

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



# **GHIDUL IUBITORILOR DE FOLCLOR**

**2/2012**

**Editura Lidana  
Suceava, 2012**

<https://biblioteca-digitala.ro>

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

# **GHIDUL IUBITORILOR DE FOLCLOR**

**2/2012**

**EDITURA LIDANA  
SUCEAVA, 2012**

**Responsabili de proiect:**  
**Călin Brăteanu & Dr. Constanța Cristescu**

**Responsabil realizare ediție:**  
**Dr. Constanța Cristescu**

Responsabilitatea asupra conținutului materialelor publicate revine în  
exclusivitate autorilor

# CUPRINS

## **Partea I: ABC-ul iubitorilor de folclor.....5**

RITMUL ȘI MĂSURA ÎN FOLCLOR, Constanța CRISTESCU.....	6
DESPRE MELODICA BUCOVINEANĂ. NOȚIUNI INTRODUCATIVE, Constanța CRISTESCU.....	17
TRADIȚIE ȘI MODERNITATE ÎN OBICEIURILE SĂRBĂTORILOR DE IARNĂ, Călin Brăteanu.....	26
MASCATUL DE LA SIMBOLISTICA DEMONICĂ LA DEMONETIZARE, Mihai CAMILAR.....	30

## **Partea a II-a: Contribuții la tezaurizarea folclorului bucovinean.....44**

ALEXANDRU VOEVIDCA, Florin BUCESCU.....	45
FOLCLORUL DIN BUCOVINA ÎN PREOCUPĂRILE UNOR MARI MUZICIENI ROMÂNI, Vasile VASILE.....	57
EMILIA COMIȘEL ȘI FOLCLORUL COPIILOR, Irina Zamfira DĂNILĂ.....	108

## **Partea a III-a: Mijloace de împlinire a iubirii de folclor.....123**

CRĂCIUNUL LA BOSANCI-MOARA, Constantin IRIMIA.....	124
FOLCLOR LITERAR DIN POIANA STAMPEI ÎN VIZIUNE INTEGRATĂ, Dorina PAICU.....	134
REPERTORIU MUZICAL FOLCLORIC ÎN BAZA DOCUMENTARĂ A CENTRULUI PENTRU CONSERVAREA ȘI PROMOVAREA CULTURII TRADIȚIONALE SUCEAVA, Constanța CRISTESCU.....	157
ROLUL MUZEELOR ȘI COLECȚIILOR ETNOGRAFICE ÎN CONSERVAREA TRADIȚIILOR ȘI MEȘTEȘUGURILOR POPULARE, Pavel BLAJ.....	163

GRUPUL FOLCLORIC – ȘANSĂ ÎN SALVGARDAREA CULTURII  
TRADIȚIONALE, Călin Brăteanu.....166

**Partea a IV-a: Tradiții ale comunităților din Bucovina și  
din țară.....172**

DIN TRADIȚIA POLONEZILOR DIN BUCOVINA, Iuliana  
BĂNCESCU.....173

DIN TRADIȚIA HUȚULILOR DIN BUCOVINA, Iuliana  
BĂNCESCU.....184

LIPOVENII DIN SARICHIOI ȘI MUZICA LOR, Grigore  
LEȘU.....198

# **ABC-UL IUBITORILOR DE FOLCLOR**

# RITMUL ȘI MĂSURA ÎN FOLCLOR

- Constanța CRISTESCU –

[Muzicolog dr., Consultant artistic la Centrul Cultural Bucovina – Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava]

În folclor ritmul și măsura au alte înțelesuri decât cele cunoscute prin educația muzicală a mensuralismului clasic european. Aceasta pentru că fiecare cultură folclorică își are propriile legități de structurare și de manifestare artistică.

În folclorul românesc vocal, măsura este dată de structura versului popular de opt silabe sau șase silabe, în formă completă (de 6 sau 8 silabe) - denumită *acatalectică* - sau incompletă (de 7 silabe sau 5 silabe), numită *catalectică*. Versul popular cântat este structurat pe grupări metrice poetice de câte două silabe, numite *picioare metrice pirice*. Fiecare vers format din șase silabe este alcătuit din trei picioare metrice pirice și formează o *tripodie*. Versul alcătuit din opt silabe este format din patru picioare metrice pirice și formează o *tetrapodie*.

schema versului tripodic

uu|uu|uu|

schema versului tetrapodic

uu|uu|uu|uu|

Iată un exemplu de melodie cu versuri hexasilabice, respectiv tripodice, dintr-o variantă a baladei Miorița extrasă din volumul realizat de Vasile D. Nicolescu și Constantin Gh. Prichici, **Cântece și jocuri populare din Moldova**, 1963, București, Editura Muzicală.

*Precizez că în Bucovina excelează versul octosilabic, deci tetrapodia acatalectică și catalectică.*



# MIORIȚA

## I

**Allegro, molto rubato** ♩=cca 172

Pe pi-cior de — plă<sup>3</sup> — iu, a, Pe-o gu - ră de ra — iu, a  
Ia - tă vin în ca-le, Se co-bu-a-ră-n va-le Trei tur-me de miei Cu trei cio-  
bă-nei. i - U - nule vrin — cea<sup>3</sup> — nu, a U-nu-i un-gu - rea — nu, a  
U-nu-i mol-dovea-nu. Dar cel un-gu — rea<sup>3</sup> — nu a Și cu cel vrîm-cea - nu a  
Mă-ri se vor-bi-ră Și se sfă-tu-i-ră i Ca-n a-pus de soa-re i Ei să mi-l o-moa-re.

Pe picior de plai,  
Pe-o gură de rai,  
Iată vin în cale,  
Se coboară-n vale  
Trei turme de miei,  
Cu trei ciobănei:  
Unul e vrincean,  
Unu-i ungurean,  
Unu-i moldovean.  
Dar cel ungurean  
Și cu cel vrincean,  
Mări, se vorbiră  
Și se sfătuiră  
Ca-n apus de soare  
Ei să mi-l omoare...

— Mioară bîrșană,  
De ești năzdrăvană,  
De trei zile-ncoace  
Ori apa nu-ți place,  
Sarea de butuc,  
Apa de uluc...

— Ba și apa-mi place,  
Și sarea îmi place,  
Dar mi s-au vorbit  
Baci de ungurean  
Și cu cel vrincean  
Ca-n apus de soare  
Ca să te omoare...  
— Mioară bîrșană,  
Să-i spui lui vrinceanul  
Și lui ungureanul  
De m-or omori,  
Să nu mă îngroape  
Tot în dosul stîinii,  
Unde zac și cîinii  
Ci să mă îngroape  
În strunga de oi,  
În jocul mieilor,  
Bătaia berbecilor;  
Vîntul cînd o bate,  
Prin ele-o răzbate,  
Și ele s-or strînge,



Ilustrez versificația octosilabică printr-un cântec cules la începutul secolului XX de Alexandru Voevidca<sup>1</sup>.

ves 22,225 a, 15/1543  
B.C.S.

Eleonora Gutău, țărăncă, 13 ani  
Grănicești, 2 februarie 1910



Frunză verde de sulcină,  
Oi plinge o săptămână  
Supt o tufă de ghiorghină  
Până s-a face tîlnă  
Și-oi striga sara pe lună :  
„Puică, vin la apă bună !”

De te-i mărita, tu dragă,  
Să-mi trimiți răvaș în țară  
Pe trei șire de sacară,  
Pe trei șire de alun  
Ca să vin să te cunun,  
Că ni-ai fost dragă drăguță  
Și să-mi și dragă sinuță.

Un alt exemplu este o colindă culeasă în Ciocănești (SV) în anul 2010, inclusă pe CD nr.1 din seria *Colinde din zona Dornelor*, editat în “Colecția de folclor a Bucovinei”, Centrul Cultral Bucovina-CCPCT, 2011.



<sup>1</sup> Alexandru Voevidca, *Cântece populare românești*, (I), ediție îngrijită de Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu Pașcu, Editura Muzicală, București, 1990

**Măsura** este dată de structura tripodică sau tetrapodică a versurilor cântate. În notarea ritmului melodiilor etnomuzicologia folosește ca durată/reper pentru reprezentarea unei pulsații, **optimea**.

După modul de execuție, ritmul poate fi *liber* (*parlando* sau *rubato*, ori *parlando-rubato*) sau poate fi *precis* (*giusto*). Această diferențiere se notează deasupra primului portativ, în locul indicației de tempo, iar tempoul real este notat cu pulsația metronomică. De ex:

### 1) melodie în ritm liber, *rubato*<sup>2</sup>

31

F. A. 6623.  
Cules în 1953.

Reg. Suceava,  
Rn. Fălticeni,  
Com. Mălini.  
Inf. Vasile Ababei, 91 ani.

#### GREAI VIAȚA HAIDUCULUI... — vechi cântec haiducesc —

Andante, poco rubato [ $\text{♩} = 72$ ]



Frunză ver-de-a — nu-cu-lui, — măi, — Greai via-ța hai —  
cu-cu-lui, — măi, Ți-ne-ca-lea — codru-lui, — măi, Și po-te-ca — mun-te-lui, măi.

Frunză verde-a nukului,  
Grea-i viața haiducului!  
Ține calea codrului,  
Și poteca muntelui.

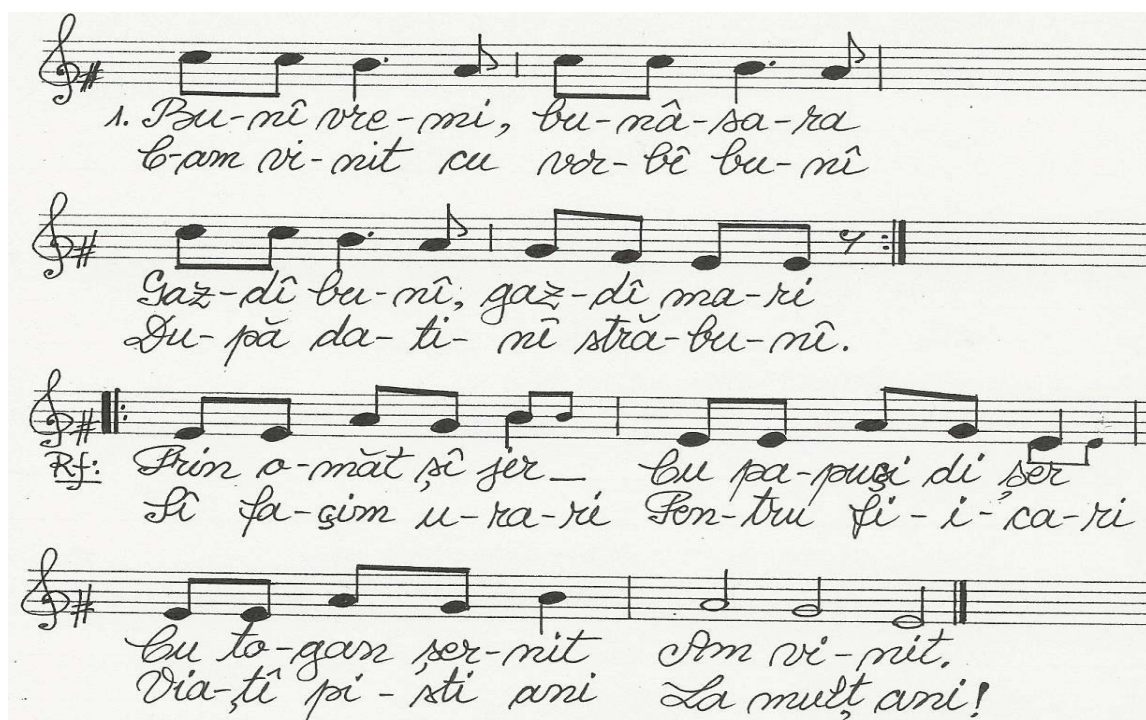
Dinspre drumul Ieșului,  
Prin lunca Siretului,  
Vine-o ceată de haiduci,  
Hăulind, cu flinte lungi;  
Așin calea domnului,  
Domnului, ciocoiului,

De-l scutură de arginți  
Și-l judecă ca pe sfinți:  
— Măi ciocoi, liftă haină,  
Bine ne-ai picat în mână:  
Ne-ai muncit, ne-ai jupuit  
Și de tot ne-ai sărăcit!  
Și iar verde și-o lalea,  
A venit și vremea mea  
Să mă văd iarăși stăpîn,  
Codrulețule bătrîn...

### 2) melodie în ritm precis, *giusto* reprezentând o colindă din Cotârgași (SV) culeasă în anul 2010.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Nicolescu Vasile D., Prichici Constantin Gh., *Cântece și jocuri populare din Moldova*, Editura Muzicală, București, 1963





Varietatea raporturilor de durată care generează diversitatea formulelor ritmice din cadrul picioarelor metrice și al rândurilor melodice corespunzătoare versurilor populare cântate se realizează pe baza a două principii:

1. *cumularea*, adică *alungirea* unor valori care măresc durata globală a seriei ritmice de șase sau opt pulsații de bază. Aceasta se poate observa în exemplele muzicale anterioare.

2. *distribuția*, în virtutea căreia durata globală a rândului melodic rămâne constantă – șase sau opt pulsații -, iar valorile se contopesc sau se divizează în genurile vocale, strâns legate de micșorarea sau sporirea numărului de silabe. Acesta este cazul *ritmului copiilor*, unde frământarea lexicală din joaca melodizată generează o infinitate de structuri ritmice.

1. ***Ritmul liber*** este specific doinei, bocetului, cântecului liric strofic de stil vechi, dar și multor piese instrumentale improvizate din repertoriul pastoral. Cum arată el în notațiile de folclor etnomuzicologice?

Pulsațiile de bază sunt valori scurte (notate convențional prin valori de optimi, față de care unele valori se alungesc mult la o durată nedefinită, notată deseori cu semnul muzical al coroanei). Locul

<sup>3</sup> Este inclusă pe CD nr. 1 din seria ***Colinde din zona Dornelor*** editată de Centrul Cultural bucovina-CCPCT în „*Colecția de Folclor a Bucovinei*”.

alungirilor este variabil; de cele mai multe ori au loc la sfârșitul rândului melodic, pe ultima sau penultima silabă, dar pot apărea și la începutul rândului melodic sau în interiorul rândului, pentru a spori expresivitatea unor cuvinte.

Pentru execuția liberă se folosesc doi termeni, care nuanțează conținutul expresiv al interpretării.

*Parlando* sugerează un ritm aproape vorbit, cu pulsațiile scurte aproape egale, ce se derulează ca și în vorbire. Alungirile nu sunt excesive, ci expresive, legate strict de economia recitării melodizate. Unele silabe sunt mai scurte, cu durate imprecise, notate de specialiști prin semnul coroanei răsturnată. *Parlando* este specific bocetelor, doinei rădăuțene și recitativului epic al baladei tradiționale. Ex: bocet<sup>4</sup>

Mg. 190, I, 47  
Culeg.: I.H.C. (63) Dorlota, Sv., 1975  
inf. Leonora I. Adam, 40

♩ = 216

ei, SA-u-ri-co, su-ri-da-ri ma-ru-m-di ars la i-ni-mi-car, ei G-am fost do-ua su-ro-re-li e  
G-am fost do-ua su-ro-re-li si ne-an dis-par-sit cu je-  
A-u-ri-co, A-u-ri-co da Voi da-mu eu te-an ca-za  
Si di bo-a-lt n-ai scapat dar si di bo-a-lt n-ai sa-pai

<sup>4</sup> Ion H. Ciubotaru, *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova*, Caietele Arhivei de Folclor VII, 1986, Iași, Universitatea „Al. I. Cuza” – Centrul de Lingvistică, Istorie și Folclor – Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei Volumul conține studiu, texte poetice și 106 transcrieri muzicale de folclor funebru din Moldova. Studiul etnomuzicologic și transcrierile muzicale sunt realizate de Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu.



*Rubato* desemnează un ritm liber, cântat după plac, unde alungirile sunt frecvente și excesive, până la valoarea de notă întreagă sau mai mult și unde variază și tempoul pulsațiilor scurte de bază. *Rubato* caracterizează doina și cântecul liric strofic de stil vechi.

Indicația *parlando-rubato* de la începutul notațiilor unor piese se referă la alternarea celor două modalități de execuție liberă a ritmului în cadrul aceleiași melodii.

Formulele de ritm liber nu se încadrează în măsuri. Barele de măsură despart doar rândurile melodice unele de altele, iar în interiorul acestora se folosesc semibare pentru a evidenția structuri metrice configurate motivic prin metrica versului, respectiv structurarea versului pe două hemistihuri. Un *hemistih* este format din două picioare metrice, respectiv din două podii.

Ex: Cântec ritual de nuntă din Horodnic de Sus<sup>5</sup>

♩ = 184 Mg. 334, I, 26

Plînzî ni - rea - și și sus - chi - ni  
Plînzî ni - rea - și și sus - chi - ni  
Cr merzi - în - ca - și stra - i - ni  
Cr merzi - în - ca - și stra - i - ni  
Sr bar - ba - tu nu fr-i ta - fr  
și bar - ba - tu nu fr-i ta - fr  
Sr ti - duși - ni în - frea - ba - fr  
Sr ti - duși - ni în - frea - ba - fr. (15, 138)

<sup>5</sup> Florin Bucescu, Silvia Ciubotaru, Viorel Bîrleanu, *Bătrâneasca. Doine, bocete, cântece și jocuri din ținutul Rădăușilor*. Cercetare monografică, în "Caietele Arhivei de Folclor", I, Iași, 1979, Universitatea Al. Cuza-Institutul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor-Arhivea de Folclor a Bucovinei, p. 27



2. **Ritmul *precis*** a fost denumit de Constantin Brăiloiu, fondatorul etnomuzicologiei românești, ***giusto***, adăugându-i și explicativul ***silabic***, ce ne dezvăluie faptul că este specific genurilor cântate vocal: colinda, cântecul de leagăn, cântecele ritual-ceremoniale din obiceiurile vieții de familie și din cele comunitare, cântecul vocal de joc și în cântecul propriu-zis. Termenul ***giusto*** desemnează un ritm măsurat cu precizie metronomică, iar ***silabic*** arată că fiecărei silabe îi corespunde o valoare indivizibilă, dar se referă și la faptul că ritmul este strâns legat de structura versului, ceea ce presupune cunoașterea legităților versificației populare.









În formulele ritmice se combină în mod variat două valori: *optimea* ca valoare scurtă, *pătrimea* ca valoare lungă, ambele aflate în raport de 1:2. Ritmul giusto-silabic este, prin urmare, *un ritm bicron*, care se bazează pe două durate, una lungă și una scurtă, aflate în raport valoric de 1:2. Din combinația acestor două durate rezultă o diversitate de formule ritmice, care au fost denumite de specialiști prin denumiri preluate din versificația antică.

Formulele ritmice au la bază celule ritmice care corespund unui picior metric format din două silabe. Numărul pulsațiilor din fiecare serie ritmică este constant – 8 pulsații sau 6 pulsații, în funcție de structura octosilabică sau hexasilabică a versului -, iar valoarea totală a acelorași pulsații este variabilă de la o serie la alta.















Viteza metronomică se plasează între valoarea de 96-258 MM pentru o optime.

Pentru înțelegerea textelor de specialitate, redau formulele principale exprimate prin combinațiile celor două valori de bază prin care se notează ritmul giusto silabic – optimea și pătrimea -, însoțite de denumirile formulelor rezultate, sub forma tabelului extras din volumul de curs universitar elaborat de prof. univ. dr. Szenik Ileana, intitulat *FOLCLOR. Modul de studiu pentru studii universitare prin învățământ la distanță*, Partea I, Academia de Muzică "Gheorghe Dima" – Cluj, D.E.C.I.D., 2007-2008, p. 32-39.

a) bisilabic


	pîrie		tribrah
	iamb		amfîbrah
	troheu		dactil
	spondeu		anapest


b) tetrasilabic

	dipirie		peon 1.
	ionic minor		peon 2.
	ionic major		peon 3.
	dipodie spondeica		peon 4.
	dipodie iambica		epitrit 1.
	dipodie trohaica		epitrit 2.
	coriamb		epitrit 3.
	antispast		epitrit 4.

c)

combinatii cu safie

 safie



În notațiile muzicale ale specialiștilor se delimitează uneori formulele ritmice prin bare de măsură, pentru a evidenția componența celulară pe picioare metrice și hemistihuri. Un *hemistih* este format dintr-o formulă ritmică alcătuită din două picioare metrice, deci din patru silabe de vers.

În notațiile de folclor din secolul al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea, precum și în unele notatii amatoristice, neprofesionale, ritmul giusto-silabic este notat în sistemul metric clasic occidental, inadecvat particularităților structurale ale folclorului românesc.

Un exemplu:<sup>6</sup>

Frunză verde trii canace.

*Andante.*



- |   |   |
|---|---|
| 1.) Frunză verde trii canace,<br>Dragostea din ce se face?<br>Nici din mere nici din pere,<br>Da' din ochi și din sprincene | 2.) Și din buze subțirele,<br>Și din grumaz cu mărgelă,<br>Din degete cu inele<br>Și picioare spălățele.  |
| 3.) Dragostea din ce-i făcută?<br>Din omul cu vorbă multă,<br>Spune-o vorbă, spune două,<br>Și'ndată-i dragostea nouă.      | 4.) Urîtu din ce se face?<br>Din picioare nespalate<br>Și din poale necurate<br>Și din cozi nechiptănite. |
| 5.) Urîtu din ce-i făcut?<br>Din omu care-i tăcut:  |   |

Despre *ritmul aksak*, despre *ritmul copiilor* și despre prezența *sistemului divizionar* în folclorul românesc, vom scrie în cadrul volumelor următoare.

## BIBLIOGRAFIE

Brăiloiu C-tin, *Opere*, vol. I, Editura Muzicală, București, 1967

Bucescu Florin, Ciubotaru Silvia, Bîrleanu Viorel, *Bătrâneasca. Doine, bocete, cântece și jocuri din ținutul Rădăuților*. Cercetare monografică, în "Caietele Arhivei de Folclor", I, Iași, 1979, Universitatea Al. Cuza - Institutul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor - Arhiva de Folclor a Bucovinei

---

<sup>6</sup> Matthias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina*, I. Band; Liebeslieder, mit 380 von Alex. Voevidca aufgezeichneten Melodien, Konrad Triltsch, Würzburg, 1940

Ciubotaru Ion H., *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova*, Caietele Arhivei de Folclor VII, 1986, Iași, Universitatea „Al. I. Cuza” – Centrul de Lingvistică, Istorie și Folclor – Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei Studiul etnomuzicologic și transcrierile muzicale sunt realizate de Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu.

Comișel Emilia, *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967

Cristescu C-ța, *O sistematizare a ritmicii populare*, în ”Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor C. Brăiloiu”, Tom 3/1992, Editura Academiei Române, București, p. 203-209; republicat în Cristescu C-ța, *Crâmpeie din cronologia unei deveniri*, vol. 1, Editura Muzicală, București, 2004, p. 48-54

Friedwagner Matthias, *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina*, I. Band; Liebeslieder, mit 380 von Alex. Voevidca aufgezeichneten Melodien, Konrad Triltsch, Würzburg, 1940

Mîrza Tr., *Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești*, în ”Lucrări de muzicologie”, vol. 11, Cluj-Napoca, 1979

Nicola R.I., Szenik I., Mîrza Tr., *Curs de folclor muzical*, partea I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963

Nicolescu Vasile D., Prichici Constantin Gh., *Cântece și jocuri populare din Moldova*, Editura Muzicală, București, 1963

Oprea Gh., Agapie L., *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983

Szenik Ileana, *FOLCLOR. Modul de studiu pentru studii universitare prin învățământ la distanță*, Partea I, Academia de Muzică ”Gheorghe Dima” – Cluj, D.E.C.I.D., 2007-2008, p. 32-39

Szenik Ileana, *Structura ritmică în cântecul de stil modern și nou*, în ”Lucrări de muzicologie”, vol. 6, Cluj-Napoca, 1970

Voevidca Alexandru, *Cântece populare românești*, (I), ediție îngrijită de Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu Pașcu, Editura Muzicală, București, 1990



# MELODICA FOLCLORICĂ BUCOVINEANĂ.

## Noțiuni introductive

- Constanța CRISTESCU -

Tradiția populară românească dovedește că majoritatea textelor folclorice nu sunt recitate, ci sunt cântate. Aceasta pentru că ”în experiența multiseclară a creației orale puterea expresivă a sunetului muzical a fost intuită în forme variate”<sup>1</sup>. În unele producții raporturile de înălțimi fac trecere între intonația vorbirii sau a strigării și melodia propriu-zisă. Modalitățile de execuție a textelor folclorice au expresivitate specifică, ce decurge din funcționalitatea lor intrinsecă.

Melodica folclorică dezvăluie structuri sonore specifice, diferite de așa-zisele ”game majore și minore” ce se învață la școală și care caracterizează o parte din cultura muzicală europeană. Voi prezenta în cele ce urmează câteva structuri modale frecvent întâlnite în folclorul bucovinean, prin care acesta se particularizează melodic.

Înainte de aceasta trebuie să precizez că structura sonoră a melodiei nu este singura prin care un repertoriu se individualizează stilistic de altele. La aceasta contribuie mult mai mulți factori structurali, între care amintesc sistemul cadențial și configurația lexicală a melodiilor pe scările ce reprezintă structurile sonore respective.

Pe baza analizei specializate a etnomuzicologilor care s-au ocupat de folclorul bucovinean s-au delimitat o serie de structuri sonore, aparținând unor diverse sisteme codificate etnomuzicologic, diferite de sistemul tonal.

Scara unei melodii se obține prin extragerea tuturor sunetelor melodiei și așezarea lor ierarhică în ordinea înălțimii, pornind de la o bază ce se impune auditiv ca pilon melodic central și cu care melodia se încheie de cele mai multe ori.

Ilustrez acest proces analitic printr-o melodie de bocet strofizat, culeasă din Poiana Stampei în luna martie 2011 de la grupul folcloric

---

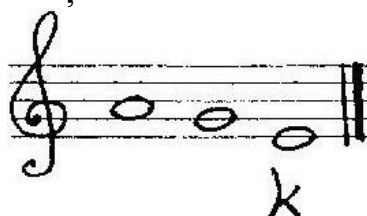
<sup>1</sup> Ileana Szenik, *FOLCLOR. Modul de studiu*. Partea I, Academia de Muzică ”Gheorghe Dima”- D.E.C.I.D., Cluj, 2007-2008, p. 40



vocal "Flori de pe Dorna", într-o interpretare heterofonică. Această melodie este clădită pe trei sunete aflate în diverse combinații melodice.



Iată cum arată scara extrasă din melodie. Simbolul **k** desemnează sunetul de cadență.



Înainte, însă, de a prezenta structurile sonore cele mai des întâlnite în melodica folclorică bucovineană, trebuie să mai lămurim câteva aspecte generale ale melodiei<sup>2</sup>. După felul de aplicare a textului poetic, melodiile sunt *silabice* sau *melismatice*.

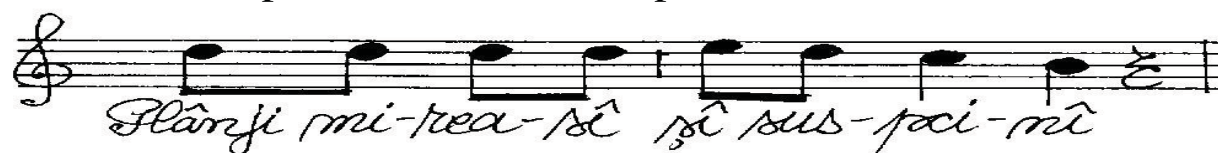
*Melodiile silabice* sunt cele în care unui singur sunet îi corespunde o silabă. Chiar dacă este ușor ornamentată, melodia nu își pierde caracterul silabic. Caracterul silabic este predominant în câteva genuri folclorice: cântece de copii, bocete, colinde, cântece vocale de dans, cântece propriu-zise (lirice) de stil nou, recente și în unele cântece ritual-ceremoniale.

<sup>2</sup> Am folosit, în acest scop, *Cap. IV. Melodia* din vol. Ileana Szenik, *FOLCLOR*, op. cit, p. 40-71, fiind recent publicat, foarte sistematic și explicit.

Iată, de exemplu, o colindă culeasă din Cotârğași (SV) în anul 2010, inclusă la nr. 4 pe CD nr. 1 din seria *Colinde din zona Dornelor*, editată de Centrul Cultural Bucovina-CCPCT în „Colecția de folclor a Bucovinei”, Suceava, 2011.



Un alt exemplu ilustrativ este *Cântecul miresei* din ritualul nunții din Poiana Stampei (SV), înregistrat în anul 2011 de la grupul folcloric feminin „Flori de pe Dorna” condus de prof. Dorina Paicu.



*Melodiile melismatice* sunt cele în care se cântă mai multe sunete de înălțime diferită pe o silabă, formând pasaje de întindere variabilă, numite *melisme*. Cântarea melismatică este specifică genurilor lirice de mare vechime în execuție rubato: doina, cântecul propriu-zis de stil vechi, unele melodii ritual-ceremoniale.

Ilustrativ redăm un segment dintr-o doină haiducească din Bilca, culeasă în 1969 de etnomuzicologii Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu<sup>3</sup>:



Caracterul silabic și cel melismatic apar de multe ori alternative în cadrul aceleiași melodii.

După desenul liniei melodice, distingem două feluri de melodii: *melodiile de tip recitativ (recitative)* și *melodiile de tip cantabil*.

*Melodiile recitative* folosesc cântarea declamată, aproape vorbită, ce se desfășoară pe două-trei trepte alăturate sau chiar pe o singură înălțime. Recitativul este prezent în anumite genuri folclorice, fiind un element caracteristic acestora: bocetul, doina, balada – în forma ei clasică.

Iată un segment de bocet din Vicovul de Jos<sup>4</sup>, în care vorbirea în plâns este melodizată, desenul melodic desfășurându-se alternativ între trepte alăturate și cu repetarea unui singur sunet pe silabe diferite:

<sup>3</sup> Florin Bucescu, Silvia Ciubotaru, Viorel Bîrleanu, *Bătrâneasca. Doine, bocete, cântece și jocuri din ținutul Rădăușilor*. Cercetare monografică, în "Caietele Arhivei de Folclor", I, Iași, 1979, Universitatea Al. Cuza-Institutul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor-Arhive de Folclor a Bucovinei, p. 49





Un alt exemplu este cel al doinei culeasă de Alexandru Voevidca la începutul secolului XX<sup>5</sup>.

[Andante națională]



*Melodia de tip cantabil* se distinge printr-o melodicitate pronunțată, cu un contur melodic foarte variat, desfășurat pe o întindere sonoră amplă. Întinderea sonoră a melodiei se numește *ambitus*.

Ca exemplu ilustrativ redăm o colindă din Poiana Stampei<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Florin Bucescu, Silvia Ciubotaru, Viorel Bîrleanu, *Bătrâneasca*, op. cit., p. 72.

<sup>5</sup> Alexandru Voevidca, *Cântece populare românești*, (I), ediție îngrijită de Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu Pașcu, Editura Muzicală, București, 1990, p. 55

<sup>6</sup> Piesa nr. 1 de pe CD nr. 2 din seria discografică *Colinde din zona Dornelor*, editat în "Colecția de folclor a Bucovinei", Centrul Cultural Bucovina-CCPCT, Suceava, 2011.



Melodia folclorică este o identitate muzicală cu personalitate stilistică, în care sunetele sunt înlănțuite după legități acustice obiective, dar și după legități subiective ce țin de procesul complex de creație orală. Specialiștii etnomuzicologi au determinat, pe baza unor analize îndelungate efectuate pe un repertoriu folcloric vast, o serie de sisteme sonore, care au o răspândire largă pe întregul glob pământesc. Cu toate acestea, se disting trăsături particulare și la nivelul structurilor sonore, caracteristice unor zone stilistice chiar în cadrul aceleiași culturi etnice.

În practica folclorică melodiile nu se execută la înălțimi absolute constante, așa cum se întâmplă în muzica cultă, ci la înălțimi arbitrare, alese de către executanți după posibilitățile lor vocale. Din această cauză, specialiștii au creat un sistem de notație relativă a melodiilor vocale, pe baza trăsăturilor structurale comune, între care menționez *sistemul sonor cu treptele de cadență*. De această observație vor trebui să țină seama interpreții care vor utiliza colecțiile științifice de folclor pentru alcătuirea și îmbogățirea repertoriului – inclusiv notațiile muzicale ilustrative din materialele publicate în *Ghidul iubitorilor de folclor*.

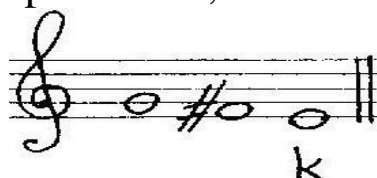
Bucovina conservă, în unele zone – cum este, de pildă, zona Rădăuți -, structuri melodice formate din puține sunete, a căror îmbinare în formarea liniei melodice dau contururi melodice specifice, cu



personalitate stilistică inconfundabilă. Ele dezvăluie un folclor de valoare patrimonială, de mare vechime, conservat până în zilele noastre.

În cele ce urmează voi prezenta structurile sonore formate din puține sunete, ce fac parte din așa-numitele *sisteme oligocordice*, cu denumirile atribuite lor de etnomuzicologi, pentru a putea fi recunoscute și prețuite de iubitorii folclorului.

O asemenea structură este cea formată din trei trepte alăturate, ce se succed una după alta ca pe o scară; este denumită *tricord minor*.



Câtecul cules din Calafindești în anul 1914 de Al. Voevidca<sup>7</sup> are la bază această scară tricordală.<sup>8</sup>



Doamne-ajută cucului  
Să zboare din cuibul lui  
În mijlocul cîmpului,  
Pe coarnele plugului,  
Să zboare din sat în sat  
Că Dumnezeu l-a lăsat;

Să zboare din pom în pom  
Să-l asculte orice om;  
Să zboare din curți-n curți,  
Toți copiii să-l asculte.  
Cucul de nu ni-or cînta,  
N-am ști că-i primăvara.

O altă structură sonoră formată tot din trei sunete, însă cu o distanță mai mare între trepte, este *tritonă*. *Tritonă anhemitonică* este formată din alăturarea unui ton (secundă mare) la o terță mică, așa cum

<sup>7</sup> Alexandru Voevidca, *Cântece populare românești*, (I), op. cit., p. 67

<sup>8</sup> Am redat melodia însoțită de text, pentru că este deosebit de frumos și încărcat de profunde înțelesuri filosofice, în speranța că vreun tânăr interpret o va introduce în repertoriul său. Melodia este notată în sistemul relativ, având menționată separat înălțimea reală determinată acustic, la care a fost interpretată de performer

apare în scara extrasă din prima melodie ilustrativă și în scara următoare.

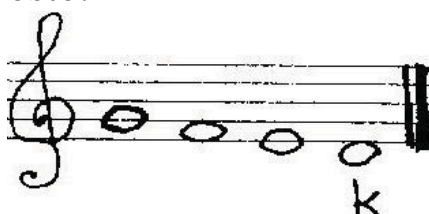


Cele trei structuri sonore prezentate până în prezent sub formă de scări sunt reprezentative pentru folclorul bucovinean din zona Rădăuților și nu numai pentru aceasta, ele fiind variate și dezvoltate prin diferite mijloace specifice creației folclorice.

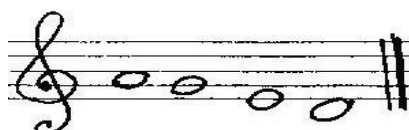
Umplerea spațiului terței din cadrul tritoniei cu sunete ornamentale și de pasaj, numite *pieni*, generează structuri modale diverse. Astfel, din umplerea tritoniei cu *pieni* și emanciparea acestora în trepte constitutive ale scării, vor rezulta *scări tetracordice*, formate din patru trepte alăturate aflate în relație de secunde – tonuri și semitonuri -, ca în exemplul următor<sup>9</sup>.



Scara tetracordică este:



O structură sonoră specifică folclorului bucovinean este *tetratonia anhemitonică*, formată din patru sunete care alătură tonuri terței mici. Redau scara tetratonică și o melodie ilustrativă de cântec<sup>10</sup>.

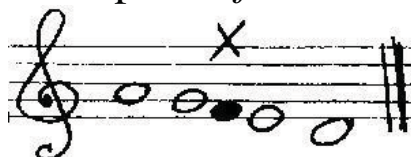


<sup>9</sup> Alexandru Voevidca, *Cântece populare românești*, (I), op. cit., p. 72

<sup>10</sup> Ibidem, p. 79



În melodia următoare de doină<sup>11</sup> spațiul terței mici situată între sunetele *sol-mi* este umplut cu pienenul *fa*.



Umplerea tetratoniei cu pieni, aflați pe poziții diverse în interiorul terței și emanciparea lor în trepte constitutive ale scării, va genera *scări pentacordice*, formate din cinci sunete diferite aflate pe trepte alăturate în succesiunea treptelor scării.

Etnomuzicologii Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu, studiind stilul de “bătrânească” specific zonei Rădăuți, au stabilit o serie întreagă de structuri oligocordice, pe care le-au încadrat într-o schemă evolutivă elocventă și sugestivă<sup>12</sup>. Nu o redau, deoarece a fost republicată recent în vol. 1/2011 al GHIDULUI IUBITORILOR DE FOLCLOR, la p. 108.

Aceste structuri sonore, ce se încadrează tot în categoria oligocordiilor, vor fi lămurite în cadrul unui viitor material.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 52

<sup>12</sup> Florin Bucescu, Silvia Ciubotaru, Viorel Bîrleanu, *Bătrâneasca*, op. cit., p. X.

# TRADIȚIE ȘI MODERNITATE ÎN OBICEIURILE SĂRBĂTORILOR DE IARNĂ. Câteva observații

- Călin-Constantin BRĂTEANU -

[Șef secție la Centrul pentru Conservarea și  
Promovarea Culturii Tradiționale Suceava]

Pe teritoriul românesc, nicio altă perioadă a anului nu cunoaște o mai mare amploare a manifestării fenomenului folcloric tradițional ca perioada Sărbătorilor de Iarnă. Sub numele generic de „colindat” se ascund în fapt un mare număr de practici și obiceiuri, elementul comun fiind perioada solstițiului de iarnă, în special cea cuprinsă între Crăciun și Anul Nou.

Repertoriul perioadei solstițiale este extraordinar de bogat, cu atât mai mult cu cât pe structura, de obicei fixă, a câte unui colind sau a câte unei orații s-au țesut de-a lungul vremii nenumărate variante, adaptate de la o epocă la alta, sau de la o comunitate la alta. Acest fenomen de „personalizare” nu dăunează atâta vreme cât împrumuturile nu se fac în detrimentul repertoriului tradițional propriu. Există totuși pericolul ca melodii de proveniență recentă, cărora uneori li se cunoaște chiar numele compozitorului sau cântautorului, denumite metaforic „colind”, să cucerească teren în fața prețioaselor, dar mult mai puțin spectaculoaselor incantații arhaice care sunt, de fapt, *colindele*.

Valoroasă sursă documentară, repertoriul de colinde al unei zone sau subzone etnografice o individualizează și lasă transparente straturile de cultură și civilizație parcurse de-a lungul sutelor de ani. Dar dacă zona etnografică își pierde identitatea pledând pentru piese de largă (prea largă!) circulație, sau pentru “colindul” bisericesc de origine cultă, drumul înapoi va fi greu, chiar imposibil de făcut. Aceasta pentru că, rămânând fidel caracterului oral al folclorului românesc, colindul eliminat din repertoriu vreme de câțiva ani se va șterge din memoria comunității fie ca text, fie, cel mai adesea, ca linie melodică și va dispărea în curând. Culegerile de folclor, oricât de ample și de profesional efectuate, nu vor putea niciodată să surprindă în totalitate



variantele unui colind și există pericolul de a fi ignorate piese valoroase, care nu mai fac parte din repertoriul zonei în momentul investigațiilor.

Privit din perspectivă tradițională, *colindul este o manifestare de grup și nu un recital solistic*.

Din păcate, de prea puține ori se mai face diferența între formele melodice cu funcție de colind – cântecul de stea, colindul de gazdă etc -, uneori lipsind steaua din recuzita colindătorilor stelași, alteori intonându-se pricesne în loc de cântec de stea și alte inadvertențe repertoriale de acest fel.

Pentru că sunt asociate sărbătorii Nașterii Domnului Nostru Iisus Hristos, se crede adeseori că textul colindelor, pentru a fi autentic, trebuie să aibă ca motiv central un subiect religios. Lucrurile nu stau deloc astfel, pentru că folclorul românesc a păstrat tradiția colindatului încă din epoca precreștină, iar cele mai valoroase texte (pentru vechimea și conținutul simbolic unic în lume), sunt textele tip legendă: Colindul cerbului, Soarele și luna, Colindul celor trei păstori - variante ale Mioriței – și altele. Pentru acestea, doar refrenul sau formulele tipice inserate între versuri, ca „lerui, ler”, „florile dalbe”, „Domnului, Doamne!” etc., sunt suficiente multora pentru a le considera colinde. Și în acest fel, texte veritabile de colind tradițional sunt substituite cu texte contrafăcute, cu funcție bisericească misionară, mascate fiind de refren.

În ceea ce privește teatrul popular de tipul *Irozilor*, amintim faptul că atât costumația, cât și recuzita actanților urmează niște modele fixe, cu mici diferențe de la o zonă etnografică la alta, ale căror reguli trebuie neapărat respectate. Altfel, fenomenul de autenticitate nu se mai justifică și se obține un fenomen kitsch.

**În nici un caz, atât în distribuția personajelor teatrului popular, cât și în cazul benzilor de mascați, a jocului caprei, cerbului, ursului, NU SUNT ADMISE FEMEILE !** Niciodată, nicăieri în lume, de-a lungul mileniilor parcurse de cultura și civilizația pământului, femeilor nu le-a fost îngăduit să poarte mască! Numai preotesele marilor temple ale antichității și marile vrăjitoare puteau, în chip necesar menirii lor, să se fardeze ritual sau, mai rar, să poarte măști. Până aproape de era noastră, chiar teatrul antic, a cărui amploare și popularitate este demonstrată de urmele imenselor amfiteatre în care se desfășurau



spectacolele, păstra această opreliște, actorii fiind în exclusivitate bărbați, rolurile feminine fiind interpretate în travesti. Să nu uităm că obiceiurile de trecere ale Anului Nou sunt **acte rituale**, ce trebuie să respecte anumite rânduieli pentru a avea eficiență, pentru a-și împlini funcțiile augurale, profilactice, fertilizatoare (germinatoare), propițiatorii.

Cu privire la textele literare ale orațiilor de Anul Nou, acestea cuprind deseori formule rupte de textele rituale tradiționale, folosite doar de dragul versificației, conținând cuvinte și expresii lipsite de elementele specifice, fără logică și sens, sau cărora nici autorul, nici sutele de urători ulteriori nu le-au cunoscut înțelesul: „... și s-au întâlnit/ Cu-n cavaler teuton/ Care seamănă a domn... “, „La urechi cu ciocolată/ Ia mai taci gură căscată !“, „La urechi cu trei bidoane / Ia mai rage măi Ioane !“. Deja a devenit de neînălăturat imaginea ursului adus cu avionul din Africa, stridentă ce tulbură până la dezgust, fiind inserată în mijlocul unui copleșitor de valoros joc ritual, păstrat de milenii.

Deși s-ar părea că în ce privește costumele și recuzita personajelor alaiurilor de mascați totul este cunoscut și permis, a devenit neapărat necesar să spunem că un chip de plastic cumpărat din magazin nu înseamnă o mască de Anul Nou! Pe de altă parte, o mască de mare valoare purtată la blugi sau la o jachetă modernă nu îndeplinește condițiile autenticității. Costumele și masca personajelor ce compun benzile (sau alte tipuri de alaiuri ale mascaților), au caracter alegoric, sunt niște exemple și spun o poveste, rolul lor nefiind doar cel de a stârni râsul, ci un rol ritual încifrat din străvechime.

Uneori, ca și în cazul călușarilor, personajele ce personifică fertilitatea și fecunditatea au în recuzită obiecte cu explicite conotații sexuale. La fel se întâmplă și cu o serie de figuri în timpul jocului ursului și al mascaților. În numele unei false pudori, acestea sunt uneori înlocuite cu unele care nu au ce căuta în acel context, de un prost gust mult mai jignitor decât sugestia sexualității, ca de ex. hadaragul purtat de urși în timpul jocului înlocuit cu un băț învelit în beteală.

*Cu rădăcinile adânc înfipite în miezul datinilor românești, obiceiurile de iarnă, chiar manifestându-se cu o exuberanță nemaivăzută, stau sub semnul echilibrului perfect între sugestie, reprezentare și discurs. Dintotdeauna, în afara reprezentării unei*

*mitologii străvechi, aceste manifestări ale culturii populare au constituit și o cronică a prezentului, în care sunt semnalate aspecte sociale, politice, economice, sunt amendate faptele ce se situează în afara firescului, a omeniei și a datinii. Nici noi nu vom fi scutiți de a ni se surprinde profilul contemporan în sugestii neiertător de grăitoare. Ar putea fi acesta un motiv, atunci când suntem actanți ai unui fenomen tradițional, iar regula de urmat este întotdeauna cea a bunului simț.*

# MASCATUL DE LA SIMBOLISTICA DEMONICĂ LA DEMONETIZARE

- **Mihai CAMILAR** -

[Muzeograf, Muzeul Obiceiurilor Populare din Bucovina – Gura  
Humorului]

Încă din preistorie zoolatria a promovat cultul demonilor, semidivinităților și al eroilor populari, parte din acesta fiind imaginat prin simbolismul măștilor mito-zoomorfe sau antropomorfe, abstractizând realitățile din fauna locală precum și din cea mitologică, totul fiind implantat într-o sferă mitică. Masca, ca tip categorial de sorginte mitologică, apare în spațiul carpatic și implicit în cel bucovinean încă din zorii civilizației. La nașterea fiecărei măști magicul a subordonat esteticul și ludicul, scopul mascatului fiind transfigurarea, ascunderea purtătorului și stabilirea unor relații speciale cu reprezentările din alte planuri culturale, mascarea fiind în strânsă relație cu miturile și scenariile religiilor primitive, în care masca dobândește valențe simbolice, rituale și chiar magice, care pe parcursul timpului s-au disipat.

Se pare că măștile au apărut în strânsă legătură cu animismul<sup>1</sup> mascatul slujind în sfera credințelor fetișiste.

Mascatul ancestral presupunea o stare aparte, ce oferea omului primitiv percepția prin simțurile sale a unei lumi guvernate de forțele ascunse oculte, capabile să influențeze prin puterea lor cursul normal al vieții pământene. Încă din preistorie a persistat credința că ființele divine sau cele demonice își făceau prezența pe pământ sub ascunzișul măștilor<sup>2</sup>, pentru ferirea omului de imaginea lor sacră. Pe scara evolutivă istorică, măștile încep să devină din ce în ce mai pregnant simboluri mitice înfățișând demoni, niște genii protectoare, reprezentări

---

<sup>1</sup> Victor Kernback, *Dicționar de mitologie generală*, 1989, Editura Științifică și Enciclopedică, București, p. 333

<sup>2</sup> Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, 1970, Editura Științifică, București, p. 23

ale binelui și răului care diriguiau destinele pământeanului primitiv<sup>3</sup> și, în general cele ale legilor biocosmosului.

Dacă în epoca primitivă și de mai apoi, demonii figurau ca purtători ai binelui și răului, având funcții bipolare, personificând eroismul și curajul<sup>4</sup>, unii fiind și exponenții frumuseții fizice, mai târziu, odată cu apariția creștinismului ca religie dominantă, aceștia au fost asociați cu diavolii<sup>5</sup>, indiferent de modul de percepție.

Demonii au figurat în mascatul ritual, măștile-costume cu înfățișare umană sau animală, uneori ireală, de tip mitic, s-au menținut mult timp ca instrumente de protecție magică în diferite ritualuri ce se săvârșeau în cadrul unor momente sărbătorești de peste an. Prin măști, ființele din planul suprarerealului postând sub o formă grotescă ca limită a urâtului, sub înfățișarea măștilor făcându-și prezența ființele superioare invocate ritualic.

Măștile folosite inițial în străvechi ritualuri de fertilitate sau de fecunditate, ca părți ale unei magii imitative în cadrul vânătorii, sau folosite pentru invocarea ploii, înlesnind și o punte de legătură cu lumea strămoșilor, pe parcursul timpului au suferit transformări funcționale, de la dansul ritual la meniri spectaculare și divertismentale. Așa că masca și mascatul ca forme de comunicare a unei identități culturale, treptat sunt supuse unui proces de disoluție spirituală, pierzând mult din zestrea arhaică morală și culturală, schimbarea de mesaje devenind alta. Partea gravă a problemei constă în faptul că situația rămâne neschimbată astăzi, indiferent de intențiile politizante ale antropologiei contemporane, când sunt promovate îndeosebi numai aspectele spectaculare, nu și cele de natură spirituală, masca căpătând un statut nou ca “obiect de artă”, fără să se țină seama de mesajul său tradițional.

Totuși, în Bucovina, mai mult decât în alte spații carpatice românești, mascatul se prezintă într-o formă aparte, păstrând încă multe dintre aspectele arhaice specifice fenomenului chiar dacă acestea sunt mult deturnate de la mesajul simbolic tradițional. Aici, la cumpăna dintre ani, mai mult decât în restul țării, te întâmpină o atmosferă unică de intensă trăire emoțională care aduce în contemporaneitate o realitate

---

<sup>3</sup> *Dicționar enciclopedic*, vol. III, 1996, Editura Enciclopedică, București, 1996, p. 54

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> *Ibidem*



ce a aparținut unor vremuri trecute, când invazia măștilor de tot felul amintește de străvechi reprezentări demonice, redând o lume de basm mitologic. În acest spațiu etnocultural plin de insomnii istorice și unde se resimte o sacroterapie evidentă, măștile care au la origine un caracter demonic sunt încă prezente în datinile ce marchează simbolic sfârșitul unui an calendaristic și începutul altuia. Aici *urșii*, *caprele*, *cerbii*, *căiuții*, *urâții*, *frumoșii* etc nu sunt motivați în apariția lor pe ulițele satelor doar de aspectul ludic al momentului sărbătoresc, ci și de convingerea conform “legii pământului”, că omul va putea dobândi mult belșug și noroc în toate în anul viitor. Chiar dacă astăzi măștile sunt golite de simbolismul lor ancestral, se pare că ele mai păstrează destul de vag posibilitatea de transpunere într-o lume ireală, dar sigur s-a păstrat refularea unor energii acumulate timp de un an, care acum, sub ascunzișul măștilor pot fi redată mult mai lesnicios decât în cotidian. În cadrul datinilor și obiceiurilor prilejuite de Anul Nou sunt prezente măști ce aparțin unor personaje bine conturate într-o epocă îndepărtată, unele amintind de demonii telurici sau chthonieni, altele fiind reminiscențe ale demonilor uranieni sau ale eroilor populari, toate măștile fiind relicve mitologice ce amintesc de străvechi forme de cult dintr-o societate tradițională.

În continuare încercăm să redăm succinct aspecte legate de simbolistica celor mai reprezentative măști ce fac parte din cetele mascaților de la Anul Nou.

***Ursul*** este o prezență destul de agreabilă în cadrul obiceiurilor de Anul Nou, el fiind personajul mito-zoomorf cel mai adorat. Cultul ursului se pierde în negura vremurilor, el fiind un fel de erou civilizator în mitologia primitivă<sup>6</sup>, lui atribuindu-i-se un caracter sacru în epoca geto-dacică, dacă ne gândim la Zamolxis (zalmo = blană, oxis = urs)<sup>7</sup>, cult prin care adepții săi comemorau ritual, moartea și învierea naturii. De-a lungul timpului, acestui animal i s-a atribuit și o zi specială, Ziua

---

<sup>6</sup> Victor Kernback, *Op. cit.*, p. 609

<sup>7</sup> Romulus Vulcănescu, *Op. cit.*, p. 108

Ursului<sup>8</sup>, sărbătoare ce presupunea practici de regenerare a timpului, cu referiri aparte privind renașterea naturii.

Încă din preistorie acest personaj figura ca simbol al unui demon al morții și învierii naturii, imaginea mitologică a ursului transpunându-se în masca-costum, păstrată până în zilele noastre. Străvechea simbolistică a ursului este perceptibilă prin jocul său din faza germinativă a dansului păstrându-se chemarea animalului, urcarea pe bătă (*dârja*), bătaia, moartea, ultima referință redă în chip metaforic moartea timpului și a anului îmbătrânit, urmată de învierea fiarei care redă simbolic nașterea (învierea) Anului Nou. Prin rostogolirea lor în timpul jocului, urșii redau simbolic derularea timpului, a lunilor, precum și o transpunere metaforică a succesiunii anotimpurilor ce stau sub semnul acestui animal.



În spiritualitatea populară bucovineană ursul simbolizează și demonul care alungă boala, din moment ce se consideră că purifică locul și spațiul de spiritele malefice. Și astăzi, pe alocuri se crede că acest animal alungă din preajma sa spiritele rele și toate farmecele. Mamele încă smulg pe furiș smocuri de lână din blănurile mascaților pe

---

<sup>8</sup> Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, 1994, Editura Fundației Culturale Române, București, p. 183-184

care le folosesc apoi la afumarea copiilor în caz de sperietură, iar cei suferinzi de sciatică se lasă călcați de urs sau sunt strânși în brațe pentru a se vindeca.

Un loc aparte îl ocupă prezența în cadrul datinei de Anul Nou a *ursului de paie*, o apariție destul de ciudată într-o zonă geografică necerealieră. Se pare că această prezență ar fi o reminiscență a unui demon agrar, o transpoziție fito-zoomorfă a străvechii reprezentări demonice vegetale și telurice, un fel de transsimbolizare către “omul de paie”, o figurare a demonului reînvierii vegetației<sup>9</sup>, animalul îndeplinind o funcție culturală precisă.

Ursul, pe lângă funcțiile culturale arătate mai sus reprezintă și un demon al fertilității telurice, el fiind și un mesager etnoiatic, jocul său fiind practicat demult către primăvară de *Ziua Ursului*, dar treptat în urma reformării calendarului, scenariul ritualic a fost transferat în preajma solstițiului de iarnă, la Anul Nou. În cadrul ceremoniilor prilejuite de Anul Nou este peste tot ; totuși amintim că acest personaj este idolatrizat mai mult în satele Boroaia, Udești, Chilișeni, Racova, Știrbăț, Poieni, localități în care animalul apare numeric mai mult decât în alte sate.



---

<sup>9</sup> Mihai Camilar, *Ziua ursului*, în *Crai nou*, Suceava, 2 februarie/1994, p. 4



**Capra**, ca personaj mito-zoomorf, reproduce din fauna locală animalul prin care imaginația omului primitiv a legat credințe referitoare la demoni sau semizei ce au fost preluați în feudalism dintr-o altă perspectivă.



Capra împreună cu țapul întruchipează personalitățile demonice ale fertilității telurice, jocul său subordonând și alte personaje: *moșul* și *baba* (prezențe obligatorii), *ciobanul*, *pădurarul*, *negustorul*, *urâții*, totul într-o dramatizare complexă. Capra încă din îndepărtatul neolitic simbolizează un demon al fecundității vieții și implicit al fertilității vegetației<sup>10</sup>, țapul fiind un simbol al erosului<sup>11</sup>, rolul caprei fiind întâlnit și în vechile colinde populare, de unde se desprinde rolul său benefic (roditor), scopul jocului în sine fiind de bun augur pentru belșug<sup>12</sup>. Dacă în precreștinism capra a fost asociată ca fiind simbolul unui demon benefic, creștinismul a asociat-o cu diavolul (datorită coarnelor măștii), considerându-se că unde intră capra, îngerii nu se apropie timp de 40 de zile<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Romulus Vulcănescu, *Op. cit.*, p. 103, 112

<sup>11</sup> Elena Niculiță Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, adunate și așezate în ordine mitologică, 1903, București, p. 104

<sup>12</sup> Victor Kernback, *Op. cit.*, p. 98

<sup>13</sup> *Ibidem*



Prin moartea animalului-mască, la un momentdat, se immortalizează moartea și renașterea naturii, aspect ce poate fi dezvoltat și prin vânzarea animalului. În timpul jocului, capra cade la pământ și “moare”, apoi, ciobanul este cel ce poartă un dialog cu negustorul, folosind incantații și un limbaj straniu, se agită, intră în panică, apoi animalul învie spre bucuria asistenței, glumele și ironiile reluându-și cursul. Capra ca simbol al demonului vegetarian și al naturii, în general, încă este o prezență fascinatorie caracterizată printr-o energie excesivă, reușind să capaciteze atenția tuturor atât prin pantomimă, cât și prin expresivitate sau ținută. Capra a rămas pentru întregul areal carpatic românesc cel mai idolatrizat personaj la Anul Nou; o întâlnim peste tot, în Moldova, Maramureș, Bihor, Banat, Oltenia, Muntenia, Dobrogea, apărând sub denumiri diverse (capra, turca, brezaia).

