

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



GHIDUL IUBITORILOR DE FOLCLOR

4/2014

Editura Lidana
Suceava, 2014

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

GHIDUL IUBITORILOR DE FOLCLOR

4/2014

**Editura Lidana
Suceava, 2014**

Responsabil de proiect:
Dr. Constanța Cristescu
[Consultant artistic muzicolog CCPCT]

Consiliul Județean Suceava

Președinte: Ioan Cătălin Nechifor

Vicepreședinți: Ilie Niță, Alexandru Rădulescu

Centrul Cultural Bucovina

Manager: Viorel Varvaroi

Director **Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii**

Tradiționale: Victor Rusu

Contabil șef : Ramona Medeleanu

Responsabil achiziții servicii editoriale: Carmen Chirap

Responsabilitatea asupra conținutului materialelor publicate
revine în exclusivitate autorilor

ISSN 2284-5593

ISSN-L 2284-5593

CUPRINS

ABC-ul IUBITORILOR DE FOLCLOR.....	4
IMPORTANȚA FOLCLORULUI COPIILOR, Dr. Constanța Cristescu.....	5
COLINDUL FOLCLORIC - JONȚIUNE ÎNTRE TRADIȚIE, CULT ȘI KITSCH, Dr. Ciprian Chițu.....	10
FORMAȚII MUZICALE DIN JUDEȚUL SUCEAVA, Călin Brăteanu.....	17
REPERTORII FOLCLORICE.....	27
CÂNTECUL PROPRIU-ZIS DE PE VALEA ȘOMUZULUI MARE, Viorel Bîrleanu, Dr. Florin Bucescu.....	28
FOLCLOR NUȚIAL INSTRUMENTAL DIN BUCOVINA, Oana Botezat.....	52
NUNTA ROMÂNEASCĂ ȘI CÂNTECELE EI. PREZENTARE TEMATICO-MOTIVICĂ (I), Dr. Ion Moanță.....	69
FOLCLOR NUȚIAL ROMÂNESC – INDICE BIBLIOGRAFIC, Dr. Constanța Cristescu.....	115
MELODII DE COLINDE DIN BUCOVINA, Dr. Constanța Cristescu.....	119
OBICEIURI DIN BUCOVINA.....	134
IRODUL DIN CÂRLIBABA, Viorica Arsene.....	135
SECVENȚE RITUALE ALE ÎNMORMÂNTĂRII LA CIOCĂNEȘTI, Dr. Iuliana Băncescu.....	141
DESPRE NEDEILE DE ODINIOARĂ. Pledoarie pentru revalorizarea unor manifestări folclorice adormite în conul de umbră al tradiției bucovinene, Mihai Camilar.....	147
PORTRETE DE RAPSOZI.....	158
MARIA TĂNASE (1913-1963) - Interpretă unică și originală a cântecului popular românesc, Dr. Irina Zamfira Dănilă.....	159
SOFIA VICOVEANCA - renumită interpretă a muzicii folclorice din ținutul Rădăuților, George-Toderică Mucea.....	181
ION ȚIBU, Pr. Constantin Hrehor.....	195

ABC-ul IUBITORILOR DE FOLCLOR

IMPORTANȚA FOLCLORULUI COPILOR

Dr. Constanța CRISTESCU

[Consultant artistic, Centrul Cultural Bucovina-CCPCT]

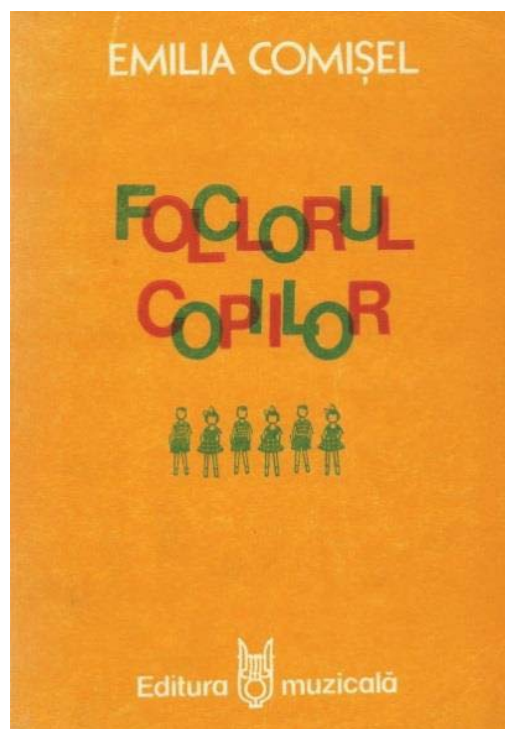
Manifestările spectaculare dedicate promovării scenice a folclorului – festivaluri, concursuri, spectacole – omit cu consecvență un segment al folclorului, anume acel segment creat și performat de copiii mici în jocurile lor: *folclorul copiilor*. Copiii joacă pe scenă jocuri ale adulților, cântă, deseori cu dificultăți vocale semnificative, cântece deasemenea din repertoriul adulților și nimeni nu ține seama de vârsta, de capacitatea lor vocală și de orizontul preocupărilor lor de cunoaștere a lumii înconjurătoare. Folclorul copiilor este complet neglijat și în viața familială și-n sistemul educațional instituționalizat și în viața culturală spectaculară.

Chiar dacă era calculatoarelor și a jucăriilor electronice domină copilăria de la cele mai mici vârste prin jocuri electronice create de adulți, deseori inadecvate vârstei celor cărora le sunt destinate, atunci când copiii se adună la joacă devin creativi natural, manifestându-se altfel decât își închipuie oamenii mari care au uitat cum se jucau ei în copilărie și cum își încropeau numărătorile și incantațiile melodizate care le însoțeau și le înfrumusețau joaca.

Acesta este motivul pentru care pledăm pentru o atenție deosebită pe care părinții și educatorii din cămine, grădinițe și școlile elementare ar trebui să o acorde dezvoltării creativității copiilor valorificând fondul folcloric ce li se potrivește și în care se regăsesc atât ca dotare vocală, cât și ca sferă de preocupări. Acest fond folcloric este tezurizat în colecții antologice.

Lui Constantin Brăiloiu i se datorează primul studiu fundamental dedicat ritmului propriu folclorului copiilor, în care delimitează principiile structurale care-l guvernează și care conține, în formă de tabele, sinteza formulelor ritmice predilecte

în jocul copiilor, cu toate posibilitățile lor combinatorii¹. Au urmat alți specialiști care au dedicat ani buni culegerii, cercetării și tezurării editoriale a repertoriului folcloric al copiilor cules de ei pe teren. Trebuie menționate, în această direcție, ca nume de referință, Emilia Comișel² și Nelu Ionescu³.



Specialiștii au stabilit o serie de trăsături ale creației orale a copiilor, pe care le menționez, ca argumentare pentru pledoaria valorizării și valorificării folclorului copiilor tezurat în colecțiile etnomuzicologice în practica de joacă actuală a copiilor. *Folclorul copiilor se caracterizează ca un gen universal*, bine conturat, care a luat naștere în mod firesc la o vârstă când jocul constituie punctul central al activității lor. Prin cântec și joc copilul ia cunoștință cu mediul înconjurător, străduindu-se să-l cunoască, să și-l apropie, ori să-l domine.

¹ Vezi în Constantin Brăiloiu, *Opere*, I, ediție îngrijită de Emilia Comișel, 1968, București, Editura Muzicală.

² Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, 1982, Editura Muzicală, București

³ Nelu Ionescu, *Luci, soare, luci. Din folclorul copiilor*, 1981, Editura Muzicală, București

„*Producțiile artistice ale copiilor sunt alcătuirii complexe, plurifuncționale, cu un puternic accent afectiv, modalități specifice de adaptare a celor mici la mediu, reflectând viața lor intimă, comportamentul față de lumea înconjurătoare (natură, familie, membrii societății de diferite vârste).*”⁴

„Conform necesităților sale funcționale, creația copiilor se structurează în mai multe categorii, având toate câteva *elemente fundamentale comune: tip de versificație, imagini poetice și manieră de alcătuire a întregului sistem ritmic și sonor, permanenta transformare și adaptare la cerințele spirituale ale copilului dintr-o epocă dată; se practică și se creează numai în mediul copilăresc, din sate și din orașe; pe adulți nu-i interesează în nici un fel și nici nu-i influențează în viața lor artistică. Prin conținutul și funcția sa, folclorul copiilor are un rol deosebit de important în educație.*”⁵

Prilej de manifestare a potențialului creativ al copilului, folclorul își poate găsi o aplicare pedagogică mai susținută în scopul dezvoltării simțului ritmic și melodic, ca și pentru formarea intelectuală a viitorului cetățean. Copiii sunt nu numai creatori-inventivi pe plan muzical, ci și pe plan lexical și verbal. Se pare, însă, că dezinteresul adulților față de creativitatea naturală a copiilor în planul jocurilor de societate specifice vârstei a inhibat în bună parte, în ultimul timp, creativitatea folclorică a copiilor, substituind-o cu jocuri de calculator impuse de adulți și cu repertorii care nu au de-a face cu preocupările vârstei copilărești, ci mai degrabă cu repertorii de interes pentru adulți.

Folclorul copiilor ne oferă posibilitatea să privim în trecutul îndepărtat al omenirii, să surprindem un moment din geneza artei, a poeziei cântate, incantate, desprinsă treptat de contextul funcțional în care era integrată inițial. Constituind punctul central al activității lor, felul specific de manifestare – provenit din surplusul de energie psihică și fizică pe care îl consumă

⁴ Emilia Comișel, op.cit., p. 10

⁵ Ibidem, p. 11

intelectual și afectiv – producțiile lor artistice trebuie considerate ca având nu numai o utilitate distractivă ci, în același timp, educativă, didactică – dezvoltă spiritul de cooperare, de acțiune, de formare a limbajului, a sensibilității, a percepției verbale și muzicale, punându-i în mișcare forțele spirituale și corporale – pedagogică și socială: învață să numere, să-și cunoască părțile corpului, zilele săptămânii etc., înainte de faza școlarității. Intuind valoarea artistică și socială a acestor fapte artistice, pedagogii, folcloriștii și psihologii au pus bazele învățământului muzical național, valorificând patrimoniul cultural tradițional folcloric, în care un loc important îl ocupă *folclorul copiilor*.

Emilia Comișel, reputat etnomuzicolog și profesor universitar român, a stabilit următoarele categorii funcționale ale folclorului copiilor⁶:

I.A. *Cântece-formule pentru elementele naturii, animale, plante, obiecte* (formule de incantație în trecut cu substrat magic). Se disting aici :

- a) formule terapeutice (preventive și curative);
- b) cântece pentru plante;
- c) cântece pentru insecte;
- d) pentru păsări;
- e) pentru animale;
- f) pentru lucruri neînsuflețite;
- g) pentru schimbarea vremii;
- h) la joc – ex. să nu greșească, să nu se uite, să se grăbească la ascuns, să nu vorbească.

I.B. *Formule independente de jocul organizat* (distractive, educative, satirice) : a) versificate (porecle, păcăleli, luări în râs, ocări, întrebări, frământări de limbă etc.) și b) neversificate (zicători, cimilituri, basme, probleme, frământări de limbă).

I.C. *Formule legate de mișcare* : a) adresate copiilor până la 5 ani ; b) numărători – recitate, cântate ; c) cântece de joc ; d)

⁶ Ibidem, p. 14-17

formule scandate sau cântate ; e) jocuri propriu-zise (individuale, colective – a) de ansamblu, ori b) pe echipe.

I.D. *Jocuri legate de evenimente din viața omului.*

II.A. *Cântece și jocuri legate de date calendaristice – perioada de iarnă.*

II.B. *Cântece și jocuri legate de date calendaristice – perioada de primăvară* – 1. cântece și jocuri de înfrățit, 2. homanul, 3. « De-a-n târg »; Azi se lasă-n sec, etc.

Din punct de vedere muzical, folclorul copiilor se grupează în : a) *formule cântate* și b) *formule scandate*.

Întreaga viață a copilului este organizată conform unui tradițional cod ritmic și ritmat, de care ține seama, în mod inconștient, în toate acțiunile sale. Micile societăți ale copiilor au la bază norme de la care nu se pot sustrage nici în timpul jocului nici în afară de acesta. Cei ce se sustrag acestui cod – a cărui finalitate este formarea copilului în spiritul cinstei, al dreptății, al disciplinei – sunt pedepsiți prin membrii lor din grup.

Apelarea maturilor la sursele bibliografice menționate și ilustrate, prin imaginile copertelor, în articolul de față, pentru a redescoperi universul repertorial al copiilor *creat de ei pentru uzul lor la joacă*, le va fi utilă pentru a putea înțelege mai bine psihologia copiilor și pentru a le stimula creativitatea și inventivitatea prin jocul lor natural, firesc, spontan, recreativ.

Marii pedagogi și psihologi care au cercetat comportamentul copiilor în timpul jocului, susțin că așa cum copilul se joacă în copilărie, așa se va manifesta în muncă și în viața socială la maturitate; aceasta pentru că în copilărie joaca este cea mai serioasă muncă a copilului mic. A priva copiii de darul nativ al jocului și de creația aferentă acestuia, denumită generic *folclorul copiilor*, înseamnă a le știrbi personalitatea și a le inhiba potențialul de dezvoltare intelectuală, artistică și socială.

COLINDUL FOLCLORIC – JONCTIUNE ÎNTRE TRADIȚIE, CULT ȘI KITSCH

Dr. Ciprian CHIȚU

[Lector univ., Universitatea de Arte „George Enescu” Iași]

Colindul este genul cel mai bogat și reprezentativ al obiceiurilor de iarnă, fiind bine înrădăcinat în tradiția muzicală folclorică românească. Acesta se înscrie printre cele mai vechi mențiuni asupra cântecului popular românesc, având origine precreștină. Funcția colindei, textul, melodia, ritmul, metru, îi conferă originalitate și frumusețe, particularizându-l în universul folcloric românesc.

Stăpânirea romană în Dacia a determinat, fără îndoială, de-a lungul timpului, împământarea unor obiceiuri și perpetuarea lor alături de cele autohtone. Astfel, obiceiul vechi al colindatului, legat de saturnaliile ce aveau loc la kalendele lunii ianuarie, când junii romani se felicitau între ei, este preluat de locuitorii Daciei. De la kalendele romane, prin intermediul termenului slav „kolenda”, așa cum explică Al. Rosetti¹, s-a perpetuat până în zilele noastre denumirea de colindă, cu o mare varietate de sinonime regionale: colind, corindă (Maramureș), cântec de fereastră (Bihor), cântec de dobă (ținutul Pădureni), a dobiei, cântec de pițărăi (Transilvania). Inițial Biserica le considera ”cântece drăcești” ca mai apoi să le adopte în sânul ei, cu texte adaptate Nașterii Domnului. Și-a introdus propriile ei simboluri și personaje, încercând să înlocuiască străvechile ”cântece drăcești” cu niște încropiri propagandistice, numite „Vifleimuri”, precum și cu „Cântece de stea”². Pentru susținere dramatică, s-au inventat

¹ Emilia Comișel, *Folclorul muzical*, 1967, Editura Didactică și Pedagogică, București, p. 185

² Cântecele de stea sunt diferite de colinde, au conținut exclusiv religios, sunt create de reprezentanții Bisericii, fapt ce le conferă un caracter semicult și au menirea de a sluji interesele misionare ale acesteia.

„Irozii”, care să înlocuiască și jocurile cu măști, și manifestările ritualice de teatru păgân, încă identificabile în textul colindelor care vorbesc despre dragostea dintre Soare și Lună, care nu se va săvârși niciodată.

Funcția colindei este de felicitare. Prin conținutul lor optimist, colindele oglindesc latura luminoasă a vieții, având rolul de a susține încrederea într-o viață mai bună și îmbelșugată.

Există două feluri de a colinda: colindatul cu mască animalieră și colindatul propriu-zis al copiilor și al adulților. Colindatul cu măști animaliere este considerat ca fiind cea mai veche formă de întâmpinare cu bucurie și urări a Anului Nou. Măștile cele mai des întâlnite la noi sunt ursul, cerbul sau capra.

Colindele se înscriu, deci, printre mențiunile cele mai vechi asupra cântecului românesc, au întreținut și întrețin un viu interes în rândul istoricilor, cercetătorilor, folcloriștilor, etnomuzicologilor, pedagogilor și compozitorilor români.

Obicei pitoresc, cu o veche tradiție în practica populară și deosebit de bogat în conținutul muzical și literar, colindul a atras încă din cele mai vechi timpuri atenția literaților și muzicienilor vremii. Primele mențiuni și culegeri de colinde apar încă din vremea lui Dimitrie Cantemir, pentru ca mai apoi, în secolul al XIX-lea, să crească preocupările pentru menționarea, sau valorificarea rudimentară a acestui gen folcloric. În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, acest interes se va concretiza printr-o serie de studii (referitoare la colinde), ce vor aduce contribuții valoroase la adâncirea și cunoașterea genului.

În prima jumătate a secolului trecut, apar și câteva culegeri de colinde, aparținând unor folcloriști și compozitori români, veridicitatea și autenticitatea acestora fiind net superioară datorită apariției mijloacelor de înregistrare mecanică.

Armonizarea liniilor melodice ale colindelor a început încă de la începutul secolului, în lucrări vocale și instrumentale. Numeroase colinde, preluate de compozitori prin intermediul culegătorilor, se regăsesc în pagini corale și instrumentale de o

mare frumusețe și măiestrie, cu un limbaj ce evoluează de la procedee de armonizare clasice până la cele moderne.

O serie de compozitori precum Gheorghe Dima, Timotei Popovici, Ioan Bohociu, Gheorghe Cucu, Ion Borgovan, Sabin Drăgoi, Nicolae Ursu, I. D. Chirescu, Vasile Popovici, Achim Stoia sau Sigismund Toduță au acordat importanță acestui gen miniatural, creând adevărate bijuterii muzicale.

Unii compozitori utilizează în prelucrările lor de colinde, procedee clasice de armonizare, folosind o scriitură omofono-armonică sau polifonică de factură omogenă sau eterogenă. Armonia pornește de la principiile clasice tonale, bazată pe înălțături autentice, diatonism, consonanță (Gh. Dima, V. Popovici), ajungând până la vastul cuprins al armoniei modale (S. Drăgoi, A. Stoia, S. Toduță – armonie bazată pe înălțături plagale, acorduri cu elemente adăugate, acorduri de cvarte, cvinte, elemente de parafonie, preclustere, clustere, etc.) sau îmbinarea armoniei tonale cu cea modală.

Compozitorii contemporani³, continuatori ai unei tradiții culte care depășește un secol, au moștenit unele modalități de scriitură de la înaintași, dar au redescoperit de pe o altă poziție valoarea folclorului românesc, aducând un suflu nou în prelucrarea acestui gen miniatural.

Astăzi ne putem bucura de aceste bijuterii, expuse fie în manieră autentică sau cultă grație acestor personalități ce s-au ocupat de culegerea și valorificarea armonică a acestui gen folcloric.

Raportat la alte specii folclorice, colindul își mai păstrează încă frumusețea și vigoarea. Gândiți-vă doar la unele obiceiuri agrare precum Păparuda, Scaloianul, sau Drăgaica, ce au intrat deja în desuetudine și le mai putem întâlni doar pe scenele festivalurilor și acolo destul de rar, din păcate.

³ Dau câteva exemple ce au activat și în zona Moldovei: Vasile Spătărelu, Anton Zeman, Sabin Păutza, Ion Măzăreanu, Viorel Munteanu, Romeo Cozma, Gheorghe Duțică, Cristian Misievici și mulți alții.

O problematică exponențială constă în faptul că prelucrările de colinde sunt interpretate în maniere pestrice de formații profesioniste sau quasi-profesioniste, diletanți în domeniu ce nu dispun de minime cunoștințe de stilistică și interpretare muzicală. E un sindrom de a epata, de a fi în pas cu moda, întâlnit frecvent în cântul armonic de strană. Chiar dacă nu avem practică, experiență sau cunoștințe muzicale, de armonizare, interpretare sau de omogenizare vocală e musai să cântăm armonic, pe voci. E aproape regulă ca fiecare biserică să dispună de un cor ”ce cântă psaltic pe voci”, și de un compact-disc cu colinde, eventual și slujba liturgică, interpretate după putință.

Mercantilismul cotidian predomină orice valori morale. Spiritul sărbătorilor de iarnă este promovat de timpuriu, încât pe 25 decembrie nici nu mai conștientizăm că a sosit Crăciunul. Mall-urile sclipesc, sunt împodobite de sărbătoare cu două luni mai devreme, totul într-o atmosferă sublimă coroborată de acordurile chitarei lui Hrușcă aflat într-o emulație continuă cu el însuși. Concertele de colinde sunt promovate din aceeași perioadă, folosind uneori drept scuză un cap de afiș cu titlul generic ”Cugetând la Santa Clause”.

Dureros este că instituțiile culte pun în scenă într-o formă globalizată pe lângă colinde interpretate în manieră folclorică sau prelucrări și „tradiționalele christmas carols” în alternanță cu ”Ave Marii”, tocmai din dorința de a mulțumi un spectru cât mai larg de public auditor. Astfel ia naștere o mixtură, un ghiveci între tradițional și cult, național-internațional, psaltic-liniar, folcloric-popular, instrumental-vocal, bundiță-frac, pițărâi sau colindeț-praline, din care toată lumea pleacă fericită acasă, răsunându-le în minte ultimile acorduri apoteotice de la ”Cantique de Noel”.

În tot acest vacarm mai avem vreme măcar să cugetăm la adevăratele colinde, interpretate în manieră autentică?! Mai știm cum sună un colind în ritm giusto-silabic interpretat monodic de o ceată de colindători în straie populare, acompaniat ritualic de tobițe și fluiere, așa cum se cântau odată?! Din păcate nu, pentru

că acest gen folcloric este denaturat frecvent în scopuri pecuniare. Ajungem să vibrăm în exces la *Silent Night*, *White Christmas* ori *Blue Christmas*. Melodii foarte frumoase de altminteri, doar că nu au de-a face cu specificul românesc și ocupă în ultima vreme din ce în ce mai mult teren în detrimentul melosului folcloric românesc.

