)* așa cum de altfel apare titlul colecției într-un articol al lui Viorel

Cosma intitulat *Carol Miculi* (vezi, *Muzicieni din România. Lexicon*¹⁷).

Folcloristul și istoricul Gheorghe Ciobanu a republicat colecția de „arii naționale” a lui C. Miculi, în primul volum al *Izvoarelor muzicii românești* intitulat *Culegeri de folclor și cântece de lume* (Editura Muzicală, București, 1987) însoțind-o cu un mic studiu introductiv în care afirmă că tipărirea colecției a fost făcută de Miculi în 1854 și că din cele 48 de piese muzical-folclorice, 16 sunt bucovinene, iar restul ieșene, sau poate bucureștene (p. 101). Melodiile din colecția Miculi nu sunt însoțite de versuri și nu au precizate numele informatorilor, anul și locul culegerii, fiind însoțite de acompaniament armonic de cele mai multe ori, iar destul de rar polifonic. Se respectă astfel regula nescrisă a perioadei începuturilor culegerilor de folclor ca literații să elimine din publicații linia melodică, iar muzicienii, textele literare ale cântecului, sărăcindu-le. Iată titlurile și numele melodiilor pe care Gheorghe Ciobanu le considera ca provenind din Bucovina¹⁸:

Caietul I: Doina nr. 1 (p.104), Doina (nr. 2, p. 106), Cântecu’ lui Dari (nr. 5, p.113).

Caietul II: Bujoru’ (nr. 7, p. 132), Corăbiasca („giocu”, nr. 8, p. 133), Ciobănescu (nr. 11, p. 137).

Caietul III: Arcanu’ („giocu”, nr. 3, p. 146), Oborocu’ (nr. 6, p. 149), corăbiasca („giocu”, nr. 9, p. 153), Plinu-s, plinu-s de dușmani (nr. 11, p. 156).

Caietul IV: Lunca țipă, lunca zbiară (nr. 3, p. 165), Sub poale de codru verde (nr. 4, p.165), Buciumu’ (nr. 5, p.166), Arde-te-ar focul pământu (nr. 8, p. 169), Oițele (nr. 10, p. 172), Hora (nr. 12, p. 174), Hora (nr. 12/IV) și Corăghiasca (nr. 8/II)

Cu totul remarcabile sunt melodiile de origine vocală, mai ales *doinele*, cele două doine din colecția Carol Miculi (nr. 1/I și nr. 2/II) pe care etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu le încadrează cum am arătat, în grupul melodiilor de proveniență bucovineană. Analiza atentă a muzicii acestora și compararea lor cu cele culese în vremurile noastre, deci după mai bine de o sută de ani, demonstrează existența a numeroase asemănări, ceea ce ne face să afirmăm fără posibilitatea de dubii că *Doina* nr. 1 (Lento) din

¹⁷ V. Cosma, *op.cit.*, Edit. Muzicală, București, 2003, p. 117.

¹⁸ Fl. Bucescu, *Alexandru Voevidca* (II), studiu în Ion Popescu-Sireteanu, *Siretul – vatră de istorie și cultură românească*, Ed. Omnia, Iași 1994, p. 304.

Caietul întâi reprezintă o variantă veche a tipului amplu *Mândră floare-i norocu* descoperit de savantul Constantin Brăiloiu la Fundul Moldovei și Sadova – Câmpulung, în cercetările sale din 1928 și de după aceea. Interpretul ideal al acestui tip melodic a rămas până azi artista legendară Maria Surpat, o excepțională păstrătoare a tradiției muzicale de mare autenticitate de pe Valea Moldovei, a cărei memorie e cinstită astăzi și la Festivalul și Concursul „Maria Surpat – Mina Pâslaru” organizat de Consiliul Județean Suceava, Centrul Cultural Bucovina și Primăria și Căminul Cultural Sadova.

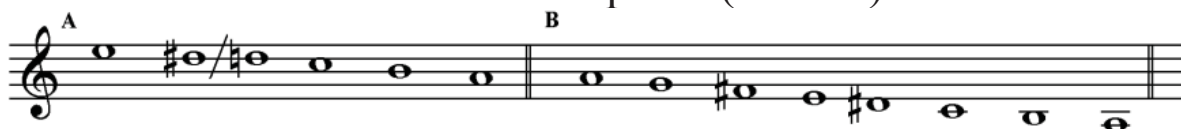
Pe baza doinelor culese în zona folclorică Câmpulung-Moldovenesc și a altor doine culese în alte zone ale țării, părintele etnomuzicologiei românești, menționat anterior (C. Brăiloiu), a elaborat studii importante în care, coroborând cercetările sale cu cele făcute de Bela Bartok în Transilvania, a reușit să definească *în mod științific* doina românească ca pe „o melopee pe care executantul o improvizează într-o continuă variație, pe baza câtorva formule și procedee tradiționale, într-o formă liberă (deschisă) având trăsături specifice poporului nostru”¹⁹. Caracteristicile muzicale evidențiate de C. Brăiloiu pentru doină sunt următoarele: fraze muzicale de „suflu larg”, ritmica liberă apropiată de vorbire și de aceea numită *parlando rubato* (ca liber vorbind), formă arhitectonică de asemenea liberă sau deschisă (strofe elastice) în care se succed liber recitative cu formule melodice ample, uneori inegale ca dimensiune, ș.a.

Prin bogatul său tezaur folcloric de mare autenticitate, Bucovina a adus partea ei de contribuție la progresul cercetărilor etnomuzicologiei românești. Noile cercetări realizate în Bucovina (după patru decenii) de către etnomuzicologii V. Bârleanu și Fl. Bucescu, îndrumați de profesorul Gheorghe Ciobanu au demonstrat existența, în zonă, mai ales pe valea Sucevei și în satele de la poalele Obcinei Mici (de la orașul Rădăuți spre munte) a unui „*întreg stil doinit*, în care se menține tipul arhaic al doinei bucovinene deosebit de *Mândră floare-i norocu*, numit de localnici *Bătrâneasca* sau „*doina bătrânească*”, așa cum se va vedea în cele ce urmează. Chiar și din aceste succinte considerații, implicațiile etnomuzicologice ale primei doine din colecția Miculi sunt evidente, mai ales pentru că *tipul doinei ample de la*

¹⁹ Emilia Comișel, *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967, p. 271.

Câmpulung - Mândră floare-i norocu este plin de vitalitate și în zilele noastre, așa cum rezultă nu numai din studiile de specialitate, ci și din Festivalul Concurs de la Sadova care în această toamnă a organizat cea de-a cincea ediție. Acest Festival poate fi considerat nu numai un gest stimulativ ci și un model demn de urmat pentru celelalte localități bucovinene bogate în folclor, știut fiind că numărul acestora nu este mic.

A doua doină din primul *Caiet* al Colecției Miculi (*Con expresione melancolico*) este cu siguranță la origine o doină vocală culeasă de Miculi poate de prin părțile Cernăuților, Rădăuților sau ale Humorului, unde se păstrează și azi. Ea evoluează pe o scară pentacordică, extinsă spre sfârșitul doinei cu un *pasaj coborâtor parlat* care pornește de la tonică și coboară treptat până la treapta a cincea inferioară. Această modalitate de încheiere a strofei clasice a doinei bucovinene, subliniată prin repetarea silabelor rândului melodic final, este uneori melodizată, dar nu duce la amplificarea melodică, scara rămânând tot o pentacordie minoră (vezi scara A), fără a se transforma într-o octocordie, așa cum au crezut multă vreme cei care au căutat să deslușească trăsăturile caracteristice ale melodicii. Rezultă cu claritate că ultimele 10 măsuri ale Doinei nr.2 au fost adăugate de compozitorul Miculi, care a reluat ideea cadenței finale parlate descendentă și a dezvoltat-o, realizând în final o coda de 10 măsuri în modul dorian construit pe La (scara B):



Scară pentacordică minoră

Scară octocordică doriană

cu treapta a IV-a mobilă (măs.1-24) cu tr. a IV-a ridicată(măs.25-34)

În ceea ce privește ritmul și forma arhitecturală a acestei doine, Miculi a transcris melodia doinei în sistem metric occidental și astfel a deformat valorile notelor muzicale, ceea ce impietează asupra corectitudinii redării. Scara muzicală pentacordică și deasa cadențare a frazelor muzicale pe sunetul de bază (la) arată că variantele din colecția Miculi se înscriu în grupul doinelor bucovinene din depresiunea Rădăuților și de pe valea Șomuzului Mare. Acompaniamentul pianistic al melodiilor din Colecție este mai bogat decât la ceilalți colecționari de muzică populară românească din acele vremuri. El folosește *pedala*, fie ea și triplă, ritmizată în diverse maniere (acorduri arpeggiate, figurate,

improvizate), *ostinato ritmic*, ca la cobză sau imitații. În armonie, folosește acorduri alterate, care provin din muzica fostului său profesor Fr. Chopin. „Unele melodii, care conțin elemente cromatice, sunt tratate de Miculi într-un limbaj armonic colorat, cu frecvente acorduri alterate, avem de-a face deci cu o structură armonică a cărei proveniență chopiniană este evidentă”²⁰

În afară de doine, C. Miculi a mai publicat și cântece propriu-zise epice care provin din perimetrul bucovinean. Astfel, cităm *Cântecul lui Dari* (5/I), *Plinu-s, plinu-s, Doamne, de dușmani* (11/III), *Lunca țipă, lunca zbiară* (3/IV), *Sub poale de codru verde* (4/IV), *Arde-te focu', pământe* (8/IV). Dacă melodiile *Cântecul lui Dari* sau *Sub poale de codru verde* ar fi studiate astăzi din partitura lui Miculi și introduse în repertoriul unui interpret contemporan, adaptându-li-se mai întâi texte folclorice corespunzătoare, acestea ar putea contribui la revigorarea interpretării folclorice. Din câte cunoaștem, *Cântecul lui Dari* a fost auzit și notat și de părintele Iraclie Porumbescu, tatăl marelui muzician, deci textul literar exista. De asemenea, variantele de text *Sub poale de codru verde* au fost descoperite mai târziu și publicate în diverse colecții folclorice. Pentru adaptarea textelor la notele muzicale din colecție, este necesară o fructuoasă colaborare între interpreți, instructorii artistici și etnomuzicologi. Enumerarea acestor titluri de cântece ar putea continua.

O mică parte dintre melodiile bucovinene de joc și-au aflat prima lor consemnare muzicală în colecția Miculi. Iată titlurile acestora: *Corăbiasca (giocu)* – nr. 8/III și 9/III, *Ciobănesc* (11/II), *Arcanu'* (3/III), *Oborocu'* (6/III), *Buciumu'* (5/IV), *Oițele* (10/IV), *Hora* (12/IV).

Trecerea în revistă a titlurilor melodiilor existente în colecția lui Miculi ne-a oferit prilejul de a descoperi – pentru a câta oară? – marea bogăție și vitalitate a creației folclorice a românilor bucovineni, continuitatea tradiției din timpurile arhaice ale doinelor „bătrânești”, până astăzi.

În deceniile care au urmat, Colecției Miculi i s-au adăugat alte publicații de literatură și muzică populară, care întăresc concluziile expuse anterior, și din acest motiv le reamintim pentru a fi cunoscute și consultate de cei care manifestă dorința de a

²⁰ Zeno Vancea, *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX*, vol. I, Editura Muzicală, București 1968, p. 75.

descoperi și reînvia cele mai autentice și valoroase cântece și dansuri din Bucovina. Faptul că am insistat asupra colecției Carol Miculi, nu este întâmplător: procedând astfel, am dorit să le oferim celor de azi nu numai un material de excepție, ci și un complet model de cercetare a documentelor muzical folclorice din arhive. Cei care doresc să cunoască valorile folclorului nostru trebuie să se documenteze și să preia din colecțiile care au apărut până în zilele noastre și să reîntinerească repertoriul formațiilor instrumentale locale și ale soliștilor, cu creații din trecut peste care s-a așezat vălul uitării.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, melodiile folclorului muzical au interesat mai mult. Din rândurile celor interesați, amintim pentru Bucovina, mai ales numele unor compozitori precum C. Porumbescu, Isidor Vobochievici, Victor Vasilescu, Em. Slușanschi, Ilarie Voronca, Eusebie și Gheorghe Mandicevschi, Gh. Pavel, Constantin Șandru, Mihai Verbovschi, Al. Zavulovici, Liviu Rusu, ș.a., cu mențiunea că de la aceștia nu se păstrează colecții de folclor, ci doar prelucrări corale sau lucrări pentru orchestră și soliști.

În primul sfert al veacului XX, învățătorul muzician Alexandru Voevidca (1862-1931) a cules melodii populare din satele bucovinene, la îndemnul profesorului Mathias Friedwagner din Cernăuți și, activând intens două decenii, a alcătuit o deosebit de bogată culegere de folclor însumând aproximativ 3000 de cântece și melodii populare bucovinene, dar fără a reuși să publice în timpul vieții fie și o singură partitură folclorică. Arătăm într-un studiu publicat în 1994 în *Siretul, Vatră de istorie și cultură românească* (autor principal și coordonator, Ion Popescu – Sireteanu)²¹ că, din cele aproximativ 3000 de piese culese și notate de Al. Voevidca, 2400 au fost grupate de folclorist în zece volume cuprinzând fiecare 5 caiete a câte 50 de piese, cu excepția volumului X, care are doar trei caiete. Originalele culegerilor sale de folclor muzical se păstreau atunci (1994), o parte mică la Institutul de Folclor din București, iar cele mai multe la Biblioteca Centrală de Stat din București. Muzicologul și istoricul Octavian Lazăr – Cosma consideră că de la Al. Voevidca a rămas cea mai impunătoare colecție dintr-o zonă, înscriind o „filă de aur” în

²¹ Ion Popescu – Sireteanu, *Siretul, Vatră de istorie și cultură românească*, Editura Omnia, Iași 1994.

folcloristica românească și având atu-uri chiar și asupra lui Bela Bartok și Tiberiu Brediceanu²².

După nouă ani de la moartea lui Voevidca, profesorul Mathias Friedwagner a publicat în Germania, volumul Mathias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina – I Band, Liebeslieder... mit 380 von Alex. Voevidca aufgezeichnetes Meodien... herausgegeben von Dr. Mathias Friedwagner*, 1940, Konrad Tritsch Verlag, Würtzburg. Autorul „de facto” a colecției muzicale cuprinsă în volum este Al. Voevidca, dar cel care a semnat volumul este M. Friedwagner, iar muzicianul a fost menționat doar în subtitlu pentru că a așezat pe note melodiile, negându-se astfel că acesta le-a și cules atât ca text literar cât și ca muzică. Colecția Voevidca – Friedwagner tipărită în Germania în 1940 este deosebit de valoroasă, ea conținând un *Cuvânt înainte* în limba germană și semnat de Friedwagner, *Cuprinsul, Introducere, Despre structura muzicală a cântecelor* și 380 de melodii culese și transcrise de Al. Voevidca, precum și numeroase variante ale textelor literare, culese mai ales de alți învățători bucovineni cu care a colaborat Friedwagner. După 50 de ani, cercetătorii bucovineni Cristina Rădulescu – Pașcu și Vasile Nicolescu din București au reușit să reia publicarea melodiilor rămase în manuscris, în volumul Al. Voevidca, *Cântece populare din Bucovina* (I), Editura Muzicală, București, 1990, aducând la lumină încă 275 de cântece din marea sa colecție.

Pornind de la importanța întregii colecții Voevidca, propuneam acum 17 ani, reluarea tipăririi cântecelor și jocurilor populare nepublicate încă. Aceasta întrucât colecția Friedwagner tipărită în Germania și volumul publicat de cercetătoarea Cristina Rădulescu – Pașcu la București, după 50 de ani, reprezintă abia 21% din totalul colecției Voevidca. Ideea aceasta mi-a fost sugerată de regretata etnomuzicologă Emilia Comișel, care, după 1989, mi-a făcut propunerea de a mă ocupa de publicarea tuturor cântecelor și melodiilor instrumentale din manuscrisele Voevidca, manuscrise care se află la instituțiile bucureștene menționate anterior. Acum, când interesul pentru folclor și cercetare a crescut la Suceava, s-ar putea realiza și visul nedreptățitului folclorist bucovinean Al. Voevidca, printr-o onestă colaborare între specialiști și oamenii puterii din Bucovina. Încheiam astfel studiul publicat în 1994: „Materialele publicate până acum în cele două

²² Octavian Lazăr – Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. VI, p. 117.

colecții (1940 și 1990) prezintă desebit interes, atât pe plan muzical cât și literar, dar numai după ce se va încheia publicarea operei sale (folclorice) și după studierea acesteia sub ambele aspecte, muzical și literar, se va putea realiza o apreciere obiectivă, completă și definitivă privind contribuția sa muzical – folclorică”²³. Până atunci însă, recomandăm iubitorilor de folclor românesc să caute modele și în cele două volume citate anterior (M. Friedwagner și Cr. Rădulescu – Pașcu, V. Nicolescu), care conțin peste 600 de cântece vocale de o rară frumusețe și autenticitate.

Culegeri importante de folclor muzical s-au realizat mai ales după cel de-al doilea război mondial, când s-au întemeiat noi arhive de folclor și cercetarea a luat avânt mai ales în centrele universitare Iași, Cluj, Timișoara, etc. De asemenea, câteva foste Comitete de Cultură și Educație Socialistă și Centre de îndrumare a Creației Populare din capitalele județelor Moldovei au contribuit la editarea unor importante culegeri de folclor literar, muzical sau coregrafic. La instituțiile acestea, accentul cădea pe practicarea cât mai largă a cântecului și jocului popular, și în popularizarea lor, și mai puțin pe cercetarea științifică a diferitelor ramuri ale culturii populare. Din aceste motive, nu tot ce s-a întreprins a reușit să se ridice la un nivel artistic și științific corespunzător.

În acest context pentru Bucovina, merită evidențiată mai întâi lucrarea de coregrafie *Jocuri populare bucovinene* – autori: Aurelian Ciornei și Mureș Gh. Rădățanu, editată de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă Suceava, în anul 1981. Era o perioadă propice cercetărilor folclorice, așa cum o demonstrează și faptul că doar cu doi ani mai înainte se inaugurase la Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași, cu volumul *Bătrâneasca*, despre care vom mai aminti, seria *Caietele Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei*. Realizat pe criterii științifice și după o cercetare prealabilă riguroasă a terenului, volumul *Jocuri populare bucovinene* se dovedește a fi cea mai elaborată lucrare de acest fel pentru Bucovina, constituind și în actualitate, după trei decenii, un model de cercetare zonală a unui gen folcloric, în cazul de față coregrafia. Aceasta continuă preocupările de acest fel ale unui maestru coregraf vestit, Gheorghe Baci, și ale altor specialiști.

²³ Fl. Bucescu, Al. Voevidca (II), în Ion Popescu – Sireteanu, *Siretul, Vatră de istorie și cultură românească*, op.cit., p. 312.

După un studiu introductiv (p.11 – 32) privind jocul, muzica, strigăturile și portul popular bucovinean și explicarea semnelor convenționale de redare a mișcărilor coregrafice (p. 48 – 88), sunt prezentate jocurile bucovinene (p. 91 – 364) în ordine alfabetică, conform tipologiei de natură coregrafică, din studiul introductiv al volumului. Merită evidențiate *categoriile de jocuri populare enunțate și analizate* în acest studiu introductiv: a) *dansuri vechi de grup, jocuri mixte*; b) *jocuri perechi*; c) *jocuri bătrânești de femei*; d) *jocuri legate de ritualul nunții: jocul zestrei, Nuneasca, Busuiocul, ș.a.*; e) *jocurile bărbătești de grup*; f) *jocuri tradiționale legate de sărbătoarea Anului Nou*. Tânărul care dorește să cunoască care sunt jocurile populare bucovinene și cum se dansează, trebuie să consulte capitolul *Jocuri* (p. 89 – p. 364), unde sunt date partituri coregrafice ale jocurilor la fiecare literă a alfabetului, începând cu *Arcanul* și terminând cu *Ursasca* (p. 362 – 364). Este important și faptul că la fiecare joc există o casetă care prezintă locul culegerii, informatorii, anul culegerii și tempoul dansului. Cele 84 de partituri coregrafice reprezintă cu fidelitate speciile din principalele subzone ale Bucovinei, abordând satele de la munte, adică din ținutul Dornelor, Câmpulungului și Humorului, pe cele ale subzonei Obcinelor mici din depresiunea Rădăuților și Municipiul Suceava, și în sfârșit și în ajutorul repertoriului de dansuri, pe cele de lângă Fălticeni sau Baia (vezi, p. 11, 12). Mai mult, există și un *Indice alfabetic* privind circulația jocurilor populare în Bucovina, care este important nu numai pentru că aprofundează cercetarea subiectului prin introducerea unor date referitoare la circulația jocurilor, ci și prin aceea că citează un număr mai mare de titluri de jocuri populare, aproape dublu, adică 146 față de cele 82 care sunt descrise în partituri. Rămâne generațiilor actuale și viitoare de folcloriști și coregrafi să descopere, să studieze și să prezinte jocul popular bucovinean, așa cum au făcut Aurelian Ciornei și Mureș Răducanu acum trei decenii și mai bine.

Referitor la capitolul *Melodii de joc* dinspre sfârșitul volumului (p. 446), acesta se întinde pe 87 de pagini, demonstrând că lucrarea este interesantă și pentru etnomuzicologie. Partiturile muzicale se succed alfabetic, fiind redată în aranjament pentru pian și conținând astfel procedeele folosite în secolul al XIX-lea. Iată titlurile acestora: *Arcanul, Doina Arcanului, Ardeleana, Batista, Bălăceanca, Bătrâneasca de la Arbore, Bătrâneasca de la Bilca, Bătrâneasca de la*

Ciocănești, Bătuta de la Serafinești, Bătuta de la Slatina, Bătuta de la Tudora, Bătuta Ursului, Boghii, Boica, Botoșanca, Brustureanca, Ca pe laiță, Cărășelul, Cărășelul, Chindia, Chipărușa, Ciobănașul, Ciobănașul, Ciobăneasca, Cioful, Coasa, Corăbeasca, Carăbeasca din Iaslovăț, Coșnencuța, Crețișoara, Crețișorul, Cumătrița, De trei ori pe după masă, Drumul Dracului, Fudula, Frunza nucului, Hop și alta, Hora bătrânească din Bilca, Hora bătrânească, Hora din Bucovina, Hora din Suseni, Hora pe bătaie, Huțulca de la Izvoarele Sucevei, Ilenuța, Jumătate Joc, Lăbușul, Leșeasca, Leușteanca, Mărioara, Măriuța, Moroșanca, Mușamaua, Moroșeneasca, Ochiul Dracului, Oina, Pădurețul, Pleșnița, Polca, Polobocul, Rața, Răzășeasca, Rototunda, Sârba de la Poiana Stampei, Șapte pași, Șchioapa, Șepteleanca, Trandafirul, Trei Căline, Trilișești, Țărăncuța, Țărăneasca, Țântăroiul și Ursăreasca de la Fundu Moldovei. Așadar, colecția muzicală are peste 70 de melodii bucovinene, interpretate în tempouri diferite, ceea ce crează contraste de mișcare, având stiluri melodice diferite, toate folosind sistemul ritmic divizionar. Dintre dansurile generale menționăm hora, sârba și bătuta iar dintre cele tradiționale moldovenești, Ciobănașul, Ciobăneasca, Corăghiasca sau Corobeasca, Arcanul, Fudula, Jumătate Joc, Rața, Șchioapa, Țărăneasca, Ursăreasca.

Majoritatea melodiilor de joc circulă în toată Bucovina, și dintre acestea reamintim Bătrâneasca, Batista, Huțulca, Boghii, Ilenuța, Botoșanca, Hop ș-alta, Lăbușul, Leșeasca, Mărioara, Oina, Pădurețul, Trilișești, Polobocul, Trandafirul, Rototunda, Trei Căline, ș.a. În titlurile unora din aceste Jocuri apare numele unei localități bucovinene, mai ales Arbore, Bilca, Ciocănești, Suseni, Izvoarele Sucevei, Poiana Stampei, ș.a. Așadar, *Jocuri populare din Bucovina* reprezintă o colecție folclorică importantă care nu ar trebui să lipsească din biblioteca oricărui Cămin Cultural din satele acestei zone binecuvântate și nici din bibliotecile școlare, căci începând cu vârstele fragede ar trebui să se acorde atenție cunoașterii folclorice.

Între muzicienii care au cules folclor muzical în perioada postbelică se numără și George Sârbu, cunoscut dirijor al orchestrei Ansamblului de cântece și dansuri „Ciprian Porumbescu”, interpret, care a publicat culegeri de cântece dintre care citim mai întâi *Măndre-s horele la noi – Culegere de cântece*

*populare din regiunea Suceava alcătuită de George Sârbu*²⁴. Aceasta conține numeroase cântece de viață nouă „lansate” de interpreți „la modă” în acele vremuri. Acestui volum i se adaugă un alt volum, mai amplu, denumit *Cântece și jocuri populare*²⁵, cuprinzând Hore, Bătrânești, Bătute, Țărănești, Cântece și Jocuri, Obiceiuri de iarnă, Cântece de nuntă și Doine, așa cum precizează însuși autorul culegerii. Numele informatorilor, locul culegerii și instrumentul cu care se interpretează sunt menționate la sfârșitul culegerii, în cele cinci pagini de *Cuprins* și *Ghidul informatorilor*. Păcat că frumoasele melodii vocale din acest volum sunt redată doar instrumental, lipsindu-le textul (dar pot fi recunoscute după titlu sau după melodie).