**Căiuții** din contextual datinei de la Anul Nou sunt o reminiscență a unui episod cultural al demonilor-cai de la solstițiul de iarnă sau a celor de la echinocțiul de primăvară, ei figurând ca relicve ale cailor fantastici, ai tipurilor categoriale ale cailor mitizați (demonici) sau sacralizați<sup>14</sup>. În tradiția locală bucovineană, caii negri în opoziție cu cei albi sunt percepuți ca niște demoni ai întunericului, aici persistând mărturii ale figurării simbolisticii calului ancestral prin prezența sa în mascatul din zilele noastre.



---

<sup>14</sup> Ovidiu Bîrlea, *Folclor românesc*, I, 1981, București, p. 273-276

Calul ca simbol mitologic nu a fost perceput numai ca un animal de fală, frumos, agil și sprinten, ci și ca o expresie a unor cutume extrem de complexe. El reprezintă în primul rând valențele apotropaice ale unei ființe demonice îndepărtate, fiind invocat la sfârșitul anului, când natura îmbătrânită este infestată cu fel de fel de duhuri malefice, rolul său fiind să o purifice. Acțiunea acestor demoni apotropaici se exercită prin diverse forme: energia degajată în timpul jocului, dezinvoltura, agilitatea, sunetele zurgălăilor și clinchetul săbiilor. În tradiția bucovineană, calul ca demon pozitiv a fost însușit și în arhitectura populară, aici având funcții apotropaice pentru gospodărie și biserică. De aceea la casele și bisericile din lemn se întâlnesc terminalurile grinzilor și cele ale consolelor modelate sub forma capetelor de cai, elemente arhitectonice menite să apere aceste edificii de stihiiile văzduhului.

Tinerii care joacă căiuții se dezlănțuiesc fie în cerc (cercul simbolizând roata solară), fie își etalează jocul liniar, față în față sub comanda unui căpitan sau vătaf, întreg jocul prin complexitatea sa dându-ne imaginea unor străvechi scenarii mitologice, când animalul poza ca un demon într-o zonă în care creșterea acestuia a constituit multă vreme o ocupație de bază.

***Cerbul*** este personajul-simbol mito-zoomorf care se pare că încă din societatea gentilică și de mai apoi figura ca un demon protector al fecundității și fertilității pământene.

Acest animal simboliza în mitologia carpatică, puritatea și dreptatea, iar valențele demonice soleiforme sunt trădate atât prin textul vechilor colinde de cerb cât și prin oglinzile rotunde ce apar ca podoabe în herbul măștii.



**Oaia** ca personaj al demiologiei mitologice apare în zilele noastre mai puțin figurată, ea pierzându-și simbolistica, măștile de oaie supraviețuind într-o oarecare măsură în structuri zoomorfe, rareori întâlnindu-se masca de berbec, o reminiscență a unui demon benefic, apotropaic.

**Lupul** a figurat cândva ca promotor al unei divinități licomorfe, patron al cultului lycantropic, cult adânc înrădăcinat în credințele străvechi<sup>15</sup>, dar, treptat, această prezență a lunecat pe panta uitării, fiind prezentă mai mult în practicile etnoiatrice, în care descântecele cu părul lupului erau destinate multor maladii.

**Măștile de urâți** ce întruchipează demonii răului atrag atenția în deghizarea sau travestirea ludică în primul rând prin aspectul lor disgrațios, subliniind anumite defecte fizice, dar și morale, de multe ori caracterul demonic este reliefat prin mimică, gesturi sau recuzită. Măștile de draci, pe cale de dispariție din cauza unei acceptări discutabile, mai apar în postura de pură figurație în contextul jocului altor personaje mitice, mascații de acest gen purtând asupra lor și mânuind insemne specifice: furci metalice, sulite, funingine, cenușă, iar comportamentul trădează o situație infernală. Măștile de draci au continuat să apară și în epoca creștină sub influența unei noi mitologii ca niște reminiscențe ale demonilor din religiile precreștine, dar care făceau notă bună cu noua credință.

**Moșii și babele**, în funcționalitatea lor plastică, sunt exponenții demonilor agrar-pastorali, ai florei și faunei locale. În societatea tradițională bucovineană cu aceste măști se deghizau toți cei care participau la ceremoniile legate de cultul fertilității și fecundității, cult inclus și la sărbătorile de la sfârșitul anului. Moșii și babele sunt prezenți pe întreaga perioadă a ciclului trilogic al sărbătorilor de iarnă, în unele sate aceștia apar la Crăciun, Anul Nou, Bobotează. Aceste

---

<sup>15</sup> Artur Gorovei, *Credinți și superstiții ale poporului român*, 1916, București, p. 33-34



măști, la Anul Nou însoțesc în permanență capra, personajul cel mai adorat în cadrul cultului fecundității și fertilității.

Mai amintim prezența mascatului în cadrul real al ceremonialului nunții, caz întâlnit cu totul izolat în satul Udești. Cu ani în urmă am constatat în această localitate un obicei, în care tinerii căsătoriți (mire-mireasă), după slujba de cununie, când veneau acasă de la biserică (la casa mirelui) erau întâmpinați de mascați.



Femeile se deghizau în moși și babe, purtând măști specifice, ferecau porțile cu un lanț, se urcau pe acestea ținând câțva timp întregul alai la poartă. Cei vizați erau mirele și mireasa care erau stropiți cu apă, acest ritual dura cam 10-15 minute, timp în care mirele negocia cu femeile mascate, plătind ultima “vamă”, după care poarta li se deschidea. Credem că acest ritual aparținea unui cult al fecundității, dată fiind prezența măștilor de babă și moșneag și a stropirii cu apă, dar și a prezenței semințelor de grâu aruncate asupra tinerilor căsătoriți. Revenind la Anul Nou amintim prezența mascaților-*frumoși* în opoziție cu *Urâții*, sub acest nume fiind identificate costumațiile ceremoniale de “Împărat”, “Ministru”, “General”, “Mareșal”, “Jandarm”, “Bunghier”. Facem remarca convenită că “Frumoșii” reprezintă o apariție mai târzie în cadrul obiceiurilor practice la Anul Nou în Bucovina.





Alături de categoriile “Frumoși”, Bucovinei îi mai sunt specifice și alte tipuri, cum ar fi: “Irozii”, “Damele”, “Căpitani”, “Domnii călare și domnii pe jos”, dar și unele personaje migrate din teatrul popular.

În zilele noastre, măștile din cadrul ceremonialurilor prilejuite de Anul Nou nu mai posedă aceeași încărcătură emoțională și spirituală ca altădată, nu mai sunt purtătoarele unor energii cosmice mediatore între sacru și profan, dramatizarea prin măști nu mai sugerează nimic din scenariile simbolice care garantau regenerarea timpului și spațiului.

Se simte lipsa unei corelații redată prin măști între cadrul popular și cel creștin, aspect care înainte aparținea unui sincretism cultural. Masca de astăzi, după modul cum este concepută și jucată nu mai poate confirma că omul ar aparține unei gândiri simbolice, individul contemporan nefiind astfel inclus în seria simbolurilor. Tot mai mult se obișnuiește să se adopte niște măști grotești, înspăimântătoare și o recuzită pe măsură “modernizată”, totul pentru a “impresiona asistența”, măști care nu prea mai au ceva comun cu etapele esențiale (în cazul de față cu sărbătorile de iarnă) din viața colectivităților sau să regleze anumite ritmuri cosmice. Apar măști și ținute vestimentare ce nu mai au fastuozitatea din trecut, acestea abordând forme noi de exprimare, de multe ori destul de simplificate. Purtătorii măștilor de azi nu mai știu nimic din simbolistica ancestrală a acestora, de mesajele transmise în prag de an nou, jocul măștilor desfășurându-se numai sub forma coregrafic-divertismentală, coregrafia fiind mecanică și mai puțin emoțională. Nu se mai știe că în jocul ursului intră un scenariu compus din trei timpi: dansul uvertură (viața), momentul căderii la pământ a

animalului (moartea) și din nou dansul cu ridicarea triumfală pe bâță (dârjă) care marca învierea (renașterea naturii și a noului an). Să mai facem remarcă de rigoare, că nimeni nu mai este conștient de ce mascatul și jocul ursului are loc acum la Anul Nou, moment în care se schimbă vechiul an vlăguit, obosit și infestat de o multitudine de spirite malefice agresive și că acum se naște un nou an cu forțe care trebuie să-și găsească fâgașul într-o normalitate firească. Simbolistica calului și-a schimbat valoarea psihopompă, calul figurând drept un simplu animal prezent în universul cotidian și nu o reprezentare care să întrupeze valențe apotropaice sau fecunditive pentru anul viitor. Și calul își desfășoară “numărul” doar sub forma spectacular-divertismentală neavând funcția magică de a transmite și asigura fertilitatea noului an, atât în ceea ce privește natura, cât și omul. Nici alte personaje mascate nu-și mai exercită funcționalitatea simbolică tradițională, acestea fiind golite total de magia ancestrală, căpătând virtuți spectaculare.

Cetele de mascați se prezintă descompletate, unele personaje lipsesc sau numărul acestora este diminuat vizibil de la un an la altul, se fac improvizații care de multe ori nu-și onorează scopul. În acest caz, scuzele și explicațiile curg de la sine, totul planând asupra dispariției mascagiilor tradiționali, oameni care odată cu trecerea în eternitate s-a produs o ruptură în ceea ce privește confecționarea măștilor și nu numai. Tinerii nu se mai întrunesc în cetele de mascați după criteriile vechi, astăzi făcându-se la întâmplare, neținându-se cont de moralitatea indivizilor, de virtuozitatea acestora, de talentul muzical sau coregrafic, totul având drept rezultat scăderea calității estetice și dinamice a jocurilor cu măști. Dispar vizibil anumite segmente din scenariile obligatorii, care prin abandonare, în scurt timp sunt date cu totul uitării, iar trăirea rituală se disipează în propria-i sămânță.

Astăzi se organizează fel de fel de festivaluri având drept tematică datinile și obiceiurile de iarnă, dar nu întotdeauna aceste manifestări se ridică la valoarea adevărată, deseori promovând fel de fel de contrafaceri. Vedem pe scenele improvizate cum apar purtători de măști contrar tradiției, astfel fetele se maschează în capre, moși, babe, contrar obiceiurilor locale, aspect care înainte constituia o încălcare a normelor morale, fiind o interdicție sancționată aspru de către obștea satească.



Apar urși dezagreabili, costumați în blănuri sintetice, cu cizme de cauciuc în loc de opinci, sau își fac apariția măștile artificiale din carton sau material plastic în locul celor din blană sau țesături. Printre măștile tradiționale se infiltrează figuri străine repertoriului local sau național, personaje ce aparțin filmelor de acțiune sau telenovelelor. Prin așa-zisa creativitate actuală, în loc să apară personaje mitologice, încep să fie invocați ostentativ așa-zișii “eroi contemporani”, dintre aceștia amintind doar câțiva: Stalin, Hitler, Ceaușescu, Osama Bin Laden, dar și Miron Cozma cu ortacii săi.

Nici instrumentele muzicale folosite înainte (fluierul, cobza, vioara, ciurul) nu-și prea mai au căutare, în locul acestora apărând altele moderne. Chiar și recuzita obligatorie tradițională a mascaților este denaturată, aceasta fiind contaminată cu fel de fel de “modernisme”. Repertoriul literar-muzical din cadrul jocurilor cu măști cunoaște “înnoiri”, urăturile și strigăturile tradiționale sunt înlocuite cu altele noi sub motivația că reflectă realități din viața cotidiană a satelor bucovinene, dar în mare parte acestea sunt de o factură mult îndoielnică. Pentru exemplificare redăm fragmentar câteva strigături din jocul ursului sau al altor personaje. “Frunză verde măturoi/ Asta-i capra de la noi” sau “Frunză verde ciucalău/ Vin cu ursul din parău/ Să-l adăp la halăul tău”.

Bineînțeles că tradiția nu presupune orice, decât ceea ce se transmite în mod civilizat și ceea ce este meritoriu din cadrul unui obicei sau ritual, dar modul în care este înțeleasă de unii nu poate fi catalogat decât aparținând contrafacerilor intenționat comise.

Totuși pe lângă aspectele discutabile, pe lângă abaterile de la formele valoroase aici, în acest spațiu etnocultural care este Bucovina, nevoia de șlefuire estetică a formelor (măștilor în cazul de față) a dus la apariția și a unor ingenioase soluții plastice, fără a anula mesajul tradițional al piesei, masca rămânând un mijloc de comunicare vizuală a celor mai trainice resorturi ale ființei umane.



# **CONTRIBUȚII LA TEZAUORIZAREA FOLCLORULUI BUCOVINEAN**

# ALEXANDRU VOEVIDCA\*

- Preot **Florin BUCESCU**-

[Conf. Univ. dr. Universitatea de Arte „George Enescu” Iași]

După apariția celebrei colecții a lui Johann Gotfried Herder *Glasurile popoarelor în cântece* (2 volume, 1778-1779), creația populară a intrat progresiv în atenția poeților și muzicienilor, aceștia descoperind în ea noi surse de inspirație. Istoricii s-au arătat interesați mai ales de legende și balade - care conțin aluzii la evenimente, fapte și personaje de mult uitate, astăzi - adevărate „relicve” (Kurt Saks) păstrate doar în „memoria colectivă” (C. Brăiloiu) a unei comunități tradiționale. Interesul pentru folclor a crescut și datorită faptului că în cele mai reprezentative opere ale sale sunt întruchipate ca nici într-o altă categorie de creație, trăsăturile psihice specifice unui neam, fapt care explică utilizarea acestora în perioada luptelor de afirmare națională din Europa secolului al XIX-lea.

Așa s-a-ntâmpat și-n partea de nord a Moldovei, zonă care, după ce în 1775 fusese alipită forțat la fostul Imperiu austro-ungar, i s-a schimbat și numele, din Țara de Sus a Moldovei, în Bucovina. În vremurile ce au urmat, românii din acest întins spațiu românesc și-au păstrat credința, graiul și portul, rezistând prin diferite mijloace, între care și creația folclorică, încercărilor de deznaționalizare ale autorităților imperiale. Poetul Vasile Alecsandri a arătat un interes deosebit pentru creația populară din Bucovina și a inițiat aici primele culegeri de folclor, atrăgându-l în această activitate pe tatăl compozitorului Ciprian Porumbescu, Iraclie Porumbescu. Ulterior, activitatea de culegere s-a dezvoltat datorită folcloristului Ioan Gh. Sbiera și mai ales preotului Simion Florea Marian care a ridicat-o pe o treaptă superioară.

Primele culegeri de folclor muzical au fost realizate în Bucovina de muzicianul Carol Mikuli, pe atunci profesor de pian la Cernăuți, iar mai târziu director al Conservatorului din Lemberg. Preocuparea sa pentru culegerea muzicii populare era mai veche și a fost stimulată de Vasile Alecsandri, Iraclie Porumbescu și de frații Hurmuzaki, probabil. Carol Mikuli, pe atunci tânăr, după 5-6 ani de activitate de culegere, a selectat 48

---

\* Studiu publicat în Ion Popescu Sireteanu, *Siretul, vatră de istorie și cultură românească*, Iași, Ed. Omnia, 1994 și în volumul *Folcloristul și bizantinologul Florin Bucescu – 75 de ani*, ediție îngrijită de Irina Zamfira Dănilă, Iași, Editura Artes, 2011, p. 182-196.

de piese românești și le-a publicat cu acompaniament pentru pian în patru caiete, intitulat fiecare *Douze airs nationaux roumains*. Publicarea acestora a fost făcută la Lwow (Lemberg sau Leopold) așa cum reiese din foaia de titlu: „Leopold, chez Charles Wild”, fără a se preciza, însă, anul editării. Folcloristul Gh. Ciobanu afirmă că tipărirea colecției a fost făcută în 1854 și că din cele 48 de piese muzicale, 16 sunt bucovinene, iar restul bucureștene și ieșene<sup>1</sup>.

Melodiile cuprinse în colecția Mikuli nu sunt însoțite de versuri, respectându-se moda vremii, conform căreia literații eliminau din publicații melodia folclorică, iar muzicienii își luau revanșa, publicând doar notele muzicale. Prin aceasta, însă, meritele colecției nu sunt diminuate, colecția rămânând cel mai important document muzical-folcloric pentru Bucovina secolului al XIX-lea. Reamintim în treacăt că în această tipăritură deosebit de importantă pentru folcloristica muzicală românească este atestată pentru prima dată o variantă a doinei românești culeasă probabil tot în Bucovina. Menționăm că variante ale aceluiași tip melodic (*Mândră floare-i norocu*) circulă și azi în această zonă care se dovedește a fi una dintre cele mai fidele păstrătoare ale folclorului vechi.

Din păcate, atestarea doinei de către Mikuli a fost dată uitării. Au trebuit să treacă aproape opt decenii ca melodia ei să fie redescoperită și notată de Constantin Brăiloiu în anul 1928, când acesta a participat la cercetările sociologice organizate în comuna Fundu-Moldovei, de către Dimitrie Gusti.

Alături de *valoarea documentară* excepțională a colecției Mikuli, menționăm și pe cea *artistică*: renumitul pianist, fost elev al lui Chopin, interpreta în concerte publice piese folclorice din colecția sa<sup>2</sup>. Retipărirea acestora ar constitui un act de restituire față de valorile trecutului și ar contribui la îmbogățirea repertoriilor tinerilor pianiști de astăzi cu „arii naționale” autentice din secolul trecut<sup>3</sup>, care i-ar apropia de izvoarele curate și originale ale muzicii populare românești.

După colecția Mikuli, pe planul culegerii cântecului popular din Bucovina nu s-au înregistrat progrese evidente până la începutul secolului al XX-lea (1907), când Alexandru Voevidca (1862—1931) și-a început

---

<sup>1</sup> *Izvoare ale muzicii românești*, vol. 1, Gh. Ciobanu, *Culegeri de folclor și cântece de lume*, Editura Muzicală, București, 1976, p. 101.

<sup>2</sup> Zeno Vancea, *Creația muzicală românească, sec. XIX-XX*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1968, p. 96.

<sup>3</sup> Doru Popovici, Costin Mioreanu, *Începuturile muzicii culte românești*, Editura Tineretului, 1967, pp. 72-75.

activitatea folclorică. Este drept că între 1854 (colecția Mikuli) și 1907 (debutul culegerilor lui Voevidca), muzicieni de renume ca: C. Porumbescu, Isidor Vorobchievici, Tudor Flondor ș.a. au manifestat interes deosebit pentru creația muzical-folclorică, dar au abordat-o de pe poziția compozitorului și nu a folcloristului. În creațiile lor se simte apropierea de folclor, dar e greu de delimitat contribuția „în stil folcloric” a autorului de cea populară, autentică.

Muzicieni ca Grigore Poslușnicu, George Breazul, Liviu Rusu ș.a., contemporani ai lui Voevidca, au arătat interes pentru activitatea acestuia de culegere a melodiilor populare, desfășurată pe o perioadă de aproape două decenii (1907-1924). De asemenea, muzicologi contemporani ca Octavian Lazăr Cosma<sup>4</sup> și Viorel Cosma o consideră deosebit de merituoasă („Aproape uitat, Al. Voevidca merită un loc seamănă în istoria folcloristicii noastre, deoarece nu poate rămâne nerecunoscută uriașa sa muncă pusă în slujba originalității cântecului românesc din Bucovina”<sup>5</sup>). Cea mai însemnată contribuție privind viața și opera folcloristului bucovinean este de dată relativ recentă și aparține etnomuzicologului Cristina Rădulescu-Pășcu, cadru didactic la Academia „C. Porumbescu” din București<sup>6</sup>.

În cele ce urmează ne propunem să readucem în atenție personalitatea lui Alexandru Voevidca privită mai ales din punct de vedere muzical-folcloric, rediscutând și locul acestuia în folcloristica românească.

Activitatea de culegere a folcloristului s-a desfășurat într-o epocă în care interesul pentru folclorul românesc crescuse vertiginos: Bela Bartok culegea în Transilvania (1908-1914), Tiberiu Brediceanu, în Banat și Maramureș, Dimitrie G. Kiriac, în Muntenia și Moldova. Sofia Teodoreanu (fiica lui Musicescu și mama scriitorilor Ionel și Păstorel Teodoreanu) transcria cele 43 de melodii culese din comuna Tătăruși de învățătorul Alexandru Vasiliu care a inclus partiturile muzicale într-un volum premiat de Academia Română. La începutul secolului, interesul pentru folclor se manifesta nu numai la nivelul personalităților muzicale sau literare, ci și în rândul intelectualilor modești de la țară, adică al învățătorilor și preoților, din

---

<sup>4</sup> Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, 1898-1920, volumul VI, Editura Muzicală, București, 1984, p. 415-418.

<sup>5</sup> Viorel Cosma, *Muzicieni români. Lexicon*, Editura Muzicală, București, 1970, p. 458-459.

<sup>6</sup> Alexandru Voevidca, *Cîntece populare din Bucovina*, Ediție îngrijită de Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pășcu, Editura Muzicală, București, 1990, p. 5-46; p. 9.



rândul cărora spicuim doar câteva nume; preotul cărturar Simion Florea Marian, Leon Mrejeriu, Mihai Lupescu ș.a.<sup>7</sup>

Alexandru Voevidca și-a început activitatea de culegere, nu din proprie inițiativă, ci la solicitarea profesorului universitar Mathias Friedwagner de la catedra de limbi romanice a Universității din Cernăuți. Acesta publicase la Halle în 1905 o culegere de mici proporții, care conținea poezie populară românească. Fiind însărcinat de oficialitățile austriece să întocmească o lucrare amplă despre creația românilor, Friedwagner a luat contact cu intelectuali români din Bucovina: Dim. Dan, T. Bocancea, T. Flondor, L. Bodnărescu, G. Mandicevschi etc. și împreună au constituit un comitet de acțiune. În calitate de președinte al comitetului, profesorul german a insistat pentru alcătuirea și publicarea unui *Ghid* și a unui *Chestionar* (1906) care însă nu au avut efectul scontat, mai ales în ceea ce privește creația muzicală, colaboratorii considerând instrucțiunile drept „naivități”. În dorința lui Friedwagner de a realiza culegeri complete - vers și muzică - ceea ce reprezintă cu siguranță meritul său real, a apelat (2 iulie 1907), la serviciile învățătorului Al. Voevidca.

Iată principalele motive ale acestei alegeri :

1) Ca absolvent al Școlii Normale din Cernăuți, Alexandru Voevidca era nu numai un strălucit învățător, ci și un fin cunoscător al vieții oamenilor de la țară și al psihologiei acestora, calitate care constituie o condiție esențială pentru reușita culegerilor folclorice pe teren.

2) Afinitatea acestuia pentru melosul popular era cunoscută încă din timpul școlii, când interpreta cu predilecție melodii folclorice la vioară. Această afinitate se explică și prin faptul că în familia sa existase o tradiție lăutărească, bunicul său, Grigore Voevidca din satul natal Văslăuț, fiind un bun lăutar în zonă.

3) Pregătirea muzicală dobândită cu Anton Kuzela la Școala Normală (1877-1881) și cu Adalbert Hrimaly care predă la Școala Filarmonicii din Cernăuți și talentul său muzical îi dădeau posibilitatea să selecteze pe diverse criterii cele mai frumoase cântece populare și să le noteze corect pe loc, chiar dacă unele dintre acestea ridicau probleme dificile. Această ușurință l-a făcut pe Voevidca să nu folosească niciodată fonograful, ci să-și realizeze toate culegerile, notând după auz. Este un caz rarisim, dacă avem în vedere numărul impresionant de cântece culese și notate (aproximativ 3000).

---

<sup>7</sup> Iordan Datcu, S.C. Stroescu, *Dicționarul folcloriștilor. Folclorul literar românesc*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.

Colaborarea Voevidca-Friedwagner a durat până în 1914 și nu s-a desfășurat uniform și armonios, ci a ajuns la momente tensionate care au dus în final la întreruperea ei.

După 1914, folcloristul a lucrat pe cont propriu, sperând să găsească în alte părți înțelegere mai multă și sprijin pentru publicarea rezultatelor muncii sale. Dar survenind moartea sa în 1931, toate culegerile sale au rămas în manuscris.

### **Opera muzical-folclorică a lui Voevidca**

Din cele aproximativ 3000 de cântece și jocuri-culese și notate de Voevidca, 2400 au fost grupate de folclorist în zece volume cuprinzând fiecare cinci caiete a câte 50 de piese. Excepție face volumul al zecelea care cuprinde doar trei caiete - deci numai 150 melodii. În ordonarea melodiilor, a folosit „criteriul cronologic” (L. Rusu), respectându-se anii în care au fost culese.

Primul volum (caietele I-V) cuprinde 250 piese (de la 1 la 250) culese în 1907, iar al II-lea, cântece culese în 1907 și 1908 (nr. 251-500). În continuare, volumul III a fost alcătuit în 1908 (nr. 501-750), volumul IV, 1907-1909 (nr. 751-1000), volumul V - 1909 (nr. 1001-1250), volumul VI - 1909 (nr. 1251-1500), volumul VII - 1909-1912 (nr. 1501-1750), volumul VIII — 1912 (nr. 1751-2000), volumul IX - 1913-1914 (nr. 2001-2250), volumul X - 1916-1919 (nr. 2251-2400).

Pe lângă melodiile din aceste volume, Voevidca a mai cules între anii 1919-1924 „un număr de 300 și iarăși o serie de cântece a cărui număr nu a fost stabilit” (Liviu Rusu)<sup>8</sup>.

Această mare colecție rămasă în manuscris la moartea autorului, „cea mai impunătoare dintr-o zonă” (O. L. Cosma)<sup>9</sup> a avut o istorie zbuciumată. În timpul celui de-al doilea război mondial, o parte din caietele aflate la preotul Dimitrie Voevidca, fiul folcloristului, au dispărut și numai câteva caiete, șapte la număr, au fost oferite de acesta Institutului de Folclor, în 1956<sup>10</sup>. Totuși, majoritatea culegerilor sale a fost recuperată în 1968 din altă sursă, anume de la urmașii profesorului german Friedwagner.

Așadar, astăzi, un număr mai mic de caiete se află la Institutul de Folclor din București, iar celelalte - majoritatea - la Biblioteca Centrală de Stat din București.

---

<sup>8</sup> Liviu Rusu, *Pentru culegătorul de cântece Alexandru Voevidca*, în „Junimea literară”, XXII, 1933, nr. 7-9, p. 191-195.

<sup>9</sup> O. L. Cosma, op. cit., p. 416.

<sup>10</sup> Alexandru Voevidca, *Cântece...*, op. cit., p. 19.

În colecția lui Voevidca genurile muzicale sunt bine reprezentate începând cu cele vocale și terminând cu cele instrumentale. Bătătorind, ca nimeni altul, terenul și respectând realitatea de pe teren, Voevidca a reușit să descopere variante melodice de o rară frumusețe care au fost prelucrate de diferiți compozitori din secolul nostru. De asemenea, colecția lui Voevidca dovedește că acesta intuise existența în zona Bucovinei a unui stil muzical unitar, numit de localnici „bătrâneasca”. Stau mărturie, în acest sens, numeroasele variante melodice pe care le-a introdus în caietele sale.

Într-adevăr, Alexandru Voevidca „a înscris o filă de aur în folcloristica românească” având „atu-uri chiar asupra lui Bela Bartok și Tiberiu Brediceanu”, în sensul că „realizează o colecție mai ordonată, limitată la un teritoriu caracteristic”<sup>11</sup>.

Chiar dacă în timpul vieții folcloristului, colecția nu a văzut lumina tiparului, melodiile cuprinse în ea nu puteau rămâne mult timp neluate în seamă.

Astfel, din cele 3000 de melodii culese au fost tipărite până în prezent circa 700, în două volume apărute la o distanță de 50 de ani. Prima inițiativă de publicare aparține lui Mathias Friedwagner și s-a concretizat în excelentul volum, publicat în Germania, *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina - I Band: Liebeslieder* - „mit 380 von Alex. Voevidca aufgezeichnetes Melodien, 6 Farbrigen Bildern, einer Auswahl vor 100 Liedern in deutscher Übersetzung und einer Karte - herausgegeben von Dr. Mathias Friedwagner, 1940, Konrad Triltsch Verlag Würzburg”. Asupra acestui volum vom insista mai mult, din numeroase motive, cum se va vedea.

Profesorul G. Breazul a marcat în 1941 această apariție editorială recenzând volumul în zece articole publicate succesiv în ziarul „Adevărul” (iunie—august 1941). Primul articol, intitulat *Culegerea melodiilor populare bucovinene* (15 iunie 1941), reamintește despre evenimentele politice dramatice din 1940: „A apărut o carte: *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina - Căntece populare românești din Bucovina*, 600 de pagini, format mare, conținând un considerabil număr de versuri populare românești, 380 de melodii (note muzicale), 6 planșe în culori și o hartă a Bucovinei, volum publicat în excelente condiții grafice de prof. Mathias Friedwagner de la Universitatea din Frankfurt a.M., fost rector al Universității din Cernăuți. Pentru noi, întâia tresărire, cel dintâi motiv de

---

<sup>11</sup> O. L. Cosma, op. cit., p. 417.

reculegere după încercarea îndurată”<sup>12</sup>. Etnomuzicologul citat prezintă pe larg în aceste articole circumstanțele alcătuirii colecției de către Voevidca („Friedwagner n-a cules nici un cântec direct de la sursă, ci a primit de la colaboratori peste 10000 de texte de cântece”), organizarea acestuia de către Voevidca în zece volume, colaborarea muzicianului cu Friedwagner, preocuparea acestuia ca din materialul adunat de Voevidca să selecteze doar o mică parte pentru volum, concluziile asupra melodicii și ritmului cântecelor bucovinene, așa cum apar în studiul muzical scris în limba germană de Reinhold Harprecht, corectarea unor erori ale acestuia. Astfel, în ultimul articol *Concluzii cu privire la simțul muzical al poporului român*<sup>13</sup>, G. Breazul combate teza despre „originea variată” a cântecelor din colecția lui Voevidca și cea despre existența unor influențe occidentale în cântecul bucovinean. În schimb, se arată de acord cu afirmația lui Harprecht că: „simțul general tonal și ritmic al poporului român din care provin cântecele, cele 380 din cartea lui Friedwagner, trebuie să fie neobișnuit de dezvoltat și de distins”<sup>14</sup>.

Din păcate, în discutarea volumului, G. Breazul, insistând asupra principiilor din *Introducere* (Einleitung XXI—XXXVII) și pe concluziile din Studiul *Über die musicalische Wesensart der Lieder* (p. XXXIX — XLIII), a subliniat doar rolul lui Friedwagner și a trecut cu destulă ușurință peste contribuția folcloristului Alexandru Voevidca. Ne miră și astăzi faptul că G. Breazul nu a combătut afirmația tendențioasă a lui Friedwagner cum că folcloristul bucovinean ar fi „maestru doar în partea practică a folclorului, partea teoretică fiind departe de el”. Să urmărim dacă în acest volum au pondere aspectele „teoretice” sau cele „practice”.

„Sinteza teoretică” înseamnă 18 pagini, de *Einleitung*, 8 pagini de *Vorwort* și 4 pagini de studiu muzical (Harprecht). „Partea practică” în schimb, (cu alte cuvinte colecția) constă în cele aproape patru sute de melodii notate și versurile corespunzătoare ceea ce face ca balanța să încline atât de evident în favoarea lui Voevidca. Rezultă cu claritate că învățătorul folclorist este *autorul „de facto” al colecției muzicale*, cuprinsă în volum și cel mai valoros colaborator pe plan literar. Această realitate ar fi trebuit să fie consemnată în foaia de titlu și pe copertă. Dar, din păcate, lui Friedwagner nu i-a fost pe plac ca Voevidca să apară ca autor al culegerii de folclor și, de

---

<sup>12</sup> George Breazul, *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. V, „Cercetări de istorie și folclor” - Ed. îngrijită și prefăcută de Gh. Ciobanu, Editura Muzicală, București, 1981, p. 379.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 426-430.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 379.



aceea, doar i-a menționat numele, cu specificarea că a pus pe note cele 380 melodii („aufgezeichneten Melodien“).

O asemenea atitudine - dominată de parțialitate și subiectivism, manifestase M. Friedwagner încă de prin anii 1918-19 când Voevidca oferise colecția - așa cum reiese din studiul Cristinei Rădulescu-Pășcu - spre achiziționarea și tipărire, Academiei Române<sup>15</sup>. Înalțul for științific a cerut profesorului german o consultație asupra acestei probleme, iar răspunsul a fost penibil, Friedwagner propunând Academiei să respingă publicarea colecției lui Voevidca, pe motiv că tot ce a cules folcloristul bucovinean i-ar aparține „de drept“. Deși Voevidca a respins imediat aceste afirmații, Academia nu a mai arătat interes pentru colecția sa. Tendința de minimalizare a meritelor lui Voevidca și de a-l nedreptăți i-a determinat pe unii intelectuali bucovineni să-i ia apărarea. Astfel, profesorul universitar Leca Morariu în necrologul publicat în revista „Făt-Frumos” (1931) afirma: „Biet dascăl, mâncat de mărunte necazuri ale vieții... talentul lui ajunsese să fie „utilizat” de o anumită asociație pe acțiuni academice austriecești, pentru... culegerea cântecului popular”<sup>16</sup>. Iar Liviu Rusu a schițat într-un articol publicat în 1933 - portretul moral științific al folcloristului, afirmând că de la el a rămas „opera cea mai de seamă pentru muzica românească din Bucovina”<sup>17</sup>.

Melodiile cuprinse în această operă sunt rezultatul culegerilor sale sistematice și complete, realizate „în scop științific”<sup>18</sup> și nicidecum din interese financiare, cum spusese Friedwagner.

Pentru a corecta nedreptatea săvârșită față de memoria lui Alexandru Voevidca, ar fi necesară publicarea unei *colecții muzicale, de sine stătătoare*, reunită sub numele folcloristului bucovinean, care să cuprindă numai partituri din volumul *Rumänische Volkslieder...* sistematizate pe principii muzicale. Această colecție ar purta însemnele unei adevărate restituiri. Dar nu numai atât: pentru etnomuzicologia noastră, colecția ar constitui un bun instrument de lucru adus în sprijinul cunoașterii și cercetării aspectelor zonale ale genului de cântec propriu-zis, adăugându-se Colecției Naționale de Folclor în cadrul căreia Speranța Rădulescu a publicat deja un volum

---

<sup>15</sup> Alexandru Voevidca, *Cântece...*, p. 20.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>17</sup> Liviu Rusu, *Muzica în Bucovina*, în *Muzica românească de azi*. Cartea Sindicatului artiștilor instrumentiști din România, scoasă de prof. P. Nițulescu, București, 1939, p. 785-87.

<sup>18</sup> Liviu Rusu, *Pentru culegătorul...*, p. 789.

pentru Transilvania meridională<sup>19</sup>. Chiar dacă melodiile provin dintr-o singură zonă folclorică (Bucovina), datorită circulației, acestea prezintă serioase implicații pentru alte spații românești ca Transilvania, Moldova ș.a. Spre exemplu, cele trei variante ale cântecului intitulat *Fiica mamei* din *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina* (p. 142-3), nu sunt altceva decât melodia cunoscutului joc bănățean *Banul Mărăcine*. Prezența acestuia în Bucovina nu dovedește influența muzicii bănățene asupra celei bucovinene, cum am fi tentați să credem, ci mai degrabă argumentează încă o dată ideea unității muzicii populare românești.

În timpul unor cercetări dedicate jocului popular din Moldova<sup>20</sup> am constatat că melodia *Banu Mărăcine* circulă și în această zonă fiind răspândită, de altfel, pe tot teritoriul românesc, probabil prin intermediul manualelor școlare. Propunem însă și o altă ipoteză privind originea și vechimea acestei melodii. Documentele o atestă ca circulând intens în trecut ca joc ciobănesc, precum și la jocul călușarilor. Dispărând în Moldova și Bucovina dansul *Călușarilor*, melodia a supraviețuit totuși, schimbându-și funcția și intrând în alte repertorii. Astfel, uneori a fost adoptată *dansului* popular *Sârba*, iar cum este în cazul de față, a trecut din repertoriul instrumental în cel vocal, devenind *cântec propriu-zis*.

Interesantele și frumoasele melodii din colecția apărută în 1940, reprezintă doar o mică parte din opera lui Voevidca. Publicarea fondului rămas a început destul de târziu, după 50 de ani, prin apariția volumului *Al. Voevidca, Cântece populare din Bucovina*<sup>21</sup>. Volumul cuprinde o *colecție* de 275 melodii culese și notate de Voevidca (13 doine și 262 cântece propriu-zise) și un *studiu introductiv*, note, indici și glosar, semnate de Cristina Rădulescu-Pășcu. Gestul Editurii Muzicale și al îngrijitorilor ediției este deosebit de frumos, mai întâi, pentru că a scos la lumină o parte dintr-un tezaur care părea condamnat să rămână îngropat în marasmul indiferenței; în al doilea rând, pentru că acest volum reprezintă și un act justițiar prin care i se recunoaște public folcloristului bucovinean *calitatea de autor*, calitate pe care atât de mult și-o dorise, fără a avea norocul de a o dobândi în timpul vieții. Acțiunea de tipărire a operei lui Voevidca, abia începută, trebuie să

---

<sup>19</sup> Speranța Rădulescu, *Cântecul. Tipologii muzicale. I. Transilvania meridională*. Editura Muzicală, București, 1990.

<sup>20</sup> Bârleanu Viorel, Bucescu Florin, *Melodii de joc din Moldova*, Iași, Caietele Arhivei de Folclor, IX, 1990.

<sup>21</sup> Ediție îngrijită de Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pășcu, Editura Muzicală, București, 1990.

continue în așa fel încât în câțiva ani, iubitorii cântecului popular s-o poată avea în biblioteca lor.

*Studiul introductiv* - consistent, documentat și original - constituie cea mai completă și obiectivă prezentare a vieții și operei folcloristului, în elaborarea acestuia, Cristina Rădulescu-Pășcu a interpretat numeroasele documente, unele descoperite de autoare, iar altele, preluate din *Fondul V. Nicolescu*. Dintre aceste documente cităm: corespondența lui V. D. Nicolescu cu persoane care l-au cunoscut pe Al. Voevidca (Ion Vicovanu - director școlar, Dragoș Luță - nepot, Nicodim Ițcuș - inspector școlar, Nic. Penteflescu - preot, Vasile Onica - preot, Alex. Zavulovici - dirijor, un caiet manuscris aparținând fostului colaborator Teodor Simionovici, colecția de colinde a lui Voevidca - litografiată la Cernăuți în 1925, procesul-verbal al Ședinței Comitetului Principal de conducere pentru publicația „Cântecul popular din Austria”, o scrisoare nedată a lui M. Friedwagner, dosarul P. IV din Arhiva Academiei Române, arhiva revistei „Izvorașul” etc. Având la bază o documentație variată și bogată, studiul contribuie la elucidarea unor probleme rămase mult timp nelămurite și la conturarea mai clară a personalității lui Voevidca. Autoarea face o analiză concisă, dar pertinentă a volumului *Rumänische Völklieder aus der Bukowina*, referindu-se la concepția lui M. Friedwagner asupra folclorului, la structurarea cărții pe criteriul tematicii literare în 33 de capitole și la studiile teoretice redactate în limba germană<sup>22</sup>. În continuare, Cristina Rădulescu-Pășcu oferă date asupra manuscriselor muzical-folclorice ale lui Voevidca și asupra modului în care acesta a conceput transcrierea melodiilor<sup>23</sup>. „Voevidca notează doar prima strofă melodică a cântecului, făcând abstracție de eventualele variații din strofele următoare<sup>24</sup>. În ultimele pagini<sup>25</sup> sunt prezentate criteriile muzicale care au stat la baza selecției melodiilor și a ordonării lor în volum. În acest sens, din repertoriul cules de Voevidca, destul de eterogen, au fost alese piese muzical-literare care se încadrează în genurile doinei și cântecului propriu-zis. Din cele 13 variante de doină, 11 aparțin tipului dezvoltat, cunoscut astăzi sub numele *Mândră floare-i norocu* și numai două (nr. 4 *Fă-mă, Doamne, ce m-ai face*, nr. 5 *Nu știu unde-i al meu bine*, din Vicovul de Sus) stilului doinei arhaice locale, „bătrâneasca”, descoperit de cercetătorii

---

<sup>22</sup> Alexandru Voevidca, *Cântece...*, p. 22-26.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 29-30.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 36-46.

ieșeni și analizat în volumul *Bătrâneasca*<sup>26</sup>. Acest grup restrâns de variante nu este suficient de revelator pentru a înțelege bine situația doinei arhaice bucovinene în vremea lui Voevidca.

În schimb, cântecul propriu-zis (262 melodii) este mult mai bine reprezentat cantitativ și calitativ, evidențiind existența fenomenului de stratificare muzicală. O bună parte din aceste cântece (nr. 14-53) se încadrează în stilul muzical local, întâlnit și în cazul doinei. Aceste cântece dovedesc în cea mai mare măsură vitalitatea stilului și capacitatea de adaptare a acestuia la aproape întregul repertoriu muzical din zonă (bocet, doină, cântec de joc, melodii instrumentale). Remarcăm că publicarea unui mare număr de „bătrânești” provenind de la începutul secolului nostru constituie un puternic argument pentru susținerea ideii că bătrâneasca exista și în secolul trecut *ca stil melodic* și nu ca o simplă melodie cum s-a crezut atâta timp. Este meritul lui Al. Voevidca, acest neobosit culegător, care, umblând „pe vreme bună sau rea, prin munți și văi, hârtopi și prăpăstii”<sup>27</sup> a avut ideea de a culege și consemna și melodii unitare din punct de vedere al construcției muzicale.

Cântecele sunt ordonate în această colecție după criteriul *sistem sonor - sistem cadențial*. În acest mod, ele se succed într-o ordine cât se poate de firească, de la cele mai simple până la cele cu o structură mai complexă, bazată pe octocorduri.

În încheiere, câteva **concluzii**:

1. În folcloristica bucovineană, Voevidca ocupă locul cel mai de seamă prin marea sa colecție muzical-literară, rămasă, cea mai mare parte, în manuscris.

2. Ca personalitate, s-a format într-o lungă perioadă de timp: în copilărie, la Văslăuți a ascultat melodiile cântate la vioară de lăutarul Grigore Voevidca, bunicul său, care probabil „i-a pus vioara în mână”, iar la Școala Normală din Cernăuți a deprins tainele limbajului muzical occidental cu Anton Kuzela. În paralel, a urmat cursurile școlii de muzică de pe lângă Societatea Filarmonică din Cernăuți, având ca maestru pe Adalbert Hrimaly. Pe planul cercetării folclorice a învățat de la profesorul universitar M. Friedwagner, care are meritul de a-l fi atras înspre cercetarea de teren. Când a început să culeagă folclor, tânărul Voevidca nu făcea altceva decât să execute indicațiile și comenzile profesorului. Dar munca de culegere pe teren

---

<sup>26</sup> FI. Bucescu, Silvia Ciubotaru, V. Bârleanu, *Bătrâneasca. Doine, Bocete, cântece și jocuri din ținutul Rădăuților*. Cercetare monografică, în Caietele Arhivei de Folclor, I, Iași, 1979.

<sup>27</sup> Alexandru Voevidca, *Cântece...*, p. 20.



i-a dat posibilitatea să cunoască în adâncime folclorul muzical bucovinean, ajungând să-l depășească chiar pe maestrul său, Friedwagner. Cu cât Voevidca adâncea cercetarea folclorică, adăugind noi cântece colecției sale, cu atât relațiile dintre folclorist și Friedwagner se răceau, ajungându-se la întreruperea lor în 1914. Acesta este momentul în care Voevidca, refuzând tutela lui Friedwagner, și-a luat în propriile mâini munca de folclorist. De aici înainte s-a manifestat independent, continuând munca de cercetare a terenului și alcătuind alte volume - cele finale - din colecția sa. Spre sfârșitul vieții, Al. Voevidca rămăsese același pasionat folclorist care, nemaiputând îndeplini munca grea de culegere, se mulțumea să contribuie la popularizarea constatărilor sale privind muzica populară, ținând conferințe pe teme folclorice în sate și orașe bucovinene și cântând la vioară.

3. Ca folclorist, Al. Voevidca a fost prea puțin cunoscut în timpul vieții, în schimb este tot mai apreciat de istoricii muzicali și etnomuzicologii contemporani.

4. Materialele publicate până acum în cele două colecții (1940 și 1990) prezintă deosebit interes, atât pe plan muzical cât și literar. Considerăm însă că numai după ce se va încheia publicarea integrală a operei sale 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.

# FOLCLORUL DIN BUCOVINA ÎN PREOCUPĂRILE UNOR MARI MUZICIENI ROMÂNI

- Vasile VASILE -

[Prof. univ.dr. Universitatea Națională de Muzică București]

Din totdeauna ținutul Bucovinei a constituit o deosebită atracție pentru reprezentanții spiritualității românești și chiar și pentru unii străini.

Poate nu întâmplător aici se va retrage pentru vecie Ștefan cel Mare și Sfânt, ctitorul Putnei, aici s-a nevoit Sfântul Daniil Sihastrul, sfetnicul de taină al voievodului și s-au înălțat faimoasele ctitorii reprezentative ale ortodoxiei românești, Voroneț, Humor, Sucevița, Moldovița, Dragomirna etc și tot aici va avea loc una dintre cele mai cunoscute întâlniri ale intelectualității românești, simbol anticipator pe plan cultural, al României Mari, prilej cu care ocazie bardul Ciprian Porumbescu exclamă cu entuziasmul vârstei: „am cântat Daciei întregi”. Atașamentul său patriotic de o onestitate exemplară îl va duce în temnițele habsburgice deoarece „a îndrăznit” să trimită la Iași, celebra telegramă de condoleanțe pentru răpirea Bucovinei, din 1775. Cercetătorii au relevat faptul că el a „crescut în autenticul mediu al folclorului țărănesc și lăutăresc bucovinean” ceea ce i-a permis să se inspire în multe lucrări din melosul popular<sup>1</sup>.

La rândul său, muzicologul Octavian Lazăr Cosma, citându-l pe M. Gr. Poslușnicu, remarcă în uvertura și în opereta Crai Nou, faptul că „horele sale, cântecul bătrânesc, ditirambul, doina, haiduceasca sa melodie eroică”, reprezintă un „complex de fire, tot atât de variate, din sufletul poporului”<sup>2</sup>.

Liviu Rusu amintea faptul că tatăl bardului bucovinean, Iraclie Porumbescu a cules înainte de Carol Miculi, „în anul 1847 pentru Vasile Alecsandri, cântece și poezii populare”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cosma, Viorel, *Muzicieni din România Lexicon*, vol. VIII (P – S), 2005, București, Editura Muzicală, p. 126

<sup>2</sup> Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, 1976, vol. IV, București, Editura Muzicală, p. 472

<sup>3</sup> Rusu, Liviu, *Muzica în Bucovina*; în: (Breazul George), *Muzica românească de azi* Cartea Sindicatului artiștilor instrumentiști din România, 1939, București, p. 782

Contemporanul lui Porumbescu, preotul Simion Florea Marian era considerat de B. P. Hasdeu „singurul etnograf român” și a devenit un adevărat ctitor de școală, din care descind, printre alții: Artur Gorovei, Elena Niculiță – Voronca etc.

În Bucovina au trăit și au militat pentru cauza românească membrii ilustrei familii a Hurmuzăchenilor, în casa istoricilor citați schimbând numele lui Ciprian Golembiowski în Ciprian Porumbescu. Prietenul cărturarilor cernăuțeni, Vasile Alecsandri, va dedica provinciei cunoscuta poezie *Dulce Bucovină, veselă grădină*. Aici va poposi discipolul lui Fr. Chopin, Carol Miculi, născut în Cernăuți și oaspete al lui Iraclie Porumbescu, la Șipotele Sucevei. Peste decenii, în Țara Fagilor va poposi însuși Constantin Brăiloiu - a cărei parteneră de viață era din Mălinii Fălticenilor - descoperitorul uneia dintre cântărețele populare de referință ale timpului, Maria Surpat, precedat de George Breazul și urmat de Paul Constantinescu, autorul nemuritorului balet *Nunta în Carpați*, născut din substanța melodică găsită la Fundul Moldovei. Compozitorul însuși rememora peste ani geneza lucrării ce reprezintă spiritualitatea românească în muzica noastră coregrafică: „Era în vacanța de vară a anului 1928. În plin sezon de odihnă pentru truditarii școlii, 60 de cercetători grupați în echipe pe specialități de cultură și artă, de economie, sociologie, drept și medicină, conduși de eminentul profesor universitar Dimitrie Gusti, descindeau în comuna Fundul Moldovei – Câmpulung, din nordul Bucovinei”<sup>4</sup>.

Cei doi coordonatori ai Arhivelor fonogramice amintite, George Breazul și Constantin Brăiloiu, cu discipolii lor, au înregistrat și notat melodiile însoțitoare ale nunții și ale petrecerilor populare din această vestită comună de munte, „lungă de câteva zeci de kilometri și veche de când așezările omenești pe aceste plaiuri”, iar celebra Floria Capsali a studiat dansurile populare ale localității, publicate în studiul *Jocurile din comuna Fundul Moldovei*, 1932. Așa cum reține biograful lui Paul Constantinescu, tânărul muzician și Floria Capsali au sintetizat ritualul nupțial într-o lucrare coregrafică (dublată și de o suită), care „vor trăi cât va trăi arta muzicală și coregrafică românească”<sup>5</sup>.

De pe valea superioară a Moldovei Carol Miculi va culege și prelucra pentru pian șaisprezece melodii din cele *Douze airs nationaux roumains* – 12 arii naționale românești – tipărite la Lemberg și prezentate de Vasile Alecsandri în România literară din 27 februarie

---

<sup>4</sup> Tomescu, Vasile, *Paul Constantinescu*, 1967, București, Editura Muzicală, p. 226

<sup>5</sup> Idem, p. 238

1855 și de Eugen Păunel, în 1935, în Glasul Bucovinei. Printre ele găsim: mai multe hore, două doine, *Cântecul lui Dari*, *Bujoru*, *Corabiasca* (giocu), *Ciobanescu*, *Arcanu* (goicu), *Oborocu*, *Lunca țiță*, *lunca zbiară*, *Sub poale de codru verde*, *Buciumu*, *Arde-te-ar focu pământu*, *Oițele*, unele dintre intonațiile celor 48 melodii intrând în ghirlandele opusurilor enesciene, cum ar fi, printre cele mai cunoscute, *Pasăre galbenă* și *Pe o stâncă neagră* – melodia poporanizată a lui Alexandru Flechtenmacher.

Vor urma culegerile lui Alexandru Voevidca, cele peste 3000 de piese populare culese între anii 1907 – 1924, dintre care au fost publicate doar 384 în culegerea lui Mathias Friedwagner – *Romänische Volsklieder*, band I Würzburg, 1940, o altă parte fiind publicată de Constantin Brăiloiu, în 1927 și 1932, *17 Colinde, cântece de stea și urări de Anul Nou*, fiind publicate în 1924 și 275 de melodii alcătuind volumul *Cântece populare din Bucovina*, îngrijit de Vasile D. Nicolescu și Cristina Rădulescu – Pașcu, tipărite în 1990<sup>6</sup>, restul așteptându-și valorificarea tipografică și științifică.

Paralel cu spiritualitatea populară se va contura în Bucovina un „spirit al unui fond românesc predominat de spiritul culturii germane” de care vorbea muzicologul și profesorul Liviu Rusu, descendent al școlii muzicale de la Cernăuți<sup>7</sup>.

În această direcție este încadrat în primul rând Eusebie Mandicevski, profesor și apropiat al lui Ciprian Porumbescu la Viena, originar din Băhrinești - Rădăuți, prieten și om de încredere al lui Johannes Brahms, bibliotecar al Gesellschaft der Musikfreunde din Viena, editor al creației lui Beethoven, Bach, Brahms, Schubert, Haydn, Caldara etc, dar și autorul celor trei antologii de cântece pentru voce și pian culese de Alexandru Voevidca: *52 Cântece populare bucovinene* - 1922, *80 Cântece populare bucovinene* - 1923 și *68 Cântece populare* - 1924. Cu aceste prelucrări de melodii din colecția lui Voevidca se realizează ceea ce am putea numi trecerea de la melodia de factură populară cu sorginte bucovineană la cea de factură cultă.

Într-o altă direcție, dar nedespărțită ci integrată ortodoxismului românesc, se afirmase celebra școală de la Putna, cu principalii săi reprezentanți, Evstatie Protopsaltul, Antonie Protopsaltul și Theodosie

---

<sup>6</sup> Voevidca, Alexandru, *Cântece populare din Bucovina*, Ediția îngrijită de Vasile D. Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pașcu, București, Editura Muzicală, 1990

<sup>7</sup> Rusu, Liviu, *Câteva idei despre viața muzicală a Bucovinei*, în: Satco, Emil, *Muzica în Bucovina. Ghid*, Suceava, 1981, p. 5



Zotica, cei cărora datorăm cele douăsprezece antologii de cântări de cult în limba greacă, limba de cult a epocii postștefaniene din țara noastră, aflate în prezent în diverse biblioteci din lume: București, Iași, Putna, Dragomirna, Leipzig, Leimonos, Moscova, Sofia, majoritatea restituite cercetării prin grija împătimiților bizantinologi, Gheorghe Ciobanu, Titus Moisescu și Marin Ionescu.

Drumul deschis de Carol Miculi și Alexandru Voevidca va fi continuat în etapa ctitoririi etnomuzicologiei muzicale românești de către înșiși cei doi ctitori ai disciplinei, George Breazul, Constantin Brăiloiu și de către membrii celor două Arhivei fonogramice, a Ministerului Cultelor și Artelor fondată de cel dintâi în anul 1927 și cea a Societății Compozitorilor Români, fondată un an mai târziu – 1928, ambele prezentate în recentul studiu consacrat înființării Societății Compozitorilor Români<sup>8</sup> și în monografia ce-și așteaptă susținerea materială pentru publicare<sup>9</sup>.

Aflat în anul 1928, la Fundul Moldovei Dimitrie Gusti, titularul catedrei de estetică, etică și sociologie a Universității din București, membru al Academiei Române, îi scria lui George Breazul: „Cred că este în interesul mișcării conduse de dumneata pentru culegerea de folclor muzical ca să nu ne lași în suspensie! Am pus prea mare preț pe colaborarea d-tale și ... n-am vrea ca în comunicările pe care le voi face la Academia Română, la toamnă, să nu pot vorbi nimic și despre folclorul muzical din Fundu Moldovei. Vezi – ar intra acest folclor la Academie mai solemn ca până acum și după o metodă științifică”. În felul acesta se realizează pe pământul bucovinean o primă fază a apropierei dintre sociologie și etnografie în cercetarea creației populare aflată la faza copilăriei etnomuzicologiei românești, apropiere de care beneficiază și la care contribuie nu numai Brăiloiu – cum s-a crezut până în prezent – ci și George Breazul, chiar dacă nu în aceeași măsură și cu aceleași reverberații.