Un rol important în destrămarea acestui gen o are influența mass-media. Aceasta are uneori efecte nocive prin promovarea unor muzici poncife sub pretext că ar fi tradiționale. Se poate face culturalizare în masă cu aceste mijloace dar, din păcate, există și un revers al medaliei. Frecvent realizatorii de emisiuni (unii dintre ei diletanți în domeniu) nu anuță genul, specia folclorică, zona sau sub-zona de proveniență, ci este mai importantă dedicația muzicală. Toate acestea se întâmplă pe lângă contaminările firești sau nefirești, influențe ce dau peste cap și cele mai serioase clasificări, culegeri și repartizări zonale făcute de George Breazu și continuate cu migală, dăruire și corectitudine de un Ioan Bocșa. Toată gratitudinea pentru acești oameni, să sperăm că au reușit să însuflească această pasiune și urmașilor. Grație lor mai avem oportunitatea de a audia și colinde adevărate, apropiate de filonul autentic.

Văzusem postată în derâdere, apoi ”share-uită” (sic!) pe un site de socializare întrebarea ”Ce este acela *ler*?”. Chiar am urmărit fenomenul și am rămas surprins că nimeni nu a căutat un răspuns, ci doar era un subiect de amuzament pentru tinerii noștri, de la care așteptăm cu nerăbdare tradiționalele ”perle de la BAC”.

Problematika în ceea ce privește acest cuvânt este diversificată și necesită un studiu serios, existând riscul să rămână la stadiul de deziderat.

Subiectul a fost abordat începând cu secolul al XVIII-lea și până în contemporaneitate de o serie de personalități precum Dimitrie Cantemir, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Gh. Săulescu,

At.M. Marienescu, L. Missail, Gr. G. Tocilescu, Petru Caraman⁴ sau A. D. Xenopol⁵. Aceștia au văzut în cuvântul "ler" o reminiscență a numelui împăratului roman Aurelian. Cuvintele „leru,, și "lero" ar fi o abreviere de la Aureliu. "Leru-mi" și "Lero-mi" e cu pronumele posesiv "meu", adică "Aureliu meu". I.G. Sbiera sau Bogdan. P. Hașdeu au opinat pentru originea lui în zeii "Lari" ai romanilor.

Specialistul în mitologie Victor Kernbach găsește unele legături cu poporul irlandez: „Ler, zeu celtic al mării, ler-ire-mare, devenit Llyr în wells, preluat de dacii veniți în contact cu aceștia”.⁶ Tot el consideră cuvântul "Ler" un fenomen onomastic singular rămas până acum nedescifrat care, mai ales în colind, este „un nume magic, arhetipal, aproape numele în sine, o invocație către o persoană primordială divină, sau umană, o formulă obscură, devenită aproape o formă de sonoritate pură, un refren incantatoriu”.⁷

O altă explicație ne survine de la folcloristul Ovidiu Bârlea, cum că refrenul "Alerui" ar însemna "Halleluiah". După adoptarea limbii slavone în biserică și administrație, cuvântul s-a alterat excesiv până a ajuns de nerecunoscut: *Veler Doamne, Volerom* sau *Voler*. De asemenea de-a lungul vremii a fost interpretat felurit, însemnând un "împărat bogat" sau "domn de rouă".⁸

Acestea sunt doar câteva explicații ce justifică prezența cuvântului "Ler" în refrenele colindelor noastre.

⁴ Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi*, 1931, Iași

⁵ A. D. Xenopol, *Istoria românilor din Dacia Traiană – III*, 1998, București, p. 492

⁶ Victor Kernbach, *Dicționar de etimologie generală*, 1989, Editura Științifică și Enciclopedică București, p. 296-297

⁷ Idem, *Universul mitic al românilor*, 1994, Editura Științifică, București, p. 35, 105

⁸ Cf. Ovidiu Bârlea, *Folclorul românesc*, I, (*Momente și Sinteze*), 1981, Editura Minerva, București, p. 375

Mass-media aceasta ne hrănește dar ne și intoxică frecvent cu unele ”colinde” compuse nu culese, cu versuri scrise de textier, orchestrate plurivocal, armonizate tonal, nu modal, în spiritul cântecului propriu-zis de factură ”futuristă”. Astfel este posibil ca aksak-ul caprei să devină un divizionar apusean cu țitură de sârbă, ursul poate dansa ”zglobiu” și pe un *Allegro ma non troppo*, orice sârbă se potrivește la dansul căiuților, plugușoarele au pierdut teren în fața urăturilor satirice și cu tentă politică. Sunt exemple pur aleatorii ce reflectă, din păcate, realitatea.

E un drum ireversibil la care suntem toți părtași și ”vinovați”, în care e posibil să ne confere o minimă satisfacție, dar comodă, doar ”autenticitatea” neplătitorului de bilet din mijloacele de transport în comun.

Pentru a încheia pe un ton optimist, am totuși o minimă certitudine că atunci când ”La toată casa-i lumină” și „La tot omu-i masa plină”, acest gen folcloric va fi apreciat, va umple săli de concert indiferent de forma în care va fi prezentat și, cu siguranță, nu va dispărea din inimile românilor.

FORMAȚII MUZICALE DIN JUDEȚUL SUCEAVA.

Bantă, bandă sau fanfară ?

Călin BRĂTEANU

[Consultant artistic, Centrul Cultural Bucovina–CCPCT]

Dicționarul explicativ al limbii române definește fanfara ca fiind un ansamblu muzical (militar), format din persoane care cântă la instrumente de suflat (din alamă) și percuție. Același dicționar definește banda ca fiind o trupă de muzicanți, fanfară sau taraf, aceasta fiind și denumirea pe care locuitorii satelor sucevene au atribuit-o formațiunilor muzicale constituite din șapte până la nouă membri care cântau la instrumente de suflat din alamă.

În anumite localități ale Județului Suceava, Siminicea, Zvoriștea, Salcea, Liteni, Dolhasca, Dolhești grupul de muzicanți este denumit **bantă** și definește o formațiune muzicală formată din șapte până la nouă membri în componența căreia intrau instrumente de suflat din alamă: trompetă, trombon, eufoniu, alături de instrumente cu coarde - vioară, bas, cobză, clarinet și fluiet.

În localitățile care au făcut parte din Bucovina, gupul de muzicanți poartă denumirea de **bandă** și se diferențiază de **bantă** prin faptul că în general era format numai din alămuri: trompete, frigoarne, trombon (scărița), eufoniu, doba, clarinet.

Menționăm că termenul de bandă mai este întâlnit în diferite localități ale județului definind grupurile de muzicanți din sate, constituite în funcție de instrumentiștii existenți și de asocierile dintre aceștia.

Odată cu trecerea timpului denumirea de **bandă** se confundă cu cea de **fanfară** dar trebuie făcută o diferențiere între **banda din nordul Moldovei**, o formațiune cu număr redus de muzicanți, de la 7 la 9 ce acoperea strict partida de acompaniament și cea solistică și **fanfara din zona centrală și de sud a Moldovei**, o formațiune muzicală mai dezvoltată, având în general peste 12 membri, structurată după modelul fanfarelor militare. Diferența este relevantă și în abordarea repertoriului; **banda**, adunată în jurul unui lider, interpreta melodii tradiționale

din vatra satului, melodii de largă circulație, era prezentă la aproape toate evenimentele din cadrul comunității; cumătrie, nuntă, înmormântare, clacă, strânsură, colindă, Ceată de Anul Nou sau Malancă, obiceiuri cu care se și identifică.

Numărul mare de membri care constituiau o **fanfară** faceau ca mobilitatea acestora să fie limitată și să poată participa mai mult la manifestări mari, momente festive ale comunității, nunți, hore, în general „unde cânta fanfara trebuia să se adune multă lume”. Deasemeni felul de a cânta era adecvat acestui tip de grupare muzicală, de multe ori, pe lângă repertoriul folcloric tradițional, optându-se pentru prelucrări destinate muzicilor de fanfară.

Județul Suceava, prin varietatea etnică, prin numărul mare al vetrelor folclorice fiecare cu un specific propriu, se bucură de un patrimoniu imaterial bogat, la care și-au adus contribuția în timp și formațiunile muzicale instrumentale de tip taraf, bantă, bandă sau fanfară.

În perioada interbelică odată cu apariția instrumentelor de suflat din alamă (alămurile), o parte a formațiilor muzicale se adaptează vremurilor și, prin asimilarea unor asemenea instrumente moderne la acea vreme, a fost posibilă remodelarea sonorităților grupurilor de muzicanți ce însoțeau momentele festive ale comunităților. Prin îmbogățirea cu frecvențe noi, o mai mare putere de penetrare a sunetului, o arie mai mare de acoperire a spațiului, putem afirma că se naște un stil, cel al muzicii de fanfară, al alămurilor care este caracteristic satului din Moldova anilor 1950-1980.

Taraful de altădată conferea o anumită intimitate a auditoriului prin faptul că având un nivel sonor limitat putea fi auzit de un număr mic de persoane, în general în spații închise. Odată cu apariția instrumentelor de suflat din alamă asistăm la o deschidere a spațiului sonor acoperit în care mesajul muzical putea fi receptat datorită frecvențelor noi și intensității mai mari a semnalului sonor.

În județul Suceava, zona de munte în care ocupația principală este creșterea animalelor tarafurile au fost formațiile principale care au jucat rolul de animatori culturali. În subzonele etnografice Dorna, Cîmpulung, Rădăuți, Humor, taraful tradițional format din 4 până la 6 membri, compus din vioară, fluiet, braci, bas, tobă a performat în timp în componența clasică,

sau a fost completat de instrumentele de suflat precum trompeta și clarinetul.

Întrucât nu a existat comunitate care să nu beneficieze de serviciile unui grup de muzicanți, în județul Suceava, din multitudinea acestor formații ne vom opri la a menționa câteva tarafuri de notorietate: Taraful lui Ilie Cazacu și al lui Sidor Andronicescu - de la Fundu Moldovei, Taraful Flocenilor - de la Pojorâta, Taraful lui Luncuț - de la Pârtești, Taraful lui Vasile Mucea - de la Bilca, Taraful fraților Lungoci - de la Horodnic, Taraful de la Straja, Taraful de la Brodina, Taraful huțulilor de la Moldovița, Taraful huțulilor de la Brodina, Taraful de la Forăști, Taraful de la Valea Sacă.

În vetrele folclorice din zonele Siret, Suceava și Fălticeni, chiar și o parte a Rădăuților, își fac apariția instrumentele de suflat din alamă cu precădere în perioada interbelică. Apar bantele sau bandele care sunt formate din instrumente de suflat din alamă sau combină instrumentele de suflat cu cele cu coarde.

Menționăm câteva formații de acest gen: Banta de la Siminicea, Banta de la Dolhasca, Banda de la Udești - a Conțenilor, Banda de la Chilișeni, Banda lui Jumară - de la Valea Glodului, Fanfara de la Boroaia, Fanfara de la Forăști, Fanfara de la Stamate, Fanfara de la Moara, Fanfara de la Sfântu Ilie, Fanfara de la Calafindești, Fanfara de la Dărmănești, Fanfara de la Siret, Fanfara de la Marginea, Fanfara de la Gălănești, Fanfara de la Frătăuți. În cele ce urmează, prezentăm câteva formații muzicale aparținând vetrelor folclorice ale Județului, informațiile fiindu-ne transmise de persoane care au avut legătură cu acestea.

Comuna Marginea

Din discuțiile purtate cu domnul Constantin Derevlean, directorul Căminului Cultural și cu domnul Mircea Repciuc, fiul lui Simion Repciuc, întemeietorul fanfarei din Marginea, reiese că fanfara a fost înființată înainte de colectivizare între anii 1954-1958. Fanfara își desfășoară activitatea până în anii '80 și o găsim prezentă la manifestări culturale prilejuite de diferite momente cum ar fi: 1 Mai, 1 Iunie, 23 August, sărbătorile de iarnă, nunți, înmormântări, cumătrii.





Fanfara participa la manifestări organizate de Unitatea Militară de la Rădăuți împreună cu fanfara de la Burla identificându-se cu imaginea unității și constituind o formație muzicală de referință pentru Rădăuțiul acelor vremuri.

Povestea fanfarei de la Marginea este legată de familia Repciuc. Lazăr Repciuc plecat copil de trupă de acasă, ajunge să cânte foarte bine la trompetă (ulterior războiului, profesază ca trompetist al Filarmonicii din Arad), descoperă talentul fratelui său Simion Repciuc și-i face cadou o trompetă. Tot în familia Repciuc, fratele celor doi, Ștefan, este un foarte bun violonist, ceea ce denotă aptitudinile muzicale ale familiei.

În Comuna Marginea a existat înainte de cel de-al doilea război un taraf format din: Simion Repciuc - la trompetă, Băcilă Andrei - la vioară, Ilie Șchiopu - la trompetă, Onofrei Geană - la dobă. După război, la Marginea, formațiunea muzicală condusă de Simion Repciuc își continuă activitatea și cântă la clăci, cumătrii, nunți, înmormântări, la diferite momente din viața comunității, la diferite manifestări propagandistice ale administrației din acea vreme.

Între anii 1954-1958 profesorul Sfărnaciuc Arcardie înființează în cadrul Căminului Cultural **Fanfara Marginea** condusă de Simion Repciuc. Banda era formată din 3 trompete,

trombon, frigoarne, clarinet, tubă, dobă. Formațiunea a avut în timp următoarea componență : Repciuc Simion – trompetă, Bodnar Ion – clarinet (sax), Grigorean Ion – trombon, Arcadie Mihailescu – tobă, Repciuc Mircea – bariton, Pascaniuc Gavril – clarinet, Rotar Ioan – trombon (scăriță), Joltea Constantin – tubă, Gheliuc Gavril – clarinet, Balan Gheorghe – trompetă, Poleac Nicolae – trompetă, Maloș Gheorghe – trompetă, Lazăr, Octavian – bas, Velniceru Ioan – bariton, Rotar Gavrilă – bariton, Halip Gavril – trombon cu scară, Martinescu Ioan - clarinet, Maloș Dumitru – eufoniu, Băcila Orest – trombon cu scară, Boicu Vasile – trompetă.

Alături de melodiile de jale și de ascultare, melodiile de joc au constituit repertoriul fanfarei de la Marginea, din care menționăm: Hora, Rusasca, Rața, Coasa, Strujanul, Ciucalăul, Cadrilul.

Pe parcursul celor 30 de ani de activitate, fanfara a constituit suportul muzical pentru grupurile artistice ale comunei, a fost un reprezentant al comunei Marginea în județ și în țară, a fost martor și staroste al obiceiurilor din ciclul vieții omului, a sărbătorilor de peste an, a fost pe drept cuvânt un vrednic animator cultural.

Comuna Todirești

În perioada interbelică sunt întâlnite în diferite mărturii ale vremii formații muzicale în componența cărora existau instrumente de suflat din alamă. Mihai și Maria Bocancea, în monografia ”*Sacru, Tradiții și Folclor din comuna Todirești*” prezintă o fotografie a muzicanților care au cântat la Hramul de la Părhăuți din 1928, relevantă pentru a ne face o imagine despre **banda** de muzicanți din acele vremuri.

Situată la interfeșța subzonelor etnografice Humor, Rădăuți și Suceava, Todireștiul a beneficiat de muzica tarafurilor, dar și a formațiilor muzicale constituite din alămuri.

Învățătorul Gheorghe Seserman, menționa: „Moșul meu, căsătorit în 1908, luna iunie, a tocmit să-i cânte la nuntă **Banda** care avea în componență vioară, hang și dobă. La Todirești între cele două războaie, muzicanții satului erau țigani, Fam. Barcu. Cântau în formulă de 3: vioară, hang și dobă.”

Înainte de al doilea război, la Todirești sunt aduși tot mai des muzicanții de la Gura Solcii. Benzi formate din 5 până la 8

membri care aveau în componență trompete, fligoarne, trombon, vioară, hang, dobă. Vestiți au fost șefii de parte Angheluță, Șofron și Gherasim. Repertoriul Bandei avea influențe ale muzicii ungarilor din Dornești, Satu Mare, Țibeni, a rutenilor din jurul Siretului, a vetrelor folclorice populate de români din jurul Rădăuților.



Muzicanți care au cântat în 1928 la hramul de la Părhăuți

În anul 1936, primarul liberal al Todireștiului, Ilie Tipa a lui Neculai, a comandat în Austria la Grinzing, un rând de instrumente din alamă pentru fanfară. Venirea războiului a făcut imposibilă realizarea acestui proiect. După război, Banda de la Gura Solcii rămâne de notorietate în zonă sub conducerea lui Costică Solovăstru care alături de Gheorghică Ghearasim zis Americanul sau Pribeagă, Doruț și Papiric își continuă activitatea menținând în cadrul benzii vioara și hangul. În aceeași perioadă, la Părhăuți a activat o bandă cu muzicanți proveniți din satele locului sub conducerea lui Haralambie Jalbă. La Costâna, rămâne de notorietate Banda Fraților Pânzari. Cel mai vestit și iubit muzicant din zonă, rămâne Costică Solovăstru, care a fost alinarea sufletelor de pe satele din lunca Sucevei.

Născut în 1915 a trăit la Iaslovăț, Gura Solcii și Dănila unde a și murit la vârsta de 92 de ani. A început să cânte la fluier, continuând cu trompeta. A fost unul din purtătorii cântecului din vatra satului cu dulceața și trăirea specifică locului.

La Todirești, Toader Banu zis Nicuță, alături de vioara lui a fost cel care a însoțit satul la hore, clăci, cumătrii, chiar și la nunți. Alături de el au mai activat: Seserman Vasile zis Farfa - la vioară și țiteră, Bădăluță Nicuță - la trompetă și fluier, Tabarcea Nicușor - la vioară, Vasile Bejenaru - la Dobă.

Din jocurile petrecerilor de altădată din zona Todireștiului, menționăm: Ciofu, Ilenuța, Coasa, Trandafir, Polca, Ceardaș.

Comuna Udești

Banda reprezentativă pentru zona Udești rămâne banda Conțenilor. Gheorghe Filipciuc, nepotul lui Grigore a Conțului, întemeietorul acestei formațiuni muzicale ne-a relatat: „Moșul meu, Grigore a Conțului între cele două războaie a lucrat la București, a fost gornist în armată, unde a învățat să cânte la trompetă. Întors acasă, la Mănăstioara în comuna Udești, îndeamnă pe cei 7 feciori să deslușească tainele cântatului la trompetă și reușește împreună cu 4 dintre ei să ”pornească” *Banda Conțenilor*. Din bandă făceau parte: la trompetă - Grigore, Ion și Niculai Filipciuc (a Conțului), la trombon - Doriță, la eufoniu - Vasile a Conțului, la tubă - un nepot cu numele de Nicolae Iorga, iar la toabă, singurul care nu era din familie - Hribu.”

Cel mai renumit membru al bandei a fost Ion a Conțului, un doinitor de excepție care a făcut parte din Fanfara Militară de la Buzău și care, întors acasă, își organizează grupul de muzicanți după criterii apropiate de profesionism. De la el, Constantin Gherghina culege doine din Bucovina pe care le imprimă în stil bănățean pe un disc realizat cu Casa de discuri Electrecord.

Între anii 1955-1960 când apare Banda Conțenilor mai existau în zonă: Banda Zămenilor - de la Liteni și Banda lui Frunză - de la Văratec.

După anii '68 Banda Conțenilor se unește cu muzicanții de la Chilișeni: Mihai Ciubotaru și Lazăr Bârsan.

În preajma anilor 1970 Costică Nigai un nepot de-al lui Grigore a Conțului, foarte bun trompetist și Vasile a Conțului îl cooptează pe Costică Crăcană de la Bosanci punând bazele unei noi fanfare din care făceau parte muzicanți „de pe sate”. În perioada anilor '55-'75 nu exista altă muzică în zona Udești decât cea de fanfară. Era o lege a satului că nu se făcea joc în sat, nuntă sau înmormântare fără fanfară, ne mai spune Gheorghe Filipciuc.

În repertoriul bandei pe lângă doină, horă, joc de doi, rusască, polcă, sârbă, punctul de atracție consta în prelucrări ale cântecelor marilor interpreți ai vremii cu precădere din Banat și Sibiu care erau transmise la difuzor. Era știut lucru că o ritornelă bună „ducea vestea” unui muzicant și prin el a întregului grup din care făcea parte.

O altă bandă la fel de vestită care a cântat la Udești și în împrejurimi a fost „Banda lui Jumară” de la Valea Glodului.

Din informațiile provenite de la Domnul Mihai Camilar, etnograf al Muzeului Obiceiurilor Populare din Gura Humorului, care și-a petrecut copilăria la Udești și pentru care nostalgia aducerii aminte de anii copilăriei este acompaniată de muzica de fanfară, reținem: Banda lui Jumară a fost înființată în anul 1948 de Ilie Donisa zis Jumară, născut la 25 octombrie 1925 în satul Valea Glodului - Comuna Vulturești, Județul Suceava. În anul 1964, banda era compusă din 6 muzicanți: Ilie Donisa (Jumară) - la trompetă, Gheorghe Pricop (Avrum) - la trompetă, Alexandru Secrieru (Sârbu) - la bariton, Ștefan Moțoc - la clarinet, Constantin Olaru - la bas, Vasile Măriuca - la dobă.

Banda lui Jumară este cu atât mai valoroasă cu cât apărea la o vreme când radioul nu pătrunsese încă în casele tuturor

românilor, melodiile erau preluate oral și interpretate fără influențe ale altor instrumentiști sau a școlilor de muzică.

Putem concluziona că aceste formații muzicale au reprezentat un pionierat și o evoluție a folclorului muzical din Nordul Moldovei.



De-a lungul vremurilor, tarafuri mai mari sau mai mici, bante, bande, rapsozi, muzicanți au creat, au valorificat și-au transmis melosul popular trecut prin filtrul personalității lor într-o permanentă recompunere, ceea ce a făcut ca în zilele noastre să existe antologat un bogat repertoriu al folclorului muzical din nordul Moldovei.