Neuitând locurile natale, Pavel Delion, regretatul profesor și folclorist născut în Rădăuți (1915), care și-a desfășurat activitatea la fostul Conservator din Iași, astăzi Universitatea de Arte „George Enescu” a dovedit un susținut interes pentru culegerea și publicarea folclorului muzical bucovinean. Cu destule sacrificii, a reușit să publice patru culegeri de folclor bucovinean. *Cântece și melodii de jocuri populare din județul Suceava*²⁶ (1973) cuprinde pe lângă cântece „la modă” (*Partidului drag, iubit; Hai să-ntindem hora mare; Vino, Leano, pe la noi*) și exemplare muzicale valoroase culese din Vama, Mănăstirea Humorului, Pârteștii de Jos, Frumosu, Moldovița, Baia, Botoșana, Marginea, Iaslovăț, Drăceni, etc. Cântecele vocale au fost transcrise folosind doar două finale: cele într-o scară minoră MI, iar celelalte cu o scară cu terță mare la bază în SOL. *Folclor muzical din județul Suceava II*²⁷ este important nu numai datorită materialelor folclorice incluse, ci mai ales pentru că are două interesante studii la începutul volumului. Primul studiu intitulat *Folclorul muzical din județul Suceava* (p. 1 – 16) încearcă și reușește o analiză muzicală a genurilor folclorice bucovinene cuprinse în volum: Colind, Teatru folcloric, Repertoriu nupțial, Bocet, Cântec de leagăn, Doină propriu-zisă, Doina cântec, Cântecul propriu-zis, Cântecul în ritm de joc, Romanța populară,

²⁴ George Sârbu, *op.cit.*, Casa regională a creației populare Suceava, 1964.

²⁵ George Sârbu, *op.cit.*, Casa județeană a creației populare Suceava, 1965.

²⁶ Pavel Delion, *Cântece și melodii de jocuri populare din județul Suceava*, Centrul de îndrumare a creației populare Suceava, 1973.

²⁷ Pavel Delion, *Folclor muzical din județul Suceava - II*, Iași, Conservatorul de muzică „G.Enescu”.

Melodia de joc popular. Al doilea studiu, intitulat *Micromedaliaone pentru unii cântăreți și rapsozi populari* (p. 17 – 23) se referă la artiștii populari Ilie Cazacu, Mihai Lăcătușu, Zenovia Tâmpău, Maria Surpat, Iftimia și Solomia Leșan, Nistor Boca, Veronica Ghiață. Mai amintim că etnomuzicologul clujean Iosif Herțea a îngrijit un volum întreg care se intitulează *Mihai Lăcătuș. Șuieră iarba, cântă lemnul*²⁸, o carte valoroasă, un model de cercetare complexă a activității unui meșter în construirea fluierelor și un model uman care ar trebui să dea de gândit celor preocupați astăzi de menținerea tradiției populare în România.

Dintre publicațiile folclorice ale lui Pavel Delion mai menționăm *Teatrul popular „Capra” din Câmpulung Moldovenesc* care evidențiază și preocupările etnologice ale folcloristului rădăuțean, precum și *Vancicăuți – Bălcăuți, regiunea Cernăuți*²⁹. În ultimul volum este publicată o bogată colecție muzicală realizată în Bucovina de Nord înainte de al doilea război mondial în 1938, probabil de Pavel Delion; de asemenea, este publicată o Microbiografie a unui învățător mai întâi și apoi preot în Vancicăuți, Ion N. Kiriak. Un alt muzician ieșean care a cules și publicat folclor bucovinean este Dumitru Chiriac (1917 – 1974) de la care se păstrează antologia muzicală *Cântece din Țara de Sus*³⁰.

Creația populară viețuiește după legi proprii și datorită talentului și pasiunii artiștilor anonimi, care sunt cunoscuți doar unor mici colectivități. Condițiile de viață ale satului bucovinean s-au schimbat și se schimbă continuu mai ales în ultimele decenii. Cântecele se pierd odată cu dispariția fizică a interpreților, rămânând doar în conștiința pasivă a colectivității. În această situație destul de gravă, cântăreții profesioniști sau semiprofesioniști, tarafurile, orchestrele și ansamblurile folclorice au meritul că se preocupă de reînvierea vechilor cântece și jocuri, promovându-le pe scenă sau la diverse ceremonii. Dar, odată cu orchestrele populare bucovinene, între care se remarcă mai întâi cea a Ansamblului „Ciprian Porumbescu” din Suceava, s-au

²⁸ Mihai Lăcătuș, *Șuieră iarba, cântă lemnul*, Consiliul Culturii și Educației Socialiste. Institutul de cercetări etnologice și dialectologie, București, 1981.

²⁹ Pavel Delion, *Folclor muzical din zona Vancicăuți – Bălcăuți, regiunea Cernăuți*, Iași, Editura Graphis, 1994.

³⁰ Dumitru Chiriac, *Cântece din Țara de Sus*, Suceava, Casa județeană a Creației Populare, 1968.

format și soliști de mare talent precum Silvestru Lungoci, Sofia Vicoveanca, Mina Pâslaru, Laura Lavric, Margareta Clipa, ș.a. În această categorie de interpreți, un loc aparte îl ocupă Maria Schipor, care deși este originară din Bucovina, a activat mai mult la Iași, cu orchestrele de aici, în special cu Doina Moldovei. Cântecurile interpretate de ea au fost notate sub aspect muzical de compozitorul Vasile Popovici în volumul *Maria Schipor. Pe drumul care merg eu*³¹, un frumos mănunchi de melodii care își are originea în Bucovina și în ciuda faptului că sunt deosebit de reușite, astăzi nu mai sunt transmise prin mass-media și nici reluate de tinerii cântăreți: balada *Plin îi codrul de voinici*, doinele *Mult mă-ntreabă cucu vara* și *Remezău, măi Remezău (Pe drumul care merg eu)*, *Di la Crasna la Ciudei*, *La fântâna cu cerdac*, *Ileuța*, *Bătrâneasca*, *Poloboc*, *Paharel cu floricele*, *Huțulca*, *Bălăceanca*, *Fudula*. Multe din cântecurile interpretei Schipor și nu doar ale ei, au fost date uitării astăzi, deși sunt pline de expresivitate și autenticitate. Acestea ar trebui reînviată nu numai la căminele culturale și cluburile sătești bucovinene ci și în școlile generale care au profesori de muzică, întrucât aceștia cunosc bine notația muzicală occidentală folosită în transcrierea melodiilor populare. Astfel, elevii ar fredona cântece și melodii izvorâte din sufletul românului, renunțând la muzica în limbi străine pe care nu le înțeleg, adesea violentă, pe alocuri chiar satanică.

În anul 2003, a apărut *La fântâna dorului*³², colecție semnată de Gavril Moroșanu, cu o prefață de Liviu Melinte și Sever Dumitrache, profesori la Liceul de Artă din Suceava. Materialul muzical este ordonat în cinci capitole inegale ca valoare și conținut: Doine și cântece populare, Orații și obiceiuri de nuntă, Datini și obiceiuri de iarnă, Jocuri populare și strigături, Cântece și prelucrări pentru copii. Chiar la o privire fugară, caracterul eterogen al volumului este evident și din acest motiv, nu toate piesele folosite merită să fie preluate și introduse în repertoriu.

³¹ *Maria Schipor. Pe drumul care merg eu*, Culegere de cântece populare din Moldova notate de Vasile Popovici, Casa județeană a Creației Populare, Iași, 1969.

³² Gavril Moroșanu, *La fântâna dorului*, Culegere de folclor muzical-literar-coregrafic din Țara Dornelor, Editura Axa, 2003.

Constantin Prichici și Vasile Nicolescu au publicat în 1955 antologiile *125 Melodii de jocuri din Moldova*³³ care conține „tot ce au găsit mai bun” în județele Suceava, Iași și Bacău și *Cântece și jocuri populare din Moldova*³⁴, în care următoarele cântece au fost culese de la Zenovia Tâmpău: *Cântec de leagăn*, p. 74; *Cântă cucul pe dumbravă*, p. 79; *Când eram în vremea mea*, p. 52, *Pe sâmbătă am soroc*, p.84; *Munte, munte, piatră seacă*, p. 84; *Trenule n-ai avea parte*, p. 85; *Plec de-acasă supărat*, p. 86, dar și de la Maria Surpat: *Mândră floare-i norocu*, p. 40; *Cucușor de pe ogor*, p.129. Reamintim că și Pavel Delion a cules melodii de la Maria Surpat în *Melodii și cântece populare din Moldova*³⁵: *Și-am zis maică către tine*, p. 176; *Cucușor di pi ogor*, p.176; *Câte păsări sunt venite*, p. 177; *Mărăcine, mărăcine*, p. 281; *Cată maică un' mă dai*, p. 282, iar prof. Emilia Comișel a publicat în *Folclor muzical*, București 1967, următoarele cântece culese în 1936 de Constantin Brăiloiu în Bucovina: *Mândră floare-i norocu*, p. 276; *Inimioară ca la mine*, p. 105; *Cucușor de pe ogor*, p.129. Mai bine reprezentate în aceste ultime colecții sunt melodiile de joc bucovinean.

Antologiile muzicale menționate anterior, adică ale lui Vasile D. Nicolescu și Constantin Prichici, precum și ale lui Pavel Delion demonstrează apariția unei direcții noi în cercetarea folclorului muzicale din Bucovina, adică nu la întâmplare și oricum, ci asiduu și sistematic, de pe poziții științifice. Noua direcție de cercetare a creației populare bucovinene și din toată Moldova a dobândit noi și reale șanse de realizare după înființarea la Universitatea „Al. I. Cuza” și fostul Institut de lingvistică, istorie literară și folclor, a Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei, a cărei conducere a fost încredințată profesorului univ. Dr. Ion H. Ciubotaru. Ajutat de un colectiv de specialiști format de cercetătorii Silvia Ionescu – Ciubotaru, Lucia Cireș și Lucia Berdan, iar în privința folclorului muzical de etnomuzicologii Viorel Bârleanu și Florin Bucescu, în calitate de colaboratori externi, tânărul director al Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei (AFMB) a proiectat desfășurarea unei adevărate

³³ Constantin Prichici și Vasile Nicolescu, *125 Melodii de jocuri din Moldova*, ESPLA, București 1955.

³⁴ V.D. Nicolescu, C. Prichici, *Cântece și jocuri populare din Moldova*, Editura Muzicală, 1963, București.

³⁵ Pavel Delion, *Melodii și cântece populare din Moldova*, Iași 1981.

campanii de cercetare științifică a folclorului din Bucovina și Moldova. Prima etapă a cercetării a început îndată după înființarea Arhivei de Folclor și s-a încheiat prin anul 1991, când a fost publicat ultimul volum (X) al *Caietelor Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei*. În această perioadă de aproximativ două decenii, accentul a fost pus mai întâi pe cercetarea terenului după o prealabilă planificare generală care a cuprins toate zonele folclorice, din Bucovina până în Vrancea și Galați, apoi pe transcrierea și interpretarea materialelor obținute în toate ramurile folclorice, iar începând cu anul 1979, cu publicarea rezultatelor cercetării, scop pentru care a fost și înființată seria *Caietelor Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei*.

Inaugurarea Seriei Caietelor a avut loc în toamna anului 1979 prin Silvia Ciubotaru, Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, *Bătrâneasca. Doine, bocete, cântece și jocuri din ținutul Rădăușilor*, Iași 1979. Volumul reprezintă o premieră în folcloristica românească, întrucât studiază și prezintă un stil muzical unitar, care se manifestă în toate genurile folclorice cu excepția colindei, fiind prezent în toate satele dinspre munte ale râului Suceava. În centrul acestui stil muzical se află melodia doinei arhaice bucovinene, descoperită de cercetătorii Florin Bucescu și Viorel Bârleanu la sfârșitul deceniului al șaptelea al veacului XX. Etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu, salutând apariția volumului *Bătrâneasca*, aprecia că „valoarea materialului, atât ca realizare artistică cât și din punct de vedere științific este indiscutabilă”. De asemenea, afirma că textele poetice sunt redactate corect, în pronunție locală, iar melodiile au fost transcrise cu multă atenție, reținându-se până și fluctuațiile de intonație care dovedesc clar că în zona respectivă se mai practică intens intonația netemperată (revista *Muzica*, martie, 1980, p. 33). Același folclorist aprecia Antologia propriu-zisă din volumul *Bătrâneasca*, adică cele 103 melodii și 292 texte, plus două cântece huțule, precum și prezența a numeroase genuri muzicale: „Doina propriu-zisă vocală, pe care se cântă texte lirice diferite: de dor și de dragoste, de înstrăinare, de nuntă, de leagăn, haiducești, precum și texte epice și instrumentale (printre care se află și două piese care aparțin repertoriului păstoresc), bocetul, cântecul propriu-zis și dansul (vocal sau instrumental). Totul se încheie cu harta în care figurează cele 51 de comune în care s-au făcut cercetări în anii 1966 – 1979” (Revista *Muzica*, idem).

Cel de-al patrulea volum al *Caietelor, Strigături din Moldova. Cercetare monografică*, autor Silvia Ciubotaru, Iași, 1984, abordează modul de manifestare a strigăturii, care în procesul interpretării abordează și trăsături muzicale. Universul acestei categorii folclorice, strigătura, ne-a oferit, în cadrul propice al Arhivei de Folclor din Iași, prilejul cunoașterii și interpretării modalităților de manifestare în public a strigăturii, iar rezultatele cercetării noastre (V. Bârleanu și Fl. Bucescu) le-am prezentat în studiul *Stiluri de strigat în Moldova* de la sfârșitul volumului IV al *Caietelor* (p. 405 – 455).

Al cincilea volum din *Caietele AFMB* este dedicat colindei, așa cum dovedește și titlul caietului semnat de Lucia Cireș, *Colinde din Moldova. Cercetare monografică*, Iași, 1984. Bogatul material muzical cules de toți cercetătorii Arhivei, a fost transcris de noi (V. Bârleanu și Fl. Bucescu), selectat și analizat. Un eșantion de tipuri tematice de colindă – peste 250 de texte - a fost selectat de autoarea Lucia Cireș, textele fiind ordonate după tipologia doamnei Monica Brătulescu și comentate în *Studiul introductiv*. Datorită dorinței autoarei Lucia Cireș, de a ilustra modul de existență a muzicii acestui gen de origine străveche, noi am transcris linia melodică a colindelor din arhivă, iar dintre acestea am selectat pe criterii etnomuzicologice (ale scării muzicale și forme arhitectonice), un număr de 72 de tipuri melodice reprezentative pentru Moldova și Bucovina. Partiturile muzicale selecționate au fost introduse în colecția muzicală de la sfârșitul lucrării Luciei Cireș. „Descoperirea și publicarea tipurilor melodice ale colindei din Moldova reprezintă o premieră pentru spațiul moldovenesc, iar acest fapt dă posibilitatea corelării cu colinde din alte zone folclorice românești, demonstrând încă o dată eficiența activității de cercetare de la Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei”³⁶.

Concluziile anterioare sunt aplicabile și pentru un alt gen folcloric investigat în cadrul Arhivei și publicat în Caietul Lucia Berdan, *Balade din Moldova*, VI, Iași 1986: cântecul bătrânesc sau balada. Cercetările de la AFMB au dovedit existența baladei în Moldova și Bucovina, într-o diversitate melodică remarcabilă, cu suficiente variante literare și muzicale. În ceea ce privește

³⁶ Fl. Bucescu, V. Bârleanu, *Melosul popular în Caietele Arhivei de folclor, în Anuarul Muzeului Etnografic al Moldovei*, X, In honorem prof. univ. Dr. Ion H. Ciubotaru, Iași, 2010, pp. 717 – 732.

clasificarea baladei, am constatat că cea de natură literară nu poate fi aplicată și în studierea variantelor muzicale, întrucât un tip melodic poate vehicula mai multe motive ori motive literare sau invers, un text poetic de baladă poate fi cântat cu o melodică variată, aparținând uneori genului propriu, dar și altor genuri muzicale: doină, cântec propriu-zis, colindă, cântec de copii. Prezența baladei în Moldova este mai bogată decât au arătat-o cursurile universitare și studiile etnomuzicologice, balada relevând o unitate stilistică și funcțională pe întreg spațiul amintit și conservând o serie de particularități care se armonizează cu întregul context al baladei românești.

În studiul *Caracteristici ale melodicii baladei din Moldova* alcătuit de Florin Bucescu și Viorel Bârleanu cu ocazia publicării volumului VI al Caietelor, semnat de Lucia Berdan, am demonstrat că în Moldova există două mari grupe muzicale ale baladei: a) de formă liber – improvizatorică și b) de formă strofică. Baladele din prima categorie (liber – improvizatorice) interpretate de lăutari, au o circulație mai restrânsă, fiind numite și *balade clasice, lăutărești*. Cinci partituri de la sfârșitul studiului nostru exemplifică tipul clasic al „cântecului bătrânesc” din Moldova (nr. 1, 2, 3, 4, 5). Baladele cu *formă strofică* sunt întâlnite mai ales în practica muzicală țărănească și din acest motiv se mai numesc balade țărănești. Acestea circulă în toată Moldova și mai puțin în Bucovina, aparținând ca structură altor genuri muzicale precum cântecul propriu-zis, doină: *În mijlocul târgului* din Stulpicani – Suceava (nr. 27), *Dragu mării Volinaș* din valea Poienii – Suceava (nr. 47), *Valenie când s-a sculat* din Bradu – Neamț (nr. 35), ș.a. Investigarea baladei în cadrul Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei demonstrează nu numai bogăția și unitatea acestui gen, ci, anulează anumite concluzii sau generalizări făcute în grabă, fără cunoașterea nemijlocită a terenului.

Cercetarea ritualului de înmormântare de pe întreg spațiul moldovenesc, deci și din cel bucovinean, așadar a unui singur obicei arhaic, constituie subiectul studiului etnomuzicologic *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova (Marea trecere)* din Caietul al VII-lea al Arhivei de Folclor, Iași, 1986, avându-l ca autor pe I.H. Ciubotaru. Ritualul funebru a beneficiat de timpuriu de serioase preocupări dedicate cunoașterii diferitelor aspecte pe care le relevă, preocupări semnate de Dimitrie Cantemir, Teodor T. Burada, Simion Florea Marian, Tudor Pamfile, ș.a. Obiceiul de

a se cânta pentru cel dispărut este viabil și în zilele noastre în toate județele Moldovei, dar consemnarea melodiilor populare funebre din Moldova a început abia la începutul secolului al XX-lea. În diferite momente ale ritualului de înmormântare se practică melodii specifice ca bocetul, cântecul de priveghi și verșuri, acestea din urmă mai ales în Transilvania și mai puțin în Moldova, inclusiv Țara de Sus (Bucovina)³⁷. Au fost studiate un mare număr de bocete și cântece de priveghi, dintre care au fost selectate și introduse în Colecția muzicală a volumului VII 106 partituri de bocet, cântece de priveghi și verșuri. Pe baza acestora s-a întocmit și studiul de etnomuzicologie inclus în acest volum al cercetătorului dr. Ion H. Ciubotaru.

Pentru *cântecele de priveghi și verșul funebru* este considerată reprezentativă cântarea *Mereoarele* consemnată și în folclorul copiilor, și având vers hexasilabic, material sonor redus, valori scurte și egale, și asemănări cu Lioara din zona Bihorului. Cităm, indicând numărul din colecția muzicală de la sfârșitul volumului VII, melodii de bocet care provin din satele bucovinene sau cântece de priveghi: nr. 63 - Corlata, nr. 67 - Straja (Suceava), nr. 68, 69, 70 - Straja (Rădăuți), nr. 71 - Putna, nr. 72 Preutești, nr. 73 - Rotopănești (Fălticeni), nr. 74 - Mihăiești (Suceava), nr. 75 - Valea Poienei (Suceava), nr. 77, 96 - Drăgoiești (Gura Humorului), nr. 78 - Lămășeni, nr. 79, 80 - Ciprian Porumbescu, nr. 81 - Probota, nr. 83 - Hârtop (Fălticeni), nr. 84, 86 - Gulea (Dolhasca), nr. 85 Mihăiești (Suceava), nr. 102 Dolheștii mici (Fălticeni), nr. 106 - Lucăcești (Gura Humorului). Textele literare complete ale bocetelor pot fi consultate în vol. VII, în antologia literară așezată înaintea studiului *Aspecte ale melodicii cântecului funerar din Moldova* (p. 387 - 397) și a colecției muzicale. Volumul al VII-lea reprezintă, așadar, o cercetare monografică doar a unui singur grup de obiceiuri ale sătenilor din Moldova, care se înscriu în categoria datinilor familiale care însoțesc evenimentul mării treceri a omului „din lumea de dor, în cea fără de dor”.

Al zecelea tom al Caietelor AFMB, ultimul din serie, se prezintă ca o cercetare exhaustivă a tuturor aspectelor culturii populare dintr-un spațiu precis delimitat, având titlul scurt, sugestiv și cuprinzător: Ion H. Ciubotaru, *Valea Șomuzului Mare. Monografie folclorică*, Iași, 1991 (vol X₁ și X₂). *Studiul*

³⁷ Ibidem.

monografic semnat de prof. univ. dr. I.H. Ciubotaru (p. 3 – 231) constituie un model de cercetare greu de egalat sau depășit datorită largei sale deschideri spre toate domeniile vieții materiale și spirituale și prin ampla susținere documentară, atât în ceea ce privește situația de pe teren, cât și în bibliografie.

Aspectele muzicale pe care le relevă Valea Șomuzului Mare sunt dezbătute în capitolul de etnomuzicologie intitulat *Folclor muzical* (p. 232 – 354), căruia i-a fost acordat de această dată, un spațiu corespunzător, suficient pentru abordarea cât mai completă a problemelor specifice pe care le evidențiază cercetările efectuate în cele 33 de localități din peste 50 de așezări ce alcătuiesc perimetrul luat în discuție: Valea Șomuzului Mare. Deci, acest capitol de etnomuzicologie *Folclorul muzical și Colecția muzicală* se constituie într-o veritabilă monografie muzicală zonală, prima de acest fel în spațiul folcloric bucovinean. Studiul conține analize de folclor muzical și caracterizarea cântecelor de la *obiceiurile calendaristice* (Colinda) și familiale (de la nuntă și de la înmormântare), precum și ale genurilor neocasionale: *doina, cântecul propriu-zis, cântecul bătrânesc* cântat tot pe melodică de doină și *jocul popular* (p. 233 – 274). În colecția muzicală (p. 275 – 354) sunt cuprinse cântece și melodii șomuzene, prezentate în următoarea ordine: *Colinde* (nr. 1 – 20), *de nuntă* (nr. 36 – 50), *de înmormântare, bocete* (nr. 51 – 62), *cântece de priveghi* (nr. 63 – 63), *verșuri și melodii instrumentale* (nr. 65 – 71), *repertoriul păstoresc, doina* (nr. 72 – 73), *jocuri* (nr. 74 – 77), *repertoriul neocasional, doina* (nr. 78 -89), *cântecul propriu-zis* (nr. 90 – 138), *jocuri instrumentale* (nr. 139 – 153). Trebuie făcută o remarcă importantă: cele 153 cântece și melodii populare din colecția publicată au fost selectate dintr-un număr mult mai mare de melodii transcrise și analizate, care se păstrează în fondul documentar al AFMB.

Referințele de până acum privind al zecelea Caiet al AFMB, este drept destul de puține, sperăm totuși că au reușit să demonstreze amploarea și spectrul larg al cercetării, originalitatea și înalta clasă a concluziilor, motiv pentru care considerăm că Valea Șomuzului Mare reprezintă realizarea editorială de vârf din prima perioadă de activitate (1970 – 1991) a Sectorului de Folclor al Universității „Al.I. Cuza” și Institutului de filologie română „Al. Philippide” din Iași.