Amintind importantul moment de întâlnire cu cercetările sociologice întreprinse de Seminarul de Sociologie de pe lângă Universitatea din București, condus de Dimitrie Gusti, cel din urmă preciza în studiul și apoi în broșura din 1932, Arhiva fonogramică a

---

<sup>8</sup> Vasile, Vasile – *Societatea Compozitorilor Români, moment crucial în istoria muzicii românești și consecințele asupra culturii naționale*, în: *Muzica*, Serie nouă, Anul XXI, nr. 4 (84), octombrie – decembrie 2010, pp. 41 – 89

<sup>9</sup> Vasile, Vasile - *George Breazul – ctitoriile sale culturale*, monografie achiziționată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și propusă pentru tipar

Ministerului Instrucției, Cultelor și Artelor, că înregistrase 158 de piese, imortalizate pe 66 fonograme, redând tabelul informatorilor materialului cules.

Acest moment important din istoria etnomuzicologiei românești (5–12 august 1928) este rememorat de Henri H. Stahl: „Profesorul George Breazul venise din partea Arhivei fonogramice a Ministerului Cultelor și Artelor, fiind primul folclorist pe care l-am văzut făcând înregistrări pe suluri de ceară, cu aparate Edison”<sup>10</sup>.

Momentul întâlnirii pe pământ bucovinean a etnomuzicologiei românești, în fașă, cu școala sociologică a lui Gusti a fost imortalizat și de Ovidiu Bîrlea, care evident nu-l prea iubea pe Breazul – dovadă că i-a dedicat numai lui Brăiloiu una dintre „efigiile” lucrării sale cu acest titlu - dar reține câteva date esențiale pentru creionarea întâlnirii de la Fundul Moldovei, unde a fost chemat de D. Gusti, precizând că el nu a stat prea mult deoarece și-a înregistrat repertoriul satului și a plecat, profesorul fiind nemulțumit de timpul afectat cercetării de Breazul și atunci l-a chemat pe Brăiloiu, care se va atașa cercetării sociologice<sup>11</sup>.

În recentul studiu consacrat relațiilor dintre Constantin Brăiloiu și George Breazul, Octavian Lazăr Cosma reține că localitatea investigată de cel de-al doilea „a fost cercetată imediat și de către un colectiv condus de către Constantin Brăiloiu”, conchizând că „suprapunerile și încrucișările erau la ordinea zilei...”<sup>12</sup>.

Folclorul Bucovinei va intra apoi în atenția celor doi muzicieni moldoveni prin naștere (primul se născuse pe Valea Bistriței, iar secundul la Roman) și prin formație, Gavriil Galinescu și Alexandru Zirra (și primul descinde din școala lui Gavriil Musicescu), ambii profesori la Conservatorul din Cernăuți și ai celui din Iași, membri ai Arhivei fonogramice a Ministerului Cultelor și Artelor.

Contemporan și colaborator din cei mai productivi ai lui Constantin Brăiloiu și George Breazul, fondatorii etnomuzicologiei românești – așa cum l-am prezentat în recenta monografie<sup>13</sup> – Galinescu a rămas prea puțin cunoscut, deoarece nu a reușit în timpul vieții – și nu s-a realizat nici după moartea lui – publicarea importante sale colecții

---

<sup>10</sup> Stahl, Henri H. – *Amintiri și gânduri*, București, Editura Minerva, 1981, p. 92

<sup>11</sup> Bîrlea, Ovidiu – *Efigii*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 96

<sup>12</sup> Cosma, Octavian Lazăr - *Distorsiuni muzicologice Constantin Brăiloiu – George Breazul, (I)*, în: *Muzica*, București, Serie nouă, An XIX, nr. 3 (75), iulie – septembrie 2008, p. 16

<sup>13</sup> Vasile, Vasile – *Gavriil Galinescu*, Piatra Neamț, Editura Nona, 2008

de folclor muzical atingând aproximativ 1.000 de piese. Soarta lui se aseamănă din acest punct de vedere cu cea a lui Alexandru Voevidca, abia în ultima vreme debutând punerea la dispoziția cercetării a impresionantei sale colecții, eșalonată în mai multe volume. Spre deosebire de aceasta, colecția lui Galinescu este în prezent risipită în foarte multe fonduri arhivistice și documentare ale unor instituții (Biblioteca Academiei Române – Cabinetul de muzică, Institutul de Etnografie și Folclor din București, Arhivele Statului din Piatra Neamț), sau ale unor persoane, cele mai multe descendente ale familiei (la fiica muzicianului la Iași, la nepoții domiciliați în comuna Ceahlău – unde este înmormântat folcloristul), la regretatul nepot de frate al muzicianului, învățătorul pensionar Teoctist Galinescu din Hangu, o mică parte fiind încredințată de familie autorului acestui demers. Această bogată colecție nu numai că nu este sistematizată și cunoscută, dar riscă să se piardă și să se deterioreze sau să se înstrăineze. Multe din aceste piese sunt culese înaintea primului război mondial și au o valoare deosebită și o vechime asemănătoare celor din culegerea lui Béla Bartók - *Cântece populare românești din comitatul Bihor* (1913) - din culegerile lui Tiberiu Brediceanu din Maramureș<sup>14</sup> și din Banat<sup>15</sup>, precum și din colecția de melodii populare românești, realizată de Alexandru Voevidca, amintită mai sus și din cea a lui D. G. Kiriac<sup>16</sup>.

Din păcate, puținele istorii ale folcloristicii muzicale românești nu au avut la dispoziție acest valoros material cules încă din primele decenii ale secolului trecut din spațiul ce se extinde și în vatra folclorică a Moldovei și a Bucovinei, unde trăia, la Neagra Șarului, preotul econom Vasile Marcoci, unchiul după mamă, care va deveni sprijinitorul material și moral al orfanului Gavrilaş. La maturitate, nepotul îi va dedica, în semn de recunoștință, lucrarea de licență în teologie, tipărită în 1909, Arta religioasă caracteristică, rolul și importanța ei. De altfel, numeroasele împărțiri administrative au făcut ca vatra folclorică din jos de Dorna să aparțină când județului Suceava, când Neamțului, ori Fălticenilor, sau Câmpulungului, compartimentarea

---

<sup>14</sup> Brediceanu, Tiberiu, *170 melodii populare românești din Maramureș*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957

<sup>15</sup> Brediceanu, Tiberiu, *Melodii populare românești din Banat*, București, Editura Muzicală, 1972

<sup>16</sup> Kiriac, D. G., *Cântece populare românești*, Introducerea de Vasile Popovici, București, Editura Muzicală, 1960

culegerilor pe criteriul județului nejustificându-se, fiind vorba despre o spiritualitate ce nu poate fi despărțită decât artificial.

Prestigioasa istorie a folcloristicii românești îi amintește o singură dată numele lui Galinescu, printre „culegătorii mai asidui ai Arhivei Fonogramice a lui George Breazu, înființată în anul 1927”<sup>17</sup>.

Fișa din volumul consacrat folclorului muzical și coregrafic de către Iordan Datcu<sup>18</sup> este incompletă, chiar dacă am privi-o numai din punctul de vedere al lucrărilor tipărite ale lui Galinescu, manuscrisele și activitatea de profesor de folclor, desfășurată în cadrul Conservatorului „George Enescu” din Iași, fiindu-i necunoscute autorului.

În următoarele ediții ale lucrării, Iordan Datcu completează datele despre folcloristul Galinescu folosind un profil al folcloristului publicat în Revista de Etnografie și Folclor, în anul 1992<sup>19</sup>, amintind printre localitățile de pe Valea Bistriței de unde culege folclor și unele din partea nordică, pe cursul superior al râului. Acestea aparțineau administrativ – așa cum am mai arătat - de județele bucovinene, Câmpulung, Suceava, Fălticeni, Baia, sau erau situate în aceeași vatră folclorică a Văii Bistriței, printre ele numărându-se: Sabasa, Broșteni, Mădei, Cotârğași, Holda etc<sup>20</sup> detalii reiterate și în ultima ediție<sup>21</sup>. Din Broșteni a cules foarte multe piese din antologia sa și localităților amintite trebuie adăugate din zona bucovineană Neagra Șarului și Panaci.

Multe dintre considerațiile folcloristului sunt valabile și pentru folclorul bucovinean, cunoscut în descinderile sale în vatra folclorică a Văii Bistriței, cum ar fi cele din studiile Muzica în Moldova, tipărit în 1935, de Institutul de arte grafice Marvan din București și republicat în

---

<sup>17</sup> Bîrlea, Ovidiu, *Istoria folcloristicii românești*, București, Editura Enciclopedică Română, 1979, p. 509

<sup>18</sup> Datcu, Iordan, *Dicționarul folcloriștilor*, vol. II, *Folclor muzical, coregrafic și literar românesc*, București, Editura Litera, 1983, p. 115

<sup>19</sup> Vasile, Vasile, *Folcloristul Gavriil Galinescu*; în *Revista de Etnografie și Folclor*, București, Editura Academiei Române, Tom. 37, nr. 6/1992, p. 555–567

<sup>20</sup> Datcu, Iordan, *Dicționarul etnologilor români*, vol. I, București, Editura Saeculum I. O., 1998, p. 281–282

<sup>21</sup> Datcu, Iordan, *Dicționarul etnologilor români. Autori. Publicații periodice. Instituții. Mari colecții. Bibliografii. Cronologie*, Ediția a III – a revăzută și mult adăugită, București, Editura Saeculum I. O., 2006, p. 408



masivul volum din 1939<sup>22</sup>, sau din *Cântecele munților noștri*, tipărit în 1937, la Piatra – Neamț<sup>23</sup>.

Dragostea lui pentru „cântecele munților noștri” atinge vehemența protestului împotriva noilor creații ce invadau Valea Bistriței, fiind purtate de lăutari și neavând nicio legătură cu tradiția milenară: „Iată-mă într-o vacanță la Hangu – satul copilăriei mele. Dorul mă duce pe vârful cel mai înalt al muntelui Hangu (...) Deodată dintre niște brazi din apropiere aud răzbătând frânturi dintr-o melodie, zisă din trișcă de un flăcău strungar din Poiana Teiului:



Ce-o fi oare, ce cântec? – mi-am zis în mintea mea. Poate vreo melodie japoneză, rătăcită aici pe muntele Hangului, la Piciorul Pancului...Am chemat strungarul și l-am întrebat. Dar nu m-am putut desluși decât atunci când mi-a șuiert melodia. Era tangoul La căsuța albă, pe care-l auzise în sat, de la ȣiganii lăutari și pe care el zadarnic se trudea să-l zică din trișca sa cu cinci găuri, nepotrivite pentru tonalitatea melodiei tangoului”<sup>24</sup>.

Alteori străbat în gândurile folcloristului îngrijorări privind viitorul creației populare și accente pesimiste: „Bocetul acesta nu este cumva însuși bocetul de înmormântare al cântecului munților noștri – care se duce, fără întoarcere?”<sup>25</sup>

Galinescu își face ucenicia în corul lui Musicescu și admirația pentru mentorul său ieșean este evidentă în primele prelucrări, în care se dovedește adeptul armoniei modale, desprinsă din melosul popular.

---

<sup>22</sup> Galinescu, Gavriil, *Muzica în Moldova*, în: Breazul George, *Muzica românească de azi*, Cartea Sindicatului artiștilor instrumentiști din România, București, 1939, p. 673–728

<sup>23</sup> Galinescu, Gavriil, *Cântecele munților noștri*, Extras din *Anuarul liceului de băieți Piatra Neamț pe anul 1935-1936*, Piatra - Neamț, 1937

<sup>24</sup> Galinescu, Gavriil, *Cântecele munților noștri...*, p. 3–4

<sup>25</sup> Idem, p. 15

Contactul cu D. G. Kiriac îi întărește această convingere, mai ales că ilustrul său dascăl era la vremea când e datat manuscrisul cuprinzând transcrierile primelor colecții de melodii populare realizate după auz și reprezentând toate provinciile țării, inclusiv din Bucovina.

Atașamentul lui Galinescu pentru cultura populară va rămâne nedezmintit pe durata întregii sale vieți și avea ca susținător prioritar apartenența sa lumii rurale, a cărei spiritualitate îl domină. În caietele de notițe și însemnări din anii studenției, păstrate în arhivele de la Piatra - Neamț, se găsesc melodii populare, care îl însoțeau pe tânărul muzician român în anii studiilor la Leipzig, ca discipol al lui Max Reger.

Această activitate de culegere de melodii populare, începută în primul rând pentru a-și asigura material melodic pentru creație, se va extinde în timp, folcloristul intenționând o antologie monografică Văii Bistriței. Ea se va racorda apoi la cerințele specifice ale cercetării spiritualității populare, Galinescu contribuind la fondarea celor două arhive de folclor întemeiate de George Breazu și Constantin Brăiloiu, trecând și el la înregistrarea cu ajutorul fonografului. Pe baza materialului cules, el va ajunge și la studii de folcloristică și de muzicologie și la conturarea unui prim curs de folclor muzical predat la Academia de muzică „George Enescu” din Iași.

Într-una din multele introduceri scrise pentru culegerea sa de folclor – care nu va vedea lumina tiparului nici până în zilele noastre, din motive cu totul neînțelese, deși a figurat în două planuri ale Editurii muzicale – folcloristul va însemna ca an de debut în activitatea de culegere a folclorului muzical – 1900. Evident, nu poate fi vorba despre niște culegeri sistematice și răspunzând unor criterii științifice, ci doar de anii depistării viitoarelor depozite folclorice, pe care le va cerceta în profunzime în anii următori.

Cele mai vechi datări ale unor culegeri, rămase pe foi volante, păstrate în arhivele familiei, aparțin anilor 1905 - 1907, deci perioadei de studenție bucureșteană. Dacă vom raporta acest debut la contextul mare al evoluției folcloristicii românești în epocă, vom constata că mai sunt încă vreo câțiva ani până ce Academia Română va lua decizia de a acorda lui D. G. Kiriac sprijinul material necesar pentru culegerea muzicii populare. Culegerile de folclor muzical apar ca anexe ale unor antologii de folclor literar, datorate lui Constantin Cordoneanu, Sofiei Teodoreanu și altor muzicieni ai epocii.

Apare prima dată formulată și dificultatea unei asemenea întreprinderi de culegere și transcriere a melodiilor populare: „Cine-și dă seama cât de greu se notează muzica noastră poporană, mai cu seamă

când se caută, precum s-a făcut aici, a se da fără alterare, numai partea melodică esențială a cântecului, fără notarea fioriturilor ce îngreuiază zadarnic solfegierea, nu se poate să nu recunoască o lucrare care face cinste editurii ce a întreprins-o cu mari cheltuieli și fără vreo nădejde de câștig”<sup>26</sup>.

În acest context își începe activitatea de culegător de cântece populare Gavriil Galinescu, însă va fi nevoit să-și întrerupă munca, lipsind din țară în perioada studiilor în Germania și după absolvire, își va căuta viitorul loc de muncă de la o margine la cealaltă, a țării, de la Dorohoi la Buzău și aceasta în preajma izbucnirii primului război mondial, care va amâna multe din frumoasele proiecte de culegere și teaurizare ale creației populare românești.

În ciuda vitregiilor timpului, Galinescu își va continua activitatea, astfel că la constituirea Arhivei Fonogramice a Ministerului Cultelor și Artelor, în 1927, din inițiativa lui George Breazu, el – figurând ca maestru asimilat de muzică vocală la gimnaziul „Alexandru cel Bun” și liceul „Național” din Iași – deținea o vastă și valoroasă colecție de folclor din Moldova, în care ponderea o ocupau melodiile populare de pe Valea Bistriței, de pe plaiurile unde se născuse și unde funcționase ca profesor și director al gimnaziului pe care l-a înființat în comuna natală - Hangu.

„Principiul de la care s-a pornit – scrie fondatorul Arhivei Fonogramice a Ministerului Cultelor și Artelor – a fost ca să fie pusă acțiunea de culegere în legătură cu instituțiile statului, precum și cu alte instituții și persoane particulare care au arătat interes folclorului nostru muzical”<sup>27</sup>.

Printre aceste persoane s-a numărat și Gavriil Galinescu, al cărui nume este menționat de însuși fondatorul Arhivei fonogramice, cu o însemnată culegere, ce-l situează, din punct de vedere al numărului de piese, după Brediceanu și Mihail Vulpescu. Lui Galinescu i s-au achiziționat 224 melodii, fiind urmat, din același punct de vedere al cantității de material achiziționat, de Alexandru Zirra (pentru Bucovina) și Emil Riegler-Dinu – cel ce-i va lua locul lui Kiriac, după moartea acestuia, în 1928, în comisia ce-și asumase rolul de a dirigi activitatea Arhivei.

---

<sup>26</sup> Ciorogariu, P., *Cântece din popor*, versuri și muzică adunate de..., București, 1909, Prefață

<sup>27</sup> Breazu, George, *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, (1941), p. 484

Din totalul de 2377 melodii „care formează partea de arhivă fonogramică propriu-zisă”<sup>28</sup>, aproape 1/10 aparținea folcloristului moldovean, care le adunase cu migală și cu dăruire, din satele de la poalele Ceahlăului și din alte localități moldovene și bucovinene.

„Dar – arăta în continuare, conducătorul Arhivei fonogramice – în afară de acestea au mai fost achiziționate, în cursul aceluiași an, următoarele colecții populare, culese cu sau fără fonograf și transcrise și pe note muzicale: Gavriil Galinescu (Moldova) 40 melodii, achiziție urmată de colecțiile mult mai substanțiale ale lui Gheorghe Fira (Oltenia) – cu 238 melodii, Aurel Borșianu (Transilvania) – cu 380 melodii, Sabin Drăgoi (303 Colinde), Tiberiu Brediceanu (Maramureș) – 175 melodii, (Banat) – 810 melodii. Dintre toate acestea doar cele 303 *Colinde* ale lui Sabin Drăgoi, selecționate din cele 650 de piese culese de pe Valea inferioară a Mureșului, vor avea o soartă mai fericită, fiind publicate în anul 1931<sup>29</sup>.

La timpul când devine unul dintre cei mai conștiincioși colaboratori ai Arhivei fonogramice, Galinescu depășise vârsta de 40 de ani și acumulasese deja o vastă experiență de culegător, aplicând însă vechea metodă de cercetare a folclorului muzical și de transcriere după auz, metodă care va mai dăinui încă multă vreme nu numai în activitatea sa, ci și a multor alți folcloriști din țara noastră. Stau mărturie în sensul afirmațiilor de mai sus sutele de melodii populare aflate în manuscrise și pe care folcloristul le culesese încă în primele decenii ale veacului său. El nu a rămas pasiv sau refractar la noua metodă, a înregistrărilor fonogramice – dovadă că atunci când va avea posibilitatea, chiar limitată, va folosi aparatul de înregistrare – dar nu a avut șansa s-o practice decât în ultima perioadă a muncii sale de folclorist.

În perioada premergătoare înființării Arhivei fonogramice, Galinescu cercetează în mod sistematic întreaga vale a Bistriței moldovene, începând de la localitățile situate nu prea departe de principalul centru de desfășurare a viitoarelor cercetări sociologice conduse de Dimitrie Gusti și la care vor participa și George Breazul și Constantin Brăiloiu – Fundul Moldovei.

Am găsit în dosarele nr. 61, 62 și 63 din fondurile arhivistice de la Piatra-Neamț dovezi ale unei proiectate monografii a folclorului muzical

---

<sup>28</sup> Idem, p. 494

<sup>29</sup> Drăgoi, Sabin, *303 Colinde cu text și melodie*, culese și notate de..., Ministerul Cultelor și Artelor, Comisiunea pentru Arhiva fonogramică și publicarea de folclor muzical, Craiova, Scrisul românesc, 1931



de pe Valea Bistriței. Această antologie trebuia să cuprindă și culegeri anterioare din zonă, realizate de Gavriil Musicescu sau Titus Cerne și de colaboratorii revistei ieșene *Arta* (în fruntea căroră se situează profesorul A. Mustea din Roman), urmat de Teodor T. Burada și Bazil Anastasescu<sup>30</sup>.

După cooptarea ca membru fondator al Arhivei fonogramice conduse de George Breazu, Gavriil Galinescu desfășoară o vastă activitate de înregistrare de melodii populare pe cilindri de fonograf. În primăvara anului 1928 înregistrează din mai multe sate ale județului Iași (Cristești, Goești, Brăiești, Lungani ș. a.) cilindrii de fonograf existenți în fondul Institutului de Etnografie și Folclor, 120 de melodii cu fonogramele corespunzătoare. Primăverile și verile anilor 1928-1933 le petrece în mijlocul țăranilor de pe Valea Bistriței, de la care înregistrează 142 de cilindri, existenți în prezent în același fond al Institutului de Etnografie și Folclor (nr. 2504-2601, 2604-2630, 2639-2658). Acestora li se adaugă și cei 16 cilindri înregistrați în comunele din podișul Moldovei, (nr. 13.004 - 13.020) și cei șapte înregistrați în Iași de la un lăutar cunoscut din Negrești - Vaslui (nr. 2631-2638) și fișele de informatori grupate în manuscrisele 202 B din 1928 și 202 D din 1930, aflate în același fond. Relevantă ne apare înscrierea cilindrilor realizați de Constantin Brăiloiu în Fundul Moldovei (nr. 2602-2603), la 16 septembrie 1931, prin întreruperea listei cilindrilor lui Galinescu, fapt ce confirmă aserțiunea de mai sus privind contextul realizării colecției de Căntece populare din Moldova.

De asemenea, ni se pare important a evidenția faptul că folcloriștii epocii abordează numai localitățile din județele învecinate Văii Bistriței, recunoscându-i, deci, autoritatea și munca desfășurată. Așa, de exemplu, în județul Bacău cercetările folclorice sunt realizate de D. G. Kiriac, Constantin Brăiloiu, H. Brauner, în Baia este înregistrată prezența lui D. G. Kiriac, M. Vulpescu, Alexandru Zirra, G. Fira, Constantin Brăiloiu. În județul Roman culege Ilarion Cocișiu, iar în Suceava – Constantin Brăiloiu, Tiberiu Alexandru și Constantin Bugeanu. Evident, am avut în vedere perioada în care Galinescu culege în vatra folclorică a Văii Bistriței și a Iașilor.

Ca membru fondator al Societății Compozitorilor Români și în baza intensei activități de culegere a folclorului, „comisiunea pentru Arhiva fonogramică și probleme de folclor muzical” condusă de

---

<sup>30</sup> Vasile, Vasile, *Folcloristica muzicală nemțeană*, în Delion, Pavel - *Folclor muzical din județul Neamț*, Conservatorul „G. Enescu” Iași, 1987, p. II–VI

Constantin Brăiloiu, îi înmânează la 1 noiembrie 1928, folcloristului Gavriil Galinescu, delegația de a fi reprezentantul ei pentru Valea Bistriței.

Despre alte proiecte de înregistrări pe cilindri aflăm din fondul arhivistic al Academiei de muzică „George Enescu” din Iași. Astfel, în 1927 este înregistrată cererea sa pentru încredințarea aparatului și a 40 de tuburi pentru o campanie pe valea Jijiei<sup>31</sup>.

La 3 septembrie 1928, îi comunica din Hangu, prietenului și fostului său coleg de studii: „Am sosit de 4 zile de colindări prin munți, prin niște locuri extrem de grele, pe la niște stâni. M-a plouat strașnic, dar am avut o recoltă excelentă. Lucruri neașteptate, în special niște doine din gură cu acompaniament de fluier și niște bocete excelente. Plec dimineață la Iași să iau tuburi și revin la Hangu pentru a continua. Scrie-mi la Hangu...”<sup>32</sup>.

În vara anului 1933, mai precis la 31 iulie, îi dădea o nouă știre despre activitatea folcloristică: „Am 32 tuburi complete foarte importante și încă 9 goale, pe care trebuie să le înregistrez zilele acestea, când mă duc într-un sat izolat. De te interesează, te pot servi, trimițându-ți-le”<sup>33</sup>.

Pentru a nu mai depinde de fonograful Arhivei, la care mai apelau și alți profesori, intenționează să-și procure un aparat personal, iar în 1938 are ideea înființării la Iași, a unui muzeu etnografic muzical, în fond o arhivă fonogramică a Moldovei, ce va lua naștere mult mai târziu, în cadrul Universității, din păcate lipsită și în prezent de un specialist permanent de talia lui Galinescu pentru domeniul muzical.

Paralel cu această migăloasă muncă de culegere și notare a melodiilor populare trebuie consemnată activitatea de profesor la Conservatorul din Iași. Numeroase documente de arhivă ale instituției relevă aspecte importante ale acestei activități didactice. Reținem între ele mulțumirile conducerii și ale colegilor pentru competența cu care a predat acest curs, onorific. El dăduse posibilitate profesorului să-și arate vasta sa pregătire necesară inițierii viitorilor muzicieni în tainele artei populare, unii dintre ei desfășurându-și activitatea în Bucovina. În unele documente apar chiar două cursuri: unul de Folclor și altul de Etnografie

---

<sup>31</sup> Arhivele Statului Iași, Fondul Academiei de Muzică „George Enescu” Iași, Dosar nr. 10/1927, f. 312

<sup>32</sup> Breazul, George, *Scrisori și documente*, Ediție îngrijită și adnotată de Titus Moisescu, vol. I, 1984, p. 105

<sup>33</sup> Idem, p. 316

muzicală. Fondul arhivistic de la Piatra-Neamț conservă și o lucrare scrisă la Folclor, realizată de unul dintre studenții săi. Ea ne îngăduie să evaluăm coordonatele disciplinei preconizate de dascălul ieșean. Elevul realizează o analiză complexă a unui cântec de leagăn: ritm, rima versurilor, materialul melodic, scara, ambitusul, structura arhitectonică etc.<sup>34</sup>

Concepția folcloristului și profesorului este reliefată atât în lucrările sale tipărite, investigând acest domeniu al culturii populare, cât și în materialele păstrate în manuscrise, unele din ele folosite în activitatea educativă. Pregătirea sa multilaterală îi permite să se numere printre cei dintâi folcloriști români care susțin că teoria antică a catharsisului este întâlnită și în practica populară românească. El sesizează faptul că în popor descântul este considerat tot un fel de cântec, care ar avea puterea de a desface diferite legături tainice, cunoscute numai de anumiți oameni, printr-o experiență îndelungată. Aceștia se detașează din mulțime prin diverse calități, cele artistice și cele psihologice având loc prioritar.

În multe pagini manuscrise, folcloristul evidențiază necesitatea abordării fenomenului folcloric în ipostaza lui firească. Aceasta poate înlesni găsirea originii unor creații, precum și condițiile de zămislire și de adaptare. În concepția lui Galinescu, cercetătorul trebuie să îndeplinească cel puțin două condiții esențiale:

- să iubească această creație și pe cei care au creat-o și o practică;
- să aibă temeinice cunoștințe de specialitate, în stare să-i asigure înțelegerea și explicarea corectă a fenomenelor folclorice.

De aceea, Galinescu va depăși granițele unei înțelegeri limitate a unor fapte folclorice și aceasta îi va asigura pătrunderea în cele mai adânci taine ale unor fenomene din practica populară. Astfel, de la mătușa Catrina lui Grigore Ardeleanu, cea care i-a furnizat cântecul de dragoste *Somn îi maică ochilor* - devenit una din cele mai cunoscute prelucrări corale pe care le-a semnat - află „într-o seară de iarnă, când viforul şuiera în horn, ca într-un buciurn uriaș (...) povestea neamului de căpcâni”, spusă „cu glasul scăzut, ca să nu mai audă și satul”<sup>35</sup>.

Faptul că în multe materiale rămase de la Galinescu aflăm detalii despre unele dintre culegerile sale, ne dă dreptul să afirmăm că el cunoștea îndeaproape toate datinile și obiceiurile locuitorilor de pe Valea

---

<sup>34</sup> Arhivele Statului Piatra Neamț, Fond 581 – Gavriil Galinescu - Dosar nr. 64, f. 8

<sup>35</sup> *Cântecele din Munții Neamțului*, manuscris al lui Gavriil Galinescu păstrat în arhiva autorului acestui studiu, f. 10

Bistriței, multe din ele prezentate și pe scenele Iașului sau ale altor localități moldovene.

Ne reține atenția *Busuiocul*, jocul gospodinelor care iau parte la masa cea mare a nunții, care se prezintă unitar pe toată Valea Bistriței, de la Dorna la Piatra (sublinierea îmi aparține). În pofida unității sale pe un spațiu destul de extins, *Busuiocul* reunește cele mai diferite elemente artistice și ritualice, într-un sincretism în care poezia, ilustrată de strigături sau de versurile cântecului, își dă mâna cu o melodie de joc și chiar și cu mișcări coregrafice.

Dacă Ovid Densușianu rezervă un capitol pentru „Frunză verde...”, Galinescu consacră un alt capitol busuiocului, „floarea narangie”, floarea dragostei.

Pornind de la strigăturile *Busuiocului*, folcloristul sesizează specificul lor, rostindu-se cu o accentuare, cu o mlădiere specială a vocii, diferite după cuprinsul versurilor.

Între notele disperate din manuscrisele de la Piatra-Neamț se găsesc considerații fugare și despre alte genuri, cum ar fi repertoriul funebru. Profesorul evidențiază elevilor săi asemănările obiceiurilor de înmormântare din Moldova cu cele ale dacilor, prin cinstirea mortului care se face la 40 de zile și prin prezența momentelor distractive, cu glume și chiar cu horă în jurul mesei.

Într-un proiect de eseu asupra expresivității în muzică și în special în cea populară, Galinescu subliniază ideea că „la poporul nostru nu există, nu se cunoaște, nu se găsește nicăieri poezie populară fără muzică..., sau dacă vrem să ne încredințăm de acest adevăr n-avem decât să poftim pe vreun moș sau mătușă de la țară să ne recite o poezie și vom vedea că nu va putea spune nimic... În terminologia populară românească nu există cuvântul «poezie», ci numai «cântec», «viers», «ghiers», cum se zice în Moldova”<sup>36</sup>.

Sursele de unde culege folcloristul cântecele și datinile populare le găsește de obicei la cel mai renumit rapsod al localității, la bătrânii care au un adevărat cult al tradiției. Câteva exemple pot fi concludente: Natalia Moroșanu din Holda Broștenilor „a cutreierat multe sate de pe Valea Bistriței. A trăit pe vremea când Vasile cel Mare hoțea în codrii Neamțului. I-a prins cântecul”.

---

<sup>36</sup> Galinescu, Gavriil, *Expresivitatea în muzică*, manuscris neterminat, păstrat în Arhivele Statului Piatra Neamț, Fond 581, inventar 652 - Gavriil Galinescu - Dosar nr. 60



Catrina lui Neculai Andrei e „o iscusită și neîntrecută poetă populară..., pe care locuitorii Hangului au numit-o «harfa satului»; mătușa Catrina lui Grigore Ardeleanu „are un glas care te unge la inimă...Ea este trubadura satului. Are un talent strașnic de improvizație. Cred că multe cântece ce mi-a cântat sunt născocite de ea, atât melodia cât și versurile”. Veronica lui Grigore a Casandrei „era atât de șăgalnică încât umplea toate inimile de voie bună”.

Uneori culegătorul dă anumite amănunte semnificative, pe care le găsim în maldărul de însemnări sau în unele materiale nefinisate, amănunte ce explică și preferința interpretului pentru un anumit gen, sau în unele cazuri, chiar geneza piesei. În acest sens poate fi citată balada Amărâtă turturea, auzită de la văduva Smaranda Turcu din Izvorul Alb. Văduvia păsării din baladă, considerată de culegător o capodoperă veritabilă, este modelul văduviei cântăreței.

În fază de proiect au mai rămas de la Galinescu un studiu despre lăutari (locuitori ai mahalalelor orășenești, care și-au făcut o profesie din a cânta la nunți și cumetrii, unde au luat locul trișcarilor și fluierarilor) și unul care evidențiază concepția sa despre evoluția folcloristicii românești.

Sunt creionați în cel de-al doilea studiu cei mai de seamă folcloriști din generația sa, unii dintre ei recunoscuți mai ales în calitate de prelucrători de melodii populare: Béla Bartók, Constantin Brăiloiu, Emil Riegler-Dinu, Gheorghe Fira, Nicolae Oancea, Constantin Baci, Ion Croitoru etc.

Studiul neterminat, Muzica populară, este în cea mai mare parte axat pe exemplele întâlnite de el prin satele Văii Bistriței, dar cuprinde și culegeri publicate în Arta sau Izvorușul, sau aparținând unor culegători ca Bazil Anastasescu, Tiberiu Brediceanu, Gheorghe Fira, Teodor T. Burada, Aurel Borșianu etc.<sup>37</sup>, aici distincția folcloriștilor de componiști bazați pe folclor fiind mai clară.

Este interesant că un alt dosar<sup>38</sup> cuprinde foarte multe exemple din Amărăștii lui George Breazu, pe care-l citează ca informator.

O idee interesantă ce atrage atenția în mai multe lucrări ale lui Galinescu, publicate și nepublicate, este cea referitoare la continuitatea culturii poporului nostru și legat de aceasta semnalarea faptului că nu geto - dacii au împrumutat modurile populare de la greci, ci invers – grecii de la strămoșii noștri. În mai multe conferințe publice și

---

<sup>37</sup> Idem, Cutia II, Dosar nr. 61

<sup>38</sup> Idem, Cutia III, Dosar nr. 67

radiofonice, muzicianul moldovean spunea: „În cântecele populare de pe Valea Bistriței s-au conservat de-a lungul veacurilor, vechile moduri de la strămoșii noștri traci, pe care și grecii i-au cinstit”.

Ideea este foarte prețioasă pentru vremea când apare și ea ne dovedește cu prisosință postarea dascălului de la Academia de muzică din Iași pe poziții științifice, argumentate cu texte din *Geographica* lui Strabon. El combate cu tărie în mai multe ocazii, inclusiv în studiul său, *Muzica în Moldova*, teoria ce prindea tot mai mult teren, după care modurile vechi grecești ni s-ar fi transmis prin intermediul muzicii religioase: „Sunt deci greșite afirmațiile acelor care susțin că modurile vechi grecești au fost introduse la noi sub influența muzicii bizantine din uzul Bisericii noastre. Orice cunoscător al acestei muzici poate ușor remarca deosebirea dintre melodiile bisericesti și cele populare, denumite și «lumești»<sup>39</sup>.

Marele avantaj pentru muzicianul moldovean îl prezenta faptul că era unul din cei mai avizați cunoscători ai muzicii bisericesti ai epocii, specializându-se cu două autorități incontestabile ale epocii, cu Egon Wellesz – la Viena și cu Constantin Psachos – la Atena. Aceasta i-a înlesnit și depistarea unor transferuri dintr-un domeniu în altul. Astfel, el sesizează prezența glasului al IV-lea stihiraric, cu isonul pe vu, „deci tonica nu e pe si, cum s-ar crede”<sup>40</sup>, în cântecul de joc *De-oi avea de n-oi avea*. Muzicianul cere părerea lui Breazu și, prin el, a lui Drăgoi și-și face din stabilirea acestui mod (cunoscut astăzi sub numele de gamă acustică) o preocupare de lungă durată. El găsește noi melodii în acest mod și le comunică lui Breazu și altor specialiști. Breazu însuși se îndoiește de autenticitatea creației și-i cere confirmarea<sup>41</sup>.

Ulterior el va cita acest exemplu în marea sa sinteză, *Patrium Carmen* și prin ea modul ajunge într-o altă sinteză. Galinescu chiar îi propune lui George Breazu „s-o mai slăbim cu denumirile acestea grecești, când cântecele sunt curat românești”<sup>42</sup>.

În același timp, el găsește corespondențe ale unor scări de melodii populare cu caracter cromatic în moduri derivate din scara ehului al VI-lea.

---

<sup>39</sup> Galinescu, Gavriil, *Muzica în Moldova*, în: Breazu George, *Muzica românească de azi*, București, 1939, p. 677

<sup>40</sup> Breazu, George, *Scrisori și documente*, Ediție îngrijită și adnotată de Titus Moisescu, vol. II, București, Editura Muzicală, 1990

<sup>41</sup> Idem, p. 142; Cântecul în discuție apare aici cu titlul dat de refren: „Gura mâni-sa”

<sup>42</sup> Idem, p. 121

Concepția sa despre muzica populară poate fi cunoscută și din cuprinsul conferințelor ținute în diferite locuri din țară. Din păcate, o bună parte a acestor conferințe s-a pierdut și aflăm doar date despre ele sau impresii consemnate în diferite documente. Detalii despre conferințele sale având ca subiect creația populară românească aflăm din arhiva familiei, din corespondența cu George Breazul și din fondul arhivistic ieșean. Astfel, la Iași, am găsit cererea lui Galinescu adresată rectoratului Universității Alexandru Ioan Cuza, pentru acordarea aulei universitare, în vederea susținerii unei asemenea conferințe adresată în primul rând studenților<sup>43</sup>.

Folcloristul și-a făcut publice ideile sale despre creația populară, fiind însoțit de unele formații artistice locale pentru exemplificări, în multe locuri din țară: Chișinău, Bălți, Soroca, Bârlad, Piatra-Neamț, Satu-Mare<sup>44</sup>.

Tematica acestor conferințe, susținute la Iași, la 14 februarie și 25 martie 1938: *Cântece populare din Munții Neamțului*; 2 aprilie 1938: *Păduri, livezi în cântecul popular românesc*; 27 martie 1938: *Veniți să plantăm șesurile*, ilustrează enciclopedismul vorbitorului. Variante ale acestor conferințe se păstrează în arhiva de la Piatra-Neamț<sup>45</sup>, alături de alte trei conferințe despre muzica populară românească<sup>46</sup> și de fragmente din studiul *Muzica la români*<sup>47</sup>.

Unele dintre aceste texte vor sta la baza unor studii ample, pe care muzicianul vroia să le tipărească. La 8 februarie 1940 îl roagă pe colegul bucureștean, George Breazul, să-i publice unul din aceste studii, în colecția pe care o inițiasese<sup>48</sup> și la o săptămână după (15 februarie 1940) îi comunica faptul că încredințase un text asemănător unui anuar ce apărea la Piatra-Neamț, unde-și publicase *Cântecele munților noștri*. Dintr-o altă scrisoare, din octombrie 1940, aflăm că „abia venit de la țară, reflectez deocamdată să completez și să încerc publicarea studiului meu

---

<sup>43</sup> Arhivele Statului Iași, Fondul Universității Alexandru Ioan Cuza, Rectoratul 1860 - 1944, Dosar nr. 1660/1937

<sup>44</sup> Breazul, George, *Op. cit.*, vol. I, p. 585

<sup>45</sup> Arhivele Statului Piatra Neamț, Fond 581, inv. 652 – Gavriil Galinescu - Dosar nr. 4 și 6

<sup>46</sup> Idem. Dosar nr. 3

<sup>47</sup> Idem. Dosar nr. 6

<sup>48</sup> Breazul, George - *Op.cit.*, vol. I, p. 670

despre folclorul din Munții Neamțului, cum și a cârților de coruri – asta, înainte de-a muri vreau s-o fac!”<sup>49</sup>.

La 18 decembrie 1941 folcloristul inaugura, la postul de radio Iași, ciclul de conferințe intitulat *Cântece din munții Neamțului*, făcându-și publice ideile sale despre creația populară românească și contribuind la sensibilizarea ascultătorilor față de valorile perene ale folclorului.

Galinescu crede în necesitatea studierii complexe a cântecului popular și pledează pentru prezența în planurile de învățământ ale viitorilor profesori de muzică, a unor discipline distincte: Folclorul, Etnografia muzicală și Fiziologia muzicală comparată, al căror scop „este de a studia nu numai structura arhitectonică a cântecului popular, ci și originea, mediul și ambianța socială în care el s-a zămislit și viețuiește, cum și confiniile geografice ale felurilor dialecte muzicale” – cum se exprima în conferința radiofonică amintită.

Bazate îndeosebi pe cântece populare culese de el însuși, studiile lui pun în evidență pregătirea enciclopedică a lui Galinescu. Chiar dacă destul de târziu, el se alătură celor care nu se declarau de acord cu ideea că folclorul reprezintă bunuri decăzute din arta cultă și adaugă noi argumente, susținând valoarea excepțională a multor creații folclorice: „Melodiile populare românești sunt veritabile perle artistice, chiar când ele se prezintă într-o formă simplă și naivă” – cum susținea în conferința radiofonică amintită - *Cântece din Munții Neamțului*.

De aceea îndeamnă pe compozitori să aibă încredere în valențele lor pentru arta cultă.

Ne atrage atenția și explicarea cuvântului auaș, întâlnit în singura creație din folclorul copiilor, pentru care propune o interesantă etimologie și anume latinescul aureus – ban de aur, care din străbuni „când se găsea mai des, avea darul de a tămădui nu numai sărăcia, ci multe răni”.

Pe această bază este argumentată vechimea unor asemenea producții, căci „mulți ani au curs ca de la banul de aur să se ajungă la pietricelele de pe prundul Bistriței”.

Împotriva ideilor acreditate în epocă referitoare la caracterul de împrumut al muzicii românești, Galinescu aduce limba, portul și obiceiurile specifice.

Se impune o trecere în revistă și a problematicii lucrărilor sale tipărite, care vor întregi imaginea unui cercetător profund al creației populare. Este vorba în principal de studiul *Cântecele munților noștri*,

---

<sup>49</sup> Idem, p. 694



tipărit la Piatra-Neamț, în anul 1936, de serialul, adunat apoi într-un volum separat, *Cântarea bisericească*, și de *Muzica în Moldova*, integrată amplului volum realizat de George Breazu<sup>50</sup> după ce fusese tipărită separat.

Valoarea artistică a cântecului popular este dublată și de una istorică, în cântecele populare culese de el însuși identificând mai multe moduri aflate în practică și „la strămoșii noștri traci, pe care și grecii i-au cinstit, împrumutând de la ei zeii și, desigur, și cântecele”<sup>51</sup>.

Citând mai multe cântece din zonă, „excelente ca factură melodică, îndeplinind la perfecție toate regulile riguroase ale compoziției liedului clasic”<sup>52</sup>, folcloristul susține marea varietate și diversitate a folclorului, care însoțește cele mai importante momente din viața omului.

Așa cum am anticipat, Galinescu găsește elemente comune ale muzicii populare și muzicii religioase de factură bizantină, protestând împotriva amenințării artei bisericești de către ceea ce el numește „vulgarismul profan”. Melosul popular, dezvoltat paralel cu cel de sorginte bizantină reprezintă pentru autorul lucrării *Cântarea bisericească*, surse indispensabile și condamnă pe compozitorii care ignoră tradiția bizantină a cântării noastre de strănă<sup>53</sup>.

Muzica în Moldova readuce problema originii tracice a multor creații ale grecilor, justificând asemănarea prin împrumuturile masive ale cântecelor strămoșilor noștri: „Nu este, deci, deloc exclus că acele cântece, pe cari muzicienii lor antici (ai grecilor - nota îmi aparține) le-au teoretizat și clasificat, să nu fi fost tocmai originale, adică culese din popor, ci mai degrabă au fost auzite la adunările lor orășenești, fiind aduse tocmai de prin «Dacia Felix»”<sup>54</sup>.

Căci – scrie în continuare Galinescu – „în cântecele noastre vechi, moldovenеști, cari se aud tocmai prin regiunile cele mai izolate, găsim reprezentate modurile, pe cari Grecii le prezintă ca ale lor proprii” și citează în sprijinul afirmației mai multe cântece de pe Valea Bistriței, în

---

<sup>50</sup> Galinescu, Gavriil, *Muzica în Moldova*, București, Editura Marvan, 1935; Republicat în: Breazu George, *Muzica românească de azi*, București, 1939, p. 671-728

<sup>51</sup> Galinescu, Gavriil *Cântecele munților noștri...*, p. 5

<sup>52</sup> Idem, p. 10

<sup>53</sup> Galinescu, Gavriil, *Cântarea bisericească*, Iași, Tipografia Alexandru Țerek, 1949

<sup>54</sup> Galinescu, Gavriil, *Muzica în Moldova*, în: Breazu George, *Muzica românească de azi...*, p. 673

diferite moduri: frigian, dorian, mixolidian, hipolidian, hipofrigian etc. „Or(i), e absolut sigur – conchide istoricul – că străbunii noștri, cari s-au afundat în codrii Neamțului, nu s-au dus niciodată în Elada și nici n-au avut a învăța cântecele lor de la vreun grec, pripășit ca negustor prin acele locuri. Asemenea cântece sunt «autohtone» și originea lor trebuie căutată aiurea, decât în vechea Eladă sau Asia Mică”<sup>55</sup>.

Unul din cele mai puternice argumente ale circulației modurilor în practica folclorică românească îl constituie apariția lor în forme modificate, pentru care el citează străvechi cântece românești culese din Moldova, întâlnindu-se pe aceleași coordonate cu prietenul său, George Breazu, cel care va definitiva tabloul modurilor cromatice. „Geniul muzical al poporului român(esc) a modificat deci modurile, alterând uneori, pentru varietate, unele sunete. Asemenea variațiuni (...) sunt pline de măiestrie, iar cântecul însuși, ca factură tehnică, este o capodoperă”<sup>56</sup>.

Exemplul la care se referă este într-adevăr o capodoperă. Este *Cântecul lui Vasile cel Mare*, a cărui substanță melodică o întâlnise și Constantin Brăiloiu în doina *Mândră floare-i norocu* din Sadova Sucevei.

Meritul lui Galinescu constă și în sesizarea evoluției modurilor populare întâlnite în cântecele noastre populare în strânsă interdependență cu practica artistică și nu condiționată de legi, canoane, clasificări artificiale.

Continuând linia lui Theodor Burada și Titus Cerne, Galinescu se ocupă în aceeași lucrare de instrumentele populare românești, ale căror origini se pierd în trecutul îndepărtat.

Cercetătorul insistă asupra rolului cântecului în viața țăranului român, în acesta reflectându-și profunzimile sufletului său. Afirmăția și-o susține și cu citate din Martin Opitz („Când aud un cântec românesc îmi vine să cred că muzica este anume creată pentru români și românii pentru muzică”), din Vasile Alecsandri și Gavriil Musicescu, dar mai ales cu pertinente și atente analize ale cântecelor populare românești de pe Valea Bistriței. Tocmai această apropiere a muzicii de viața țăranului a determinat anumite mutații în timp atât ale modurilor de exprimare cât și ale destinației unor instrumente populare. Folcloristul explică prezența în practica populară românească a celor două buciume, cel dacic, confecționat din lemn de cireș sau de tei, și cel roman – din metal. Este

---

<sup>55</sup> Idem, p. 675

<sup>56</sup> Idem, p. 677

remarcată multipla întrebuintare a buciului în decursul istoriei. Astfel el a fost folosit la Podul Înalt în scopul inducerii în eroare a hoardelor turcești, iar la Calomeia, în 1485, Ștefan cel Mare descalecă în fața regelui polon în sunetele buciilor regale și ale celor moldovenești, citându-și exemplele din Arhiva istorică a României a lui Bogdan Petriceicu Hașdeu. Totodată, este menționată folosirea buciului la înmormântări la Broșteni și la Vatra Dornei.

Deși realizată într-un timp îndelungat și în condițiile arătate, colecția de melodii populare va fi definitivată în ultima parte a vieții folcloristului, când se înregistrează și eforturi de tipărire a ceea ce-i mai rămăsese după cele două războaie mondiale.

În 1950 proiecta noi campanii folcloristice „prin niște sate înfundate în susul Bistriței”, poate și stimulat de George Breazul care-i cerea noi materiale<sup>57</sup>.

Nu întâmplător, Filaret Barbu îl considera cel mai avizat specialist și-l ruga să-i trimită melodii moldovenești<sup>58</sup>, probabil ca sursă de inspirație pentru opereta sa, *Plutașii de pe Bistrița*.

În 1956 propune Institutului de Folclor tipărirea unei culegeri, *Cântece populare din Moldova*, cuprinzând 92 piese, clasificate de referentul instituției, etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu, astfel: 55 de cântece, 24 de jocuri, dintre care trei cu text, 4 balade, 2 cântece de nuntă și alte cântece din repertoriul sărbătorilor de Crăciun și Anul Nou. „Unele piese – menționează referatul – sunt de o vechime destul de mare, putând fi urmărite până către anul 1850 (...) iar altele (...) la începutul secolului al XVIII-lea<sup>59</sup>”.

Se sugera autorului „să includă în această colecție și alte piese pe care știm că le are, inclusiv cele din *Cântecele munților noștri*” și conchidea: „Cu îmbunătățirile indicate se va ajunge, socotesc, la o colecție foarte valoroasă și necesară, deoarece ar umple un gol de mult simțit”. În scrisoarea expediată lui Galinescu, în aceeași vreme, etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu, în calitate de șef al sectorului muzical al Institutului de Folclor, menționează trimiterea, cu 2 - 3 ani în urmă, a altei culegeri, refuzată pentru că le lipseau cântecelor culese data și locul culegerii și numele informatorilor, în unele cazuri, deși multe din ele erau foarte frumoase „așa încât ar fi păcat să văduviți colecția de

---

<sup>57</sup> Breazul, George, *Scrisori și documente...*, vol. II, 1990, p. 113

<sup>58</sup> Idem, p. 139

<sup>59</sup> Referatul etnomuzicologului Gheorghe Ciobanu la colecția de *Cântece populare din Moldova*, datat 4 ianuarie 1957, se păstrează în arhiva familiei

ele”. La începutul anului 1957 i se cerea folcloristului moldovean, retras în comuna natală, „o colecție din tot ceea ce ați cules, deoarece aveți un material extrem de prețios, ca vechime, stil și realizare”. Se proiectează, deci, alcătuirea unei colecții reprezentative a neobositului culegător dar și a folclorului moldovenesc, îndeosebi al celui de pe Valea Bistriței.

„Culegător asiduu al folclorului, trăind mulți ani la Hangu în mijlocul țăranilor de la munte. Gavriil Galinescu a privit folclorul atât ca om de știință, cât și ca muzician artist, deslușindu-i sensurile expresive adânci”<sup>60</sup> – scria profesorul George Pascu, unul dintre discipolii săi.

Pentru istoria folcloristicii, numele lui Galinescu trebuie așezat alături de cel al lui Teodor Burada și Gavriil Musicescu, ca unul care a cules și notat valoroase și autentice creații populare, în parte folosite în prelucrări corale, compoziții ample și în materiale folcloristice și muzicologice.

Aprecierea culegerilor sale rezultă din prezența lor în lucrări reprezentative, realizate în ultimii 50 de ani. Vom începe cu amplul studiu al lui George Breazu, *Patrium Carmen*, în care-și fac loc un cântec din repertoriu funebru și un cântec propriu-zis, culese din Hangu<sup>61</sup>.

Cele trei cursuri de Folclor muzical, realizate de Emilia Comișel<sup>62</sup>, de membrii catedrei de specialitate de la Cluj<sup>63</sup> și cel mai recent<sup>64</sup>, citează pentru muzica populară de pe Valea Bistriței exemple culese de Gavriil Galinescu. De asemenea, două mari culegeri ale Colecției Naționale de Folclor, realizate de Ghizela Sulițeanu<sup>65</sup> și Mariana Kahane

---

<sup>60</sup> Pascu, George, *100 de ani de la înființarea Conservatorului „George Enescu”* din Iași, Iași 1964, p. 102-103

<sup>61</sup> Breazu, George, *Patrium Carmen...*, p. 183 și 244; *Muzica românească de azi...*, p. 127 și 188 (fiind același material reeditat și exemplele lui Galinescu se repetă)

<sup>62</sup> Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967, p. 102 (ex. nr. 153) și 105 (ex. nr. 160)

<sup>63</sup> Nicola, Ioan R.; Szenik, Ileana; Mârza, Traian, *Curs de Folclor muzical*, Partea I, București, Editura didactică și pedagogică, 1963, p. 199 (ex. nr. 21), 213 (ex. nr. 42) și 336 (ex. nr. 214)

<sup>64</sup> Oprea, Gheorghe și Agapie, Larisa, *Folclor muzical românesc*, București Editura didactică și pedagogică, 1983, p. 124 (ex. nr. 191) și 125 (ex. nr. 194)

<sup>65</sup> Sulițeanu, Ghizela, *Cântecul de leagăn*, în „Colecția Națională de Folclor”, București, Editura Muzicală, 1986, p. 402 (ex. nr. 197), 427 sau 461 (ex. nr. 240 sau 285) și p. 467 (ex. nr. 293)



și Lucilia Georgescu-Stănculeanu<sup>66</sup> apelează la culegerile, tipărite sau înregistrate pe fonograme, ale folcloristului moldovean. Sunt doar câteva din semnele de apreciere indirectă a culegerilor lui Galinescu și de considerare a acestora ca reprezentative pentru Valea Bistriței.

Dacă George Breazul era la curent cu activitatea prietenului său moldovean, putând deci cita lucrări inedite din colecția sa (argumente suplimentare ne oferă bogata corespondență dintre cei doi, cu toate sinuozitățile relațiilor dintre ei), posteritatea nu poate cunoaște decât o mică parte din activitatea folcloristică a muzicianului, fiind și la această vreme la stadiul unor cilindri sau manuscrise risipite, ori în publicații devenite rarissime. S-a ajuns chiar la situația ca multe din melodiile culese de el să fie cunoscute doar prin intermediul prelucrărilor corale. Este foarte drept că aceasta confirmă descendența sa din școala corală a lui Musicescu, multe dintre cântecele găsite în satele de pe Valea Bistriței servindu-i pentru prelucrări corale și în unele cazuri chiar pentru lucrări mai ample.

Din acest punct de vedere apare dificultatea separării activității muzicianului, profesorul devenind folclorist și – la rândul său – folcloristul devenind compozitor și în același timp muzicolog și istoric.

Vastul material folcloric, adunat cu trudă și migală de Gavriil Galinescu în activitatea sa de o viață, nu mai poate fi astăzi găsit niciunde, sutele de melodii fiind amenințate să aibă soarta suratelor lor acoperite de uitare și nevalorificare, a căror continuitate este incertă în noile contexte sociale în care au fost împrăștiați oamenii satelor dislocate. Se impune precizarea că celelalte colecții de folclor realizate după cea a lui Galinescu nu au mai înregistrat piesele întâlnite de el, iar contemporanii – așa cum am arătat mai sus – au evitat spațiul folcloric rezervat lui Galinescu.

Repunerea în circulație, prin intermediul tiparului, a colecției sale, este mai mult decât o datorie de onoare față de unul din reprezentanții de seamă ai folcloristicii muzicale românești. Este necesar să se salveze de la deteriorare și pierdere un valoros patrimoniu spiritual, cu atât mai mult cu cât culegerile de folclor muzical din Moldova nu sunt nici pe departe pe măsura celor literare din această parte a țării și nici ale celor muzicale din celelalte provincii românești.

---

<sup>66</sup> Kahane, Mariana și Georgescu-Stănculeanu, Lucilia *Cântecul zorilor și bradului*, în „Colecția Națională de Folclor”, București, Editura Muzicală, 1988, p. 443 (ex. nr. 258) și 444 (ex. nr. 258)

Colecția lui Galinescu, pe care o văd alcătuită din manuscrisele aflate în fondul Academiei Române, din înregistrările pe cilindri de fonograf și transcrierile aflate la Institutul de Etnografie și Folclor, din fondurile disparate aflate în diferite arhive de stat sau particulare, completată cu melodii risipite în diverse publicații devenite foarte rare, poate și trebuie să devină cea mai reprezentativă pentru Moldova de Nord și Bucovina.

Ca și activitatea colegului Gavriil Galinescu și cea mai mare parte a activității lui Alexandru Zirra, în special cea folcloristică este astăzi prea puțin, dacă nu deloc, cunoscută, deși el a desfășurat o susținută activitate în acest domeniu, concretizată în culegeri pe teren cu fonograful, în transcrieri și publicare de culegeri populare din Bucovina, în sprijinirea unor publicații consacrate melosului popular și în formularea unor puncte de vedere privind folclorul, de mare prestanță nu numai pentru epoca în care au apărut dar și pentru cele următoare, aspecte asupra cărora am insistat în monografia ce i-am dedicat<sup>67</sup>.