O sonoritate - cea a instrumentelor din alamă -, un stil interpretativ - al Bantei, Bandei sau Fanfarei țărănești -, o perioadă - cea a anilor 1950-1980 - și-au dat concursul la îmbogățirea patrimoniului imaterial al satului românesc.

REPERTORII FOLCLORICE

CÂNTECUL PROPRIU-ZIS DE PE VALEA ȘOMUZULUI MARE

Viorel BÂRLEANU & Dr. Florin BUCESCU
[etnomuzicologi, Iași]

Stadiul cercetărilor

Creația muzical-folclorică din satele de pe valea Șomuzului Mare, județul Suceava, a atras atenția încă din primul deceniu al secolului al XX-lea, iar culegerile au fost făcute sporadic și nesistematic. Menționăm lucrarea *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina*¹, în care, alături de doina vocală este inserat un număr însemnat de *cântece propriu-zise* din satele Bunești, Corlata, Drăgoiești, Măzănăiești, Stroești, Liteni, Stupca, Tolva și Zaharești culese și notate de Alexandru Voievidca la începutul secolului al XX-lea. Valorificând acest fond, Cristina Rădulescu-Pășcu a editat în 1990 un volum în care sunt incluse melodii culese din zonă, *cântecul propriu-zis* fiind bine reprezentat². Multe melodii provin din Stupca, Zaharești, Măzănăiești, Lucăcești, Drăgoiești și Liteni. O altă lucrare importantă pentru spațiul în discuție este cea a lui Dumitru Georgescu Kiriac, în care apar melodii care circulau tot pe la începutul secolului al XX-lea, publicate 1960. Aici sunt incluse atât *cântece propriu-zise*³ cât și alte genuri precum *doina* și *cântecul de nuntă*⁴. Menționăm și

¹ Mathias Friedwagner, *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina* I Band. Liebeslieder, mit 380 von Alex. Voevidka auf gezeichneten Melodien, 1940, Konrad Verlag, Würzburg

² Alexandru Voievidca, *Cântece populare din Bucovina*, Ediție îngrijită de Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pășcu, 1990, Editura Muzicală, București, nr. 160, 177, 191, 205, 211-213, 217, 222, 223, 229, 233

³ Dumitru Georgescu Kiriac, *Cântece populare românești*, 1960, Editura Muzicală, București, p. 140-146

⁴ *Ibidem*, p. 37, 39, 172

colecțiile *200 cântece și doine*⁵ și *Cântece și jocuri populare din Moldova*⁶.

Consemnări ce vizează în special probleme pe care le ridică *doina vocală propriu-zisă* pot fi întâlnite în studii elaborate de Larisa Agapie⁷ și de Eugenia Cernea⁸. Constatări referitoare la *cântec*, dar și la alte genuri folclorice⁹: *colinda*¹⁰, *strigătura* și *cântecul de la nuntă*¹¹, *cântecul de priveghi*¹², *cântecul epic*¹³, *repertoriul păstoresc*¹⁴, ori *jocul instrumental*¹⁵ se află, în

⁵ Gheorghe Ciobanu, Vasile D. Nicolescu, *200 cântece și doine*, 1962, Editura Muzicală, București, p. 130

⁶ Vasile D. Nicolescu, Constantin Gh. Prichici, *Cântece și jocuri populare din Moldova*, 1963, Editura Muzicală, București, p. 69, 91

⁷ Larisa Agapie, *Doina bucovineană. Contribuții la cunoașterea cântecului popular*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom XVI, nr. 3, 1971, București, p. 215-218

⁸ Eugenia Cernea, *Despre evoluția doinei bucovinene*, în „Revista de etnografie și folclor”, tom XV, nr. 2, 1970, București, p. 133-142

⁹ Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, *Folclorul muzical*, în „Caietele Arhivei de Folclor”, vol. XI, 1991, Iași, p. 233-354

¹⁰ Melodii de colindă transcrise de Florin Bucescu și Viorel Bârleanu în „Caietele Arhivei de Folclor”, vol. V, 1984, Iași, nr. 4, 6, 7, 21, 43, 45, 48, 49, 57, 62, 68, 315-333, p. 315-333

¹¹ Viorel Bârleanu, Florin Bucescu, *Stiluri de strigat în Moldova*, în „Caietele Arhivei de Folclor”, vol. IV, 1984, Iași, p. 447, 449, 451

¹² Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, *Structuri arhaice în bocetul de pe valea Șomuzului Mare*, în „Anuar de Lingvistică și Istorie Literară”, tom XXVIII, 1981-1982, Iași, p. 43-56

Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, *Aspecte ale melodicii cântecului funerar din Moldova*, în „Caietele Arhivei de Folclor”, vol. VII, 1986, Iași, nr. 63, 72, 73, 75, 77-86, 97-99, 101, 102

¹³ Viorel Bârleanu, Florin Bucescu, *Caracteristici ale melodicii baladei din Moldova*, în „Caietele Arhivei de Folclor”, vol. VI, 1986, Iași, p. 329, 332

¹⁴ Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, *Folclorul muzical ...*, p. 258, 306-311

¹⁵ Viorel Bârleanu, Florin Bucescu, *Melodii de joc din Moldova*, în „Caietele Arhivei de Folclor”, 1990, Iași, vol. IX, p. 87, 90, 49, 108, 116, 123, 91, 130, 133, 134, 138, 141, 157, 159, 160, 161, 182, 186, 192, 193, 196, 205, 208, 210, 219, 224, 226, 242, 255, 282, 284, 299, 304, 305, 310, 312, 328, 331, 336, 342,

proporții variabile, în volumele editate între anii 1984-1991 în seria „Caietele Arhivei de Folclor” de la Iași. Colecțiile editate pe plan local (regional, județean) au inclus doar un număr redus de melodii din zonă, în special *jocuri instrumentale* și *cântece propriu-zise*¹⁶.

Folcloriștii nu s-au arătat interesați de studierea caracteristicilor muzicale ale cântecului propriu-zis șomuzean. Singura abordare complexă a genului în discuție se află în studiul inclus în monografia folclorică *Valea Șomuzului Mare* (1991), studiu susținut de o colecție de peste 50 de melodii de *cântec propriu-zis*¹⁷.

Delimitarea perimetrului

În cele ce urmează, ne propunem să prezentăm unele aspecte privind *cântecul propriu-zis* de pe valea Șomuzului Mare. Informațiile noastre au ca principal suport un fond folcloric muzical bogat și variat, cules dintr-un număr însemnat de sate situate în extremitatea sud-estică a județului Suceava, începând cu cele dinspre izvoarele Șomuzului Mare: Ciprian Porumbescu (Stupca), Corlata, Drăgoiești, Vorniceni, continuând spre Fălticeni cu: Preutești, Arghira, Dolheștii Mari și Dolheștii Mici, până la confluența cu râul Siret: Probota, Gulea, Budeni, Siliștea Nouă. Cercetările de teren au fost efectuate într-o perioadă de aproximativ 20 de ani, începând cu 1968, rezultând câteva mii de piese folclorice din care au fost transcrise muzical pe fonograme,

345, 350, 354, 368, 370, 371, 375, 379, 384, 413, 417, 432, 457, 459, 460, 467, 491, 501. Între acestea sunt selectate melodii de joc, de la cele cu circulație generală (Bătuta, Hora, Sârba), zonală (Ciobănașul, Ciobăneasca, Corăgheasca, Trilișești) până la cele locale (Ardeleanca, Barosul, Bozul) și la cele de proveniență străină (Brașoveanca, Cracovianca, Draifusul)

¹⁶ Pavel Delion, *Cântece și melodii de jocuri populare din județul Suceava*, 1973, CJÎCP, Suceava, p. 17, 72 ș.a.

¹⁷ Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, *Folclorul ...*, lucr.cit., p. 233-234, 251-258, 272-274, 327-345

de către autorii studiului aproape două mii de melodii aparținând unor genuri variate: bocet, colindă, doină vocală și instrumentală, cântec de nuntă, joc și, bineînțeles, cântec propriu-zis.

Întregul material (benzi magnetice și fonograme) se află la Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei (AFMB) din cadrul Institutului de Filologie Română „Alexandru Philippide” al Academiei Române, filiala Iași. Anchetele de teren și înregistrările pe bandă magnetică au fost efectuate de cercetători ai Institutului și de subsemnații în calitate de colaboratori permanenți¹⁸.

Aspecte morfologice. Stratificare

Din zonă au fost culese cântece care, datorită anumitor trăsături melodice și metro-ritmice, se încadrează într-un strat mai *nou*¹⁹. Între caracteristicile care ne îndreptățesc să afirmăm acest lucru enumerăm: apartenența la sistemul tonal, încadrarea în măsuri, apropierea de cântecul de joc prin preluarea melodiilor din repertoriul de joc instrumental, transformarea ultimului rând melodic în refren, sau preluarea pieselor din repertoriul interpreților contemporani din Moldova, dar și din alte zone: Muntenia, Oltenia, Transilvania, Banat, popularizați prin mijloace tehnice actuale.

¹⁸ Ion H. Ciubotaru (I.H.C.), Silvia Ciubotaru (S.C.), Lucia Cireș (L.C.), Lucia Berdan (L.B.), Florin Bucescu (Fl. B.), Viorel Bârleanu (V.B.). Fiecare melodie este însoțită de o casetă de identificare în care sunt precizate: localitatea, anul înregistrării, numele și vârsta interpretului, inițialele culegătorului, precum și locul unde cântecul se află în arhivă. Precizăm că toate exemplele muzicale au fost selectate din *Colecția muzicală* aflată în volumul X1, al „Caietelor...”, p. 327-345

¹⁹ Gheorghe Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare*, în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. 2, 1979, Editura Muzicală, București, p. 59-60, 63

Hirtop, Sv., 1968
 Inf. Paulina J. Andrei, 20
 Culeg. J. H. C.
 Mg. 4, 1, 11

$\text{♩} = 102$ Allegretto

Foa-ie ver-de de ci-coa-re Ma-mă, i-ni-
 ma mă doa-re $\hat{}$ C-am un pu-iuț ca ș-o floa-re
 Ș-a- $\hat{}$ u-zit ci-el moa-re Și- $\hat{}$ of, of, of, i-
 ni-ma rău mă doa-re $\hat{}$ C-am un pu-iuț
 ca ș-o floa-re Și-a- $\hat{}$ u-zit ci-el moa-re
 Și- $\hat{}$ of, of, of, i-ni-ma rău mă doa-re.

Altele se dezvoltă pe scări octocordice variate, mai frecvente fiind melodiile ce folosesc octocordii diatonice minore. Cele majore sunt întâlnite mult mai rar, acceptându-se faptul că ar aparține de asemenea unui strat folcloric mai evoluat. Exemplificăm cu o melodie în tonalitate majoră culeasă din Budeni în 1976:

Budeni, Sv, 1976
 Inf. Petrea M. Jitaru, 43
 Culeg. J. H. C.
 Mg. 215, 11, 35

$\text{♩} = 294$

că Din Bu-deni cîn' am ple-cat
 Ma-ri ja-li-am mai lă-sat, — măi ci

Și tî - ne lu - mea di noi -
Să ni-n - toar - că î - na - poi, - măi

Au fost înregistrate cântece care se dezvoltă pe moduri diatonice ori cromatice cu trepte mobile și, uneori, cu refrene extinse, într-o interpretare cu parfum local. Vechimea unora poate fi urmărită până în veacul al XIX-lea, pe vremea lui A. Pann, ori a lui G. Musicescu:

C. Porumbescu, Sv., 1975.
Inf. Gavril St. Saghii, 78
Guleg. J. X. C.
Mg. 186, 1, 1

$\text{♩} = 154$

Pă - ră - uț cu a - pî re - și Mor pu - iu - li, mor -
Pă - ră - uț cu a - pî - re - și Pi la poarta mîndrii trîși
Of, Leano, Leano, Leano, Leano, Leano. Mor pu - iu - le. - mor -

Datorită unor caracteristici muzicale precum: material sonor redus (scară, ambitus), paralelism major-minor predominant, forma arhitectonică simplă de 3-4 rânduri, alte cântece pot fi considerate, de asemenea, ca făcând parte dintr-un strat mai vechi²⁰:

²⁰ *Ibidem*, p. 60-61

Corlata, Sv., 1972
Inf. Victoria Piarsic, 62
Culeg. L.C.
Mg. 71, II, 29

$\text{♩} = 210$

Mi-a-vu mai-ca noa-uf fii Noa-uf fii și
o fi-cu-fi Jar fi-cu-fo sa-ra-ca

Ele coexistă cu cântece care au la bază scări pentacordice, pentatonice și cu elemente cromatice. Acest fapt susține ideea evoluției de la scări premodale la octocordie modală și, ulterior, tonală. În contextul evoluției se observă că la unele cântece structurile simple și foarte vechi se manifestă doar la nivelul unei singure fraze.

Preferința pentru structura melodică locriană poate fi considerată tot o particularitate a stratului arhaic. Se evidențiază și prezența caracteristicilor frigianului din ultimul rând melodic al strofei ca o altă trăsătură modală din zonă:

C. Porumbescu, Sv., 1975
Inf. Gauril St. Baghin, 78
Culeg. J. R. C.
Mg. 186, I, 3

Rubato ($\text{♩} \approx 108$)

dar Sa-lea-ca i-ni-ma— mea, măi da Sa-lea-ca i-ni-ma
mea și-i Ja-ră prin-de-a— mă du— rea,
Mă și-i Ja-ră prinde-a mă du— rea.

Pentru alte cântece în care apar elemente cromatice, trepte mobile, precum și anumite formule melodice caracteristice, se poate emite ipoteza existenței unor legături cu Orientul, cât și a

dorinței de a îmbogăți posibilitățile expresive ale limbajului muzical.

Dolheștii Mari, Sv., 1974
Inf. Paraschiva F. Muraru, 43
Culeg. S. C., J. H. B.
Mg. 183, I, 56

Foa- ie ver- di di-o sul-fi- nî J- ni-mî di
zbu- cium pli- nî hei, J- ni- mă su- pă- ră- cioa- să
Cîm- te- aș mai ve- dea- vo- ioa- să.

O constatare generală privind structurile de scară este predominarea modurilor de tip minor și în special a sistemului pendulatoriu major-minor. Etnomuzicologii consideră faptul că *bipolaritatea major-minor* din muzica populară provine dintr-o structură foarte veche care a evoluat în timp²¹.

C. Porumbescu, Sv., 1975
Inf. Elisabeta N. Sarman, 75
Culeg. N. B.
Mg. 366, I, 21

Î Pă- ră- ut cu a- pî- re- și Pi la poarta
maișii tre- și Î Mama prindi să și spe- li a șf- ntreabi de
pe- tri- se- li, Î șf- ntreabă de pe- tri- se- li.

²¹ Walter Wiora, *Älter als die Pentatonik*, în „Studia memoriae Belae Bartók sacra”, 1956, Editura Academiei de Științe Ungare, Budapesta, p. 202 cit. în Eugenia Cernea, *Contribuții la studiul modurilor în cântecul popular din Bihor și Valea Almăjului*, în „Studii de muzicologie”, V, 1969, București, p. 129

Forma arhitectonică

La *cântecul propriu-zis* poate fi remarcată evoluția de la tipul primar până la cel de patru fraze distincte²². Se identifică o oarecare concordanță între structura de scară și aceea de formă arhitectonică: în general la cântecele care se dezvoltă pe o scară cu un număr redus de sunete strofa melodică este construită pe un număr mai mic de fraze. Se observă că predomină forma arhitectonică de trei rânduri melodice. În această grupă au fost incluse melodiile bifrazale (ABBv sau AAvB) și cele trifrazale (ABC). *Refrenele* nu reprezintă o preferință în zonă; când apar, sunt mai frecvente în repertoriul mai nou. Dimensiunile lor sunt reduse la un număr mic de silabe.

Ritmica

Se încadrează în cea mai mare parte în sistemul divizionar, cu preferință pentru măsurile de doi, trei, patru timpi. Sistemul parlando-rubato nu este utilizat în mod curent, dar în unele variante pot fi identificate elemente și procedee specifice acestuia: grăbiri și răririi, recitative, coroane lungi, pauze de dimensiuni variabile. Lungirile nu au întotdeauna un loc fix în cadrul frazelor ritmice din același cântec. Opriri mai lungi apar cel mai frecvent la cadența finală, dar și la sfârșitul altor fraze ritmice. Se întâlnesc, de asemenea, opriri pe silabele a treia și a patra a versului primului rând al strofei melodice, fără a fi excluse și alte poziții.

Interpretarea

Aspectele interpretative sunt asemănătoare cu cele utilizate la alte genuri vocale, în special cu cele din *colindă*. Frazele sunt expuse viguros, fără a se renunța la cantabilitate, iar interpreții folosesc o emisie vocală cristalină și o mișcare în general moderată. Se utilizează pasaje cu ornamente muzicale, dar fără excese. Se poate afirma că în rândurile melodice ale *cântecului propriu-zis* silabul și melismaticul trăiesc în armonie, preferința înclinând spre silabic. Evident, cel care are rolul cel mai important este interpretul. Astfel, în cazul melodiei *Cucule cu pana sură*, Victoria Oniga, în vârstă de 70 de ani în 1975, din

²² Emilia Comișel, *Folclor muzical*, 1967, Editura Didactică și Pedagogică, București, p. 122

Corlata, utilizează alungiri la fiecare rând melodic, iar într-un singur vers (*Ori îți-i dor de codru verde*) folosește un număr de cinci alungiri, multe scurtări și melisme. Faptul poate fi explicat prin transferul stilului de interpretare de la *doina propriu-zisă* din zonă, ori poate de la *romanță* la *cântecul propriu-zis*:

Corlata, Sv., 1975
 Inf. Victoria T. Oniga, 70
 Culeg. V. B.
 Mg. 364, 1, 4

Rubato

Cu-cu-le — cu pa-na — su — ră

La se — cînți — la noi pe su — ră,

La se cînți la — noi pe su-ră i Ori îți-i foa-me

ori îți-i — se — te, Ori îți-i — dor — de

co-dru — ver — de Nu ni-i foa — me, nu ni-i se — te

Dar mi-i dor de sa — tul — meu.

Au fost întâlnite persoane care preferă să folosească stilul silabic neornamentat, apropiat de vorbire. Între acestea, Zamfira Duca, în vârstă de 72 de ani în 1975, Victoria Piersic, în vârstă de 62 de ani în 1972, ambele din Corlata, Stela Buta, în vârstă de 33 de ani în 1975, din satul Ciprian Porumbescu ș.a. s-au dovedit a fi și excepționale păstrătoare ale melodicii tradiționale în satele dinspre izvoarele Șomuzului Mare.

Circulația

În cele ce urmează ne vom opri doar asupra unui număr mic de cântece care ne-au atras atenția atât datorită trăsăturilor muzicale cât mai ales legăturilor cu alte genuri folclorice sau cu melodii din alte zone ale țării.

În acest sens, cântecul *Mi-avu maica noaui fii* reține atenția prin caracterul pendulatoriu, bitonic. După cum arătam anterior, implicațiile unui asemenea tip de structură sunt deosebit de interesante în privința originii și vechimii: „Deja în melodica săracă în trepte se găsesc forme originare și preforme ale modulației, cum și ale alternării majorului și minorului”²³ și că „însuși caracterul pendulatoriu major-minor al melodiei își are originea în pentatonicul evoluat, ale cărui trepte au încă o funcție difuză”²⁴, sau, mai mult, că „formele incipiente de manifestare a structurii modale pendulatorii se află, probabil, în unele vechi melodii rituale”²⁵.

Melodia în discuție cu text de baladă de o excesivă simplitate ritmico-melodică lasă mai mult impresia unei vorbiri melodizate. Prima frază (A) a strofei melodice se desfășoară pe picnonul *si, la, sol*, cadentând pe nota *sol*, iar după expunere este reluată cu modificarea cadenței care devine *mi*. În următorul rând melodic, construit pe tetracordul *la, sol, fa#, mi*, sunetul *fa#* are comportare de pien. Melodia prezintă similitudini de structură și desfășurare ritmico-melodică cu melodica celui mai frecvent bocet din zonă²⁶ și cu cea a cântecului de priveghi cules de R. Nicola în 1958 din zona Sibiului²⁷.

²³ W. Wiora, *op. cit.*, p. 202

²⁴ Eugenia Cernea, *op. cit.*, p. 129

²⁵ Emilia Comișel, *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor*, 1964, Editura Muzicală, București, p. 15

²⁶ Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, *Structuri arhaice în bocetul de pe valea Șomuzului Mare*, în „Anuar de Lingvistică și Istorie Literară”, tom XXVIII, 1981-1982, Iași, p. 43-56

²⁷ Ioan R. Nicola, *Folclor muzical din Mărginimea Sibiului*. Schiță monografică. Ediție îngrijită, prefăcută și adnotată de Gheorghe Ciobanu, 1987, Editura Muzicală, București, p. 133

a. Cîntec Corlata, Sv., 1975
 Mg. 364, I, 24
 ♩ = 210
 Avea mama nouă fii, Nouă fii și o fiicută Jar fiicuta săraca

b. Bocet Lăcăcești, Sv., 1973
 Mg. 139, II, 23
 ♩ = 160
 Ia școală, școală măi Va-si-li — ha-li di zeci ani di zi-li be-ôn-le-îdîspărîtat mări

c. Priveghi Sadu, Sibiu, 1958
 Andante (♩ = 60)
 Strigă moartea la fereastră reasiră Jaleși J-oa-ne din ca-să — ca-să.

Caracteristicile muzicale prezentate, asemănările melodiei cântecului cu cea a bocetului și a cântecului de priveghi susțin cu prisosință marea vechime și valoare documentară.

Munte, munte, brad frumos din Stupca-Ciprian Porumbescu este un cântec strofic, din trei rânduri melodice distincte care se dezvoltă pe un pentacord minor cu treapta a doua fluctuantă, ceea ce face ca în finalul strofei să fie folosită cadența frigidă. Bipolaritatea este și aici evidentă: primele două fraze cadențează pe treapta *sol*, iar a treia pe *mi*. Substratul prepentatonic al frazelor este evident. Mai mult, prima și ultima frază prezintă similitudini cu bocetul din zonă și cu melodia prezentată anterior.