Jocul popular în Bucovina și Moldova

Înceiem acest lung și totuși incomplet periplu în privința culegerii și cunoașterii folclorului bucovinean, luând în vizor concluziile celui de al nouălea volum al Caietelor AFMB, Viorel Bârleanu și Florin Bucescu, *Melodii de joc din Moldova*, Iași, 1990. Ca și în cazul volumului X al Caietelor, discutat anterior, *Melodii de joc din Moldova* se situează de asemenea pe un punct de vârf al cercetării, dar numai în plan etnomuzicologic. Ambii autori ai volumului al IX-lea s-au format la Conservatorul de muzică „G. Enescu” din Iași, unde au avut șansa de a se specializa în domeniul folclorului muzical cu unul dintre cei mai importanți etnomuzicologi și bizantinologi români, Gheorghe Ciobanu, profesor asociat al școlii ieșene timp de șapte ani (1965 – 1972)³⁸. Îndrăgind studierea folclorului încă de pe băncile facultății, cei doi profesori, tineri pe atunci, au beneficiat mai târziu de climatul propice cercetării care domnea la *Sectorul de Folclor* al fostului *Institut de Lingvistică, Istorie literară și Folclor* din Iași, înființat și condus de un alt mare îndrăgostit de folclor, prof. dr. Ion H. Ciubotaru. Acolo, într-un cadru organizat, au contribuit alături de cercetătorii Sectorului, regretata Lucia Berdan, Lucia Cireș și Silvia Ciubotaru, la formarea Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei și la studierea aspectelor muzicale ale folclorului din această parte a țării. Melodiile de joc, ca și celelalte genuri folclorice, au fost adunate și depozitate de cercetătorii amintiți și de alții ca Larisa Agapie, Constantin Bogdan, Silvia Chiper, Mircea Popa și Ștefan Popa, la AFMB după investigații sistematice care au durat aproximativ două decenii (1970 – 1990)³⁹. Apariția volumului IX a produs o frumoasă impresie în lumea specialiștilor care i-au dedicat comentarii elogioase. Între acestea se remarcă și recenzia din revista *Muzica*⁴⁰, care afirma următoarele: „Impresionantă ca întindere (500 de pagini) și reconfortantă prin conținut, ea se

³⁸ Fl. Bucescu, *Activitatea ieșeană a profesorului Gheorghe Ciobanu. In memoriam*, în *Byzantion*, vol. II (1996), Iași, Academia de Arte „G.Enescu”, p. 27 -33.

³⁹ F. Bucescu și Viorel Bârleanu, *Melosul popular* în *Caietele Arhivei de Folclor*, op.cit., p.731 – 732.

⁴⁰ Revista *Muzica*, nr. 3/1990, p. 15 – 16, recenzia semnată de Speranța Rădulescu.

structurează într-un corpus de aproape 800 de piese muzicale, transcrise după toate aparențele vizuale, corect și cu minuție. Dependent de dispersia teritorială și frecvența lor relativă, piesele sunt grupate în trei categorii: **melodii de circulație generală** (subînțeles moldovenească), **zonală** și **locală**. Ordonarea de amănunt este operată pe criteriul apartenenței la una din categoriile muzical-coregrafice definite prin Introducere (bătută, horă, rusască, sârbă, etc.). Corpusul este precedat de *Introducere. Notă asupra ediției și Bibliografie* și succedat de un index de numiri ale melodiilor de dans, pusă în dublă corelație cu corpusul volumului și cu documentele AFMB care conțin versiunile lor sonore”.

O problemă dificilă care se manifestă în cercetarea și publicarea jocurilor populare este tipologizarea acestora. Recenzenta Speranța Rădulescu consideră un important succes faptul că autorii volumului IX au descoperit o bună rezolvare a problemei tipologizării jocului popular din Moldova și Bucovina. „Prezentarea „tipurilor de jocuri constituie, după părerea mea, contribuția teoretică cea mai consistentă a domnilor Viorel Bârleanu și Florin Bucescu. Sprijinindu-se pe o excelentă cunoaștere a folclorului moldovenesc, cei doi autori conexează denumirile, particularitățile muzicale și particularitățile coregrafice și realizează congruențe și dispariții dintre planuri... cu prudență ei depășesc cadrul strict provincial și se lansează în comparații cu dansurile cu denumiri sau caracteristici muzicale și coregrafice similare din restul țării”. Cum este și firesc, satele bucovinene sunt bogat reprezentate în această lucrare, care a avut în vedere toate cele opt județe ale Moldovei. Preluăm din *Antologie* (p. 67 – 502) titlurile jocurilor care provin din Țara de Sus și numărul de ordine, pentru a fi spre folos celor interesați:

MELODII DE CIRCULAȚIE GENERALĂ (p. 67 – 268):

BĂTUTA: Pojorâta – nr. 32; Rădășeni – nr. 35; Lămășeni – nr. 41, 49; Vama – nr. 59, 60; Gulea – nr. 64; Brodina – nr. 67, 69; Dolhești – nr.76; Fundu Moldovei – nr. 86; Ciprian Porumbescu – nr.88.

HORA: Drăgoiești – nr. 99, 121; Corlata – nr.109; Gulea – nr. 91, 112, 130, 162, 163, 164; Pojorâta – nr. 117, 147, 154, 159, 174; Vama – nr. 146; Ciprian Porumbescu – nr. 160; Fundu Moldovei – nr. 169.

RUSASCA: Straja – nr. 184; Siliștea Nouă – nr. 185, 205; Budeni – nr. 193; Corlata – nr. 194; Gulea – nr. 207, 210; Drăgoiești – nr. 220, 222; Brodina de Jos – nr. 223; Probota – nr. 225.

SÂRBA: Budeni – nr. 237; Drăgoiești – nr. 250; Corlata – nr. 277; Horodniceni – nr. 296.

MELODII DE CIRCULAȚIE ZONALĂ (p. 268 – 331):

ARCANUL: Straja – nr. 309; Frătăuții – Noi – nr.310; Fundu Moldovei – nr. 312; Pojorâta – nr. 313; Botuș – nr. 315; Vama – nr. 316;

BĂTRÂNEASCA: Voitineli – nr. 317; Straja – nr. 318, 321; Satu Mare - nr. 319; Brodina – nr. 323; Vicovu de sus – Est – nr. 324; Botuș – nr. 325; Pojorâta – nr. 326, 330, 333; Hârtop – nr. 327; Gulea - nr. 328; Vama – nr. 329; Dolheștii-Mari – nr. 331; Plutonita – nr. 332.

CIOBĂNAȘUL: Dolheștii-Mari – nr. 362; Pojorâta – nr. 366; Botuș – nr. 367; Straja – nr. 370.

CIOBĂNEASCA: Hârtop – nr. 371, 372; Dolheștii-Mari – nr. 374.

CORĂGHEASCA: Hârtop – nr. 384; Probota – nr. 338.

HUȚULCA: Botuș – nr. 399; Brodina de Jos – nr. 400; Straja – nr. 401, 402; Brodina – nr. 403; Pojorâta – nr. 404; Vama – nr. 405; Drăgoiești – nr. 406.

RAȚA: Vama – nr. 407, 409; Trilișești: Pojorâta – nr. 413; Fundu Moldovei – nr. 414.

MELODII DE CIRCULAȚIE LOCALĂ (p. 333 – 502):

ALIVENCILE: Grănicești – nr. 417; ARDELEANCA:

Horodniceni – nr. 423; BAROSUL: Budeni – nr. 436;

BĂLĂCEANCA: Pojorâta – nr. 441; BĂSMĂLUȚA: Drăgoiești –

nr. 443; BOIȚĂ: Frasin – nr. 449; BOZUL: Lămășeni – nr. 453;

BUMBIEREASCA: Vama – nr. 48; BULGĂRELUL: Baia – nr.

479, Cotârğași: - nr. 476; BRÂUL POPII: Mihăiești – nr. 474;

BUSUIOCUL: Botoșana – nr. 483; CAȚAUA: Budeni – nr. 487;

CĂRĂȘELUL: Gulea – nr. 490, Horodniceni – nr. 494;

CHIROSTRIILE: Probota – nr. 501; CIOCĂNEȘTEANCA:

Botuș, - nr. 377; CIOFUL: Rotopănești – nr. 511; CIUCALĂUL:

Marginea – nr. 513; COȘMENCUȚA: Pojorâta – nr. 521;

CREȚIȘORUL: Moara Nică – nr. 522; CUMĂTRIȚA: Ciprian

Porumbescu – nr. 524; DRĂCEANCA: Băișești – nr. 538;

DRUMUL DRACULUI: Grănicești – nr. 540; FUDULA: Straja –

nr. 559, 561, Vama – nr. 560; FURATA: Capu Codrului – nr. 542;

HOP ȘI ALTA: Botuș – nr. 579, Pojorâta – nr. 580; HULUBCA:

Brodina de jos – nr. 581; *ILENUȚA: Straja* – nr. 589, *C.Porumbescu* – nr. 590, *Pojorâta* – nr. 591; *ÎNSCHIMBATA: Vicovu de Jos* – nr. 593; *ÎNVĂRTITA LUI STÂNGĂU: Pojorâta* – nr. 594; *JÎDĂUCUȚA: C. Porumbescu* – nr. 600, *Grănicești* – nr. 601; *JUMĂTATE JOC: Mănăstirea Humorului* – nr. 605; *LABUȘUL: Frătăuții Noi* – nr. 606; *LEȘASCA: Mihăești* – nr. 614; *MÂNDRELE: Botuș* – nr. 630; *MOȘNEGEASCA: Budeni* – nr. 636; *PĂDUREȚUL: Corlata* – nr. 655; *PELINAȘUL: Baia* – nr. 663; *POIENILE: Straja* – nr. 665, 666; *POLOBOCUL: Pojorâta*, nr. 667; *PUICULIȚA: Horodniceni* – nr. 669; *RARA: Capu Codrului* – nr. 670; *ROATA: Vicovu de Jos* – nr. 672; *RUPTA: Mălini* – nr. 674; *SĂDĂUL: Vicovu de Jos* – nr. 676; *STROIASCA: C. Porumbescu* – nr. 692; *STRUJANUL: Marginea* – nr. 694; *ȘAPTE PAȘI: Horodniceni* – nr. 699, *Moara Nică* – nr. 701, *C. Porumbescu* – nr. 702, *Vama* – nr. 703; *ȘEPTILEANCA: Frătăuții Noi* – nr. 709; *TRANDAFIRUL: Corlata* – nr. 716; *TREI CĂLINE: Dolheștii Mari* – nr. 719; *TREMPELEAUA: Iaslovăț* – nr. 724; *ȚĂRĂNEASCA: Paltin* – nr. 727; *ȚÂNȚĂROIUL: Iaslovăț* – nr. 734; *ZOICA: Grănicești* – nr. 749; *CEASUL: Botuș* – nr. 761; *CLAIZIR-POLCA: C.Porumbescu* – nr. 765; *DRAIFUS: Drăgoiești* – nr. 766; *GALIȚIANCA: Ulma* – nr. 767; *LÄNDLERUL: Frasin* – nr. 774; *POLCA: Dolhasca* – nr. 789, *Straja* – nr. 790, *Paltin* – nr. 792.

Prezentarea a numeroase documente muzicale și a tuturor celor care au contribuit de-a lungul timpului la consemnarea în scris a folclorului și a atâtor variante ale genurilor muzical-folclorice din Bucovina, contribuie la lărgirea orizontului cultural al celor care militează pentru păstrarea tradiției și la îmbogățirea acesteia cu valori autentice. Motivat de faptul că Bucovina este numită și Țară a doinei românești, în cele ce urmează vom sintetiza cele mai importante considerații privind acest important fenomen muzical-folcloric.

Doina vocală în Bucovina

În literatura etnomuzicologică existentă pe întinsul României, se precizează că prima atestare a termenului *Doină* aparține Principelui cărturar Dimitrie Cantemir care, în celebra *Descriptio Moldaviae* – scrisă în limba latină în 1716 la cererea Academiei din Berlin – ne informează că melodia doinei era interpretată ca un preludiu „înainte la toate cântecele care

povestesc fapte de război și servesc de text la preludiile cu care neamul modovenesc obișnuiește să le modeleze înaintea cântecului”⁴¹. Franz Sulzer completează această definiție cu informația că doina nu este doar un preludiu sau o „intrada” la alte cântece, ci reprezintă „arii întregi fără cuvinte” și că este cântată de român (valah) atunci când vrea să cânte pentru el în gând, ceva din lume fără să spună cuvinte sau versuri. Doina „nu este românească și nici dacică, ci mai veche”⁴², iar savantul Bogdan Petriceicu Hașdeu evidențiază că termenul *doina* există în mai multe limbi iudeo-europene și că doina este practică și la alte popoare din Europa și Asia. Bela Bartok, muzicianul care cules tipul de doină *Horea lungă* în Maramureș, afirma neîntemeiat că doina ar fi venit la noi din Ucraina, dar Constantin Brăiloiu, părintele muzicologiei românești, lămurește lucrurile, afirmând că doina nu a fost împrumutată de la străini și că numai în cazul unei singure specii mai recente - „doina de dragoste din Muntenia” - se pot întâlni elemente ale unei influențe orientale.

Complexitatea fenomenului numit doina românească - căci doina nu este numai un cântec plin de melancolie și speranță, ci mai mult, un fenomen cultural - o adevărată instituție spirituală a românului, așa cum s-a subliniat și la simpozionul „Doina – simbol al unității românești” organizat la Cluj în 1983 (4 decembrie), Complexitate fenomenului a determinat însă apariția unor interpretări grăbite și nefundamentate, chiar a unor confuzii, mai ales în ceea ce privește sincretismul poezie – muzică. Astfel, literații, în general, mai harnici în ceea ce privește cercetarea științifică, au categorisit variantele de doine doar pe criterii literare, definindu-le doar ca pe niște creații populare cu caracter liric prin care românul își varsă focul inimii și-și mai ostoiește („stâmpărare”) durerea și necazul intonând sunete muzicale, cărora nu li s-a acordat prea mare importanță în perioada 1850 – 1900, când a început să se manifeste interesul pentru folclor. Cercetările inițiate în cadrul școlii monografiștilor de la București condusă de Dimitrie Gusti după prima conflagrație mondială, prin

⁴¹ Dimtrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Tineretului (fără an), p.185.

⁴² Apud E. Comișel, *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967, p. 276.

caracterul lor sistematic și complex au condus la lărgirea sferei cunoașterii folclorului românesc și la descoperirea a numeroase aspecte noi care au făcut posibilă cercetarea unor erori ale trecutului. Astfel, muzicologul Constantin Brăiloiu, culegând folclor în satele de lângă Câmpulung Moldovenesc, a redescoperit doina bucovineană, a cărei melodică fusese dată uitării în cei peste 80 de ani scurși de la prima consemnare în colecția Miculi (vezi, la începutul studiului nostru). Coroborând aserțiunile lui Bela Bartok cu propriile sale constatări reieșite în urma cercetărilor principalelor zone ale țării cu ajutorul echipelor de tineri studenți și perfecționând metoda de culegere a folclorului⁴³, C. Brăiloiu a reușit să descrie și să clasifice pe criterii științifice genurile prezente în creația muzical – folclorică din România, în *genuri ocazionale* și *neocazionale*. Doina se înscrie în categoria genurilor neocazionale, alături de baladă, cântec propriu-zis, cu precizarea că prin neocasional trebuie înțeles faptul că aceste cântece pot fi interpretate oricând, în orice perioadă a anului, nefiind legate de vreo sărbătoare anume sau de obiceiuri calendaristice de peste an.

Elevi străluciți ai lui C. Brăiloiu și George Breazul, folcloriștii Gheorghe Ciobanu, Tiberiu Alexandru, Mariana Kahane, Emilia Comișel, ș.a. au continuat cercetările inițiate de maestru, reușind să le completeze și să descrie configurația la nivel național a creației muzical folclorice, caracteristicile și structurile genurilor muzicale. De *doină* s-au acupat mai ales muzicologii Gh. Ciobanu, E. Comișel, Mariana Kahane, ș.a.

În satele de munte de lângă Câmpulung-Moldovenesc, în deceniul al patrulea al veacului trecut, C. Brăiloiu a descoperit, așa cum se arată în continuare, variantele doinei vocale bucovinene, dar și doine instrumentale (*Când și-a pierdut ciobanul oile*), cele vocale reprezentând un stadiu muzical mai

⁴³ Există specialiști, mai ales din domeniul muzicii, care îl consideră pe Constantin Brăiloiu un „geniu al metodei”, considerându-l inventatorul „metodei de cercetare a folclorului” pentru întreaga Europă, dar părerea lor nu este acceptată unanim, la noi și în alte țări.

evoluat. Tipul devenit clasic al acestei doine este cunoscut ca *Mândră floare-i norocu*, denumit astfel după una din variantele culese de C. Brăiloiu de la Maria Surpat din Fundu Moldovei și publicată mai târziu de fosta sa elevă și colaboratoare, Emilia Comișel⁴⁴. Pe lângă tipul evoluat al doinei bucovinene, există două subtipuri: bătrâneasca rădăuțeană, adică vechea doină și doina de la Gura Humorului și de pe Valea Șomuzului Mare. Tipul *Mândră floare-i norocu* și cele două subtipuri menționate respectă canoanele sau regulile generale ale doinei bucovinene, dar au și anumite caracteristici muzicale și interpretative care le particularizează, dându-le o nuanță specială, de altfel ușor de recunoscut.

Pentru a putea recunoaște și aceste subtipuri sau nuanțe, recomandăm intonarea unor doine de la începutul volumului Fl. Bucescu, Silvia Ciubotaru, Viorel Bârleanu, *Bătrâneasca*, din seria Caietelor Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei (I), Iași, 1979. Iar dintre acestea, am ales ca fiind mai simplă, doina *Și s-audi sus la munti* cântată de Maria Bădiliță de 51 de ani în 1973, din Horodnic de Sus și culeasă de V. Bârleanu și Fl. Bucescu:

Ci s-audi sus la munte (bis) / S-aud brazii vâjâin' (bis) /
Mândra din frunză cântân' (bis) / Și bădița șuierân' // (p. 19)

Ea se încadrează în subtipul rădăuțean ca și celelalte doine din volumul *Bătrâneasca*. Pentru *subtipul de la Humor și Valea Șomuzului Mare* propunem pentru a ne familiariza, doina *Mândră floare-i dragostea*, cântată în Drăgoiești – Suceava de Maria Vîrvăroi, de 65 de ani, în 1979, culegător, I.H. Ciubotaru, din volumul Ion H. Ciubotaru, *Valea Șomuzului Mare. Monografie folclorică*, Caietele AFMB vol. X₁, Iași 1991, p. 313 – 315:

Foaie verde și una, măi (bis) / Mândră floare-i dragostea (bis) /
N-am avut parte de ea (bis) / Nici minte de-a o purta, măi /
Măi puiule, puișor (bis) / M-ai făcut din om, neom (bis) /
Nu pot noaptea ca să dorm (bis) / De mâncat nu pot mânca.

⁴⁴ E. Comișel, *Folclor muzical*, Edit. Didactică și Pedagogică, București, 1967, p. 276.

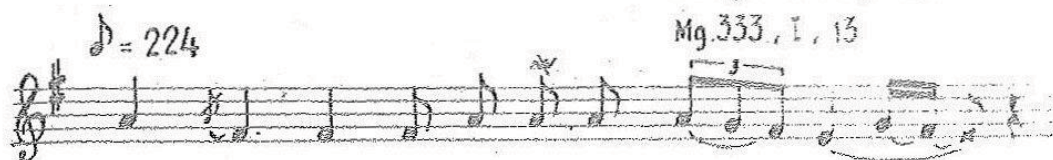
Vini sara un' ma cule

Bitco, 1969

Inf. Nis Mădărită, 83

Culeg.: H. B. 3, 24

Mg. 333, I, 13



Dul, dul, dul, dul, dul, dul, du - lu - - - - -



hai, Dul, - - - - - dul - - - - - dul, dul, dul, dul, du - - - - -



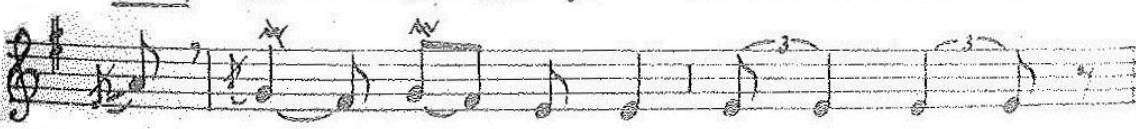
Vi - - - - - ni - - - - - sa - - - - - ra, un' ma cul - - - - -



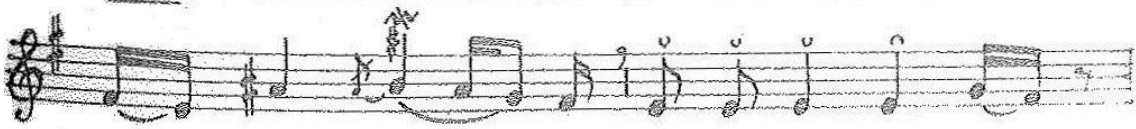
Vi - ni sa - ra, un' ma cul - - - - -



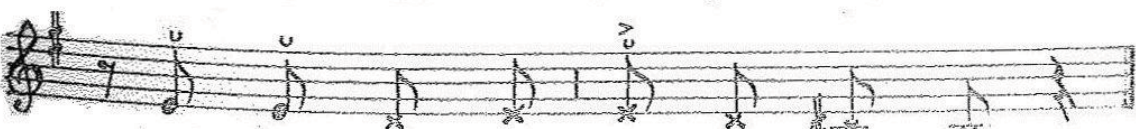
Măi, Di - mi - nea - ta cîn' ma sco - lu - - - - -



Măi, Di - mi - nea - ta cîn' ma sco - lu - - - - -



Ca - - - - - tîn co - - - - - vî, a - - - - - pî nu - - - - - iu - - - - -



Ca - na cu pe - - - - - lîn în ou - - - - - iu.
(124, 208)

Leli cu părul galben

Vicovu de Sus, 1979

Inf. Nicolae Gh. Chelba, 68

Culeg.: V. B. și Fl. B.

Mg. 329, I, 4

♩ = 188

The musical score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp). It begins with a tempo marking of quarter note = 188. The melody features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a fermata over the final note of the first line. The lyrics are written below the staff, with some words underlined. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Le - li cu pă - ru gal - br - nu —

măi Di pi ti - ni ma cla - ti - nu

Ca frun - za se di pal - ti - nu

Cin o ba - ti — vrn - tu li - nu

Ș-o clă — ti - nr cîn - si cr - nu

A - șa ma cla - tin și e - u —

Măi le - li di do - ru tă - u —

Măi le - li di do - ru tă - u.

A. Tipul „Mândră floare-i norocu”

Muzica doinei vocale în general, deci și a doinei bucovinene, are caracter improvizatoric, iar această caracteristică își pune amprenta supra tuturor elementelor de limbaj muzical: melodică, metrică, ritmul, forma arhitectonică, ș.c.l. Versurile doinei sunt întotdeauna octosilabice acatalectice (tetrapodii) sau catalectice: în timpul interpretării pot apărea interjecții scurte sau redacte grafic prin diferite coroane, iar uneori, frazele muzicale sunt amplificate cu un fel de refrene: „doină – doină” sau „doina – doina”, „zî-i măi” și alte elemente, unele doar în Transilvania de Nord, iar altele pe spații mai largi. Să dăm un exemplu de octosilabic din doină: 1. Foa-ie ver-de ca bo-bu, mân-dră floa-re-i no-ro-cu (vers octosilabic catalectic), sau 2. Pri-mă-va-ra ma-ma noas-tră, Ia o-mă-tul de pe coas-tă (tetrapodic acatalectic).

În doina bucovineană, nu există refrene de nici un fel, totuși, când apar în unele variante, ele reprezintă exemplare aduse direct din Maramureș și nordul Transilvaniei și păstrate intacte. Deci, dacă vrem să păstrăm specificul bucovinean, ceea ce este o datorie a fiecărui bucovinean, nu trebuie să introducem în repertoriu variante de doine cu refrene, care nu ne sunt caracteristice. Totuși, când apar silabe sau formule cu „of, ucăi, doina, hei, dui” etc, acestea pot avea funcție de *anacruze* la începutul rândului melodic sau al frazei, completări de versuri sau interjecții.

Drăgoiești, Sv., 1975
 Inf. Maria V. Vîrvaroi, 65
 Culeg. J. H. C.
 Mg. 190, 1, 42

MÎNDRĂ FLOARE-I DRAGOSTEA

Rubato

ci Foa-ie verde și u - na, - mîi Foa-ie ver-de și
 u - na - Mîn-dră floa-re-i dra-gos - tea -
 Mîn-dră - floare-i dragostea, mîi și N-am a-vut par-ti di ea -
 N-am a-vut par-ti di ea - Nici min-te de-a o pur-ta, mîi
 ci Mîi puiule, pu-i - șar - Mîi puiule, pu - i - șar
 M-ai făcut din om ne - om, - M-ai făcut din om ne-om, mîi
 că Nu pot noaptea ca să dorm, Nu pot noaptea ca să dorm
 De mîn - cat nu pot mîn - ca, mîi.