Prestigioasa istorie a folcloristicii românești a lui Ovidiu Bîrlea amintește numele lui Alexandru Zirra doar pentru că a publicat, alături de Tiberiu Brediceanu și Augustin Bena unele cântece în revista Izvoarașul<sup>68</sup>.

Cea de-a doua menționare a numelui lui Zirra este cea din portretul incomplet al lui George Breazul, din aceeași lucrare și din care reiese nedreptatea făcută amândurora de lucrare. Aici Zirra este amintit, doar pe baza sintezei lui Breazul, în calitate de simplu culegător de folclor din Bucovina<sup>69</sup>.

În dicționarul folcloriștilor (în volumul consacrat celor aparținând domeniului muzical și coregrafic) Zirra este amintit doar ca profesor de armonie al lui Sabin Drăgoi<sup>70</sup>.

Nici impunătorul *Dicționar al folcloriștilor*, cu multe revizuri și adăugiri nu surprinde activitatea folcloristică reprezentativă a lui Alexandru Zirra, menționându-i numele o singură dată, ca membru al Arhivei Fonogramice a Ministerului Cultelor și Artelor, pentru Bucovina<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> Vasile, Vasile, *Alexandru Zirra*, București, Editura Muzicală, 2005

<sup>68</sup> Bîrlea, Ovidiu, *Istoria folcloristicii românești...*, p. 400

<sup>69</sup> Idem, p. 509

<sup>70</sup> Datcu, Iordan, *Dicționarul folcloriștilor*, vol. II, p. 105

<sup>71</sup> Datcu, Iordan, *Dicționarul etnologilor români...*, p. 70

Prestigiul folcloristului Alexandru Zirra începe să se afirme încă din faza când se număra printre membrii fondatori ai ambelor arhive fonogramice, a Ministerului Cultelor și Artelor (1927) și a Societății Compozitorilor Români (1928). Muzicianul moldovean a colaborat atât cu George Breazul, cât și cu Constantin Brăiloiu și și-a confruntat punctele de vedere cu ambii ctitori ai etnomuzicologiei românești, cu care va păstra relații de bună colaborare și colegialitate.

Pe Zirra îl recomanda pentru a fi solicitat în calitate de colaborator al celor două arhive prestața profesională, recunoscută atât de George Breazul cât și de Constantin Brăiloiu, el fiind cunoscut unanim ca un eminent profesor de armonie și compozitor care și-a respectat crezul său ferm în virtuțile folclorului nostru, crez afirmat în celebra anchetă a revistei *Muzica* din 1920 – 1921 și confirmat de creația proprie.

La data înființării celor două arhive fonogramice Alexandru Zirra lansase simfoniile sale programatice *Țărăneasca* și *Descriptiva* (1919 - 1923) și primele lucrări orchestrale inspirate din folclor: *Uvertura română* (1913) *Uvertura pentru Țară* (1920), poemul simfonic pe teme populare *Tândală și Păcală* (1924 - 1925), *Schițe cernăuțene* (1926). Multe dintre corurile și dintre melodiile sale pentru voce și pian au fost publicate în culegeri sau în reviste cu profil folcloristic.

Muzicianul fusese solicitat de unele reviste de specialitate pentru colaborare și chiar pentru a diriger evoluția lor. În primul rând trebuie amintită publicația ce apărea la cealaltă margine a țării, Bistrița - Mehedinți - *Izvorașul*. Directorul ei, preotul Gheorghe Dumitrescu-Bistrița îl solicită pentru a asigura orientarea corespunzătoare necesității valorificării folclorului muzical și necesității vieții spirituale românești. Revista menționează că „apare sub conducerea D-lui Gh. N. Dumitrescu-Bistrița cu binevoitorul concurs al D-lui Alex. Zirra, profesorul de armonie din Iași”.

Recent, muzicologul Constantin Catrina a pus la dispoziția cercetării o interesantă corespondență dintre muzicianul ieșean și conducătorul revistei mehedintene<sup>72</sup>, punând în lumină începuturile folcloristice ale revistei și ale lui Zirra. Subscriem la presupunerea muzicologului că ceea ce-l recomanda pe profesorul ieșean pentru calitatea de colaborator al *Izvorașului*, începând cu cel de-al treilea an al apariției revistei, era profesionalismul său, la care se adaugă dorința directorului revistei de a diversifica și de a o deschide spre problemele

---

<sup>72</sup> Catrina, Constantin, *Alexandru Zirra și revista Izvorașul*; în: *Muzica*, București, Serie nouă, An VI, nr. 2(22), aprilie - iunie 1995, p. 139 – 145

ridicate de muzica noastră populară. Izvorașul își propune în primul număr din anul 1921 un program cu două componente distincte: partea literară și partea muzicală. Interesant rămâne faptul că partea muzicală trece dintr-odată pe primul loc și este detaliată astfel:

- 1 - Doine, cântece vechi și noi din popor, bocete, chiuituri etc;
- 2 - Compoziții cu motive naționale;
- 3 - Cântece de școală cu melodii din popor - simple, instructive și distractive;
- 4 - Doine și cântece armonizate pentru 2 și 3 voci egale, cor mixt și cor bărbătesc, pe 4 voci, pentru voce și pian, pentru orchestră etc;
- 5 - Cântece și coruri patriotice;
- 6 - Jocuri naționale;
- 7 - Cântece și coruri din diferite piese de teatru;
- 8 - Cântări religioase<sup>73</sup>;

Examinând cuprinsul părții muzicale urmărită de revistă și corelându-l cu alte materiale și cu concepția lui Zirra, se poate ușor deduce că această parte a programului îi aparține. De altfel, confirmarea ne-o dă însuși directorul revistei. Amintind de obstacolele pe care le are de surmontat în calitate de conducător, de redactor și distribuitor și chiar de desenator al notelor muzicale, Gheorghe Dumitrescu-Bistrița precizează că acestea toate determină încetarea apariției revistei „tocmai atunci când din Iași căpătăm bunăvoința și deosebita dragoste a d-lui A. I. Zirra, profesor la Conservatorul din Iași”<sup>74</sup>.

Cu ajutorul lui Zirra „revista muzicală populară, pusă la îndemâna tuturor celor ce contribuie(sc) cu prinos de muncă pentru adunarea prețioaselor noastre mărgăritare - cântecele populare, semănate pe meleagurile țării și sprijină cu suflet dezvoltarea gustului de muzică în poporul nostru românesc” - cum se precizează pe coperta revistei - își poate continua activitatea asigurată de o orientare corespunzătoare.

Numărul 17-20 din același an al revistei găzduiește *un apel, o invitație semnal* a lui Alexandru Zirra pentru culegerea melodiilor populare: „Și de aceea fac un apel la toți cei care doresc să strângă muzica noastră populară, să facă cu deosebită atențiune, cercetând pe acei mai bătrâni și menționând localitatea și regiunea de munte, de șes sau mahala de unde a cules cântecul și mai ales profesia aceluia de la

---

<sup>73</sup> *Izvorașul*, Bistrița, Mehedinți, An III, nr. 1-3, 1-15 septembrie și octombrie 1921 (coperta I verso)

<sup>74</sup> Dumitrescu-Bistrița, Gh. N., *Mărturisire*, în: *Izvorașul*, Bistrița-Mehedinți, An IV, nr. 9-12, ianuarie-februarie 1922



care a luat-o. Să nu se forțeze să fixeze cu de-a sila cântecul într-o tonalitate diatonică de-a noastră acum în uz, pentru că melodiile vechi aveau ca bază tonalitățile vechi bisericești care și ele vin de la vechile tonalități grece(ști). Să se noteze cântecul într-o măsură figurativă, însă nu strict măsurată așa cum a făcut și Bartók observând că, de obicei, când cântărețul este rău dispus, se grăbește și nu insistă asupra notelor de ornament, iar când este dispus să cânte caută să se pună în evidență, ia o mișcare mai rară, prelungește unele sunete și întrebuințează mai multe note de ornament”<sup>75</sup>.

Iată, deci, formulate câteva din criteriile de bază ale culegerilor: precizarea localității, a informatorului, transcrierea melodiilor în concordanță cu specificul modal și cu cel ritmic, respectarea ornamentelor. Muzicianul crede că a sosit timpul „să ne ocupăm de muzica noastră populară” pentru că numai după acumularea unei cantități reprezentative se vor putea face „aprecieri definitive asupra muzicii populare românești”<sup>76</sup>.

Admirația lui Zirra față de folcloristul maghiar născut în România, Béla Bartók, nu rămâne numai la elogiarea meritelor lui muzicale. El va publica armonizarea pentru cor bărbătesc *Cimpoaiele*, după un cântec cules de Bartók. Printre alte cântece populare prelucrate de Alexandru Zirra și publicate în *Izorașul* mai trebuie amintite: *Hi, murgule, hi* - cântec popular cules de Gh. N. Dumitrescu-Bistrița, publicat în nr. 17-20, din mai-iunie 1921, p. 3 și 5; *Foaie verde ca lipanul* – din nr. 1-3, 1-15 septembrie și 1 octombrie 1921, p. 5, în nr. 9-12, ianuarie-februarie 1922.

Chiar și „partea literată” a revistei era concepută pentru a avea în obiectiv problematica muzicii populare, trădând autoratul lui Zirra. Conform programului anunțat, ea urma să cuprindă:

„1 - articole în legătură cu muzica populară, muzica cultă, muzica românească și muzica străină, muzica instrumentală, coruri și societăți corale, instrumente și mijloace de a cânta ale poporului nostru și ale altor popoare, evoluția cântecului popular și influențele din afară, educația morală, religioasă și patriotică prin muzică, muzica în armată;

2 - discuții, observări, aprecieri și păreri asupra adunării cântecului din popor, asupra selectării, armonizării, introducerii cât mai mult în școală și în armată;

---

<sup>75</sup> Zirra, Al. I., *Un apel*, în: *Izorașul*, An III, nr. 17-20, mai și iunie 1921, p. 11

<sup>76</sup> Idem, p. 8

3 - observări asupra serbărilor populare sătești, rolul muzicii în acele serbări, organizarea lor, succesul și insuccesul lor, controlul și supravegherea lor, rolul lor în viața satelor precum și educația ce se poate face prin ele poporului, legătura între muzică și serbări etc;  
 4 - piese de teatru pentru țară, în special comedii;  
 5 - cântece din popor fără muzică;  
 6 - excursiuni, însemnătatea lor și rolul muzicii în excursiuni;  
 7 - jocuri naționale și jocuri de copii, studii asupra lor, caracterizări și descrierea lor;  
 8 - crâmpeie din viața de la țară, obiceiuri, datine, șezători, serbări școlare, cercuri culturale, case de citire și muzică;  
 9 - galeria muzicanților români, operele și faptele lor, muzicanți străini, activitatea lor, ideile și concepțiile lor în domeniul muzicii; 10 - teoria muzicală”<sup>77</sup>.

Pe cât de ambițios, pe atât de generos și vizând o vastă paletă a problematicii muzicii, în special a celei populare, programul avea în vedere și alți colaboratori de prestigiu ai vremii. De altfel, în numerele următoare vor apărea asemenea articole aparținând lui Teodor T. Burada, Eduard Caudella, Basil Anastasescu, așa cum și numerele muzicale aparțineau unor personalități de marcă: Teodor Teodorescu, Gavriil Galinescu, Basil Anastasescu etc, toți interesați de valorificarea în formă nudă sau prelucrată a folclorului muzical. Revista anunța colaborarea lui Gheorghe Dima, D. G. Kiriac Tiberiu Brediceanu Ion Vidu, Timotei Popovici, Alexandru Voevidca, Ionel Brătianu, Ion Popescu - Pasărea, A. L. Ivela - muzicienii de frunte ai vremii.

Zirra însuși onorează această „parte literară”, publicând articolul său - *Contribuțiuni populare la muzica occidentală*<sup>78</sup>, o pledoarie în favoarea fructificării valorilor populare în creația de factură cultă. Revista își propune să editeze culegeri de cântece populare, simple și armonizate pentru 2 - 3 voci „curate, cu sentiment și bine îngrijite ca formă”, urmărindu-se introducerea acestora, a doinelor și cântecelor aranjate coral, în saloane și în societățile muzicale, publicarea unei liturghii pentru școala primară, antologii de cântece populare „culese din popor”, o culegere de jocuri populare ș. a. m. d.

Participarea lui Zirra la orientarea revistei nu trece neobservată de cei interesați de ea. Învățătorul Gheorghe Bobei din Vâlcea sublinia

<sup>77</sup> *Izvorașul*, An III, nr. 1-3, 1-15, septembrie și octombrie 1921 (coperta I verso)

<sup>78</sup> Zirra, Al. I., *Contribuțiuni populare la muzica occidentală*, în: *Izvorașul*, An III, nr. 9-12, ianuarie-februarie 1922, p. 1-2

efectele acestei participări, apreciată a fi între acele „semne îmbucurătoare și fericite, când vedem că oameni cu suflet ales ca al d-lor Ed. Caudella și Al. I. Zirra nu s-au sfiit de a se alătura și a se apropia să admire și îmbunătățească undele Izvorașului”<sup>79</sup>.

Însuși inițiatorul și directorul revistei recunoaște contribuția muzicianului ieșean: „O călduroasă mulțumire se cade să aducem d-lui Alexandru Zirra, profesor de armonie din Iași, care înțelegând cu toată puterea sa însemnătatea acestei reviste și-a luat asupra-și grija supravegherii părții muzicale, căutând să armonizeze unele cântece și doine pentru cor și voce și pian”<sup>80</sup>.

Parcursul cu atenție a corespondenței restituită de Constantin Catrina relevă aspecte foarte importante ale acestei colaborări: muzicianul ieșean îi scrie directorului cum să aranjeze materialele, îi trimite și angajează noi materiale de la Caudella, de la Constantin Baciș și de la alți colaboratori, este preocupat și-i trimite liste cu noi abonați la ceea ce el numește „copilul nostru, Izvorașul”<sup>81</sup>, așteaptă noile materiale care treceau mai întâi pe la „redactorul” Zirra, formulează aprecieri despre unele numere ieșite de sub tipar, grupează materialele după posibilitățile concrete de editare și îi amintește permanent că „viitorul și prestigiul revistei depinde exclusiv de greșelile ce se strecură în publicațiile ce le dăm”<sup>82</sup> și că Izvorașul „este prima revistă de acest gen din țara noastră” și „trebuie să împace și alte nevoi temporare ale cititorilor pentru a-și procura subsidia, fără de care nu se poate exista”<sup>83</sup>.

Nu se cunosc adevăratele cauze ale limitării acestei fructuoase și benefice colaborări la numai doi ani, 1921-1922. Constantin Catrina aduce în discuție îmbolnăvirea compozitorului și faptul că materialele care apăreau în revistă trebuiau mai întâi să treacă pe la Iași.

Vom adăuga faptul că în anul 1922 Alexandru Zirra este numit director al Conservatorului din Iași, activitate care-i va bloca celelalte domenii, ocupându-se de gospodărirea instituției la modul corespunzător, ceea ce-l va recomanda pentru a pune temelii Conservatorului din Cernăuți. Oricare ar fi aceste cauze ale întreruperii

---

<sup>79</sup> Bobei, Gh., *Cântecele noastre*, în: *Izvorașul*, An III, nr. 1-3, 1-15, septembrie-octombrie 1921, p. 11-13

<sup>80</sup> Dumitrescu-Bistrița, Gh. N., *Către cititorii noștri*, în: *Izvorașul*, An III, nr. 21-24, iulie și august 1921, p. 1

<sup>81</sup> Catrina, Constantin, *St. cit.*, p. 141

<sup>82</sup> Idem, p. 142

<sup>83</sup> Idem, p. 144

colaborării, Constantin Catrina regretă faptul că Zirra nu va aminti nimic despre colaborarea sa cu *Izvorașul* în partea publicată din amplul studiu de peste 15-16 ani ***Părerii critice asupra muzicii românești***<sup>84</sup>.

Considerațiile muzicologului se bazează pe materialele care au văzut lumina tiparului și la care a avut, deci, acces. În realitate, Zirra se va referi la această colaborare, dar numai în partea ce nu va putea fi publicată în anul 1984.

Revista va resimți lipsa lui Zirra și noul director al Conservatorului din Iași își căuta alte publicații în care-și va face cunoscută credința, fiind uneori preocupat de întemeierea unor noi reviste. Să nu uităm că el își formulase încă în 1920 această credință nestrămutată în valențele folclorului nostru și în potențialul lui pentru creațiile viitoarei școli de compoziție. „Cred și sunt convins - că avem o muzică populară veche, necunoscută de noi înșine deci nevalorată, plină de influențe străine, însă cu o culoare a ei distinctă filtrată prin sufletul naționalității noastre”<sup>85</sup>.

Puțini muzicieni români ai vremii dovedesc fermitatea model a unui crez artistic, căruia compozitorul și folcloristul Zirra îi va rămâne fidel toată viața. Credința sa nu este una fanatică, sentimentală, ci se bazează pe argumente, pe „mărturii istorice” care merg până la strămoșii îndepărtați, agatârșii, care - zice muzicianul citându-l pe istoricul A. D. Xenopol - „puneau legile lor în versuri și le învățau pe de rost, cântându-le”. Depășind atitudinea de suprafață a unor păreri despre muzica noastră populară, Zirra citează din Teopomp, care menționează că geții sau dacii „cântând din harpe își aduceau ambasadele lor” și apoi pe Closson, care reține influența romană impregnată de cultura greacă. „Asupra acestui amalgam daco-romano-grec, alma parens al artei noastre nu se știe nimic”, putându-se face doar deduceri, lipsind documentele concrete.

Albia folclorului nostru nu este tulburată de popoarele migratoare, căci, „peste tânărul popor daco-roman încep a trece barbarii; aproape toți sunt prea grăbiți, pentru a lăsa urme”<sup>86</sup>.

Cei care „au lăsat influențe mari, care se resimt și-n limbă, și-n port, și-n artă” sunt slavii, care au stat „mai mult împreună cu locuitorii Daciei”. La aceasta se va adăuga „cultul slavons cu cântecele liturgice”,

---

<sup>84</sup> Idem, ibidem

<sup>85</sup> Zirra, Alexandru I., *Muzica românească*, în: *Muzica*, București, An II, nr. 3, ianuarie 1920, p. 101

<sup>86</sup> Idem, ibidem



dar aceasta nu ajunge până la exagerarea lui W. Ritter, cel care susține că „muzica populară românească e cu totul slavă, ca și liturghia, costumul și țeșăturile populare”. În primul muzicologul român face o distincție netă între muzica rusă și cea slavă, apreciind că cea dintâi „e mult mai asiatică decât slavă”. Concluziile lui Zirra sunt enunțate clar:

- muzica populară românească e rezultatul unui conglomerat în care slavismul e în mare cantitate, altoit pe vechea artă daco-romană și completat mai târziu cu influențe turce și ruse”;

- „în melodia populară românească” se pot distinge:

- 1) „un caracter grav, adesea pompos care mi se pare greco-roman”;

- 2) „altul de patimă și violență de la daci”;

- 3) „al treilea tristețe, reveria slavă”;

- 4) „apoi monotonia turcească”;

- 5) „vioiciunea dansului rus”;

- „aceste variate expresii sunt adesea contopite în aceeași melodie care e filtrată de ani prin naționalitatea noastră”;

- „aceste amestecuri sau altoiri, mai mult sau mai puțin bune, nu pot fi înlăturate” și ele au fost semnalate în folclorul tuturor popoarelor europene și la marii compozitori;

- asimilările influențelor străine se realizează foarte repede: „Dacă popoarelor le trebuiesc poate secole pentru ca abia să înceapă o asimilare, unei melodii îi trebuie săptămâni ca să fie transformată în firea și-nțelesul poporului care a luat-o”<sup>87</sup>;

- influențele în muzica populară operează și între clasele sociale;

- „contactul des ce-l are locuitorul de la țară cu orășanul îl influențează în totul, primind fără control, și-n detrimentul lui”;

- „folcloristica în România e la început și din puținul material adunat se observă că se adună tot ce se întâmplă, nu ceea ce trebuie”<sup>88</sup>, exemplificând cu o melodie populară „culeasă de un domn profesor, intitulată „La boi”, care în realitate este o romanță mediocră italiană, rău învățată”;

- prioritatea doinei, considerată „drept cântec curat național” nu se justifică față de celelalte genuri ale muzicii populare.

Pentru completarea portretului folcloristului Alexandru Zirra la stadiul devenirii sale ca membru fondator al celor două arhive fonogramice, rezervându-i-se ca spațiu de cercetat Bucovina, vom mai aminti conferința sa *Muzica românească veche*, din ciclul susținut în

---

<sup>87</sup> Idem, p. 102

<sup>88</sup> Idem, p. 103

1920, la Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică din Iași, referirile la influențele populare asupra muzicii gregoriene<sup>89</sup> și pledoaria sa nouă pentru muzica românească, nicăieri neputându-se „afirma naționalitatea unui popor cu mai multă tărie decât în artă”<sup>90</sup>.

În această nouă reiterare a ideilor din 1920 muzicianul se întreabă retoric: „Este, oare, naționalismul în artă un șovinism bătrân, inventat de patrioți prea iubitori de țara lor?” Și aici va îngroșa ideea că „avem o muzică populară a noastră proprie”.

În primul număr din ianuarie - faur 1927 al revistei Făt-Frumos a bucovineanului universitar Leca Morariu - figură poliedrică a culturii noastre, cum l-am prezentat în introducerea la monumentală monografie a lui Ciprian Porumbescu<sup>91</sup> - Zirra își reafirmă convingerea că impostura în cercetarea folclorului trebuie barată.

În cele patru pagini încredințate lui Zirra își face cunoscută concepția sa despre faza folcloristicii muzicale românești<sup>92</sup>.

Autorul articolului pleacă de la premisa că „nicăierea, deci, nu se găsește mai vădit sufletul unui popor decât în cântecul său popular”<sup>93</sup>, convingere care-l „animează acu de 20 de ani”, după ce l-a căutat, l-a apropiat și l-a analizat, determinat fiind de frumusețea și valoarea lui schimbată.

Reia apoi cu discreție afirmația atribuită lui Enescu privind caracterul de „conglomerat în veacuri din variate influențe dospite și asimilate însă prin sufletul poporului”, dar evidențiază personalitatea cântecului nostru popular care „nu poate fi decât al poporului român. El este, trăiește, în ciuda celor ce nu vreau să-l recunoască aici lângă noi și-n noi. El este nici vechi(u), nici nou, se primenește cu orice generație, dar rămâne în substrat tot el”<sup>94</sup>.

Cântecul românesc de sorginte populară își găsește geneza în „cântul primitiv”, ce echivalează cu „gunguritul primei emoții

---

<sup>89</sup> Zirra, Alexandru I., *Muzică și poezie*, în: *Muzica*, București, An III, nr. 1, ianuarie 1921, p. 10

<sup>90</sup> Zirra, Al. I., *Păreri asupra muzicii simfonice românești*, în: *Gândul nostru*, Iași, An II, nr. 1, martie 1923, p. 7

<sup>91</sup> Vasile, Vasile, *Cuvânt înainte*; în: Morariu, Leca, *Irachie și Ciprian Porumbescu*, Ediție îngrijită de Vasile D. Nicolescu și Vasile Vasile, vol. I, București, 1986, p. 5-41

<sup>92</sup> Zirra, Al. I., *Când trebuie să vorbești despre muzica populară*, în: *Făt-Frumos*, Suceava, An II, nr. 1, ianuarie-faur 1927, p. 38-41

<sup>93</sup> Idem, p. 38

<sup>94</sup> Idem, p. 39

sufletești”, născut pe plai și coborând în vale, intrând în templu, în biserică și în popor. Este aici o anticipare a concepției lui Lucian Blaga referitoare la spațiul mioritic și muzicianul moldovean urmărește în continuare influențele bisericesti și în final cele ale muzicii culte. În concepția sa, „formarea, asimilarea și transformarea cântecului popular e un proces social, constituind un important capitol în sociologia artei”.

Pericolele care pândesc cântecul popular și relațiile lui cu creația de factură cultă țin de necunoașterea lui („suntem al doilea popor, după turci, care nu și-au strâns încă folclorul muzical” – afirmă muzicianul în gazeta suceveană) precum și de disprețuirea de către cei ce nu-l cunosc.

Este de asemenea relevat faptul că muzica populară nu-și ocupă locul cuvenit în activitatea educațională, aceasta din urmă bazându-se doar pe muzica occidentală. Aproximarea de folclor trebuie pregătită și atunci „te apropii de muzica populară (...) pregătit sufletește și te convingi curând că ea nu este nici veche, nici demodată, nici caraghioasă, nici țărănească. Este numai vibrarea artistică a străbunilor noștri...”<sup>95</sup>

Aceste două elemente trecute în revistă, debutul său editorial la *Izvorașul* și concepția avansată despre creația populară, la care se adăuga dragostea lui nedeșmințită pentru spiritualitatea românească, îl recomandau cu prisosință pentru a face parte dintre fondatorii celor două arhive fonogramice, în care reprezenta Bucovina. Breazul menționează numele lui Alexandru Zirra printre persoanele care au luat parte încă din anul 1928 „la activitatea de strângere a melodiilor populare, întreprinsă de Arhiva fonogramică”<sup>96</sup>.

Folcloristul moldovean se alătură lui Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi, George Breazul, Emil Riegler-Dinu, Gheorghe Fira (trecut și prin Fălticeni), Mihail Vulpescu, Gheorghe Dumitrescu-Bistrița ș. a. Apoi îl va cita printre compozitorii care „au luat melodii populare și le-au prelucrat în operele lor de artă”<sup>97</sup>.

Aici contextul în care apare numele lui Zirra este diferit: Musicescu, Vidu, Anastasescu, Kiriace, Timotei Popovici, Baci, Filaret Barbu, Bărcă, Bena, Brediceanu, Chirescu, Cucu, Dima, Drăgoi, Călinescu, Jora, Negrea, Teodorescu etc.

Cea de-a treia nominalizare a lui Zirra urmărește „producția” de culegeri din primul an de activitate a Arhivei, el fiind înregistrat cu 163

---

<sup>95</sup> Idem, p. 41

<sup>96</sup> Breazul, George, *Patrium Carmen...*, p. 497

<sup>97</sup> Idem, pp. 531 – 532

de melodii din Bucovina. Este depășit din punctul de vedere al cantității, mai mari, doar de Brediceanu (500 melodii), de Mihail Vulpescu (cu 322 melodii) și de Galinescu (cu 224 de melodii culese)<sup>98</sup>.

În fondul Institutului de Etnografie și Folclor "Constantin Brăiloiu" din București se păstrează și astăzi cilindrii cuprinzând înregistrările realizate de Alexandru Zirra în perioada 1928-1931. Sunt cilindrii cu numerele 20.001-20.066 (deci 66 de cilindri) și cu numerele 20.147-20.163 (alți 16 cilindri). Deci, în total 82 de cilindri cuprinzând fiecare câte 2-6 melodii. Este foarte drept că cercetarea acestor cilindri este posibilă numai după 1989, până atunci fiind inabordabilă din motive politice și ideologice și cu greu ar fi putut fi descoperiți și din cauza derutei provocate de titulatura inventarului<sup>99</sup>.

În colecția înregistrată se găsesc și câteva melodii ucrainene și rutene, dar marea majoritate a înregistrărilor este consacrată folclorului românesc din Bucovina.

Printre ceilalți culegători ai zonei din aceeași perioadă trebuie amintiți: Constantin Brăiloiu (a cărui colecție am prezentat-o recent<sup>100</sup>), Gavriil Galinescu (înregistrează de la lăutarul Ion Fieraru din Negrești - Lăpușna, dar înregistrarea este realizată la Iași, așa cum am mai arătat<sup>101</sup>), G. Medan, P. V. Ștefănuță, H. Brauner, Mihai Pop, Emilia Comișel, Tiberiu Alexandru, Ilarion Cocișiu (ultimii trei înregistrând la București piese de la informatori ai zonei).

O hartă a înregistrărilor realizate de Alexandru Zirra se izbește de dificultățile determinate de neprecizarea localităților, uneori și a informatorilor și a datei, precum și de faptul că uneori adună la un loc mai mulți informatori din localități diferite (exemplu Liceul „Cantemir” din Cotmana, sau Cernăuți - internatul cântăreților bisericești). Cităm în continuare localitățile menționate în catalog: Hlinața, Storojineț, Clocucia, Cernăuți, Rădăuți, Lucavăț, Bucșoaia, Ostra, Brăiești, Valea

---

<sup>98</sup> Idem, p. 493

<sup>99</sup> *Catalog fonograme Republica Moldovenească, Ucraina, U.R.S.S.*, Biblioteca Institutului de Etnografie și Folclor Constantin Brăiloiu din București

<sup>100</sup> Vasile, Vasile, *Folclorul basarabean în preocupările lui Constantin Brăiloiu*, în: *Muzica*, București, Serie nouă, An II, nr. 1(9), ianuarie-martie 1992, p. 132-146

<sup>101</sup> Vasile, Vasile *Folcloristul Gavriil Galinescu*, în: *Revista de Etnografie și Folclor*, București, Editura Academiei Române, Tomul 37, nr. 6, 1992, p. 555 - 567. Idem, *Gavriil Galinescu - reprezentant de seamă al folcloristicii românești* - teză de doctorat, Academia de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, 1994



Seacă, Lucăcești, Pârteștii de jos, Vama, Cuciurul Mare, Adâncata, Cotimani, Solca, Iordănești etc.

Din datele înscrise în catalogul amintit reiese faptul că el se deplasa pentru mai multe zile într-o zonă, dar în unele cazuri înregistrările au notată o singură zi. Perioada se extinde între anii 1928 și 1931, datele extreme fiind 28 octombrie 1928-1931. Informatorii nu au în cele mai multe cazuri menționată ocupația, cu excepția lăutarilor. Cei mai mulți dintre aceștia îi oferă mai multe melodii, înregistrate succesiv.

Atrage atenția prezența unor instrumente deosebite la care-și prezintă informatorii piesele: liră, tilincă, fluier, vioară, dar și frunză, suierat, voce, iar forma de taraf întâlnită este: vioară și țambal.

Din punctul de vedere al genurilor întâlnite și imortalizate de Zirra se poate discuta despre cuprinderea aproape integrală a speciilor și repertoriilor:

- colinde, cântece de stea, melodii de malancă și de colindă ucraineană;
- cântece de nuntă: *Marșul miresei, Când pune peteala, Când merge mireasa la joc, Nunii primesc mirii, Când pleacă mireasa, Când închină nunul mare, Jocul voinicilor cu druștele, Jocul nuntașilor, Așa joacă babele* (cântec de joc), *Uiuiu, pe dealu nou* (cântec de joc); dintre cele vocale cel mai frecvent apare cântecul miresei - *Taci mireasă nu mai plânge*;

- cântece ale ritualului de înmormântare, cele mai frecvente fiind bocetele;

- cântece bisericești;
- cântece de hram;
- cântece de război, de cătănie și de recrutare;
- cântece de clacă;
- cântece din repertoriul păstoresc; semnale, doine instrumentale, De-a lungul drumului etc.

- doine vocale și instrumentale, cântece de jale;

- balade: *Chira Chiralina*;

- cântece de leagăn;

- cântece propriu-zise;

- cântece de joc;

- melodii instrumentale de joc: *Cojocul, Arcanul, Ilenuța, Coasa, Fudula, Ciobănelul, Polobocul, Frumușica, Cuza, Mărunțica, Rața, Sârba, Bătuta, Tropoțica, Huțulca, Huțaneasca, Dornăreasca, Cioful, Bătrâneasca, Boicu, Cazacioc, Țigăneasca, Jidoveasca, Hora căzăcească, Cozac* etc;

- romane vocale și lăutărești,
- cântece evreiești;
- cântece rutene;

Într-un studiu nepublicat, Emilia Comișel citează 529 de melodii înregistrate de Alexandru Zirra în anii 1928 și 1929, presupunând că, cel puțin o parte, ar putea fi la Muzeul Omului, duse de Brăiloiu<sup>102</sup>.

Colaborarea cu Brăiloiu, cu care se întâlnea frecvent la Mălini, de unde era soția ilustrului etnomuzicolog, s-a concretizat în discutarea problemelor care-i frământau pe amândoi și constatau că aveau puncte de vedere comune, în corectarea unor titluri ale pieselor și într-o corespondență necunoscută decât parțial până în prezent. Prin amabilitatea regretatei Doamne Emilia Comișel, pot face cunoscut conținutul unei asemenea scrisori a lui Zirra către Brăiloiu, o dovadă a relațiilor exemplare statornicite între cei doi luptători pentru cauza muzicii noastre populare:

„Dragă Brăiloiu,

Nu știu de ce, dar acumă cât am stat cu tine, am simțit mai mult ca oricând, acea supremă și rară căldură sufletească, pe care și-o dă o prietenie rară. Dragă Toto, ai suflet ales și bun în ciuda tuturor care nu te cunosc și sunt mulțumit că am aflat aceasta. E cea mai mare comoară de unde poți să-ți iei toate speranțele în momentele grele. Am fost prin Iași și am căutat casă. De azi încep să împachetez lucrurile pentru mutat, sper ca în două săptămâni să isprăvesc cu toată zăpăceala aceasta. Scrisul românesc îmi scrie că am de plată 18.750 lei pentru livrarea Sonatei. Rămâne ca tu să iei contact cu dâșii. Aștept cât mai grabnic numirea lui Papazoglu ca director pentru a-i da pe seamă, să pot pleca din viesparul acesta. Arată respectele mele și mulțumiri Dudaiei Lucia. Pe tine te sărut cu toată dragostea de frate, Al. Zirra, 30 X 1930 (?)”<sup>103</sup>.

În studiul nepublicat amintit, la care am mai apelat, etnomuzicologa scria: „Este regretabil că folclorul înregistrat de Zirra, acum peste cca. 70 de ani nu a atras atenția folcloriștilor noștri”. În continuare este formulată necesitatea transcrierii acestor melodii,

---

<sup>102</sup> Comișel, Emilia, *Alexandru Zirra - folclorist*, exemplar dactilografiat, Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, nr. inv. 24.246

<sup>103</sup> Am mulțumit la vreme Doamnei Emilia Comișel pentru încredințarea scrisorii și acceptul de a fi publicată

operație care „ne va deschide o fereastră spre modalitatea cu care, între străini, poporul nostru a continuat o tradiție milenară”<sup>104</sup>.

Detaliile acestei activități de înregistrare pe fonograf a melodiilor populare le găsim în corespondența purtată cu George Breazul, parte din ea publicată, parte inedită, aflată în fondul documentar George Breazul din Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor. Se pare că cea mai veche scrisoare pe această temă a colaborării cu Arhiva fonogramică este cea din 30 martie 1928, publicată și de Titus Moisesescu dar cu data de 3 martie<sup>105</sup>, din care extragem:

„Dragă prietene,

M-am pus pe treabă cu plăcerea care ți-o dă entuziasmul. Am cules cu băieții mei peste 40 de melodii, foarte interesante și caracteristice românești (...) Cum de Paști mă duc în nordul Bucovinei cu băieții mei am nevoie de suluri (...) Cu bune prietenii Al. Zirra”.

Deducem deci că activitatea de colaborator îl acaparează pe directorul Conservatorului din Cernăuți, chiar dacă era suprasolicitat de obligațiile funcției și că a cules deja 40 de melodii pe care le consideră foarte interesante și reprezentative pentru folclorul românesc, iar de sărbătorile Paștilor intenționează să meargă într-o nouă campanie în nordul Bucovinei. La 25 aprilie 1928 îl anunță că a cules 100 de cântece pe care le apreciază la fel „foarte interesante”<sup>106</sup>.

Pe borderoul anexă<sup>107</sup> este calculat decontul de 9.991 lei pentru deplasarea la Gura Humorului, Câmpulung, Vama, Pârteștii de jos, Coameni, Zastavna, Hlincea, Stârcea, de unde colectase 115 cântece populare. Detaliile ne interesează pentru completarea hărții activității folcloristice a lui Zirra în Bucovina și pentru că oferă unele date ce trebuie corelate cu cele de mai sus, înregistrate în catalogul cuprinzând fonogramele. Din decont reiese că este vorba de 115 melodii populare, putând fi în discuție forma finală a culegerii, datată 30 decembrie 1928. Într-adevăr, scrisoarea nedatată, dar considerată de la sfârșitul anului 1928, menționează decontul celor 10.000 de lei „încredințați de tine pentru colecta cântecelor populare și 115 cântece, unele extrem de interesante”<sup>108</sup>.

---

<sup>104</sup> Comișel, Emilia, *St. cit.*, p. 3

<sup>105</sup> Breazul, George, *Scrisori și documente*, vol. I, p. 90

<sup>106</sup> Idem, p. 95

<sup>107</sup> Fondul documentar „George Breazul”, Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, nr. 562

<sup>108</sup> Breazul, George, *Op. cit.*, p. 163

Zirra precizează că „n-am colectat cântec de proaspătă origină și am selectat cam 60% din cele ce mi s-a oferit”. Peste câteva zile el va trimite cele 115 cântece, în 3 cutii, la Minister. Înregistrarea încă pune probleme deoarece „materialul cilindrilor nu e bun”, unii fiind uscați, de aceea o parte sunt liberi iar alții sunt slab înregistrați, „deși am luat toate măsurile pentru o imprimare reușită”. Decontul în sine depășește suma primită, „căci am umblat cu mai mulți băieți, cărora le-am plătit, în afară de drum și mâncare. Asemenea, la sate, până nu dai de băut cântărețului, nu e dispus să-ți cânte, cu atât mai mult cu cât se simțeste stânjenit în fața aparatului cu toate asigurările ce-i dai, pentru el rămâne tot o drăcovenie”. Dar precizează în continuare, folcloristul în aceeași scrisoare, că „cheltuiala ce am făcut și mai ales oboseala ce am îndurată nu înseamnă nimic și le-am dat din tot sufletul pentru scopul serios ce-l urmărim” (sublinierile îmi aparțin).

Urmărind în continuare corespondența dintre Zirra și Breazul, ne vom opri asupra scrisorii din 13 iulie 1930, când același director al Conservatorului din Cernăuți îi trimitea 37 de suluri cu 98 de cântece, făcând precizarea că „8 suluri le-am luat de la Brăiloiu, căci având amândoi același scop, cred că nu este motiv de ceartă”<sup>109</sup>.

După 30 iulie proiectează o culegere pe Valea Bistriței: Broșteni, Borca, Neagra Șarului și de aceea îi cere alte 40 de suluri. Între timp intervine polemica cu Breazul pe tema Țiganilor și Zirra crede că această polemică „ce se deschide între noi relativ la muzica românească va rămâne tot timpul urbană și nu rupe din nou legăturile ce de curând le-am legat”<sup>110</sup>.

Nu știm dacă celălalt proiect de deplasare a lui Zirra, împreună cu Brăiloiu, la Fundul Moldovei, despre care îl informa pe Breazul, Gavriil Galinescu, s-a realizat și care sunt rezultatele concrete, cei doi urmând să înregistreze separat ceea ce găseau, Zirra folosindu-se în acest scop de fonograful arhivei lui Breazul<sup>111</sup>.

Este posibil ca această colaborare cu George Breazul să înceteze aici, pentru că Zirra îi cere lui Liviu Rusu un act de predare a aparatului<sup>112</sup>, iar corespondența dintre ei încetează. Este drept că în anul 1931 Zirra revine la Iași desfășurându-și activitatea folcloristică în cadrul arhivei lui Brăiloiu și apoi în cadrul Institutului Român din

---

<sup>109</sup> Idem, p. 186

<sup>110</sup> Idem, p. 187

<sup>111</sup> Idem, p. 224

<sup>112</sup> Idem, p. 225



Basarabia, înființat în anul 1934. O scrisoare nedată și inedită pare să explicitizeze această întrerupere a colaborării. Zirra îi exprima lui Breazu regretul neînțelegerii și îl întreba: „Ce să fac cu cele 113 cântece populare pe care le-am cules. Cu bună prietenie și cu dorința de a-ți citi răspunsul sau să primesc sulurile, Amic Alex. Zirra.”<sup>113</sup>

Cert este că în octombrie 1931 fonograful încredințat lui Zirra era dat lui Liviu Rusu, așa cum reiese din scrisoarea sa<sup>114</sup>, din care mai aflăm și despre cumplitele blamări pe care a trebuit să le suporte ctitorul Conservatorului din Cernăuți.

Paralel cu activitatea folcloristică propriu-zisă, Zirra devine asociatul lui Calistrat Șotropa pentru editarea unei „colecții de muzică populară”, considerată „vrednică de toată atenția”. Cele 120 de melodii apărute cuprind „cântece din popor și cântece devenite populare”<sup>115</sup>.

Principalul informator al colecției era lăutarul Ion Batalan, continuator al vestiților Ciolac, Solcan, Năstase, Paraschiv și Vindereu, de la care - menționează cronică citată - are vreo 2000 de melodii. Broșura, apărută în 1928, cuprinde 120 de piese, difuzate și în fascicule și armonizate pentru cor, dar și pentru diferite instrumente, majoritatea culese de la lăutarul din Horodnicul de jos<sup>116</sup>.

Printre ele rețin atenția: Hora lui Batalan, Arcanul, Câte flori pe Dorna-n sus, Hora Rădăuților, Hora Gura Sucevei etc.

Așa cum o demonstrează creația sa, Zirra a făcut parte din compozitorii care au folosit o parte a folclorului cules, în propriile lucrări. Din acest punct de vedere el s-ar putea asemana generației primelor decenii ale secolului nostru, cea care culege melodii populare pentru a se inspira din ele pentru propriile lucrări. Numai că Zirra depășește această fază prin cel puțin două repere:

1 - profesorul a desfășurat și o activitate folcloristică propriu-zisă, culegând cu fonograful melodii populare din Bucovina, intrate în patrimoniul de aur al celor două arhive fonogramice;

2 - el trece de la faza prelucrării corale, în care melodiei propriu-zise i se confecționează un acompaniament armonic sau polifonic, utilizând cu o competență recunoscută melosul popular în creații ample, vocal-dramatice și simfonice.

---

<sup>113</sup> Fondul documentar George Breazu..., nr. 2476

<sup>114</sup> Breazu, George, *Op. cit.*, p. 236

<sup>115</sup> Morariu, Victor, *Muza Română*, în: Făt-Frumos, Suceava, An III, nr. 6, noiembrie 1928, p. 191

<sup>116</sup> Satco, Emil, *Muzica în Bucovina*, Suceava, 1981, p. 154

În plus, Zirra va dovedi o concepție novatoare pentru vremea lui în ceea ce privește integrarea folclorului nostru muzical în creația de factură cultă. Aceasta a fost evidențiată ca un adevărat program, în 1920 și muzicianul nu se va abate de la această linie până la sfârșitul vieții sale, cu excepția cazurilor când subiectele n-o permit. Ca autor al primelor simfonii, primele două intitulate *Țărăneasca* și al celei numită *Descriptiva*, Zirra inaugurează în muzica românească seria lucrărilor simfonice bazate pe citate folclorice și pe teme numite în 1926 de Enescu „în caracter popular românesc”. Crezul enescian din anul 1928 „Nu întrebuițez cuvântul stil pentru că arată ceva făcut, în timp ce cuvântul caracter exprimă ceva existent, dat de la început” fusese anticipat în practică de Alexandru Zirra, cu mai mulți ani, el mergând spre melodia țărănească. Chiar și după ce va abandona genul simfoniei, Zirra va continua să fie un adept, poate cel mai fidel, al dezideratului făuririi adevăratului simfonism românesc, ale cărui rădăcini merg spre folclorul tradițional. Este ajutat în aceasta de activitatea concretă de folclorist, de peregrinările sale prin satele Moldovei și Bucovinei, de unde-și culege substanța melodică a poemelor sale simfonice și a lucrărilor vocal-dramatice: Pe șesul Moldovei, Hanul Ancuței, Păcală și Tândală, Schițe cernăuțene, Cetatea Neamțului, Capra cu trei iezi, Alexandru Lăpușneanu, Furtuna etc.

Așa cum reliefa Alexandru Cosmovici, „Zirra considera că, întrucât noi, românii, nu am avut un clasicism al nostru în domeniul muzicii culte, ca alte popoare”<sup>117</sup>, folclorul reprezintă clasicismul nostru și el este - așa cum însuși afirma încă în 1931 - „singurul nostru refugiu sigur de creație și de originalitate”, fiindcă „numai plecând de aici ne putem arăta obârșia noastră sănătoasă, autenticitatea și individualitatea în concertul muzicii universale”<sup>118</sup>.

În articolul Jubileul compozitorilor români el remarcă rolul lui Constantin Brăiloiu în realizarea idealului major de teaurizare a folclorului din cele mai diverse zone folcloristice<sup>119</sup>.

În partea a II-a a celui alt articol din revista de la Botoșani - *Școala românească de artă muzicală* - el conturează o primă încercare

---

<sup>117</sup> Cosmovici, Alexandru, *Centenar Alexandru Zirra (1883-1983). Din viața și creația compozitorului. Amintiri*, exemplar dactilografiat, în arhiva Vlad Zirra, p. 34

<sup>118</sup> Zirra, Alexandru I., *Școala românească de artă muzicală*, (I), în *Armonia*, Botoșani, An VIII, nr. 4-5-6, aprilie-mai-iunie 1931, p. 40

<sup>119</sup> Zirra, Alexandru I., *Jubileul compozitorilor români*, în *Armonia*, Botoșani, An VIII, nr. 1-3, ianuarie-martie 1931, p. 3

de istorie a folcloristicii muzicale românești, insistând asupra rolului înaintașilor: „Timida culegere a lui Ciorogariu a trecut neobservată iar documentata culegere și lucrare a lui D. G. Kiriac nu s-a cunoscut din lipsa putinței materiale a acestuia să o publice”<sup>120</sup>.

Următorul moment de istorie a folcloristicii muzicale românești îl constituie înființarea Arhivei de Folclor a Ministerului Cultelor, din ale cărei achiziții s-a publicat doar culegerea de *303 Colinde* a lui Drăgoi și apoi și cea a Societății Compozitorilor Români, condusă de Constantin Brăiloiu, care a moștenit „sufletul lui Kirac”. Muzicianul nu se lasă furat de sentimentalisme, declarând că a văzut mai multe dosare cu culegeri din diferite regiuni ale țării, apreciind că este vorba de „o lucrare serioasă, făcută pe teren, cu toată grija și cu toată exactitatea”. Culegerile sunt realizate pe fonograme, însoțite de textul transcris, de fotografia informatorului și de alte instrumente necesare cercetării<sup>121</sup>.

În aceeași perioadă Zirra este preocupat de găsirea unor mijloace de difuzare a creației inspirate din melosul popular. Iată ce-i scria colaboratorului său, Mihail Poslușnicu, la liceul Laurian din Botoșani, în 1930:

„Dragă Poslușnicu,

Vroiam și încă vroiesc să mă întâlnesc cu tine pentru a discuta asupra înfiripării unei reviste muzicale, care să îndrumeze tânăra noastră școală românească de compoziție”<sup>122</sup>.

În acest scop îl aștepta în Cernăuți, împreună cu „toți viitorii colaboratori”. Peste câteva luni îi anunța că are deja trei articole, al său, al lui Jelescu și al lui Onciul<sup>123</sup>, ceea ce ne lasă să credem că își reluasese rolul deținut la *Izvorașul*, cu un deceniu în urmă.

Un alt aspect interesant care-l privește pe folcloristul Zirra se referă la evidențierea rolului educativ al folclorului. Depășind pragul componisticii, el formulează și diferite aspecte de ordin pedagogic, considerând că melodiile populare și modurile lor ar trebui să constituie „baza de educație a tineretului în liceu”. În asemenea condiții s-ar putea depăși stadiul limitării educației muzicale la arta occidentală, „care nu poate înlesni accesul spre adevărata muzică românească”. El nu acceptă

---

<sup>120</sup> Zirra, Alexandru I., *Școala românească de artă muzicală*, (II); în *Armonia*, Botoșani, An VIII, nr. 10-12, octombrie-decembrie 1931, p. 87

<sup>121</sup> Idem, p. 88

<sup>122</sup> Fondul documentar George Breazu, Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, Scrisori, nr. 2220

<sup>123</sup> Idem, nr. 2221

nici cealaltă extremă, de a limita cunoașterea muzicii românești „de la cine știe ce lăutar (...) de la servitoarea venită de la țară, sau într-un lan de păpușoi, la prășit, de la un om necăjit”<sup>124</sup>.

Și aici se întâlnește cu prietenul său, George Breazu, autorul unei concepții clare asupra necesității integrării creației populare în activitatea educațională, concepție prezentată în prefața volumului al VI-lea al operelor sale<sup>125</sup> și în recenta monografie ce-și așteaptă publicarea<sup>126</sup>.

Un adevărat corolar al activității folcloristice și al concepției lui Zirra despre muzica populară îl reprezintă studiul său din 1938 - *Părerii critice asupra muzicii românești*, a cărui formă dactilografiată mi-a fost încredințată de fiul muzicianului, istoricul Vlad Zirra. Din cele 123 de file dactilografiate, 28 sunt consacrate părții a II-a a studiului, intitulată *Cântecul românesc*, cea mai mare parte a considerațiilor sale având la bază folclorul bucovinean.

Considerațiile lucrării pornesc de la definirea cântecului popular, care este „o limbă formată din sunete muzicale prin care își exprimă un popor simțămintele sale”<sup>127</sup>.

Urmează definirea leagănului românismului - „porțiunea de pământ dintre Dunărea de jos - Tisa și Carpații nordici”, dominat de cântecul popular românesc. Pentru a explica formarea cântecului popular românesc, autorul pornește de la afirmația certă că „suntem posesorii unui folclor original făcând parte din grupul greco-oriental-ortodox”.

Cântecele populare românești se pot clasifica după vechime, valoare estetică și expresivă și în evoluția sa muzica populară a fost puternic influențată de cea bisericească, la rândul ei un amestec egiptean, ebraic, grecesc și roman, „filtrat printr-un suflet colectiv, creștinesc”<sup>128</sup>.

---

<sup>124</sup> Zirra, Alexandru I., *Școala românească de artă muzicală...*, p. 89

<sup>125</sup> Vasile, Vasile, *Concepția lui George Breazu și afirmarea educației muzicale românești* – studiu introductiv la volumul VI – *Pagini din istoria muzicii românești* de George Breazu, ediție îngrijită de Vasile Vasile, Editura Muzicală, 2003, p. III - LXXXI

<sup>126</sup> Vasile, Vasile, *George Breazu – ctitoriile sale culturale*, monografie achiziționată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și propusă pentru tipar

<sup>127</sup> Zirra, Alexandru I., *Părerii critice asupra muzicii românești*, 1938, exemplar dactilografiat ce mi-a fost încredințat de fiului muzicianului, p. 28

<sup>128</sup> Idem, p. 29



Sunt apoi luate în discuție influențele suferite de cântecul nostru popular, care ar fi „plin de ungurisme, slavisme, turcisme, țigănisme, arăbisme” etc, unele susținute de „cei mai de seamă exponenți ai muzicii noastre”. Fără a exclude aceste influențe, determinate de stăpânirea romană și de năvălirile barbare, autorul susține că „forța veche a pământului productiv i-a biruit pe toți”, credința fiind factorul principal „în menținerea naționalității”, a conformației sufletești și a tradițiilor. Cântecul popular „a fost conceput, ținut, continuat de toți locuitorii acestei țări, din tată în fiu”<sup>129</sup>.

Este amintită apoi culegerea lui Béla Bartók din comitatul Bihorului și afirmațiile sale privind originalitatea muzicii noastre populare: „e cea mai minunată”, fie că este „luată în chip absolut, e atât de fermecătoare încât ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei”.

Este apoi adusă în obiectiv problema lăutarilor țigani, citând afirmația exagerată după care „lor țăganilor să le mulțumim că ne-au păstrat muzica, această comoară pe care abia acum o prețuim...” pe care o consideră „o greșeală sau o neînțelegere a chestiunii”. În ajutor este invocată constatarea lui Bartók, cel care consideră că țăganii lăutari „întortochează toate melodiile, le schimbă ritmul în țigănește (...) strică stilul muzicii cu adevărat populare”. În final îl citează pe Otto Bökel, cu lucrarea sa, *Psychologie der Volksdichtung*: „pretutindeni în lume cel care creează și-l crește păstrează cântecul popular, înainte de toate este țăranul”<sup>130</sup>.

Personalitatea cântecului popular românesc constă în ritmica sa specifică, în modurile deosebite de cele gregoriene și care au fost influențate de ortodoxie, Biserica Română depinzând canonic de Patriarhia de Constantinopol. Zirra crede că dacă s-ar studia comparativ muzica ortodoxă și cea catolică „dezlegarea neumatică ar fi poate mai sigură”<sup>131</sup>, iar influența muzicii bisericești asupra celei populare românești e invers proporțională cu timpul”, în sensul că influența este mai mare în trecutul mai îndepărtat.

Lărgind spațiul modalului, teoretizat și de înaintașii săi, Gavriil Musicescu sau Eduard Caudella, Zirra găsește în muzica populară românească trei moduri populare de stare majoră, zece de stare minoră, unul cromatic și o scară pentatonică. Acestui sistem modal îi

---

<sup>129</sup> Idem, p. 33

<sup>130</sup> Idem, p. 35

<sup>131</sup> Idem, p. 37

corespunde o armonie specifică și o tratare polifonică inedită, în aceasta constând „bogăția noastră muzicală”.

În concluzia acestui capitol autorul scrie: „Noi avem în muzică un câmp bogat și larg de exploatat, în care talentele naționale sau străine pot veni să ia din belșug: inflexiuni noi melodice, armonii și ritmuri, toate de bună calitate și cu totul deosebite de acele deja auzite”,<sup>132</sup>.

Următorul capitol al studiului zirresc privește istoria folcloristicii muzicale românești. Față de abordările anterioare, amintite mai sus, aici se încearcă o sistematizare a ceea ce se știa la vremea respectivă despre acest important domeniu. Culegerile de folclor muzical la noi au început târziu, prin 1860, din cauza oprimării otomane. Șirul culegătorilor începe cu Anton Pann și continuă cu Miculi, Musicescu, Vorobchievici, Ciorogariu, Kiriac, Burada, Brediceanu, Fira, Voevidca, Anastasescu, Drăgoi, Brăiloiu ș. a. m. d. „Prima culegere științifică e făcută de Béla Bartók înainte de război”. Urmează apoi realizările celor două arhive, a Ministerului Cultelor și Artelor și a Societății Compozitorilor Români.

După faza culegerilor lui Anton Pann, pe notație psaltică și a celor în forma aranjată pentru pian și a prelucrărilor corale, Societatea Compozitorilor Români și-a exprimat de la întemeierea ei dorința de a vedea muzica populară culeasă și publicată, instituind mai multe premii pentru culegători. Este apoi descris în detaliu patrimoniul arhivei, tehnicile de înregistrare și de transcriere - amănuntele fiind luate din broșura omagială a lui Constantin Brăiloiu.

Următoarele considerații au în vedere genurile folclorice și repertoriile: colindele, cântecele de stea, ritualul de nuntă, descântecele, țiuturile, bocetele, cântecele de dor, baladele, cântecele de joc, cântările bisericești laicizate etc. Urmează o nouă împărțire a cântecelor populare după mediile în care se găsesc și se cultivă: folclorul localităților de munte, folclorul suburban sau de mahala, „un monstruos amestec de rămășițe de la țară, cu amestecuri orășenești, de cea mai proastă calitate”<sup>133</sup>.

Despre folclorul urban folcloristul scrie: „nu există; e un nonsens”, deoarece „cântecul este al țăranului, nu al orășanului”. În concepția sa, cu cât un sat este mai izolat, cu atât este mai bogat în comori arhaice și citează exemple de astfel de localități investigate chiar de el: Chiril - la poalele Ceahlăului, Tibău din Ardeal ș. a. „Despre circulația cântecului popular s-ar putea face un studiu foarte interesant”

---

<sup>132</sup> Idem, p. 39

<sup>133</sup> Idem, p. 49

- notează autorul, deschizând drum sociologiei cântecului popular și apreciind că acest drum va fi posibil de parcurs după încheierea acțiunii de teaurizare inițiată de Societatea Compozitorilor Români.