Așadar cântecul menține structuri arhaice cu origine mult îndepărtată în timp. Aceasta are multiple variante în publicații de specialitate care ne-au parvenit de la Alexandru Voevidca²⁸. Unele provin din localități de pe valea Șomuzului Mare, iar altele din sate situate în zonele limitrofe:

²⁸ M. Friedwagner, *op. cit.*, p. 38, 165, 169; Alexandru Voevidca, *op. cit.*, p. 84, 86-87, 89, 91-92, 112, 114, 119, 120, 155, 158, 192

G. Porumbescu, Sv., 1975
Inf. Stela Gr. Buta, 33
Culeg. F. B., 7. B.
Mq. 367, 1, 51

Munte, munte, brad stu-fos, — Mun-te, mun-te
brad stu-fos — Mai a-plea-că-ti — vr-fu-n jos.

Între cântecele cu structuri premodale remarcăm variante care în zonă circulă atât cu text liric, cât mai ales cu texte epice (*Vălinaș*, *Vălinul mamei* etc). Linii melodice apropiate sunt cunoscute încă de pe la mijlocul veacului trecut²⁹, având circulație pe ambii versanți ai Carpaților Orientali³⁰ ca melodie vocală, cu funcții diferite, și instrumentală, în special cântată la fluiet, ca doină, iar în unele zone moldovenești și bucovinene, ca doină păstorească din cadrul poemului *Ciobanul care și-a pierdut oile*³¹:

Drăgoiești, Sv., 1975
Inf. Vasile J. Vornăvoi, 55
Culeg. J. H. E.
Mq. 188, 1, 37

Frun-ză ver-di di-on bu-jor-măi
Frun-ză ver-di di-on bu-jor-măi
Ni-i băr-ba-tu băi-u-foi

²⁹ Gheorghe Ciobanu, *Culegeri de folclor și cântece de lume*, în seria „Izvoare ale muzicii românești”, vol. 1, 1976, Editura Muzicală, București, p. 131, 133

³⁰ Constantin Prichici, *Haiducul Pinteza Viteazul în tradiția poporului nostru*, 1979, Editura Muzicală, București, p. 178

³¹ *Ibidem*, p. 46

O altă melodie care circulă în zonă atât cu refrenul *Mugur, mugurel*, cât și cu altele cum ar fi *Inimioara mea, Mor, puiule, mor, Mândrulița mea, Of, dorule, of* ș.a. a fost culeasă de Alexandru Voevidca din Drăgoiești (1907), Mitocul Dragomirnei (1908), Vicovu de Sus (1912), Dragoș (1913). Constantin Brăiloiu, în fișele scrise la Fălticeni în 1925, notează melodia de două ori: o dată cu textul *Să beau otravă, să mor*, a doua oară, preluând o variantă culeasă de Mihail Poslușnicu³². Acestei melodii, de origine cărturărească, cu nuanțe psaltice, Gheorghe Ciobanu i-a dedicat un întreg studiu de muzicologie³³, aflându-i prima atestare pe la 1821³⁴.

Cu timpul, melodia s-a folclorizat fiind depistată în cei aproximativ 200 de ani de existență în aproape toate zonele țării:

C. Dorumbescu, Sv., 1975
Inf. Victoria Janos, 54
Culeg. R. B., V. B.
Colecție pers. V. B.

Căci am cinci pul de pă-mînt
Mu-gur, mu-gu-rel și Toți m-or plînge
cu mult dor, mîi Mu-gur, mu-gu-rel

La o altă variantă, strofa este construită din trei fraze și două refrene în forma A Rf.1 B C Rf.2. Refrenul al doilea, care amintește de interjecțiile și de refrenele ce abundă în cântecele de lume ale lui Anton Pann, alături de unele trepte mobile și de secundă mărită între treptele a doua și a treia, ne introduce

³² Constantin Brăiloiu, 1925, manuscris muzical original aflat în posesia Emiliei Comișel

³³ Gheorghe Ciobanu, *Mugur, mugurel. Contribuții la istoria cântecului popular cu conținut social agitatoric*, în „Revista de etnografie și folclor”, X, nr. 2, 1965, p. 161-170 sau în „Studii...”, vol. 1, 1974, p. 137-145

³⁴ Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani. Repertoriu și stil de interpretare*, 1969, Editura Muzicală, București, p. 37

convingător în atmosfera de sfârșit de veac al XVIII-lea și de început de secol următor:

C. Porumbescu, Sv., 1975
Inf. Gavril St. Saghii, 78
Culeg. J. H. C.
Mg. 186, 1, 1

♩ = 154

Pă-ră-uf cu a-pî re-și Mor pu-iu-li, mor -
Pă-ră-uf cu a-pî re-și Pi la poarta mîndrii trêși
Of, Leano, Leano, Leano, Leano, Leano. Mor pu-iu-le. — mor. —

Cântecul *Cocintrari*, *cocintrari* a fost cules în variante muzicale și literare din aproape întreaga Bucovină, prima semnalare datând probabil din 1909³⁵. Datorită faptului că a circulat cu texte de cătănie, melodia s-a bucurat și continuă să se bucure de circulație pe spații largi românești. Structura muzicală cu elemente evident pendulatorii (major-minor) își are probabil originea în pentatonicul evoluat.

Drăgoiești, Sv., 1975
Inf. Vasile J. Vîrvaroi, 55
Culeg. J. H. C.
Mg. 190, 1, 37

♩ = 112

hăi Co-cen-tra-re, co-cen-tra-re, măi, măi
hăi Co-cen-tra-re, — co-cen-tra-re
Ta-re ești lun-gă și ma-re

³⁵ Alexandru Voievidca, *op. cit.*, nr. 304

Jăli ni-i și-mi pare rău menține structura muzicală a cântecului cunoscut în Moldova și în țară cu numele *Copilul străin*. Precizăm că în varianta de pe valea Șomuzului Mare este preferată cadența finală frigidă în același cadru general muzical pendulatoriu. O variantă a fost culeasă de către Alexandru Voevidca în 1907 din satul Măzănăiești³⁶. Faptul că în prima frază apare recitativul pe treapta a cincea ne face să presupunem existența unor contingente între aceste variante și doina vocală. De altfel, melodia cântecului luat în discuție este cunoscută și cu numele „doina orfanului” sau „doina copilului străin”, denumiri care nu au însă la bază criterii muzicale:

C. Porumbescu, Sv., 1975
Inf. Elvira D. Petrean, 70
Culeg. V. B., Fl. B.
Mg. 366, I, 34

Rubato

Jă-li ni-i și-mi pa-re rău ai Du-pă tra-iul
ce am-eu, măi Jă-li ni-i și rău îmi pa-re
Jă-li ni-i și rău îmi pa-re

Un alt cântec, *Cucule cu pene verzi* are circulație muzicală în toată țara și folosește texte literare diverse: de dragoste, de înstrăinare, de armată, epice și chiar de nuntă. Într-o formă arhitectonică construită invariabil din trei rânduri (ABC), melodia este structurată pe un octocord eolian cu evident substrat pentatonic anhemitonic într-o organizare sonoră pendulatorie major-minor: primele două fraze sunt de factură majoră, iar cea de-a treia, după un mers general descendent se oprește pe finala *mi* prin cadența minoră de tip frigid sau eolic:

³⁶ *Ibidem*, p. 220

Siliștea Nouă, Sv., 1976
Jnf. Maria V. Buruiană, 50
Culeg. F.V.B., V. B.
Mg. 371, 1, 9

Cu - cu - le - cu pe - ne verzi, - măi

hăi cu - cu - le - cu - pe - ne - verzi, măi

Ce cînți va - ra - prin li - vezi, măi

Variantele în discuție întâlnite predominant fără refren și de aceea „considerate ca forme mai vechi, acceptate și astăzi”³⁷ primesc uneori refrane scurte de una-două silabe, ca o extindere a arcului melodic din frazele întâi și a treia.

În alte variante, refrenul poate să aibă dimensiuni mai mari, probabil ca influență a cântecelor mai noi, cu rol de element inovator în cadrul genului³⁸.

În variante apropiate ori mai îndepărtate, melodia a fost culeasă de pe o suprafață mult mai extinsă decât valea Șomuzului: din Moldova³⁹, din Muntenia⁴⁰, din Transilvania și Bihor⁴¹, din Maramureș⁴², din Banat⁴³ și, desigur, din multe alte zone⁴⁴.

³⁷ Emilia Comișel, *Contribuție la cunoașterea formei arhitectonice a muzicii populare. Melodii cu refren: cântecul propriu-zis*, în „Studii de muzicologie”, vol. VI, 1970, p. 141

³⁸ *Ibidem*; Gheorghe Ciobanu, *Despre factorii...*, p. 55-56

³⁹ **Bacău:** Vasile D. Nicolescu, Constantin Gh. Prichici, *Cântece și jocuri populare din Moldova*, 1963, Editura Muzicală, București, p. 117

Botoșani și Iași: Pavel Delion, *Cântece și jocuri populare din Moldova*, CJÎCP, Iași, 1972, p. 90, 91-92; Gheorghe Ciobanu, Vasile D. Nicolescu, *200 cântece și doine*, 1962, Editura Muzicală, București, p. 119

Suceava: Vasile D. Nicolescu, *op. cit.*, p. 85-86, 116; Pavel Delion, *Cântece și melodii de jocuri populare din județul Suceava*, 1973, CJÎCP, Suceava, p. 24

Prezentăm un tabel prin care se evidențiază largă circulație a acestei structuri melodice.

Vaslui: Ilarion Cocișiu, *Cântece populare românești*, 1966, Editura Muzicală, București, p. 99

⁴⁰ **Buzău:** Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *Folclor muzical din Buzău*, 1972, Editura Muzicală, București, p. 60, 62-63, 65-67

Dâmbovița, Constantin Manolescu, *Plai domnesc. Culegere de folclor de pe văile superioare ale Dâmboviței, Ialomiței și Cricovului Dulce*, 1976, Târgoviște, p. 372;

Ploiești: Ilarion Cocișiu, *op. cit.*, p. 88

⁴¹ **Brașov:** Gheorghe Ciobanu, Vasile D. Nicolescu, *op. cit.*, p. 170-173; Ilarion Cocișiu, *op. cit.*, p. 110, 123

Bihor: *101 cântece și melodii de joc de pe Crișuri*, 1966, Oradea, p. 36

Covasna: Viorel Ganea, Mihai Weber, *Câte doruri sunt pe lume. Culegere de folclor din sud-estul Transilvaniei*, 1966, Brașov, p. 77

Năsăud: Constantin Zamfir, Victoria Dosios, Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *132 cântece și jocuri din Năsăud*, 1958, Editura Muzicală, București, p. 116, 118

Sălaj: Eugenia Cernea, *Folclor muzical din Sălaj. Zona SubMeseșului și a Barcăului*, 1972, CJÎCP, Zalău, p. 22, 39

Sibiu: Viorel Ganea, Mihai Weber, *op. cit.*, p. 111, 183, 200

⁴² Bela Bartók, *Volksmusik der Rumänien von Maramureș*, II, Ethnomusikologische Schriften, Faksimile-Nadchduche, 1966, Editio Musica, Budapest, p. 68, 72

⁴³ Ilarion Cocișiu, *op. cit.*, p. 107; Emilia Comișel, *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor*, 1964, Editura Muzicală, București, p. 139

⁴⁴ Speranța Rădulescu, *Cântecul. Tipologie muzicală. I. Transilvania meridională*, 1990, Editura Muzicală, București, p. 167-170

Șomuz $\text{♩} = 88$
A zis ba - dea ca ve - ri - măi *A zis ba - dea ca ve - ni -* *Lu - na cînd a ră - să - ri - măi*

Bacîu $\text{♩} = 78$
J - ni - mioa - ră, i - ni - mioa - ră, *J - ni - mioa - ră, i - ni - mioa - ră,* *Ce ești tristă și a - ma - ră*

Bobșoni
gi, Cu - cu - le cu pe - ne verzi, măi *Cu - cu - le cu pe - ne verzi, măi* *Ce tot cîntî tu prin li - vezi, - măi*

Iosi $\text{♩} = 108$
Păsă - ri - că din Ar - deal, măi - *Păsă - ri - că din Ar - deal -* *Ce tot zbori din deal în deal, măi -*

Suceava $\text{♩} = 80$
na Ca - tă mai - că cui mă dai, măi *Că nu - ți fac nici un să - hai,* *Că nu - ți fac nici un să - hai -*

Vaslui
Foa - ie ver - de - pe - li - ni - ță, *Foa - ie ver - de - pe - li - ni - ță* *Mă - ri - ță - măi - cu - li - ță*

Buzău $\text{♩} = 110$
m Pe un munte alțși verde, măi, măi, *Pe un mun - te nalt și ver - de* *O tur - mă de oi se ve - de, măi, măi*

Ploiesti
 Frunză verde săl ci or ră, Frunză verde sălcioa - ră
 Ia Ploiesti pe-o mărgi - oa - ră

Dimbovitza
 ai Trage bobii și ghices-te, ai Trage bo-bii — și ghi-ces-te
 și-ropoi mî-nă ba-deo, — mî - nă

Covasna
 și Trage-mi bobii — și-mi ghices — te pui Unul de-ce-m — bătrî - nes — te
 ai, Codrul de-ce-ngăl-be — neste-

Maramures
 și J - ni-ma, i - ni-ma mea, măi J - ni-ma, i - ni - ma mea, măi
 Reu-bi-mă, nu mă dărea, măi, măi.

Năsăud
 Ce — lu-ta ce-lu - if — Ce-lu - i - to ce-lu - if — On fi - șior de — gaz-dă ma-re

Hunedoara
 ă Cui îi cîn-tă cu - cu sea - ra Rău îi um-blă tă - tă va — ra; Doina fă, doina fă Leana, doina fă.

Brasov
 Foale verde gr-lu-f-umos, mama, mama, și: Rămii Ardeal sonă — tas, — Rămii Ardeal să-ni-tas, mama dă-gă

Sălaș
 Un soldat cînd a plecat, măi-dorule, Un soldat cînd a ple-cat — La nevastă i-a țasa, măi-dorule.

Unele cântece, prin caracteristicile lor muzicale evidențiază existența unor împrumuturi din alte zone folclorice. Astfel înrâuririle transilvănene sunt evidente în melodii culese din Corlata: *Străinu-s străin pe lume* de la Victoria Oniga de 67 de ani în 1972, *Săraca inima mea* de la Silvia Buta de 63 de ani în 1975 ș.a., ultima circulând și cu textul *Păsărică, mută-ți cuibul*, așa cum reiese dintr-o consemnare a lui Constantin Brăiloiu⁴⁵:

Corlata, Sv., 1975
 Inf. Silvia I. Buta, 63
 Culeg. J. H. C.
 Mg. 190, 1, 58

♩ = 84

Sa-ra-ra i - ni - ma - mea - u

Ja-ră prin-de-a - mă du - rea - u

Ja - ră prin-de-a mă du - rea

Altele au legături cu cele din sudul țării. Un exemplu este cântecul *Unde s-a-necat mireasa* înregistrat în Probota în 1976, pe care îl prezentăm în continuare:

Probota, Sv., 1976
 Inf. Maria J. Sîmleac, 61
 Culeg. V. B., F. B.
 Mg. 369, 1, 28

♩ = 114

Foa-i ver - di - di-a-vră-mea-si și foa-i verdi

de-avrămeasa U-ne s-a-ne - cat mi-rea - sa

⁴⁵ Emilia Comișel, *Folclor muzical ...*, p. 327

O variantă melodică a fost culeasă la începutul secolului al XX-lea de către Dumitru Georgescu Kiriac⁴⁶, melodia fiind cunoscută și în arta cultă prin prelucrarea corală *Haz de necaz*, un rondo popular realizat de compozitorul și folcloristul Gheorghe Cucu⁴⁷.

Concluzii

În urma investigațiilor de teren în localități situate pe valea Șomuzului Mare a fost identificat un număr însemnat de persoane: femei și bărbați de vârste variabile, de la tineri la maturi și vârstnici, localnici buni păstrători și creatori de valori folclorice autentice, demni de luat în considerare în demersul studierii culturii populare românești. În acest sens, considerăm binevenită o succintă enumerare a numelor câtorva păstrători de cântec popular:

Localitatea	Numele	Vârsta	Anul culegerii
Brădățel	Maria Ailenei	40 ani	1971
	Ambrozie Stoleriu	49 ani	
Budeni	Petrea Jitaru	43 ani	1976
Ciprian Porumbescu	Stela Buta	33 ani	1975
	Elvira Petreanu	70 ani	
	Domnica Sarman	41 ani	
	Elisabeta Sarman	75 ani	
	Leontina Țurcan	74 ani	
Corlata	Zamfira Duca	72 ani	1975
	Victoria Oniga	70 ani	
	Ana Piersic	48 ani	
	Victoria Piersic	78 ani	
Dolheștii Mari	Paraschiva Moraru	43 ani	1974

⁴⁶ Dumitru Georgescu Kiriac, *op. cit.*, p. 101

⁴⁷ Niculae Parocescu, *Compozitorul Gheorghe Cucu*, 1967, Editura Muzicală, București, p. 101-106

Dolheștii Mici	Ion Vițică	50 ani	1974
Drăgoiești	Eleonora Cucu	35 ani	1975
	Anghelina Nițan	41 ani	
	Ilie Onuț	73 ani	
	Maria Vârvăroi	65 ani	
	Vasile Vârvăroi	55 ani	
Gulea	Ion Halângă	68 ani	1976
	Vasile Prostire	63 ani	
Hârtop	Paulina Andrei	20 ani	1968
Preutești	Natalița Varzari	80 ani	1970
Probota	Constantin	53 ani	1976
	Constantin		
	Natalia Leonte	53 ani	
Răbâia	Valentina Cojocar	52 ani	1971
Lucăcești	Ileana Popescu	52 ani	1973
Siliștea Nouă	Maria Buruiană	50 ani	1976

În urma investigațiilor de teren și a analizării unui număr însemnat de cântece culese din aceste sate, suntem îndreptățiți să afirmăm că melodica de *cântec propriu-zis* din zonă urmează drumul schițat de Constantin Brăiloiu încă în anii 1931, cu referire la cântecul popular românesc. Este vorba despre alterarea din diferite cauze (infiltrarea creațiilor orășenești, împrumuturi, contaminări) a repertoriului arhaic, având ca rezultat nașterea unui alt stil popular numit de acesta *stil „modern”*⁴⁸, precum și de conturarea și dezvoltarea în actualitate a unui *stil nou*⁴⁹. Etnomuzicologul Gheorghe Ciobanu, pornind de la observațiile lui Constantin Brăiloiu și de la rezultatele cercetărilor de teren ulterioare desfășurate la Institutul de Folclor bucureștean

⁴⁸ Constantin Brăiloiu, Arhiva de Folklore a Societății compozitorilor români. *Schiță a unei metode de folklore muzical*. Extras din Revista „Boabe de grâu”, an II, nr. 4, 1931, Editura Soc. Comp. Români, București, p. 4-5 cit. în Gheorghe Ciobanu, *Despre factorii...*, p. 25

⁴⁹ Gheorghe Ciobanu, *Despre factorii...*, p. 63

aprofundează, dezvoltă și formulează principalii „factori care au contribuit și contribuie la evoluția creației muzicii populare. Acești factori sunt:

1. Contactul cu muzica altor popoare;
2. Contactul cu creația muzicală cultă;
3. Întrepătrunderea diferitelor stiluri regionale;
4. Variația;
5. Contaminarea.”⁵⁰

Revenind la situația cântecului din satele de pe valea Șomuzului Mare, s-a observat că acești factori, în proporții și modalități variabile, încă nestabilite, au jucat și joacă un rol important în păstrarea și evoluția limbajului muzical folcloric.

În condițiile actuale, beneficiind de o informare etnomuzicologică mai amplă, de mijloace tehnice de investigare superioare și de un interes crescut privind cunoașterea științifică a realităților etnomuzicologice, cercetătorii pot contura un tablou informațional mai complex comparativ cu cele realizate de înaintași.

În finalul studiului afirmăm cu certitudine că alături de *colindă*, *bocet*, *doină* și de alte genuri, *cântecul propriu-zis* evidențiază și susține ideea că valea Șomuzului Mare oferă încă filoane folclorice deosebit de valoroase pentru cunoașterea și înțelegerea vieții spirituale locale. Prin bogăția și calitatea variantelor, prin profunzimea exprimării artistice, ca și prin atitudinea de respect față de tradiție, interpreții, păstrători și creatori, ne-au convins că acest gen, *cântecul propriu-zis*, face parte din viața de zi cu zi a locuitorilor de pe valea Șomuzului, evoluând în permanență, odată cu aceștia.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 27

FOLCLOR NUPTIAL INSTRUMENTAL DIN BUCOVINA

Oana BOTEZAT


[Consultant artistic, Centrul Cultural Bucovina-CCPCT Suceava]

Hora mare

inf. Gheorghe Lungoci, vioara
Horodnicu de Jos

The musical score consists of five staves of music. The first staff is marked 'a' and contains the beginning of the piece. The second staff is marked 'b' and contains a first ending (1.) and a second ending (2.). The third staff is marked 'c' and contains a first ending (1.) and a second ending (2.). The fourth staff is marked '1.' and contains a first ending (1.) and a second ending (2.). The fifth staff is marked '2.' and contains a first ending (1.) and a second ending (2.). The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of one sharp (F#), a common time signature (C), and dynamic markings like 'tr.' (trill) and 'av.' (accidental). The piece concludes with the instruction 'sc reia b-ul'.

Dezbroditu miresii

Andante = 
rubato

inf. Gheorghe Lungoci, vioară
Horodnicu de Jos

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a series of eighth notes with trills (tr) and a fermata. The second staff continues the melody with trills and a first ending bracket. The third staff shows a melodic line with a fermata and a trill. The fourth staff includes a first ending bracket and a trill. The fifth staff features a second ending bracket and a trill. The sixth staff concludes the piece with a trill and a fermata.