Structuri melodice sau elemente muzicale tipice. Tipul de doină vocală evoluată se desfășoară pe o hexacordie dorică sau heptacordie sau octordie de aceeași natură. Este consemnată mobilitatea treptei a IV-a a scării minore dorice extinse sau reduse la o hexacordie:



Scara octordică dorică cu treapta IV mobilă

Adesea, în scrierile muzicale tipărite, în loc de scara Re dorian, se folosește dorianul pe Mi, astfel:



În structura muzicală a doinei, o altă caracteristică importantă este recitativul sau formulele recitativice, care constau de obicei în redarea unui întreg rând melodic pe în repetarea aceluiași sunet. În cazul în care în recitativ nu apar alte sunete, el poartă numele de *recto-tono*, iar dacă apar pe partituri și alte sunete, recitativul se numește recitativ melodizat sau melodic. Aceste recitative apar mereu în rândurile melodice integrale sau în tetrapodii, abordând diverse trepte și alcătuind anumite tipuri de formule inițiale, mediane și finale ale doinei⁴⁵. Specific stilului doinit este prezența recitativului și cadențarea (oprirea) rândurilor melodice pe anumite trepte ale scării. Și în doina bucovineană, ca în toate celelalte tipuri, cadența finală este pe treapta I, cu specificația că uneori, în a doua tetrapodie a rândului melodic final de pe sunetul principal se produce o alunecare a vocii înspre treapta a patra inferioară. În variantele vechi, acest mod original de cadență specific Bucovinei era eminent parlat, dar în vremurile mai noi a devenit melodizat, lăsând impresia greșită că doina s-ar încheia pe treapta a IV-a în final și nu pe tonică, așa cum o dovedesc unele transcrieri publicate în colecții. Cadențele interioare sau mediane abordează treapta întâi, a cincea, a patra sau a doua și rar treapta a treia. În ceea ce privește formulele inițiale, se constată uneori alternarea unor trepte apropiate 6 – 5; 4 – 5; 5 – 4; 4 – 3; 2 – 1, ș.a.

Forma arhitectonică este liberă, adică rândurile melodice se organizează liber și formează strofe inegale, pe care C. Brăiloiu

⁴⁵ E. Comișel, *Genurile muzicii populare românești. Doina*, în *Studii de muzicologie*, Editura Muzicală, 1969.

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

le numește „strofe elastice” dar pot fi numite și secțiuni sau perioade muzicale. În aceste strofe, adesea inegale, există o mare libertate în utilizarea formulelor ritmico-melodice. Cercetătoarea E. Comișel exprimă astfel literal schema formei arhitectonice a variantei principale de doină *Mândră floare-i norocu*: A B C, C treapta V, C treapta III, C treapta II, D, D treapta V, iar în *Bătrâneasca*, forma acestei doine este redată astfel: A B C D E F G H (p. XLVI), demonstrând că există o oarecare larghețe în stabilirea formei arhitectonice a creației muzical – folclorice. Desenele melodice uneori melismatice, altele recitativice se desfășoară în ritmul *parlando rubato*, sistem propriu stilului doinit apropiat de ritmul voarbit (mai ales de cel scandat) manifestat într-o mare libertate, cu numeroase grăbiri, răririi, scurtări sau lungiri determinate sau nedeterminate ale valorilor de note.

B. Subtipul vechii doine rădăuțene *Bătrâneasca*

Cum arătam la prezentarea primului volum din Seria *Caietelor Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei*, acest subtip a fost descoperit târziu, în deceniul al șaptelea al veacului XX de către focloriștii Fl. Bucescu și Viorel Bârleanu, îndrumați de etnomuzicologul Gh. Ciobanu. Apoi, prin grija prof. univ. Ion H. Ciubotaru, la AFMB Iași au fost inițiate cercetări sistematice care au abordat fenomenul doinei bucovinene din diverse puncte de vedere. Arhaismul muzicii bătrâneștilor din satele dinspre munte de lângă Rădăuți, a impresionat pe etnomuzicologi și pe literați, iar concluziile obținute în urma cercetării și cele mai reprezentative doine, bocete, cântece și jocuri au fost publicate în volumul *Bătrâneasca* (1979). De asemenea, au fost publicate și unele studii în reviste precum: Fl. Bucescu și Viorel Bârleanu, *Un tip de doină specific Moldovei de Nord*⁴⁶, Florin Bucescu, *Vechea doină bucovineană din ținutul Rădăuților* (I și II), Studiu și colecție muzicală în *Analele Bucovinei*⁴⁷, ș.a.

Iată, pe scurt, concluziile generale privind *Bătrâneasca* bucovineană:

⁴⁶ În *Anuar de lingvistică și istorie literară*, tom XXIV, Editura Academiei RSR, p. 175 – 184.

⁴⁷ *Analele Bucovinei*, revistă a Academiei Române. Centrul de Studii Bucovina – Rădăuți, anul VI, I / 1999 și Anul VI, II/1999, p. 407 – 444.

1. În satele de la poalele Obcinelor Mici: Vicovu de Jos, Vicovu de Jos – Remezău, Vicovu de Sus, Bilca, Frătăuții Vechi și Noi, Putna, Straja, Brodina, Horodnicu de Jos, Horodnicu de Sus, Voitinul, ș.a. se păstrează și se practică un stil melodic unitar numit *Bătrâneasca*.

2. Acest stil unitar din punct de vedere muzical, *Bătrâneasca*, se manifestă în toate genurile folclorice din satele menționate: cântecul bătrânesc sau balada, bocetul, doina, cântecul propriu-zis, cântecul de leagăn, cântecul vocal de joc, jocul popular.

Hîrtop, Sv., 1968
Inf. Anica Gr. Trimia, 17
Culeg. I. H. C.
Mq. 4, 1, 33

♩ = 88

Mi - rea - să, de - la - pă - rinți, mări

Mi - rea - să, de - la pă - rinți, mări

La ce fo - cu - te mă - ri - ți, mări.

3. Studii antropologice și etnologice mai nou apărute în țară și în străinătate demonstrează că *funcția multiplă* a unei melodici este o dovadă a vechimii ei.

4. Centrul de greutate a acestui stil unitar îl constituie *doina vocală rădăuțeană*, în cadrul căreia s-au născut sute și mii de variante melodice, care exprimă într-un mod adecvat cerințele fiecărui gen în parte, dar fără a copia, ci preluând creator elementele de limbaj ale vechii doine din ținutul Rădăuților.

5. *Scările muzicale* folosite sunt oligocordice, iar oligocordiile erau considerate vechi de Plutarh și Aristoxene. La baza acestor scări stau *tritonian anhemitonică* de la tipul la, fa#, mi, *tritonian anhemitonică* numită *triton 4'* (la, sol, mi) și *tricordia*

minoră sol, fa#, mi. Cea mai frecventă între acestea este prima tritonie, din care se formulează tetratonul 3 prin amplificare cu o secundă mare, tetracordul minor prin umplerea cu pienul Sol a intervalului de terță mică și pentacordul minor, format atât prin amplificare, cât și prin umplere cu pien⁴⁸:



Hexacordul dorian sau eolian nu sunt caracteristici pentru doina bătrânească.

6. *Ambitusul* nu depășește cvinta perfectă, în majoritatea variantelor, dar sunt și situații în care ambitusul doinei este doar de cvartă sau chiar de terță mică.

7. *Intervalica* și variația melodică. Formulele melodice se construiesc pe scările cu puține sunete, rândurile melodice ale variantelor par a se naște dintr-o „melodie unică”. O particularitate a doinei arhaice rădăuțene este determinată de rolul generator al terței mici asociată cu o secundă mare. Terța mică poate să apară și umplută cu pien (la, sol - fa diez, mi) sau la' – sol, fa diez, mi.

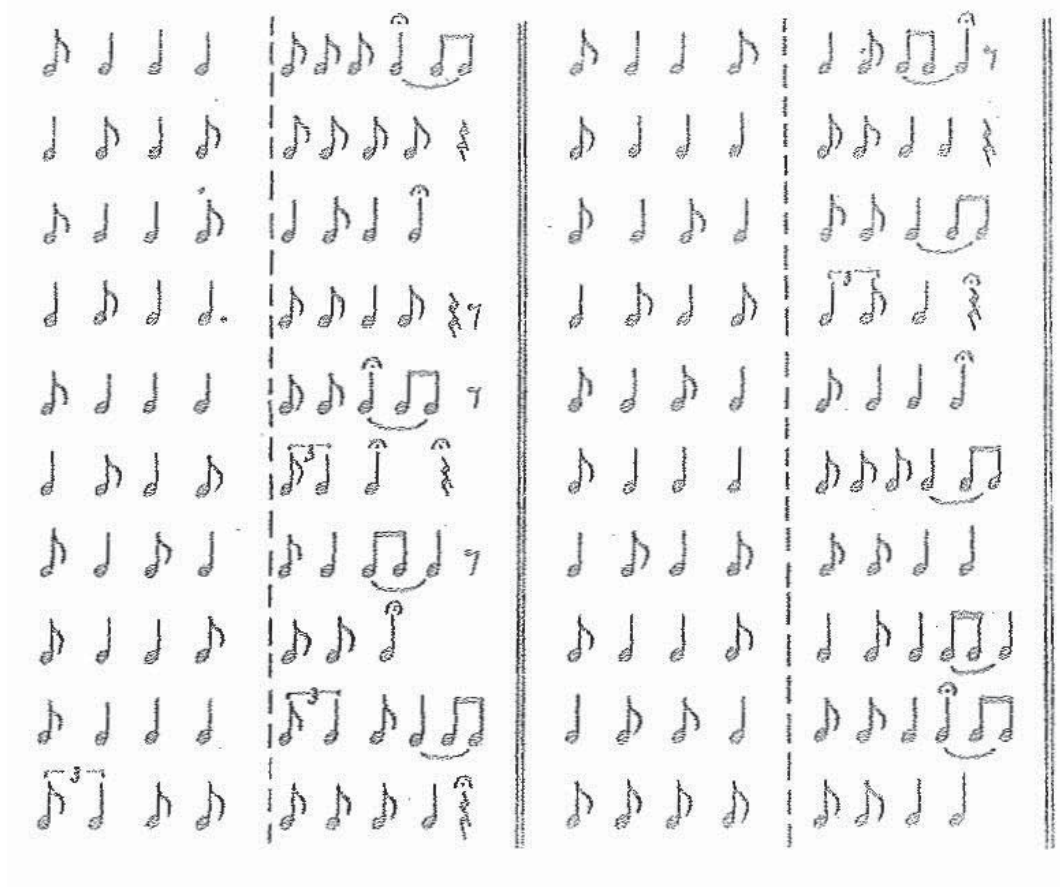
⁴⁸ Exemplu muzical din *Bătrâneasca*, op. cit., p. X.



8. *Recitativele* constituie alături de scara și formulele melodice, unul dintre modurile esențiale ale exprimării în melodică de doină bătrânească. Ele pot evolua pe sunetele mi, la, si, sol, mai rar pe fa diez.

9. *Pasajele vorbite* pe finalul strofei melodice contribuie la realizarea expresiei artistice, fiind considerate un element caracteristic al doinelor bucovinene, nu numai în *Bătrâneasca rădăuțeană*.

10. *Ritmul*. Melodiile de *Bătrânească* se încadrează în două categorii de ritm: *parlando-rubato* și măsurat. În variantele vechii doine, caracteristicile ritmice ale stilului *parlando-rubato* nu sunt influențate de textele poetice pe care le vehiculează.



Schema ritmică a doinei *Pi sub poali di paduri* (*Bătrâneasca*, op. cit., pp.VI-VII). Cântecul miresei, deși nu este în stil *parlando*, cuprinde și izoritmii, ca o consecință a cântecului în grup. De asemenea, varianta ritmică este mai mică și în bocet. În categoria ritmului măsurat se încadrează *Bătrâneasca jucată*, care folosește ritmul divizionar și ritmul aksak (șchiop).

11. *Forma arhitectonică*. Formulele ritmico-melodice din stilul *parlando-rubato* primesc funcții arhitectonice, la începutul secțiunii, la mijloc sau la sfârșit. Recitativul pe treapta I poate apare în oricare din aceste secțiuni ale doinei, ceea ce accentuează caracterul recitativic al unor variante. În succesiunea rândurilor melodice se observă atât existența unei periodicități neregulate, cât și a unei periodicități regulate. Cea mai simplă formă se întâlnește în bocet, unde se utilizează perioade primare, binare, ternare, ca și în unele cântece de leagăn doinite. Cea mai mare varietate a formei arhitectonice o observăm în doina propriu-zisă.

C. Subtipul doinei vocale de pe Valea Șomuzului Mare

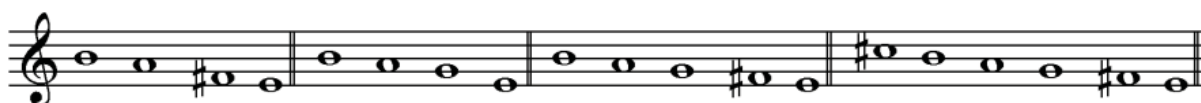
Acest subtip a fost consemnat precum arătam, de Carol Miculi, la jumătatea secolului al XIX-lea, având și azi o circulație mai intensă în satele din avalul râului Șomuzul Mare, și mai redusă odată ce acesta se apropie de vărsarea în Siret, lângă Dolhasca. Studiarea etnomuzicologică a spațiului șomuzean s-a desfășurat în cadrul AFMB, la propunerea prof. univ. Dr. Ion H. Ciubotaru. Rezultatele investigațiilor muzicale au fost publicate în articole precum *Structuri arhaice în bocetul de pe valea Șomuzului Mare. Implicații muzicale ale doinei vocale pe valea Șomuzului Mare* de Florin Bucescu și Viorel Bârleanu⁴⁹, în *Folcloristul și etnomuzicologul preot dr. Florin Bucescu. 75 de ani*, Ediție îngrijită de Irina-Zamfira Dănilă, Iași, Ed. Artes 2011, pag. 151-161, al zecelea volum (X₁) al Caietelor AFMB, *Valea*

⁴⁹ În *Anuar de lingvistică al Universității „Al. I. Cuza”*, Tom XVII, 1981-1982.

Șomuzului Mare. Monografie folclorică de Ion H. Ciubotaru, Iași 1991⁵⁰.

Folclorul muzical din satele șomuzene prezintă o serie de particularități, care se aseamănă cu unele genuri muzicale din județele Botoșani, Iași, Neamț, iar altele cu județe mai îndepărtate geografic precum Năsăud, Maramureș, Cluj și Sălaj. Aceasta întrucât documentele consemnează deplasări ale țăranilor înspre Moldova încă din secolul al XV-lea. Culegând folclor în această zonă geografică, ne-au trezit interesul mai ales variantele locale ale doinei și, analizându-le, am ajuns la concluzia că, prin unele elemente, acestea se aseamănă cu cele de la Câmpulung Moldovenesc, iar prin altele, cu variantele din apropiere.

Doina de pe valea Șomuzului Mare se desfășoară pe o *scară tetratonică* anhemitonică de tipul si, la, fa diez, mi dar și si, la, sol, mi în care umplându-se terța mică cu pieni, scara se transformă în pentacordie minoră:



Tetratonii anhemitonice pentacordie minoră hexacordie dorică
Ambitusul doinei: cvinta perfectă sau sexta dorică.

Recitativele din satele șomuzene o apropie de doina bătrânească de la Rădăuți, precum și abundența pasajelor vorbite. Incipitul multor variante șomuzene pornește de la sunetul de bază sau treapta întâi, iar imediat după a doua silabă face un *salt de cvintă perfectă* sau, în alte cazuri, urcă doar o *secundă mare*, iar pe treapta nou cucerită desfășoară recitativul propriu-zis. Această modalitate de a aborda incipitul doinei propriu-zise deosebește doina șomuzeană de cea rădăuțeană, în ultima recitativele pe prima treaptă fiind drepte.

Forma arhitectonică. În cele mai multe variante șomuzene, prima secțiune are 4-6 rânduri melodice. În general,

⁵⁰ Capitolul *Folclorul muzical* (studii și exemple muzicale), p. 233 – 274 și Colecție muzicală (nr. 1 – 153), p. 276 – 354.

fraza începe cu tonica, precum arătam, dar o părăsește și face un salt de cvintă sau de cvartă, mai rar o secundă, ajungând până la o treaptă superioară, de unde începe recitativul, care se încheie printr-un pasaj melismatic până la treapta a II-a sau prima. Celelalte fraze ale primei secțiuni sau strofe elastice sunt de obicei un recitativ melodizat sau simplu pe treapta I, alteleori un pasaj vorbit. Alte secțiuni continuă construcția muzicală cu același material muzical, dar liber improvizat și destul de apropiat de prima secțiune, ceea ce lasă impresia că doina șomuzeană are organizare cristalizată, ceea ce nu corespunde decât în parte adevărului. Doina șomuzeană face parte din aceeași familie ritmico-melodică și arhitecturală, cu cele bucovinene, moldovene și ardeleni, mai ales din Năsăud, de unde au venit bejenarii ardeleni și s-au stabilit în Nordul Moldovei. Și la acest subtip se observă funcția multiplă, dar nu în aceeași măsură ca în ținutul Rădăuților.

Așadar, genul doinei vocale bucovinene este unitar, dar nu se manifestă identic ci păstrează multe variante, unele încadrate în tipul doinei bucovinene ample de la Câmpulung și dinspre Vatra Dornei, iar altele în două subtipuri analizate anterior: cel rădăuțean și cel șomuzean. Cunoscând particularitățile acestor variante, putem contribui la păstrarea celei mai autentice tradiții românești în pământurile noastre.

DOINA DE LA UNESCO LA UITARE

- Grigore LEȘE -

[Dr., Prof. de etnomuzicologie la Facultatea de Litere-
Universitatea București]

Includerea doinei românești în patrimoniul UNESCO a însemnat din păcate doar o notă de presă, nici aceea preluată de toate publicațiile de la noi. Extraordinara veste ar fi trebuit să aducă cu sine o adevărată sărbătoare a cântecului, campanii de identificare a ultimilor horitori, strategii de promovare a doinei în primul rând la noi acasă, unde din păcate continuă să fie ignorată, sau și mai rău, necunoscută și confundată cu orice cântec liric.

Am avut norocul să mă nasc în Țara Lăpușului, acolo unde doina se cântă de când lumea, acolo unde doina se poate încă auzi când te aștepti mai puțin, săvârșită în grumaz, cu înturnături tulburătoare și pauze nefirești, horită „de stâmpărare” în cel mai străvechi stil cunoscut la noi. Oamenii locului îi spun *hore adâncată, înturnată, hore în grumaz, lăpușenească, morășenească* sau – mai nou – hore cu noduri, cum au auzit la radio că i-ar spune... Am avut norocul să cresc cu muzica lor, să îi ascult, iar mai târziu să pot cânta, să mă identific cu horea, să n-o abandonez niciodată atunci când oamenii râdeau auzind-o, așa stranie, aspră și de demult, apoi să fac din promovarea ei scopul principal al vieții mele. Străbunica Dochia din Stoiceni horea, la fel și mama mea, Năstasia lu Pavăl din Fânațe.

Omul horește de dor, de singurătate, de înstrăinare, de dragoste, de suferință, de ființă, de neființă. De aceea horește singur, în intimitatea casei și a hotarului său, horește pentru a-și vindeca sufletul printr-un străvechi ritual de tămăduire prin

muzică, transmis tainic prin vremi. Horitorului nu-i place să fie văzut când horește.

Horește în intimitate, horește când îi vine, fără acompaniament muzical. De aceea, este foarte greu să determini pe cineva să-ți horească. Chiar dacă o face - din experiența personală vă mărturisesc – nu o face cu adevărat. Trebuie așteptat momentul când el se destăinuie sufletește și acest lucru se întâmplă foarte rar. De obicei horește când e necăjit și atunci nu-i place să fie văzut. Pentru el horitul e un leac miraculos, tămăduitor, transmis tainic prin vremi, îl consideră un *noroc* pe care nu toată lumea îl are: “*Am noroc că știu cânta/ că-mi astâmpăr inima*” iar “*Horile-s de stâmpărare/ la omu cu supărare*”. Pentru ei, ca de altfel și pentru mine, horitul este o necesitate. Pe Niculae a lu Iacob din Lăpuș l-am auzit de multe ori spunând: “de n-aș pute hori aș crepa”.

Pentru ca un om să se poată destăinui trebuie să te simtă, să faci parte din comunitate, să participi la toate activitățile și manifestările prilejuite de anumite sărbători. Eu am crescut cu ei, am lucrat împreună, am fost la oi, clăci, șezători, nunți și înmormântări. Am dormit cu ei. M-am născut acolo și altfel s-au destăinuit față de mine. Toate aceste lucruri m-au ajutat la cunoașterea unor detalii referitoare la psihologia țăranilor horitori, la hori, la întreaga lor dimensiune spirituală iar acum le pot împărtăși.

Din păcate, unele cercetări s-au făcut din mers, fără să se țină seama de acest contact fizic și emoțional. Pentru mine lucrurile au stat diferit. Drumul meu a fost altfel, și anume dinspre sat spre oraș. M-am format într-un sistem educațional mărginit de hotarele satului unde am cunoscut oameni speciali, țărani, care mi s-au destăinuit.

Apoi, cu acest bagaj, am plecat să studiez muzica universală pentru a-mi permite ulterior o abordare comparativă. Trebuie să știe că se înșeală amarnic cei ce au impresia că pot învăța folclorul doar apelând la benzile de arhivă și culegerile de specialitate.

„Horirea în grumaz” e veche de când lumea însă nu se poate tăgădui faptul că melosul ei amintește de cântarea liturgică psalmodiată de sorginte bizantină: interiorizată, profundă, transcendentă. Ritmul tânguitor și prelung al horii în grumaz, textele lungi și repetitive dau senzația de curgere perpetuă, de înălțare și coborâre, de moarte și renaștere, de despărțire și regăsire, de drum sinuos și zbor nesfârșit.

Nu poți hori niciodată de două ori la fel și nici nu poți transmite o hore întocmai. Fidelitatea ține de stare, eventual de text, oarecum de linia melodică, niciodată de ornamentică. Înflorirea melodiei, atât de simplă la originea ei, creează o senzație unică, de învăluire, de uitare de sine, de mister. Prin urmare nu vei auzi niciodată doi horitori horind la fel. Omul horește după cum i-e glasul, după cum i-e firea, după starea lăuntrică din acel moment. Cine preia horea, o îmbogățește cu emoția, trăirea și sensibilitatea lui... și așa la nesfârșit. Astfel horea se re-crează perpetuu, trece prin vârstele anotimpurilor ducând mai departe neamul însă rămânând totodată în același tipar străvechi pe care amprenta timpului îl revigorează și îl reîncarcă semantic cu noi înțelesuri.

Înainte de 89, la televizor nu apăream. Era prea trist cântecul meu, prea de jale, prea de nenoroc. Nici glasul nu era pe placul lor, prea războinic, prea aspru, prea tragic dincolo de cuvânt. La radio se mai întâmpla să fiu difuzat, în general după miezul nopții, la secțiunea curiozității interpretative. Când eram invitat să cânt pe scenă oamenii vorbeau între ei și chiar râdeau în sală. Își uitaseră istoria prea puțin tihnită, își uitaseră neamul prea puțin norocos, uitaseră HOREA. Eu am continuat să horesc cu toată ființa mea, fără acompaniament și de cele mai multe ori fără microfon, neschimbând niciodată textele sau ritmul, trăind mereu la limita dintre ridicol și sublim, mereu la limita dintre posibila viață îndestulată dacă fac ce vor ei și posibila viață netrăită dacă fac ce simt eu.

Oamenii de la care am auzit horile au fost mereu lângă mine, cu mine, prezenți în mintea și în inima mea atunci când

horesc. Unii dintre ei s-au grăbit spre Marea Trecere. Au rămas horile lor înregistrate pe benzi sau pietrificate nefiresc pe portative. Câțiva au plecat pe neașteptate cu hori cu tot, însă cu toții m-au făcut să cred în puterea horii de a înfrunta timpul și de a delimita locul nostru în lume. Și, convins fiind că horea, doina, cum o numiți dumneavoastră și UNESCO - este matricea muzicală a românilor, nu îmi va părea nimic greu sau imposibil pentru a face cunoscut acest lucru la noi și în lume.

Faptul că Academia “Gheorghe Dima” mi-a format criteriu, exigență muzicală și deschidere, dublat de faptul că, născut fiind în *Țara horii în grumaz*, abordez scenic acest gen străvechi, mi s-au părut suficient de motivante pentru a încerca să vorbesc despre tot ce am simțit, tot ce am aflat, tot ce am cântat...

Am pornit cu un fel de teamă, dar cu convingerea că această contopire, pe undeva curioasă, între muzicianul format pe băncile școlii și țăranul horitor ascuns în suflet, mă va ajuta să fiu mai aproape de adevăr. De fiecare dată mă bucur să vorbesc despre *Țara Lăpușului* numind astfel spațiul cu care mă identific, unde mă întorc mereu, o țară care nu mai denumește demult un teritoriu ci o stare de spirit, o țară care încapă într-o hore.

M-am născut într-un sat cu 150 de fumuri de la poalele muntelui Tatra: Stoiceni. Aici oamenii trăiesc în rost, în rânduială, au aceeași imagine despre lumea din afară, aceleași norme în relațiile dintre ei, același comportament. Casele sunt risipite pe dealuri însă hotarul le este brâu protector de rele, de vrăji, de tot ce e străin și necunoscut. Când cineva pleacă – temporar sau definitiv – din hotarul satului apare *dorul*, adevărat lait-motiv al horii în grumaz.

Aș vrea să vă mai spun ceva, cred eu, important. De întrebi un bătrân din Țara Lăpușului dacă știe cânta o doină, răspunsul va fi categoric NU. În primul rând a cânta înseamnă pentru el a plânge, a se jeli, a se văieta. Apoi nu știe ce e doina, nu a auzit această vorbă, nu o cunoaște. De-l întrebi însă „poți hori o hore?”, cu siguranță altfel vor sta lucrurile iar acum el va fi cel care te va întreba pe tine „cum? în grumaz, cu înturnături?”