Ultima problemă a studiului este cea a legăturilor activității componistice cu melosul popular. Compozitorul susține că „o școală națională de compoziție, cu îndrumări reale spre un scop bine determinat, n-avem încă”, dar se formează mai ales „sub influența diferitelor curente ce vin dinafară” și aceasta din cauza deprinderii de „a ne disprețui pe noi înșine”<sup>134</sup>.

El vede fenomenul asemănător celui din literatură, unde, cu ani în urmă „se credea serios că limba noastră nu e aptă și îndeajuns de maleabilă pentru a exprima cu ea, imagini poetice apoi neîndestul de profundă pentru gândurile abstracte”.

În muzică, apropierea componisticii noastre de melodica populară s-a înregistrat prin armonizările de coruri ale lui Musicescu, Kiriac, Dima, Vidu, Timotei Popovici, Augustin Bena.

În domeniul orchestral ea se înregistrează prin rapsodiile enesciene, pentru ca după război să se extindă acest curent al valorificării melosului popular în creațiile simfonice. „E o mare bucurie pentru arta românească, care are nevoie de toate energiile acestui neam, să vie să conlucreze și să-i făurească o artă muzicală în spiritul ei național”<sup>135</sup>.

Ideea simfonizării cântecului popular era prea valoroasă în ultimele două decenii pentru ca muzicianul ieșean să se lase pradă modestiei. De aceea el susține că această idee „vine din școala ieșeană, moldovenească. De aici a ieșit prima simfonie *Țărăneasca*, alcătuită din motive luate din folclorul românesc. Tot din această școală a ieșit Sabin Drăgoi, care a scris opera *Năpasta*, unde a utilizat cântecul românesc de cea mai bună calitate”.

Folosirea folclorului în creațiile de factură occidentală poate fi făcută prin citarea lui nemodificată, sau prin crearea „în spiritul cântecului românesc”. Ultima formă presupune o cunoaștere profundă a folclorului autentic și evitarea celui preluat prin intermediul lăutarilor.

În finalul acestei părți, folcloristul trage câteva concluzii:

a) „Cântecul popular românesc se remarcă prin originalitate melodică și ritmică, ce poate fi utilizat”;

---

<sup>134</sup> Idem, p. 50

<sup>135</sup> Idem, p. 52

b) „se impune culegerea și realizarea pe baza acesteia, comparativ cu cântul bizantin”, pentru a vedea „diferența și contribuția specific românească, pe care o are această ramură din arta bizantină”;

c) „ar trebui acordat un mai larg credit și o mai vădită încurajare compozitorilor români”, componistica românească fiind în stadiul de formare și necesitând încă timp pentru a se „crea un stil propriu” și a-și „da măsura deplină a geniului său”;

d) Societatea Compozitorilor Români poate ajuta această afirmare prin publicațiile ei, dintre cele mai reușite citând culegerea lui Bartók și colindele lui Sabin Drăgoi;

e) „ar fi necesar ca în academiile și conservatoarele de muzică să fie utilizate numai exerciții, solfegii și teme luate din folclorul românesc”, urmând exemplul manualelor liceale realizate de Kiriac, Marcel Botez, Breazul și îndemnurile educatorilor francezi de întoarcere la folclor ca element esențial educațional<sup>136</sup>.

Mai trebuie adăugate pentru completarea concepției lui Zirra despre folclor și folcloriști - pe de o parte - și despre cristalizarea școlii românești de compoziție și despre ctitorirea etnomuzicologiei românești - pe de altă parte - considerațiile sale despre cei doi fondatori ai noii discipline, Constantin Brăiloiu și George Breazul, considerații ce-și găsesc locul în ultimul capitol la lucrării prezentate – Influența muzicii occidentale.

Profesorul de Enciclopedia muzicală de la Academia Regală din București - George Breazul „e un convins susținător al muzicii populare românești și serios luptător pentru strângerea, studierea și menținerea specificului național în toate compozițiile noastre”<sup>137</sup>.

La rândul său, profesorul de Istorie și Estetică muzicală de la aceeași academie, Constantin Brăiloiu „folclorist conștiincios, a făcut întinse culegeri de muzică populară în Muntenia, Moldova, Basarabia, Bucovina, Ardeal și Oltenia” și a „organizat arhiva de folclor a Societății Compozitorilor Români” și în întreaga sa viață „a studiat și studiază cu răbdare, cu migală, comparativ și științific folclorul nostru”.

Un loc aparte îl rezervă revistei Izvorășul, la care a fost colaborator. Din ceea ce a fost publicat fragmentar și trunchiat din acest studiu nu reiese că ar fi avut în atenție această revistă de folclor. Dar, în partea nepublicată, păstrată în exemplarul dactilografiat, păstrat în fondul autorului acestui demers, Zirra prezintă revista și pe

---

<sup>136</sup> Idem, p. 54–55

<sup>137</sup> Idem, p. 111



întemeietorul ei, apreciindu-i marele merit, „acel al idealismului și al credinței constante în arta românească țărănească”<sup>138</sup>.

Majoritatea celor care s-au ocupat de activitatea lui Zirra au consemnat în rânduri elogioase activitatea folcloristului, insistând în special asupra culegerilor realizate. Așa va fi reținut chiar și de manualele liceale care se orientau spre creația populară românească. Spicuim doar două asemenea materiale: Mihail Gr. Poslușnicu îl prezenta în manualul din 1935 ca fiind un „însuflețit prețuitor al muzicii poporene, pe a cărei teme melodice a creat cele mai multe din operele sale: simfonii, poeme simfonice, sonate, suite, operele Luceafărul, Alexandru Lăpușneanu”<sup>139</sup>.

Gavriil Galinescu îl prezenta ca fiind „harnic culegător de muzică populară” care „a strâns multe melodii populare din Moldova și din Bucovina”<sup>140</sup>.

Așa era prezentat de broșura jubiliară a Societății Compozitorilor Români, un „harnic culegător de muzică populară, a strâns melodii populare din Moldova și Bucovina”<sup>141</sup>.

Referiri mai detaliate la activitatea folcloristică a lui Alexandru Zirra va face Liviu Rusu. El sintetizează concepția muzicianului despre idealurile muzicii naționale, susținând că aceasta „se sprijină pe valoarea estetică și etnică a cântecului nostru popular, ceea ce nu se sfiește să o mărturisească cu orice ocazie”<sup>142</sup>.

Și el reține faptul că Zirra a „cules muzică populară din Moldova și Bucovina”, adăugând că „a armonizat-o și în parte a tipărit-o”, iar lucrările sale ample „sunt străbătute de melodie populară”.

Alexandru Cosmovici stabilește două perioade din activitatea folcloristului Zirra. Prima este cea dinaintea devenirii membru activ al Societății Compozitorilor Români, când a „acumulat un apreciabil fond de inspirație din mediile rurale, cele mai puțin contaminate de influențele orășenești” și care au stat la baza poemelor, suitelor, simfoniilor și lucrărilor sale corale sau camerale.

---

<sup>138</sup> Idem, p. 114

<sup>139</sup> Poslușnicu, Mihail Gr., *Istoria muzicii contemporane și moderne la români*, București, Institutul Cartea Românească, 1928, p. 89

<sup>140</sup> Galinescu, Gavriil și Georgescu, Constantin, *Tratat de muzică pentru clasa a IV-a secundară*, 1936, p. 175

<sup>141</sup> Societatea Compozitorilor Români, 1920 – 1930, București, 1930, p. 17

<sup>142</sup> Rusu, Liviu, *Muzica în Bucovina*, în Breazul, George și Nițulescu, P., *Muzica românească de azi*, București, 1939, p. 817

Ce-a de-a doua perioadă este cea când a făcut „efectiv culegeri științifice ale multor zeci de cântece populare din regiunile de munte ale Bucovinei și ale Neamțului”<sup>143</sup>.

Într-o cronică decupată dintr-un ziar neidentificat încă, semnat de Alfred Alessandrescu, păstrată în arhiva descendenților, este sesizată poziția de excepție a muzicianului: „În toate aceste compoziții folosește aproape exclusiv folclorul românesc încă de pe timpul când nimeni nu era convins de putința simfonizării muzicii populare”.

Alexandru Cosmovici mai amintește de conferințele profesorului pe tema cântecului popular „dintre care unele au mai putut fi adunate după notițele studenților”<sup>144</sup>. Acestea se adaugă celor ținute în aula Universității din Iași, menționate de documentele vremii<sup>145</sup>.

O ultimă problemă ce se cere lămurită este cea privind manuscrisul citat de Alexandru Schmidt purtând același titlu cu studiul amintit dar având un număr diferit de pagini (104 menționate de Schmidt)<sup>146</sup>, 123 în exemplarul dactilografiat). Să fie vorba de două materiale diferite (exemplarul dactilografiat este corectat de însuși Zirra și familia nu-și amintește de existența altui manuscris), sau biograful său nu a văzut acest material? Corelând ideile privind acest studiu din succinta sa biografie și din studiul publicat separat, în aceeași perioadă cu cele ale exemplarului dactilografiat<sup>147</sup>, se poate deduce că sunt aceleași. Vom reține propunerea lui Schmidt, din urmă cu peste patru decenii, de a tipări acest studiu cuprinzând „observații juste asupra diferitelor probleme ale vieții muzicale, constituind un bogat material informativ privind dezvoltarea muzicii românești în prima jumătate a secolului al XX-lea. Cred că editarea acestui manuscris ar adăuga literaturii muzicologice o prețioasă sursă de cercetări”. Ideile concordă cu cele exprimate de istoricul ieșean, Alexandru Zub, la centenarul

---

<sup>143</sup> Cosmovici, Alexandru, *Din viața compozitorului Alexandru Zirra*, în *Studii de muzicologie*, vol. XVIII, București, Editura Muzicală, 1984, p. 33

<sup>144</sup> Cosmovici, Alexandru, *Centenar Alexandru Zirra (1883-19839. Din viața și creația compozitorului, Amintiri*, exemplar dactilografiat aflat în arhiva familiei lui Vlad Zirra., p. 15

<sup>145</sup> Direcția Generală a Arhivelor Statului, Filiala Iași, Fond Universitatea Al. I. Cuza, Rectoratul 1860 - 1944, nr. 1658/1937

<sup>146</sup> Schmidt, Alexandru, *Alexandru Zirra Viața în imagini*, București, Editura Muzicală, 1967, p. 37

<sup>147</sup> Schmidt, Alex(andru) - Compozitorul Alexandru Zirra; în *Muzica*, București, An XVII, nr. 2, februarie 1967, p. 30

nașterii muzicianului: „Demersul său, unul din cele mai semnificative pentru epocă, ține de necesitatea de a aduce clarificări într-un domeniu prea puțin cunoscut și care abia ulterior avea să devină etnomuzicologia. Alexandru Zirra e unul dintre precursorii acesteia, atent deopotrivă la datele istoriei și la evoluția internă a domeniului de consacrare. Sinteza propusă în 1938, luminoasă și reconfortantă, ar merita, firește, difuziunea cea mai largă”<sup>148</sup>.

Deoarece au existat unele rezerve în legătură cu nivelul până la care a ajuns Zirra în cercetarea folclorului, vom cita în încheierea acestui capitol concluziile lui Gheorghe Ciobanu, enunțate la centenarul nașterii muzicianului. La întrebarea dacă afirmațiile lui Zirra din materialele sale folcloristice aveau în vedere creația țărănească, eminentul etnomuzicolog și bizantinolog scrie: „Când referindu-se la Flechtenmacher, Wachmann, Wiest și Mezetti, afirmă că «s-au simțit atrași și impresionați de frumusețea și bogăția folclorului nostru muzical, culegând pentru piano-solo și pentru voce și piano diferite compoziții în gen românesc», înclin să cred că nu-i era clar ce putem numi folclor, pentru că ceea ce au publicat aceștia în diferitele lor colecții nu sunt decât creații urbane sau lăutărești, unele «în stil popular». Când vorbește însă de geneza veche a folclorului românesc și când compară „modurile” pe care le-a aflat în aceasta cu cele medievale gregoriene și bizantine, nu cu cele ale sistemului tonal, se apropie indiscutabil de ceea ce putem înțelege muzica populară”<sup>149</sup>.

Este apoi reliefată ideea corectă a lui Zirra referitoare la puternica influență a muzicii bizantine asupra celei populare românești, în ambele domenii identificând 15 scări muzicale comune.

Una din confirmările valorii culegerilor lui Zirra o vom găsi în pătrunderea lor în manuale și în culegeri de cântece cu destinație școlară. În 1936 el va declara deschis pentru utilizarea folclorului în activitățile educative și extrașcolare<sup>150</sup>.

Nu ne-am propus o investigare exhaustivă a prezenței cântecelor culese sau armonizate de Alexandru Zirra în asemenea cărți. Ne vom

---

<sup>148</sup> Zub, Al(exandru), *Centenar Alexandru Zirra. Pe marginea unui eseu inedit*, în *Cronica*, Iași, An XVIII, nr. 25 (908), 24 iunie 1983, p. 1

<sup>149</sup> Ciobanu, Gheorghe, *Alexandru Zirra. Păreri asupra muzicii românești*, comunicare la simpozionul „Alexandru Zirra - centenar”, organizat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, 12 decembrie 1983, p. 3

<sup>150</sup> Zirra, Alexandru I., *Serbarea cântului bănățean* în *Însemnări ieșene*, Iași, An I, vol. II, nr. 20, 15 octombrie 1936, p. 293–295

limita la a cita culegerea *Datini și muncă* a lui Apostol D. Culea, în care găsim melodiile *De ce-i lelea tot ca dracul?*<sup>151</sup> și *Au plecat olteni la coasă*<sup>152</sup>, la culegerea universitarului clujean Iuliu Bona, în care sunt prezente între exemplele muzicale aparținând lui Alexandru Zirra, *Pastel*, *Flori de câmp* și *Cântec* (pe versuri de Șt. O. Iosif)<sup>153</sup> și la manualul lui Ion Șerfezi și Ana Matora-Ionescu, unde apare cântecul *Bâr, oiță*<sup>154</sup>.

Trebuie amintite câteva dintre titlurile melodiilor populare prezente în culegerea de 43 de coruri (majoritatea colinde și cântece de stea): *Sculați, sculați boieri mari*, (în două variante melodice), *Steaua sus răsare*, *La mulți ani cu bucurie*, *Am venit să colindăm*, *Trei păstori se întâlniră*, *Ia, sculați boieri mari*, *Adam dacă a greșit*, *Abia ani patrusprezece*, *A cui sunt aceste curți*, *Prea rău leu s-a lăudat*, *O, ce veste minunată*, *Cucule de pe hintei*, *Lasă-te puică, de mine*, *Dor, dorulețule*, *De aicea până la draga*, *Pe sub poale de pădure*, *Vedea-ți-aș casa pustie*, *Cimpoaiele*, *Mă mână mama-n grădină* ș. a. m. d.

Toate aceste aspecte care țin de activitatea de tezaurizare, de concepțiile sale despre creația populară românească, despre formele de fructificare în creația de factură cultă dar și despre valoarea ei intrinsecă, încercarea unei istorii a folcloristicii muzicale românești și de conturare a personalităților reprezentative ale etnomuzicologiei și folcloristicii muzicale din țara noastră din secolul trecut și din primele decenii ale secolului nostru, confirmă în persoana lui Alexandru Zirra un reprezentant de marcă al domeniului și creațiile salvate de el se cer a fi transcrise și studiate iar părerile sale valorificate în restituirile muzicologice și istorice. El poate fi considerat cel mai reprezentativ culegător de folclor al Bucovinei din perioada întemeierii etnomuzicologiei românești.

---

<sup>151</sup> Culea, Apostol D., *Datini și muncă*, vol. I, București, Editura Casei Școalelor, 1943, p. 459

<sup>152</sup> Idem, vol. II, p. 961

<sup>153</sup> Bonna, Iuliu, *Exemple de citire*, fascicolul II, Conservatorul „Gheorghe Dima” Cluj, 1970, p. 23, 56, 156–157

<sup>154</sup> Matora-Ionescu, Ana și Șerfezi, Ion, *Manual de Muzică*, clasa a IX, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1958, p. 63



# EMILIA COMIȘEL ȘI FOLCLORUL COPIILOR

- Irina Zamfira DĂNILĂ -

[Lector univ. dr. Universitatea de Arte "George Enescu" Iași]

Colecțiile dedicate folclorului copiilor reprezintă la noi adevărate rarități, aceasta nu atât pentru că ar fi implicat mari eforturi științifice sau materiale pentru apariția lor, cât mai ales pentru că veritabili cunoscători ai domeniului sunt tot mai rari. Manifestarea tot mai slabă a interesului de a descoperi tainele și nevoile vârstei copilăriei poate fi explicată și prin lipsa de timp a maturilor și goana după succese facile, în această epocă a globalizării și informatizării excesive. Dar și la copii se poate observa o schimbare a preocupărilor specifice, aceștia fiind irezistibil atrași de „claviatura” calculatoarelor și de ferestrele pe care acestea le deschid spre imensul univers al cunoașterii. Din fericire, înaintașii noștri - care și-au sacrificat mii de ore studiului vârstei copilăriei, cercetând cu răbdare jocurile și cântecele lor - ne-au transmis și nouă constatările lor, dimpreună cu un bogat material documentar, care trebuie așezat la baza cercetărilor actuale. Între aceste personalități se distinge chipul profesoarei Emilia Comișel, reprezentant de seamă al școlii etnomuzicologice românești întemeiate de Constantin Brăiloiu. Cu multă sensibilitate și dăruire, Emilia Comișel a cercetat și studiat, timp de mai bine cinci decenii, modul de manifestare ludică și artistică a copiilor. Principala sa contribuție din acest domeniu este lucrarea *Folclorul copiilor* (București, Editura Muzicală, 1982) care reprezintă un punct de vârf în cercetarea și cunoașterea jocurilor și cântecelor copilărești.

Prezentăm pe scurt datele esențiale ale activității etnomuzicologice ale doamnei Emilia Comișel (1913-2010)<sup>1</sup> pentru a înțelege mai bine prețuirea pe care a acordat-o cântecului popular românesc. Ca tânără studentă, Emilia Comișel s-a făcut remarcată prin interesul manifestat

---

<sup>1</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români. Autori. Publicații periodice. Instituții. Mari colecții. Bibliografii. Cronologie*, ed. a III-a, revăzută și mult adăugită, București, Editura Saeculum I.O., 2006, p. 257-259.

față pentru folclorul românesc, participând la cercetările folclorice organizate de profesorul ei, Constantin Brăiloiu, în deceniul al patrulea al veacului trecut. După cel de-al doilea război mondial a devenit cercetător științific principal la Institutul de Folclor din București (1949-1963) și cadru didactic universitar la catedra de folclor a Conservatorului de Muzică din București (1949-1970). A desfășurat o intensă activitate de culegător de folclor, culegând peste 8000 de melodii populare din provinciile românești. Din acest bogat material muzical a publicat melodiile cuprinse în două importante colecții de folclor muzical: *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*<sup>2</sup> și *Folclor din Dobrogea*<sup>3</sup> (în colaborare). În calitate de profesor la Conservatorul de Muzică din București, a întocmit primul curs complet de *Folclor muzical*<sup>4</sup> care abordează fenomenul folcloric din punct de vedere istoriografic, morfologic și sintactic. Alte importante rezultate ale cercetărilor sale folclorice au fost reunite în volumul de *Studii de etnomuzicologie*<sup>5</sup>. Ca un gest de respect și recunoștință față de Constantin Brăiloiu, mentorul care a format-o și i-a insuflat pasiunea pentru folclorul românesc, Emilia Comișel a întreprins o vastă și minuțioasă acțiune de editare a operei acestuia, în șase volume de referință<sup>6</sup>, dedicându-i de asemenea un studiu<sup>7</sup> și o monografie<sup>8</sup>.

Dar cu siguranță, lucrarea care o reprezintă la cel mai înalt nivel pe Emilia Comișel, în calitate de folclorist, este volumul *Folclorul*

---

<sup>2</sup> Emilia Comișel, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*, București, Editura Muzicală, ed.I, 1959; ed. a II-a, 1964

<sup>3</sup> Constantin Brăiloiu, Emilia Comișel, Tatiana Gălușcă-Crîșmariu, *Folclor din Dobrogea*, studiu introductiv de Ovidiu Papadima, București, Editura Muzicală, 1978

<sup>4</sup> Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967

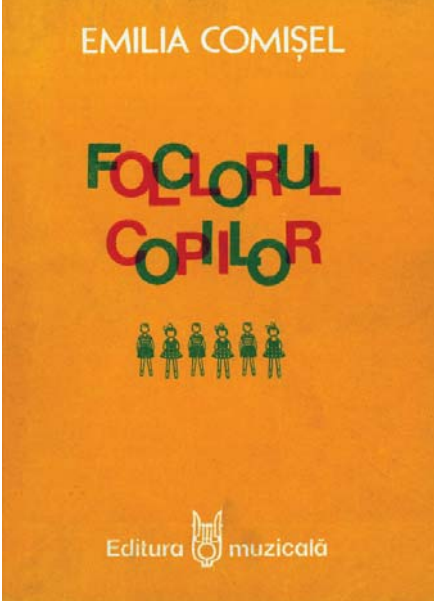
<sup>5</sup> Emilia Comișel, *Studii de etnomuzicologie*, București, Editura Muzicală, 1986; ediția a II-a, 1992

<sup>6</sup> Constantin Brăiloiu, *Opere*, București, Ed. Muzicală, vol. I, 1967, vol. II, 1969, vol. III, 1974, vol. IV, 1979, vol.V 1981, vol. VI, 1998

<sup>7</sup> *Aportul lui Constantin Brăiloiu la dezvoltarea folcloristicii românești, în Studii de etnomuzicologie*, ediția a II-a, București, Editura Muzicală, 1992

<sup>8</sup> Emilia Comișel, *Constantin Brăiloiu (1893-1958)*, București, Ed. Academiei Române, 1996.

*copiilor*<sup>9</sup>, alcătuit din două secțiuni importante, așa cum apare specificat chiar în subtitlul acestuia: *Studiu și antologie*. Studiul cuprinde atât sinteza propriu-zisă (p. 5-51) cât și anexele (în număr de 3) precum și un număr important de tabele (12). Antologia propriu-zisă este alcătuită din 500 de texte literare, un tabel alfabetic al acestora și o colecție muzicală de 276 melodii.

	<p>Iată structura studiului <i>Folclorul copiilor</i>: un succint istoric al stadiului cercetării folclorului practicat de copii; observații generale și caracteristicile acestuia; criterii de clasificare și clasificarea cântecelor și jocurilor de copii; morfologia repertoriului de copii: versificația, melodica și sistemele sonore, forma arhitectonică a melodiilor și ritmica. În finalul studiului, sunt formulate câteva principii metodologice referitoare la culegerea folclorului copiilor, desprinse din îndelungata practică de teren a cercetătoarei precum și concluziile finale asupra repertoriului practicat de copii.</p>
--	---

În cele ce urmează vom sintetiza pe scurt cele mai importante idei ale studiului, urmând ca în final să oferim câteva recomandări referitoare la utilizarea melodiilor de copii în educația muzicală, cu exemplificările muzicale aferente.

În introducere, Emilia Comișel arată că folclorul copiilor nu a intrat în sfera preocupărilor de cercetare a folcloriștilor decât destul de târziu, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, cu toate că există mărturii încă de la începutul secolului al XVIII-lea cu privire la existența și practicarea jocurilor de copii pe teritoriul țării noastre (Anton Maria del Chiaro). Sunt menționate numele unor folcloriști literați din secolul al XIX-lea precum Al. Lambrior, G. Dem. Teodorescu, Petre Ispirescu, I. Pitiș, P.N. Papahagi-Vurdună și Al. Bogdan care au publicat colecții valoroase (p. 7), chiar dacă în acea perioadă metodele de culegere și studiere nu erau încă complet elaborate pe principii științifice. În secolul

<sup>9</sup> Volumul a fost recenzat de Cristina Rădulescu-Pășcu, sub titlul: *Emilia Comișel: Folclorul copiilor*, în revista „Muzica”, XXXIII, nr. 11 (374), 1983, p. 38-40.

XX, și-au adus contribuția la cunoașterea aprofundată a cântecului de copii Alexandru Bogdan, Traian Herseni și mai ales Constantin Brăiloiu și Virgil Medan, prin studii de referință<sup>10</sup>.

În continuare, pe baza unui material muzical amplu, cules din toate zonele țării, autoarea formulează câteva observații generale cu privire la folclorul copiilor, deosebit de importante, pe care le vom reda sintetic<sup>11</sup>:

1. folclorul copiilor are un caracter sincretic;
2. are la bază o serie de norme tradiționale existente în formă latentă în memoria pasivă a copilului;
3. studiul creațiilor copiilor nu poate fi abordat în afara cadrului spiritual al întregii vieți folclorice;
4. în definirea trăsăturilor proprii acestei categorii trebuie să se țină seama nu numai de conținutul literar și de structura compozițională (muzical-poetică) ci și de funcționalitate.

Sunt prezentate apoi caracteristicile generale ale folclorului copiilor. Reprezintă un gen universal, care a luat naștere la vârsta mică a copilului, atunci când acesta are ca principală activitate *jocul*. Studiul creației copiilor oferă posibilitatea descoperirii originii artei, a poeziei cântate care s-a desprins treptat de contextul său funcțional și de obiceiul în care era integrată. De asemenea, folclorul copiilor constituie o veritabilă sursă de informații pentru psihologi, sociologi și pedagogi, deoarece dezvăluie caracteristicile spirituale ale copiilor, aptitudinile, gusturile și tendințele lor, preferința pentru ritm și sunet. Sociologii pot descoperi în aceste creații forme specifice de viață (artistică, juridică), de organizare și manifestare socială, artistică și culturală. Pe lângă rolul distractiv, creațiile artistice ale copiilor au și un caracter formativ, dezvoltând spiritul de cooperare, de acțiune, de formare a limbajului, a

---

<sup>10</sup> Alexandru Bogdan Hoya, *Ritmica cântecelor de copii. Contribuiri la ritmica românească*, București, 1906, în Anuarul Academiei Române, s. II, tom XXXIII, Mem. sect. lit.; Const. Brăiloiu, *La rythmique enfantine*, în *Opere (Oeuvres)*, I, București, 1967, traducere și studiu introductiv de Emilia Comișel, p.121-171; Traian Herseni, *Observații sociologice cu privire la copiii din Drăguș*, în „Revista pentru știință și reformă socială”, București, 1974; Virgil Medan, *Folclorul copiilor*, CCES al jud. Cluj, CÎCPMAN, Cluj Napoca, 1980.

<sup>11</sup> Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, București, Editura Muzicală, 1982, p.12-13.



percepției verbale și muzicale, care pune în mișcare forțele spirituale și corporale ale copilului.

Folclorul copiilor se concretizează în *realizări literare, versificate sau nu, legate de gestică, mișcare, joc, cântate sau scandate*<sup>12</sup>. Există mai multe posibilități de clasificare a repertoriului copiilor, în funcție de mai multe criterii: după sursă, după tematica literară; după funcție, după sex (practicat de fete sau de băieți); după criteriul geografic (generale, proprii unei zone); după izvoare; după vârstă. Din aceste criterii posibile de clasificare, autoarea a selectat pentru studiu doar două criterii, cel *al funcției*, și parțial, cel *al modului de manifestare*, dintre acestea primul fiind predominant. Astfel, folclorul copiilor poate fi împărțit în următoarele **categorii funcționale**:

- **cântece-formule**, pentru elementele naturii, animale, plante, obiecte (formule terapeutice curative sau preventive, cântece pentru plante, cântece pentru insecte, pentru păsări, pentru animale, pentru lucruri neînsuflețite, pentru schimbarea vremii, la joc);

- **formule independente de jocul organizat** (distractive, educative, satirice):

- a) versificate: porecle, păcăleli, luări în râs, ocări, întrebări, frământări de limbă; diverse;

- b) neversificate: zicători, cimilituri, basme, probleme, frământări de limbă;

- **formule legate de mișcare**:

- a) adresate copiilor până la 5 ani;

- b) numărători recitate sau cântate;

- c) jocurile de grup, cu accesorii;

- **jocuri legate de evenimente din viața omului** (jocuri de priveghi, însoțite de acțiuni);

- **cântece și jocuri legate de date calendaristice**:

- a) pentru perioada de iarnă: urările pițărăilor, ale bobârnacilor (în ajun de Crăciun), plugușoare (urări de Anul Nou), sorcova (urări de Anul Nou), colinde („cântece de fereastră”, în ajun și prima zi de Anul Nou), chiraleisa, cântece de stea;

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 13.

b) pentru perioada de primăvară: cântece și jocuri de înfrățit; *Homanul*; *De-a-n târg* și *Azi se lasă sec*; *Dați, copii cu maele* și „ali mori” (la 9 martie, la „măcinici”); *Câtu-mătu* (miercuri, înainte de Paști); *toconecele* (în joia Paștilor); *Lazărul* (*Lăzărița*, în sâmbăta Floriilor); *Salcia* (în ziua de Florii); *hoteotesc* (în prima zi de Paști); *horoman*, *buturele* sau *lopta lungă* (în zilele de Paști).

După această clasificare pe categorii, deosebit de importantă, a repertoriului practicat de cei mici, Emilia Comișel se referă la morfologia folclorului copiilor. Este tratat mai întâi versul, care în creația copiilor, pe lângă sistemul de versificație asemănător folclorului adulților (cu tipar octo- și hexasilabic), mai utilizează încă două sisteme proprii, un sistem *silabic* și un sistem *cantitativ*. Acesta din urmă reprezintă, în concepția autoarei, dovada existenței unui străvechi sistem lingvistic cantitativ al strămoșilor noștri geto-daci, înainte de romanizarea lor. Versul copiilor poate avea mai multe tipare metrice: de 2, 4, 6, 8 până la 13 silabe care sunt izo- sau heterometrice. Există două tipuri de piese: *izometrice* și *heterometrice*, existând posibilitatea ca în aceeași piesă să apară mai mult de doi metri diferiți nu numai ca dimensiune, ci și ca structură. Spre deosebire de versificația adulților, copiii folosesc versuri anacruzice și îmbinări de picioare metrice binare și ternare, ceea ce înseamnă o libertate și varietate metrică mult mai mare în comparație cu versul cântat din repertoriul celor mari. În planul lexicului utilizat în repertoriul copiilor, cercetătoarea constată că „o trăsătură caracteristică o constituie frecvența unor *cuvinte arhaice*, alături de *cuvinte derivate*, create de copii, și în același timp, modernizarea lor, sub impulsul vieții împrejmuitoare (avion, rachetă, cuvinte din gospodărie, nume de inventatori, de eroi de cinema), *îmbinarea fantezistă a elementelor din planul terestru cu cel cosmic*, din planul real cu cel ireal; *nota de mister și de voioșie, de exuberanță, optimism și dinamism, potențate de elementul ritmic* sînt trăsături specifice. În textele satirice, nota de umor și de grotesc le dă o coloratură aparte”<sup>13</sup>. De asemenea, este explicată și forma arhitectonică a textelor literare, cu tipurile structurale posibile.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 30.

În caracterizarea melodicii cântecelor de copii, Emilia Comișel pornește de la definirea acestui gen, care nu reprezintă, ca în folclorul adulților, o melodie organizată cu formă fixă, ci cel mai adesea este o recitare sau intonare melodică a versului, într-un ritm regulat. Trecerea în plan secundar a melodiei se datorează atenției pe care copilul o acordă mai ales acțiunii jocului, mișcării sau ritmului. Melodiile copiilor sunt construite „pe baza unor celule ritmico-melodice îmbinate potrivit principiului de repetare și variație continuă, în forme libere”. Cercetătoarea afirmă că există aproximativ 150 de motive melodice, dintre care unele cunosc o răspândire universală. Cântecurile de copii sunt foarte scurte, 2 sau 4 măsuri cu ritm binar, iar profilul melodic este simplu, silabic și evoluează prin trepte apropiate, secundă, terță mare și mică, mai rar cvartă și cvintă. Este oferit și un număr de 12 exemple de tipuri melodice specifice creației copiilor<sup>14</sup>.

În cadrul melodicii, este tratată și problema sistemelor sonore preferate de către copii în cântecurile și jocurile lor, anume cele *oligocordice*. Acestea constituie o dovadă a vechimii acestor melodii care corespunde unui anumit stadiu de evoluție a omenirii. Sunt mai frecvente structurile majore, celor minore, cu excepția terței mici descendente, foarte răspândită pe glob. În cadrul sistemelor prepentatonice, există o mare bogăție de tipuri: în melodiile bitonale, structuri de terță mare și mică, de cvartă ascendentă și descendentă, de cvintă perfectă; în melodiile tritonice: de cvartă, cvintă, sextă; în melodiile tetratonice: de cvintă, sextă, septimă, nonă. Se întâlnesc și scări de tip pentacordic sau hexacordic major sau minor, scări pentatonice și foarte rar, heptacordice. Cercetătoarea arată că o altă trăsătură caracteristică sistemelor sonore ale copiilor, de tip arhaic, este profilul predominant descendent al celulelor și motivelor melodice, acestea din urmă neavând toate aceeași frecvență de apariție.

În ceea ce privește forma arhitectonică, Emilia Comișel arată că „spre deosebire de cântecul maturilor, în cântecul copiilor *motivul* este elementul de determinare al formei.” Motivul corespunde în general unui vers, fiind încadrat cel mai adesea în două măsuri de 2/4. Motivele

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 32-33.

pot fi construite în mod variat: din două celule identice, din două celule diferite, din două celule variate ritmic sau melodic, sau prin juxtapunerea mai multor motive și prin variația lor continuă, rezultând astfel un număr mare de variante<sup>15</sup>.

O contribuție importantă o are Emilia Comișel și la cercetarea sistemului ritmic al copiilor. Preluând de la Constantin Brăiloiu modelul seriei de 8 optimi, cel mai răspândit în creația artistică a copiilor, cercetătoarea îl extinde și la alte serii ritmice pe care le descoperă și studiază, cele de 2, 4, 10 și 12 optimi, oferind și detaliate exemple ritmice.

Concluziile pertinente pe care le formulează se referă la caracteristicile folclorului copiilor și anume: multitudinea și varietatea creațiilor artistice din punct de vedere literar, muzical, structural, formal și funcțional; caracterul accentuat sincretic, păstrarea puternică a tradiției, unitatea acestui repertoriu pe întreg teritoriul românesc; menținerea unor piese comune cu ale adulților, cu diferențe aproape nesemnificative; tematica specifică vârstei și un sistem propriu de imagini poetice; construcția melodică pe bază de motive și celule; caracterul preponderent vocal și eterogen, datorită surselor variate ale fondului tradițional; sistem propriu de versificație; caracter etnic care se manifestă prin limbaj și maniera proprie de combinare și variere a unor elemente universale, caracterul exuberant, dinamic, optimist, uneori naiv al cântecelor de copii<sup>16</sup>.

Trebuia neapărat evidențiată munca extrem de minuțioasă desfășurată de profesoara și foclorista Emilia Comișel atât la elaborarea studiului, cât și a materialelor auxiliare prezentate: anexele și îndeosebi cele 12 tabele, adevărate sinteze ale cercetării care impresionează prin acrvia și profesionalismul cu care sunt realizate. Astfel, de pildă, în Tabelul 1a, al informatorilor, sunt specificate toate datele de bază: nume, prenume, vârstă, originea, anul înregistrării și numărul de ordine al pieselor culese de la fiecare informator în parte; este redat apoi tabelul 1b, al culegerilor făcute în școli și în tabere de vară, cu grupuri

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 50.



de copii, la care se specifică localitatea, anul culegerii și numărul de ordine al pieselor culese. Tabelul al doilea oferă numele județelor și localităților de unde a fost cules materialul; tabelul 3 – enumeră culegătorii (folcloriști) și numărul de piese culese de ei; tabelul 4, dimensiunea textelor literare; tabelul 5a exemplifică gruparea versurilor fracționate prin rime interioare; tabelul 5b - tipurile de perioade literare; tabelul 6 figurează tipurile de rime, deosebit de variate; tabelul 7 – ilustrează mai întâi sistemele sonore și motivele, apoi cordiile și toniile; tabelul 8 prezintă cordii (motive); tabelul 9 exemplifică tipurile de formă arhitectonică posibile; tabelul 10 prezintă variante de text și melodie; tabelul 11 oferă tipurile de serii ritmice preluate după Constantin Brăiloiu, iar tabelul 12, variantele melodice ale unor melodii.

Partea cea mai consistentă a volumului o constituie antologia literară, urmată de cea muzicală. Textele sunt ordonate în funcție de categoriile funcționale cărora aparțin ca tematică; subliniem că în cazul jocurilor organizate sunt redată atât textele, cât și modul de desfășurare, ceea ce în mediul școlar poate ajuta foarte mult la reconstituirea și învățarea lor de către educator sau învățător. Melodiile sunt sistematizate ținând cont de sistemele sonore pe care se bazează, de la simplu la complex, mai întâi cordiile (bi- până la octocordii) iar apoi toniile de diverse tipuri (bitonii, de terță, cvartă, tritonii, tetratonii, pentatonii, hexatonii etc.)

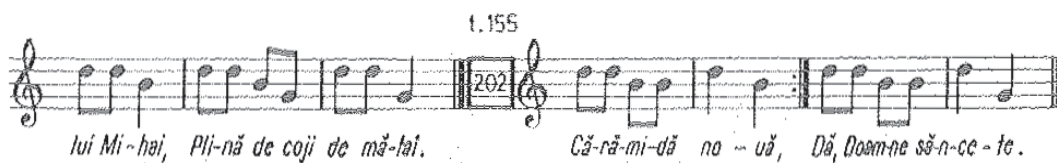
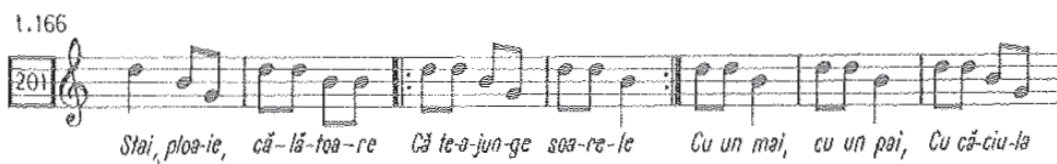
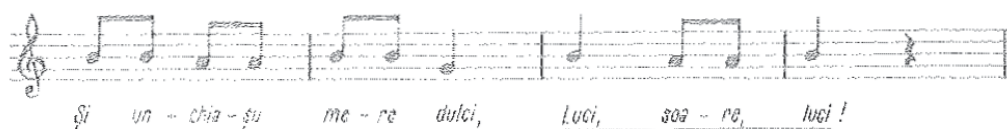
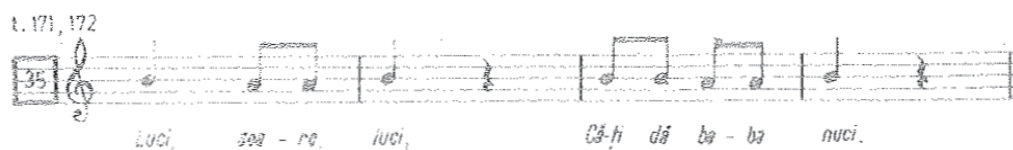
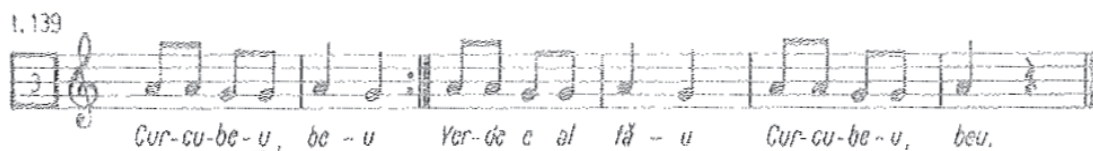
După cum am spus anterior, colecția muzicală și literară cuprinsă în volumul *Folclorul copiilor* de Emilia Comișel prezintă un interes deosebit pe multiple planuri, folcloristic, sociologic, psihologic, dar și pedagogic. Sub acest ultim aspect, dorim să o recomandăm cu căldura educatorilor, învățătorilor și profesorilor de muzică pentru a fi utilizată ca material didactic în cadrul orelor de educație muzicală și nu numai, în activitățile extrașcolare. Pentru copiii de vârstă preșcolară sunt recomandate cântecele-formule pentru animale, păsări, insecte, obiecte neînsuflețite, numărătorile (formulele de eliminare) ce însoțesc jocurile organizate, ușoare. Cu siguranță, cântecelele adresate florilor, micilor vietăți, soarelui, vântului, ploii vor constitui un punct de atracție, o modalitate de a-i sensibiliza pe cei foarte mici față de natura înconjurătoare și îi vor ajuta să o cunoască mai bine. Aceleași efecte

benefice le vor produce și practicarea diverselor jocuri în pauze sau în activitățile recreative în aer liber, de la simplul joc cu bățai din palme și până la clasicul „de-a prinsa” sau „de-a v-ați ascunselea”. În afară de aceste jocuri cu răspândire generală, educatorii pot descoperi în lucrarea doamnei Comișel și multe altele, prea puțin cunoscute, dar de o ingeniozitate și savoare deosebite. Pentru copiii de vârstă primară, sunt potrivite mai ales jocurile organizate, cu un grad mai mare de complexitate, ce se pot desfășura sub supravegherea învățătorului, precum și unele cântece și jocuri legate de datele calendaristice (Crăciun, Anul Nou, Florii, Paști). Copiilor din primele clase gimnaziale li se pretează cu precădere cântecele legate de sărbătorile calendaristice de primăvară și iarnă. Exemplificăm în Anexă câteva melodii sugestive din fiecare categorie menționată.

Prin articolul de față, am readus în atenție o carte care se dovedește deosebit de actuală chiar și după trecerea a trei decenii de la apariție. Oare care să fie secretul longevității acestei lucrări? Suntem convinși că actualitatea acesteia se datorează mai întâi valorii extraordinare a cântecelor și jocurilor de copii pe care le cuprinde cât și modalității ingenioase de interpretare a creației artistice copilărești de către doamna profesoară universitară Emilia Comișel, al cărei nume se alătură cu cinste marilor folcloriști români: Gavriil Musicescu, Dumitru G. Kiriac, Constantin Brăiloiu, Sabin Drăgoi, Tiberiu Alexandru, Gheorghe Ciobanu. Recomandăm cu căldură reluarea și practicarea jocurilor și cântecelor din volumul *Folclorul copiilor* întrucât acestea îmbogățesc orizontul muzical-artistic al copiilor, satisfăcându-le nevoia de mișcare și dezvoltându-le imaginația.

## ANEXA

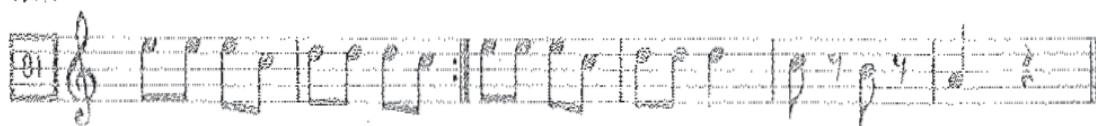
### Formule-cântec pentru schimbarea vremii



### Formule-cântec pentru animale, insecte



t. 117



Pur-ce-luș cu cu-ie mul-te Trece prin a-pă, trece prin foc, Poc! Poc! Poc!

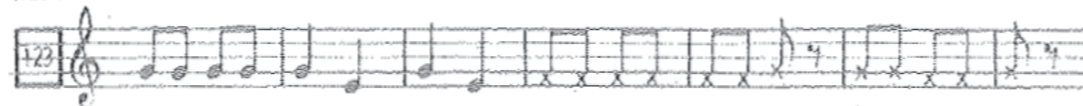
t. 157



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

## Numărători (formule de eliminare)

t. 284



E-ni, me-ni, min-ca, din-ca, O-zo, pa-zo, pa-ga-li, A-er, va-er, vi.

t. 312



An, dan, de, Di-ze ma-ne pe Di-ze ma-ne com-pa-ne. An-dan-de.

## Jocuri organizate

„De-a ulceleșele“ („de-a borcănelu, borcănașu, ulcica, olcica, ulicica“)

[Joc mixt. Se joacă afară, de un număr neperechi de copii. Se așează în cerc cîte doi copii: unul stă pe vine sau jos și al doilea în picioare, în spatele acestuia: „stăpînu ulcicutei“. Cel „rămas“ de la numărătoare merge la unul din „stăpînii de ulcele“ și-l întrebă (recitat sau cîntat):]

— Cum dai ulcica?

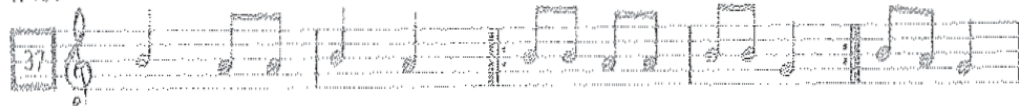
C-o lingură de pîsat,

— Cum o vezi cu ochii verzi;

Să nu zacă de vîrsat.

[La ultimul vers, cei doi o iau la fugă în sens contrar, în jurul cercului. Cine ajunge mai repede în spatele „ulceleii“, rămîne „stăpîn“ iar celălalt reîncepe jocul. În timpul fugii, cei doi n-au voie să treacă prin „foc“, adică prin mijlocul cercului.]

t. 480



Cum dai ul-ci-ca? Cum o vezi cu o-chii verzi



„De-a buturuga“ (De-a dovlecii)

[Se alege, cu numărătoare, „mama“ (sau „buturuga“) și „Sf. Petru“ : ceilalți copii sînt „dovlecei“. „Mama“ ține în poală un copil, apoi ceilalți se așază, în șir, unul în poala altuia, cîte doi. Vine „Sf. Petru“ sărind într-un picior și zice] :

— Cioc, cioc. — Ce cauți ?  
— Cine-i acolo ? — Dovlecel.  
— Sf. Petru. — Nu e copt.

[„Sf. Petru“ pleacă și revine după cîteva minute. Același dialog, dar acum mama răspunde] :

— Alege-ți.

[„Sf. Petru“ ciocănește ușor în capul fiecărui copil și-și alege unul pe care-l ia cu el. Vine din nou și se repetă dialogul și încercarea dovleceilor, la care se adaugă întrebarea mamei].

— Cu ăla ce făcuși ?  
— L-am pus după ușe  
Și l-a mîncat o căpușe.

Sau :

— L-am făcut ciorbă...  
— L-am făcut friptură, etc.

Cînd rămîne lîngă mamă un singur copil, acesta zice :

M. — Pe acesta-l opresc eu.  
SP. — Hai să-l tăiem pe jumătate.

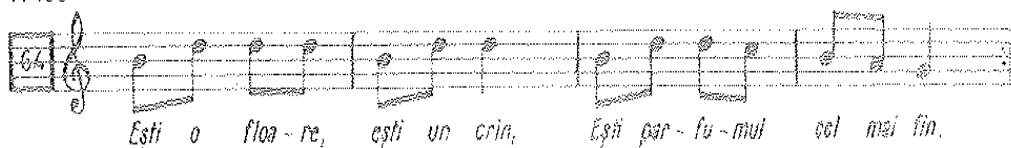
[Cei doi simulează „tăierea“ copilului și „Sf. Petru“ pleacă cu el. „Mama“, de durere, moare. Copiii se întorc și pun floricele pe ea, începînd să bocească : Aoleo, mămico. Cum te-ndurași să ne lași ? „Mama“ („buturuga“) se scoală repede și fuge după copii. Primul pe care-l prinde îi ia locul și se reîncepe jocul].

„Ești o floare, ești un crin“

[Joc mixt dar e preferat de fetițe (6—12 ani). Copiii se așază în cerc și cîntă, bătînd din palme. În mijlocul cercului stă un copil care, spre sfîrșitul strofei melodice, se oprește în fața altuia din cerc și imită iscălitura cu piciorul, pe pămînt. Copilul ales din cerc trece la mijloc, înlocuind pe primul. Se reîncepe cîntecul, iar copilul din mijlocul cercului procedează la fel].

1 Ești o floare, ești un crin,*	5 Și-ți trimit din depărtare
2 Ești parfumul cel mai fin	6 Un buchet de lăcrămioare
3 Și ca semn că te iubesc,	7 Și pe fiecare floare,
4 Colo jos mă iscălesc.	8 Îți trimit o sărutare.

1.468



„Coroana e rotundă“

[Joc mixt (între 7—10 ani). Copiii formează un cerc și cîntă, mișcîndu-se în pași lenți, spre dreapta. În mijlocul cercului stă o pereche (un băiat și o fată), care se învîrtesc de cîteva ori cu pași simpli. La versul: *Intră, frumoasă floare*, fata intră în cerc, iar băiatul se duce lingă un copil din cerc pe care-l sărută și-l ia la mijloc. Alteori schimbarea lui se face prin așezarea copilului în fața altuia din cerc].

*Coroana e rotundă,  
Rotundă e și luna,  
Frumoasă e și fata  
Pe care o iubesc.*

[var. — Copiii se așază în cerc. În mijloc stă un copil cu minile la ochi. Cînd se termină cîntețul, copilul din mijloc se așază lingă unul din cerc, care trece în locul lui].

1.490



„Se coc cireșele“

[Cerc de fete (6—10 ani) cu nume de flori. O fată stă în mijloc; Cele de pe margine cîntă și se învîrtesc. La versul 4, cea din mijloc prinde o feciță din cerc care îi ia locul].

- 1 Se coc cireșele
- 2 Sutele, sute
- 3 Fetele cel' multe
- 4 Asta-mi place,
- 5 Asta este-a mea,
- 6 Asta fie nu ți-oi da.
- 7 Cum se strînge, cum se frînge,
- 8 Ieși afară, trandafir.

t. 495



### Ursul doarme

[Joc mixt ori separat fetițele de băieți 5—11 ani].

*Ursu doarme, ursu doarme  
Și iară moare de foame.*

[„Ursu“ este ales prin numărătoare. Legat la ochi, stă pe vine în mijlocul cercului făcut din ceilalți copii. Aceștia cîntă de trei ori melodia, mișcîndu-se încet spre dreapta. „Ursul“ se trezește, spre sfîrșitul cîntecului, și se apropie de cerc, încercînd să ghicească numele unui copil, prin pipăit. Dacă ghicește, e dezlegat la ochi și fuge după copilul ghicit. Acesta devine „urs“, dacă este prins ; dacă nu, „ursul“ este legat din nou la ochi și se reîncepe jocul].

t. 456 v.



# **MIJLOACE DE ÎMPLINIRE A IUBIRII DE FOLCLOR**



# CRĂCIUNUL LA BOSANCI-MOARA

- Constantin IRIMIA -

[Consultant artistic, Centrul Cultural Bucovina-Centrul pentru  
Conservarea și Promovarea culturii Tradiționale]

Sărbătorile de iarnă ne poartă cu gândul în preistorie la credințele popoarelor păgâne. Sărbătorile însemnate s-au fixat în legătură cu anotimpurile, acestea determinând activitatea de zi cu zi a omului. Una dintre aceste sărbători era cea a Solstițiului de iarnă, sărbătoare precreștină peste care se suprapune, abia prin secolul al IV-lea Crăciunul, când biserica a stabilit Nașterea lui Iisus pe data de 25 decembrie. În timp, biserica creștină a căutat să dea un conținut religios obiceiurilor legate de Solstițiul de iarnă înlăturându-se, teptat, semnificația laică originală.

## A. COLINDATUL

Funcțiile precreștine ale acestui obicei s-au pierdut în vremuri, dar colindatul pe la case de gospodari în zilele de Crăciun, se păstrează aproape în toată țara, prin tradiție. În Bucovina, această tradiție nu se întâlnește în toate vetrele folclorice, în unele lipsind în totalitate, iar în altele o practică doar copiii. S-ar părea că atât colindatul cât și colinda se păstrează mai bine în satele bucovinene unde s-au stabilit odinioară ardeleni.

În vatra etnofolclorică Bosanci-Moara și împrejurimi obiceiul este bine conservat și practicat de toată obștea satească. Gospodarii și gospodinele pregătesc casele și bucatele pentru colindători, copiii își fac partiile chiar cu două-trei săptămâni înainte de Ajun, la fel și băitani, organizându-se după vecinătăți, neamuri, văi, dealuri sau care știu a colinda mai bine. De obicei, colinda se învață în familie dar și partiile se mai strâng pe la case mai mari și învață a colinda, dar numai în post.

1. **Copiii** - pornesc a colinda în seara de ajun, de pe la ora patru după-amiază până se lasă bine întunericul. Ei intră doar în ograda unde

găsesc porțița deschisă, dar și aici întreabă de gazde dacă este voie de colindat. După ce termină colinda primesc obligatoriu câte un colăcel și nuci, mere sau bani (mai nou). Partiile de copii colindă mai mult prin vecini, dar nu uită nici de neamuri, chiar dacă locuiesc mai departe.

2. **Băitanii** - umblă în partii mai numeroase tot în seara de ajun, de la lăsatul întinericului până chiar către zori de ziuă. Fiecare parte își tocmește, din timp, câte doi-trei muzicanți și colindă pe la neamuri, pe la fete de măritat în general și, în special pe la drăguțele lor. După ce colindă la geam afară, colindătorii sunt poftiți în casă, unde stau la masă, mai colindă și apoi se dau la joc. Musai trebuie jucată fata din casă, dar și cele din vecini care se strâng iute la casa unde se aude colinda. Fetele care primesc colindători intră gratuit la GIOC și BAL de Crăciun, a doua sau a treia zi.

3. **Gospodarii** - își aduc aminte o colindă sau mai multe în timpul postului sau aproape de Crăciun, în serile când nu prea mai au alte treburi, când învață a colinda în familie sau chiar între vecini, de la bunici până la copii. Colindatul gospodariilor începe în seara de Crăciun când bărbatul își lasă acasă nevasta să pregătească masa și durează până a doua zi dimineață.

Fără vreo organizare prealabilă, gospodarii se strâng în cete de câte trei-patru, din familie sau vecini și începe colinda pe la neamuri, prieteni și bineînțelese nu scapă nici preotul, nici primarul. Fiecare gospodar care este colindat se alătură grupului și pornesc la altă casă, așa că până dimineața se strâng chiar și câte douăzeci. Colindătorii colindă la geam, fără a cere voie, dar au grijă să fie colinda destul de lungă pentru a lăsa timp sau a îngădui gazdelor să aprindă lampa și să pregătească masa. Apoi, gospodarul de casă poartă colindătorii la vin și bucate alese. Zorile de ziuă îi împrăștie pe la casele lor pentru câteva ceasuri de hodină.

Și obiceiul se reia întocmai și a doua seară și a treia seară și ori când le vine pofta de a colinda, până la Anul Nou și Bobotează. Trebuie să mai spun că partiile gospodariilor colindă fără acompaniament instrumental.

4. **Grupul familial.** În zona la care mă refer, colindatul se practică și de către cete mixte, organizate ad-hoc, pe celula familială,

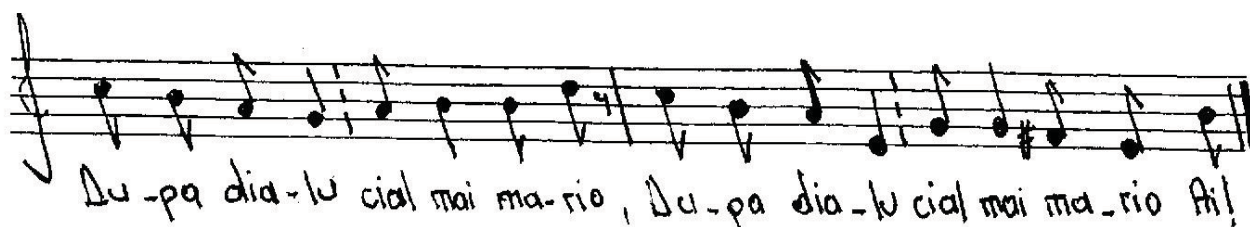
când bărbatul și nevasta, la care se alătură și alte neamuri umblă a colinda pe la casele fiecăruia dintre ei sau vecini, respectându-se obiceiul partiilor de bărbați.