Cântecul mireșii

Die Cazacu, flinter
cîndu Moldovei

Rubato

Musical score for 'Cântecul mireșii' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a 'C' time signature. It contains a melodic line with several trills marked 'tr.'. The second staff continues the melody with more trills and a fermata over the final note.

Cântecul miresei

(Hobotul miresei)

Alexandru Bidirel, vioară
Suceava

A Rubato

Musical score for 'Cântecul miresei' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature, and a 'C' time signature. It contains a melodic line with several trills marked 'tr.'. The second staff continues the melody with more trills and a fermata over the final note.

Musical score for 'Jocul zestreii'. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line with several trills (tr.) and slurs. The second staff continues the melody, marked with 'a' and 'c'. The third staff is marked with 'a' and 'tr.'. The fourth staff is marked with 'a' and 'tr.'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Jocul zestreii

Musical score for 'Ilie Cazacu, fluier Fundu Moldovei'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melodic line with several trills (tr.) and slurs. The second staff continues the melody, marked with 'B' and 'tr.'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Vătăjel de la mireasă

(Bilca)
grup de femei

Ma - ta - jel de la mi - re - a - si ie - ti ba - tul si du - te - a - ca - si

Detailed description: This block contains the vocal melody for the song 'Vătăjel de la mireasă'. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 16/8 time signature. The melody consists of several measures, each containing a triplet of eighth notes. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The piece is attributed to Bilca and performed by a group of women.

Alexandru Bidirel, vioară Suceava

La mireasă

Detailed description: This block contains the violin melody for the piece 'La mireasă'. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by frequent trills (marked 'tr') and slurs. It includes a triplet of eighth notes in the lower register and a triplet of eighth notes in the upper register. The piece is attributed to Alexandru Bidirel from Suceava.

De trei ori pe linga masa

Alexandru Bidirel, vioară
Suceava

Musical notation for the first piece, 'De trei ori pe linga masa'. It features a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with several trills marked 'tr'. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures, which end with a double bar line and a second ending bracket labeled '2. tr'.

Jocul voalului
(bațului)

Vioarel Candrea, trompetă
Doâna-Candreni

Musical notation for the second piece, 'Jocul voalului (bațului)'. It features a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is characterized by frequent trills marked 'tr'. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures, which end with a double bar line and a second ending bracket labeled '2. tr'.

Musical notation for the third piece, 'Jocul voalului (bațului)'. It features a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is characterized by frequent trills marked 'tr'. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures, which end with a double bar line and a second ending bracket labeled '2. tr'. A section marker 'B' is placed above the staff at the beginning of the second ending.

Musical notation for the fourth piece, 'Jocul voalului (bațului)'. It features a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is characterized by frequent trills marked 'tr'. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures, which end with a double bar line and a second ending bracket labeled '2. tr'.

Musical notation for the fifth piece, 'Jocul voalului (bațului)'. It features a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is characterized by frequent trills marked 'tr'. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures, which end with a double bar line and a second ending bracket labeled '2. tr'. A section marker 'B' is placed above the staff at the beginning of the second ending.

Jocul socrilor (huțul)

3 Allegretto = ♩
inf. Mucea Vasile, vioara Bilca

1. 2. 1. 2.

d'a Capo

Jocul vătăjeilor

inf. Mucea Vasile, vioară
Bilca

Allegro

Musical score for 'Jocul vătăjeilor'. It consists of two staves, A and B. Staff A is in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It begins with the tempo marking 'Allegro' and a trill (tr) over the first note. The melody features eighth-note patterns with trills and slurs. A first ending bracket (1.) spans the final two measures, which end with a repeat sign. Staff B is in the same key and time signature, starting with a trill (tr) over the first note and continuing the melodic line with eighth notes and trills. It also concludes with a first ending bracket (1.) and a repeat sign.

Hora miresei

inf. Lupășteanu Vasile
trompetă Iaslovăț

Musical score for 'Hora miresei'. It consists of two staves, A and B. Staff A is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. It begins with a trill (tr) over the first note, followed by a triplet (3) of eighth notes. The melody continues with eighth notes, trills, and slurs. A first ending bracket (1.) spans the final two measures, which end with a trill (tr). Staff B is in the same key and time signature, starting with a triplet (3) of eighth notes, followed by a trill (tr) and eighth notes. It also concludes with a first ending bracket (1.) and a trill (tr).

Jocul cel mare

Alexandra Andronicescu,
șuierat Fundu Moldovei

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of seven staves of music. The notation includes various trills (tr.) and ornaments (wavy lines above notes). The staves are labeled as follows:

- Staff A: Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of notes with trills and ornaments.
- Staff B: Continues the melody with similar trills and ornaments.
- Staff C: Features a first ending bracketed section with a repeat sign and a first ending mark (1.).
- Staff D: Includes a second ending bracketed section with a repeat sign and a second ending mark (2.).
- Staff E: Contains a first ending bracketed section with a repeat sign and a first ending mark (1.).
- Staff F: Continues the melody with trills and ornaments.
- Staff G: Ends with a final flourish and a trill.

La dezlegarea miresei

inf. Constantin Sofian, șuierat
Bilca

The musical score for 'La dezlegarea miresei' consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The second staff starts with a first ending bracket (1.) and contains a series of eighth notes with a trill. The third staff continues with eighth notes and a trill. The fourth staff begins with a second ending bracket (2.) and concludes with a trill and a fermata.

La luatul zestrei

inf. Constantin Sofian, șuierat
Bilca

allegretto = ♩

The musical score for 'La luatul zestrei' consists of two systems, labeled 'a' and 'b'. System 'a' starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 16/8 time signature. It includes a tempo marking 'allegretto = ♩' and features a melodic line with a trill and a fermata. System 'b' continues the piece with a trill and a fermata.

Jelea miresei

Moderato (♩)
poco rubato

inf. Constantin Sofran, suicrat
Bilca

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth notes with trills (tr) and ornaments (wavy lines above the notes). The second staff continues this melodic line with similar trills and ornaments. The third staff features a more complex rhythmic pattern with trills and ornaments. The fourth staff continues the melodic development with trills and ornaments. The fifth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a trill. The notation includes various musical symbols such as trills (tr), ornaments (wavy lines), and dynamic markings (inf.).

Ca pe laiță

(joc la masa de nuntă)

inf. Mucea Vasile, vioară
Bilca

Musical score for 'Ca pe laiță' (joc la masa de nuntă). The score is written for violin (inf. Mucea Vasile, vioară) and viola (Bilca). It begins with a tempo marking of *Andantino* = ♩. The music consists of three staves of notation, featuring a melodic line with frequent trills (tr) and slurs. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final trill and a fermata.

La îmbrăcatul mireșii și la masa de nuntă

(huțuții din Brodina)

inf. Mucea Vasile, vioară
Bilca

Musical score for 'La îmbrăcatul mireșii și la masa de nuntă' (huțuții din Brodina). The score is written for violin (inf. Mucea Vasile, vioară) and viola (Bilca). It begins with a tempo marking of *Andantino* = ♩. The music consists of three staves of notation, featuring a melodic line with frequent trills (tr) and slurs. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final trill and a fermata.

The image displays a single melodic line of a musical score, consisting of ten staves. The notation includes various ornaments such as trills (tr.), mordents (mord.), and grace notes (gr.). Dynamics like *dim.* (diminuendo) and *f* (forte) are used throughout. The score features first and second endings, indicated by brackets and the numbers 1. and 2. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The final staff concludes with the lyrics "f se reia c-ul".

Inhobotatul

inf. Mucea Vasile, vioară
Bilca (Suceava)

Musical score for 'Inhobotatul' in 16/8 time, featuring a single melodic line with various ornaments. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 16/8 time signature. The melody is characterized by frequent trills (tr.) and grace notes (gr.). The second staff continues the melody with a grace note (gr.) and a trill (tr.). The third staff includes a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with repeat signs. The fourth staff concludes the piece with a trill (tr.).

La luatul zestrei

inf. Constantin Sofian, şuierat
Bilca

Musical score for 'La luatul zestrei' in 16/8 time, featuring a single melodic line with various ornaments. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 16/8 time signature. The melody is characterized by frequent trills (tr.) and grace notes (gr.). The second staff concludes the piece with a trill (tr.).

Dansu'

Moderato = ♩

inf. Mucca Vasile, vioară
Bilca

The first system of musical notation for 'Dansu' is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato = ♩'. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are several accents (acc) and slurs over the notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features a triplet of eighth notes marked with a '3' below the staff. There are accents and slurs throughout the system.

1.-3. 4

The third system of musical notation includes first and second endings. The first ending is marked '1.-3.' and the second ending is marked '2.-4.'. There are accents and slurs.

1. 2.

The fourth system of musical notation includes a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.'. There are accents and slurs.

Joc de pahar (la pripoi)

moderato = ♩

inf. Constantin Sofian, suierat
Bilca

The first system of musical notation for 'Joc de pahar' is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'moderato = ♩'. The music consists of eighth and sixteenth notes, with several trills (tr) and accents (acc).

The second system of musical notation continues the piece. It features several trills (tr) and accents (acc).

The third system of musical notation continues the piece. It features several trills (tr) and accents (acc).

Musical score for the first system of "Pripoianca". It consists of two staves. The upper staff is for the violin (VIOI) and contains a melodic line with several trills (tr) and a first ending bracket labeled "1." with a repeat sign. The lower staff is a bass line with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Pripoianca

inf. Gheorghe Lungoci, vioară
Horodnicu de jos

Musical score for the second system of "Pripoianca". It includes the tempo marking "moderato = ♩" and the instrument "VIOI". The system contains three staves. The upper staff is for the violin and features a melodic line with trills (tr) and a first ending bracket labeled "1." with a repeat sign. The lower staff is a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

se reia b-ul

Huțulca de masă

inf. Gheorghe Lungoci, vioară
Brodina

Andantino

The musical score is written for violin in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff is marked 'a' and the fifth 'c'. The tempo is 'Andantino'. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr.), and accents (acc.). There are two first and second endings, labeled '1.' and '2.', which are indicated by bracketed lines above the notes. The piece concludes with a fermata over a final note.

NUNTA ROMÂNEASCĂ ȘI CÂNTECELE EI. PREZENTARE TEMATICO-MOTIVICĂ (I)

Dr. Ion MOANȚĂ

[Redactor, Societatea Română de Radiodifuziune București]

Autoarea bibliografiei utilizată în sistematizarea folclorică de față, publicată la p. 115, Constanța Cristescu a selecționat din bogata și diversă literatură de specialitate etno-folclorică textele nupțiale sincretice. Aceste cântece sincretice sunt privite și analizate în sinteza versului și a versului, adică melodie și poezie, din perspectiva motivică și stilistică a poeziei nupțiale. Au fost reținuți 14 autori, mari muzicieni și temeinici culegători de folclor autentic, folosind adeseori mijloace tehnice de înregistrare a cântecelor nupțiale. Din cele 23 de lucrări care le aparțin a desprins 336 de texte de cântece nupțiale pe care, conform indexării motivice și tipologice a liricii, le-am segmentat în 729 *de motiveme*. Zonal se distribuie astfel: 61 de motiveme din Maramureș, 276 din Transilvania, 41 din Muntenia, 156 din Moldova și 195 din Basarabia.

Variantele și subvariantele tipurilor motivice de bază s-au centrat în jurul unui *vers cheie* desemnat printr-un *cuvânt marcă*. El denominează fie unul dintre personajele nunții – mireasa, mirele, mama, soacra, vătăjelul etc., – fie un moment ritual, fie relația dintre personaje – despărțire, rămas bun, integrarea în noua stare de căsătorie ș.a. O primă clasificare tematică am făcut-o în funcție de cele trei etape ale nunții – *pre-nupțială*, *nupțială* și *post-nupțială*. Intrucât, după cum se va putea observa, cântecele de nuntă sunt un amplu și detaliat reportaj liric al acesteia, centrate cu precădere în jurul miresei, vom realiza o scurtă, dar caracteristică, prezentare a nunții românești.

Nunta – rit, ceremonial, spectacol

În cultura populară românească s-a acordat o atenție importantă etapelor cruciale din viața omului – nașterea, nunta, înmormântarea. Dacă le racordăm cu ritmurile firești ale naturii ele ar corespunde începutului primăverii – nașterea, începutului verii – nunta, iar sfârșitul iernii cea de a treia. „Nunta este socotită

din vechime o taină ca și nașterea și moartea: spre deosebire de acestea însă, omul participă la nuntă conștient în ceasul de floare al viețuirii sale. Dacă nașterea corespunde zorilor viețuirii și moartea amurgului, nunta este ceasul de amiază, cel mai limpede pentru om, dar și cel mai greu tocmai datorită acestei limpezimi.”¹

Fiind evenimentul de cea mai complexă exprimare a sentimentelor determinate de înstrăinarea unei ființe iubite – *mireasa* – nunta devine o adevărată enciclopedie de trăire și simțire omenească manifestată concret la începutul întemeierii noii familii. La toate popoarele, nu numai la noi, această „trecere” este însoțită de numeroase obiceiuri și ritualuri, de natură mitico-religioasă și manifestări etnografice, folclorice, sociale și juridice. Acestea se constituie în ansambluri complexe de elemente asincrone și eterogene, cu structuri bine definite și păstrate prin tradiție. Ele se concretizează la momentul oportun printr-o multitudine de exprimări materiale și spirituale, având caracter colectiv, organizat, sincretic și obligatoriu pentru comunitatea etnică.

Pregătind și mijlocind trecerea tinerilor într-o altă formă de viață – de la individualitate și singurătate la grup cu responsabilități sociale –, nunta este marcată printr-o amplă ceremonie tradițională și religioasă. Astfel, ea consfințește și întărește legăturile de familie și neam în fața lui Dumnezeu, a părinților și comunității sătești, într-o atmosferă sărbătorească, de petrecere și de pitoresc spectacol folcloric.

„Trecerea” se face cu participarea unui mare număr de persoane, având roluri și funcții bine precizate tradițional. În primul rând iau parte mirele și mireasa, în jurul cărora gravitează acțiunile pline de răspundere ale părinților, fraților și surorilor. Persoanele cu funcție ceremonială: *nașii*, „*frații de mireasă*” și „*de mire*”, *cumnatul de mână*, *domnișoarele de onoare*, *stolniceasa*, *brădarul*, *stegarul* completează și dau farmec acestui fastuos ceremonial, fiecare cu partea sa de contribuție. Ceremonialul nupțial este rotunjit de participarea persoanelor cu funcție artistică: *starostele*, *colăcarii*, *chiuitoarele*, *vornicii*, *vătăjeii*, și bineînțeles, *nelipsiții lăutari*. Nu de puțin interes sunt

¹ Ioan Alexandru – *Semnificația nunții*, în *Nunta la români. Orații*, Ediție îngrijită de Ion Moanță, 1989, Editura Minerva, p. 5.

și cei cu îndeletniciri economice: *socăcițele*, *bucătarii*, *artelnicii*, *pochinzăreasa*, *călțunăresele* și apoi marea masă a comunității: participanții direcți - *nuntașii* - și în anume momente ceremoniale - *asistența*.

I-am amintit aproape pe toți întrucât în cântecele de nuntă vor avea motiveme lirice proprii. Bineînțeles că între rolurile aceluia cu funcție de ajutorare nu sunt delimitări de netrecut, ele pot fi cumulate ori dispersate în raport de factorii locali. O trăsătură comună însă se impune tuturor personajelor nunții, izvorâtă din natura internă și de concretizare a nunții, anume aceea de dublă funcție – pe de o parte de participant direct, integrat ceremonialului, susținându-și rolul în fața asistenței iar, pe de altă parte, el însuși asistent și comentator, la rândul său fiind un spectator al pitorescului spectacol.

În raport de rolul pe care îl susțin, personajele nunții își etalează însemnele distinctive cu funcție ceremonială: veșminte – costumul de mire, costumul sau rochia de mireasă, costumul de sărbătoare pentru toți ceilalți. Ca obiecte și elemente rituale, se întâlnesc de obicei cu preponderență: cununa, inelul, sovonul, lămâița, hobotul, zăvonul, voalul, peteala, mărgelile - pentru mireasă; vrâsta, floarea de târg - pentru mire iar pentru ceilalți – prosoape, năfrâmi, batiste, funde, panglici, bețe împetelate cu fire colorate sau împistrite, plosca ori glajea. Momentele ceremoniale sunt marcate de colaci, lumânări, flori, brad, steag, măr, „găina de nuntă” etc.

Toate acestea constituie elemente proprii ce marchează și sunt tipice unor momente ceremoniale, fiind purtătoarele unui mesaj subînțeles comunității etnice. Ele constituie astfel și un aspect al comunicării, ce se face simbolic și metaforic ori direct. Nunta evoluează pe o bază de comunicare exteriorizată într-un limbaj familial (colocvial) și unul aristic (poetic). Între cele două aspecte ale limbajului este o continuă corelație și întrepătrundere, un schimb perpetuu de imagini, scheme, tipare și formule călătoare, mai ales în vorbirea directă se altoiesc numeroase formulări și expresii poetice. Unele dintre aceste exprimări tipice, foarte frecvente, fără a fi poezie propriu-zisă, sunt formulele protocolare – cereri, invitații, îndemnuri la masă, la joc, formule de salut, de întâmpinare și la despărțire – care împrumută imagini poetice, au un conținut mai stabil și sunt exprimate într-o formă mai îngrijită decât aspectul vorbit familial.

Etnografic și folcloric obiceiurile nunții românești, diferențiate parțial zonal, dar nu în esență, au conținut bogat, variat și foarte complex.

Nunta tradițională se realizează printr-o amplă desfășurare în timp (de la 3 zile până la o săptămână) și spațiu (la casa mirelui, miresei, nașilor, primărie, biserică, râu, fântână, pomi cu funcție rituală – brad, măr). Mai recent durata s-a restrâns la una sau două zile și multe dintre funcțiile persoanelor ajutătoare au fost suprimate. Tot mai mult se observă o distanțare între „nunta de odinioară” și cea de astăzi prin influența și penetrarea „nunții orașenești”. Nunta, în accepția veche, se realiza prin succesiunea gradată de etape și momente ceremoniale între multele ludice, însumând un întreg, cu o structură în esență unitară, dar materializată în forme concrete cu pregnante deosebiri zonale și locale.

Funcțional înmănunchează două acțiuni tradiționale:

a. rituri de trecere – o serie de practici, datini, ceremonii reflectând credințe străvechi și cu unele suprapuneri mai apropiate, chiar dacă în conștiința oamenilor și-au pierdut semnificațiile inițiale, și

b. rit-spectacol – un bogat repertoriu de manifestări artistice: cântece - muzică vocală și instrumentală -, dansuri, jocuri scenice, gestică, pantomimă, întreceri atletice ș.a. După cum se poate observa avem de a face cu două limbaje - unul colocvial, de comunicare, și un altul de exprimare artistică. Aceste aspecte nu trăiesc izolat și independent ci într-o continuă și permanentă împletire, susținându-se și sprijinindu-se reciproc, în dozaje diferite. Totodată, pe lângă caracterul propriu, tipic nunții, au părți și elemente comune cu alte obiceiuri din ciclul sărbătorilor de peste an și cel al vieții omului sau cu unele prilejuri neocasionale.

Structural în desfășurarea nunții se desprind trei perioade:

I. o etapă premergătoare, de cunoaștere reciprocă a tinerilor și familiilor lor în cadrul vieții sătești, la muncă - șezători, clacă -, sărbători, hora satului, nedei, joc etc,

II.a. nunta propriu-zisă, cu o fază premergătoare al cărei prim act este *pețirea*, apoi *logodna*,

II.b. ospățul - petrecerea - cu pregătirile din ajun a elementelor economice (mâncăruri, băuturi, daruri) și a obiectelor ceremoniale: cununa, bradul, steagul, vrâsta, stolnicul, chemarea la nuntă a tinerilor și maturilor, succesiunea momentelor ceremoniale esențiale: ducerea la apă, jucarea bradului, gătirea miresei și a mirelui, schimburile, colăcăria – stărostia, înhobotarea miresei, iertăciunile, cununia, hora mare – strigarea zestrei, petrecerea la masa nunții, aducerea găinii, închinarea darurilor, danțul în bani, darul,

II.c. încheierea nunții: plecarea nașilor, zorile, danțul, vestea bună, uncropul ș.a.,

III. etapa postnupțială, de acomodare și integrare în viața de familie și a comunității sătești – calea primară, pomul de familie, vizite ale tinerei familii la nași, părinți, rude.

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

Scenariul coordonează o unitate de timp temporală și spațială ansamblului complex de manifestare prin care nunta prinde viață și mișcare. Este un scenariu general, specific nunții românești, identic și unitar în principiu, dar realizându-se prin variante locale și zonale, care în detaliu se diferențiază, însă în esență îi sunt subordonate. Teoretic se subdivide în numeroase etape, faze, episoade și momente ce se succed, se înlănțuie, se împletesc și întrepătrund conform unei ordini, dar în practică detaliile și nuanțele se suprapun, își schimbă locul ori pot lipsi. Succesiunea momentelor nu este o simplă juxtapunere întâmplătoare, ci o continuitate și interdependență a unei arhitecturi de un mare echilibru și suflu local. Unitatea este rezultanta unei logici interne, a unei structuri bine definite, atât pentru fiecare element în parte, cât și a nunții ca întreg. Nunta apare ca o rezultantă a însumării structurilor părților și elementelor componente, un sistem de structuri succesive a unor unități sincretice foarte complexe. Fiecărui moment ceremonial i

se asociază, pe lângă practici și credințe, o anumită muzică, joc, poezie cu caracter ritual ori laic.