În a doua parte a expunerii mele aş vrea să vă vorbesc despre formula magică, de dinainte și de după UNESCO: *festivaluri – școala populară de artă sau modul de foclor – ansamblu de muzică populară*.

Îmi este greu să vorbesc despre concursurile de muzică populară, despre confruntările artistice care au avut loc în România începând de prin anii 65: „Dialoguri la distanță”, concursul „Floarea din grădină”, toate culminând cu festivalul „Cântarea României”. Atunci a început decadența muzicii din vatra satului. Înainte de aceste manifestări fuseseră înființate Centrele de Îndrumare a Creației Populare, Căminele Culturale, ansamblurile populare după model moscovit. Cu alte cuvinte, muzica din sat a fost angajată politic. Totul trebuia să fie la comandă, uniformizat și să funcționeze după anumite principii. În aceste condiții, astăzi nu ne putem aștepta să avem modele, repere pe acest segment.

Datorită aceluiași politici culturale mulți s-au trezit peste noapte redactori în radio și televiziune, urmând să realizeze emisiune de folclor. Nu pun la îndoială pregătirea lor profesională, însă acești realizatori văd lumea satului din afara hotarelor lui și de cele mai multe ori croșetările muzicale sunt prost executate. Un aspect trebuie însă reținut: muzica din vatra satului poate înșela pe oricine la prima vedere. Pe de altă parte, mulți redactori s-au plafonat cu timpul, realizând emisiuni stereotipe, difuzând aceleași melodii introduse de aceleași comentarii artificioase.

Să vorbim acum despre concursuri, un alt domeniu în care confuzia este la fel de mare. La concursuri se prezintă tineri care, prin regulament sunt obligați să interpreteze o doină sau baladă din zona din care vin. Din păcate, aproape întotdeauna se confundă doina cu cântecul rubatizat din stratul vechi, cu structuri melodice de romanță. Mulți membri din juriu numesc „doină” orice cântec liric cu text de jale, de dor, de înstrăinare, fără să țină cont de forma arhitectonică și structura melodică a acestui gen

muzical. Nu o dată am auzit pe diferite canale de televiziune și radio membrii din juriu numind „doină” un cântec rubatizat. Din nefericire confuzii de acest gen am constatat și în filmul de prezentare a doinei la UNESCO.

O altă problemă o constituie faptul că tinerii nu sunt lăsați să interpreteze doina sau balada în întregime. După primele fragmente concurenții sunt întreruși și „invitați” să treacă la cântecul cu acompaniament orchestral. Adică la ceva ce nu există, mai precis la ceva inventat în perioada comunistă. Procedând astfel, tinerii nu-și pot demonstra sensibilitatea în interpretare, rezistența vocii, stăpânirea de sine, și se obișnuiesc de mici cu o interpretare superficială. Astfel, aprecierile juriului sunt eronate și ne trezim în continuare cu proliferarea falselor valori pe acest segment.

Cine horește trebuie să se nască pentru horit. Nu oricine poate hori. Nu se poate face o producție din cântat. Cu ce se salvează cântărețul din ziua de astăzi? Cu amplificarea, cu orchestrația, cu timbre neadecvate cântecului tradițional, cu texte adaptate pe melodii de joc: purtată, horă, sârbă, geampara. Aceste adaptări nu dau dimensiunea și măsura unui adevărat cântăreț.

Aș vrea să mai spun un lucru: la folclor și la politică se pricepe toată lumea. Muzica țărănească a fost și continuă să fie ca o pradă. Fiecare a luat din ea ce a vrut, de ce a avut nevoie.

Din această plămădeală: țăran, intelectual, orchestrator, compozitor, a rezultat de cele mai multe ori un produs Kitschios. În aceste condiții nu este de mirare că tinerii resping oferta culturală grefată pe tradițional și se îndepărtează pe zi ce trece de ea. Modelele culturale sunt tot aceleași de acum 50 de ani.

Asistăm zi de zi la aceleași spectacole, aceleași regulamente de concurs, la același turism folcloric păgubos pentru cultura tradițională. Numai că muzica din vatra satului a fost răstignită în timp.

Din păcate suntem într-un cerc vicios: concurs, ansamblu, emisiuni TV cu spectacole ce prezintă folclorul drept divertisment. Acum în această perioadă de criză, nu ar trebui să ne

întrebăm dacă merită să finanțăm ansamblurile de cântece și dansuri apărute în toate județele, cu pretenții de profesionalism? Nu au stagiuni, precum teatrele și filarmonicile, nu au plătitori de bilet, fiind susținuți din bugetele locale și, deci, la comanda Consiliilor Județene. Comisiile de cultură din consiliile județene au un algoritm politic iar judecățile lor de valoare de cele mai multe ori sunt îndoielnice. Mai mult, folosesc aceste ansambluri la campanii electorale, serbări câmpenești, zilele orașului, protocoale...

Dar contribuie aceste formații la culturalizarea oamenilor, la conservarea patrimoniului țărănesc, sau sunt bani aruncați pe fereastră? Nu pot să nu amintesc faptul că în afară de noi doar în Rusia și în Republica Moldova mai există orchestre populare. Prioritățile ar trebui să fie altele însă de 20 de ani nimeni nu sesizează acest lucru.

De ce totuși tinerii sunt vrăjiți de formula: concurs – ansamblu – televiziune? După ce străbat tot traseul acesta folcloric, tinerii vin să se angajeze la ansamblu. Există soliști care au participat de-a lungul anilor la zeci de concursuri cu aceleași melodii. Apoi, constată că nu au repertoriu, nu au o diplomă și atunci se înscriu la școli private, la învățământ la distanță, pentru a rezolva și problema asta. Și uite așa cântăreți de muzică populară titrați, care nu știu solfegia, nu au o minimă cultură muzicală, se trezesc profesori, formatori de noi generații sau redactori și prezentatori tv, deci formatori de opinie.

Dacă după 89 majoritatea oamenilor din mediul artistic, nu s-a rebifat, putem aminti totuși câteva personalități cum ar fi Horia Bernea, Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu, care nu o dată au atras atenția asupra transformării culturii tradiționale într-un divertisment ieftin. Mă alătur acestora cu speranța că într-o bună zi vom asculta și vom vedea spectacole adevărate, cu oameni adevărați.

Sper din tot sufletul ca, în timp, să apară modele de prezervare și promovare a muzicii țărănești de strat vechi, demonstrând totodată că aceasta reprezintă o fundamentală

valoare culturală identitară. Până atunci, sper că promovarea scenică a doinei nu va rămâne un gest singular, izolat, un simplu pretext de explorare a unor noi modalități de expresie artistică, ci va contribui în mod esențial la regăsirea și recuperarea unui tezaur străvechi a cărui valoare așteaptă să fie reevaluată.

PARTEA a III-a:

**MODALITĂȚI DE ÎMPLINIRE A
IUBIRII DE FOLCLOR**

INTEGRAREA FOLCLORULUI COPIILOR ÎN EDUCAȚIA MUZICALĂ

Irina Zamfira DĂNILĂ

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

Creația folclorică românească - „izvor pururea întineritor” (M. Eminescu) - constituie un tezaur spiritual inestimabil care poartă, din cele mai vechi timpuri, amprenta sufletului poporului român. Valoarea sa se manifestă pe multiple planuri: artistic, documentar-istoric, formativ-educativ, dar și ca sursă de inspirație, mari artiști, poeți și literați precum Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, muzicieni ca Gavriil Musicescu, Dumitru Georgescu Kiriac, George Enescu, Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu, Marțian Negrea ș.a. dând naștere unor creații artistice nemuritoare care stau la baza culturii românești.

Problematika utilizării folclorului muzical românesc în domeniul pedagogiei muzicale instituționalizate s-a pus relativ târziu, de-abia spre sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Unul dintre primii muzicieni care au avut un rol important în schimbarea mentalităților privind predarea muzicii în școala modernă a fost profesorul **Alexandru Podoleanu** (1846-1907). În condițiile în care, în acea perioadă, manualele sufereau de o teoretizare excesivă și de utilizarea unui material muzical rupt de tradiția muzicală autohtonă (solfegeii și melodii din literatura universală), el a dezbătut în mass-media și a propus ministerului ideea novatoare a introducerii muzicii folclorice românești, în special a cântecului popular. Podoleanu susține cu fermitate că educația muzicală a elevilor trebuie să se facă pe principii psihologice, „potrivit simțirii și vârstei copilului”, iar accentul să cadă cu precădere pe învățarea cântecelor și a unui număr mai redus de cunoștințe muzicale, dar care să-i ajute efectiv la înțelegerea muzicii. Preocupări înnoitoare a avut Al. Podoleanu și în domeniul muzicii bisericești, deoarece a fost și unul dintre primii susținători ai ideii de menținere în practica de cult a muzicii psaltice și de prelucrare de factură modală a acesteia, încercând să se promoveze un repertoriu liturgic nou, bazat pe muzica bisericească tradițională.

Ideile lui Al. Podoleanu privind reformarea educației muzicale au fost continuate de unele dintre cei mai străluciți elevi ai săi, muzicianul **Dumitru Georgescu-Kiriac** (1866-1928), renumit profesor, dirijor și compozitor. Acesta, în calitate de inspector general al învățământului muzical a trecut la punerea în practică a prevederilor reformei educației muzicale, desfășurată sub devizele „cântece românești în școală românească” și „soarta muzicii românești în școală se hotărăște”. Kiriac s-a ocupat, pe lângă organizarea de cursuri de perfecționare cu învățătorii și profesorii, mai ales de alcătuirea culegerilor de cântece pentru copii, precum și de adaptarea repertoriului școlar la specificul cântecului popular și la accesibilitatea copiilor⁵¹. Un rol important l-a avut și în afirmarea importanței alcătuirii formațiilor corale școlare și a orelor de ansamblu coral, în care elevii își pot forma treptat deprinderile de cântare vocală, de citire a unei partituri și, cel mai important, de cultivare a sensibilității artistice și a simțului estetic.

Dar răsunetul și impactul decisiv în reformarea radicală a sistemului de învățământ muzical în perioada interbelică l-a avut pedagogul, folcloristul și muzicologul, istoriograful și savantul encicloped **George Breazu** (1887-1961), la rândul său elev al lui Dumitru Georgescu-Kiriac și profesor la Conservatorul bucureștean. Timp de peste două decenii, a luptat pentru implementarea unor schimbări profunde în concepția asupra educației muzicale a „puilor de români”, desconsiderată și marginalizată până la el, schimbări care au fost gândite și formulate pe baza unor mari eforturi didactice și de documentare. George Breazu și-a pregătit mai întâi terenul pentru acceptarea ideilor sale novatoare printr-o intensă campanie de presă, desfășurată prin publicarea de articole în publicații muzicale, literare și pedagogice ale vremii⁵². În elaborarea noii concepții educative, a pornit de la principiile de psihologie muzicală ale

⁵¹ Vasile Vasile, *Pagini nescrise din istoria pedagogiei și a culturii românești*, București, Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995, p. 160

⁵² „Muzica”, „Izvorașul”, „Îndreptarea”, „Cuvântul”, „Revista generală a învățământului”, „Revista de pedagogie”, „Școala și viața”, „Vlăstarul”, „Copilul”, „Școala română”, „Revista Asociației Generale a Învățătorilor”, „România literară” etc

școlii germane, elaborând primele studii de referință de la noi⁵³. Iată în ce constau principiile sistemului de educație susținut și implementat de George Breazul, cu sprijinul ministerului de resort:

- conținutul învățării echilibrează relația dintre național și universal, prin utilizarea unui repertoriu muzical bazat pe cântecul popular românesc, pe muzica psaltică și pe cea universală;
- elementele de teorie și de scris-citit muzical vor fi deprinse pornind de la cântece populare românești valoroase și autentice sau din muzica cultă românească și universală; educația muzicală a copiilor români trebuie să înceapă cu cântecul popular, accesibil vârstei acestora, începând cu cântecul de leagăn și folclorul copiilor și continuând cu cântecul voinicesc și cântecul de joc, dar și cu muzica cultă europeană;
- la ora de muzică, elevii nu trebuie să rămână un factor pasiv, ci trebuie să fie stimulași pentru a deveni producători și interpreți în formațiile corale școlare;
- educația muzicală este unul din cei mai importanți factori de educație morală, atât datorită efectelor benefice directe ale artei cât și prin eforturile de pregătire a actului artistic;
- activitățile muzicale trebuie să procure copiilor bucurii superioare și momente de înălțare sufletească;
- educația muzicală nu este un scop în sine, ea urmărind integrarea copilului în practica socială, culturală, pregătindu-l pentru a deveni un admirator al muzicii folclorice de calitate și al celei culte românești și universale⁵⁴.

⁵³ *Muzica populară și copilul* (în „Școala română”, București, An XXXVI, nr. 4, aprilie 1931, pp. 3-10 și nr. 5-6, mai iunie 1931, pp. 22-28, *Muzica puilor de român* în „Cuvântul”, București, An VIII, nr. 2551, 30 mai 1932, p.1 și 2; nr. 2558, 6 iunie 2564, 13 iunie 1932, pp. 1 și 2; nr. 2571, 20 iunie 1932, pp. 1și 2; nr. 2578, 27 iunie 1932, p.1; *Cântecul popular românesc în școala secundară* în „Cuvântul”, București, An IX, n3. 2947, 10 iulie 1933, p.1; nr. 1954, 17 iunie 1933, p.1; nr. 2961, 24 iulie 1933, p. 1; nr. 2968, 31 iulie 1933, p.1; *Cântecul popular, Funcția psihologică, în Patrium Carmen*, pp. 161-276

⁵⁴ Apud V. Vasile, *Premisele sistemului de educație muzicală a lui George Breazul*, în G. Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. VI, București, Editura Muzicală, 2003, pp. XXII-XXIII

Ideile reformatoare propuse de George Breazul au fost susținute de autorul lor în studii de referință pentru domeniul psihopedagogiei muzicale românești interbelice⁵⁵. De asemenea, ele se regăsesc aplicate și în manualele sale, destinate învățământul primar, gimnazial (secundar) și liceal. Trei dintre acestea (pentru clasele a II-a, a III-a și a IV-a secundară) au fost premiate de Academia Română (referent: George Enescu). De asemenea, manualele lui George Breazul au fost apreciate deosebit de favorabil și de specialiștii de peste hotare, mai ales la Congresul de la Praga⁵⁶.

Meritele incontestabile ale sistemului educațional propus de George Breazul constau în: utilizarea principiilor psihologice în educația muzicală a copilului; așezarea pe principii sociologice a disciplinei Muzică; orientarea învățării muzicii spre valorile culturii populare; reconsiderarea obiectului muzică, prin promovarea acesteia de la statutul de „dexteritate” la cel de disciplină artistică, cu rol deosebit de important în formarea morală, estetică și sufletească a tinerilor.

Actualitatea concepțiilor educative ale lui George Breazul este evidentă, majoritatea dintre acestea fiind de altfel reluate și aplicate, cu rezultate remarcabile, în învățământul românesc de după 1990.

Din cele prezentate până acum, rezultă importanța integrării foclorului copiilor în educația muzicală, așa cum a fost promovat și aplicat în mod sistematic pentru prima dată în învățământul

⁵⁵ *Muzica românească la Praga. România la întâiul Congres internațional de educație muzicală, ținut la Praga în 1936*, București, Editura Cartea Românească, 1936; *Un capitol de educație muzicală*, extras din *Omagiu lui Constantin Kirițescu*, București, Editura Cartea Românească, 1937; *Educația muzicală în școala primară*, în volumul *Colinde*, colecția *Cartea satului*, Editura Fundației Culturale, Tipografia Scrisul Românesc, București, 1938), *Educația și instrucția*, în volumul *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România*, scoasă de Prof. Petre Nițulescu, București, Editura Marvan, 1939, volumul *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1941

⁵⁶ Iată câteva nume de prestigiu pentru muzicologia europeană interbelică: Amédée Gastoué, Eduard Spranger, Ernest Closson, Curt Sachs, Fritz Jöde, Hans Joachim Moser, Iosif Bartos ș.a.

românesc, la insistența părintelui pedagogiei muzicale românești, George Breazul. Care este motivația alegerii de către marele pedagog a acestui repertoriu ca material muzical de bază pentru lecția de muzică? Răspunsul îl aflăm în studiile sale și în înseși caracteristicile acestei categorii folclorice, care are o vechime foarte mare și este specifică vârstei copilăriei. Sincretismul (îmbinarea jocului cu versul și melodică); predominarea elementului ritmic, legat de nevoia de mișcare a copilului; simplitatea melodiei; construcția melodică pe bază de motive; existența unui sistem ritmic și de versificație propriu⁵⁷, iată atuurile principale ale foclorului copiilor, pentru a fi preferat în educația muzicală a vârstei fragede.

Referitor la noțiunea de *ritm*, Constantin Brăiloiu arată că ritmul copiilor este universal, adică este răspândit pe tot globul. Acest element de limbaj nu implică neapărat și muzica, melodiile de copii putând fi doar scandate, recitate și, de cele mai multe ori, însoțite de mișcare (bătăi din palme, sărituri, mișcări ale mâinilor sau capului etc.). Constantin Brăiloiu descoperă că la baza ritmului copiilor stau seriile ritmice de 8 optimi, duratele grupându-se 2 câte 2. Accentul cade pe prima durată, de aceea pot apărea neconcordanțe între accentul melodic și cel tonic al cuvântului. Un fenomen specific ritmului copiilor este și fracționarea (divizarea) seriei ritmice prin rima interioară a versului, care dă un specific unic creațiilor folclorice ale copiilor: „A-la ba-la || por-to-ca-la”; „U-ni-li-ca || Șo-ti-li-ca”; „Pa-pa-ru-dă || ru-dă” ș.a.

Folclorista Emilia Comișel a studiat *tematica* repertoriului copiilor, arătând că este legată de lumea fascinantă a copilului, în primul rând de mediul înconjurător: elementele naturii (soare, lună, curcubeu, ploaie etc.); lumea vegetală (flori, plante) și animală (insecte, animale); obiecte neînsuflețite. O altă temă preferată de copii est cea a jocului, pentru care există creații specifice, de grup și pe echipe; formule de eliminare (numărători); melodii specifice anumitor jocuri; jocuri legate de evenimente din viața omului (de ex., jocurile de priveghi, cu rol distractiv, etc.); jocuri distractive, care pot fi versificate (păcăleli, luări în răs, porecle, ocări, frământări de limbă) sau neverificate (limbă păsărească, ghicitori). Există de asemenea și melodii legate de

⁵⁷ Gh. Oprea, Larisa Agapie, *Folclor muzical românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983, p. 219

obiceiurile calendaristice, de iarnă și de primăvară-vară, multe dintre ele fiind preluate de copii din repertoriul adulților. Pentru perioada de iarnă sunt preluate urările pițărăilor, sorcova, plugușorul, kiraleisa, cântecul de stea etc., iar pentru cea de primăvară-vară: obiceiului înfântățirii sau însurățirii, homanul, 40 de măcinici, toconecele, Lazărul, Lioara etc.⁵⁸.

Aceeași cercetătoare (Emilia Comișel) demonstrează în studiul de referință *Folclorul copiilor* că melodiile din această categorie folclorică sunt construite pe baza unor celule ritmico-melodice îmbinate potrivit principiului de repetare și variație continuă. În urma cercetărilor, ea a depistat aproximativ 150 de motive melodice, „unele dintre acestea având o circulație universală”⁵⁹. „Linia melodică este simplă, silabică, evoluând prin trepte apropiate, de obicei prin secundă mare, terță mare și mică, mai rar prin cvartă și cvintă”⁶⁰. Mai puțin întâlnite sunt intervalele de secundă mică și cele mai mari decât cvinta.

„Melodiile copiilor sînt moșteniri dintr-un străvechi sistem muzical care corespunde unui anumit stadiu de dezvoltare al omenirii”⁶¹. Așadar, sunt frecvente sistemele sonore oligocordice arhaice, de tipul bi-, tri-, tetra-, pentacordice și scări prepentatonice de diferite tipuri. Se constată preferința pentru linia descendentă a celulelor și motivelor melodice, dar și varietatea celulelor și motivelor în cadrul aceluiași material sonor⁶².

Forma arhitectonică a cântecului de copii are la bază motivul, nu rîndul melodic (ca în folclorul adulților), ea constînd de obicei din două motive repetate (sau repetate variat), fiecare motiv putînd fi încadrat în două măsuri de 2/4.

Caracteristicile ritmice, melodice și de formă, au o trăsătură comună care conferă unicitate genului, anume simplitatea și accesibilitatea, ceea ce face ca melodiile din această categorie folclorică să fie deosebit de potrivite încă de la primul contact al copilului cu primele forme de educație muzicală, în grădiniță sau în școală (clasele I-IV).

⁵⁸ Idem, p. 212-13

⁵⁹ Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, București, Editura Muzicală, 1982, p. 33

⁶⁰ Idem

⁶¹ Idem, p. 35

⁶² Idem

De asemenea, o altă trăsătură a melodiilor din folclorul copiilor care recomandă utilizarea acestuia în predarea scris-cititului muzical este cea a structurilor sonore de tip oligocordic. ținând cont de aceasta, „George Breazul a instaurat în programa analitică principiul modal în învățarea scris-cititului, pornind de la celula primară bitonică, *sol-mi*, trecând prin tritonia *la-sol-mi* și tetratonia *la-sol-mi-do* spre scările pentacordice și hexacordice.”⁶³

De la ctitorul pedagogiei muzicale românești George Breazul, învățământul autohton a moștenit nu numai principii și soluții de bună funcționare a didacticii muzicale, ci și modele de manuale, așa cum arătam mai sus. Din păcate, savantul român nu a publicat o metodică a educației muzicale, aceasta întrucât după al doilea război mondial prin reforma învățământului din 1948 s-a renunțat la cuceririle anterioare în didactică, fiind considerate „rămășițe ale sistemului de învățământ burghezo-moșieresc”. Totuși, concepția sa pedagogică a început să renască după 1960, când au apărut tratate de metodică și studii importante despre educația muzicală semnate de Ana Motora Ionescu⁶⁴, Ion Șerfezi⁶⁵, Aurel Ivășcanu⁶⁶, Pavel Delion, Ligia Toma Zoicaș ș.a. Remarcăm contribuția profesoarei Ana Motora la perfecționarea sistemului de predare a muzicii elevilor și școlărilor mici prin folosirea cântecului de copii în cadrul lecției muzicale. Cărțile de metodică ale acestuia au contribuit la optimizarea învățării muzicii în școli o bună perioadă de timp. Pentru a cinsti memoria acestei neostenite căutătoare a progresului didactic și pentru a demonstra actualitatea procedeele sale oferim ca model, la sfârșitul acestui material, în Anexă, un proiect didactic preluat din *Metodica* sa. Reamintim și numele colaboratorilor Anei Motora Ionescu în cercetarea pedagogică, Elena Tudorie și Anton Scornea

⁶³ Apud Vasile Vasile, *Pagini nescrise...*, op.cit., p. 192

⁶⁴ Ana Motora Ionescu, Elena Tudorie, Anton Scornea, *Metodica predării muzicii la clasele I-VIII în școala generală de opt ani*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965

⁶⁵ Ion Șerfezi, *Metodica predării muzicii*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967

⁶⁶ Aurel, Ivășcanu, *Cântecul – factor de bază al educației muzicale în școlă*, în *Educație prin artă și literatură, Studii*, coordonatori științifici D. Salade și Rodica Ciurea, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1973; Aurel, Ivășcanu, Toma Zoicaș, *Planuri de lecții de muzică pentru școala de cultură generală*, Cluj, Conservatorul de Muzică „G. Dima” Cluj-Napoca, 1970

care semnează *Metodica*, dar și ale profesorilor Pavel Delion⁶⁷ și Ligia Toma Zoicaș⁶⁸ care au preluat și perfecționat metodele de lucru ale distinsei profesoare bucureștene.

După 1990, a fost inițiată o reformă a învățământului pentru a înlătura neajunsurile perioadei comuniste și pentru a integra învățământul românesc în cel european și universal. În cele două decenii de tatonări privind educația muzicală, s-au propus sisteme noi, adeseori inadecvate realităților noastre, împrumutate din diferite școli de educație europene, care nu au reușit să traseze un drum nou în educația muzicală, producând uneori confuzii și îngreunând procesul instructiv educativ. Totuși s-au obținut și rezultate bune în educația muzicală, căci profesorii experimentați și bine pregătiți au continuat să practice un învățământ muzical de calitate, deci cu o largă deschidere spre muzica populară și cultură românească, dar și spre cea universală. Așadar, acum credem că se impune cu necesitate revalorificarea cuceririlor școlii pedagogice românești din prima jumătate a secolului XX și a soluțiilor propuse în tratatele de metodică de după 1960. Cu alte cuvinte, cântecului popular și creației culte românești trebuie să li se acorde locul cuvenit de către toți dascălii de muzică, care doresc să miște sufletele „puilor de români”, din zilele noastre, determinându-i să cânte „cântece românești în școala românească”.