## B. COLINDA

Satul Bosanci, atestat istoric la 1432 și cătunele Căldărușa, Nimercești, Strîmbu, Putrida, Bulai, Roșia, Frumoasa, Luciu, Bursuci (denumiri care încă se păstrează), la care se alătură, mult mai târziu Moara-Nică, Moara-Carp, Podeni (tot pe moșia Bosanci-ului) desenează în Bucovina o vatră etnofolclorică cu trăsături specifice în ceea ce privește tradițiile, graiul și portul, o amprentă puternică lăsând-o cu siguranță și pălmașii ori plugarii ardeleni care s-au stabilit aici începând cu anul 1772.

Atât în acest spațiu cât și prin împrejurimi (Liteni, Zaharești, Sf.Ilie, Bunești) se mai aud colinzi (colinde) care-și au rădăcinile în filonul arhaic. Ele circulă fie în variante melodice și texte diferite, fie în variante melodice cu același text, fie cu aceeași melodie și texte diferite, fie cu refrene variate, fie cu texte laice sau religioase, dar păstrându-se melodia arhaică. Am cules câteva din tipurile acestea de colinde și încerc să le prezint analitic, fără a face nici o referire la creațiile semiculate, cărturărești.

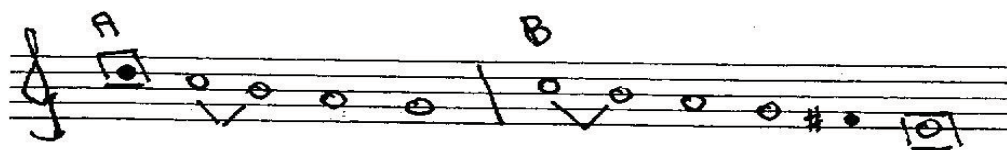
### 1. Dupa dialu cial mai mari



Dupa dialu cial mai mario  
Maica hodinî nu ario  
Catî loc sî hodineasco  
Șî pi Hiu Sfînt sî-L nasco...

Maica Sfîntî iar porneștio  
La un grajdio poposeștio  
Gios în ieslea grajdioloio  
Naști Maica Domnoloio!

### Structura sonoră:



- paralelism major –minor, cu două centre sonore (Sol–mi);
- primul rând melodic conține picnonul sol, la, si și se structurează pe un tetracord major cu tentință de extindere la cvintă (5), iar al doilea pe o scară cu substrat pentatonic.

### Structura arhitectonică:

$$AB = a+b / av + c$$

**Cadențe:** 5 1

**Sistem de cadențare:** re<sub>2</sub>, mi<sub>1</sub> (acut-grav)

- de remarcat cadența la cvintă în primul rând melodic (cadență suspendată)

**Profil melodic general:** descendent (5 1)

**Ritm:** giusto silabic

### Structura ritmică:

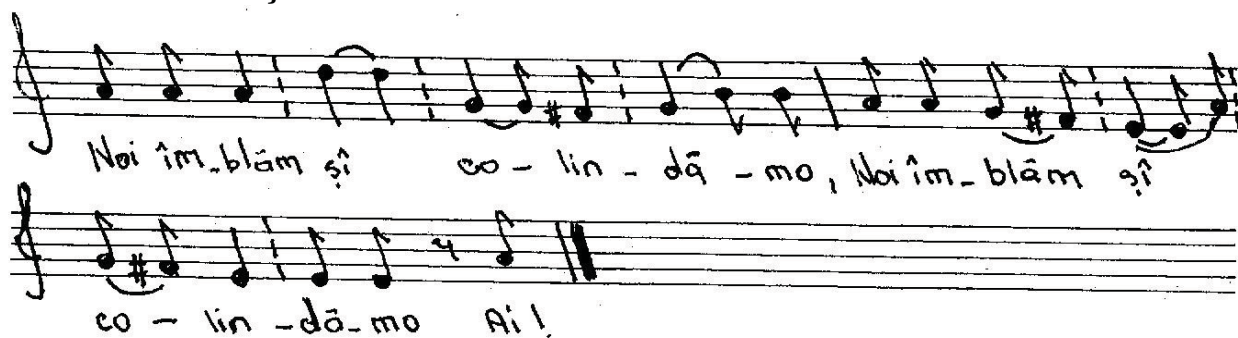
- pulsații egale de optimi – raport de 2:1, 1:2;
- fiecare rând are un picior piric + trei iambi.

**Vers:**

- tetrapodic acatalectic + catalectic cu silabă de completare (io) la ultimele două versuri
- opt silabe și anacruză de sprijin (Ai!)

Deși această melodie circulă cu text religios, trebuie să fi avut și o variantă laică.

## 2. Noi îmblăm și colindăm



Ai! Noi împlăm și colindămo,  
 Pi boierii di-i catamo,  
 Da boierii nu-s acaso,  
 Ci-s în codrii la vînato...  
 Tătî noaptia o îmblato  
 Și ninica n-o aflato...  
 Numa-n zori di zîua mario  
 Li-o ișît un cerb în calio...  
 Cîn o fost a-l sagetao

Cerbușoru li graieo:  
 Nu tragi cu arcu-n minio  
 Cî și eu-îs omca tinio,  
 Cî maica m-o blastamato  
 Sî hiu hiarî di pădurio  
 Noauî ani și noauî zîlio...  
 Nouauî ani s-o împlinito,  
 Manastiria s-o zîdito  
 Și colinda s-o gatito!

### Structura sonoră:



- paralelism major-minor;
- primul rând melodic se structurează pe picnoul sol, la, si cu extensie la cvintă (5), aducând o scară tetratonică, iar rândul al doilea aduce în spațiul fonic un pentacord minor.

### Structura arhitectonică:

$$AB = a+b / c+d$$

**Cadențe:** 3 1 (sau 5 1, dacă aș fi combinat cele două scări)

**Sistem de cadențare:** si<sub>1</sub>, mi<sub>1</sub> (acut-grav)

- se observă cadența suspendată la primul rând melodic.

**Profil melodic general:** descendent (5 1)

**Ritm:** giusto silabic combinat cu elementar (augumentări + compensări)

### Structura ritmică:

- pulsații egale de optimi (2:1, 3:1)
- combinații de anapest, spondeu, dactil, dipiric, piric.

### Vers:

- tetrapodic acatalectic+ catalectic cu silabă de completare;
- opt silabe și anacruză de sprijin (Ai!)

Este un text laic, preistoric se pare, care se axează pe tema metamorfozării în cerb a vînătorului. Colinda este zisă de gospodari și, mai rar, de băitani. Pentru că ea se colindă și în preajma Anului Nou,



creatorul anonim i-a adăugat și un refren format din două versuri tripodice catalectice:

Ia mai tragiț, măi

Plugu, măi flecăi!

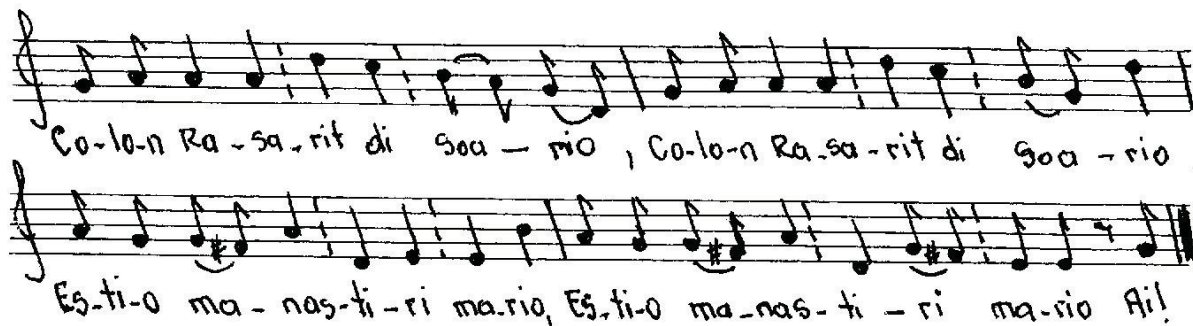
Ele, prin repetiție, formează un refren strofic creat în ultimii 50-60 de ani. Sau altă variantă de refren:

Ia mai tragiț, măi

Plugu, măi flecăi! Hăi!, Hăi!, Hăi!

La această variantă nu se repetă versurile dar se adaugă interjecția „Hăi!”

### 3. Colo-n Rasarit di Soari



Ai! Colo-n Rasarit di Soario  
Esti-o manastiri mario,  
Noauî uş, noauî altario,  
Noauî rasariț di Soario...  
Ş-n uşa altarioloio  
Şedi Maica Domnoloio...

Maica sta şî sî rugao  
Şî Hiuțu tot plîngeo,  
Nu mai plîngi Hiuleo,  
Că Maica Ț-a daruieo  
Paharu botezoloio,  
Cheia Sfînt-a Raioloio...

### Structura sonoră:



- paralelism major-minor (primele două rînduri melodice cu centrul sonor pe Sol și sprijin pe cvartă (5), iar al doilea și al treilea pe mi;
- strofa melodică alcătuită din patru rînduri s-ar structura pe un haptacord eolian cu subfinală.

### Structura arhitectonică:

A A<sub>v</sub> B B<sub>v</sub> = a+b/ a+b<sub>v</sub>/ c+d/ c+d<sub>v</sub>

- se remarcă paralelismul motivic inițial atât la primele două rânduri melodice cât și la ultimele două.

**Cadențe:** 3 5 5 1

- cadențele suspendate la primele trei rânduri melodice ne duc către spațiul sonor arhaic.

**Sisteme de cadențare:** sol<sub>1</sub>, si<sub>1</sub>, si<sub>1</sub>, mi<sub>1</sub> (mediu-acut, acut-grav)

**Profil melodic general:** combinat (ascendent 3 5 - descendent 5 3).

**Ritm:** giusto silabic

### Structura ritmică:

- tetrasilabic (ionic minor + peon 4 + dipiric) și trisilabic (anapest + dactil);

- pulsații egale de optimi – raport de 2:1, 1:2.

### Vers:

- tetrapodic acatalectic + catalectic + completare de silabă;

- opt silabe și anacruză de sprijin.

Melodia notată circulă doar cu acest text în vatra folclorică la care mă refer și este cântată de gospodari sau grupuri familiale și chiar de băitani.

### 4. I-asta-i zî spri laudato

Ia-s-ta-i zî spri la-u-da-to, Ia-s-ta-i zî spri  
la-u-da-to Ai! Ia-s-ta-i sa-ra, sa-ra lu Cra-ciun Ai!  
Varianta refren: Ai-mi-mea-ta lu Cra-ciun Ai!

Ai! I – asta – i zî spri laudato  
Di la Dumnazău lasato...  
Fac îngirii mari sfato,  
Sfatuiesc dumnazairio

Pintru-a lu Hristos zîdirio...  
Cum o fost dintru-nceputo  
Mari masî s-o facuto,  
Da la masî cini-o stato

Fost-a și Hristos chemato...  
 Stîn la masî și cinstino,  
 Bautura n-agiungîno,  
 Hristoșăl o poruncito  
 La tri slugi di-a lu Daghido  
 Sî ciopliascî șepti vaso,  
 Sî împli plini raso,

Sî li-aduc-ntruntru-n caso,  
 Ntruntru-n casî sus pi maso...  
 Hristos li-o blagoslovito,  
 Apa-n vin s-o prifacuto...  
 Busuios și brebanoco  
 Ramîi, gazdî, cu noroco!  
*Rf: Ia! Asta-i sara, sara lu Craciun!*

### Structura sonoră:



- primul rând melodic – pentacod major;
- al doilea rând melodic – tricord major cu alunecare pe cvarta de sprijin (5);
- refrenul – pentacord minor;
- se observă paralelismul major-minor între cele două rânduri melodice cu centrul sonor pe Sol și referen cu centrul sonor pe mi;
- dacă aș reuni cele trei scări aș obține un mod eolian cu subfinală.

### Structura arhitectonică:

$$A B C_{rf} = a+b / c+d / e+f$$

**Cadențe:** 5 3 1

**Sistem de cadențare:** re<sub>2</sub>, si<sub>1</sub>, mi<sub>1</sub> (acut-grav)

**Profil melodic general:** descendent (5 3 1)

### Ritm:

- combinat
- giusto silabic + divizionar (augmentări, compensări, diviziuni)
- combinații de anapest, dactil și ionic major.

### Vers:

- tetrapodic acatalectic + catalectic + completare de silabă;
- opt sau șapte silabe și anacruză de sprijin;
- refrenul devine elastic depășind numărul de silabe din vers prin repetarea cuvântului „sara” și adăugarea interjecției „Ia” la început de refren.

Această colindă are trei – patru variante melodice: unele cu motivul inițial în registrul grav sau mediu, altele fără sprijin pe cvartă, sau cu refren dublu. Chiar și textele sunt variate: „Sus la slava ceriuloio” sau „Colo-n gios la Rasarito” (Moara-Carp), „Cîn cina

Hristos la maso” (Sf.Ilie) sau „Sfînta Maic-a lu Iisuso” (Sf.Ilie, Buneşti) ş.a. Ele circulă atât cu texte religioase cât şi laice, iar melodia este cea mai răspândită în zona Sucevei.

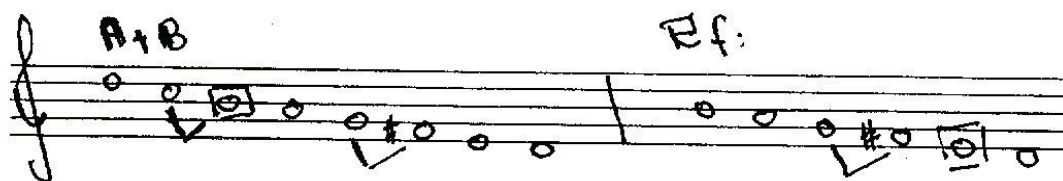
## 5. Colo-n gios la Rasarito



Ai! Colo-n gios la Rasarito  
 Esti-un măr mari-nflorito,  
 Cu crengili la pamînto,  
 Şi cu meri di arginto...  
 Ş-o dat Dumnazău un vînto  
 Ş-o dat meri la pamînto  
 Şî Iliana li strîngieo  
 Şî din eli vin facio...

Vinu-i bun şî-i chiparato  
 Nu-l pot be di suparato,  
 Vinu-i bun şî-i îndulcito  
 Nu-l pot be di amarîto...  
 Cucoş negru o cîntato  
 Ş-am gatit di colindato!  
 Rf: Ia! Asta-i sara, sara lu Agiun!

## Structura sonoră:



- cele două rînduri melodice cu centrul sonor pe Sol se structurează pe un mod hipomixolidian, prin extensie în registrul grav pînă la cvarta de sprijin (5);
- refrenul aduce un pentacord minor cu subfinală;
- paralelism major-minor între strofă şi refren;

- prin reunirea celor două scări obținem un heptacord eolian cu subfinală.

**Structura arhitectonică:**

$$A B C_{rf} = a+b/ c+d/ e+f$$

**Cadențe:** 5 5 1

**Sistem de cadențare:** si<sub>1</sub>, mi<sub>1</sub>, mi<sub>1</sub> (mediu-grav)

**Profil melodic general:** descendet ( 5 5 1)

**Ritm:** divizionar (augmentări, compensări, diviziuni)

**Vers:**

- tetrapodic acatalectic;
- opt silabe și anacruză de sprijin;
- refren tripodic catalectic, neregulat (10 silabe) prin adăugarea interjecției „Ia” și prin amplificare interioară (repetarea cuvântului „sara”).

Melodia este o variantă la colinda notată la nr.4. Ea se colindă numai de partiile de băitani care schimbă numele fetei din text, după fata pe care o colindă.

## CONCLUZII

Lucrarea prezintă într-o modestă cheie analitică, un segment spiritual valoros din vatra etnofolclorică Bosanci și anume: datina colindatului și colinda, răsărind ca o lacrimă arhaică pe obrazul satului apăsător de povara modernismului.

Sub aspectul structurii sonore materialul prezentat aduce paralelismul major-minor chiar dacă unele colinde nu au refren sau s-a pierdut și se centrează pe picnonul sol, la, si. Din punct de vedere arhitectonic întâlnim strofe de forma: A B, A B C<sub>rf</sub>, A A<sub>v</sub> B B<sub>v</sub>. Cadențele suspendate dovedesc proveniența arhaică a melodiilor. Ritmul giusto-silabic se împletește cu cel divizionar (elementar). În structura ritmică întâlnim picioare metrice trisilabice (anapest, dactil), tetrasilabice (dipiric, ionic minor, ionic major), bisilabice (iamb, piric, spondeu). Versurile sunt tetrapodice acatalectice sau catalectice cu silabă de completare „o”. Un element deosebit este anacruza de sprijin care este zisă de colindători la fiecare început de strofă muzicală. De asemenea, întâlnim refrenul tripodic și chiar neregulat (10 silabe). Textele sunt de origine profană pe melodii arhaice, sau religioase, dar tot pe melodii arhaice.



# FOLCLOR LITERAR DIN POIANA STAMPEI ÎN VIZIUNE INTEGRATĂ

- Dorina PAICU –

[Profesoară Școala cu clasele I-VIII Poiana Ștampei]

Gh. Pavelescu sublinia: „Printre procedeele auxiliare utilizate în însușirea noțiunilor de teorie literară, legate de literatura populară, cel mai important este fără îndoială culegerea de materiale folclorice de către elevi. Legitimitatea și necesitatea folosirii acestui procedeu rezultă din însuși principiul fundamental al teoriei cunoașterii: legătura indisolubilă a teoriei cu practica. Studiarea creației populare numai pe baza textelor din manual asigură elevilor doar o cunoaștere teoretică generală și puțin durabilă. E ca și când s-ar studia chimia sau fizica fără laborator, ori științele naturii din colecții. Realitatea socială este laboratorul în care se păstrează și se creează continuu literatura populară. Numai culegând din gura cântăreților populari și clasificând materialele, pe baza cunoștințelor dobândite la lecții-după genuri și specii-în portofoliul fiecărui elev, sau cel puțin al școlii, se poate verifica prin practică gradul de însușire a cunoștințelor respective.”<sup>1</sup>

## 1. Considerații generale

Un text folcloric nu conține, în sine, de cele mai multe ori, suficiente date care să-l fixeze într-un anume gen sau într-o anumită specie. Determinantă pentru încadrarea lui este *funcția* pe care o împlinește într-un context socio-cultural dat. Textul literar popular propriu-zis are calitatea de a fi plurivaloric și plurifuncțional. Studiul dinamicii genurilor și speciilor folclorice și al genezei acestora a relevat existența unui mecanism intern care generează un act de selecție asupra setului de modele motivice existente în fondul pasiv al comunității. Selecția se face în scopul satisfacerii modelului existențial al

---

<sup>1</sup> Pavelescu Gh., *Studii și cercetări de folclor*, Editura Minerva, 1971, p.120-121

comunității folclorice, model care acoperă, în plan abstract, toate datele cotidianului, este deschis și perfectibil. În acest sens operează selectarea, asimilarea și adaptarea textului.<sup>2</sup> Există, de fapt, un inventar global de texte, de forme stabile, polifuncționale, care slujesc modelul comunitar.

Cercetarea contemporană, la orice nivel ar fi realizată aceasta (în cazul de față în scop didactic, cu elevii), se află în fața unor procese active de transfer de funcție, adaptare, asimilare, desacralizare, procese generate de modificările adânci care au loc astăzi în structura societății.

Multe genuri și specii, cu preponderență rituală, sau cele care necesită o desfășurare amplă în timp și un auditoriu avizat, sunt tot mai puțin colportate în comunitatea folclorică contemporană. Textul liric are însă o pondere tot mai accentuată în sistemul cultural tradițional și contemporan, cântecul liric fiind specia cea mai vitală astăzi. Preluarea în cotidian nu necesită condiții deosebite și nici o specializare a interpretului. În același timp mecanismul care dă naștere textului liric cântat permite creatorului interpret să străbată o gamă încărcată și deosebit de variată de sentimente, trăiri afective, care, în societatea contemporană, atât de dinamică, solicită intens personalitatea individului.

## **2. Genuri și specii**

### **2.1. Lirica populară locală - concepția despre viață și destinul uman**

Creațiile populare lirice ale comunității ne vorbesc, prin ele însele, atât despre viața și concepția despre existență a omului din această parte a Bucovinei, cât și despre el însuși, cu ajutorul unor mesaje istorice, culturale, estetice pe care ni le transmit prin intermediul limbajului artistic, concretizat în opere de artă populară, ce trebuie recepționat, decodificat, înțeles și apreciat.

---

<sup>2</sup> Ispas Sabina & Truță Doina, *Lirica de dragoste. Index motivic și tipologic*, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Colecția Națională de Folclor, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, p. 19

În acest sens, un limbaj mai ușor sesizabil, mai inteligibil, este cel acela al verbului, din acest considerent fiind necesară prezentarea unor aspecte din lirica populară existentă la Poiana Stampei care, prin structura și modalitățile ei de exprimare, să ne facă să cunoaștem mai bine omul, înaintașul nostru, ca pe un creator de valori artistice, concepția de viață, etica sa, sensibilitatea sa, toate sincretice și implicate procesului creator.

„Producțiile folclorice literare, muzicale, coregrafice ale Bucovinei ca, de altfel, din toată jumătatea de nord a Bucovinei, se caracterizează, în modalitățile lor de concretizare, adeseori sincretice-singure basmele, legendele, descântecele, anumite părți declamate ale ceremonialurilor de nuntă și înmormântare și ale teatrului popular nefiind însoțite de muzică și dans printr-o excepțională bogăție, atât în privința conținutului de idei, cât mai ales, a formelor de exprimare. Această trăsătură, comună folclorului de pe întreg teritoriul țării, capătă aici unele aspecte particulare, izvorâte dintr-o mare complexitate și profunzime a trăirii evenimentelor vieții, prin păstrarea unor vechi tradiții, obiceiuri și datini, ca și dintr-o putere de expresie deosebită, din mânuirea unui limbaj poetic rafinat, atât prin figurile de stil folosite, cât și prin compoziția fiecărei producții (cântec, orăție, strigătură, basm în parte)”<sup>3</sup>.

Lirica zonei este reflexivă, cu insistență asupra a ceea ce pare trăsătura definitorie și, prin aceasta, mai speculativă asupra mijloacelor de exprimare aproximativ echivalente, devenind interiorizată, calmă, predispusă stărilor de reverie și de filosofare. Este o caracteristică a folclorului bucovinean și zona Dornelor, subzona Poiana Stampei, nu face excepție, în reflectarea unei foarte intense trăiri a evenimentelor vieții, prin intermediul unui limbaj liric plin de rafinament și subtilitate, lucru care are un dublu efect: acela de a exprima o anumită *concepție despre lume* și acela de a dezvălui *modul de viață* al oamenilor din regiune, adică felul în care ei se integrează și acționează asupra lumii, privită conform accepțiunii lor aproape unitare.

---

<sup>3</sup> Tancred Bănățeanu, *Arta populară bucovineană*, Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă a județului Suceava, 1975, p. 32

În cercetarea efectuată s-au urmărit exact cele două date, în diversele lor ipostaze.

Aceste producții folclorice cuprind o gamă variată, centrându-se în primul rând pe **cântec**, deoarece oferă mai multe posibilități de exprimare pentru majoritatea oamenilor, chiar dacă selecția, operată în cursul transmiterii și preluării, păstrează mai puține forme și variante. Tematica lor este diversificată, după cum încercăm să exemplificăm prin textele culese.

În zilele noastre, condițiile de viață actuale au dat naștere unor producții folclorice adaptate pe un tipar vechi, dar cu inedite mijloace de exprimare artistice, conforme unei noi și evaluate concepții despre modul de a privi lumea și existența. Astfel, într-un text cules la Poiana Stampei, se *glorifică frumusețea ținutului de origine* și vrednicia locuitorilor:

Frunzuliță ca sulfina  
Noi suntem din Bucovina,  
Bucovina-i mândru plai  
Cu oameni harnici, gospodari,  
Și Poiana-i colț de rai.  
Am venit cu drag și dor  
De pe plaiul Dornelor  
Să-i dăm drumul dorului  
Din vârful Oușorului.<sup>4</sup>

Un alt text polarizează atenția pe aspecte concrete din comunitate, urmărind ciclul anotimpurilor, într-o eternă raportare, din dorința de a fixa repere generatoare de liniște și stabilitate, la natura înconjurătoare, cu elemente specific zonei de munte:

---

<sup>4</sup> Exemplificările au fost alese din textele culese de către profesor Dorina Paicu și elevii de la Cercul „Micii meșteșugari” de la Școala Poiana Stampei, din subzona Poiana Stampei și Podu Coșnei, zona Vatra Dornei, 2009-2011

Floare albă de pe coastă  
Frumoasă-i Poiana noastră...  
Primăvara cucu cântă  
Și e veselie multă...  
Vara-n prag când ne-o sosit  
Câmpurile o-nflorit,  
Cu flori în multe culori,  
Să trăiești, să nu mai mori.  
Pădurile noastre-s pline  
Și de fragi și de afine,

Haidați pe Tinovul Mare  
Să culegem merișoare!  
Toamnă, toamnă, ai sosit  
Cu de toate ne-ai găsit,  
La harnice gospodine  
Cămarile toate-s pline.  
Iarnă albă și frumoasă  
Tu ne ții mai mult în casă,  
Noi om pune stative  
Și ți-om cânta cântece.

Invitația din final este o componentă nouă a textului folcloric, certificând mândria apartenenței la comunitate, cu dorința de a promova și populariza valorile sale, fără de care nu ar fi recunoscută:

Tare îi mândru la noi  
Haidați, oameni buni, și voi,

Toate mesele-s întinse,  
Toate porțile-s deschise.

Structura compozițională a textului este mai atent gândită, cu dorința de a asigura logică și coerență discursului liric. Dacă în prima parte este prezentată zona, urmează o trecere în revistă a vieții locuitorilor, pe parcursul rotirii ciclice a anotimpurilor, cu prezentarea modului de viață și al preocupărilor specifice. Textul se încheie rotund, cu finalitatea normală a lucrurilor care trebuie să aibă un început și un sfârșit, lăsând totodată o deschidere către o continuare ulterioară, cu eventuale „impresii” culese de un vizitator obiectiv, capabil să certifice cele afirmate de un creator subiectiv, marcat de orgoliul nobleței originilor.

Cântecele care redau sentimentul amar al *însingurării* au un filon emoțional remarcabil, generator de trăiri sufletești profunde, cititorul vibrând de jalea celui care suferă în absența comunicării, iar discuția și comparația cu pasărea singuratică - destul de frecvent întâlnită în lirica populară - induce un fals sentiment de solidaritate în dorința de a avea un interlocutor, chiar dacă dialogul este imaginar:

Tot mă-ntreabă cucuțu  
De ce n-am glas ca dânsu?  
Că plângând seara mă scol  
Ies pe ușă-ncetișor  
Și mă uit în sat cu dor

Cum merg frații la surori  
Și părinții la feciori.  
La mine nu vine nimeni,  
Că-s ca cucul, n-am pe nimeni!



Un alt text accentuează amărăciunea de a nu fi avut, pe parcursul vieții, parte de noroc, acesta fiind o raritate, deși a fost îngrijit în mod special, precum o floare rară:

Frunză verde ca bobu,  
Mândră floare-i norocu,  
Nu să face-n tot locu,  
Nici n-o are tot omu.  
Că și eu am semănat

Și-a mea parte s-a uscat (...)  
Săracu norocu meu,  
L-au băut boii-n pârau;  
Nu știu, boii l-au băut  
Sau eu noroc n-am avut.

O explicație a ghinionului ar putea fi și blestemul de mamă, din nou un motiv des întâlnit în lirica populară, care marchează întreaga existență a individului, aflat în imposibilitatea de a-și găsi echilibrul, știind că nu se mai poate redresa niciodată. Comparația cu frunza căzătoare sugerează, în același timp, și efemeritatea condiției umane, cu durerea generată de conștientizarea acesteia:

Foaie verde și una,  
Rău m-a blestemat maica,  
Să mă legăn ca frunza,  
Ca frunza mălinului.

Frunza se leagănă-n soare  
Eu mă legăn pe picioare;  
Frunza se leagănă-n vânt,  
Eu mă legăn pe pământ...

Un capitol dintre cele mai importante al liricii populare este *cântecul de dragoste*, exprimare a sentimentului, portret al celui iubit și descriere făcută, de către cei doi tineri, a atitudinii colectivității față de cuplul lor. În literatura de specialitate este foarte bine reprezentată această parte a poeziei populare, așa că exemplificăm cu câteva texte culese din Poiana Stampei.

Printre primele producții lirice care descriu ceremonialul erotic se numără cele centrate pe *dor*, sentiment recunoscut ca specific românesc și certificat ca și noțiune caracteristică națiunii noastre. Cel care nu poate să încerce acest sentiment este, desigur, privat de o trăire unică:

Cine n-are dor pe vale  
Nu știe luna când răsare,  
Nici noaptea cât e de mare.

Cine n-are dor pe luncă,  
Nu știe luna când se culcă,  
Nici noaptea cât e de lungă.

Dragostea în sine este văzută ca o „boală” fără leac, în același timp urâtă și dorită, pentru că, oricum, fiecare va trece prin această experiență:

Foaie verde de spanac

Toată boala are-un leac...

De te duci la ghicitoare  
Leac de dragoste nu are,  
Numa cine te iubește,

Îți dă și te lecuiește...  
Dragostea-i înșelătoare  
Și vine la fiecare.

În textele care descriu sentimentul iubirii se remarcă delicatețea versurilor și finețea construcției cântecului, impregnate de bucuria trăirii sentimentului erotic și căldura sufletească ce emană, înduioșător, dinspre și spre persoana iubită:

Măi bădiță, bădișor  
Nu-mi trimite-atâta dor,  
Și pe stele și pe nor

Și pe omul călător,  
Trimite-mi mai puțin  
Și vino și tu cu el.

În portretele flăcăului și ale fetei iubite sunt prețuite, înainte de orice, calitățile morale ale acestora, ca și sprijinul oferit de dragostea lor pentru a trece mai ușor peste greutățile vieții. Aprecierile sunt exprimate într-o varietate de moduri, însă este de remarcat faptul că urmează o gradație, de la enumerarea simplă a însușirilor pe care ar trebui să le aibă persoana iubită ca sentimentul să aibă valoare și până la prezentarea unor situații când iubirea rămâne singurul punct de sprijin în fața vicisitudinilor vieții. Următorul cântec fixează un anume tânăr dintre toți feciorii din sat, alegerea fetei fiind făcută, fără a putea fi schimbată, în pofida faptului că iubitul nu este un model de frumusețe fizică:

Curge apa printre munți  
M-o cerut la mama mulți,  
Și urâți, dar și frumoși,  
Și bogați, și sărântoci.  
Dar tu știi, bădiță, bine,

Că eu te-am ales pe tine...  
Nici urât, da nici frumos  
Numa tare drăgăstos  
Și cu sufletul curat  
Ți-om trăi-n lume cu drag.

Jocul dragostei este mereu schimbător iar o relație poate fi ruptă dacă este mai fragilă, de puterea pe care o exercită dușmanii, caracterizați prin avariție, în dauna nobleței sufletești, flăcăul găsind în final puterea să facă abstracție de „gura lumii”, deși acest lucru îi provoacă un sentiment acut de pierdere și de frustrare:

Toată dragostea-i frumoasă  
Și dulceața păcătoasă,  
Că m-am săturat de lume,  
De ce face și ce spune,  
M-am săturat de dușmani

Ce-și vând sufletul pe bani...  
Pe dușmani nu-i iau în seamă  
Că-s făcuți de altă mamă,  
Îi las cu durerea lor  
Că am sufletul ușor...

Printre cele mai frumoase texte sunt cele care relatează experiențe erotice de o delicatețe rară, mărturisind trăiri legate de o iubire ideală, dar și lipsa de experiență necesară păstrării unei legături, finalizată adesea cu pierderea acesteia:

Foaie verde măracine  
Am avut un pui pe lume  
Și n-am știut cum se ține,  
A știut alta mai bine,  
L-a luat de lângă mine.

Acuma de l-aș avea

Numa-n brațe l-aș ținea,  
Pe perini cu floricele  
Și i-aș da buzele mele,  
Pe perină de fuior  
Și l-aș săruta cu dor.

Problemele, în cuplul de îndrăgostiți, vin treptat; chemarea „mândruței”, de exemplu, se constituie în cele din urmă într-un dialog improvizat care rememorează momente unice, pentru care alesul nu mai vrea să lupte, găsind motivații fără suport real:

-Bădiță, nu ți-i așa dor  
De vii sara așa rar?  
-Ba mi-i dor, mândruță, tare,  
Da nu pot trece apa mare.  
-Vino, neicuță, călare,  
Să scurtezi din a ta cale,

Vino-n vale la izvor  
Unde te aștept cu dor.  
Știi tu, bade, minte ții  
Când ne-am cunoscut întâi  
Pe malul izvorului,  
La izvorul dorului...

Dorințele fetei sunt clar exprimate, dorul pe care îl încearcă îmbrăcând aproape forma unui blestem în momentul în care „bădița” nu mai are aceeași intensitate a sentimentelor ca la începutul poveștii de dragoste:

Fir-ai tu să fii de bade,  
Pământul să nu te rabde,  
M-ai învățat a iubi  
Și-amu mă lași a dori

De nu pot noaptea să dorm,  
M-ai învățat sărutată  
Și-acuma mă faci uitată.

Un alt aspect al existenței umane este marcat în textul liric popular de versuri de o rară profunzime sufletească, dovedind o dragoste specială pentru frumos, pentru construirea unui univers perfect, generator de liniște și pace sufletească.

Durerea pe care o încearcă fata care simte acut sfârșitul perioadei cu adevărat fericită și lipsită de griji a vieții este legată strâns de lucrurile pe care le-a iubit, cel mai adesea o grădină de flori, care urmează a fi eternizată în conștiința tuturor:

Frunză verde de gutui,  
Mândră grădină gătii,  
Rămâneți frați și surori  
Să pliviți și-a mele flori...  
De-or veni drăguți de-ai mei

Încrustați-i și pe ei:  
La care le-am fost mai dragă  
Dați-i floare să-și aleagă,  
La care le-am fost urâtă  
Dați-i floare mohorâtă.

Perioada premergătoare celei în care tinerii își doresc cu adevărat să-și întemeieze o familie este marcată, în realitatea comunității, de texte care au cel mai adesea, tentă satirică, simbolizând candoarea vârstei, lipsa de griji, stări de spirit specifice, exemple așa-zis negative de conduită, defecte etern umane care nu fac decât să puncteze, cu înțelepciune și umor, o etapă importantă în viața omului de la sat și, probabil, prin extrapolare, a fiecărui tânăr din lume.

Dorințele tinerilor sunt surprinse în toată savoarea lor autoironică:

De-nsurat m-aș însura  
Nici urâtă nu mi-aș lua,  
Nici frumoasă, nici urâtă

Numai să fie plăcută,  
Și la ochi și la sprâncene  
La toate faptele mele.

Replica fetei este pe măsură, marcând faptul că recunoaște nerăbdarea cu care așteaptă căsătoria, nefiind, de fapt, pregătită cu adevărat pentru această responsabilitate:

Mărita-m-aș, mărita  
Pită nu știu frământa,  
Mărita-m-aș și eu biată,  
Că de mult îs și eu fată

Părul prin tulpan să-mi iasă  
Numa să mă văd mireasă,  
Să mă puie după masă  
(adică la loc de cinste...n.a.)

Și sancțiunea pe care o aplică comunitatea este pe măsură, pentru că, evident, viața femeii de la sat implica exersarea unor deprinderi în prealabil deoarece casa trebuia întreținută ca atare, iar responsabilitățile se schimbă :

Astă fată se mărită  
Și nu știe a face pită  
C-o facut asară opt

Și niciuna nu s-o copt,  
Și le-o pus pe tăti-n rând,  
Niciun câine nu-i flămând.

Un element demn de remarcat ni se pare acela că o întindere cantitativ egală cu a cântecului de iubire o ocupă, în această zonă și **cântecele satirice** cu aceeași temă, cântece care, privind din cu totul alt unghi sentimentul descris, îl descoperă și înfățișează cu excelent umor, și adesea cu ironie necruțătoare - din punctul de vedere al colectivității -

aspectele negative, nepotrivirile, pe plan social și etic, dintre îndrăgostiți.

Bucovinenii au simțul umorului, generat de un ascuțit simț de observație care denotă o putere de înțelegere profundă asupra vieții. Este vorba, de fapt, de un cod etic, moral și estetic al colectivității, în numele căruia judecata este promptă, dreaptă, indiferent de situația de viață aflată în atenția celui care-o analizează:

Du-te-acasă, tu, făloasă  
Și te lă, te fă frumoasă,  
Nu știi țese, nu știi coase...  
Tu faci pânza ca un sac

Și zici că e de bumbac  
Tu țeși pânza ca un țol  
Și zici că e de fuior...

La casa cu poartă verde  
Acolo mândruța șade,  
În fereastră-i o mușcată  
Și mândruța mă așteaptă.  
Măi mândruță, mândra mea  
Am s-o rog pe mama ta  
Mie ca să mi te dea,  
Să te duc la casa mea (...)

Măi, bădiță și eu vreau  
Pe tine ca să te iau,  
Da am auzit în sat  
Că cu alta ai umblat...  
Dacă de cuvânt nu ești,  
Mie nu-mi mai trebuiești,  
Sunt destui feciori în sat  
Și sunt buni de însurat...

Lirica populară bucovineană și în particular cea din zonă, care cuprinde, în diversele sale forme de manifestare, toate împrejurările vieții, nu exceptează nici consemnarea sfârșitului sentimentului de dragoste, sfârșit văzut cu mult realism și tratat în cel mai bun caz cu înțelegere, însă adesea cu o ironie ascuțită:

Bădiță de pe pârâu,  
Ce pui cușma-n gardul meu  
Ori gândești că-mi pare rău?  
Ba mie îmi pare bine,  
C-am scăpat, bade, de tine,

De tine, de casa ta  
Și de gura mâne-ta  
N-ai decât să stai cu ea,  
Că măta-i femeie rea  
Și tăioasă ca coasa...

O ultimă categorie de producții lirice folclorice pe care am luat-o în considerare sunt *cântecele despre viață și despre lume*, care sintetizează concepția bucovineanului, luminoasă, înțelegătoare, plină de dragoste și înțelepciune, față de tot ceea ce înseamnă trăire și trecere, cu liniștea adâncă a celui care știe că și-a împlinit menirea pe pământ și poate pleca dincolo:



Cucule, pană surie,  
Cântă-mi, dragă și tu mie,  
Că la vară cine știe...  
Poate trăiesc, poate mor,  
Omul e vis călător...  
Să nu creadă tot omu  
C-o trăi cât Oușoru,<sup>1</sup>  
Că viața omului  
E ca floarea câmpului...  
C-așa-i viața pe sub soare  
Unul se naște, altul moare...

Un alt cântec despre lume, de o rară frumusețe și sensibilitate, reușește să redea, într-o excelentă formă poetică, cu adânci implicații filozofice, o imagine de ansamblu asupra a tot ceea ce înseamnă viziunea asupra existenței umane din punct de vedere al omului din Bucovina; acesta înțelege perfect integrarea omului în lume și în întregul univers, într-o derulare ciclică comparată cu mișcarea valurilor spre maluri și înapoi, într-o metaforă revelatorie despre naștere și moarte perpetuă:

Lume, lume și iar lume  
Cine ți-o zis ție lume  
Nu ți l-o știut a pune;  
Să-ți fi pus numele floare,  
Că ești tare trecătoare.  
Ți-așa ești cu oamenii,  
Ca apa cu valurile,  
Ca apa cu malurile:  
Tu le vezi  
Și tu le pierzi  
Tu le duci  
Și tu le-arunci  
Și tot alte căi apuci.

Au fost doar câteva aspecte reprezentative din comorile de cântec culese dintr-o comunitate cu valori inegalabile, transpuse în versuri de o substanță ideatică și simbolică de excepție.

„Indiferent de conținutul de sentimente și idei al versurilor, dacă ele sunt de dragoste sau revoltă, dacă exprimă o atitudine față de lume sau satirizează moravurile omenești, întotdeauna transpunerea în limbaj

---

<sup>1</sup> N.A. Oușorul-vârf de munte din zona Dornelor

poetic a acestui conținut uzitează de o imagistică foarte bogată, sugerând mișcarea în dimensiuni vaste și astfel amplificând și îmbogățind substanțial conținutul. O metaforă amplă înglobează o succesiune de alte metafore, totul curgând într-o singură frază, cu ritmul când domol, când accelerat. Referiri la elemente dintre cele mai diverse-sentimente, atitudini, cadre din natură în consonanță cu starea sufletească sau intențiile eroilor, aspecte ale vieții cotidiene-deschid perspectivele unui univers poetic de o rară bogăție, a unei profunde înțelegeri și participări la evenimentele înconjurătoare și crează la cititor și ascultător sentimentul revelatoriu al pătrunderii într-o lume de transfigurări, prin sublimare, a realității.”<sup>2</sup>

## **2.2. Creații artistice populare rituale. Ceremonialul de nuntă**

Credințele, datinile și obiceiurile se integrează elementelor cu deosebită valoare ale culturii spirituale populare, fiind cele care definesc-alături de multe altele-particularitățile etnice ale unui popor. De asemenea, ele imprimă colectivității norme de conduită în viața socială și de familie, ilustrează profunzimea filozofiei populare și reflectă concepția de viață proprie locuitorilor zonei de proveniență.

Primul moment ar fi nunta și în acest sens am luat în considerare două redări de excepție ale părerilor unor specialiști, care au văzut acest eveniment în profunzimea conotațiilor sale:

„Cine vrea să cunoască românii la veselie, trebuie să-i vadă la nuntă, unde oamenii de toate vârstele, adunați sub luminoasa cupolă a celui mai fericit eveniment din viața omului, își desfac baierle sufletului și se manifestă dionisiac în dragostea lor de viață. Românii sunt suflete deschise. Tocmai în momentele lor de exuberanță sunt gata să îmbrățișeze, fără să calce granițele demnității, pe oricine.”<sup>3</sup>

„Nunta românească, așa cum se desfășoară ea, constituie o manifestare etnografică și artistică străbătută de adânci simboluri și cu un rost bine definit în viața colectivității. Din cele mai vechi timpuri, cei mulți au căutat să dea acestui moment culminant din viața cuiva cinstea și prestigiul cuvenit. Suita de obiceiuri care constituie multiplele fațete ale ceremoniei nunții cât și categoriile literare folclorice respective, formând toate un ansamblu plin de coerență și suflu uman,

---

<sup>2</sup> Tancred Bănățeanu, *Arta populară bucovineană*

<sup>3</sup> „*Nunta la români, Antologie din poezia ceremonialului nunții*, Din Prefață de Mihai Beniuc, Ediție îngrijită de Ion Moanță, Ilustrații de C. Dipșe, Editura Minerva, București, 1977

reprezintă un elogiu adus vieții și moralității inalterabile, necesare oricând traiului în familie.”<sup>4</sup>

Farmecul, autenticitatea și pitorescul obiceiurilor și creațiilor literare folclorice legate de nunta românească în general și cea din zona Bucovinei în special relevă o manifestare plină de amploare și de inedit a spiritului creator al bucovineanului și statornicia lui cu bogate implicații în peisajul spiritual transmis de înaintași.

Momentele sale s-au îmbogățit permanent, într-o continuă desăvârșire, categoriile folclorice s-au înmulțit și diversificat, tiparul străvechi având, totuși, o uimitoare persistență, în timp ce semnificația creațiilor a devenit tot mai profundă.

Ceremonialul de nuntă din comunitatea Poiana Stampei, bogat în fast și în semnificații, conține, pe parcursul desfășurării sale, texte de o profunzime nebănuită, ancorate într-o înțelepciune ancestrală, generatoare de valori perene, dincolo de timpuri și vremi. Se folosesc genuri, specii și modalități artistice de exprimare de o mare varietate și de un specific remarcabil.

Folclorul apare în obiceiurile legate de căsătorie sub formă de orații, de urări, de închinări la daruri și la pahar, de cântece de jale, de cântece de bucurie, de balade, de strigături, de dansuri și marșuri, de cortegii solemne și de acte ceremoniale care se săvârșesc cu mult fast spectaculos; referitor la ceremonialul de trecere, întreaga desfășurare a obiceiurilor în legătură cu căsătoria cuprindea trei etape principale: logodna, nunta și obiceiurile de după nuntă, uneori și răstimpul până la nașterea primului copil.

Am luat în considerare, din textele culese, cele referitoare strict la momentul nunții propriu-zise, cuprinzând: *Busuiocul*, *Iertăciunea*, *Jocul balțului*, *Jocul cămășii*, *Legatul socrilor și al nașilor*, *Schimbarea florilor*.

Poezia orației începe cu „*luatul miresei*”, prilej cu care se expune conflictul între cele două tabere. Ca la orice nuntă, adversarii încearcă să se intimideze prin vorbe batjocoritoare, se ironizează reciproc în stil popular într-un mod savuros, pentru a stârni hazul ascultătorilor. Urmează apoi prezentarea alaiului nupțial în formă fabuloasă, de alai de vânătoare sau oștire. Desfășurarea alaiului este descrisă în culori vii, sugestive, pentru a da amploare poeziei. De la atmosfera fabuloasă a

---

<sup>4</sup> Ion Apostol Popescu, *Studii de folclor și artă populară*, Editura Minerva, București, 1970, p. 234

alaiului de nuntă se trece, aproape pe nesimțite, la prezentarea plină de umor a tratativelor.

Mireasa apare ca o căprioară, sprintenă și plină de grație sau de multe ori ca o floare rară care ar trebui, de această dată, răsădită în altă grădină, imagine ce simbolizează efectiv părăsirea casei părintești și plecarea la casa mirelui-vânător.

-Bună ziua la dumneavoastră,  
Boieri de cinste și de-omenie,  
Pe toți Dumnezeu să vă ție!

-Mulțămim domniilor voastre  
Sfetnici mari, împărătești!

Dar ce-mblați

Ce căutați?

Bine sama să ne dați!

-Noi ce-mblăm,

Ce căutăm,

Ori încotro ne-nturnăm

Bine sama că ne dăm.

Al nostru tânăr împărat

De dimineată s-a sculat,

Pe obraz că s-a spălat,

La icoane s-a-nchinat,

Lui Dumnezeu s-a rugat.

Mândre haine a-mbrăcat,

Pe cal negru-a-ncălicat,

Mândră oaste-a rădicat:

Tot boieri bătrâni

Și feciori tineri

Ți-au plecat

La vânat,

Și au vânat:

Câmpii cu florile,

Luncile cu frunzele,

Văile

Cu apele,

Văi adânci

Cu ape reci,

Satele

Cu fetele,

Și codri cu fiarele (...)

Iar colea către sară

Dau peste-o urmă de fiară...

Să fie urmă de fiară,

O fi o căprioară,

Ori poate de zânișoară?

Unii au zis, că-i floare aleasă

Să fie de azi mireasă

Cu-mpăratul la o masă.

Alții că-i floare de rai

Să fie întru mulți ani

Cu-mpăratul de bun trai...

Ce stați aici strânși și adunați,

Dumeavoastră, iubiți frați?

Stați cu gurile căscate

Și cu măciuci ridicate...

Nu ni-i frică de cei cu măciuci  
ridicate (...)

Deci ori zâna ne-arătați,

Ori de nu, bine nu-mblați,

Că noi n-am băut țuică

Să ne fie cuvântul de nimică,

Ci-am băut buți de vin

Să ne fie cuvântul deplin.

Deoarece în Bucovina, evident și la Poiana Stampei, ceremonia propriu-zisă era organizată de mire, lehăul (așa este numit vornicul, sau

starostele, în Bucovina, zona folclorică Vatra Dornei, subzona Poiana Stampei n.a.) adresează invitația în numele acestuia, sensibilizând auditoriul prin formulele adresate, care certifică rolul important pe care îl deține în întregul ritual:

Mirele nostru vestit  
Azi prin mine v-a poftit  
Să faceți o cale  
Și-o urare  
Până la curtea dumisale,  
La un scaun de odihnă  
Și-un pahar de băutură  
Și mai multă voie bună,  
Că și el de multe ori

Vă va sta în ajutor.  
Eu sunt sol împărătesc,  
La curtea lui vă poftesc,  
Și dacă nu mi-ți asculta,  
Cușma din cap mi-oi lua,  
Până la pământ m-oi pleca,  
De dumneavoastră m-oi ruga  
Să faceți bine să veniți  
Dar să nu bănuți.

După ce nuntașii s-au adunat pentru ceremonie, lehăul își continuă misiunea cu urări speciale adresate, pe rând, nuntașilor, miresei și mirelui, care se doresc a fi un mijloc de a asigura coeziunea grupului, unirea lui sub semnul liniștii, păcii, frumosului și veseliei:

-Bună vremea, bună vremea  
La D-voastră, cinstiți nuntași,  
Bine v-am găsit sănătoși și voioși  
Și noi vă poftim  
Să ne faceți cale și drum  
Până la acea floare frumoasă  
Ce șade-n capul mesei.  
-Bună vremea, bună vremea  
Și la D-ta, jupâneasă mireasă,  
Să-ți fie de bine

și să-ți trimită Dumnezeu noroc...  
-Bună vremea și dumitale, jupâne  
mire  
Și să-ți trimită Dumnezeu noroc,  
Căci jupâneasa mireasă  
E voioasă și frumoasă  
Și-i foarte bucuroasă,  
De d-ta când a auzit  
Tare bine i-a părut  
Și-ndată la drum a pornit.

În momentul intrării „după masă”, pe o melodie specifică, se strigă textul „*Busuiocului*”, timp în care toți nuntașii se țin de mână. Este un text pe care lehăul îl rostește atribuindu-i-l, prin substituție, mirelui și în care acesta imploră, simbolic, mila Domnului, regretând în mod ironic pasul făcut. Cununia este văzută ca un pas regretabil, fără putința de a mai redresa lucrurile, deoarece nu există cale de întoarcere:

Și-am zis verde busuioc,  
Să dea Dumnezeu noroc,  
Alelui și slavă ție,  
Mila Ta, Doamne, să fie (...).

Nimeni-n lume nu se-nșală  
Ca feciorul când se-nsoară  
Că-și mai ia pe cap o boală...  
Când îi colea la vreo joi



Duce-ar amaru-napoi,  
Duce-l-ar, dar nu se poate  
Că-i jurat până la moarte...

Cununia nu-i pe-o zi  
Îi pe veci cât îi trăi.

*Legatul socrilor mare și mic și al nașilor* implică, la propriu „legarea” în diagonală a capului familiei cu un ștergar lung, țesut în casă, în timp ce socru mare, privilegiat, este „legat” cu două ștergare, ritual care se desfășoară după un tipar vechi, ancestral, lehăul adaptând tot timpul textele la situația materială a celor implicați, evidențiindu-le frumusețea fizică și cea morală, pentru a reveni, cu un text asemănător, în vederea „paharului dulce”, respectiv la adunatul darului pentru miri. Celor implicați li se adresează mesaje care vizează îndatoririle lor pe parcursul ceremonialului nunții, cu extrapolare în viața ulterioară, complet schimbată prin noul statut al celor proaspăt căsătoriți:

„- Foiliță de cicoare  
Socru mic (*sau* socru mare),  
Ce-ai făcut văd că nu-ți place,  
Eu nimica n-am ce-ți face.  
De ți-ar fi venit prin minte  
O altă urare în timp ce se leagă socri:

„-Poftim, cinstite socru mare  
(socru mic)

Că ce s-a făcut nu-i de desfăcut,  
Dar să dai boi o pereche  
Și-apoi să te scarpini la ureche  
Zestre bună și trei vaci  
Să strângi din umeri și să taci,  
Că dacă-i tăcea  
Nici un bucluc nu-i avea  
Și tinerii bine te-or ținea  
Cu vin bun din Dorohoi  
De care cinstim și noi,  
De bei numai un pahar  
Îți pare ceva amar,  
Dar de bei vreo câteva

Cu vreo lună mai-nainte.  
Socrule, te leg pe tine  
Și-ai să vezi că ți-o sta bine.  
Și dacă-i păți ceva  
Vino și te-oi dezlega.”

Pe loc îți vine a juca,  
Căci așa-i de tare  
De și căciula din cap îți sare.  
Munți înalți și luminoși  
Bine v-am găsit sănătoși!  
Poftim, cinstite socru, de primește  
O ploscă cu vin,  
Două ștergare de in  
Să-ți fie voia deplină  
Troscotel de lângă vale  
Crescut noaptea pe răcoare  
Neatins de brumă tare  
Să trăiești întru mulți ani  
Și să mai fii socru mare (mic)...

Vătăjelul închină plosca cu ștergarele legate-n cruciș și-i spune:  
„- Poftim o ploscuță de vin  
Două ștergare de bumbac, nu de in

Voia să-ți fie deplin.”

Soacrelor le sunt adresate urări speciale, una dintre ele elogiind frumusețea și buna creștere a miresei, cealaltă (pentru soacra mare) avertizând în privința fragilității acesteia și insistând pe acordarea unei atenții speciale:

- Soacră mică, să trăiești  
Altă fată să mai crești...  
Că pe asta n-o mai ai  
De-acuma nouă ne-o dai...  
Ai crescut-o ca pe-o floare  
Cum nimenea nu mai are...  
- Și mata, soacră mare

Tare ești fudulă  
Că în casă  
Ți-ai luat noră frumoasă,  
Dar să ai grijă de ea  
Că e tare tinerea,  
Să-ți fie de dânsa milă  
Până-a prinde rădăcină.

Urmează o urare deosebită adresată nașilor, care au o îndatorire specială, fiind părinții spirituali ai mirilor, simbolizând legătura lor nouă, sacră, cu divinitatea, prin consfințirea unirii conjugale. Aceștia sunt rugați să aibă grijă de miri și să deschidă petrecerea propriu-zisă, care stă sub semnul belșugului în bucate și băuturi:

- Iubiți nuni și prea cinstiți  
Vă rugăm ca să trăiți  
Mulți ani buni și fericiți,  
De tineri să vă-ngrijiți...  
Îs trimis a mă ruga  
Nașule, de dumneata...  
Și de nașa mare  
Să faceți bine să poftiți  
Că poate bine nimeriți,  
Nimeriți la băuturi  
Și la masa cu fripturi...

Un text de o rară frumusețe, acum dispărut din ceremonialul de nuntă de la Poiana Stampei, este cel care însoțește *jocul balțului* (voalul miresei n.a.), moment care urma imediat după legatul socrilor și al nașilor. Lehăul, ținând în mână plosca (recipient rotund, din lemn, pentru țuică sau vin n.a.) pe care este așezat balțul, rostește un text lung, cu o tematică complexă, ce redă câteva momente importante din viața miresei care renunță la tot ceea ce a reprezentat până acum micul ei univers, atât de idealizat încât, prin pierderea acestuia și plecarea spre

necunoscut se creează ruptura de inocență, de ceea ce a fost siguranță și refugiu. Oferim spre exemplificare câteva fragmente din această creație amplă (textul integral se află în anexe, pag.145).

Cântecul de despărțire debutează cu lacrimile miresei care are toate motivele din lume să regrete lipsa de griji și farmecul vieții pe care a dus-o la casa părintească, înconjurată de rudele care au iubit-o:

(...) Poți, dragă, să lăcrimezi	De la tată, de la mamă,
După binele ce-l pierzi	De la frați, de la surori,
Care până tu-i trăi	De la grădina cu flori,
Mai mult bine nu-i găsi.	De la fir de busuic,
(...) Ia-ți, mireasă, ziua bună,	De la feciorii din joc.

Modalitatea prin care mireasa își ia rămas bun de la părinți îmbracă forma unei tristeți sfâșietoare:

Sărută-ți, părinții tăi,	Dragă, de când te-au făcut
Că te despărțești de ei.	Poate că le-i fi greșit.
Dă-le, dragă, o sărutare	Și-i sărută, dragă, dulce
Ca să nu te uite tare	Că te despărțești, te duce.
Și te roagă de iertare.	