Poezia ceremonială întâmpină, însoțește sau face legătura între momentele esențiale, având rolul de a explica sensul intern al desfășurării cât și să dea înțeles și unitate întregii manifestări. Purtătoare de mesaj, exteriorizează și pune în evidență intenția, scopul, particularitățile și însușirile fizice și morale ale personajelor nunții, folosind tipuri generale ale liricii, dar cu aluzii aplicate și individualizate fiecăruia în parte, imprimă mișcare și dinamism, conferind o măreție epică ceremoniei nuptiale. Poezia nunții este extrem de bogată și diversă, frecventă de-a lungul întregii manifestări, de o înaltă metaforizare și transfigurare artistică a vieții, materializată în forme proprii poeziei populare în general dar și în specii literare tipice – **orațiile**.²

Marcând momentele ceremoniale, textele poetice se exteriorizează cântat, strigat, rostit – respectiv: cântece, strigături, orații. Între acestea sunt delimitări tematice și de manifestare precise, dar nu de netrecut încât să excludă pătrunderea de motive, imagini poetice, scheme – adesea între cântece și strigături fiind permanente treceri. Poezia cântată – cântecele ceremoniale – se performează solistic sau în grup, individual ori

² *Nunta la români. Orații*, ediție îngrijită de Ion Moanță, ed. I/1974, ed. a II-a/1989, Editura Minerva, București. Ion Moanță, *Indexul tipologic al poeziei ceremonialului nunții transilvănene*, lucrare de plan realizată în cadrul Institutului de Etnografie și Folclor “C. Brăiloiu”, finalizată în 1989, nepublicată încă. Idem, *Nunta românească în literatura cultă*, 2001, Editura Card, București. *Hai la nuntă! Mică enciclopedie a ceremonialului nupțial în documente radiofonice*, alcătuită de Ion Moanță, 2003, Editura Casa Radio, București. Idem, *Rădăcini arhaice ale colăcăriilor de nuntă*, în “Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor “C.Brăiloiu”, Serie nouă, 1990, București, Editura Academiei Române, p. 176-187. Idem, *Din ceremonialul nunții – Cântarea Cana Galileii*, în vol. “Toamna. Tradiții și obiceiuri”, 1991, Academia Română – Institutul de Etnografie și Folclor, București, p. 26-31. Idem, *Nunta domnească în literatură și folclor*, în “Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor “C. Brăiloiu”, Serie nouă, tom 5/1994, Editura Academiei Române, București, p. 137-156. Ion Șeuleanu, *Poezia populară de nuntă*, în col. “Universitas”, 1985, Editura Minerva, București.

cu acompaniament muzical – trăsătură ce marchează o adevărată diferențiere a provinciilor istorice (Transilvaniei fiindu-i mai specifică adeseori cântarea în grup, Munteniei și Moldovei cea individuală, solistică, având acompaniament lăutăreasc). Tot această caracteristică se diferențiază și diacronic - trecutul - unde domina exprimarea în grup format mai ales din femei - și prezentul - când este des întâlnită performarea lăutărească, solistică. Poezia strigată se exprimă numai individual și într-un context specific de mișcare scenică și dans, fiind exteriorizată mai ales în timpul jocului.

Celor trei etape ale nunții – premergătoare, nunta propriu-zisă, postnupțială – le corespunde o poezie adecvată tematic și funcțional. Primei etape și celei de a treia le revine o parte din repertoriul general – cântece, doine, strigături – tratând oarecum aspecte tangente nunții. Pregătind psihologic întâmpinarea evenimentului nupțial această poezie dezvăluie problematica atât de complexă ce o implică o asemenea trecere, înfățișând universul de frământări a celui ajuns în fața căsătoriei, repercursiunile ei, diversele ipostaze rezultate din relațiile și contradicțiile ce se statornicesc între căsătoriți, noul mediu familial și social. Poetic, flăcăul și fata mare își mărturisesc scopul și rostul înjghebării familiei, sunt neliniștiți de graba ori așteptarea îndelungată a înfăptuirii ei, sunt zbuciumați de neîmplinirile cauzate de neegalitățile materiale.

Etapa care concentrează cea mai multă poezie este *nunta propriu-zisă*, căreia îi conferă o aură de sărbătoare. Avea dreptate Gh. D. Mugur când afirma: „Serbările românești au fost serbări de poezie. Nunta noastră e numai orații și flori, cântece și jocuri. Adevărată serbare în sens antic.”³

Cântecele ceremoniale: „ale miresei”

În cadrul nunții, personajul care concentrează întreaga atenție, adună toate privirile – nu numai ale mirelui ci și ale asistenței, este *mireasa*. Prezența ei domină toate planurile: ei i se acordă întâietate și îngrijire, i se arată stimă și dragoste, i se dau în

³ Gh. D. Mugur, *Educația popoarelor prin sărbători* în *Sărbători fericite!* Antologie de conferințe radiofonice din Arhiva Societății Române de Radiodifuziune, Volumul I (1932-1935), 1999, București, p. 20.

dar cele mai frumoase și mai scumpe obiecte, i se confecționează cele mai alese straie, i se face cea mai frumoasă și specifică totodată împletire a părului de cele mai meștere femei ale satului.

Pe planul artei muzicale și literare concentrează cele mai reprezentative și mai interesante cântece din întreg repertoriul nupțial. Astfel cântecele miresei, numeroase și variate dar în esență unitare, sunt obligatorii oricărei nunți după cum e însăși prezența miresei. Nu se cântă oriunde și oricând ci sunt proprii unor momente ceremoniale, însoțesc unele practici și gesturi cu funcție rituală, al căror înțeles străvechi s-a pierdut, rămânând numai semnificația ceremonial festivă. Cântecele miresei dau înțeles și unitate actului ceremonial, explică sensul intern al structurii și desfășurării lui.

Ele se performează la făcutul cununii, punerea petelei, la împletirea părului, la îmbrăcatul hainelor de mireasă - la înhobotat, înainte de plecarea la cununie, la depărțirea de părinți, când își schimbă portul de mireasă cu cel de nevestă - la deshobotat, constituind adevărate trepte în actul inițierii tinerei fete în noua viață pe care o începe. Cei care performează cântecele sunt grupul de fete și tinere neveste, uneori și feciori, în partea vestică și de nord a țării, iar în sud și est, cel mai obișnuit lăutarii. Se interpretează la unison sau octavă, se recită melodios sau chiar se strigă de grupul tinerilor, în Transilvania și parțial Banat mireasa le răspunde, în Maramureș se realizează un adevărat dialog versificat, în Muntenia și Moldova sunt executate de lăutari, vocal cu acompaniament instrumental.

În Oltenia, duminică dimineața, corespunzător momentului de la bărbieritul ginerelui, la casa miresei s-a „adus apa” și s-a terminat „hora apei”. Druscele și cu alte fete încep să pregătească mireasa pentru cununie, adică o piaptână, îi împletesc părul în formă de cunună pe cap, îi pun salba, o îmbracă cu rochia și o încing cu bete frumoase, îi pun peteala. În timpul acestui act ritual-ceremonial se execută cântece specifice, care degajă o atmosferă tristă, duioasă, proprie cântecelor de despărțire. De asemenea, în Moldova, ca și în alte părți, cântecele pun în antiteză aspectele vieții de fată, plăcute, lipsită de griji, față cu cele de familie, în care îndatoririle și responsabilitățile cresc. Se poate spune că versurile specifice acestui moment din ceremonialul de nuntă constituie un poem lirico-tragic al fetei ce trebuie să se despartă de mediul familial, uneori și de cel al satului, în care a

crescut, al durerii despărțirii de părinți, frați și surori, de lucrurile și locurile dragi. Consemnează apoi și aspecte diferite ale reacțiilor afective pe care le determină acest eveniment asupra mamei și prietenelor din copilărie. Așa se explică bogăția formulelor metaforice, prezența unor teme comune și altor genuri și specii folclorice, ca invocarea soarelui de către mama miresei să țină ziua mai mare, ce este frecventă repertoriului funebru, sau numeroaselor motive din colinde și cântecele de înstrăinare.

Literar, cântecele miresei grupează două sau mai multe motive lirice, devenite clișee poetice, reprezentate prin motiveme, a căror alăturare nu este obligatorie ca ordine, ci dependentă de interpret și împrejurările concrete. Totuși ele constituie o categorie tematică stabilă și unitară față de repertoriul neocazional, din care împrumută unele motive și expresii lirice.

Suita motivemelor

Cu fiecare nuntă în parte, deși există un scenariu latent oarecum comun întregii suflări românești, se reiterează un repertoriu propriu și specific zonal, tăiește și se exprimă o experiență de viață unică, adecvată atât aceluia implicat direct - actanții principali - mirele și mireasa, familiile și rudele acestora cât și a participanților din afara cercului acestora. De fiecare dată un univers etnografic și folcloric local, latent și un altul activ, este alcătuit și reîncarnat pe loc în deplină concordanță cu zestrea culturală a vetrei zonale. În cadrul acestuia cântecele miresei se reiterează ca o salbă de motive – subsumând unități tematice minime pe plan semantic și poetic, circulând în suite mai mult sau mai puțin ample - ceea ce constituie textul cântecului. De cele mai multe ori motivele sunt chemate în timpul performării și susținute de momentele ceremoniale la care se referă, alte ori apar aleatoriu și independent de situația concretă.

Aproape nu este aspect al vieții de tânără și apoi de măritată care să nu-și aibă o transpunere pe plan poetic, încât relevând chiar și sumar din restrânsa bibliografie a cântecelor nuptiale sincretice o parte din câmpurile semantice se poate întrevedea un complex caleidoscop al vieții, un variat mozaic având o multitudine de culori, pastelate în tonuri optimiste ori triste.

Seria motivemelor o începem cu cele care se referă la: *măritat*, surprins în motiveme, de la 4 la 8 versuri, în ipostaze triste, întunecate. Miresei, respectiv fetei de măritat, i se atarge atenția că acest pas pe care trebuie să-l facă este de mare iportanță, fiind ireversibil. De aceea trebuie să-l privească cu maximă seriozitate, cumpătare și înțelepciune. Două etape sunt condensate în aceste catrene – una a tinereții fără griji, de care să nu se despartă și cea care urmează măritatului, încărcată de neprevăzut și mai ales de disconfort datorat „bărbatului”, soacrei, copiilor etc.

Sucesiunea acestora urmează să cuprindă toate etapele și momentele ceremoniale.

Pentru a scurta trimiterile la lucrările citate am făcut următoarele abrevieri:

- c. cântec
- h. hora
- m. mireasă
- n. nuntă

- p. pagină
- v. variantă

Ordinea citărilor este : autorul, titlul lucrării (abreviat), pagina, numărul indicat de autorul respectiv, în paranteze este consemnat nr. motivemului din text, însoțit de semnul: – = incipit, sau la final, iar + = în mijlocul textului. Acolo unde există anii de culegere, au fost menționați, ca și momentul ceremonial ori specia folclorică. Nu au fost uitate localitatea de proveniență și alte notații semnificative.

Indicele motivico-tipologic al textelor poetice extrase din repertoriul nupțial studiat de etnomuzicologă sub aspectul conexiunii tipologice la nivelul sincretismului muzică-text cuprinde următoarea codificare: clasa și subclasa tipologică, definite prin numere arabe cu subdiviziuni (ex: 1.1.; 1.2. ...) / numărul de ordine al motivemelor în succesiunea ritualică (1-45), însoțit de subdiviziuni desemnând grupe de variante.

Întreaga tipologie apare, teoretic, întocmai ca un cântec ceremonial nupțial alcătuit din totalitatea motivemelor cuprinse în

textele sincretice din bibliografia întocmită de Constanța Cristescu⁴.

INDICELE MOTIVICO-TIPOLOGIC AL TEXTELOR CÂNTECELOR NUPTIALE

1. Măritatu (însuratu)

- 1.1./1. Măritatu, însuratu
- 1.2./2. C-atunci vei fi tu fată
- 1.3./3. Că bota-i pe grindă-n casă
- 1.4./4. Cununa
- 1.5./5. Portul
- 1.6./6. C-așa-i rându fetilor
- 1.7./7. Creșteți, flori și vă-nfloriți

2. Actanții principali

- 2.1./8. Mireasa
- 2.2./9. Mireasa - mirele
- 2.3./10. Mirele
- 2.4./11. Mirele, mireasa – mama
- 2.5./12. Drumurile la mireasă
- 2.6./13. Cărările oprite

3. Despărțirea

- 3.1./14. Despărțirea miresei
- 3.2./15. Ia-ți, mireasă, ziua bună
- 3.3./16. Ia-ți gândul de la feciori
- 3.4./17. I. Plânsul miresei
- 3.4./17.II. Mila de la mamă, tată, bărbat, soacră
- 3.5./18. Elemente substitutive miresei

4. Plecarea miresei

- 4.1./19. Când bate ceasu unu
- 4.2./20. Rămâi, mamă, sănătoasă
- 4.3./21. Hai, maică, de mă petreci
- 4.3./22. Ruga către soare

5. Momente ceremoniale

- 5.1./23. Cununia
- 5.2./24. La schimburi

⁴ *Indicele bibliografic* realizat de muzicolog Constanța Cristescu este publicat la p. 115, pentru identificarea trimiterilor abreviate la surse din cadrul indexului nostru.

- 5.3./25. La tăierea mlădiței
 5.4./26. Nevesteasca
 5.5./27. La masa nunții
 5.6./28. Hora mare (Hora miresei)
 5.7./29. La vulpe
 5.8./30. Perina
 5.9./31. Jocul bradului
 5.10./32. A colacilor
 5.11./33. Cântecu găinii
 5.12./34. Zorile
 5.13./35. Daruri la mireasă

6. Dintre persoanele nunții

- 6.1./36. Soacra
 6.2./37. Nora - soacra
 6.3./38. La socri
 6.4./39. Nunu - nuna
 6.5./40. Fina
 6.6./41. Popa
 6.7./42. Sechereșu
 6.8./43. La druște și vătăjei
 6.9./44. Meseni
 6.10./45. În străini

7. Diverse

1. Măritatu (însuratu)

1.1. / 1. Măritatu (însuratu)

1.1. / 1. a.

Fetiță de om bogat,
 Nu sări la măritat,
 Ca frunza la scuturat.

Frunza se mai face-odată,
 Dar tu fată, niciodată
 Până-ți poți purta primile.

Huedin, 1978, p. 91, nr. 54, (2+ +, h. miresei), Sâncrai, 1974; p. 91, nr. 41, (2+ +), Sâncrai, 1974.

Ciubotaru, *Somuz*, p. 98-100, nr. 53, (2+ +, la dishobotat), Preuțești, SV; Ciubotaru, *Moldova*, p. 137-145, nr. 20, (3 + -, la nuntă), Haineț, 1975. Delion, *Neamț*, p. 9, nr. 20, (2 + +), Vad, Dragomirești.

Această variantă se întâlnește în 4 texte, provenind din Huedin și Suceava.

Versul 1 este aproape același în 3 variante, excepție nr. 53, „cu păr buclat.”

Versul 2 : nu sări este reprezentat de sinonime – ce sălești, nu grăbi.

Versurile 4, 5 devin: Frunza se scutur-o dată / Și la anu crești altă, în var. 53.

Termenul frunză este înlocuit cu floare în var. 20. Floarea crește și-a-nflori / Dar tu fată nu-i mai fi/, unde devin în plus 2 versuri.

1.1. / 1. b.

Mireasă de la părint,
Te grăbești la măritat,
Ca floarea la scuturat,

Floarea mai înflorești-odată,
Dar tu nu te mai faci fată.

Ciubotaru, *Somuz*, p. 97-98, nr. 50, (1 - +, c. miresei la înhobotat), Hârtop, SV, 1968.

Primele 2 versuri ale acestei subvariante se mai întâlnesc în 2 texte din Moldova, unde mireasa este agrăită cu termenul de *Copilă din doi părinți*, *Cin' te-a pus să te măriți*, unul din Maramureș:

Cocoană din doi părinți și unul din Oltenia, *Copiliță cu părinți*, *La ce focu te măriți*, *Că mila de la părinți Anevoie-ai s-o mai uiți*, Fira, *Vâlcea*, p. 22-24, (5 - - , la punerea petelei).

1.1. / 1. c.

Rujulină din grădină,
Rf: Hoinam și dainam
mioreasă,
Ce-ai sâlit de-ai împupit,

Ori soarele te-o pălit?
- Soarele nu m-o pălit,
Numai vremè mi-o vinit.

Mîrza, *Bihor*, p. 167, nr. 131, (- -, h. miresei), Hodicel, 1968.

1.1. / 1.c.1.

Ori soarele te-o pripitu,
Ori vreme' ți s-o dinitu?
- Soarele nu m-o pripitu,

Că vreme mi s-o dinitu,
Vreme de căsătoritu.

Huedin, p. 91, nr. 35, (1 - +, leruitul miresei), Călățele, 1973.

1.1. / 1.c.2.

Ori mamî-ta te-o sâlit?
- Soarele nu m-o pripit,

Nici mama nu m-o sâlit,
Ci mi-i vremea de mărit.

Mîrza, *Bihor*, p. 167, nr. 130, (- -, h. miresei), Beliu, 1965.

Aceste variante provin numai din Bihor și sunt de o aleasă metaforizare a motivului, ce pare a avea afinități cu repertoriul de colinde – o dovadă în plus fiind prezența refrenului și denominarea de „leruit”. Primele trei versuri se reiau și în celelalte variante.

Termeni cu care este agrăită mireasa în aceste motiveme sunt: copilă, copiliță, fetiță, fată mare, rujulină, rujuliță din grădină - metaforic, cocoană < cocon = copil în Maramureș.

1.1. / 1. II.

Măritatu' are-un dar,
Îi și dulce și amar,

Delion, *Moldova*, p. 29, nr. 12, (1 - +, c. pt. mireasă), Zoițani, BT, 1970.

1.1. / 1.II.a.

Ardă-l focu măritat, măi
că Tare-i acru și sarat, măi :/.

Badrajan, *Basarabia*, p. 139, nr. 17, (5 + -).

1.1. / 1.II.a.1.

Măritatu nu-i p-o sară
Să grăiești cu feciori iară.

Pop, *MM*, p. 114, nr. 69, (1 - +), Leordina, 1976.

1.1. / 1.II.b.

Măritatu nu-i noroc,
Că bărbatu-i zd'ici d'e foc;
Măritatu nu-i t'icneală,
Că bărbatu-i zd'ici d'e pară.
Ńici bărbatu nu ți-i frat'e,

Să gând'ești că nu t'e bat'e;
Ńici soacra ta nu ți-i mamă,
Să gând'eșt'i că nu te
'nd'eamnă.

Bartók, *RFM, II, Maramureș*, p. 236, nr. 78 b, (- -), Breb.
Ciubotaru, *Șomuz*, p. 267-268, nr. 226, (+ +, la miri), Gălănești, 1972.
Delion, *Moldova*, p. 24, nr. 49, (- -), Nămolosa, GL, 1977.

1.1. / 1.II.d.

Maritatu-i ziug di șer, :/
/: Trag într-însu pânî chier, :/
Maritatu-i ziug de-aramî,

Trag într-însu fărî samî,
Maritatu-i ziug di cheatrî,
Nu sî rupi nișiodatî.

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 270-271, nr. 231, (- -, la miri), Horodnic de Sus, 1973.

1.1. / 1.II.d.1.

Frundzî-n fazi, frundzî su
fazi(u),
Catî, măi niri, și fași(u),
C-aiesta nu-i zug di vași(u)?

Înapoi ca sî-l disfași(u).
C-aiesta-i on ziug di boi(u),
/: Nu-l poț disfași-napoi(u).:/

Ciubotaru, *Moldova*, p. 137-145, nr. 25, (1 - +, de nuntă – la mire), Straja, 1972.

1.1. / 1.III.a.

Cântați, fete și horiți,
Până sunteți la părinți,
Cântați, fete, horele
Și vă purtați florile.

După ce v-ați mărita,
Horile nă-ți mai juca,
Florile n-ăți mai purta.

Fira, *Vâlcea*, p. 22-24, (4 - -, c. m. la punerea petelii).
Comișel, *Pădureni*, p. 61, nr. 33, (4 + -), Cerbăl, HD.

1.1. / 1.III.b.

/:Horeșt'e-ți, fată, horile:/,
Până ești cu surorile.
/:Că dacă t'e-i mărita-le:/,

Nu-i cut'eza dă cânta-le
/:Dă d-ogud dă soacra ta-le:/

Bartók, *RFM*, V, p. 526, text 1200, (- -), Cotiglet, BH.

1.1. / 1.III.c.

Că dacă ti-i mărita,
Nicări nu-i cuteza,
În casă de mamă-ta,

În tindă de nene-tău.
Afară de prostu tău

Huedin, p. 91, nr. 41, (3 + +, h. miresei), Sâncrai, 1974.

1.1. / 1.III.d.

/: Foilița mneduniță, :/
/: Să mărit-o copciliță, :/
/: Frundzî verdi mădzărean, :/
/: Puté mai feti vun an. :/

/: Fetiă nu-i hainî gre, :/
/: Bati vântu șî ț-o ie, :/
/: Fetiă-i haină ușoară, :/
/: Bati vântu șî ie zboară.:/

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 272, nr. 232, (3 ++, 4 + -, la miri), Vicovu de Jos, 1974.

1.1. / 1.IV.a.

/: Săleașili gățășoari, :/
/:De-amu n-or mai purta
floari,:/

/: Numa doauă boldișoari, :/
/: Boldișoari din dușeanî :/
/: Șî pândzătură din teară. :/

Ciubotaru, *Moldova*, p. 272, nr. 232, (2 + +, la miri), Vicovu de Jos, 1974.

1.1. / 1.IV.b.

/: Gățășoari galghioari, :/
/: Cum n-or purta eli floari,:/

/: Numai fes șî bulendreli, :/
/: Bunîoarî ca ș-a meli.:/

Ciubotaru, *Moldova*, p. 137-145, nr. 20, (2 + +, de nuntă), Haineț, 1975; p. 137-145, nr. 21, (2 + +, de nuntă), Straja, 1977.

1.1. / 1.IV.c.