Pentru a integra creația populară în procesul didactic, nu trebuie prea multă măiestrie didactică și vaste cunoștințe folclorice, ci în primul rând bunăvoința de a ne aminti cântecele copilăriei și de a le transmite copiilor noștri. Repertoriul copilăriei are aspect eterogen, în sensul că este alcătuit din cântecele din foclorul copiilor, mici creații didactice de autori români, melodii de muzică ușoară, dar și exemple din literatura universală, și nici unul din aceste genuri nu trebuie exclus. Cântecul de copii nu trebuie neapărat cules din fiecare județ, pentru că are caracteristici universale și se manifestă în mod asemănător

⁶⁷ Delion, Pavel, *Metodica educației muzicale*, Chișinău, Editura Hyperion, 1993

⁶⁸ Ligia Toma Zoicaș, *Pentru o abordare interdisciplinară a problemelor instruirii muzicale. Soluții la nivelul învățământului mediu*, în *Lucrări de muzicologie*, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, vol. 8-9, 1979; *Pedagogia muzicii și valorile foclorului*, București, Editura Muzicală, 1987

pretutindeni. În sprijinul activității didactice a profesorului de educație muzicală vin în primul rând manualele alternative, veritabile resurse de repertorii de calitate, dar și culegerile de cântece dedicate școlărilor, chiar și unele colecții de folclor al copiilor, în special *Luci soare, luci*⁶⁹, *Folclorul copiilor*⁷⁰, culegeri din care oferim în Anexă câteva exemple, cu scop orientativ. Între colecțiile didactice care respectă și criteriile folclorice de după 1990, recomandăm: Viorel Bîrleanu, *Vesel soarele răsare*⁷¹, *Înger îngerășul meu*⁷², *Strop de ler*; Maria Morțun, *Cântecele copilăriei*, R. Șovar, J. Lupu, *Cântece pentru preșcolari*⁷³, Marian Palade și Dorin Șcheul, *Hai la joac-afară*. De o atenție deosebită se bucură folclorul copiilor și în publicațiile recente de pedagogie muzicală ale Eugeniei Maria Pașca⁷⁴, în care își fac apariția numeroase cântece de copii sau pentru copii și unele considerații privind valoarea acestora în procesul instructiv educativ.

Integrarea folclorului copiilor și a creației didactice pentru copii în sistemului educațional actual constituie o preocupare majoră care va conduce la perfecționarea mijloacelor didactice folosite și la atragerea spre muzică a „puiului de român”.

⁶⁹ Nelu Ionescu, *Luci soare, luci. Din folclorul copiilor*, București, Editura Muzicală, 1981

⁷⁰ V. Bîrleanu, *Vesel soarele răsare. Culegere de cântece pentru copii*, Iași, Editura Spiru Haret și Chișinău, Editura Tehnică, 1994

⁷¹ V. Bîrleanu, *Înger, îngerășul meu. Rugăciuni școlare. Cânturi închinare maicii Domnului și mamei, cântece de leagăn și de neam, pentru copii*, Iași, Editura Trinitas, 1996

⁷² V. Bîrleanu, V. Munteanu, *Strop de ler*, Iași, Editura Trinitas, 2000

⁷³ R. Șovar, J. Lupu, *Cântece pentru preșcolari*, București, 1995

⁷⁴ Eugenia Maria Pașca, *Educație muzicală pentru preșcolari*, Caiet I, II, Bîrlad, Editura Sfera, 2001; *Un posibil traseu al educației muzicale în etapa prenotației, din perspectivă interdisciplinară*, Iași, Editura Artes, 2006; *Educația muzicală din perspectivă interdisciplinară (Îndrumări metodice pentru perioada prenotației)*, Iași, Editura Artes, 2006; *Mozaic educațional*, Iași, Editura Artes, 2008; *Jocul muzical și creativitatea*, Iași, Editura Artes, 2010

ANEXĂ

Exemplu de plan de lecție⁷⁵

514 METODICA PREDĂRII MUZICII

Clasa a II-a

Data

PLAN DE LECȚIE

Capitolul : Dezvoltarea simțului ritmic.

Subiectul : Șaisprezecimile (intuitiv).

Metoda : Conversație, demonstrație, exerciții.

Scopul : Perceperea grupului de patru șaisprezecimi pe un timp și exprimarea lor prin bătut ritmic, mers ritmic, silabe ritmice, pe bază de cântece și onomatopee.

Material muzical : Cântecele : *Ceasul, Trenul, Alunelul.*

1. Moment organizatoric.
2. Exerciții de cultură vocal-corală — înviorarea clasei.
3. Verificarea cunoștințelor și deprinderilor dobândite în lecția anterioară.
4. Comunicare de noi cunoștințe — formarea noilor deprinderi muzicale.
 - a) *Moment pregătitor.* Se fac scurte discuții asupra felului cum bat ceasurile de diferite mărimi :

Ceasul mare bate : tic, tac, adică pas, pas.
Deșteptătorul bate : ti-ca, ti-ca, adică iu-te, iu-te.
Ceasul de la mână bate foarte repede : ti-ca, ti-ca, adică „și mai iu-te“ decât deșteptătorul.
 - b) *Anunțarea cântecului Ceasul.* Astăzi vom învăța un cântec în care vom descoperi cum bat aceste ceasuri. Se învață cântecul *Ceasul*, apoi se execută prin bătut ritmic din palme, bătut ritmic pe bancă și mers ritmic, înlocuind alternativ textul cântecului cu silabele ritmice, care exprimă duratele respective.

⁷⁵ Ana Motora Ionescu, Elena Tudorie, Anton Scornea, *op. cit.*, pp. 514-517

CEASUL*
(canon)

A B

Ba - te cea - sul ti - ca, ti - ca
Pas, pas, pas, pas, pas, pas, pas, pas,

C

Iar des - tep - tă - to - rul ti - ca, ti - ca
iu - te, iu - te, pas, pas, iu - te, iu - te,

ti - ca, ti - ca, Ia - ră cea - sul de la mî - nă
iu - te, iu - te, iu - te, iu - te, iu - te, iu - te,

ti - ca, ti - ca, ti - ca, ti - ca, ti - ca, ti - ca, tic.
și mai iu - te, și mai iu - te, și mai iu - te, pas.

c) *Descoperirea grupului de patru șaisprezecimi pe un timp.* Se dirijează cântecul în măsura de doi timpi, mai întâi pe cuvinte și apoi pe silabe ritmice, cerându-se elevilor să spună câte sunete se aud pe fiecare timp : când bate ceasul mare, când bate deșteptătorul și când bate ceasul de la mână. Pentru descoperirea grupului de patru șaisprezecimi pe un timp, se vor face, dacă e nevoie, exerciții individuale, punând elevii să bată separat timpul I, con-

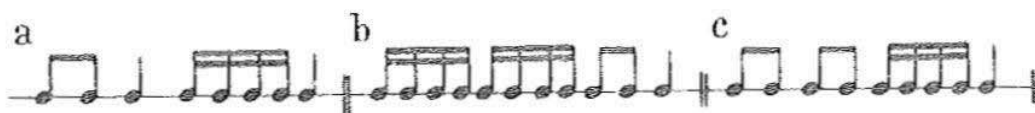
* În clasa a II-a canonul *Ceasul* se va executa numai pe două voci, de recomandat A+C, omițând B ; în felul acesta suprapunerea ritmico-melodică fiind mult mai ușoară. Bineînțeles că trecerea la cântarea în canon nu se va face în prima lecție, ci mai târziu, după 3-4 lecții.

comitent cu pronunțarea silabelor ritmice „și mai iu-te“ și apoi timpul al II-lea, concomitent cu pronunțarea silabelor ritmice „și mai iu-te“, cerîndu-le să arate de cîte ori au deschis gura pe fiecare timp — eventual sînt puși să numere pe degete silabele ritmice „și mai iu-te“ în tempoul adecvat șaisprezecimilor, pentru a-și da seama și mai bine de faptul că se cîntă patru sunete pe un timp și din această cauză se cîntă foarte repede, se bat ritmic foarte repede și se merge ritmic cu pași foarte mici și repezi.

5. **Fixare.** *Dictări ritmice orale.* Recunoașterea grupului de patru șaisprezecimi pe un timp în dictări ritmice orale. Profesorul bate din palme cîteva formule ritmice ușoare, cerînd elevilor să le exprime prin silabe ritmice, concomitent cu bătut din palme, de exemplu :



În lecțiile următoare, exercițiile de dictare orală vor fi mai complexe, cuprinzînd și durate de optimi, de exemplu :



Foarte important este ca în aceste exerciții să se asigure trecerea elementului sonor prin tot corpul copilului. În acest scop este necesar să se respecte următoarea ordine :

- bate profesorul exercițiul ritmic, iar elevii ascultă ;
- repetă elevii exact ceea ce a bătut profesorul ;

— se cere răspunsul. La prima formulă răspunsul poate fi colectiv, pentru a încuraja pe toți elevii, urmînd ca, în continuare, după fiecare formulă ritmică, răspunsul să fie dat individual, dar cu antrenarea întregii clase.

Recunoașterea șaisprezecimilor în cântecul *Alunelul* pe care elevii îl știu mai dinainte. Se repetă cântecul, concomitent cu bătut ritmic pe bancă și se cere elevilor să spună dacă în acest cântec sînt sunete care se cîntă „și-mai-iu-te“. Se exprimă apoi tot cântecul prin silabe ritmice, concomitent cu bătut ritmic pe bancă, apoi se dirijează, alternînd cîntarea pe cuvinte, cu cîntarea pe silabe ritmice.

6. Încheierea lecției. Joc didactic „Cine ghicește cântecul după ritm“. Se aleg cîntecele *Ceasul*, *Alunelul* și *Voinicii* asupra cărora se efectuează jocul.

Notă. În orele următoare se continuă lecția cu învățarea cîntecului *Trenul* care, de asemenea, va fi cîntat concomitent cu bătut ritmic pe bancă și apoi concomitent cu mers ritmic. În jocul *De-a trenul*, copiii sînt așezați în coloană unul după altul ca vagoanele — fiecare copil ținînd mîinile pe umerii celui din față — și la un semn pornesc în mers ritmic, cîntînd și călcînd pe fiecare silabă pronunțată.

TRENUL

C. Mereș

Tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu Vi-ne tre-nu-n ga-ră
și mai iu-te, și mai iu-te și mai iu-te, iu-te,

Tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu Ne du-cem la ta-ră
și mai iu-te, și mai iu-te și mai iu-te, iu-te

Se repetă exercițiul de mers ritmic, înlocuind cuvintele cîntecului cu silabe ritmice corespunzătoare duratelor respective. Se dirijează apoi cîntecul, alternînd cîntarea pe cuvinte cu cîntarea pe silabe ritmice. Se fac dictări orale ritmice și se include cîntecul nou învățat în jocul didactic „Cine ghicește cîntecul după bătut ritmic“.

Exemple muzicale

Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, op. cit., p. 302

t. 259




Hai la ur-su în pă-du-re U-iu-iu, pi - cior de rac și co-la-cu-i de mo-hor

t. 458 t. 456 v. 1



Tai mă-lai la Ți-țiș-ca Hai la ur-su în pă-du-re, Ur-su doar-me li-niș-fit

t. 478



O-ra u-nu a so-sit, O-ra trei a so-sit

t. 61




O-mul ne-gru a ve-nit. Mă-mă-ru-fă, ru-fă Un-de oi zbu-ra A-

t. 450 t. 310 v. 4



co-lo m-oi mă-ri - ta. Hai la groa-pa cu fur-nici Puș-ca fa-ce pac! La

t. 480 v. 3



ti-ne în sto-mac. Cum dai bur-că - ne - lu ? Cum îl vezi cu

t. 57



o-chii verzi, Flu-tu-re ro-șu, Vin la tai-ca mo-șu, Flu-tu-re fru-mos

t. 166



Stai, ploa-ie, că-lă-toa-re Că-te-a-jun-ge soa-re-le Cu un mai, cu un pai, Cu că-ciu-la

t. 155



lui Mi-hai, Pli-nă de coji de mă-lai. Că-ră-mi-dă no-uă, Dă, Doam-ne să-n-ce-te.

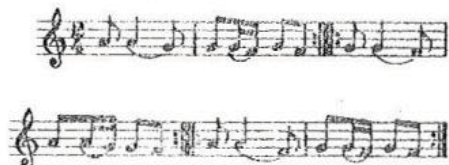
Exemple muzicale

Nelu Ionescu, *Luci soare, luci*, op. cit., p. 112-113

Primăvara, de bucurie că s-au întors zilele frumoase și câmpul a înverzit, un băiețuș de 7-8 zicea“ din flucierașul pe care și l-a făcut:

599

Cîmpeni (Alba)

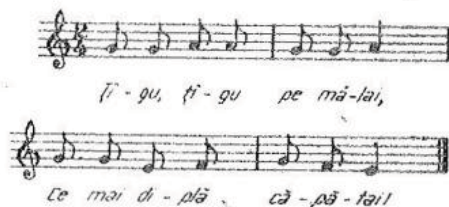


Copiii obișnuiesc iarna, la gura sobei, să-și facă vioară și arcuș din coceni de porumb; apoi se , cîntînd și acompaniindu-se din vioară:

600

*Țigu, țigu, pe mălai,
Ce mai diplă căpătai!*

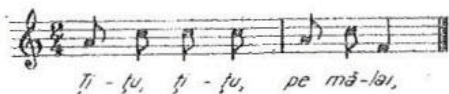
Cucuruzu (Ilfov)



601

*Țișu, țișu, pe mălai,
Ce mai șață căpătai!*

Poienarii Apostoli (Prahova)



602

*Țișai, țișai pe mălai,
Ce mai șață căpătai.
Mă dusei cu ea pe gheașă,
Cu ulcioru' de dulceașă.*

Botorani (Vilcea)

603

*Scirșii, scirșii pe mălai,
Dacă ai pită, să-mi dai.*

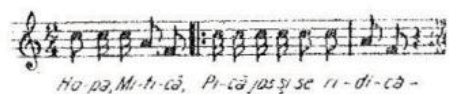
Agrișu-Mare (Arad)

Cînd își fac din bețișoare și dintr-un bob de plumb o jucărie care, ori cum ar cădea, tot în are se ridică, zic:

604

*Hopa, Mitică,
Pică jos, și se ridică —
Nu se sparge, nu se strică!*

Chișineu-Criș (Arad)

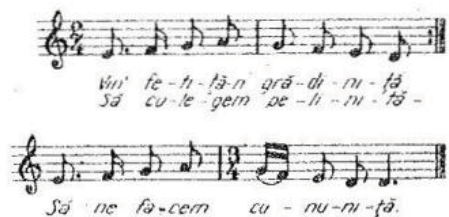


Cînd fetițele își fac cununiță din peliniță s-au lanț din tulpini de păpădie, cîntă:

605

*Vin' fetiță-n grădiniță
Să culegem peliniță —
Să ne facem cununiță.*

Cartierul Dudești (București)



606

Die, die, păpădie,
Cu flori galbene-n tichie* —
Împrumută-mi una mie!

Strunga (Iași)



607

Văsălie, Văsălie,
Fă un lanț de păpădie;
Ca să nu mai fii urît,
Pune-ți lanțu' după gît.

Valea-Mare (Argeș)



Din nou fetițele — când găsesc fructul stejarului:

608

Ghindă, ghindufă,
Te pun la sălbiță.

Mircea Vodă (Dîmbovița)



Pe cîmp copiii fac din firicele de iarbă uscată un cerculeț — „oglinjoară”; il introduce cu două degete în gură și fac să se strîngă salivă în el. După aceea îl scot, rup tulpina plantei laptele-cii-anelui și, cîntînd, pun pe „oglinjoară” suc lăptos care se întinde, formînd culori foarte variate:

609

Fă-te verde, fă-te roș,
Fă-te pană de cocoș!
Fă-te roș; fă-te verde,
Fă-te năframă la fete!

Turda (Cluj)



Dacă copiii își fac sfîrîiac, se distrează cîntînd:

610

Sfir, sfir, sfirîiac,
Cu mantaua de bumbac;
Și pe soare, și pe ploaie,
Cu căciula dintr-o oaie;
Și pe deal, și pe muncel,
Cu căciula dintr-un miel.

Strunga (Iași)



* Și în felul acesta: Tu porți flori la pălărie.

FOLCLORUL ÎNCOTRO ?

- Grigore LEȘE –

[Dr. Prof. de etnomuzicologie la Universitatea București-
Facultatea de Litere]

Cu toată durerea acumulată în ultimii 20 ani, încerc încă o dată să atrag atenția asupra degradării maxime a folclorului românesc și asupra pericolului în care se află identitatea noastră.

Cu toate că aș fi putut să cânt într-o orchestră simfonică sau să predau fagotul, mi-am asumat o uriașă răspundere și anume promovarea muzicii tradiționale românești într-o perioadă în care aceasta este profund mistificată, terfelită și lălăită fără nici o rușine la nunți, petreceri de partid și fel de fel de alte sindrofii. De 20 de ani trăiesc ce din ce mai acut drama transformării unei muzici, care ar fi trebuit să aparțină patrimoniului imaterial, într-un bun de consum.

Spațiul geografic este definit nu numai de limbă ci și de unele linii melodice specifice. Aceste linii melodice proprii muzicii tradiționale românești sunt modificate sistematic de către „cântăreții de muzică populară” prin intervenții brutale care le îndepărtează tot mai mult de obârșii. Astfel, se schimbă sensul cântecului, mesajul transmis este altul iar muzica tradițională românească își pierde caracterul ritualic, se desacralizează, și - devenind muzică de companie – ia treptat locul muzicii lăutărești. Totodată, continuând să fie un instrument de propagandă exact ca înainte de 89, muzica tradițională se confundă actualmente cu divertismentul ieftin, nemaiputând fi identificată nici pe departe cu actul cultural, controlat estetic.

Dacă în perioada comunistă arta tradițională era grosolan mistificată, angajată, patriotardă și frustrată de latura ei religioasă, care după părerea mea este esențială, speram ca după momentul decembrie, lucrurile să se schimbe simțitor. Chiar dacă și-a recăpătat oarecum amprenta creștină, puteți observa că muzica populară “se servește” întotdeauna cu mici și bere la Zilele orașului X, nunți, botezuri și la fel de fel de festivaluri care mai de care mai ciudate. Fenomenul este extrem de păgubos și

continuă de parcă ar fi un blestem. Majoritatea tinerilor interpreți ocolește această zonă iar cei care se orientează spre interpretarea muzicii populare nu au nici o legătură cu arta, o fac pentru a putea cânta la nunți și la festivalurile despre care vă vorbeam. Pe scurt nu servesc folclorul ci se servesc de el pentru a câștiga „un ban cinstit”.

Pericolul este foarte mare deoarece peste câțiva ani muzica tradițională românească își va pierde identitatea iar noi vom fi confunđați cu alte spații etnofolclorice.

Pe de altă parte, există un segment de public destul de important care refuză oferta culturală grefată pe tradițional și este de înțeles deoarece produsul venit din această zonă stă din păcate sub semnul kitsch-ului.

Publicului trebuie să îi oferi valoare. Responsabile pentru răsturnarea scării de valori sunt pe de o parte mass-media iar pe de altă parte instituțiile specializate cu conservarea și promovarea folclorului. Există foarte puțini specialiști iar cei care lucrează pe acest segment trebuie să fie foarte bine informați, cu o riguroasă pregătire în domeniu, să creadă cu adevărat în potențialul spiritual al acestui popor transmis prin generații și să promoveze autenticul și bunul gust.

În ultimii ani muzica tradițională românească – în halul în care a ajuns ea - este expusă în studiouri de televiziune decorate aberant, sau în contexte total nefirești, prezentată de către neprofesioniști agramați, jalnici în străduințele lor de a avea umor, comercializată la întâmplare și, ceea ce este și mai trist, exportată fără nici un criteriu. Ceea ce ascultăm astăzi nu are nici o legătură nici cu spiritualitatea românească dar nici cu satul contemporan. Este pur și simplu o făcătură.

Cum se explică pătrunderea masivă a kitsch-ului într-o zonă care prin definiție ar trebui să fie puțin poluată și ce s-ar putea face pentru stoparea lui?

Kitsch-ul a fost studiat, clasificat, a fost abordat până și ca obiect al cunoașterii, unii cercetători emițând ipoteza că ar putea deschide drumul către arta autentică. Sunt și esteticieni care susțin că o fărâmă de kitsch există în orice operă de artă.

Herman István demonstrează că fenomenul kitsch este consecința unui proces de comunicare alterată între două sisteme cultural-estetice inegale. Susține totodată că singura zonă în care

acest fenomen nu apare este folclorul comunităților umane “închise”, unde arta este puternic ritualizată.

În „muzica populară contemporană” versurile de-a dreptul hilare, ritmurile aiurea, costumele de nicăieri și podoabele care ne duc cu gândul mai mult la vecinii noștri turci, depășesc cu mult chiar și termenul de kitsch. Vinovatul este unul singur: profunda criză de profesionalism în folclor.

Mai mult, ansamblurile de cântece și dansuri (apărute la noi prin anii 50 după model moscovit) care continuă să comercializeze muzica noastră tradițională atât pe plan intern cât și internațional, îndepărtându-se mult de realitate, obișnuiesc să aducă în scenă până și obiceiuri de peste an.

Dar se poate oare aduce orice în scenă? Niciodată un obicei de nuntă care se desfășoară în spațiul firesc nu va fi etichetat altfel decât ca fiind un veritabil kitsch în momentul în care este adus și prezentat în scenă. Mireasa poartă o singură dată cununa de mireasă, după care trece în altă lume, o lume a greutăților, a problemelor sociale, zugrăvită cu naturalețe și sensibilitate de către creatorul anonim: “Mireasă mândră ți-i fața/Nu știu cum ți-a fi viața/Mireasă mândru ți-I portu,/ Nu știu cum ți-a fi norocu/Măgelele ți-or pica,/Obrazu ți s-a usca”.

Atunci, ce se poate aduce în scenă din muzica tradițională? Fără nici un risc se poate aduce VOCEA. Cu vocea interpretul de folclor trebuie să creeze auditoriului starea de sărbătoare generată de o nuntă, starea de profundă tristețe provocată de despărțirea de sat sau de cei dragi, practic să redea publicului imaginea spațiului geografic și cultural de unde el vine. De aceea este important să găsim, să configurăm locul interpretului de folclor. Acesta ar trebui să fie nu numai sufletul viu al poporului român ci și depozitarul tradiției acestuia.

Astăzi, mai mult ca oricând, trebuie să privim cu seriozitate toate aceste aspecte, trebuie foarte clar definit conceptul de muzică tradițională, folclorică și muzica populată. Într-o lume a confuziilor, a incompetențelor de tot felul trebuie să dăm o altă

față culturii populare, să ne educăm publicul în acest sens, pentru a o putea primi și aprecia la adevărata ei valoare.

De ce este atât de important? Deoarece am intrat în mileniul trei, care – inevitabil - prin penetrarea civilizației moderne, va șterge pe diferite coordonate deosebirea dintre sat și oraș. Veșnicia satului, a etnicului va tinde să dispară. Etnomuzicologia adună un material științific excepțional, dar acesta rămâne reper bibliografic abstract atâta timp cât fenomenul viu al folclorului dispare. Acum este momentul să intervină interpretul autentic, care prin profesionalismul său să contracareze izbucnirile de artizanat interpretativ, de șablonizare, de kitschizare dizgrațioasă a actului folcloric. Trebuie să oferim o alternativă. Este momentul să “deșțelenim” lucrurile.

Am spus mereu și o repet: consider că cele două șanse ale omului de a-și problematiza trecerea, de a-și trăi la cotele cele mai înalte condiția de om, sunt Credința și Arta. Dumnezeu ne-a lăsat aceste două posibilități pentru a ne putea apropia de el, de Divin. Fără ele, umanul este lipsit de sens și de șansă. Marii artiști au fost cei care au știut să respecte și să slujească tradițiile locurilor pe care s-au născut, cei care au știut să asimileze și să distileze forțele arhaice și mistice ale acestora în opere ce nu pot fi dissociate de un anumit spirit al spațiului generator.

În concluzie, dincolo de nivelul declarațiilor arta tradițională nu a fost nici conservată nici sprijinită în România post-decembristă. Ba mai mult, s-a produs o răsturnare a scării valorilor și s-a creat o confuzie terminologică acută, confundându-se “tradiționalul” cu “popularul”, “arta” cu “artizanatul”. Majoritatea producțiilor folclorice sub semnul nonvalorii, al prostului gust, nu se raportează la un trecut..

Insist asupra faptului că muzica tradițională românească formează un patrimoniu, și ca orice patrimoniu trebuie conservat și expus doar de către profesioniști.

PORTUL POPULAR DIN ZONA DORNELOR

Minorica DRANCA

[Drd. consultant artistic Centrul Cultural „Bucovina”]

Sub aspect etnografic, Zona Dornelor sintetizează cele mai variate și mai complexe aspecte din arealul bucovinean. Atât ocupațiile tradiționale cât și meșteșugurile, arhitectura, inventarul obiectelor și ustensilelor casnice și gospodărești, ocupațiile casnice, vestimentația și însăși graiul zonal poartă amprenta influențelor acumulate pe parcursul mai multor secole. Determinate de factori geografici, sociali-istorici și economici care s-au manifestat cu originalitate pe cuprinsul Bazinului Dornelor, aceste influențe au fost asimilate tiparelor tradiției locale fără a deteriora trăsăturile specifice bine conturate, păstrând linia comună și unitară a întregului Nord al Moldovei.