Urmează un tablou emoționant care evocă viața fetelor care se căsătoresc, foarte puține dintre ele având cu adevărat noroc, paralela care se realizează între cele două tipare de viață - cea de fată și cea de femeie măritată - punctând dezavantajele clare ale celui de-al doilea, fără ca, de fapt, cineva să ia atitudine. Măritișul se prezintă drept un cumul de pericole și dezavantaje, însă toate fetele par a fi obligate să treacă prin asta, fără a avea posibilitatea de a lua atitudine, deși situația este prezentată în toată cruda ei nuditate:

Cântați, fete și horiți	Bărbatu-i pară și foc (...).
Până sunteți la părinți...	Copilă de doi părinți
După ce vi-ți mărita	La ce focu te măriți?
Horile nu le-ți juca (...).	Te grăbești la măritat
Măritatu nu-i pe-o noapte,	Ca floarea la scuturat.
Măritatu-i pân la moarte.	Floarea mai înfloare-odată
Măritatu nu-i noroc	Dar tu nu îi mai fi fată..

Satul românesc, cu valorile sale etice și morale, nu admitea vreo abatere de la regulile sale stricte iar viața unei fete trebuia să își urmeze cursul firesc, acesta stabilind în mod categoric să se mărite și să aducă

pe lume copii, precum predecesoarele sale, de sute de ani. Simbolul acesta sacru al cununiei „până la moarte” este așezat compozițional în mijlocul orăției, cu scopul de a-l releva drept element esențial în întreaga desfășurare a ceremonialului de nuntă:

Cununia-i nu-i pe-o noapte,  
Cununia-i până la moarte.  
Să trăiți cu sănătate  
Și s-aveți în lume toate.

Să trăiți, Domnul vă ție  
Și la anu-o cumătri  
Că de-acelea-mi plac și mie.

Urarea specială rostită apoi doar pentru mireasă este emoționantă prin comparația realizată cu cele mai frumoase și mai sfinte simboluri existente în patrimoniul material și spiritual al zonei.

Busuiocul este văzut și aici ca o plantă cu virtuți magice, iar struțul cu care este comparată mireasa semnifică frumusețe, delicatețe, miros divin, floarea de busuioc fiind nelipsită în ceremoniile religioase și așezată în casa fiecărui creștin bucovinean la locul cel mai de cinste - lângă icoana Maicii Domnului. Mireasa-primăvară vine să aducă elogii menirii pe care o are în cuplu; este tânără, frumoasă, precum florile anotimpului reînvierii naturii și va da naștere vieții precum o face, în fiecare an și anotimpul cu care este comparată, atât de sugestiv.

Sacralitatea care impregnează întreaga urare înzestrează mireasa cu puteri depline, virtuți apotropaice, prin menționarea unor sfinți din patrimoniul ortodoxiei, meniți să-i acopere viața ulterioară cu nenumărate binecuvântări, maestrul ceremonialului fiind conștient de importanța pe care o are femeia în cuplu, de calmul și blândețea pe care le poate aduce, de înțelepciunea și harurile care o pot însoți. Simbolul crucii ca semn al apărării în fața tuturor relelor posibile și prezența atotcuprinzătoare, mai presus de ceea ce ar putea fi slăbiciune omenească, a lui Iisus, conferă sacralitate și sfințenie celei care va fi certificarea armoniei în cuplu:

Să trăiești cinstită mireasă,  
Toată viața cu dulceață,  
Cu un struț de busuioc  
Cu bucurie și noroc.  
Ca primăvara cea încântătoare  
Cu flori mândre, mirositoare.  
Să fii isteță și blândă

Ca David din țara sfântă  
Ca Iosif cel prea frumos,  
Ca Iacob cel norocos.  
Să te bucuri, ca Elisei prorocul  
Când i-a lăsat Sfântul Ilie cojocul.  
Ca sfinții Constantin și Elena  
Când au aflat Sfânta Cruce

A Domnului nostru Iisus Hristos

Ce ni-i la toți creștinii de folos.

Pentru a-și „proba” hărnicia și priceperea, mireasa îi pregătește mirelui o cămașă oferită în dar, care trebuie să nu aibă egal în frumusețe, de multe ori necesitând o ingeniozitate și o imaginație deosebite, pentru ca îmbrăcămintea să fie unică, atât ca material de confecționare, cât și ca ornamentație. Indirect, sunt evidențiate și calitățile mirelui, care are o înfățișare de excepție, ceea ce explică dificultatea procurării unor veșminte pe măsură. Pentru a face rost de un material special, viitoarea mireasă a călătorit la Cernăuți și, mai ales, peste hotare, la Țarigrad, drum care a fost plin de peripeții, necesitând numeroase sacrificii pentru a obține marfa cea mai de preț:

Cinstita mireasă...

Îndată la drum a pornit (...)

La târgul cu multe curți,

Negoațe scumpe să găsească

Cu-a dumitale față să se  
potrivească.

Dar cât de mult a umblat

Haine după a dumitale stat n-a  
aflat...

Ș-a pornit la Țarigrad (...)

Cămașă scumpă-a cumpărat,

O cămașă de in

Să-ți fie voia deplin,

Și-un brâu în trei culori

Ca să-l ai de sărbători.

Câte-un galben cotu a plătit

Și pentru dumneata s-a cheltuit...

Textul are valențe umoristice, descriind într-un tablou vesel, marcat de ironie și spirit de aventură, încercările prin care trece suita plecată „la Țarigrad”, de la plecare până la întoarcerea acasă. După ce mireasa a cheltuit foarte mult pentru a achiziționa bunurile dorite, flăcăii care o însoțeau au pierdut o parte din lucruri în Dunăre, dar le-au recuperat, recondiționat și, în final, au reușit să scape cu fața curată din această încercare:

Pe Dunăre am pornit...

Cum eram chefuiți, ne-am alunecat

Și podelele corăbiei s-au spart,

Și podoabele cumpărate

În apă le-am scăpat.

Să nu credeți că-s minciuni,

Ci toate-s minciuni și cu adevărat

Petrecute aici, la noi în sat.

Dar noi văzând că nu-i a glumă

Că mireasa ne sugrumă,

Ne-am ales vreo cinci

Din cei mai voinici...

În Dunăre ne-am băgat

Și ce-am putut am apucat...

De apă le-am scurs

Și aici am ajuns

Pe mâini le-am luat

Și dumitale ți le-am închinat...



Mirele este atenționat că este vorba de o cămașă specială, aproape descântată cu plante cu proprietăți magice, pentru a fi pe veci legat de casă, fără putința de a mai fi atent la vreo altă femeie, ilustrând, simbolic, o „legare” a viitorului cap de casă și de familie, prin puterea dragostei și a sacrificiului de care a dat dovadă tânăra mireasă:

Numai să iei sama bine...

Că...și-au pus flori de tei...

Și ți-au pus cetini de brad

Să nu mai umbli noaptea prin sat. (...)

Ai o cămașă frumoasă

Ca să te ții de casă...

Lehăul închină mirelui plosca cu cămașă, mirele cinstește din ploscă și ia cămașă, finalizându-se un alt moment (în care se oferă acest obiect de vestimentație), numit în ceremonialul nunții chiar „jocul cămășii”.

Unul din momentele cele mai importante ale ceremonialului de nuntă este cel al „*iertăciunii*”, când tinerii, îngenuncheați pe un „plocuț” (covor din lână din zestrea miresei n.a.) își iau rămas bun de la părinți, cerându-le binecuvântarea pentru a porni sub auspicii favorabile în noua situație de viață. Textul este de o rară bogăție tematică, simbolică și filosofică, însumând concepte rezultate dintr-o înțelepciune milenară, rod al unor experiențe de viață unice, generatoare de valori autentice transmise, prin viu grai, peste veacuri, urmașilor. Orația are trei părți componente, structurându-se în trei secvențe distincte: *prima*, conținând formulele introductive, cu prezentarea situației nou create, respectiv debutul închegării unei noi familii; *a doua* - argumentarea cererii, susținută de o adevărată incursiune în istoria omenirii, rememorând momentul *Facerii lumii* de către atotputernicul Dumnezeu, cu apariția primilor oameni, Adam și Eva; *a treia* - solicitarea propriu-zisă a iertării și a binecuvântărilor necesare întemeierii viitorului cămin.

Prima secvență debutează cu un discurs demn de o adevărată *Captatio benevolentiae*<sup>1</sup>, lehăul adresându-se ceremonios părinților, cu scopul de a le atrage atenția asupra importanței momentului:

Și dvs., dragi părinți

Care de la Dumnezeu Sfântul sunteți rânduți

Bine seamă să luați

---

<sup>1</sup> Captarea „bunăvoinței”, captarea atenției auditoriului

Și cuvântul din urmă să-l ascultați,  
Căci acestor fii ai dumneavoastră  
Le-a venit vremea să se despartă  
De mamă, de tată  
Și să meargă la a lor casă...

Această rânduială este veche de când lumea și, în acest sens, maestrul de ceremonii rememorează, pentru toți participanții la nuntă, momentele în care Dumnezeu a creat universul, trecând în revistă, într-o impresionantă cunoaștere ritualică, fiecare zi a *Facerii*, construind un text atât de bogat în construcții simbolice și metaforice, încât devine o adevărată alegorie a primordialității în care se întrepătrund elemente creștine, filosofice, alături de cele din lumea palpabilă, realitatea imediată, ridicată la rang de mod de existență ideal:

Că numai Dumnezeu e cel negreșit  
Care toate-n lume le-a orânduit:  
Luni a făcut lumina  
Numai cu mâna,  
Marți a făcut pământul  
Numai cu cuvântul...

Momentul în care Dumnezeu l-a creat pe primul om, Adam și pe soția sa, Eva, este marcat de o încărcătură simbolică impresionantă, menită să sensibilizeze auditoriul prin frumusețea metaforelor revelatorii și să reînvie conștiința apartenenței la o comunitate creștină, aflată sub semnul unor valori de o frumusețe inegalabilă:

...Dumnezeu l-a făcut pe om  
După chipul și asemănarea sa,  
Luând trupul din pământ,  
Sufletul din Duhul Sfânt,  
Oasele din piatră,  
Sângele din Marea Roșie,  
Frumusețea din soare,  
Ochii din stele, mintea din cer,  
Graiul de la Iisus,  
Inima din mijlocul pământului (...)  
Dumnezeu s-a gândit  
Că nu-i bine să fie omul singur pe pământ;  
Pe Adam l-a adormit

Și i-a luat o coastă  
Din care a făcut pe strămoașa noastră Eva  
După chipul și asemănarea sa...

În ultima parte a iertăciunii lehăul cere părinților iertare în numele mirilor, insistând pe rememorarea clipelor când ei înșiși au fost în această postură, deoarece nu există o căsnicie durabilă fără ca cei ce le-au dat tinerilor viață să-i binecuvânteze:

...acești fii ai dumneavoastră	De la socrul cel mare
Care stau ingenuncheați	Un bacșiș frumos
Și se roagă să-i iertați	Să vă fie de folos.
Și să-i binecuvândați,	Iar de la tânăra mireasă
Căci binecuvântările părinților	O batistă de mătase
Întăresc temeliile caselor copiilor	Să ne ștergem gura de vin
(...).	Și să zicem cu toții : Amin.

Iar acum, pentru urare,

Ca și în toate cântecele ceremoniale și aici încheierea o constituie urarea și cererea de daruri din partea lehăului. Dacă în *cântecele de despărțire* ale mirelui și miresei predomină elementul liric, în *orație* preponderent este elementul dramatic.

În modelul ceremonialului de trecere, iertăciunile reprezintă sfârșitul secvenței întâi a despărțirii. Mireasa se despărțea de familia ei, se rupea pentru a trece, în secvențele următoare, printr-o serie de acte ceremoniale, cum sunt *dezbălțatul* și *schimbatul florilor* (care are ca protagonoști alți doi tineri, de obicei logodiți), în noua familie.

Tot în același moment lehăul spunea o închinăciune pentru părinții miresei și o urare pentru tinerii căsătoriți și pentru cei care participă la nuntă.

*Au fost doar câteva abordări ale unor texte culese din folclorul localității Poiana Stampei, menite să certifice puterea creatoare a oamenilor care au locuit aceste meleaguri, mulți dintre ei creatori de geniu pierduți în anonimatul timpului, dar care au lăsat, întru eternă revenire, valori perene urmașilor.*

# REPERTORIU MUZICAL FOLCLORIC ÎN BAZA DOCUMENTARĂ A CENTRULUI PENTRU CONSERVAREA ȘI PROMOVAREA CULTURII TRADIȚIONALE SUCEAVA

- Dr. Constanța CRISTESCU -

[Consultant artistic muzicolog dr., Centrul pentru Conservarea și  
Promovarea Culturii Tradiționale Suceava]

În cadrul **GHIDULUI IUBITORILOR DE FOLCLOR 1/2011** am prezentat baza documentară a **Centrului pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava** (abr. CCPCT) pe segmentul *repertoriului de jocuri* reprezentate pe localități extrase din bibliografia fundamentală studiată până în prezent. În continuare prezint genurile repertoriului de ascultare reprezentate în baza documentară digitală a CCPCT pe localități. Localitățile care nu se regăsesc în baza documentară ilustrată repertorial în materialul de față și în cel anterior nu figurează în bibliografie, nefiind investigate până în prezent de specialiști etnomuzicologi. Deci, faptul că o localitate nu se regăsește în baza documentară repertorială a CCPCT nu înseamnă că în această localitate nu ar exista folclor, ci că în localitatea respectivă încă nu s-au făcut culegeri de folclor care să fi fost valorificate editorial în cadrul unor antologii sau studii de specialitate. Completarea bazei repertoriale cu noi documente folclorice prin cercetări etnomuzicologice și culegeri sistematice în localitățile județului Suceava este un deziderat și o preocupare continuă a *Compartimentului Cercetare-Conservare* al *Centrului pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale*. În această direcție, colaborarea cu reprezentanții culturali, administrativi și performerii de folclor din localitățile Bucovinei este benefică și necesară.

**ARBORE:** cântec propriu-zis, doină, bocet.

**BAIA:** cântec

**BAIAȘEȘTI (Băișești):** cântec, doină  
**BĂDEUȚI:** cântec  
**BERCHIȘEȘTI:** cântec  
**BILCA:** cântec de leagăn, baladă, obiceiuri iarnă, cântec, doină, bocet  
**BIVOLĂRIE:** doină, cântec  
**BOIAN:** doină, cântec  
**BOSANCI:** cântec  
**BOTEȘTI:** cântec  
**BOTOȘANA:** doină, cântec, cântec de leagăn  
**BOTOȘ:** doină, cântec, baladă  
**BRĂIEȘTI:** cântec  
**BRODINA:** de jale instrumental  
**BROSCĂUȚI:** cântec  
**BUCȘOAIA:** doină, cântec  
**BUDA:** doină  
**BUDENI:** colindă  
**BUNEȘTI:** cântec  
**BURLA:** cântec  
**CACICA:** cântec  
**CAJVANA:** cântec  
**CALAFINDEȘTI:** cântec, bocet  
**CAMEANCA (COTUL DE SUS):** cântec  
**CAPU CÂMPULUI:** cântec  
**CAPU CODRULUI:** cântec, cântec ritual de nuntă, doina - *Rit nuntă:*  
 „Doina miresei”  
**CAPU SATULUI:** cântec  
**CÂMPULUNG:** doină, cântec  
**CEAHOR:** cântec  
**CHILIȘENI:** cântec  
**CIOCĂNEȘTI:** cântec  
**CIPRIAN PORUMBESCU (STUPCA):** colinda, bocetul, cântec  
**CIUCEA-CHIRIL:** cântec de leagăn  
**COMĂNEȘTI:** cântec  
**CORLATA:** colindă, baladă, bocet, cântec  
**COSTÂNA:** cântec



**COSTIȘA-RĂDĂUȚI:** cântec  
**COȘNA:** pastoral, baladă, cântec  
**COTUL-BAINSKI:** cântec  
**COVERCA:** colindă  
**COZĂNEȘTI:** cântec  
**CRASNA:** cântec  
**CRUCEA:** cântec  
**CUCIURMARE:** cântec  
**DEIA:** cântec, doină  
**DIMCA:** cântec  
**DOLHASCA:** cântec  
**DOLHEȘTI:** colinda, bocet  
**DORNA ARINI:** cântec, baladă, cântec leagăn  
**DORNA CANDRENI:** baladă, colindă, cântece, cântec ritual -  
 Cântecul miresei  
**DORNEȘTI:** cântec  
**DOROTEA-PLOTONIȚA:** cântec, cântec de leagăn  
**DRAGOȘA:** cântec  
**DRĂGOIEȘTI:** cântec, bocet, jale instrumentală  
**FĂLTICENI:** cântec  
**FRĂTĂUȚII NOI:** cântec, doină  
**FRĂTĂUȚII VECHI:** cântec  
**FRUMOSU:** cântec, doină  
**FUNDU MOLDOVEI:** cântec, doină, rituale iarnă – semănatul  
**GĂLĂNEȘTI:** cântec, cântec de leagăn  
**GOGOLINA:** cântec  
**GRĂNICEȘTI:** cântec, cântec de leagăn, bocet  
**GULEA:** bocet  
**GURA HUMORULUI:** cântec  
**GURA PUTNEI:** cântec, repertoriu instrumental pastoral  
**GURA SADOVEI:** cântec, cântec de leagăn, doină  
**GURA SOLCEI:** cântec  
**HLINIȚA:** doină  
**HÂRTOP:** bocet  
**HORODNIC DE JOS:** cântec, ritual nuntă, bocet

**HORODNIC DE SUS:** cântec, ritual nuntă - *Cântec ceremonial*  
**IACOBENI:** cântec  
**IACOBESȚI:** cântec  
**IASLOVĂȚ:** cântec, ritual nuntă - *Cântecul miresei*  
**IGEȚI:** cântec  
**ILIȘESȚI:** cântec  
**LAURA:** doină, cântec, cântec de leagăn, melodii instrumentale, ritual nuntă  
**LEHĂCENII TĂUTULUI:** cântec  
**LISAURA:** cântec  
**LITENI:** cântec, baladă (cântec bătrânesc)  
**LOZNA:** cântec  
**LUCĂCEȘTI:** cântec, colindă, bocet  
**LUDIHUMORA:** cântec  
**MAHALA:** cântec  
**MARGINEA:** cântec, cântec de leagăn, ritual nuntă  
**MĂLINI:** baladă (cântecul haiducesc), cântec  
**MĂNĂSTIREA HUMORULUI:** cântec, melodii instrumentale  
**MĂZĂNĂIEȘTI:** cântec, colindă  
**MIHĂIEȘTI:** bocet  
**MIHOVENI:** cântec  
**MILIȘĂUȚI:** melodii instrumentale, bocet, cântec  
**MITOCUL DRAGOMIRNEI:** cântec  
**MOARA NICĂ (MOARA):** cântec de leagăn  
**MOLOGHIA:** cântec  
**MUȘENIȚA:** cântec  
**NEAGRA ȘARULUI:** cântec  
**NEGRILEASA:** cântec  
**NISIPITU:** cântec  
**OPRIȘENI:** cântec  
**ORTOAIA-DORNA ARINI:** pastoral instrumental  
**OSTRA:** cântec  
**OSTRIȚA:** cântec  
**PANACI:** cântec  
**PĂLTINOASA:** cântec

**PĂTRĂUȚI:** cântec  
**PĂRTEȘTII DE JOS:** cântec, doină  
**POIANA NEGRI:** cântec  
**POIANA STAMPEI:** cântec  
**POIENI:** cântec  
**POIENI-SOLCA:** cântec, bocet  
**POJORĂTA:** cântec, baladă, cântec de leagăn  
**PREUTEȘTI:** bocet  
**PROBOTA:** bocet  
**PUTNA:** bocet, doină, cântec, ritual nuntă  
**RABĂIA:** bocet  
**ROMÂNEȘTI:** cântec  
**ROTOPĂNEȘTI:** bocet  
**RUS (RUȘII)-MĂNĂSTIOARA:** cântec  
**RUS-PLAVAR:** cântec  
**RUS (RUȘII)-POENI:** cântec  
**SADOVA:** cântec, baladă, doină  
**SATU MARE:** cântec, doină, melodii instrumentale  
**SFÂNTU ILIE:** cântec  
**SFÂNTU ONUFRI:** cântec  
**SILIȘTEA NOUĂ:** colindă  
**SINĂUȚII DE JOS:** cântec  
**SIRET:** cântec  
**SPĂTĂREȘTI:** baladă  
**SOLCA:** cântec  
**SOLONEȚ:** cântec  
**STĂNEȘTII DE JOS:** cântec  
**STOROJINET:** cântec  
**STRAJA:** cântec, cântec de leagăn, baladă, bocet, doină, ritual nuntă  
**STROIEȘTI:** cântec, baladă  
**STULPICANI:** cântec, baladă  
**SUCEAVA:** doină, cântec, cântec de leagăn  
**SUCEVENI:** cântec  
**SUCEVIȚA:** cântec  
**ȘCHEIA:** cântec, cântec de leagăn

**ȘERBĂUȚI:** cântec  
**ȘTIRBĂȚ:** cântec  
**TEODOREȘTI:** cântec  
**TEREBLECEA:** cântec  
**TISĂUȚI:** cântec  
**UDEȘTI:** cântec  
**ULMA:** cântec  
**VALEA POIENEI:** colindă, bocetul, baladă  
**VALEA PUTNEI:** cântec  
**VALEA SEACĂ:** cântec  
**VAMA:** cântec  
**VATRA BOIANULUI:** cântec  
**VATRA DORNEI:** cântec, doină  
**VATRA MOLDOVIȚEI:** cântec  
**VICOVU DE JOS:** cântec, cântec de leagăn, baladă, bocet, melodii instrumentale  
**VICOVUL DE SUS:** cântec, doină (cântecul trăgănat), melodii instrumentale, bocet  
**VOITINEL:** cântec  
**VOLCINETȚ:** cântec  
**VOLOCA:** cântec  
**VOLOVĂȚ:** cântec  
**VORONEȚ:** cântec  
**ZAHAREȘTI:** cântec  
**ZORLENI:** bocet  
**ZVORIȘTEA-DOROHOI:** cântec

Baza documentară realizată vine în sprijinul iubitorilor de folclor care doresc să se informeze asupra repertoriului reprezentat în colecții documentare publicate din localitățile lor de interes. Ei pot obține imprimarea partiturilor cu notații de folclor cules de specialiști etnomuzicologi pentru a le reactualiza în cadrul activităților culturale și artistice actuale.

# ROLUL MUZEELOR ȘI COLECȚIILOR ETNOGRAFICE ÎN CONSERVAREA TRADIȚIILOR ȘI MEȘTEȘUGURILOR POPULARE

- Pavel BLAJ -

[consultant artistic etnograf, Centrul Cultural Bucovina -  
Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale  
Suceava]

Globalizarea este un fenomen real și cât se poate de vizibil în societatea românească care pe lângă latura ei pozitivă, în ceea ce privește cunoașterea și comunicarea, ridică și serioase probleme pentru păstrarea autenticității și identității culturii populare care constituie, în ultimă instanță, siguranța că filonul național va avea o dezvoltare normală cu puternice rădăcini în trecut.

În acest sens, așezămintele culturale și în special *centrele județene pentru conservarea și promovarea culturii tradiționale* trebuie să sprijine toate inițiativele locale menite să păstreze tradiția populară ca bază a creației actuale și viitoare

În continuare, vom prezenta muzeele și colecțiile publice și private existente în prezent pe teritoriul județului Suceava care conțin vestigii ale culturii populare, care au rolul unor arhive istorice vii, de o însemnătate covârșitoare pentru istoria comunităților etnice din regiunea istorică Bucovina și pentru revigorarea tradițiilor locale și promovarea lor în contemporaneitate.

De bună seamă că astfel de colecții nu există în toate comunele și orașele din județ și ne propunem să impulsionăm acest fenomen prin mediatizarea celor existente, prezentând un catalog al muzeelor și colecțiilor depistate în județ, subliniind importanța lor în păstrarea acurateței portului popular actual și al meșteșugurilor populare.

1. *Vatra Dornei* - Muzeul Etnografic - str. Mihai Eminescu, nr. 17

2. *Câmpulung Moldovenesc* -

a - Muzeul Arta Lemnului - Calea Transilvaniei, nr. 10



b - Casa-muzeu „*Ion Grămadă*” *Colecție etnografică*, str. Grigore Sabie

c - *Atelier de buciume „Aristotel Erhan”* str. Bucovinei

d - *Colecția de linguri din lemn „Ion Țuguî”*

3. **Gura Humorului** - *Muzeul Obiceiurilor Populare din Bucovina* - Piața Republicii nr.2

#### 4. **Rădăuți**

A - *Muzeul Etnografic „Samuil și Eugenia Ioneț* „, Piața Unirii nr. 62

b - *Atelier de olărit „Florin Colibaba”* ceramică smălțuită și pictată - în clădirea muzeului

#### 5. **Suceava**

a- *Muzeul etnografic” Hanul Domnesc”* str. Ciprian Porumbescu

b - *Muzeul Satului Bucovinean*

c - *Colecția etnografică „Corneliu Ciornei”*

d - *Colecția etnografică de sculptură în lemn a Colegiului Tehnic „Petru Mușat”*

6. **Fălticeni** - *Colecția etnografică „Vasile Ciurea* „, în sediul Muzeului apelor „*Mihai Băcescu*”, str. Nicolae Beldiceanu nr. 8

7. **Solca** - *Casa-muzeu de etnografie „Elisabeta Coturbaș* „, str. Rădăuților nr. 7

8. **Bilca** - *Casa Memorială „George Muntean”* - conține și o colecție etnografică

9. **Ciocănești** – *Muzeul ouălor încondeiate* – conține și o impresionantă colecție etnografică

10. **Forăști** - *Colecție etnografică „Ticu Dascălu”* Căminul cultural Forăști

11. **Fundul Moldovei** - *Casa - muzeu „Andron Andronicescu”* Filiala Muzeului etnografic din Câmpulung Moldovenesc

12. **Grănicești** - *Expoziție de artă populară a Școlii generale”* Mihail Sadoveanu

13. **Horodnic de Jos** - *Colecție etnografică* a Căminului cultural comunal

#### 14. **Horodnic de Sus**

a - *Colecția etnografică* – costume populare „Dionisie Olenici”

b - *Observatorul astronomic popular „Dimitrie Olenici”*

- c - *Colecție etnografică „Emil Ianuș” - ștergare -*
15. **Ilîșești** - *Muzeul de icoane pe sticlă „Vasile Chindriș”*
16. **Marginea**
- a - *Atelier de olărit ceramică neagră „Gheorghe Magopăț”*
- b - *Atelier de ceramică smălțuită utilitară „Dumitru Pascaniuc”*
17. **Mălini** - *Colecție etnografică de la casa poetului „Nicolae Labiș”*
18. **Moldovița** - *Muzeul ouălor încondeiate „Lucia Condrea”*
19. **Păltinoasa** - *Atelier de meșteri populari „Toader Ignătescu”*
20. **Pârteștii de Jos** - *Muzeul etnografic comunal*
21. **Poiana Stampei** - *Casa-muzeu etnografic comunal*
22. **Sucevița**
- a - *Expoziție etnografică - Școala generală „Dimitrie Vatamaniuc”*
- b - *Expoziție etnografică - Centrul de turism*
23. **Vama**
- a - *Muzeul ouălor încondeiate „Letiția Orșinschi”*
- b - *Casa olarului „Petru Maxim”, conține și o colecție etnografică*
24. **Vatra Moldoviței**
- a - *Paltinu – Colecție de ouă încondeiate „Filoteia Drajmici”*
- b - *Valea Stâinii - Colecție etnografică „Toma Aurelia”*
- c - *Colecție etnografică a Căminului cultural comunal*
25. **Vicovul de Jos** - *Casa-muzeu etnografic „Sofia Vicoveanca”*
26. **Vicovul de Sus** – *Expoziție etnografică a Căminului cultural*

## GRUPUL FOLCLORIC - șansă în salvagardarea culturii tradiționale

- Călin-Constantin BRĂTEANU -

Conform Convenției pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial adoptată la Paris la 17 octombrie 2003, convenție ce a fost acceptată de țara noastră, prin *patrimoniul cultural imaterial* se înțelege: practicile, reprezentările, expresiile, cunoștințele, abilitățile împreună cu instrumentele, obiectele, artefactele și spațiile culturale asociate acestora, pe care comunitățile, grupurile și în unele cazuri indivizii le recunosc ca parte integrantă a patrimoniului lor cultural.

Acest patrimoniu imaterial, transmis din generație în generație, este recreat în permanență de comunități și grupuri în funcție de mediul lor, de interacțiunea cu natura și istoria lor conferindu-le un sentiment de identitate și continuitate și contribuind astfel la respectul față de diversitatea culturală și creativitatea umană.

*Patrimoniul cultural imaterial*, așa cum a fost definit, se manifestă în următoarele domenii:

- a) tradiții și expresii orale, incluzând limba ca vector al patrimoniului cultural imaterial;
- b) artele spectacolului;
- c) practici sociale, rituri și evenimente festive;
- d) cunoștințe și practici referitoare la natură și univers;
- e) tehnici legate de meșteșuguri tradiționale.

Prin *salvagardare* se înțelege totalitatea măsurilor vizând asigurarea viabilității patrimoniului cultural imaterial cuprinzând: identificarea, documentarea, cercetarea, prezentarea, protecția, promovarea, punerea în valoare, transmiterea, în special prin domeniul educației formale și nonformale, precum și revitalizarea diferitelor aspecte ale acestui patrimoniu.

Suntem la peste 60 de ani de la apariția radioului, cel care a promovat, a valorificat folclorul muzical românesc, dar a avut și influențe negative asupra transmiterii pe cale orală a cântecului popular autentic. Apariția căminelor culturale și a formațiilor artistice de amatori, trecerea de la societatea capitalistă la cea socialistă iar după 1989 la globalizare, a influențat perpetuarea tradițiilor românești, dar se poate observa că atitudinea oamenilor din lumea satului a fost aceea de apartenență la datină.

Tradiția populară, cea care dă identitate neamului nostru, a suferit și ea transformări, ceea ce a dus la dispariția anumitor obiceiuri și apariția altora noi. Au dispărut instituții ale culturii populare, precum: hora satului, claca, șezătoarea, nunta tradițională, ocupații, meșteșuguri, au fost uitate vechile rânduieli ale calendarului popular.

Trebuie să recunoaștem faptul că societatea actuală nu mai asigură un mediu propice practicilor mitologice, datinilor care au purtat dea lungul timpului tot ce a fost valoros, particular și caracteristic în creația artistică populară. Ea a fost transformată într-o societate de consum, în care folclorul nu mai „izvorăște” din viața satului contemporan, a devenit un produs comercial scenic cu tot felul de prelucrări și adaptări, cu improvizații care nu au nici o legătură cu structurile autenticului.

În societatea tradițională românească, obiceiurile au format un sistem complex de relații, un sistem corelat cu viața omului, iar folclorul a fost cel în măsură să îl exprime. Acest sistem s-a remodelat continuu în funcție de necesitățile vieții comunitare curente, reactualizându-și formele de exprimare artistică.

În aceste condiții, pe lângă cercetare și conservare credem că se impune să asigurăm supraviețuirea formelor culturii populare în primul rând prin educare, o educare atât a publicului, cât și a performerilor din cadrul colectivelor artistice prin valorificare scenică, activism cultural, promovare media, editarea unui fond documentar de specialitate.

După „Festivalul Național Cântarea României”, pentru care multe din formațiile artistice erau constituite la comandă și trebuiau să respecte o anumită linie propagandistică, a venit perioada de după decembrie 1989 când nimeni nu a mai fost forțat să facă ceva, fiecare a fost liber să facă ce vrea.

Apariția televiziunilor particulare, dat fiind faptul că peste 60% din piața muzicală aparținea folclorului, a făcut ca acesta să fie promovat excesiv, incompetent și de cele mai multe ori derizoriu, prin falsuri și surogate.

Au apărut tot felul de ansambluri, grupuri folclorice sau pseudocolective artistice care din dorința de a se face cunoscute au folosit modele nepotrivite, au adoptat un repertoriu inadecvat și au adus un deserviciu culturii populare.

Ceea ce ar trebui să știe și să aplice referenții culturali sau persoanele care se ocupă de formarea și instruirea grupurilor folclorice sunt câteva aspecte care ar ordona activitatea acestora și ar așeza-o pe fundamente de competență.

Patrimoniul cultural imaterial are un specific și o evoluție aparte derivată din compoziția etnică, ocupații, așezare geografică. Trebuie să conștientizăm faptul că, folclorul reprezintă tot ceea ce este valoros din concepțiile, obiceiurile, datinile și credințele poporului nostru ce a fost transmis prin viu grai din generație în generație. Folclorul înseamnă valoare, istorie și implicit identitate...!

Câteva noțiuni se cer a fi definite în cele ce urmează.

Dacă despre folclor am menționat mai sus, atragem atenția că există o diferență între muzica tradițională și cea populară.

Muzica tradițională cuprinde toate formele de exprimare a spiritualității genuine a unui grup etnic.

Spiritualitatea tradițională a unui grup etnic se exprimă prin limbă sau grai, folclor, muzică cultică – un grup etnic se poate defini și printr-o apartenență religioasă.

Putem concluziona că această muzică este într-o strânsă interdependență cu practicile, reprezentările, expresiile, cunoștințele și abilitățile poporului.

Muzica populară se definește a fi un produs semicult provenită din prelucrarea folclorului prin intervenții ale unor interpreți, lăutari, dirijori orchestratori și compozitori rapsodici. Este o muzică accesibilă cu funcție propagandistică, pătrunde ușor și de cele mai multe ori, nu lasă urme.

Folclorul are în mare parte un caracter ritualic, se desacralizează în condițiile în care este adus pe scenă și, totuși, ce putem aduce pe scenă în asemenea condiții? Putem aduce glasuri umane și instrumente, momente din viața omului, din obiceiuri, cântece, jocuri, dar nu obiceiul de nuntă și de înmormântare în integralitate, momente reprezentative din obiceiuri, din calendarul popular care țin de ritualuri străvechi.

Din dorința de a organiza, cu orice preț, un colectiv artistic, au fost preluate modele de pe posturile de televiziune sau au fost angajați diferiți instructori cu un nivel modest de calificare, ceea ce în timp a dus la rezultate care îndreaptă prestațiile spre kitsch.

Foarte important în activitatea grupurilor artistice este ca modelele preluate să ne ducă aproape de ceea ce dorim să transmitem, să reprezinte vatra folclorică de unde provin, costumul, atitudinea. Este mai simplu a se prelua o suită de la un ansamblu profesionist și de a schimba anumiți pași, însă nu este o soluție fericită. Asistăm la un import cultural în tradiție, pentru că este o prelucrare cultă și nu produsul cultural genuine al locului Montarea unor suite preluate de la ansamblurile profesioniste, a dus în timp la uniformizarea jocului



popular și la dezrădăcinarea cântecului; ajungem martori la jocuri bărbătești în care „se prind” și fetele, cântece în care dispăre caracterul sincretic, producții scenice stilizate, care par spectaculoase, însă nu au valoare folclorică, sunt compoziții culte cu pretenții de folclor.

Lăutarii din mediul sătesc caută să fie cât mai aproape de intonațiile vocale și instrumentele țărănești, spre deosebire de instrumentiștii profesioniști care duc spre perfecționism interpretarea muzicală în ritmuri standardizate în care se observă o anumită uniformizare, dar și cultivarea unei virtuozități excesive, de concert.

În cele ce urmează vom diferenția câteva entități care au un rol definitoriu în promovarea folclorului și trebuie înțeles în acest context.

**Ansamblul artistic profesionist** este un colectiv artistic care își desfășoară activitatea în cadrul unei instituții culturale sau independent ca instituție de spectacole.

Instituțiile de spectacole sunt persoane juridice de drept public care realizează producții artistice. Producțiile artistice sunt spectacole sau concerte înfățișate direct publicului de către artiști, interpreți sau executanți.

În cadrul spectacolelor folclorice ale ansamblurilor profesioniste asistăm la prelucrări coregrafice și folclorice influențate de scenarii și regii ale unor profesioniști.

**Ansamblul artistic de amatori** - activează pe lângă așezămintele culturale ale unităților administrativ teritoriale sau ONG-uri și are în componență: un grup de acompaniament (orchestră sau taraf), formație de dansuri populare, soliști. Un ansamblu artistic de amatori prezintă pe scenă cântece, obiceiuri, jocuri și diferite momente din viața satului, a vetrei folclorice de unde provin, cu particularitățile stilistice de grai, cântec, joc, cu costumul popular și atitudinea specifică oamenilor locului. Nici un profesionist din lume nu va putea să vorbească, să cânte, să joace și să se poarte mai bine decât noi, la noi acasă.

**Orchestra** este un complex rezultat din amplificarea nucleului de bază al tarafurilor partida susținătoare a melodiei și partida acompaniamentului; cuprinde *instrumente de coarde, instrumente de suflat și percuție*.

**Taraful tradițional** este un grup format din minim trei membri, ce pot combina următoarele instrumente: *fluier, vioară, cobză, dobă, bas*.

**Grupul instrumental** este un grup format din cel puțin trei instrumente identice, mai întâlnit fiind cel de *fluier*, dar poate fi de *viori*, sau *instrumente aerofone*. Acestora li se poate adăuga *toba*.

**Grupul de muzicanți** este un grup cu peste patru instrumentiști care pot combina instrumente diferite.

La acest capitol putem întâlni diferite formule:

- *trompeta, clarinet, vioara, fluier, cobza, braci, bas, dobă;*
- *vioară, fluier, nai, trombon, țambal de piept, bas, dobă;*
- *trompetă, vioară, trombon, bas-bariton, dobă.*

Multe din grupurile de muzicanți s-au format în funcție de instrumentiștii care au existat în vetrele folclorice, ceea ce a influențat melosul specific zonei.

**Fanfara țărănească** este un grup de suflători, format din minim șase membri care are în componență *trompetă* (una sau mai multe), *clarinet, trombon, bas, basfligorn, dobă.*

Repertoriul fanfarei țărănești, conține melodii preluate din vatra satului, interpretate liber, fără aranjament, ceea ce dă specificitate melodică acestora.

**Grupul folcloric** este un colectiv artistic care promovează folclorul muzical, literar și coregrafic, poate avea în componență un grup instrumental, un grup vocal și un grup de jocuri populare.

În funcție de componență și specific, grupurile folclorice se pot delimita în:

- grup folcloric de obiceiuri
- grup folcloric vocal instrumental
- grup folcloric de cântece și jocuri
- grup folcloric vocal
- formație de jocuri populare, bărbătești, de femei, mixte, pe generații.

Suntem într-un moment în care multe națiuni încearcă să-și reconstruiască folclorul, ajuns să existe doar în arhive sau în antologii păstrate pe rafturile bibliotecilor. Noi, românii, am moștenit o zestre impresionantă, o parte din ea trebuie să o dăm jos de pe scenă, să o îngrijim, să o argumentăm, să o reintroducem în albia satului din care a izvorât, să o repunem în circulație prin generațiile tinere. Să tratăm cu seriozitate tot ce ține de patrimoniul imaterial! Chiar dacă lumea satului a suferit transformări de suprafață, în esență rămâne aceeași; este timpul să căutăm pârgii noi, mecanisme prin care să asigurăm promovarea culturii tradiționale prin creșterea receptivității contemporane.

Avem nevoie de educație folclorică; este o realitate pe care nu trebuie să o ascundem. Avem nevoie de un cadru instituțional care să

permite studiarea folclorului. Societatea românească este o societate tradiționalistă, însă vremurile au făcut ca multe din rânduielile satului românesc să fie date uitării. Este vremea să ne regăsim, să redescoperim calendarul popular, să redescoperim folclorul adevărat, să redescoperim o lume care prin regulile ei a dat identitate și continuitate neamului românesc; nu este greu și nici prea târziu, această lume există și așteaptă în noi.

Se simte o lipsă a specialiștilor și a legislației în domeniul culturii tradiționale, se simte o lipsă de preocupare a factorilor de decizie, oricare ar fi interesele acestora pe termen scurt, pe termen lung trebuie să conștientizăm că orice lucru temeinic se face cu muncă, dăruire, știință și profesionalism.

Fară educație nu se poate, nimic nu vine și pleacă întâmplător; există anumite reguli pe care din fericire în acest domeniu le putem hotărî și respecta noi. Închei citându-l pe Mircea Eliade:

*„Un neam supraviețuiește nu numai prin istoria sa, ci prin creațiile geniilor sale, singura eternitate acceptată de istorie este aceea a creațiilor spirituale”.*

## **TRADIȚII ALE MINORITĂȚILOR DIN BUCOVINA ȘI DIN ȚARĂ**

# DIN TRADIȚIA POLONEZILOR DIN BUCOVINA

- Iuliana BĂNCESCU –

[Cercetător științific principal II dr., Centrul Național pentru  
Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale București]

O populație aparte, de origine poloneză și de religie romano-catolică, venită, în parte, pentru a lucra la ocnele de sare sau „la pădure”, pe vremea Mariei Tereza, se regăsește în câteva localități din Bucovina.

Am remarcat la polonezi o viață spirituală bogată, manifestată prin rugăciune și participare la frumoase slujbe bisericești, dar și prin păstrarea multor obiceiuri populare, apariția de publicații în limba maternă, o intensă preocupare pentru propășirea acestei populații și din punct de vedere spiritual din partea Guvernului și a Parlamentului Poloniei, dar și din partea autorităților române și a reprezentanților acestei etnii; un patrimoniu cultural prea puțin cunoscut în România, dar care are forme de o sensibilitate și de o profunzime demne de o importantă cultură.

Pentru a exemplifica, ne-am oprit și noi în câteva localități bucovinene, unde acest patrimoniu este încă viu, iar dorința de a-l conserva și mai vie.

Satul **Solonețu Nou** este considerat unul dintre cele mai tradiționale sate poloneze deși, în zonă, populația lui este cunoscută ca fiind slovacă. Se pare însă că este vorba despre o populație de origine poloneză, venită în România de la granița cu slovacii. Acum, această comunitate este reprezentativă pentru modul în care a conservat tradiția poloneză.

Povestea despre obiceiurile lor au început-o cu Crăciunul, o sărbătoare importantă.

În primele două zile de Crăciun, se umblă cu *colinda*. Dar înainte de aceasta, în dimineața de Ajun, ne-au relatat oamenii, veneau băieții și aduceau câte un brad, pe care îl lăsau la fiecare casă colindată. Acum, se colindă prin tot satul cu un singur brad, spunându-se o scurtă poezioară. Tot în Ajun, seara, când răsare prima stea, se face, în familie, o masă cu douăsprezece feluri de mâncare de post: grâu cu mac, sarmale, piroște (colțunași), hribi, supă de mazăre, pește, bob, pâine și un fel de anafură sfințită (*oplatec*) și alte feluri de mâncare de post. Sub



masă se pune un snop de paie, simbol al faptului că Hristos s-a născut în iesle, iar sub fața de masă, otavă<sup>1</sup>.

După ce servește această masă, familia participă, la miezul nopții, la slujba pastorală de Crăciun. La biserică, înăuntrul locașului, sau afară, în curte, se face un fel de iesle a Domnului, cu statui reprezentând pe Hristos prunc, Fecioara Maria, Sfântul Iosif, vitele, magii, obicei care se crede că vine de pe vremea Sfântului Francisc din Assisi. Apoi se pleacă cu colinda, deși bătrânii spun că în prima zi de Crăciun nu se colinda, mai demult. Copiii colindau cu bondițele pe dos, mângăliți pe față, și fete și băieți. Nu exista obiceiul descolindatului, iar colinda se desfășura fără instrumente. Ca mâncare, la Crăciun se fac sarmale cu carne, friptură, plăcinte, prăjituri, cozonac. Porcul se taie abia după sărbători, dar acum se pare că obiceiul a mai fost schimbat. Așa cum și la Anul Nou nu exista tradiția de a merge cu uratul și semănatul, dar aceasta a fost preluată recent de la români. Tot la Anul Nou, vin băieții mari cu capra, iar cei mici (tot băieți) „seamănă” pe la case, cu boabe de mazăre, grâu sau orez, rostind o urare. Pentru Bobotează se face mâncare, se coace, iar lumea merge la biserică, asistă la slujbă și la sfințirea apei.

Postul Mare se ținea, mai demult, cu sfințenie: nu se cânta, nu se dansa, nu se îmbrăcau haine înflorate, ci, mai mult, negre. Miercurea, dar acum și vinerea, în această perioadă, se face Calea crucii (o rugăciune în mai multe stări), la cele paisprezece icoane speciale din biserică, înfățișând drumul Calvarului. La această rugăciune participă atât femeile, cât și bărbații, iar ministranții poartă o cruce și lumânări aprinse. Mai demult, mergeau toți copiii, de la stație la stație. La altarul dintr-o parte al bisericii se făcea un mormânt al lui Iisus, împodobit cu flori și păzit de gardă. În Vinerea și Sâmbăta Mare, această gardă se schimba la câteva ore, ca să nu rămână Hristos singur în biserică.

În Joia Mare se serbează, prin participarea la slujbă, la biserică, Cina cea de Taină, iar în Vinerea Mare, Prohodul Domnului. Bătrânele spun că în Vinerea Mare mergeau cu un frate și cu bunicul, sau cu altcineva din familie, să se spele în pârau. Mai târziu, obiceiul prevedea să aduci apă de la pârau, să te speli și să o arunci din nou în pârau, rostind câteva versuri în care se cerea apei să te spele de păcate, așa cum spală pietrele. Tot în Vinerea Mare, seara, femeile vin cu lumânările aprinse de la biserică.

---

<sup>1</sup> Inf. Cazimir Longer

În Sâmbăta Mare, după-amiază, pe la orele 16<sup>00</sup>, „se sfințește coșarca”. În ea se pun alimente tradiționale de Paști. Pasca, cu sau fără brânză, se ornează cu cruci și flori de aluat. Se face un miel din unt, ornat cu asparagus și floricele, în care se înfige steagul Învierii (un bețișor, în vârful căruia se pune o bucățică de pânză roșie). Se mai pun în coșarcă ouă roșii sau scrise cu ceară, șuncă, sare, usturoi, hrean, care se dau la vite sau se mănâncă cu carnea, unul sau doi cartofi, care se seamănă întâi în brazdă. Când oamenii vin de la slujbă, în prima zi de Paști, mănâncă mai întâi *Resurecția*, pâinea sfințită de Paști, apoi fac rugăciune și mănâncă din mâncarea sfințită, dar și sarmale, tort, prăjituri etc. Colțul de la pască i se dă vacii să-l mănânce, atunci când fată.

În luna Paștelui este obiceiul ca băieții să vină să stropească fetele. Din această pricină, ea se mai numește *Lunea udă*. Băieții poartă un *smegust*, un fel de baston din salcie, împletit în patru colțuri, de care se leagă o fundă roșie. Când intră în casă o lovesc ușor pe fată cu acesta. Fetele le dau ouă roșii sau împistrite, ale căror coji se aruncă în stratul de usturoi. Când sunt mai multe fete, este obiceiul să fie udate la pârau sau la fântână; se udă reciproc, cu băieții. Dacă nu, sunt udate acasă, cu o cană de apă. În trecut, dacă băieții prindeau fetele pe stradă, le băgau chiar în apa de la moară sau în eleșteu, însă obiceiul actual cel mai răspândit este stropirea cu parfum.

De Rusalii este hramul bisericii, iar mai demult se făcea horă. Fata mergea la horă cu mama și cu băiatul, care trebuia să vină să o ceară de la părinți.

Între Duminica Mare și Joia Verde, se face procesiune cu sfântul sacrament, purtat de preot. Din alai fac parte patru bărbați, care țin un baldachin, copii cu o cruce și cu prapuri și lumea din sat. Pe marginile cortegiului, oamenii poartă lumânări aprinse.

O altă sărbătoare importantă pentru comunitate este *Inima lui Iisus*. La această dată, se fac coronițe și rugăciuni pentru plante. Fiecare gospodină împletește o coroniță din flori de câmp, spice de grâu și flori de cartof. Acestea se sfințesc la sfârșitul slujbei, în fața altarului, de către preot. Când tună sau fulgeră, se pun pe foc și „fumul care iese, cum se-mprăstie, împrăstie și nuorii răi, care vin”<sup>2</sup>. O veche tradiție spune că din aceste coronițe sfințite i se face pernă mortului sau că se afumă cu bucăți din ele animalele, ca să nu mai arunce cu copita.

Un obicei al polonezilor este și de a participa la *hramuri*. La Inima lui Hristos este hram la Poiana Micului, la Sfânta Treime, la Gura

---

<sup>2</sup> Inf. Bronislava Ovstrovski, 63 ani, șapte clase, muncitoare pensionară

Humorului, la Sfânta Ana, la Pleșa, la Sfântul Mihail, la Solca. Dar cel mai important hram este cel de la Cacica, de la Sfânta Maria, la 15 august. Lumânarea de la acest hram se păstrează și se aprinde atunci când fulgeră.

Am consemnat, de asemenea, obiceiul din bătrâni ca de Sfântul Andrei fetele să se adune și să aducă apă din pârâu, în gură. Cu ea făceau *piroște* sau *bulci*, pe care le dădeau de mâncare la câine. Se spunea că cea a cărei bulcă era luată prima de către câine, acea fată se mărita mai întâi. Tot acum, se puneau pe scaun diferite lucruri, menindu-le câte unei fete din casă sau se aducea în casă un gânsac, îi erau legați ochii și unde dădea prima oară cu capul însemna că acea fată se mărită prima.

Acestea sunt principalele sărbători care marchează viața polonezilor de la Solonețu Nou. Unele dintre obiceiuri mai există doar în amintirea bătrânilor. Altele sunt încă vii, iar cele contemporane țin, în mare parte, de biserică, de participarea la slujbe. Oricum, vorbesc lumii desacralizate în care trăim despre lucruri care acestor oameni le sunt sfinte: credința în Dumnezeu și tradiția populară.

O altă serie de obiceiuri, parcă mult mai ample, este cea legată de viața de familie.

Pe vremea bunicilor, **botezul** se făcea foarte repede, când pruncul împlinea una-două săptămâni; acum se face și la una-două luni.

Mama trebuie „să nu treacă hotarul” - să nu iasă din casă până când copilul este botezat, iar ea nu primește molitfa (în prima duminică după botez), ca să nu tune sau să bată gheața în sat. Mai demult, părinții nu mergeau cu pruncul la botez. Era dus de nași și moașă. Aceasta mergea în urma alaiului de botez, ducând *crișma* și lumânarea. Mai avea obligația de a veni zilnic să-i facă baie femeii, s-o ungă, să-i recomande să stea liniștită. Pentru că ea a asistat la naștere, lehuza îi spăla mâinile cu apă, îi dădea ciorapi și bani.

Rolul nașilor este de a aduce crișma și de a pune, la botez, mai mulți bani decât restul invitaților. Copilul se botează întotdeauna duminica, la slujbă. Nașa vine singură după copil, îl înfașă într-un mod special, îi pune mirt împrejurul perniței și pe căciuliță. De asemenea, pune, acasă la copil, o bondiță întoarsă pe dos, pe care nașa îngenunchează și spune o rugăciune, copilul fiind așezat pe masă. Apoi se merge la biserică. Abia atunci vine și nașul, când ajunge preotul în fața bisericii, unde începe botezul.

Când se termină ceremonia religioasă, nașii îl duc pe copil acasă, îi „spun” ceva, apoi nașa fuge în jurul casei cu copilul în brațe, zicând: „să meargă așa de repede, cum fug eu”.

Seara vine lume la cumătrie. Aici se servește: aperitiv, supă de găină, friptură de pui cu salată, sarmale, griș (orez) cu lapte, peste care se presară scorțișoară și miere, iar mai demult se pune și unt. Grișul sau orezul este adus de o bucătăreasă purtând, în glumă, un șorț rupt, căreia i se dau ceva bani, „să-și cumpere alt șorț”, zicând că acesta i s-a ars de atâta gătit.

Tot memoria bătrânelor a reținut și venirea cunoștințelor în *rodini*. Dacă mama știa că femeia care venise nu era curată, trebuia să șteargă copilul cu dosul poalei, ca să nu se umple de roșeață. Dar mamele mai apelau și la o descântătoare din Pârtești, care înconjură casa cu verdețuri sfințite aprinse (afuma), în cazul în care se îmbolnăvea copilul. Alte descântătoare dădeau apă cu care se spăla copilul care plângea.

Dacă era băiat, când veneau în rodini îi făceau o cârjă, în care atârnavă funde și jucării. Dacă era fată, îi puneau cânepă (buci), ca să toarcă și o păpușă îmbrăcată frumos. Cu aceste obiecte (cârjă și, respectiv, buci) mergea prin sat cineva apropiat, apoi le aducea cadou copilului, împreună cu darurile pe care le puneau acolo consătenii.

Copilul moștenește, în general, prenumele din familie (al părinților sau al bunicilor), dar dacă se naște în preajma marilor sărbători i se pune numele sfântului respectiv, spunându-se că „și-a adus singur numele”.

Buricul se pune într-o cârpă, cu zahăr și bani și cu ce au părinții de la cununie și toate se pun în perniță, când merge alaiul la botez.

Prima baie a copilului este făcută de bunici, cu flori de la cununa de Sânziene - gălbenele și romaniță. Când copilul este înțărcat, se face o masă pe care se pun mai multe obiecte: rozariu, pix etc. Pe care dintre acestea îl ia prima dată, se spune că acea meserie o va avea când va fi mare.

Încheiem, spunând că unele dintre aceste secvențe lipsesc acum, fastul botezului fiind asigurat de prezența mai multor nași. Dar se zice că adevăratul naș este cel care duce copilul în brațe.

Legat de ritul integrării în comunitate a copilului, alături de botez, se întâlnește, în comunitatea poloneză, *miruirea* sau *confirmarea*. Este o ceremonie a Bisericii Catolice, oficiată de episcop, odată la mai mulți ani, pentru copiii cu vârsta de peste șapte ani, adunați, uneori, din mai

multe sate. Cu această ocazie, copilul mai dobândește un naș, primește cadouri și se consideră deplin integrat în comunitatea eclezială și civilă.

În ce privește obiceiurile de nuntă, am remarcat bogăția și varietatea acestora, dar și date despre comunitatea pastorală din vremile trecute. Copiii umblau cu vitele și, în joacă, făceau „nuntă”, horă, dansau și cântau. Așa se cunoșteau între ei. Apoi fetele mergeau la horă cu mama și băiatul cu care erau prietene.

Își amintesc bătrânele că uneori se cunoșteau și la bal. Pe fete le însoțea mama, care lua cu ea un felinar. Mamele stăteau roată-mprejur. Dacă băiatul voia să o cinstească pe fată cu un păhărel, o chema într-o altă cameră, căci era rușine de părinții prezenți. Semn că trebuiau să plece acasă era faptul că mama scotea felinarul de sub bancă. Băiatul nu o cerea pe fată la joc de la mamă, ci, pur și simplu, se apleca în fața ei și o invita astfel la dans. Dacă dansa pe cine nu-i convenea, îl chema mama și-l lua la rost.

Tinerii *se căsătoreau* devreme, începând de pe la paisprezece ani. Criteriul alegerii partenerului îl constituia bogăția (mai ales pământul, pe care urma să-l primească de la părinți). Acum se ține cont mai mult să aibă casă. În prezent, sunt acceptate și căsătoriile mixte, cu soți de alte etnii și religii, cu condiția să dureze. Am remarcat o împuținare a numărului căsătoriilor, pe motivul lipsei unui partener serios și fără vicii, dar și pentru a nu repeta și tinerii, în viața lor, dramele din familie.

Mai demult, soacra conducea gospodăria, iar cu părinții rămânea mezinul familiei. Copiii mai mari își făceau case singuri.

Logodna se face cu trei-patru săptămâni înainte de nuntă. Părinții băiatului și „nașul de miruit” vin la fată și negociază, ca la târg, cât pământ să dea unii și alții. Alteori, vine mirele cu un frate sau cumnat. Băiatul vine cu băutură, fata pune masa. Dacă se ajunge la o înțelegere, se stabilește data nunții, urmând ca vreme de trei duminici să se strige vestiri la biserică.

Preotul din sat ne-a spus că, mai demult, nunta dura și câte opt zile, făcând ca familiile să rămână cu mari datorii și sărace. De aceea, pe la anul 1800, preoții au luat decizia de a impune scurtarea nunții la o zi, două sau trei.