/: Oi, sarași gățășoari,:/ /: Niși de-așelea nu-ț purta,:/
/: Voi de-amu nu-ț purta floari,:/ /: Barbatu nu ț-a lua,:/
/: Numa doauî cotranșioari:/ /: S-a duși-n câșmî ș-a bea.:/

Ciubotaru, *Moldova*, p. 137-145, nr. 22, (2 + +, de nuntă), Gura Putnei, 1978; p. 270, nr. 230, (2 + +, la miri), Putna, 1978.

1.1. / 1.V.

Hai, hai! Tânără și ne-nvățată
Mămucă ț-a si păcat Și bărbatu multe-așteaptă.
Tânără m-ai măritat
Pop, *MM*, p. 119, nr. 80, (3 + +), Borșa, 1974.

1.1. / 1.VI.

Sărace ficior holtei, Săracă fată ficioară,
Că nu știi pe cine iei; Că nu știi cine se-nsoară.

Huedin, p. 91, nr. 48, (4 + -, h. mirelui).

1.1. / 1.VI.a.

/: Frundzî verdi di sacari:, /: Țî s-o scurtat drumur'li(ri),
/: Nimi-n lumi nu sî-nșalî:/ S-o batut carărili(ri),
/: Ca fișioru cân sî-nsoarî.:/ Nu-i bati carărili(ri)
/: Plânzi, plânzi, măi baieti,:/ Pi la tăti porțâli(ri).
/: Cî de-amu nu merzi la feti,:/

Ciubotaru, *Moldova*, p. 137-145, nr. 25, (2 + -, de nuntă), Straja, 1972.

1.2. / 2. C-atunci vei fi tu fată (june)

1.2. / 2.a.

Când o criesce iarbă-n peatră, M'or despărțit ficuță;
Atunci îi fi, soră, fată. Când crescui ca bradu-n sus,
Când crescui ca mladjiță, Atunci conșiu-n cap mi-o pus.

Bartók, *RFM*, *V*, p. 530, text 1209 a, (2 + +), Cenadu Mare, TM.

1.2. / 2.b.

C-atunci vei fi tu fată,
Rf.2: Gogoleo, soro,
Când o crește iarbă-n piatră, /Rf.

Și-atunci vei mai fi tu june, /Rf.
Când va face plopul prune. /Rf

Brediceanu, *Banat*, p. 41-42, nr. 2, (6 - -).

1.2. / 2.c.

Atunci te mai vezi tu fată,
Când o cânta știuca-n baltă
Și cristeiul pe corlată.

Delion, *Bacău*, p. 98, nr. 36, (2, + +, hobotarea m.), Grigoreni, Scorțeni, 1981.

Badrajan, *Basarabia*, p. 166, nr. 40, (1 - +); p. 166, nr. 41, (2 + +); p. 197, nr. 82, (- -).

1.2. / 2.d.

Da tu nu ti mai fași fatî!
Cân Dunărea s-a-nvârți,
Atunși fatî tu-i mai și!
Cân Dunărea a saca,
Atunși fată ti-i afla!

Cân a fași plopul peri
Șî răchita vișâneli.
Niși atunși și niși atunși,
Cân a fași plopul nuși!

Niși atunși și niși atunși,
Cân a fași plopul peri
Șî proțapu muguri verz
Atunși fatî ti mai vez!
Niși atunși și niși atunși,
Cân a cânta cucu-n baltî
Șî mierluța pi corlatî,
Atunși ti mai fași tu fatî!

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 98-100, nr. 53, (3 + -, la dishobotat), Preuțești, SV, 1976.

1.2. / 2.I.a.

Ei! Taci, mireasă, nu mai
plânge
Că la maică-ta te-oi duce

Când o face plopul pere
Și răchita micșunele.

Delion, *Moldova*, p. 24-25, nr. 8, (1 - +, c. de jale la îmbrîcatul m.), Roman, NT, 1960; p. 26, nr. 9, (3 + -, c. m.), Pădureni, BT; Delion, *Bacău*, p. 92, nr. 29, (1 - +), Moinești, 1992; v. 2, Drăgușani, 1952; p. 94, nr. 33, v. 2, (1 - +, dezlegarea m.); (3 + +), Bogdănești, 1983.
Badrajan, *Basarabia*, p. 169, nr. 45, (2 + -); p. 170 – 171, nr. 47, (- -); p. 193, nr. 75, (1 - +); p. 194, nr. 76, (- -).

1.2. / 2.I.a.1.

Și răchita vișinele
Și restel poame moi
Atunci te duci înapoi

Delion, *Bacău*, p. 92-93, nr. 30, (1 - +), Itești, BC, 1952.

1.2. / 2.I.a.2.

Taci, mireasă, nu mai plânge	Când o face plopul nuci, <i>măi</i>
Că la maică-ta te-oi duce	Și răchita mere dulci.

Delion, *Bacău*, p. 93, nr. 31, (1 - +), Pânțești, 1992; p. 98, nr. 36, (1 - +, horbotarea m.), Grigoreni, Scorțeni, 1981.

Badrajan, *Basarabia*, p. 158 – 159, nr. 33, (1 + -).

1.2. / 2.I.a.3.

<u>Of!</u> Taci, mireasă, nu mai plânge,	Când a crește grâu-n tindă
Că la maică-ta te-i duce	Ș-a ajunge spicu-n grindă.

Badrajan, *Basarabia*, p. 166, nr. 41, (3 + +); nr. 42, (1 - +)

1.2. / 2.I.a.4.

/:Taci, mireasă, nu mai plânge,:/	Când s-a-ntoarce apa-n sus
<i>Rf.: Cucoană mireasă</i>	Pământul cu iarba-n jos
Că la maică-ta te-om duce	Tot atunci și nici atunci
Când o face plopul pere	Când o face plopul nuci
Și răchita micșunele,	Și răchita mere dulci.

Delion, *Bacău*, p. 94, nr. 33, (1 - +, la legatul m.), Bogdănești, 1992.

1.3. / 3. Că bota-i pe grindă-n casă

1.3. / 3.a.

Nu te supăra, mireasă,
Că-i joardă la grindă-n casă;

Nici nu-i lungă, nici nu-i lată,
Ci pe spate măsurată.

Bartók, *RFM, V*, p. 532, text 1209 c, (2+ +), Sânnicolau Mare, TM.

1.3. / 3.a.1.

Nu te supăra mnireasă,
Că-i bota pă grindă-n casă;

Și-i cioplită și-i miezdrită
Și pă sama ta gătită.

Mîrza, *Bihor*, p.173, nr. 140 – e, (5 + -, când o învelește, adică îi face conciu.), Săbolciu, 1972. Mîrza, *Bihor*, p.163, nr. 123, (1 - +, h. m.), Topa de Criș, 1968; p.166, nr.128, (4 + -), Miersig, 1966; nr. 129, (5 + -, h. m.), Roit, 1968; p.166, nr. 128, (+ +,h.m.); p. 168, nr. 132, (2 + - , h.m.); p. 173, nr. 140 e, (3 + -), Săbolciu, 1972. Bartók, *RFM, V*, p. 534, text 1214 b, (- -), Deleni, BH; e, (- -), Mănerău, BH; g, (- -), Dumbrăvița de sub Codru, BH, Pocioveliște, BH; p. 538, text 1220, (1 - +), Gherla, CJ.

Bartók, *RFM, V*, 1222 a, (1 - +), Groș, MM.

Comișel, *Pădureni*, p. 64, nr. 36, (- -), Ghelar.

1.3. / 3.a.2.

/: Nu te supăra, mireasă:/
mireas',

/: Că bâta-i pe grindă-n casă:/
cas'.

Îi durată-n patru dungi
Cât îs coast'ile de lungi;
Și-i durată și pălită,
De-a tale coast'e menită.

Bartók, *RFM, V*, p. 534, text 1214 a, (- -), Sighetu Marmației.

Mîrza, *Bihor*, p. 166, nr. 128, (3 + +), Miersig, 1966.

1.3. / 3.b.

Cu mătura de la ușe
Dă guda de tătăișe;

Cu mătura de sub pat,
De cânele de bărbat.

Mîrza, *Bihor*, p. 166, nr. 128, (4 + -), Miersig, 1966.

1.3. / 3.b.1.

Nu te supăra, mireasă, :/
Că mirele-i om milos,
Nu te bate cu lemn gros,

/: Şi te bate cu subţire, :/
/: Şi te bate-n toate zile

Brăilou, *Vâlcea*, p. 84, ex. 4; *Opere*, V, p. 79 – 89, (- -, c. la m.).

1.3. / 3.b.2.

Undi-ţ şedi cocuşoru
A să-ţ şadî pumnişoru.

Undi-ţ' şăd florili
A să-ţ şadî palmili

Badrajan, *Basarabia*, p. 166, nr. 41, (1 - +).

1.4. / 4. Cununa

1.4. / 4.a.

/: Nireasuicî, fii mai bunî, :/
/: Nu da floarea pi cununî, :/

/: Că cununa-i jug di fier :/
/:Trazi într-însu pân' şi pîeri.:/

Ciubotaru, *Şomuz*, p. 269, nr. 229, (- -, la miri), Suceviţa, 1978.

1.4. / 4.a.1.

Tu, mîireasă-ai fost nébună,
Ți-ai dat struţu pa cunună.
Cununa-i numa p-o noapt'e,

Nacazu-i până la moart'e;
Cununa-i numa p-o zî
Nacazu-i până-i trai.

Medan, *Cîntece*, p. 34, nr. 2, (2 + +), 1972.

1.4. / 4.b.

Cununiţa ta cea verde,
Cum te scoate dintre fete
Şi te dă între neveste!

Şi cununa cea de flori
Te pune între nurori.

Fira, *Vâlcea*, p. 22-24, (3 + +, c.m. la punerea petelei).

Bartók, *RFM*, II, p. 530, text 1208, (2+ -), Turţ, SM.

1.4. / 4.b.1.

Plânge-ți, pruncă, cununa,
Că mai mult n-o îi purta
D-în casă d'e la mă-ta.

Bartók, *RFM*, *II*, p. 530, text 1208, (1 - +), Turț, SM.

Pop, *MM*, p. 109, nr. 62, (2 + -, hore din grumaz), Vadu Izei, 1974.

1.4. / 4.c.

/: Mireasă, cununa ta:/

Roagă-te druștilor tale,

/: Împletită-i mânănel,:/

Să-ți o'mpletască mai rară.

Și purtată puținel.

Bartók, *RFM*, *V*, p. 236, text 79 a, (- -), Poieni; text 79 b, (- -), Ieud.

1.4. / 4.c.1.

Mniresă cununa ta (bis)

Să o si-mpletit mai lat (bis)

Împletită-i mânănel

Să si mai purtat un an (bis)

C-ai purtat-o puținel.

Pop, *MM*, p.113, nr. 66, (2 + -, c. cununii), Vișeu de Jos, 1971; p. 114, nr. 66, (1 - +), Vișeu de Jos, 1971; p.117, nr. 75, (- -), Botiza, 1975.

1.4. / 4.d.

e, Curunuță de sasău,

De-aș ști că mni-a fi de bine,

De-aș ști că mi-a fi de rău,

Pune-te-aș în clop la mine.

Nu te-aș pune-n clopul mneiu,

Huedin, p. 91, nr. 48, (1 - +, h. mirelui), Morlaca, 1974.

1.4. / 4.d.1.

Curuniță de sasău,

De-aș ști că te pui pă rău,

Pune-te-aș în capu meu;

Zvârli-te-aș din capu meu,

De-aș ști că te pui pă bine,

Și te-aș arunca su pat

Pune-te-aș în cap la mine;

Și-aș trăi neînsurat.

Huedin, p. 91, nr. 55, (1 - +, „a mirelui”), Călata, 1973; p. 91, nr. 54, (1 - +, h.m.), Sâncraia, 1974; nr. 58, (1 - +, c.m.), Călățele, 1973.

1.4. / 4.d.2.

Lua-te-aș din capu mneiu,	Să port primuța cu flori,
Și te-aș arunca sub vatră,	Și să mărg în șezători.
Să fiu la maica tăt fată,	

Huedin, p. 91, nr. 57, (1 - +, la m.), Văleni, 1976.

1.4. / 4.e.

Mńireasă, cununa ta	Să rasaie busuioc,
Da-o tu d'e-a rotița,	Să puie ficiorii-n clop,
P'ân ocolu mńe-ta.	Să margă vara la joc.
Und'e-a sta cununa-n loc,	

Medan, *Cńntece*, p. 34, nr. 2, (3 + -).

1.4. / 4.e.1.

Ia-ți mireasă cununa	Când fetele or juca (bis)
Și o dă de-a rotița	Tu îi sta și-i legăna (bis)
Pân grădina mńe-ta (bis)	Ș-apoi daina și daina
Unde-a sta cununa-n loc (bis)	Și iară daina daina.
Să rásaie busuioc (bis)	

Pop, *MM*, p. 115, nr. 71, (3 + -), Botiza, 1975; p. 116, nr. 74, (2 + -), Poienile Izei, 1975; p. 119, nr. 80, (1 - +), Borșa, 1974.

1.4. / 4.f.

/: În grăd'in'aceș'tii fet'e:/	- Pleacă-ți, zmot'n, vńrvurile,
/: Răsărit'o zmot'in verd'e:/	Să-mi iau două clomborele,
/: Da su' zmot'in cińe șed'e:/?	Să-mi fac dou' cununi din ele:
Șede-un mirel tinerel	Una s-o las la maica,
Cu mireasa lângă el.	Una mă cunun cu ea.

Bartók, *RFM*, II, p. 524, text 1196 b, (- -), Petroșani, HD.

1.4. / 4.f.1.

Înainte-acestei case
Hoi, 'nainte –
Răsărit-o zmot' in verd'e,
Să-mi iau două-tri clombuțe,
Să-mi fac două-tri penuțe:

Una penă mirelui,
Una peană miresei,
Una peană nunului,
Una penă nănașii,
Una peană god'iii.

Bartók, *RFM*, II, p. 524, text 1196 a, (- -), Petroșani, HD.

1.5. / 5. Portul

1.5. / 5.a.

Lasă-ți, fiică, portul tău,
Portul tău hăl fetesc,

Și-apucă hăl nevestesc.
Rf: Ei na și-mi dai am cunună.

Bartók, *RFM*, II, p. 550, text 1207 c, (2 + -), Valea Mare, AR.

1.5. / 5.a.1.

Ia, ia sama, soro, bine,
Că de azi, soro, 'nainte,

Îți lași portu de la fete
Și-apuci ăl de la neveste.

Brediceanu, *Banat*, p. 45-46, (5 - +, când se întoarce după măr).

1.5. / 5.b.

Hai!

Cum dai portu din fetie Rf. 2
P-acela de nevestie Rf. 1
Nu știi num-am auzit Rf. 1
Nevestâia-i port cinstit Rf. 1

Hai!

Numa-i tare bănuir Rf. 2
Numa-i tare bănuir Rf. 1
Nevestia-i port frumos Rf. 1
Numa-i tare lăcrămos. Rf. 1

Pop, *MM*, p. 119, nr. 80, (4 + -), Borșa, 1974.

1.5. / 5.c.

Hai să zicem Doamne-ajută,
Rf: Hai, na, și-n dai n-am
zăvonu,
Și zăvonu-i de mătăasă,

Să-l porți, fiică, sănătoasă;
Și zăvonu-i de bumbac,
Să-l porți, fiică, tot cu drag;
Să-ți fie, fiico, aminte,

Că de azi, fiico-nainte,
De fetie te-ai lăsat,

De zăvon te-ai acățat.

Brediceanu, *Banat*, p. 39-41, (- -, la îmbroboditul m., când junele ajunge la casa miresei, *c. de cununie.*).

1.5. / 5.d.

Vai săracă șișcă creață, /Rf.
Cum erai azi dimineață, /Rf.
Periată și-ncrețită, /Rf.

Dar acuma învelită. /Rf.
Țâpă, soră, cârpa jos, /Rf.
Că cu ea nu-ți stă frumos. /Rf.

Brediceanu, *Banat*, p. 41-42, nr. 8, (2 + -).

1.5. / 5.e.

Strânge-ți, soro, hainele,
Ți le stânge, ți le plânge
Și ți le bagă-n desagi,

Că tu-aicea nu mai tragi!
Și ți le bagă prin străiți,
Că tu-aicea nu mai șezi!

Comișel, *Pădureni*, p. 57, nr. 27, (- -), Bătrâna, HD.

1.5. / 5.e.1.

Strânje goaje ptiețiile,
Vine neaua și te-a ninge
Și-a vini părău mare

Și ți-a rupe inimare,
Și-a ta și-a măicuți tale.

Huedin, p. 91, nr. 35, (3 + +), Călățele, 1973.

1.5. / 5.f.

Că prima-i haină ușoară,
O suflă vântu și zboară

Da năframa-i haină gre,
Multe rânduri zac su ie.

Huedin, p. 91, nr. 57, (2 + -), Văleni, 1976.

1.5. / 5.f.1.

Tu nireasă, draga mē-re,
Pet'eaua ta cē rușie
Ce-ajunge până-n călcâie.

Viñe vântu și ți-o iē,
Și-ți adună ceața grē,
Ceața grē, armă ușoară,

Gândurile te omoară;
Unu azi și unu mâne,
Bartók, *RFM, II*, p. 530, text 1207 a, (1- +), Voiniceni, MȘ.; p. 526, text 1199 c, (2 + -), Ungheni, MȘ.

El' mai multe-n toate zile.

1.5. / 5.g.

Și /: Plânzi, nireasî, hobutu,
Cî ti duși la socru-tu, măi:/

/: Plânzi, nireasî, peteala,
Cî ti duși la soacrî-ta, măi:/

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 97-98, nr. 51, (2 + +, la înhobotat), Preuțești, SV, 1970.

1.5. / 5.h.

/: Niresucî, duneta,
Roagî-ti la nașî-ta, măi:/
/: Sî-ț mai leasî peteala, măi :/

Sî-ț mai les-o vițășoarî,
Ca s-o pui în cap la varî!

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 97-98, nr. 51, (6 + -, la înhobotat), Preuțești, SV, 1970.

1.5. / 5.i.

Plângi, mireasă, te omoară,
Că n-ai mai pune peteală,
Nici la coade floricele,

Nici în degete inele,
Și nici în urechi cercei,
Nici n-ai ședeă cu flăcăi.

Fira, *Vâlcea*, p. 22-24, (2 - - , c. m. la punerea petelii).

1.5. / 5.j.

Fire-ai, cârpă, blăstămată,
De când te-ai țăsut pân' spată,
Tu-ai făcut de nu-s eu fată!

Fire-ai cârp', afurisită,
Tu-ai făcut de-s învălită!
Rf: Dorul'e.

Bartók, *RFM, II*, p. 532, text 1209 b, (2 + -); text 1209 c, (1 - +), Sânnicolau Mare, TM.

1.5. / 5.j.1.

/: Ardî-te-ar focu di vol,

De-amu ti zvârl pi cuptiori,

măi,:/
/: Ard-o focu di petealî,

De-amu-o zvârl pi prisp-afarî.:/

Ciubotaru, *Şomuz*, p. 97-98, nr. 51, (5 + +, c. m. la înhobotat), Preuţeşti, SV, 1970.

1.5. / 5.k.

Mai muştră-să, muştră,
mireaso,
Portu cel fetesc,
În cel nevestesc.
Mai muştră-să, muştră
Portu fecioresc

În cel bărbătesc.
Răghită-mpupită
Mireasa-nvelită.
Bujor rătezat
Mirele-nsurat.

Mîrza, *Bihor*, p. 185, nr. 150 b, (- -, nevesteasca, când îi face conciu), Cărpinet, 1968.

1.5. / 5.l.

Nu te supăra, *fecioară*,
De portu fetesc;
Rf: Ei dainam şi dainam,
Că portu fetesc
Fost-o blăstămat
Tot de Dumnezeu
Şi de soţul tău.
Nu te supăra, *mirelu*,
De port fecioresc,

Că port fecioresc
Fost-o blăstămat
Tot pe Dumnezeu
Şi de soaţa ta.
Răghită-mpupită
Mnireasa-nvelită;
Gorun ciungărat
Fecior însurat.

Mîrza, *Bihor*, p. 185, nr. 151 b, (- -, "Când îi face conciu": Nevesteasca propriu-zisă), Ghighişeni, 1968.

1.6. / 6. C-aşa-i rându fetilor

1.6. / 6.a.

/: Aşa-i rându fet'iloru:/,
Cum îi rându merilor:
Până-s mere micuţele,
Stau în creangă cituşele (sic);

Dacă mere să măriesc,
Pică jos şi putrezesc,
La nime nu trebuiesc.

1.6. / 6.b.

Aşa-i rându fetilor:
Până-s fete micuțele,
La părinți li-i drag di ele;
Dacă fete să măriesc,

Ficiori atunci le-ndrăgesc
Și părinții le urâsc.
*Rf: /:Ei na și-n dai am
fecioară.:/*

Bartók, *RFM, II*, p. 530, text 1207 b, (- -), Săvârșin, AR; Brediceanu, *Banat*, p. 39 -41, (2 - - mergând spre biserică.).

Bartók, *RFM, II*, 1207 a, (2 + -), Vorniceni, MȘ; 1207 c, (1 - +), Valea Mare, MȘ; Comișel, *Pădureni*, p. 57, nr. 26, (- -, la ultoane), Muncelu Mic, HD, 1954; Medan, *Cântece*, p. 147, nr. 91, (13 + -).

1.6. / 6.c.

C-aşa-i din bătrâni lăsat, măi,
Fetele să n-aibă sat.
Nănășăca te-a lega,

Cărărușa ț-a scurta
De la feti, de la flăcăi, măi,
Și de la părinții tăi.

Badrajan, *Basarabia*, p. 154-155, nr. 28, (7 + -).

Moldoveanu, *Buzău*, p. 12-13, nr. 1, (5 + -), Cândești-Vernești, 1969-1971.

1.6. / 6.d.

/: Săracă maică cu fet'e:!
**(D-așè-i maică cu fata, măi,)*
D-aşa-i maica cu fet'el'e,
Cum è ceriul cu st'el'e-i,
/: D'imineața-i făr' dă el'e:;

D-aşa-i maica cu fata-l'e,
/: Cum îi ceriu cu luna-l'e:!
Sara-i plin ceriu dă-i luna,
Dimineața-i făr' dă ea.