Putem afirma că efectele nu au depășit granițele tradiționalului, fiind dozate cu bun simț și bun gust în folosul comunităților dornene, astfel încât să îmbogățească cu noi tehnici și noi forme de exprimare moștenirea din moși-strămoși.

În linii mari, această înțeleaptă acumulare caracterizează întreg spațiul românesc, fiind și mai prezentă în regiunile în care conviețuiesc mai multe etnii, așa cum este cazul Bucovinei.

Ceea ce individualizează însă Zona Dornelor în contextual multiculturalității bucovinene este faptul că interculturalitatea etnică nu s-a manifestat aici cu consecvență de-a lungul timpului. Contactele au fost mai degrabă temporare sau sporadice. Singura excepție este cazul populației huțule de pe cursul Bistriței Aurii din comuna Cîrlibaba. Ca atare, efectele nu s-au manifestat nici ele cu perseverență, înregistrându-se uneori tendința de recuperare a formelor tradițional-locale după ce fuseseră temporar modificate sau abandonate.

Nu putem însă să nu ne referim la consecințele deciziei Imperiului Austro-Ungar de a coloniza anumite localități din Zona Dornelor cu etnici germani, ulterior ocupării Bucovinei și deschiderii primelor exploatare miniere, cea mai importantă fiind cea din Iacobeni.

Dacă între cele două războaie mondiale aici exista încă o comunitate, destul de redusă, de etnici germani, aceasta s-a

diminuat treptat din cauza condiției politice de după 1944, iar astăzi cele câteva familii rămase nu mai păstrează datele specifice etniei de origine.

Pentru contemporanii ocupației austro-ungare colonizarea cu etnici germani a avut efecte destul de importante sub aspect economic și industrial, dezvoltându-se tehnici noi în domeniul plutăritului, au apărut unelte și dispozitive noi, precum și ocupații necunoscute până atunci, cea mai importantă fiind, desigur, mineritul.

Există o influență de netăgăduit și în evoluția arhitecturii locale care s-a adaptat unor posibilități de funcționalitate și modernizare neutilizate până în acel moment.

Așa cum vom vedea pe parcursul tratării subiectului inițial, influențele germane precum și o serie de împrumuturi au lăsat urme la nivelul vestimentației tradiționale locale, fiind încorporate fără stridente și fără a reduce valoarea modelelor inițiale.

Deoarece Ținutul Dornelor a fost tranzitat de principala cale de legătură între Moldova și Transilvania, Drumul Tătarilor, de-a lungul acestui drum s-a dezvoltat o rețea de hanuri și locuri de popas în care locuitorii puteau să facă schimb cu negustorii în tranzit, valorificându-și produsele din gospodărie. Astfel, încă de timpuriu dormenii au venit în contact, deși sporadic, cu elementele culturale ale altor etnii: evrei, armeni, unguri, turci. Însemnările unor călători străini, anterioară ocupării Bucovinei, atrag atenția că localnicii nu au fost niciodată foarte interesați să dezvolte acest tip de comerț, deoarece produsele de bază (făină, vin, metal prelucrat, chiar unele produse de băcănie și mercerie) erau negustorite la prețuri mult mai bune de către plutași, care le aduceau de pe cursul inferior al Bistriței, de pe Valea Siretului și uneori chiar de la Galați și Brăila, acolo unde ajungeau să vândă lemnul plutelor.

Plutăritul, această ocupație străveche care a căpătat, pe cursul Bistriței, profilul uneia dintre cele mai originale tipuri de navigație industrială, este atestat documentar încă de pe vremea domnitorului Alexandru cel Bun. Așadar, schimburile economice și implicit culturale între populația din Bazinul Dornelor și reprezentanții altor tipare etnice s-au manifestat de timpuriu. Impresia de izolare pe care o dă aspectul geografic al Depresiunii Dornelor induce falsa impresie de izolare culturală.

Atrași de potențialul comercial al satului Dorna și al târgului de mai târziu, evreii au constituit la un moment-dat o etnie destul de importantă ca număr de membrii, mai ales după darea în folosință a Drumului Împărătesc al Mariei Tereza. Contactul cu această etnie nu a reprezentat pentru localnici o sursă de contaminare a specificului tradițional, singurele influențe fiind mijlocite de mărfurile pe care aceștia le comercializau: podoabe, fir metalic folosit la cusături și țesături, mărgelile pentru cămăși, tulpene, pălării, alte accesorii.

Diminuată drastic după cel de-al doilea război mondial, comunitatea evreiască din Vatra Dornei a dispărut fără a lăsa urme majore la nivelul specificului dornean.

Fără îndoială, trăsătura caracteristică de căpătâi în tabloului etnografic al Zonei Dornelor decurge din așezarea sa geografică. Practic, Zona Dornelor „ține granița” Bucovinei cu Transilvania. Întemeietorii actualelor localități dornene și-au avut originea fie în Maramureș, fie în ținuturile bistrițene, precum și în zonele ardelenesti limitrofe cu tradiție pastorală. Toți aceștia s-au stabilit pe munții și pe văile Dornei atrași de belșugul și gratuitatea locurilor de pășunat.

Numeroasele și masivele emigrări din Transilvania către Moldova au constituit încă un factor major în popularea Zonei Dornelor, întemeindu-se așezări a căror toponimie, oficială sau utilizată local, abundă de similarități onomastice. Acestea identifică pe primii locuitori ai noilor așezări, sau familiile dominante într-o localitate sau alta: Candreni, Iacobeni, Ciocănești, Ghiorghițeni, Todireni, Moroșeni, Dănești, Popeni, Drancani, Dieci, Floreni etc.

Stabiliți pe teritoriul Zonei Dornelor, acești emigranți, dimpreună cu aceia originari din părțile de sud ale Moldovei au adus cu ei și au perpetuat modelele tradiționale ale unor comunități organizate asemănător dar nu identic.

Totuși, momentul ocupării Bucovinei de către Imperiul Habsburgic găsea în Zona Dornelor o populație unitară din punct de vedere cultural, așa cum atestă documentele vremii și notele unor călători, între care se remarcă, prin elocvență și obiectivitate, însemnările naturalistului bavarez Ricard Haquet de Nurnberg . Această impresie de unitate nu trebuie să ne mire, deoarece foștii emigranți aveau în comun mult mai multe date culturale menite

să-i unească decât să-i separe: un fond tradițional românesc comun, o limbă comună, aceeași religie, practicau aceleași ocupații de bază și locuiau acum într-un spațiu unitar din punct de vedere al condițiilor fizico-geografice, care le oferea aceleași posibilități de supraviețuire. În aceste condiții, timpul a făcut ca în cea mai mare măsură diferențele să se atenueze până la dispariție, iar trăsăturile commune să iasă tot mai mult în evidență.

Această impresie de unitate culturală nu s-a confundat niciodată cu uniformitatea. Fenomenul de subzonare este atestat odată cu primele însemnări documentare referitoare la această regiune și s-a menținut până în zilele noastre.

Dacă până la sfârșitul secolului al XIX-lea limitele subzonelor etnografice ale Dornei țineau mai mult de conștiința și memoria locuitorilor fiecăreia dintre ele, în primele decenii ale secolului XX aceste limite devin tot mai observabile, fiind voit subliniate prin afișarea unor „mărci”, a unor elemente de identificare revendicate ca tradiționale, dar care țin, fără îndoială, de inovație. Aceste „mărci” se manifestă mai ales în arhitectură și, cu precădere, la nivelul portului popular.

Așa cum se întâmplă de obicei atunci când inovația îndeplinește criteriul autenticității, (adică este un produs al unei comunități, necopiat și necontaminat cu influențe nespecifice), aceste forme de identificare subzonală au supraviețuit. Ele sunt perpetuate și în contemporaneitate, înregistrând, de la apariția lor și până în prezent, o dinamică firească. Nu s-au înregistrat respingeri sau încercări de înlocuire de-a lungul generațiilor, fapt ce confirmă că ele fac deja parte din fondul tradițional al subzonelor respective.

Atât elementele arhitecturale cât și piesele de port care au ajuns să reprezinte astăzi subzonele etnografice ale Zonei Dornelor au fost supuse, încă de la apariția lor, unui fenomen drastic de selecție. Ele nu au fost singurele inovații de acest fel apărute la începutul secolului XX; cel puțin la nivelul vestimentației au existat modele de o incontestabilă valoare artistică, a căror tehnici de ornamentare și elemente de decor vorbeau cu profunzime despre ereditatea culturală a comunităților subzonale, dar care au dispărut pe parcurs, conservându-se doar în muzee și colecții particulare. Pentru localnici ele nu sunt decât niște produse ale fanteziei, în care nimeni nu se regăsește și care nu reprezintă pe nimeni.



Ansamblu vestimentar cu bondiță dispărută din fondul tradițional local (Loc. Roșu)

La o privire mai atentă, se observă că portul popular din Zona Dornelor și-a asumat acele modele care înglobează atât spiritul local cât și rezultatele permanentelor interferențe cu specificul zonelor etnografice limitrofe. Aceste vecinătăți au creat posibilitatea unor contaminări reciproce și inevitabile.

Chiar și între subzonele etnografice dornene există spații de interferență, așa încât fenomenul migrației specificului local este o realitate acceptată conștient.

Ne vom ocupa în continuare de identificarea subzonelor etnografice ale Zonei Dornelor, precum și de principalele elemente caracteristice ale acestora.

Subzona Valea Bistriței Aurii cuprinde comunele Cîrlibaba, Ciocănești și Iacobeni.

Cîrlibaba constiuie o vatră folclorică distinctă datorită prezenței masive a etniei huțule, dar poate fi integrată subzonei alături de Ciocănești și Iacobeni, cu care are în comun „marca vestimentară” reprezentată de bondița cusută cu mărgelile, cu prim negru de miel sau țesut din lână ori mătase.

Deși destul de conservatoare sub aspectul vestimentației specific entice, populația huțulă a ales să abandoneze bonda cu poale lungi în avantajul bondiței cu mărgelile ce caracterizează subzona.

Acest model de bondiță cu variații de motive geometrice și coloristice, se regăsește și în localitățile Botoșana, Todirești, Liteni etc.



Sub aspect architectural această subzonă este reprezentată de ornamentele fațadelor caselor de locuit din comuna Ciocănești.

Subzona Valea Râului Dorna cuprinde comunele Poiana Stampei, Coșna, Dorna Candreni și orașul Vatra Dornei. Alături de acestea este inclus subzonei și satul Șaru Bucovinei, singura localitate de pe cuprinsul comunei Șaru Dornei care a fost inclusă Bucovinei.

Principalul element de identificare subzonală este bondița cu decor floral viu colorat, cu prim negru din blană de miel, din lână sau mătase țesut în tehnica „cu șfacuri”. Cusătura ornamentală poate folosi ca suport atât pielea cât și abaua.



Un element de identificare destul de sigur poate fi și acela al predominanței elementelor florale în ornamentarea cămășilor femeiești și bărbătești, precum și prezența destul de frecventă a cusăturilor cu mărgelile, în combinații ce marchează interferența cu zona etnografică a Bistriței.

Subzona Cursul Superior al Râului Bistrița cuprinde localitățile dornene ce nu au făcut parte din Bucovina, așa-numitul „Regat”. Subzona include localitățile de pe cursul râului Neagra, comuna Șarul Dornei, fără satul Șarul Bucovinei și comuna Panaci, precum și comunele situate pe cursul superior al Bistriței până la limita cu județul Neamț: Dorna Arini, Crucea și orașul Broșteni.

Deși comuna Panaci este caracterizată de elemente distincte, ea face parte totuși din această subzonă, având comun cu celelalte localități principalul element vestimentar de identificare: bondița cu „ochiul de păun”, cu prim negru de miel sau țesătură de lână ori mătase. Ca un fapt inedit în ansamblul ornamenticii caracteristice arealului bucovinean, bondița cu ochiul de păun acoperă cu ornamente, dispuse în registre orizontale și verticale, întreg câmpul ornamental, nelăsând spații libere. Această piesă vestimentară este specifică întregii Văi a Bistriței, ea regăsindu-se ca element specific și pe teritoriul județului Neamț.



Simultan cu motivul „ochiul de păun” se regăsește de-a lungul Văii Bistriței și ornamental floral de tip rozetă, numit regional „bumbi” sau „pene” (adică frunze), motiv care în Zona Dornelor caracterizează cu precădere comuna Panaci, dar apare sporadic și în Dorna- Arini sau Broșteni. Ca și în cazul anterior, acest element ornamental se regăsește și în județul Neamț, aici reprezentând un adevărat element de identificare a Zonei Etnografice Neamț. În acest caz interferența cu zona etnografică limitrofă nu s-a mai manifestat la nivelul influențelor ci al transferului integral.



Dacă fenomenul subzonării a fost subliniat, începând cu primele decenii ale secolului XX de apariția unor modele diferite în ornamentarea vestimentației, portul popular vechi avea, în cea mai mare măsură, elementele comune ale întregii părți de Nord a Moldovei. Atât croiala cât și elementele ornamentale păstrau o linie comună iar bondițele erau numai arareori ornamentate.

Până către sfârșitul secolului al XIX-lea portul tradițional bărbătesc avea ca singur ornament primul negru din blană de miel, atașat bondiței croite din piele albă, iar ca accesoriu, ornamentat de această dată prin diferite tehnici de presare, incizii ori aplicații metalice, era purtat chimirul din piele mai lat sau mai îngust, prevăzut cu cataramă și buzunar.

Portul femeiesc a cunoscut diferite tehnici de ornamentare, cămășile bucovinene fiind recunoscute ca adevărate piese de virtuozitate. Registrul coloristic era unul mult mai restrâns, predominând roșul și negrul în diferite nuanțe ce reprezentau categorii de vârstă, de stare civilă și de statut social.

În Zona Dornelor, unitatea aspectului portului tradițional de tip vechi s-a datorat și faptului că aici nu a existat o departajare pe clase sociale strict reglementată, neexistând o clasă a boierimii sau un alt tip de populație privilegiată. Singurul statut recunoscut a fost cel conferit de proprietățile mai întinse sau mai mici asupra pădurilor și pășunilor, precum și numărul de animale deținute. La nivelul portului popular de tip vechi acest statut nu implica un aspect deosebit al vestimentației, excepție făcând portul femeiesc în care puteau fi incluse piese prețioase, adevărate tezaure de familie, cum ar fi salbele din bani de aur și de argint, adeseori având două și trei rânduri de astfel de monede.



Femeie din Floreni purtând salbă de galbeni.

Pieptănătura femeilor de până la sfârșitul secolului al XIX-lea impunea rigori destul de greu de îndeplinit, părul neavând voie să fie lăsat liber ci împletit în cozi, prinse în coc la

spate, în formă de coroană în jurul capului sau pe creștet în cazul fetelor, ridicate în dreptul urechilor și acoperite cu tulpan și zăbrelnic în cazul femeilor măritate.

Fetițelor li se lăsau cozile libere sau li se împletea părul într-o singură coadă la spate. Până la măritiș, fetele purtau vara capul descoperit, la sărbători prinzându-și în cozile „puse” deasupra capului flori de grădină. Iarna, purtau tulpan de cașmir sau mătase ori casâncă neagră, înnodată la spate.



Tânăra din Dorna Arini pieptănată “cu cozile puse”, purtând catrință țesută în ozoare.

Din clipa în care, în cadrul ceremonialului nupțial, mireasa era trecută în rândul nevestelor fiind legată cu tulpan sau zăbrelnic, nu avea voie să-și mai lase părul la vedere, chiar pieptănatul acestuia devenind un gest intim, de taină.

Unul dintre cele mai spectaculoase aspecte ale portului popular femeiesc din Zona Dornelor era legătura de cap a femeii

măritate. Peste cozile puse în jurul urechilor, nevestele se îmbrobodeau cu tulpan de cașmir iarna, ori cu batic de pânză albă vara, acesta fiind coborât cât mai mult pe frunte, uneori până deasupra sprâncenelor. Când cozile erau prea grele ca să poată fi susținute cu ace de păr, acestea erau cusute pe un cerc de lemn sau de metal pus pe creștetul capului și denumit „veșcă”. Peste tulpan sau baticul de pânză femeile se înveleau cu ștergarul de cap numit „zăbrelnic”, astfel încât capul avea o formă triunghiulară.



Ca piesă vestimentară, zăbrelnicul este una dintre cele mai elaborate creații ale artei tradiționale. Cu o lungime ajungând de până la 3 metri și cu lățimea de aproximativ 80 centimetri un metru, această piesă era țesută într-o tehnică specială numită „nivideală”, care implica atașarea la războiul de țesut a mai multor ițe, numărul acestora ajungând până la douăsprezece. Se obținea astfel un motiv geometric în relief care, accentuat de culoarea albă a inului sau bumbacului folosit la țesătură, conferea o notă de eleganță cu totul ieșită din comun. Către capetele înguste ale zăbrelnicului erau cusute, cu mătase sau mărgelile colorate, motive ornamentale florale stilizate, care nu erau niciodată aceleași pe ambele capete ale zăbrelnicului. În loc de franjuri se croșetau dantele din fir de bumbac sau de in. Zăbrelnicul era purtat petrecut parte peste parte pe sub bărbie, iar capetele ornamentate cu cusături îmbrăcau spatele femeii, peste bondă.

Acest tip de legătură de cap a fost mult simplificat încă de la începutul secolului XX când au început să dispară și rigorile

legate de interdicția ca femeilor măritate să nu-și lase cozile la vedere. Nu s-a renunțat însă la spectaculoasa piesă vestimentară, zăbrelnicul fiind purtat ocazional și în zilele noastre la costumul de sărbătoare.

După dispariția obligativității învelitului cu zăbrelnic din portul popular, locul acestuia a fost luat de tulpanele mari de cașmir și mătase, purtate legate la spate (încârpate), sau cu două capete petrecute parte peste parte pe sub bărbie și înnodate la spate (îmbrobodite).

Încă înainte de cel de-al doilea război mondial, pieptănătura fetelor și uneori chiar a nevestelor începe să semene cu pieptănătura orășencilor, părul fiind ondulat cu un fier înfierbântat în foc și apoi strâns la spate într-un coc. Și peste acest tip de pieptănătură nevestele își puneau tulpan.



Tinere din Șaru Bucovinei pieptănate de sărbătoare.

După cel de-al doilea război mondial obligativitatea purtării tulpanului de către neveste a dispărut cu totul. La fel a dispărut și interdicția de a-și lăsa părul neîmpletit aplicată până atunci fetițelor și fetelor de măritat. Aproximativ până în anii '50 ai secolului trecut, părul lăsat liber pe spate constituia un semn de doliu, caz în care și nevestele, chiar femeile bătrâne, erau obligate să-și lase părul liber, despletit, pe sub basmaua neagră.

Tot aici mai poate fi amintită pieptănătura ceremonială a fetelor logodite și a mireseleor, care nu era cu mult diferită de aceea a fetelor de măritat, diferența constând doar în prezența coronițelor din flori artificiale și, ceva mai târziu, a voalului din dantelă de bumbac alb. Un lucru mai puțin cunoscut este acela că, după logodnă și până la nuntă costumul de sărbătoare al fetei logodite impunea purtarea coroniței de mireasă, la fel cum tinerii logodiți își purtau floarea de mire în pălărie. Nu odată, în cazul logodnelor foarte lungi, fetele purtau două-trei coronițe până în ziua nunții. Pieptănătura bărbaților se reducea, până la sfârșitul secolului al XIX-lea, la așa-zisul „retezat”. Părul era scurtat periodic la spate și pe frunte, cu o tăietură dreaptă, strict funcțională, nevizând nici un criteriu estetic. În cazul copiilor părul era tuns cât mai scurt și ca o măsură suplimentară de igienă. Retezatul nu intra sub incidența obligativității, în multe cazuri bărbații purtând plete lăsate libere pe sub pălărie sau căciulă, modă care nu se mai regăsește în Zona Dornelor începând cu ultimele decenii ale secolului XIX.

În portul popular de tip vechi accesoriul folosit pentru a acoperi capul bărbaților era căciula de miel negru, foarte rar fiind întâlnită căciula brumărie. Aceasta era purtată și vara și iarna, intrând sub incidența obligativității, lipsa ei simbolizând doliul. Bărbaților în doliu le era interzis să-și radă barba și să își tundă părul timp de un an.

La mijlocul secolului al XIX-lea în portul popular bărbătesc apare pălăria de păslă neagră, cu calota rotunjită și cu borurile largi, neîndoite. Aceasta a luat repede locul căciulii în portul de vară. Între cele două războaie mondiale în toate subzonele etnografice dornene începe să fie purtată pălăria de pluș, neagră sau maro, uneori și în portul de iarnă.



Obligativitatea purtării pălăriei sau căciulii nu îi excludea pe copii și pe adolescenți, cu excepția costumului de sărbătoare.

Încă înainte de cel de-al doilea război mondial, bărbații au început să-și ornameze una dintre părțile laterale ale pălăriei cu pene de cocoș de munte sau cu aripi de fazan, ca un gest de maximă eleganță.



Tânăr din Ciocănești cu aripă de fazan la pălărie.

Și în portul popular actual este păstrată această modă, la fel cum se menține simultaneitatea purtării căciulii de miel negru și a pălăriei, de obicei verde sau maro.

Dintre piesele vestimentare ale portului popular femeiesc se distinge, prin valoarea estetică excepțională, cămașa.

Portul popular vechi înregistrează mai multe tipuri de croială, între care cele mai utilizate sunt cămășile cu mâneci și stani prinse împreună și încrețite la gât (cămașa cu brezărau), și cămașa cu mâneca prinsă din umăr, croită pătrat în jurul gâtului, cu despicătură pe piept. Aceasta din urmă se întâlnește mai ales la portul de lucru.

În cazul cămășilor țesute cu ornamente geometrice, Zona Dornelor a cultivat multă vreme cămașa cu altița croită separat și cu mâneca atașată de încreț (partea de jos a altiței ornamentată distinctiv, cromatic sau ornamental).



Încă din 1890 în Zona Dornelor începe să câștige teren cămașa croită orășenește, cu nasturi în față, uneori cu manșetă sau guler, iar în alte variante cu ciupag.

În oricare dintre variantele enumerate mai sus mâneca poate fi largă, lăsată liberă, strânsă în brățară, cu volan sau cu manșetă.



Familie din Dorna Candrenilor. Femeile poartă cămăși croite după moda orășenească (1896)



Tânăra în cămașă cu ciupag, cu mâneca atașată din umăr (Loc. Broșteni)



Fată din Vatra Dornei purtând cămășă cu altiță și mânecă strânsă cu voln.

De asemenea, cămășile din portul vechi aveau stanii și poalele croite din aceeași bucată de pânză, (cămeșoiul), sau poalele puteau fi croite separat și cusute ulterior de stanii cămășii. Se întâlnesc și variantele de poale detașabile de cămășă.

Sub aspectul dispunerii câmpurilor ornamentale, portul vechi este caracterizat atât de prezența cămășii cu altiță, încreț și rânduri (verticale sau costișete), cât și de dispunerea ornamentelor în rânduri fără altiță. De asemeni, există și varianta cu altiță și “pui”, adică elemente ornamentale dispartate.

Specific cămeșoaielor din Zona Dornelor este tipul de ornamentație la baza mânecii și pe umăr, uneori și pe piept și în jurul gâtului.



Tânăra din Neagra Șarului purtând cămeșoi și catrință de păruț cu motiv ornamental lucrat în fir metalic.

Suportul cămășii de tip tradițional este pânza de casă, din cânepă (mai ales în cazul cămășilor de lucru), din in sau bumbac procurat de la negustorii străini.

Între cele două războaie mondiale începe să fie folosită pânza procurată din comerț, din bumbac sau in topit, așa –numitul „inișor”.

O notă specifică Zonei Dornelor este apariția încă din anii 1930 a cămășilor cusute pe marchizet.

În anii '60 ai secolului trecut se înregistrează o vizibilă modificare atât a croielii cămășii tradiționale de sărbătoare cât și a modalităților de ornamentare a acesteia, mai ales la nivel cromatic. Apare acum de-a lungul Bistriței Aurii tendința de-a înlocui cămașa clasică, cu altiță și brizărău, cu tipul de croi al cămășii tradiționale de lucru, cu mâneca prinsă din umăr și lăsată

liberă, croită pătrat în jurul gâtului și desplicată pe piept. Ca o paranteză, acest fenomen este consemnat în același timp și în vatra folclorică vecină, în Fundu Moldovei. O transformare la fel de violentă s-a petrecut și în registrul cromatic fiind acum preferate, aproape în exclusivitate, nuanțele de maro și verde.

Această invazie a culorii maro a cuprins întreaga Zonă a Dornelor, fiind considerată până de curând o marcă cvasiobligatorie a eleganței.

Din fericire, în ultimii 10 – 15 ani se constată o reîntoarcere la formele inițiale, atât ca tip de croială cât și ca registru coloristic și ornamental.