În dimineața zilei de nuntă, mirele vine după naș (își alegea un singur naș, de obicei cel „de miruit”) și îl lua la el acasă, unde vin și feciorii. Își lua rămas bun de la părinți, cu pâine și sare. Se spunea iertăciunea. În jurul orei zece, alaiul pleacă la mireasă, unde se face „un pic de masă”. Mireasa își ia aceeași iertăciune de la părinții ei, rostită de femei, în ambele cazuri (și la mire). Pe la orele 11<sup>00</sup> alaiul pleacă la



cununie, apoi se îndreaptă către căminul cultural, unde, vreme de vreo oră, cântă muzica și nuntașii se distrează. Pe la ora trei după-masă, mireasa face o masă, iar pe la opt, vin la masă și oamenii mirelui.

Memoria colectivă mai păstrează și alte secvențe ritual-ceremoniale specifice nunții. Dintre acestea, amintim câteva. A doua zi seara, cei mai comici din familie se îmbracă în zdrențe: unul, mire, altul, mireasă, de obicei bărbatul în mireasă și invers. Umblau prin sat, cu un alai de copii după ei, cu muzică, întâi la socri, apoi la nași, iar luni seara avea loc o masă la mire. Marți seara veneau neamurile mai apropiate și nașii la masă, la mire. Și se spune că mirii rămâneau după nuntă numai cu ce le dădeau părinții, din pricina cheltuielilor mari pe care le suportau cu aceste mese.

Sâmbătă, cu o zi înaintea nunții, mireasa se îmbrăca în port național. La ea veneau vătăjeii și cu mirele și mergeau prin sat, să cheme lumea la nuntă, rostind câte o poezioară. În mâini aveau *dalițchi* (bastoane din metal dat cu bronz, îmbrăcat cu asparagus și flori). Fiecare dintre miri mergea la oamenii lui, după un tabel întocmit, în prealabil, de părinți. Când mergea mireasa să invite oamenii, primea cadouri (găleți, oale etc.), de la rude, iar de la străini, câni, linguri, farfurii. Oamenii se sfătuiau, în prealabil, ca să nu cumpere aceleași lucruri.

Pe mireasă o gătea cineva - de obicei, mama. Ea nu purta voal, ci coroniță din nuiele, care erau lăsate și pe spate. Care era „de treabă”, avea și mirtă, dar care nu, nu avea voie să pună mirtă. Uneori, mireasa se îmbrăca în port național, cu panglici roșii și albe puse la genunchi. Iar dacă mergea „în voal”, avea doar panglicuță albă. Jocul miresei pe bani nu se făcea la fiecare nuntă. Dar când se făcea, mireasa „mătura”, iar nuntașii aruncau bani și dansau.

Pentru a pregăti mâncare pentru nuntă, mai demult se tăia câte un bou de un an, din care se făcea friptură. Se făceau și plăcinte cu brânză. Acum meniul e mai apropiat de cel al nunților bucovinene, în general.

Când alaiul mirelui sosește dimineața la mireasă, mirelui i se prezenta altă „mireasă” și se tânguiesc - că nu e mireasa lui, că n-are ochii ca ea, că nu știe a se îmbrăca; ba, mai are și un copil în brațe. Acum, când mirii se întâlnesc pe prag, este concurență, cine-l calcă pe picior pe celălalt, ca să conducă în casă.

De asemenea, când mirii se întorc de la cununie, soacra mare îi întâmpină cu cafea cu lapte, fierbinte. Ei vin la ușă și cântă că au înghețat de frig. Iar e concurență, cine bea primul toată cafeaua. Dar, la mire, socrii mari îi fac lui cafeaua mai rece și miresei, mai fierbinte, ca

să nu o poată bea. Și invers, când vin cu alaiul la mireasă, dimineața, să o ia la cununie.

Se pun colăcei împlețiți, cu sare. Pe lângă sare se pune o coroniță împletită din flori. Ambii părinți o țin pe aceasta deasupra capului copiilor, când își iau rămas-bun (iertăciune). La masa mare, cei doi colăcei stau în fața mirilor (doi la mire și doi la mireasă), iar mireasa îi ia pe ai săi, când pleacă la mire. Această pâine trebuie să o mănânce mirii după nuntă.

Vătăjeii fură mireasa și cer drept răsplată pentru aducerea ei, rachiul. La desgătit, mireasa stă pe o pernă, pe o găleată, iar vătăjeii îi fură pantoful, cerând, din nou, recompensă. În acest moment al nunții, se leagă mireasa cu un batic, despre care se spune că trebuie să-l poarte până la moarte. Cât era fată, mireasa umbla cu capul descoperit.

Închinatul paharului dulce este făcut de doi vătăjei, cu două pahare și bulci. Nuntașii dau bani. La închinat se spun glume și se anunță ce a dat fiecare. Nașului i se dă acum rachiul bun și o cămașă sau fular, iar nașei, batic și un tort.

Până ajungea la biserică, mireasa nu avea voie să se uite în oglindă, nici în spate, ca să nu se uite după alți bărbați. Tot tradiția, din păcate doar în memoria pasivă, a păstrat cântece, care se cântau de către copii, pe dealuri, când umblau cu vacile, la clacă sau la baluri, când înceta muzica. O parte dintre acestea se cânta și la nuntă, când se oprea muzica.

Și dintre aceste obiceiuri de nuntă, deși multe încă practicate, comunitatea a selectat, a simplificat, a înnoit, reținând anumite secvențe și pe altele păstrându-le numai în memoria pasivă. Dar dintre toate obiceiurile, cele de nuntă au rămas și la Solonețu Nou unele dintre cele mai spectaculoase.

**Obiceiurile de înmormântare** ale polonezilor din Bucovina sunt mai simple și mai puțin spectaculoase decât cele ale etniilor de confesiune ortodoxă. Ele sunt legate mai mult de ritualul religios decât de tradiția populară și constituie obiectul propagandei catolicilor în Moldova, tocmai datorită simplității lor.

Când omul moare, este spălat și îmbrăcat de străini; mai rar de către cei din casă. Aceștia sunt plătiți de familie. Din apa în care este scăldat mortul i se dă să bea câte unui bărbat rău, ca să tacă precum mortul. Legătura de la mort se pune în sicriu sau cu ea se leagă vaca, să nu dea cu copitele.

Apoi mortul este pus pe masă și lumea vine la priveghi, trei seri la rând; se roagă și cântă, iar familia îi servește pe oaspeți cu plăcintă și

rachiu sau suc. În trecut, băieții jucau bâza (afară) sau cărți, ca să stea toată noaptea. Preotul vine acasă să-i citească rugăciuni mortului numai dacă este invitat. Se scoate mortul, iar familia rămâne în casă. Se strânge cearceaful special, brodat, cu care a fost îmbrăcată masa pe care a stat mortul, ca să nu mai fie repede alt mort în casă. Se pune pe masă, iar peste el se pune pâine și sare, într-o pungă. Rudele apropiate ale mortului pun mâna pe pungă, ca să le lase binecuvântarea în continuare. A doua zi după înmormântare se adună cei din familie și mănâncă din această pâine.

La praznic se servesc: aperitiv, supă, carne friptă, salată, sarmale și prăjituri. Se face masă la cămin, fără a se face pom, *paus*, a se pune ștergare, punte sau a se da de pomană lucruri din casă, cum se obișnuiește la românii din zonă. Groparului i se dă rachiu și mâncare acasă.

Dacă vrea familia, la șapte zile, plătește o slujbă pentru mort și servește lumea care iese de la slujbă cu cornuri și plăcinte. Se mai fac pomeni la patru sau șase săptămâni.

Pe 1 noiembrie e ziua de pomenire a tuturor sfinților. Iar pe 2, pomenirea tuturor morților. Atunci se curăță mormintele, se împodobesc cu coroane și flori, iar preotul face câte o slujbă la fiecare mormânt.

\* \* \*

**Poiana Micului**, altă localitate cu populație poloneză compactă, are cam aceleași obiceiuri specifice, cu unele diferențe, pe care le vom menționa.

Copiii colindă pe grupe de vârstă - cei de clasa I, școlarii și cei ce au terminat școala - și merg cu *sorcova*. Pasca de Paști se poate umple și cu marmeladă. Lipsește straja la „Mormântul Domnului” din Săptămâna Mare. Pe ouă se fac puncte cu ceară, dar predomină cele vopsite simplu. De Florii se înconjoară biserica și se aduc flori, pe care preotul le împarte oamenilor. Procesiunea cu sfântul sacrament se face de la capătul satului, iar copiii și oamenii aruncă flori înaintea preotului.

Obiceiurile la naștere sunt asemănătoare. Numai că cine vine în rodini aduce zahăr, griș, orez, iar copilului, cămășuță și căciuliță. Mai demult i se puneau ursitoare.

Am mai aflat de la bătrâni că se făcea clacă și horă, unde se cunoșteau tinerii. Mireasa se îmbrăca în alb, dar nu în rochie, ca acum. Mirii se spovedeau și se împărtășeau în ziua nunții. Mâncarea la nuntă consta din ciorbă de pui, friptură, cârnați și găluște la urmă, după ce se închina. Când venea în casa socrilor, mirelui i se aducea drept mireasă

un bărbat travestit, apoi una dintre druște, apoi cealaltă, timp în care vătăjeii furau rachiul de pe masă. Adevărata mireasă i se dădea peste masă.

Tineretul face *hulpe*, când alaiul se îndreaptă spre biserică, cerând de băut.

La mort, obiceiurile sunt aceleași. Am consemnat însă și împletirea unor coronițe din flori de către cei ce vin la priveghi, coronițe care apoi se pun pe sicriu și la crucile rudelor apropiate. Când iese sicriul din casă, se leagănă de trei ori la fiecare prag, în semn de rămas-bun.

Morții se pomenesc și la ziua lor de naștere. Femeile cântă și recită *Rozariul*, până la groapă, în tot timpul cât se merge cu mortul.

Pe 6 ianuarie preotul colindă locuințele și sfințește toate camerele și grajdul. Acum se plătește și cotizația la biserică. Înainte de a intra în casă, preotul se roagă și scrie pe ușă anul în care a venit cu sfințirea.

În rest, obiceiurile sunt foarte asemănătoare cu cele de la Soloneț, care reprezintă tradiția polonă.

\* \* \*

**Cacica** este un cunoscut oraș minier, având ca specific existența minelor de sare. Aici polonezii au venit, pe vremea Mariei Tereza, ca specialiști în acest domeniu. Localitatea este locuită acum de ucraineni, polonezi, nemți, evrei, unguri. Deși unii dintre ei sunt puțin reprezentați, în trecut au fost comunități mai compacte, astfel încât și în obiceiurile polonezilor se simt influențele altor etnii.

Polonezii au aici două importante locașuri de cult: Bazilica Minor, dedicată Fecioarei Maria, care, la 15 august, adună lumea din satele de dimprejur și Bazilica din mina de sare, închinată Sfintei Varvara, ziua minerilor, când se slujește în mină. Mai demult, venea fanfara și era o mare sărbătoare.

Polonezii de aici au pierdut costumul popular, dar păstrează amintirea costumului de miner, cu nasturi lucitori, având pe cap un fel de coif cilindric, cu pene, păstrat acum numai de tinerii care fac de strajă la „Mormântul Domnului”, la Înviere.

La Crăciun, polonezii primesc colindători din partea bisericii (influență ucraineană), pe care îi servesc uneori cu câte ceva și dau bani pentru biserică (*brastvo* = frăție). La amiaza primei zile de Crăciun, colindă bătrânii (*brascio*) - o colindă mai veche.

Obiceiurile calendaristice sunt asemănătoare cu cele ale altor comunități poloneze. Am consemnat, în plus, sărbătoarea numită *Zapuste*, o petrecere cu *pampuște*, la Lăsata secului pentru Postul Mare,

sărbătoare mai amplă altădată, când mai mulți oameni se adunau la cineva acasă, mâncau, beau și dansau.

Obiceiurile la naștere și înmormântare sunt aproape identice. Cele de la nuntă au suferit influențe de la alte etnii.

În studiul obiceiurilor polonezilor am remarcat o detașare de tradiția bucovineană, determinată de practicarea religiei catolice și de tradiția moștenită de la strămoși.

Polonezii formează acum comunități bine încheiate, cu gospodării îngrijite și interioare specifice, ornate cu perne brodate. Și-au mai diversificat ocupațiile, fiind crescători de vite, agricultori, dar și mici meseriași. Sunt iubitori și păstrători ai datinilor, încercând să-i inițieze și pe copii în păstrarea acestora, stimulându-le dragostea pentru tradiții și prin schimburile culturale cu Polonia.

**Lista informatorilor:** Bucevski Marius Stanislav - preot, Solonețu Nou; Ostrovski Bronislava - 63 ani, 7 clase, muncitoare pensionară, Solonețu Nou, județul Suceava; Longen Cazimir - președinte al Uniunii Polone, Suceava; Habula Zeta - n. 1920, 7 clase, Solonețu Nou, județul Suceava; Iurașec Lucas - 43 ani, 12 clase, gospodar, Cacica, județul Suceava; Iurașec Eugenia - 80 ani, 7 clase, casnică, Cacica, județul Suceava; Longhen Ghervasen - deputat, Uniunea Polonă din România.



# DIN TRADIȚIA HUȚULILOR DIN BUCOVINA

- Iuliana BĂNCESCU –

[Cercetător științific principal II dr., Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale București]

Formați ca etnie independentă în jurul Muntelui Chorno Hora din Ucraina, tradiția spune că huțulii au fost pomeniți în „Îndreptarul” lui Ptolemeu, apoi în secolul al V-lea. Cu numele actual apar însă într-o Cronică a Maramureșului, la 1285 și la curtea lui Ștefan cel Mare, în anul 1501.

Se presupune că, începând cu anul 1650, datorită condițiilor politice, huțulii au migrat către România; mai ales pe vremea când Jan Sobieski ocupase teritoriul de nord al Moldovei și nu exista graniță (1680). De altfel, Bucovina devenise ducat (1675) și aici se trăia mai bine decât în Galiția, de unde veneau huțulii. La ajungerea lor pe aceste locuri, se zice că huțulii au primit în pădure atât teren cât puteau cuprinde mergând călare, în formă de cerc, formă vizibilă și astăzi, deși proprietățile sunt acum divizate.

După estimările Fundației „Baltagul” din Câmpulung Moldovenesc, în România ar trăi acum în jur de 15.000-20.000 de huțuli: în Suceava, zece comune, în Maramureș, comuna Bistra, cu trei sate și în județele Arad, Timiș, Caraș-Severin, unde s-au strămutat din Bucovina.

În prezent, huțulii din Bucovina se recunosc ca fiind *rusnaci* sau chiar români, unii se declară ucraineni, deși vorbesc o limbă diferită de a acestora și au tradiții specifice. Nu au o limbă literară, întrucât nu au avut norocul pe care l-au avut ucrainenii cu scriitorul Taras Sevcenco, care le-a modelat limba. Tendința de a fi asimilați de ucraineni e destul de pronunțată în prezent.

Mai mult, la nivelul reprezentanților oficiali există dispute între a-i considera o populație aparte sau o ramură a ucrainenilor. Singura reacție la asimilarea de către ucraineni a fost refuzul copiilor din satele huțule de a învăța limba ucraineană ca limbă maternă, pentru că diferă de cea vorbită de ei în familie și le-ar încălca prea mult programa școlară. Așadar, diferențe între huțuli și ucraineni există. Nu ne propunem însă să polemizăm pe această temă, ci o lăsăm pe seama istoricilor și a lingviștilor.

Noi remarcăm doar așezarea diferită a celor două populații în Bucovina, și anume: ucrainenii, la șes, pe Valea Siretului, fiind populație de stepă, iar huțulii în munți, la cumpănă de ape, departe de privirile indiscrete ale autorităților. Chiar printre ei circulă și legenda că numele le-ar proveni de la hoți, hoțuli, având ca simbol etnic baltagul, din Bucovina până în Valahia Moravă, la granița cu slovacii.

Localitățile cu populație huțulă din Bucovina ar fi cam următoarele: comuna Cârlibaba (satele Valea Stânei, Iedu), comuna Izvoarele Sucevei (satele Bobeica, Izvoare, Brodina de Sus), comuna Moldova-Sulița (satele Benea, Breaza - sat format pe la 1800 cu toți oamenii de pe culmi, Breaza de Sus, Porcescu), comuna Fundu Moldovei (sat Braniște), comuna Moldovița (Argel, Roșca, Demacușa), comuna Vatra Moldoviței (Paltinu, Ciumârna), comuna Ostra, comuna Stulpicani (Gemenea), comuna Ulma.

Pentru a sublinia specificul culturii populare a huțulilor, ne-am oprit la studierea câtorva localități. Trebuie să remarcăm, însă, că aceste comunități nu sunt pure, ci populația huțulă este amestecată cu cea ucraineană și românească, de la care a suferit unele influențe.

Comuna **Cârlibaba** datează din 1629, de la descălecatul lui Bogdan I în acest loc. Până prin 1990, populația comunei era de vreo 4000 de locuitori. Acum, aceasta s-a înjumătățit, prin plecarea în străinătate a unor locuitori. Este vorba, mai ales, de populația **germană**, emigrată în țara de origine până prin 1991. În prezent au mai rămas unele familii mixte (în jur de 40), formate și din etnici germani, de religie romano-catolică. Oricum, aceștia și-au păstrat biserica catolică și unele obiceiuri, dintre care cel mai cunoscut (și, se pare, cel mai amplu) este focul de *Johannes* (Sânziene, la ortodocși). Mai fac Irozii de Crăciun, iar biserica are hramul Adormirea Maicii Domnului. Unii dintre cei plecați după revoluție și-au păstrat casele și revin, la marile sărbători, în țară. Celorlalți li s-au naționalizat gospodăriile, iar cei rămași pe aceste locuri încearcă să formeze o mică comunitate și să păstreze, pe cât posibil, tradiția.

Despre populația din Cârlibaba, bătrânii își aduc aminte că era, pe vremuri, doar catolică și luterană. Pe la anul 1802-1803 se spune că aici s-au așezat țipțerii. Existau însă și evreii, care aveau drept slugi români din Ardeal. Huțulii se zice că au venit la Cârlibaba, în centru, după Primul Război Mondial. Până atunci locuiau numai pe dealuri, fiind o populație autonomă și pașnică.

Povestea lor despre obiceiurile calendaristice începe cu colinda ucraineană, **bisericească**, obicei despre care vorbesc cu mare emoție.

Acum colindă opt-nouă cete, ca să poată termina de colindat până dimineața și să participe la slujba din prima zi de Crăciun. În anii de după război, până prin 1970, mergeau cu colinda până la Revelion și dormeau la anumiți gospodari, pentru a continua colindatul din locul unde au rămas.

Banii de la colinda bisericească sunt folosiți pentru modernizarea, gospodărirea și întreținerea bisericii. Colinda este anunțată de clopoțel, iar pe masă colindătorii așază crucea de lemn, gospodarii oferind lână, prosoape și bani. Pentru colindătorii care vin, gospodinele fac colaci.

În Ajun, seara, este obiceiul de a se pune masa formată din douăsprezece feluri de mâncare: grâu, vin, fasole, prune și mere uscate fierte, bob, hribi, *papanașu'* (orez fiert cu bulion, zahăr, ulei, ceapă prăjită, pătrunjel, peste care se face o cruce din cacao), pere rase cu zahăr și cacao sau scorțișoară și alte bucate.

Cei din casă îngenunchează, spun rugăciunea și mănâncă. Dacă în casă este o fată sau un băiat de căsătorit, se iau toate lingurile, se iese afară și se ascultă ce se aude. Dacă cel ce a ieșit întâlnește pe cineva venind spre casă, înseamnă că se va căsători. Dacă se aude lătrând câinele, se spune că ursitul va fi sărac. Dacă se aude clopotul, se zice că va fi bogat.

Apoi se merge cu colinda, nu numai cu cea bisericească; vin și copiii și colindă, cântând cunoscute colinde românești (*Dumnezeu de la-nceput, Steaua*). Merg și cu *Irozii*. În prezent, lumea refuză să mai primească alaiul cu *capra*, pe motiv că acestea sunt jocuri păgâne, drăcești.

Fetele se îmbracă în zâne, cu rochii albe, lungi, cu coronițe pe cap și pleacă la colindat în noaptea de Ajun. Colinda între prieteni continuă apoi până la Bobotează.

Prima vine deci colinda bisericească. Colindătorii sună din clopot și întreabă gazdele dacă îi primesc. Ei sunt întâmpinați cu masă, ca de Crăciun. Apoi urmează copiii, feciorii, fetele și băieții cu armata făcută. Colinda bisericească este acompaniată de vioară; copiii, îmbrăcați în port național au stea, lună, cruce și clopoței. *Irozii* vin tot în seara de Ajun, după „colinda bătrână”. În trecut, versurile se repetau de două ori, iar colinda se lungea foarte mult. Cei de pe dealuri țineau sărbătorile pe stil vechi, dar acum le țin și ei pe stil nou.

Colindătorii nu fac repetiții, deoarece știu colindele din familie. Prima dată merg la preot, apoi în toate părțile satului. Trei cete în centru, câte una pe Țibău, Valea Stânii, Cărlibaba, Pleta etc. În centru, colindă până pe la ora 10 dimineața, dar sus, pe dealuri, ajung și după-

amiază. Fiecare ceată are sectorul ei de colindat. Nu-și încalcă teritoriile, pentru că nici oamenii nu-i primesc decât pe „ai lor”.

De Anul Nou se fac alaiuri de **mascați**: urs, moșnegi, babă, țigan, țigancă, draci cu clopote. Alaiul colindă puțin, la început, apoi strigă, joacă, face scamatorii. Copiii mai mici vin cu uratul, iar în dimineața Anului Nou, cu semănatul, pentru bani. Se organizează și revelioane, între prieteni sau la instituții.

Spun bătrânii că de Anul Nou fetele se duceau la gard și numărau doisprezece stâlpi. Pe al XII-lea îl legau cu un batic. Dacă a doua zi vedeau că e cu coajă, se spunea că se vor mărita cu un băiat bogat. Dar, de multe ori, nu mai apucau să vadă, pentru că veneau băieții în urma lor și ungeau stâlpii cu murdărie, iar fetele fugeau.

În seara de Anul Nou, târziu, băieții se duceau pe apă (Bistrița), făceau un *pruduf* pe gheață, spunând că la miezul nopții, pe acolo va curge vinul. Gustau apă de acolo, strigau, colindau, se distrau. Tot la această dată se performau mai multe ritualuri de aflare a ursitului.

Fetele făceau baie în mijlocul casei, într-o vană. Apoi ieșeau goale afară, mergeau în jurul casei și se uitau pe geam. Se spune că acolo își vedeau soarta. Băieții însă, cunoscându-le obiceiul, se ascundeau după casă, prindeau fata goală, o dădeau prin zăpadă, apoi o aduceau în casă, în vană, zicând: „Uite, soarta ta!”.

Fetele aduc apă curată și picură ceară în apă, câte două figurine, numindu-le cu nume de băiat și fată. Învârteau apa cu mâna și dacă cele două figurine se întâlneau, însemna că cei doi se vor căsători.

Se răstoarnă trei farfurii. Mama pune sub fiecare: cununiță, inel și cheie. Fetele, legate la ochi, merg să ridice o farfurie, să vadă ce „le cade”: cununa înseamnă că se mărită, inelul, că vin băieții la pețit, cheia, că se va mărita cu cineva bogat. Amintirea acestor tradiții se mai păstrează însă doar în memoria bătrânelor, care le învață și pe nepoatele lor, dar constată că acestea trăiesc într-o altă realitate, într-o lume diferită, departe de cea din vechime.

În prezent, se mai practică obiceiul de a se pune surcele într-un castron, iar peste ele, cenușă sau nisip și se despart în două. Într-o parte, se face o groapă și se pun bani și pâine. De cealaltă parte, se pune vin sau apă, iar la mijloc, se face groapă. Se pune o surcică la mijloc, se aprinde cu lumânarea, iar dacă aceasta cade în groapă, se spune că cel pentru care a fost pusă moare. Dacă pică pe pânză, înseamnă că ursitul va fi bine îmbrăcat, dacă pică pe bani, va fi bănos, iar pe pâine, înseamnă că e mândăcios.

În Ajunul Bobotezei, se fac cruciulițe din șindrila uscată și se pun la izvoare și fântâni. Cu resturile de lemne se fac focuri în grădini, însoțite de tot felul de strigături (de exemplu, „Să dea Dumnezeu să (nu) se mărite cutare fată”). Preotul vine cu Ajunul, iar înaintea lui copiii strigă: „Chiralesa!/Grâu de vară,/Să răsară,/Și prin pod și prin cămară!/Ieșiți cu lumânarea afară!”. Gazda iese cu lumânarea aprinsă și merge înaintea preotului, care sfințește casa. Este așteptat cu o cină de post, dar pe masă se află și pește. În principiu, e aceeași cină ca cea din Ajunul Crăciunului: grâu, vin, bob, mazăre, hribi, fasole, sarmale, compot. În Ajunul Bobotezei, se ține post până seara, apoi oamenii gustă din această cină.

La intrarea în Postul Mare, tradiția prevede reguli stricte. Vasele trebuie spălate, nu se mai consumă mâncare de dulce începând de duminică seara, ultima zi „de fruct”. Se spală gura, iar în prima zi se ține post negru. În Postul Mare nu se joacă și nu se cântă.

La Florii, lumea cumpără salcie sfințită de la biserică. Merge cu lumânarea și cu salcia la împărțășit. Când sunt „vremuri mari” (ploi), se arde salcia și mestecănul de la Rusalii, ca „să se răzbune vremea”.

În Miercurea Mare se fac prăjituri, Joia, cozonaci, Vinerea, ouăle roșii, iar Sâmbăta, pasca. Se mai pregătesc răcitur, sarmale, friptură de miel, salată de boeuf.

Dat fiind că de Paști este interzis a se tăia ceva, alimentele se pun gata tăiate în coșarca care se duce la sfințit: plăcintă cu brânză, cârnați, ouă roșii și albe (curățate de coajă), slănină, brânză, mușchi fiert în moare de varză, usturoi, hrean, sare, unt, vin, ouă împistrite. Pasca se pune întreagă.

În noaptea de Înviere se stă la slujbă, apoi se aprind lumânări la cimitir. Dimineața, în zori, preotul sfințește coșurile. Apoi oamenii se întorc acasă, intră cu coșul în grajd, ating cu el vacile și spun: „Hristos a Înviat!”. O felie de cozonac sfințit o dau vitelor. Apoi intră în casă și spun de trei ori „Hristos a Înviat!”, pun coșul pe masă, aprind lumânarea și zic o rugăciune; din coș se mănâncă timp de șapte zile (pe lângă mâncarea nesfințită din casă). Prima dată oamenii gustă hrean, ca să fie tari și iuți ca hreanul. Lumânarea de la Înviere se păstrează în casă mult timp și se aprinde ca „Dumnezeu să potolească vremea”.

La Izvorul Tămăduirii se ia apă sfințită, tămăduitoare. Se sfințesc, pentru vite, tărâte, o pască mică, sare, ouă, unt. Cine nu poate să facă pască, face miel din aluat. În Duminica Tomei nu se fac nunți, nici prohoade (parastase). La Înălțare, se face slujbă pentru eroi, iar copiii cântă cântece patriotice.



De Rusalii se fac slujbe pentru morți. Înainte de sărbătoare femeile fac pregătiri, iar în duminica respectivă se iese din biserică cu prapuri și cruce. Preotul sfințește fiecare mormânt, apoi cei din familie împart sarmale, chifle, cozonaci, șnițele, cafea cu lapte, colivă pusă în cănițe. De Sânziene se fac serbări câmpenești, cu muzică. Se fac focuri peste care se sare sau oamenii se prind în horă, joacă și strigă în jurul focului. Se coc cartofi și nuci. Mai demult, la Drăgaică se făcea o cununiță din flori de câmp și se pune pe șură. Dimineața, fata de măritat se tăvălea prin rouă, lua cununița și se spune că găsea pe ea un fir de păr - negru, blond... Și credea că așa o să-i fie bărbatul.

S-au îndătinat și alte obiceiuri la sărbători. La Sfinții Apostoli Petru și Pavel este hramul bisericii din sat. De Sfânta Maria Mare, se face în ajun Vecernie și se înconjoară, în procesiune, biserica. De Sfânta Maria Mică lumea participă la hram, la Botuș. De Foca și Maria Magdalena nu se lucrează la fân, ca să nu trăznească oamenii și clăile.

În seara Sfântului Dumitru se fac focuri prin grădini. Se zice că focul trebuie să fie mare, să se încălzească dinții strămoșilor și pământul să dea roadă. Ai casei stau pe lângă foc.

La Sfântul Andrei, ne relatează bătrânele, fetele luau sămânță de cânepă, se duceau la tăietorul de lemne și cu gâtul cămășii o netezeau, zicând că o „greblă”. Desfăceau catrința, o puneau jos și pe ea băteau mătânii. Puneau apoi brâul sub formă de cruce și se rugau ca Sfântul Andrei să le arate cu cine se vor mărita. Pentru a li se împlini rugăciunea, dormeau cu catrința pe ele. Fetele mai obișnuiau să se ducă la cotețul porcului și să îl strige, iar dacă acesta „răspundea”, se zicea că se vor mărita curând.

La Sfântul Haralambie se face aghiazmă, care este socotită tămăduitoare de boli. Tot atunci se sfințesc făină, tărațe și sare pentru animale. La Moși, în cursul anului, se pomenesc morții și se dă de pomană.

Acestea sunt principalele repere ale sărbătorilor din calendarul huțulilor. Poate rămâne doar să remarcăm că ei sunt ortodocși pe stil nou și că o parte dintre obiceiurile menționate sunt cunoscute numai de bătrâni și transmise pe cale familială, în cercuri restrânse. Cele mai multe nu se mai practică, ci rămân doar în memoria pasivă, ca amintiri ale unor alte vremuri. Și totuși, o fărâmbă de tradiție au mai conservat huțulii din Cârlibaba. Suficient pentru a marca apartenența lor la spațiul bucovinean și la etnia pe care o reprezintă.

\*\*\*

Cel mai mult mi-au vorbit oamenii despre **obiceiurile vieții de familie**, foarte importante pentru ei.

Nașterea era asistată de moașă, care era socotită ca un fel de rudă a familiei, spun femeile care au născut cu moașă. Ea o ungea cu diferite leacuri pe femeia care avea dureri, o ajuta la naștere, spăla copilul și pe mama acestuia, tăia buricul. Dacă femeia nu se simțea bine, îi dădea să bea ȕuică fierbinte cu unt și secărică multă. Când mergea femeia la „slobozit” (molitfă), mergea și moașă. Tot moașă ducea copilul la botez și îi făcea prima scaldă (*scăldușca*).

În trecut, rememorează oamenii, copilul se boteza devreme, la opt zile. Nașul - unul singur, pe atunci; acum se pun și peste 10 nași - aducea 1-2 m de pânză, un pic de fașă sau brâu și lumânare. Pânza (*crișma*) se păstra până la moarte și se pune pe pieptul mortului, semn că acesta a fost creștin, botezat. La cumătrie se serveau numai gogoși și cornulețe, dar acum se face masă ca la nuntă, cu dar.

Femeia însărcinată nu are voie să fure niciun obiect, ca să nu-i rămână copilului semne pe trup. Ca și femeia lehuză, nu are voie să umble pe la alții, ci trebuie să stea mai mult acasă. Se spune că unde calcă lehuza spurcă, pentru că nu e slobozită; de aceea, nici măcar la ea în grădină nu avea voie să calce.

Tradiția spune că un copil nebotezat nu se lasă singur în casă, pentru că se crede că vine diavolul și-l schimbă cu copilul lui. La trei zile după botez, nașa vine și scaldă copilul, punându-i în scaldă flori, aur, bani și un clopoțel, ca să fie frumos ca floarea, scump ca aurul și să vorbească repede. Dacă intră la copil o femeie care nu este „curată”, se spune că nu va mai putea dormi sau că va face urticarie. De aceea, cele care vin „îi lasă somn” copilului - o ață sau un fir de păr - să doarmă ca și ele.

La un an, nașul taie moțul copilului, punându-i bani pe cap. Mai demult se obișnuia să i se pună lână și pânză.

Am consemnat în această localitate practica populară a avortului și a contracepției. Femeile luau buruieni ca să nu facă copii și „se storceau de sânge” din această cauză. Se crede că acești copii avortați plâng către mame, lângă ape, în Sâmbăta Paștilor. După cum povestesc femeile ei s-ar transforma în strigoi și vin să le chinuie și să le sperie pe mame, pentru că i-au omorât nebotezați.

\*\*\*

Femeii însărcinate îi este interzis să treacă pe sub gard, ca să nu se înfășoare cordonul ombilical în jurul gâtului copilului. Mai trebuie și să nu se uite la o iapă care are coama frumoasă, pentru că va purta

copilul 10 luni, ca iapa. Dacă se uită în foc, se spune că ies pete pe pielea copilului, iar dacă vede un șarpe și se sperie, se zice că-i rămân semne pe trup micuțului. Se spune, de asemenea, că dacă fătul se mișcă mai întâi în stânga, va fi fată, iar dacă se mișcă în dreapta, va fi băiat.

Lehuza iese din casă, dacă preotul îi face molitfa, după botez. Copilul bolnav este botezat acasă, de către preot. Cel sănătos este botezat, de obicei, la două-trei luni, dar uneori ajunge și până la doi-trei ani. Se spune că pruncul rău, după botez se face bun și invers. La botez se pun câte șapte-zece nași, la cununie ajungându-se și la 30-40 de perechi.

La împlinirea unui an, copilului i se taie moțul, obiceiul purtând numele de *retez*. În acest moment nașii lipesc părul tăiat al copilului, cu ceară, pe lumânare, în formă de cruce. De asemenea, copilului i se pun diferite obiecte pe o tavă și este lăsat să aleagă, să vadă care îi va fi soarta.

Mai demult, nunta ținea de duminică dimineată până luni seara. Acum se termină pe la patru dimineată.

Mireasa purta o coroniță înaltă de vreo 20 de cm, din flori lipite cu miere, ornate cu fir, funde, brebenoc, realizată sub formă de coc. O făcea o anumită femeie, căsătorită o singură dată. Nu avea voie să fie văduvă, divorțată sau să trăiască necununată cu un bărbat. Vătăjeii purtau năframă pe mânecă. Mirele avea cunună la căciulă, iar în timpul cununiei, la biserică, vătăjelul îi ținea căciula pe umăr.

La gătitul miresei, îmbrăcau struțul; se făceau doi struți, dintre care unul rămânea acasă, iar altul era luat la biserică.

La fel, se iau iertăciuni, se pune *hulpe*, se merge la cununia religioasă, muzica rămânând afară. „Se trage paharu' mic” (dulce) de două ori. La desbrobodit, soacrele pun cununile celor doi miri druștei mai mari, respectiv, vătăjelului. După ce li se pune voalul druștelor, se face hora și se spune că, de câte ori se învârt în joc, după atâția ani se vor mărita.

La miezul nopții, bucătăreasa vine cu lumânări aprinse, aducând tortul cu surprize, iar nuntașii le dau mirilor cadouri-surpriză. Acum există obiceiul de a se fura mireasa, însă mai demult se fura struțul și se pune într-un pom. Dacă mireasa are copil de fată, nu i se pune coronița direct pe cap, iar dacă a mai fost măritată, poartă basma și floare.

Dacă cineva moare, necăsătorit fiind, i se pune muzică la îngropăciune, patru brazi pe faetonul care îl duce la groapă și i se îmbracă o mireasă (un mire).

La mort, sunt aceleași obiceiuri ca la Cârlibaba pentru cel ce spală mortul, de asemenea priveghi (în afară de jocuri), iertările la prag, punte, dusul la groapă. Deosebiri ar consta în faptul că obiceiurile din Moldova-Sulița sunt de mai mică amploare. Groparului i se dă găină numai dacă mortul a fumat. Pomana se face după înmormântare și se dau pachete săracilor. La pieptul mortului se pune un colăcel, iar după înmormântare, cei ai casei spală picioarele boilor (cailor) care l-au dus pe mort la groapă.

În cazul celor care se sinucid, preotul merge în spatele mortului, fără prapuri, iar praznic (masă) se face după mai mult timp. Dacă se face masă mai devreme, preotul nu o binecuvântează. La șapte ani sinucigașii sunt dezgropați și atunci li se face înmormântare „ca lumea”.

Copiii morți nebotezați se transformă în *strașița* (strigoi) și plâng la miezul nopții. Pentru aceasta, dacă cineva trece prin acel loc, trebuie să-și rupă mâneca sau un batic, să spună Tatăl nostru și „dacă-i fată, să te cheme așa, dacă-i băiat, să te cheme așa”.

\*\*\*

Cel mai puțin practicate acum, obiceiurile la naștere se mai păstrează secvențial în cercuri restrânse, familiale. În general însă, s-au păstrat botezul creștin, cu petrecerea de după el, în familie, și tăierea moțului.

Nu la fel se întâmplă în cazul nunții, care s-a conservat și chiar îmbogățit cu anumite secvențe.

În vremea tinereții bătrânilor de acum, mirii se cunoșteau de prin sat, de la biserică sau de pe dealuri, pe unde umblau cu vacile. La hram, la Sfântul Petru, seara, se făcea horă la cămin. Fetele ieșeau la horă pe la 15-16 ani. Băieții însă se însurau numai după ce terminau armata. Se spunea că, dacă nu a făcut armata, pe bărbat îl va bate femeia. Și nici părinții nu-și dădeau fetele după băieți fără armata făcută.

Tot pe vremea bunicilor de acum, fata nu mergea la fecior acasă decât după cununie. Acum, tinerii sunt prieteni și câte doi-trei ani și nu se mai ține cont de nimic, ne-au spus, cu părere de rău, bătrânii. În trecut, băiatul ajungea să se cunoască și să vorbească cu fata prin surori, prin mătuși, prin rude. Cât timp tinerii erau prieteni, mergeau împreună la biserică, apoi se plimbau prin sat, dar fata trebuia să fie acasă până la asfințitul soarelui, că, dacă nu, „era croială peste ea”. Dacă tinerii erau mai apropiați și părinții fetei știau că se vor căsători, fata putea să-l invite acasă pe băiat și să-l servească cu mâncare. Erau rare cazurile când „greșeau”. Dar, dacă se întâmpla, trebuia să se urgenceze

căsătoria. Unii, de rușine, au plecat din localitate din cauza aceasta. Dacă fata nu era „cuminte”, nu mai era trai bun în casă, ne relatează cei mai în vârstă.

Dacă tinerii ajungeau la înțelegere să se căsătorească, se făcea *pețania* sau logodna. În prezent, acest moment nu mai este o obișnuință, putând fi chiar omis din ceremonialul nunții. Se alegeau câțiva bătrâni dintre neamuri (uncheși, bunici, rude mai înstărite) și veneau la fată, în pețit, seara, când începea să se întunece. Soseau cu două-trei perechi de sănii trase de cai, cu clopoței.

Pe drum se mai „încurajau” cu câte o țiucă, iar când ajungeau la fată, strigau: „Unde-i mireasa?”. Părinții miresei prezentau o babă, îmbrăcată comic și cu burtă, ca și cum ar fi fost însărcinată. Mirele mergea și o căuta prin cămări, prin dulapuri, pe sub paturi, prin pod. După ce o găsea, o alunga pe babă. Mai întâi era râs și veselie. Feciorul venea cu țiucă, iar mireasa avea masa pregătită. Și așa începeau discuțiile despre avere: ce putea să dea socrul mare și ce dădea cel mic. Băiatului i se dădeau cai, boi, pământ; fetei - perne, cergi, covoare, carpete etc. Se stabilea cine și cu ce contribuie la nuntă, iar dacă unul era bogat și altul sărac, se iscau neînțelegeri între neamuri.

Nunta se stabilea la o lună-două după logodnă. La biserică „se strigau vestiri” trei duminici la rând înaintea nunții. A doua zi după logodnă, mirele și mireasa plecau să arvunească muzica. Se interesau de unde să ia muzică, cum au mai cântat muzicanții la alte nunți. Când găseau ceea ce-și doreau, dădeau avans muzicanților și le comunicau data nunții.

Iată câteva obiceiuri vechi, care se conservă și astăzi. Lumea se cheamă la nuntă cu două-trei săptămâni înainte. Se împodobește un brăduț cu hârtie creponată și cu o batistă cusută de mireasă. Se fac doi struți: unul al mirelui, celălalt al miresei; pe unul îl duc la biserică, iar celălalt rămâne acasă.

Dacă mirele era din alt sat, când venea cu feciorii la mireasă, i se puneau *hulpe* și i se „lega” drumul, cu un lanț împletit din tricolor, făcut din hârtie creponată. Feciorii din satul miresei așteptau până când venea băiatul străin cu alaiul său, apoi doi-trei feciori mai îndrăzneți se așezau în mijlocul drumului, la o masă, cu doi-trei litri de țiucă fiartă și cereau plată pentru mireasă, câte o ladă-două de rachiu. Altfel, nu-i dădeau drumul să meargă la cununie. De remarcat este că acest obicei a reapărut, după o dispariție de peste zece ani.



Duminică, pe la orele 10-11 dimineață, începe nunta. În fața celor prezenți și a părinților, după ce au înconjurat masa de trei ori, mirii se așază în genunchi și se spune iertăciunea.

*Cinstiți prieteni,  
Nași și nuntași,  
Dați-mi ascultare,  
La a mirilor rugare.  
Că ei m-au rugat  
Să le cer iertare  
De l-ai lor părinți,  
Care s-au zbatut  
Până i-au crescut.  
Cinstiți miri și nuntași  
Și cu toți înconjurați.  
V-aș ruga să luați aminte  
La vreo câteva cuvinte  
Care în carte ne sunt scrise  
Și acum trebuie zise.  
Mai cu seamă dumneavoastră,  
Cinstiți părinți,  
Care de la Dumnezeu sunteți rânduiți.  
Seama să vă dați,  
Căciunile din cap să le luați  
Și cuvântul să mi-l ascultați.  
A venit rândul la acești fii ai  
dumneavoastră  
Ca să se despartă de mamă și de tată  
Și să plece la a sa casă,  
Care de la Dumnezeu este aleasă.  
Că fiecare va lăsa pe tatăl și pe mama  
sa  
Și, cu plăcere,  
Se va lipi de a sa muiere  
Și vor fi amândoi un trup,  
C-așa Dumnezeu a vrut.  
C-așa a fost de când îi lumea,  
Și-așa va fi cât va fi lumea.  
Iar dumneavoastră, cinstiți părinți,  
Prea-bine știți  
Că-ncă nu s-a pomenit  
Fiii așa mari să crească,*

*Înaintea părinților și a lui Dumnezeu  
Să nu greșească.  
Numai Dumnezeu e negreșit,  
Că el toate le-a rânduit.  
Dumnezeu luni a făcut semn cu mâna  
Și a făcut lumina.  
Marți a făcut pământul, numai cu  
cuvântul.  
Miercuri a-ntins cerul ca o piele  
Și l-a-mpodobit cu stele.  
A pus luceferi luminoși,  
Ca să privim noi, păcătoși.  
Joi a făcut vietățile pământului  
Și păsările cerului.  
Vineri a făcut izvoare,  
Ape, mări, oceane.  
Și toate într-însa  
Numai cu zisa.  
Sâmbătă a făcut raiul.  
De la Apus la Răsărit,  
Cu toate frumusețile l-a-mpodobit.  
Și-apoi Dumnezeu, văzând că nu este  
ființă omenească  
Cine toate frumusețile să le  
stăpânească?  
L-a făcut pe om, luând  
Trup din pământ,  
Oase din piatră,  
Suflet de la îngeri,  
Gândul de la iuțimea fulgerului.  
Și-o ales cele patru slove  
Din cele patru colțuri ale lumii  
Și a pus numele Adam.  
Și-apoi Dumnezeu văzând  
Că nu e bine să fie omul singur pe  
pământ  
Și-a luat din el o coastă  
Și a făcut pe Eva, strămoașa noastră.*

*Și-apoi Dumnezeu văzând  
 Că nu are ce lucra,  
 Poate că era duminică,  
 Poate că era un pic obosit,  
 S-a pus jos și a adormit,  
 Pe un pat cu floricele,  
 Presărat numai cu stele.  
 Soarele la cap,  
 Luna la picioare,  
 Norii îl legănau  
 Și îngerii-i cântau.  
 Numai Adam s-a sculat  
 Și la Eva s-a uitat  
 Și s-a pus pe strigat,  
 Parcă n-ar fi lucrat curat.  
 Numai Dumnezeu, Adame,  
 Că este os din oasele tale  
 Și carne din carnea ta  
 Și se va chema Eva, soția ta.  
 Și de-acum vă potriviți,  
 Creșteți și vă înmulțiți,  
 Ca frunza pădurii,  
 Ca nisipul mării.  
 Și de-atunci trăgându-se  
 Neam de neam,  
 Viță de viță,  
 Până când a ajuns rândul  
 La acești doi fii de-ai dumneavoastră.  
 Care stau îngenuncheați, aplecați  
 Iar de la cinstita mireasă,  
 O năframă de mătase.  
 Iar de la cinstitul mire,  
 Un pahar cu vin,  
 C-așa-i de la Hristos.  
 Amin.*

*Să trăiți mulți ani, fericiți!  
 Să vă dea Dumnezeu sănătate, noroc,  
 S-aveți bucurie de pe urma fiilor dumneavoastră,  
 Să trăiască mulți ani!*

*Și cu ochi-nlăcrimați  
 Și se roagă să-i iertați  
 Și să-i binecuvândați.  
 – Îi iertăm și-i binecuvântăm.  
 Că sânul v-o supt,  
 Bucurie nu v-o făcut  
 Și din somn dulce v-o sculat,  
 Poate că i-ați blestemat.  
 Că blestemul părinților  
 Risipește casa fiilor,  
 Iar binecuvântarea părinților  
 Întărește temeliile caselor copiilor  
 Să fie casa numai din crengi de alune,  
 Prin bună înțelegere, cât lumea ține.  
 Iar dumneavoastră, cinstiți părinți,  
 Bine să vă amintiți  
 De a voastră fericire  
 Pe timpul căsătoriei,  
 Cum ați stat îngenuncheați  
 Și de părinți v-ați rugat,  
 Iar ei v-o iertat  
 Și v-o binecuvântat.  
 Ca să trăiți  
 Și să-nfloriți.  
 Din aceste tinerețe,  
 Până la adânci bătrânețe.  
 Dar și mie, pentru această urare,  
 Mi se cade un bacșiș mare,  
 De la socru' mic și mare.*

Mirii stau în genunchi lângă masă și își pleacă capul peste cei doi colaci care sunt așezați pe masă, în fața lor, atât timp cât un *tișmeister* (vornic) rostește iertăciunea. Pe masă se mai află și două pahare cu apă. După ce se termină iertăciunea, mirii trebuie să arunce acea apă în spate, cât pot de departe, ca să se spele toate păcatele. Unii dintre nuntași sunt udați pe neașteptate, de aceea se iscă veselie și așa se pleacă la biserică, cu chiuituri.

Deoarece casele huțulilor sunt împrăștiate pe munți, mirii veneau, cum spun cei mai în vârstă, la o casă, mai apropiată de biserică, de unde începea nunta. Se făceau cununi, pe care părinții le puneau pe capul mirilor, spunând o orăție. Apoi părinții erau sărutați de către miri. La această casă se pune masa și se luau iertăciunile, apoi de aici se duceau la biserică.

Mai demult, mirii erau îmbrăcați în costum popular, purtând pe cap cununi cusute din *brebenoc*, cu *petele* (panglici colorate) pe spate. Mireasa nu purta voal.

Acum, când se ajunge la biserică, alaiul nu mai este însoțit de muzică, așa cum se întâmpla mai demult; muzicanții se retrag la școală, cântă câte o huțulcă, iar nuntașii dansează. După cununie, se reîntorceau la casa unde se făcea nunta. În prezent nunțile se fac la căminul cultural. Când se vine de la cununie, soacra mare îi întâmpină pe miri cu colac, deasupra căruia se găsește o farfurie cu grâu.

Urmează masa mare, cu felurile de mâncare cunoscute (sarmale, friptură, prăjituri, cozonac).

Nașilor (de la două până la 20 de perechi, în cazul celor mai înstăriți) li le dă un colac mare, un prosop și un litru de țuică, atunci când pleacă de la nuntă, în zori.

La închinarea darurilor *tișmaistrul* (vornicul) spune:

*Bună seara, dragi gospodari!*

*De când seara o-nserat,*

*Pahar dulce n-ați închinat.*

*Pahar dulce de la cruce,*

*Multe bunătăți aduce.*

*După cum am auzit,*

*Pe unde-ați umblat,*

*Mulți bani ați dat.*

*Dar noi nu vă lăsăm,  
Dacă nu dați atâția lei!*

**Lista informatorilor:** Tâmpău Solomon - 47 ani, Breaza de Sus; Tironeac Gheorghe al lui Mihai (zis Ghioțu) - 72 ani, Cârlibaba; Hechelciuc Varvara - 72 ani, 4 clase, casnică, Cârlibaba; Macovei Nicolae - profesor, Brodina; Calenici Parasca - n. 1942, 7 clase, casnică, Moldova Sulița; Lestenciuc Gheorghe - 50 ani, 12 clase, maistru, Moldova Sulița; Iasinovschi Vasilena - 66 ani, Paltinu; Aneci Saveta - 41 ani, Paltinu; Fercal Petrică - 8 ani, Paltinu; Fercal Petronela - 36 ani, Paltinu; Colesneac Maria - 65 ani, 6 clase, Paltinu; Lona Ana - 65 ani, 7 clase, Paltinu; Voalu Maria - 32 ani, 10 clase, Paltinu; Fercal Elena - 39 ani, 10 clase, Paltinu; Huțuleac Paraschiva - 56 ani, învățătoare, Paltinu; Copciuc Lenuța - 30 ani, 10 clase, Paltinu; Chinic Viorica - educatoare, Paltinu; Luțac Ion - 72 ani, 4 clase, Paltinu.

# LIPOVENII DIN SARICHIOI ȘI MUZICA LOR

- Grigore LEȘE -

[Prof. dr. Universitatea din București – Facultatea de Litere; redactor emisiuni TVR Cultural și SRR]

*Dumnezeu nu a lucrat pe un om mai mult decât pe altul.*

Într-un sat de pescari de pe malul lacului Razin, vegheat de ruinele cetății Heraclea, am întâlnit în urmă cu câțiva ani o comunitate de ruși ortodocși de rit vechi, a cărei autenticitate și putere de conservare o transformă într-un model de rezistență în vremuri atât de tulburi.

Sari-chioi. Așa se numește satul unde, de sute de ani, urmașii neînfricaților cazaci nekrasoviți - a ignat-cazacilor cum îi numeau cu respect autoritățile turcești - se încăpățânează să-și vorbească limba, să-și cânte cântecele, să-și conserve intact portul tradițional din zona Donului și a Kubanului, să păstreze cu sfințenie cărți bisericești în slavonă și icoane vechi, să se nască, să crească și să moară în credința ortodoxă de rit vechi. Au fost numiți lipoveni și sub acest nume sunt cunoscuți atât în Rusia cât și la noi.

În urmă cu mai bine de o jumătate de secol, diacul Nichita povestea legenda întemeierii satului Sarichioi, a Satului Galben, „cel cu mult soare”, după cum îl descrie numele-i turcesc.

„Străbunii noștri au trăit undeva în Rusia. Se ocupau cu agricultura și pescuitul, respectau autoritățile și se rugau Domnului în biserici ridicate prin truda lor. Așa au trăit fericiți, cu frica lui Dumnezeu, până când un trimis al diavolului, pe nume Nikon, a ajuns să fie patriarh al Bisericii Ruse și a hotărât să distrugă vechea credință pravoslavnică. Cei care au urmat obiceiurile și credința strămoșească au început să fie prigoniți, satele și bisericile lor arse, mulți omorâți în chinuri groaznice.



Atunci, după un sfat îndelungat, mai mulți bărbați au hotărât să-și părăsească casele și să plece în bejenie în locuri cât mai îndepărtate pentru a scăpa de prigoană.

Sate și orașe au rămas pustii, oamenii plecau în căutarea unor locuri mai primitoare, având în frunte preoți și călugări dreptcredincioși. Au fost procurate mai multe bărci mari (kaiuki), în care s-au încărcat lucruri folositoare. Apoi cu copii, femei și bătrâni, au pornit spre miazăzi. Se strecurau noaptea pe lângă cetăți, temându-se să nu fie prinși, iar în locurile pustii se deplasau ziua.

După multe zile și nopți de mers, fugarii s-au văzut în mijlocul unei mări fără margini, despre care auziseră și mai înainte. Au mers multe zile pe lângă țărm, temându-se ca valurile să nu scufunde bărcile, până când a văzut o apă liniștită, despărțită de mare printr-o fâșie de nisip și stufăriș. În depărtare se zăreau păduri și dealuri înverzite, care le aminteau oamenilor - istoviți de drumul lung - de locurile lor de baștină. Au trecut bărcile târâș peste fâșia de nisip și în scurt timp au acostat la țărm. Stăpânul acestor frumoase locuri era împăratul turcilor, păgân ca și supușii săi, dar care îi lăsa pe creștini să creadă în Dumnezeu lor, să facă slujbe după cărțile vechi și să-și păstreze obiceiurile. Așa au întemeiat strămoșii noștri satul.”

Lipoveni, nekrasoviți, ignat-cazaci, ruși, nu știu cum să îi numesc pe locuitorii satului Sarichioi pentru a fi mai aproape de adevărul istoric. Dar tot ce știu este că pentru acești oameni extraordinari adevăratele valori au fost dintotdeauna credința, libertatea și onoarea. Lipoveni nekrasoviți din Sarichioi trăiesc în spirit, iar acest lucru este pentru ei un principiu de viață. Trăiesc în duh precum peștele în apă, iar duhul pentru ei înseamnă înțelepciune, înțelegere, credință, cunoaștere. Trăiesc în cuvânt, iar prin muzica și poveștile lor, se mărturisesc.

Din povești și legende s-au născut cântecele lipovenilor din Sarichioi, iar astăzi sunt la fel de vii ca atunci când au prins viață. Muzica lor are caracterul unei desfășurări logice, o desfășurare prin salturi sau profil treptat, preponderent descendent pe un fond de liniște. Acompaniamentul armonic nu afectează esența melodiei. Aceasta este subordonată armoniei, succesiunea coerentă de sunete este situată în

eșafodajul multivocal. Melodia apare din armonie, muzica lipovenilor este eufonică (sunetele se armonizează plăcut). Din acest motiv rezistă uzurii pricinuite de trecerea timpului și asta dovedește faptul că nu este o muzică perimată, este o muzică eternă.

Executarea melodiilor în grup dă naștere unor neconcordanțe, a unor mici abateri de la conturul original, prin reproducerea melodiei la octavă sau la alte intervale. Cântă în terțe și sexte. Asistăm la o tulburare improvizatorică, la un nestăvilit avânt improvizatoric. Baladele se desfășoară într-o deplină libertate. Cântecelor lor sunt purtătoare de energie, textele sunt expresive, creând un joc al tensiunilor, vocile lor au un timbru special, sunt „voci de apă”, specifice spațiului din care vin. Muzica lor este o taină, prin ea lipovenii devin puternici. Se mărturisesc prin muzică și își eliberează sufletul de neliniștile de zi cu zi. Prin taina muzicii, lipovenii nekrasoviți au dobândit forță și asta le-a dat un sentiment de superioritate spirituală. Iar pentru ei, taina este o comoară pe care știu să o păstreze întreagă.

Am avut câteva concerte împreună cu acești oameni și, de fiecare dată când am cântat cu ei, prin fluierul meu aerul trecea ca o plângere. Iar prin harmușca lor, muzica se armoniza.

*Prin aer se spune că se întâlnesc duhurile naturii cu spiritele strămoșilor, iar eu, cu mâna pe inimă, vă pot spune că strămoșii noștri se întâlnesc ori de câte ori muzicile noastre se înalță laolaltă spre cer.*