Fiecare dintre cele trei subzone etnografice ale Dornei înregistrează, atât în cazul portului de tip vechi cât și al celui de tip nou, o gamă ornamentală specifică, ceea ce nu înseamnă însă că nu este permisă migrația sau contaminarea subzonelor vecine.



Port de tip nou de pe Valea Bistiței Aurii(Iacobeni și Ciocănești)



Port vechi de pe Valea Bistrței Aurii



Cămăși cu motiv floral de pe Valea Dornei (colecția Nicoleta Irimescu)



Fragmente de cămăși vechi cusute cu mărgelile după model bistrițean (Poiana Stampei). Colecția Prof. Violeta Gherman.



Fragmente de cămăși țesute și cusute de pe Valea Râului Neagra. (Colecția Prof. Violeta Gherman)

Un element de originalitate al cămășilor din Zona Dornelor, înregistrat încă din primii ani ai secolului XX, este prezența mărgelilor și paietelor ce completează cusătura cu mătase sau bumbac colorat de pe decorul acestora. Trebuie menționat că folosirea mărgelilor și paietelor nu era permisă de regulile nescrise ale tradiției locale decât în anumite circumstanțe: ca semn al unui statut social sau economic excepțional, pe încrețul cămășilor de logodnă, pe cămășile de mireasă, de nănașă sau de soacră.



*Tânăra purtând o cămașă din Sărișoru Mic cusută cu paiete și mărgele.
(Colecția Prof. Aspazia Lungulescu)*

Din păcate, aceste interdicții care limitau transformarea modelelor tradiționale în reprezentări nespecifice Zonei Dornelor au dispărut, după cel de-al doilea război mondial înregistrându-se o abundență nesănătoasă a acestor ornamente, precum și a firului metalic. Probabil tocmai ușurința procurării lor a făcut ca încet-încet fenomenul să dispară .

La un moment dat, ca și în alte zone etnografice, s-a constatat o adevărată invazie a așa-ziselor „cămăși pe nailon”, acesta înlocuind suportul de pânză sau marchizet sub pretextul ușurinței de a fi întreținut și al facilei execuții de cusături datorată marcajului grosier al firelor țesăturii. Și acest fenomen este pe cale de dispariție, dar rămâne încă actuală folosirea firelor sintetice în execuția cusăturilor, înlocuind mătasea și bumbacul.

Cămășile portului contemporan de sărbătoare nu mai sunt încrețite la gât cu brezărău, ci prin croșetarea unei dantele de jur-împrejurul gâtului, strâns cu un șiret de ață răsucită.

Cămășile portului contemporan de sărbătoare nu mai sunt încrețite la gât cu brezărău, ci prin croșetarea unei dantele de jur-împrejurul gâtului, strâns cu un șiret de ață răsucită.

Trebuie menționat că încă de la începutul secolului XX în Zona Dornelor nu a existat obligativitatea de a nu purta cămăși ori alte piese vestimentare aparținând altor zone etnografice, limitrofe sau mai îndepărtate, atunci când acestea nu se îndepărtau cu totul de modelele locale.



*Cuplu din Țara Bucovinei 1965
(tânăra poartă catrință de Muscel)*



*Cămașă de Radauți purtată
într-un ansamblu vestimentar
de pe Valea Dornei.*

O altă piesă vestimentară cu valoare reprezentativă pentru subzonele etnografice din Zona Dornelor este catrința. Există modele specifice pentru fiecare subzonă în parte și chiar pentru anumite localități în mod particular. Diferențele constau fie în tehnica de execuție a țesăturii, fie în culoarea de fond ori în nuanța betei de jos.

Ca peste tot în Moldova, catrința se compune din trei câmpuri colorate în nuanțe diferite: betele de sus și de jos (cea de sus nu este obligatorie), decorul și tabla neagră din spate.

În mod tradițional, Zonei Dornelor i-a fost și-i rămâne specifică catrința pe fond negru, cu bata de jos vișinie, despărțită de decor cu așa-numitul „curcubeu” (o dungă în culori distincte; uneori este de ajuns o singură culoare). Pe marginea exterioară bata este ornamentată cu croșetul, în nuanțe asortate decorului, cu motive semicirculare numite regional „genuțe” sau „zâmțișori”.

La portul de tip vechi decorul era țesut „în vârste”, cu lână sau mătase discret colorată în vișiniu, bleumarin, nuanțe de maro și, destul de des, fir metalic folosit cu multă discreție.

Materialul de bază al țesăturii era „păruțul” folosit pentru urzeală, uneori și pentru băteală, către sfârșitul secolului al XIX-lea alternând din ce în ce mai des cu firul de mătase, în cazul costumelor de sărbătoare. În 1930 apăruseră deja catrințele țesute integral din fir de mătase și vârstate cu fir metalic.

În primele decenii ale secolului XX, atunci când s-a produs o adevărată reformare la nivelul specificului local al portului popular, au început să apară piese inedite: catrința cu vârste și alesătură dispuse alternativ, catrința fără bata de jos, care rămâne marcată simbolic doar de dunga curcubeului, precum și catrința cu alesătură țesută „în ozoare” (cu un ornament ovoidal în relief).

Tot acum începe să fie remarcată catrința specifică localității Panaci, pe fond roșu.



Ansambluri vestimentare specifice Comunei Panaci.

Populația huțulă a fost cea mai conservatoare, neîndepărtându-se prea mult de modelul portului tradițional de tip vechi.

Pentru subzona Valea Bistriței Aurii este specifică portului de tip nou catrința cu alesătură, în nuanțe de maro și verde. De asemeni, pe cursul superior al Bistriței, în Dorna-Arini, Crucea și Broșteni se poartă încă înainte de cel de-al doilea război mondial catrința cu alesături albe, ce îmbracă și decorul betei de jos. Pentru celelalte localități rămâne specifică ornamentația în vârste pe fond negru și bată vișinie, dar nu sunt excluse alte culori de fond sau lipsa chenarului.



Femei din Holda(Loc. Broșteni)



Port de tip nou din Vatra Dornei (cu catrință de mătase și fir metalic) și port de tip vechi cu catrință de păruț.

Gradul mare de permisibilitate în adoptarea unor modele de împrumut a făcut ca în Zona Dornelor să apară încă din anii 1930

catrința de tip muscelean, considerată până târziu o piesă de lux și îmbrăcată în ansambluri vestimentare sărbătorești. Sporadic, ea mai apare și astăzi, dar tendința de abandonare a modelului este certă.



Tineri din Ciocănești în costume de tip nou

Fie că fac parte din croiala cămășii, fie că sunt detașabile, poalele se poartă obligatoriu pe sub catrința, depășind lungimea acesteia cu nu mai mult de două, trei degete, ajungând puțin mai jos de mijlocul pulpei piciorului. Poalele sunt ornamentate discret, cu dantelă sau cusături asemănătoare decorului cămășii.

Atunci când catrința este purtată „cu poalele prinse în brâu”, colțul liber din partea de jos a catrinței este ridicat până la nivelul taliei, prinzându-se sub brâul ce susține catrința. Acest mod de a purta catrința nu constituie un gest de eleganță așa cum greșit se crede uneori, ci o modalitate funcțională de a ușura mișcările în cazul unor activități ce implică un efort deosebit, mersul pe jos sau, în cazuri mai puțin oficiale, mișcările de dans.



Tânăra de pe cursul superior al Bistrței, purtând cămașă țesută, brâu lat, brâu îngust și catrința prinsă în brâu.

Având rolul funcțional de a susține catrința la nivelul taliei, brâul poate fi lat (10-15 centimetri) sau îngust (8-10 centimetri).

În portul femeiesc brâul lat s-a purtat mai ales pe sub catrință, având rolul de a susține talia în cazul unor eforturi fizice mari, dar poate fi purtat și la vedere, peste el înfășurându-se, neapărat, brâul îngust. În Zona Dornelor nu se folosește termenul „bârneață” pentru brâul îngust.

Țesute în general din lână sau în combinații de lână, mătase și bumbac, brăiele late pot fi ornamentate de la un capăt la celălalt în registru linear orizontal, sau pot fi țesute cu alesătură, caz în

care se ornamează numai zona ce va corespunde părții din față sau de jur –împrejurul mijlocului.

Brâul lat este comun portului femeiesc și bărbătesc, cu specificarea că pentru bărbați, de obicei, fondul brâului este negru.

Confecționate în aceeași tehnică și cu aceleași materiale, brâiele înguste au ca decor de la motive lineare simple, până la alesături de o mare virtuozitate. Portul de sărbătoare implică ca accesoriu funcțional dar și ornamental brâul, adesea confecționat integral din mătase sau în combinații de mătase, bumbac și fir metalic. Lungimea brâielor este variabilă, măsurând aproximativ între 3 și 5 metri.

Element comun în portul femeiesc și bărbătesc, încălțăminte a înregistrat de-a lungul secolelor mai multe tipuri și variante. Desigur, portul tradițional de tip vechi are ca piesă principală de încălțăminte opinca.

Confecționate din piele de porc sau de vită, opincile erau încrețite cu „ațe” (sfori răsucite din păr de coadă de vacă sau de cal), ațele fiind și mijlocul de susținere al opincii pe picior prin înfășurarea peste geznă, deasupra obielelor.

La rândul lor obielele puteau fi țesute din lână iarna (albe, negre sau în carouri) și din cânepă vara.

Către sfârșitul secolului al XIX-lea obielele au început să fie înlocuite cu ciorapii tricotați din lână.

Ca o influență vestimentară datorată ocupației austro-ungare, în portul din zona Zona Dornelor apar tot mai des, începând cu a doua jumătate a secolului XIX-lea, ciubotele. Ele erau purtate și de către bărbați și de către femei atât la portul de iarnă cât și la cel de vară. Multă vreme opincile și ciubotele au coexistat în portul tradițional.

După primul război mondial femeile încep să poarte botine și pantofi din piele iar bărbații încălțau vara, cu precădere, bocanci.

La mijlocul secolului XX costumul popular femeiesc se îmbrăca folosind și accesorii moderne, inclusiv pantofi, la fel ca și în cazul costumului bărbătesc.

În zilele noastre, când portul popular și-a pierdut funcționalitatea și constituie un ansamblu de recuzită al anumitor sărbători locale, se constată tendința foarte vizibilă ca încălțăminte să revină la piesele portului vechi: ciubote și opinci. Se obține astfel un ansamblu hibrid, destul de ciudat la prima vedere, între piesele portului de tip nou și încălțăminte tradițională veche.

După moda orășenească, încă înainte de 1940, femeile din Zona Dornelor încălțau șoșoni peste botine sau pantofi. Tipul clasic de pantofi din acea vreme avea baretă și un toc de aproximativ 6-7 centimetri. Aceștia erau încălțați peste ciorapii de ață bej procurați din comerț, în general de la magazinele evreilor.



Opinci din piela de porc și obiele de lână



Port de tip vechi din Moroșeni și Dorna Candrenilor cu opinci și ciorapi de lână

Portul de iarnă are ca piesă de vestimentație comună femeilor și bărbaților cojocul și sumanul.

Portul de tip vechi a avut, până către anii 1920, ca piesă componentă cojocul din piele de oaie, cu blana pe dinăuntru și cu decorul alb, neornamentat, cu ciupag în jurul gâtului și cu o garnitură discretă din blană de miel neagră ce marca părțile din față, de la talie până la gât. Croit drept, fără buzunare, lung până la genunchi sau puțin mai jos de genunchi, cojocul îndeplinea criteriile de maximă funcționalitate în iernile geroase ale zonei de munte.

După 1920 nu-l mai regăsim în portul popular din Zona Dornelor.

Sumanul a coexistat multă vreme alături de cojoc, menținându-se și astăzi în portul tradițional de iarnă din toate subzonele Zonei Dornelor. Este posibil ca această piesă vestimentară cu o valoare estetică și funcțională excepțională să fi supraviețuit pe criterii estetice, atât croiala cât și ornamentația conferind eleganță și distincție purtătorilor.

Țesătura din lână neagră, maro sau brumărie este bătută în piuă, fapt ce-i conferă rezistență, grosime și impermeabilitate.

Croiala cea mai răspândită este aceea a sumanului cu falduri: la croiala ușor evazată a părților din față și din spate, se atașează, ca un pliu, un triunghi din același material care pornește de sub brațul hainei pe toată lungimea sa. La gât croiala poate fi cu ciupag (la tipul vechi) sau cu guler, iar extremitatea mânecilor se termină simplu sau cu manșetă întoarsă înafară. Lungimea hainei poate varia din dreptul genunchilor până la mijlocul pulpelor picioarelor. Toate extremitățile sumanului sunt tivite cu un șnur răsucit sau croșetat, din lână, numit „sarad” și dispus în mici bucle unele lângă celelalte. Tot cu sarad se execută, asemănător tehnicilor folosite la mileurile din macrame, motive ornamentale aplicate și cusute pe stofa sumanului. Aceste ornamente sunt dispuse pe părțile din față ale sumanului de sus până jos, pe ciupag sau pe guler, de jur-împrejurul buzunarelor și al faldurilor (atunci când e cazul și pe manșete).

În afara aplicațiilor cu sarad există și alte tehnici de ornamentale cum ar fi „cusătura peste ac”,

constând în coaserea unor mici suluri de lână neagră formate prin înfășurarea firului în jurul acului și fixarea acestuia prin coasere din interior. Chiar atunci când intervine această tehnică, garnitura de sarad este obligatorie.

Portul popular de tip nou din Zona Dornelor nu a menținut decât sumanul negru, cel mai întâlnit fiind cel din stofă vopsită.

Pentru portul de lucru este specific sumanul croit drept, fără falduri, neornamentat sau ornamentat foarte puțin.

Calitatea stofei din care este confecționat sumanul a făcut să apară și variante vestimentare ce copiază modelele orășenești, până nu demult croindu-se paltoane drepte, cu platcă, îmbrăcate atât peste costumul popular cât și peste alte tipuri de piese vestimentare.

Tânăr huțul cu suman și baltag



Portul bărbătesc se compune din cămașă, ițari, brâu, curea sau chimir, căciulă sau pălărie, bondă, încălțăminte corespunzătoare tipului de costum (opinci și ciubote pentru portul vechi, bocanci și pantofi pentru portul de tip nou) și haine de iarnă (cojoc ori suman).

Ca și pentru portul femeiesc, cămașa este una dintre piesele cele mai reprezentative, chiar dacă în portul vechi de până la începutul secolului XX nu era ornamentată. În acest caz deosebirile și asemănările constau în tipurile de croi, care demonstrează fie interferențele cu zonele etnografice vecine, fie stau sub semnul unor inovații inspirate din portul orășenesc.

Caracteristică Zonei Dornelor și celor trei subzone este cămașa croită cu mâneca din umăr, cu poale până deasupra genunchilor, cu ciupag și cu despicătură pe piept. Există variante în care ciupagul este înlocuit cu gulerul, iar despicăturii i se aplică nasturi și butoniere. Cămașa tradițională are mâneca liberă, dar pot apărea și variante cu brățară încheiată cu nasturi.

În portul vechi atât în subzona Valea Dornei cât și pe cursul superior al Bistriței din Șarul Dornei până la Gura Haitii (pe valea râului Neagra), exista varianta croiului ardelenesc, cu platcă, de sub care pânza cămășii pleca ușor încrețită atât în față cât și în spate. Acest tip de cămașă lăsa poalele ușor încrețite de jur-împrejurul șoldurilor atunci când era strânsă cu brâul sau chimirul, spre deosebire de cămașa clasică purtată dreaptă în față și ușor încrețită în spate. Ca o reminiscență a aspectului pe care îl aveau poalele cămășii de tip ardelenesc, portul de tip nou din Șaru Dornei și Șaru Bucovinei a păstrat această modalitate de a purta cămașa creată și pentru costumul de tip nou. Ba mai mult, în varianta de tip nou în care cămașa bărbătească se croiește cu poalele separate, acestea ajungeau să aibă lărgimea de 4-5 metri fiind călcate în pliuri, după modelul fustelor plisate femeiești. În anii 1950-1960 cămașa călcată în pliuri reprezenta o marcă a eleganței și un atribut al portului bărbătesc de sărbătoare.

Destul de rar, cu precădere în vestimentația bătrânilor, s-a purtat cămașa cu mâneca prinsă în brățară. Acest tip de mânecă, dar croită din umăr după moda orășenească, s-a menținut în portul zonal până după 1920, perioadă din care a rămas reprezentativă până astăzi cămașa croită cu poale și mâneca prinsă din umăr, cu ciupag și despicață pe piept, fără nasturi.



Port bărbătesc din Șarul Bucovinei la mijlocul secolului XX (femeia poartă costum de pe cursul superior al Bistriței, din Dorna-Arini)

După 1920 cămășile bărbățești au început să fie din ce în ce mai ornamentate, întâi cu ajur alb, apoi negru și ceva mai târziu cu aplicații de țesătură sau cusături. Excepția se întâlnește pe Valea Dornei, mai ales în Coșna și Poiana Stampei, unde în decorul cămășii bărbățești apar de la început elementele florale colorate (Poiana Stampei) și în nuanțe predominant maro (Coșna). Ca peste tot în Bucovina există reguli stricte în fixarea decorului pe câmpul ornamental: la extremitățile mânecilor și poalelor, pe ciupag sau guler, pe lângă cusătura din umăr a mânecii precum și de jur-împrejurul despicăturii de pe piept. Nu există reguli stricte care să menționeze că decorul se aplică pe toate aceste zone, existând variante cu mâneci, poale, umeri și piept neornamentate.

Ornamentele pot fi executate prin cusătură sau țesătură aplicată, din materiale simple (fir de bumbac ori de in), sau din mătase, mărgelă, foarte rar și cu fir metalic. De obicei fără a avea un rol funcțional, pe despicătura ciupagului cămășii, acolo unde s-ar cuveni să fie nasturi și butoniere, se aplicau nasturi mărunți și se poate observa evoluția portului popular pe parcursul a cinci generații pe o parte și pe cealaltă a tăieturii.



Familie de pe Valea Dornei (Poiana Stampei)

Confecționați din sticlă sau os, colorați și cu aspectul unor mici bijuterii, ei nu au decât rol ornamental.



Ansambluri vestimentare din Dorna Candrenilor și Coșna

O altă piesă de bază în portul bărbătesc sunt ițarii. În zonă ițarii corespund portului de vară, iar pantalonii de iarnă croiți deseori din stofă de lână bătută în piuă se numesc cioareci. În portul vechi și unii și ceilalți aveau culoarea albă și se croiau din țesătură de lână, mai subțire sau mai groasă. Portul de lucru admitea cioareci sau ițari lăi (gri). Croiala era simplă și destul de lejeră, portul de sărbătoare incluzând ițarii croiți mult mai lungi decât ar fi fost necesar și purtați încrețiți deasupra ciubotelor. În portul de tip nou acest semn al bunăstării economice era marcat prin îndoirea ca o manșetă a extremităților de jos, lățimea îndoiturii marcând statutul economic al purtătorului. Această modă a dispărut înainte de 1940. Tot atunci au început să apară tot mai des ițarii țesuți din bumbac și lână, bumbac și mătase, sau croiți din stofă albă de lână cumpărată din magazine (aba).

Ițarii din bumbac și mătase sau lână și mătase se țeseau într-o tehnică specială, în ozoare, cu motive geometrice în relief.

Portul actual păstrează croiala acestui tip de ițari strânși pe picior, totuși ceva mai lejeri decât în alt zone etnografice ale Bucovinei.

În portul vechi cămașa se încingea cu brâu lat, vărgat sau cu alesături colorate, pe fond negru, sau cu curea ori chimir (o curea mai lată încheiată în trei-cinci cataramă, cu buzunar și ornamentată adeseori cu ținte de aramă). În portul de după 1920 apar curelele îmbrăcate în țesătură cu motive geometrice și în ultimele 6-7 decenii a fost adoptată și cureaua cu aplicații cusute cu mărgelile, după moda zonelor limitrofe din Transilvania.



Costum din Iacobenii și din Ciocănești, cu bondă de dihor

Portul huțurilor din Cîrlibaba se înscrie în datele generale ale portului huțurilor din Bucovina. Familiile din această vatră folclorică locuiesc în Cîrlibaba de multe generații, fiind atestați încă din primele documente și note de călătorie de la mijlocul secolului al XVIII-lea.

Dacă portul bărbătesc a împrumutat în cea mai mare măsură datele vestimentației populației românești, portul femeiesc are încă o puternică amprentă etnică originară. Deși s-a renunțat la faimoasele cămăși cu decorul mânecii „în blană” pentru croiala și tipul ornamental al cămășii răscoite la gât și cu mâneca croită din umăr, s-au conservat foarte bine catrințele cu vârste înguste în culorile specifice etniei: roșu, portocaliu, verde, albastru, galben. Ca încălțăminte, portul actual insistă să păstreze ca încălțăminte

opincile, încălțate la ciorapi de lână. O marcă a comunității huțule din Cîrlibaba sunt ciorapii scurți, tricotați din lână albă, având în partea superioară elemente de decor colorate, de obicei cu motiv floral simplu, îngust.



Tânăr din Cîrlibaba



Femeie huțulă din Cîrlibaba

Pentru portul de iarnă nu există un element specific etniei huțule care să iasă în evidență, în afara tulpanului mare, pe fond vișiniu și ornamentat floral, prevăzut cu franjuri lungi.

Deși nu se mai poartă de multă vreme, comunitatea păstrează amintirea bondei cu poale, cu ornamentație florală stilizată și este posibil ca interesul deosebit pe care locuitorii Cîrlibabei îl manifestă pentru recuperarea datelor etnice, să ducă la revenirea în portul local a pieselor vechi, specifice. Același lucru se petrece și în cazul cojocului cu mâneci și poale lungi, cu spatele croit „în cloș” din dreptul taliei.



Dintre accesoriile specifice etniei (inelele de argint prinse pe lanțuri, ciucuri roșii prinși pe brâie și cingători, portul bărbătesc a conservat în prezent doar baltagul, care încă se mai confecționează, dar nu mai este purtat în mod curent ci doar în cadrul sărbătoresc al unor evenimente care presupun etalarea integrală a portului huțul.

Portul copiilor are, în linii mari, datele esențiale ale portului adulților. În vechime, copiilor nu li se confecționau decât costume de sărbătoare, în celelalte zile fiind îmbrăcați într-o cămașă simplă, fără cingătoare sau pantaloni. Neornamentată sau ornamentată simplu, acest tip de cămașă se croia cât mai lungă, ca să poată fi purtată timp îndelungat. Ca și în cazul cămașilor de sărbătoare, croiala cămașilor pentru copii și tineri valorifica o serie de idei pentru a putea fi modificată lungimea mânecii sau

lungimea stănilor. Aceste artificii constau în plierea și coaserea de pense discrete, pe umăr („maniște”) și sub braț („pachește”). Acestea se desfăceau pe rând, pe măsură ce copilul creștea. Vara, ca de altfel și adulții, copiii umblau desculți, iar încălțăminte atâta cea de vară cât și de iarnă avea aceleași trăsături ca și în portul celor maturi.

Ca o paranteză, merită amintit faptul că fetițele de 9-10 ani erau deja atât de inițiate în tainele confecționării pieselor de port, încât își coseau singure cămășile, cu motive care uimesc ca grad de dificultate.

S-au folosit imagini cu piese vestimentare aflate în patrimoniul Muzeului de Etnografie Vatra Dornei și în colecțiile particulare Nicoleta Irimescu, prof. Aspazia Lungulescu, Vasilica Ștefănel, Varvara și Mircea Dranca, Oanea Teodosia, precum și fotografiile din arhive personale.

Copii și părinți din Șaru Dornei la sfârșit de an școlar (1925)



Copil în cămașă „cu maniște” și „pachește”



Ansambluri vestimentare actuale în portul copiilor din Zona Dornelor





Frați din Dorna Candrenilor și din Broșteni, în port de tip vechi

S-au folosit imagini cu piese vestimentare aflate în patrimoniul Muzeului de Etnografie Vatra Dornei și în colecțiile particulare Nicoleta Irimescu, prof. Aspazia Lungulescu, Vasilica Ștefănel, Varvara și Mircea Dranca, Oanea Teodosia, precum și fotografiile din arhive personale.

BIBLIOGRAFIE

Abutnăriței Paraschiva, Abutnăriței Ioan, *Monografia Comunei Coșna*, Editura Axa, Botoșani, 2008

Abutnăriței Paraschiva, Abutnăriței Ioan, *Monografia Comunei Poiana Stampei*, Editura Axa, Botoșani, 2006

Bănățeanu Tancred, *Arta populară bucovineană*, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă a județului Suceava, 1975

Năfăreanu Ionel, Lateș Florin, Vleju Mihai, Popescu Ștefan Gabriel, *Monografia Comunei Dorna Arini*, Editura Mușatinii, Suceava, 2005

Pața Gheorghe, *Monografia Comunei Șaru Dornei*, Editura Axa, Botoșani, 2010

Pavel Emilia, *Portul popular moldovenesc*, Editura Junimea, Iași, 1976

Petru Țăranu, *Memoria Dornelor (vol.I-V)*, Editura Biblioteca Bucovinei, Suceava, 1999