Bartók, *RFM, II*, p. 526, text 1201 a, (- -), Rogoz; p. 528, text 1201 b, (- -), Dumbrăvița de sub Codru, BH.

1.6. / 6.e.

De-ar și drumul ca masa,
Bine-aș trăi cu maica;
Da drumu-i cu rădăcini,
Ca să trăiesc cu străini;

Da drumu tăt îi arat,
Ca să șed unde m-o dat.
De s-ar face dealu șes
Și pădurea loc frumos,

Să să vadă sat cu sat,
Să văd și io ce-am lăsat.

C'am lăsat bradu 'ncărcat,
Ce-am iubit io, l-am uscat.

Bartók, *RFM, II*, p. 528, text 1204, (- -), Poarta, MȘ.

1.7. / 7. Creșteți, flori, și vă-nfloriți

1.7. / 7.a.

Creșteți flori cât gardurile
Și să vină vânturile,
Să vă rupă spicurile,

Că voi flori vă vestejiți
Și mie nu-mi trebuiți.

Brediceanu, *Banat*, p. 39-41, (5 + -, când pleacă m. de la părinți la socri).

1.7. / 7.a.1.

Crește-ți, flori, cât gardurile,
Să vă bată vânturile,
Ca pe mine gândurile.
Crește-ți, flori și nu-nfloriți,

Că mie nu-mi trebuiți,
Dacă voi n-ați înflurit,
Când eram și eu fetiță,
Să vă pui pângă bestiță.

Bartók, *RFM, II*, p. 536, text 1216 b, (- -), Petroșani, HD.

1.7. / 7.a.2.

ci Creșteț' flori și înfloriț', măi,
/:Căci mii nu-mi trebuiț', măi,:/
Creșteț' flori cât gardu

Cî mii di-acuma-i leagî capu,
Căci mii îmi leagî cap'.

Badrajan, *Basarabia*, p. 127, nr. 4, (1 - +); p. 131 – 132, nr. 11, (3 + +);
p. 134, nr. 13, (2 + +); p. 135, nr. 2, (2 + -); p. 137, nr. 16, (6 + +); p.
140, nr. 18, (3 + -); p. 143, nr. 20, (3 + -); p. 144 – 145, (6 + -); p. 150 –
151, nr. 26, (2 + +); p. 161, nr. 36, (2 + +).

1.7. / 7.b.

Înfloriți, flori, înfloriți,
Că mie nu-mi trebuiți,
Că voi când îmi trebuiați, *of*,

Voi atunci îmbobociați,
Tot în pismă îmi făceați.
Înfloriți de stați părete,

Că eu mi-am ieșit din fete,
Mâine intru-ntre neveste.

Până azi cu fetele,
Mâine cu nevestele.

Fira, *Vâlcea*, p. 22-24, (6 - -, c. m. la punerea petelei), p. 47, (- -, c. la luarea petelei.).

Bartók, *RFM, II*, p. 536, text 1216 a, (2 + -), Turț, SM.

Brediceanu, *Banat*, p. 39-41, (2 + -, când pleacă m. de la părinți la socri.).

Ciubotaru, *Moldova*, p. 137-145, nr. 15 (3 + -), Horodnic de Sus; *Șomuz*, p. 97-98, nr. 51, (4 + +, c.m. la înhobotat), Preuțești, SV, 1970; p. 270, nr. 230, (- -, la miri), Putna, 1978; Delion, *Bacău*, p. 92, nr. 29, v. 1, (3 + -), Moinești, 1952; nr. 29, v. 2, (3 + -), Drăgușani, 1952; p. 94, nr. 33, v.1, (2 + - legatul m.), Bogdănești, 1983; Idem, *Neamț*, p. 8, nr. 19, (2 + +), Vad, Dragomirești, 1968.

Mîrza, *Bihor*, p. 171, nr. 137, (4 + +, h. m.); nr. 141, (3 + +, aleruitul m.).

Badrajan, *Basarabia*, p. 125-126, nr. 2, (3 + +; 5 + +), p. 131 – 131, nr. 11, (8 + -); p. 137, nr. 17, (4 + +); p. 146 – 147, nr. 22, (5 + -); p. 169, nr. 45, (1 - +); p. 191 – 192, nr. 73, (3 + -).

1.7. / 7.c.

/: Florișicî roșî ești, :/

/: Niși la flecăi a ti da, :/

/: Tu de-amu nu-n trebuiești, :/

/: Doarî sî ti pun de-o șagî: /

/: De-amu n-am a ti purta, :/

/: Pisti panzaturî albî. :/

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 267-269, (1 - -, la miri), Gălănești, 1972.

2. Actanții principali

2.1. / 8. Mireasa

2.1. / 8.a.

/: Florișicî di pi coastî, :/

/: Parcî-i scrisî di pi carti, :/

/: Frumoasî-i nireasa noastră, :/

/: Mai frumoasî cum sî șie? :/

/: Mai frumoasî nu sî poati, :/

/: Parcî-i scrisî pi hârtie. :/

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 267, nr. 225, (1 - -, la miri), Frătăuții Vechi, 1966.

2.1. / 8.b.

Mniresucă mândră ești
N-ai oglindă să te vezi

Să te vezi cum ești gătată
Altu n-ai si supărată.

Pop, *MM*, p. 114, nr. 69, (2 + +), Leordina, 1976.

2.1. / 8.c.

Mireasă, mireasă,
Rf: Of, of, of
Floritic' aleasă,
Cu ochii ca viorica,
Cu fața ca rochița,
Cu trupul ca rămurica,
Perișorul ca șofranul,
Ca să-ți omoare aleanul,

Gurița de porumbiță,
Ca să fii neichii drăguță.
Azi fată, mâine nevestă,
Să nu ai nici o năpastă,
Bărbățelu te-o ținea
Pe brațe ca iedera.
Că ai vrea, ori că n-ai vrea,
Bărbatul tot te-a lua.

Fira, *Vâlcea*, p. 9 -10, (- - , c. la așezat).

2.1. / 8.d.

Miresucă după tine (bis)
Pare-i rău la oricine (bis)

Mireasă, mirele tău (bis)
La multe le pare rău (bis)

Pop, *MM*, p. 115, nr. 71, (2 + +), Botiza, 1975; p. 116, nr. 72, (1 - +),
Sarasău, 1975; p. 121, nr. 83, (2 + -), Glod, 1976.

2.1. / 8.e.

Tu mireasă, miresucă, :/
Tu nimica n-ai prânzit,
Pân-ai mers la jurământ;

Tu nimica n-ai mâncat,
Până popa te-a jurat.

Brăiloiu, *Someș, Op. V*, p. 101, (1 - +).

2.2. / 9. Mireasa - mirele

2.2. / 9.a.

Miresucă cu cunună:/
Pă mâni sară ce țî-i bună:/

Pune cununița-n cui (bis)
Și dă gură mirelui (bis)

Pop, *MM*, p. 114, nr. 66, (1 - +, c. cununii), Vișeu de Jos, 1971; p. 121, nr. 83, (1 - +), Glod, 1976.

2.2. / 9.b.

Miresucă cu cunună (bis)	Șî-i plină de dor și jele (bis)
Inima-n tine nu-i bună. (bis)	Și-i legată cu legări (bis)
Că-i legată cu curele (bis)	Și-i plină de supărări (bis)

Pop, *MM*, p. 115, nr. 71, (1 - +), Botiza, 1975.

2.2. / 9.c.

Floricică di pă coastă,	Nici la mine nu-i stă rău,
Frumoasă-i ăireasa noastră;	Num' o ține negrișos,
Floricică di pă tău,	Cum îi omu mai frumos.

2.2. / 9.d.

Tu ăireasă, draga mē,	Și-o grădină ca un rai;
Supără-te nice prē:	Ai o casă ca și-o curte
Ai un mirel ca un crai,	Și grădină cu flori multe.

Bartók, *RFM*, II, p. 524, text 1195, (1 - +; 2 + -), Idicel, MȘ.

2.2. / 9.d.1.

/:Nirili șî cu nireasa :/	/:Cân aziunzi-n dipartari,:/
/:Îi ca un crai cu crăiasa,:/	/:Parc-i-on trandafir ș-o floari.:/

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 266, nr. 224, (- -, la miri), Baineț, 1975.

2.2. / 9.e.

Mireasă frumoasă	/: Chip de om frumos
Fii mai bucuroasă :/	'Nalt și drăgăstos. :/
C-ai văzut în casă	

Delion, *Moldova*, p. 28, nr. 11, (1 - +, c. mirilor).

2.2. / 9.f.

- Nu te supăra, mireasă,
De nu te-i purta mai bine,
Te-oi țipa io di la mine.

Fii, mireasă, hărnicuță,
C'om mere noi pă uliță
Gata ca și-o păuniță.

Bartók, *RFM, II*, p. 538, text 1220, (3 + -), Gherla, CJ.

2.2. / 9.f.1.

/: Nireasî, nirili tău, :/

/: Înziru lu Dumnadzău, :/

/: Da dacî nu-i fași pi plac, :/

/: Îi și înzir, îi și drac, :/

/:Da și cân te-a prinde-a bati,:/

/:Soacra-i dracu, nu ti scoati.:/

Ciubotaru, *Somuz*, p. 273-274, nr. 235, (3 - -), Marginea, 1979.

2.2. / 9.g.

Nireasî, nireasî hăi, :/

/: Sî-ț țâi barbațalu bini :/

/: Sî i-o dai o datî-n lunî, :/

/: Barabuli fripti-n rulî. :/

/: Patuțu sî i-l fași moali, :/

/: Numa pi scândurli goali:/

/: Și în loc di capatăi, :/

/: On sac plin di šiucalăi. :/

Ciubotaru, *Somuz*, p. 273-274, nr. 235, (4 - -), Marginea, 1979.

2.3. / 10. Mirele

2.3. / 10.a.

/: Frunzuliță frunză creață:/

Rf: Of, of, of, of,

Duminică dimineață

Mândră zi s-a mai ivit,

Mândru soare-a răsărit

Și pe mire l-a gătit.

Nu știu, soare-a răsărit

Ori mirele a-nflorit,

Că frumos mai e gătit

Cu podoaba târgului,

Cu mireasma câmpului,

Cu căciulă brumărie,

Cu cunună argintie.

L-am gătit la mănăstire

Și i-am pus numele mire;

L-am gătit la cununie,

Ca să-și capete soție,

Și soție și nevastă,

De noi să se despărțească.

Fira, *Vâlcea*, p. 18 -19, (1 - +, c. mirelui la ras).

2.3. / 10.b.

ăi, Foaie verde și-un năclaz,
Pusei briciul să mă raz,
Dădui maică de necaz, măi,
Rf: *Puiul meu și dragul meu*.
Unde-i taica să mă vadă
Și măicuța să mă creadă?
Unde-s frați, unde-s surori,
Unde-s mamele cu dor?

Cum mai plânge-o soră mică!
Frunza-n codru se despică.
Cum mai plânge-o soră mare!

Cu păr galben pe spinare.
Supărat pe mine rău,
Când eram neică flăcău,
Încălecam pe calul meu,
Când eram neică flăcău
Și plecam unde vream eu.
Dar de când m-am însurat,
Calul meu s-a depărtat
Drumurile s-au încheiat,
Mândruța că m-a uitat.

Moldoveanu, *Buzău*, p. 14, nr. 2 (1- +, 2 + +, 3+ -, la bărbieritul mirelui), Buda, 1969 – 1970.

2.3. / 10.c.

/: Oi, saracu nirili,:/

/: Cum îl plâng copchilili,:/

/: Las' sî plângî, lui nu-i pasî,:/

/: C-ari-o nireasî frumoasî,:/

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 268 – 269, nr. 227, (2 - -, la miri), Frătăuții Noi, 1971.

2.3. / 10.d.

Măieran în patru șire
Nu si supărat măi mnire

Că Ț-ai rupt creanga din tidru
Și din sat ce-o fo mai mândru.

Pop, *MM*, p. 116, nr. 73, (2 + -), Sarasău, 1975.

2.3. / 10.e.

Uită-te măi mire bine (bis)
Cine șade lângă tine (bis)
Șade-o floare di pă rât, mă

Ca s-o ferești de urât
Șade-o floare di pă iaz, măi
Ca să n-o Țai cu năcaz.

Pop, *MM*, p. 116, nr. 72, (3 + -), Sarasău, 1975.

2.3. / 10.e.1.

Da, Uită-te măi, mnire, bine :/
Cine-a șede lângă tine.
Rujă albă di pă laz

Să n-o afli cu năcaz
Nici cu lacrimi pă obraz.

Pop, *MM*, p. 122, nr. 85, (- -), Oncești, 1965.

2.3. / 10.f.

Bucură-te, mire
Că vezi lângă tine
Floare cosânzeană
Frumoasă Ileană

Amândoi să fiți
Veșnic fericiți
În a voastră casă
Veșnic luminoasă.

Delion, *Moldova*, p. 28, nr. 11, (2 + -, c. mirilor).

2.3. / 10.g.

/: Eu ti rog o țârî mniri, :/
/: Sî țâi mniresuica bini, :/
/: Poati ț-a grișî vodatî, :/

/: Tu sarut-u șî o iartî :/
/:Mintea i-i copchilareascî, :/
/: Nu poati sî nu greșascî. :/

Ciubotaru, *Șomuz*, nr. 230, p. 270, (4 - -), Putna, 1978; p. 137-145, nr. 21, (3 + -), Straja, 1977.

2.3. / 10.h.

Hei/ La cusutul steagului
Zâi hâi hâi , da/
Voie bună mnirelui, păi/
La-mpletitu cununii
Zâi hâi hâi , hâi, da/
Voie bună mniresî.

Hei, zî numai măi
Zâi, hâi, hâi, hâi
Voie bună mniresî

Da măi mnire de nu-i si bun
Zâi, hâi, hâi
Te-a ploua ploaie din fum
Mnireasă de nu-i si bună
Zâi, hâi, hâi, hâi
Te-a ploua ploaie din lună
Zâi, hâi, hâi
Te-a ploua ploaie din lună.

Pop, *MM*, p. 112, nr. 64, (- -), Săpânța, 1978.

2.3. / 10.h.1.

Măi mnire de nu-i si bun:/
Ploaie-te ploaie cu tun.:/

Pă mnireasă ploaie deasă:/
De n-a si găzdoaie-n casă.:/

Pop, *MM*, p. 121, nr. 83, (3 + -), Glod, 1976.

2.3. / 10.i.

Ai! Că zâi la măi
Că, Plânge-ți mire steguțu
Că zâi , că măi,

Că, șohan nu-i are altu.
Că, Șohan nu-i are altu, măi.

Pop, *MM*, p. 109, nr. 62, (- -, hore din grumaz), Vadu Izei, 1974.

2.3. / 10.j.

Mă suii pă Pogărașu
Rf. Hoi ler, hoi da ler,
La fântâna de su' Crișu,
Tăț' caii beau și mănâncă,
Numa roibu mnirelui,

Nici be, nici mânâncă.
Nu știu fânu-i rogozos,
Ori mnirele nu-i voios;
Nu știu apa-i țalinoasă,
Ori mnireasa nu-i voioasă.

Huedin, p. 91, nr. 36, (1 - +, horea miresii), Săcuieu, 1973.

2.3. / 10.k.

Frunză verde fir mohor,
Mi-a venit un gândișor, măi,
Aseară ca să mă-nsor.
Și-am plecat pe drum în sus,
Unde dragostea m-a dus.
La Iacob, lângă fântână,
Mi-a prins dorul rădăcină.
Și cu toții am venit
Cu târnăcoape de argint,
Ca să săpăm din pământ,
Să luăm cu rădăcină,
Să răsădim în grădină,
În grădină la Costică,
Să crească o florică;
Florică de bujor,

Am s-o iubesc până mor.
Iartă-mă, mamă și tată,
Dacă v-am greșit vreo dată,
Vă rog nu vă supărați
Pe Maria să mi-o dați.
Vreau ca s-o îmbrac mireasă,
Să o duc la mine-acasă.
Mamă, tare-mi vine greu
S-o trec pe numele meu.
Busuioc în colțul mesei,
Cum mai rîd ochii miresei.
Cum n-ar rîde și ai mei
Dac-ar fi mirele-al meu.
Și să trăiți fereciți,
Că tare vă potriviți.

Delion, *Bacău*, p. 29, nr. 25, (- -), Păltiniș-Apa, 1981.

2.3. / 10.l.

Te-am cerut,
Tu dragă n-ai vrut,
Tu ai vrut fecior bogat și nu sărac,
/: Tu ai vrut fecior de gazdă mare,
Învățat la slujbă mare,
Și din neamuri mari. :/

Te-am cerut,
Tu dragă n-ai vrut,
Tu ai vrut fecior ce brazdă ară,
Plug lucios ca sfântul soare,
Boi ca lei de tari.
Astăzi plângi amari,
Blestămi în zadar
Boii, plugu și pe el.

Dar și eu fac după capul meu;
Așa simplu și sărac
precum sânt eu,
Am să-mi iau una săracă,
Fără nimic, dar să-mi placă.
Te-am cerut,
Tu dragă n-ai vrut,
Dar și eu fac după capul meu;
Așa simplu și sărac
precum sânt eu,
Am să-mi iau una de țaran,
Fără bani, tinerea de ani,
Și-am să duc un trai
Vesel ca în rai,
Frumos ca și-o zi de mai.

Brăiloiu, *Feleag*, p. 85, ex. 6, (- -).

2.3. / 10.m.

Măi mire ca și-un bujor (bis)
Amar ești înșelător (bis)
C-ai zâni cu minciuna (bis)
Și m-ai celuit vara (bis)
Pă ce poartă te-ai intrat (bis)

Fată bună ți-ai luat (bis)
Fată bună de neam bun (bis)
Cu grădină lângă drum (bis)
Fată bună de neam mare (bis)
Cu grădină lângă vale. (bis)

Pop, *MM*, p. 115, nr. 70, (2 + -), Bârsana, 1965.

2.4. / 11. Mirele, mireasa - mama

2.4. / 11.a.

Plânje-mă maică cu dor,
C-am fost fată și ficior,
Ț-am scos boii din ocol

Și Ț-am arat de ogor
Și Ț-am sămănat de toamnă,
Și tu-ai șazut ca ș-o doamnă.

Huedin, p. 91, nr. 43, (3 + -), Mărgău, 1973.

2.4. / 11.b.

Și ț-am spart răzoarele,
Ț-am umplut ogoarele.

Huedin, p. 91, nr. 55, (2 +, „a mirelui”), Călata, 1973; nr. 48, (2 + +, hora mirelui), Morlaca, 1974; nr. 56, (2 + -, hora miresii), Bologa, 1975. Comișel, *Pădureni*, p. 61, nr. 33, (2 + +), Cerbăl, HD. Brediceanu, *Banat*, p. 42-43, (3 + +, când vin de la biserică).

2.4. / 11.c.

Plânje-mă măicuța me'	C-or be, maică străinii,
Apă rece n-oi mai be,	Care m-or batjocori.
Adusă de mâna me,	

Huedin, p. 91, nr. 43, (2 + +), Mărgău, 1973.

2.4. / 11.c.1.

Plângi, mamă, cu lacrimi multe,	Nici prin curte, nici prin casă,
Că nu mă mai vezi prin curte,	Nici cu măicuța la masă,

Badrajan, *Basarabia*, p. 154-155, nr. 28, (6 + +).

2.4. / 11.d.

Plânge-mă, măicuța mea,	Să mă dai, maico,-n vecini,
Că-s de la inima ta!	Să mă vezi seara ce cin,
Destul, maico, te rugai	Dimineața ce prânzesc,
La străin să nu mă dai!	Peste zi cum mai trăiesc!

Comișel, *Pădureni*, p. 58, nr. 28, (- -), Cerbăl, HD.

2.4. / 11.e.

Pă cumpăna fântânii,	După fată-și bănuiește,
<i>Rf.2: Tinerica noast'.</i>	După fată, după țol,
Plânje maica miresii,	După doi boi din ocol;
<i>Rf.2: Tinerica noast'.</i>	După fată, după ladă,
Plânje și să jelcuiește,	După doi boi din ogradă.

Huedin, p. 91, nr. 38, (1 - -), Morlaca, 1974; nr. 39, (1 - -, c.m.), Bologa, 1975; nr. 43, (1 + +), Mărgău, 1973; nr. 42, (1 - +), Ciuleni, 1974; nr. 56, (1 - -, h. m.), Bologa, 1975.

2.4. / 11.e.1.

/: Plânzi mamuța pi vatrî :/

/: Șî tatuța pi cuptiori, :/

/: Cî ramâni fărî fatî, :/

/: Ramâni făr-aziutori. :/

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 267-268, nr. 226, (5 - -, la miri), Gălănești, 1972.

2.4. / 11.f.

/: Nireasuicî, struț di flori, :/

/: Di mâni ti dispartăști, :/

/: Noaptea astî sî nu dormi, :/

/: Cu parințî stai la sfat, :/

/: Cu parințî sfatuiești, :/

/: Cî di mâni ai barbat. :/

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 267-268, nr. 226, (2 - +, la miri), Gălănești, 1972; p. 261, nr. 228, (1 - +), Putna, 1978.

2.4. / 11.f.1.

Sângur am fost la părinți,

Io le-am fost de mângâiere.

Ca și-o lumină-ntre sfinți.

Părinții s-au îndurat,

Părinții-a avut avere,

Pă mine m-au măritat

Bartók, *RFM*, II, p. 528, text 1203, (1 - +), Groși, MM.

2.4. / 11.f.2.

Când eram la maica fată,
Știam floarea cum se poartă,

Iar acum mă măritai,
După ușe-o lepădai.

Fira, *Vâlcea*, p. 47, (1- +, c. la luarea petelii).

2.4. / 11.f.3.

/: Când eram la maica fatî
cãMâncam turtî coaptî-n vatrî.:/
Șî bém apî din coșâțî
Eram grasî perpiliț'.

cã Da' de când m-am măritat
Mănânc pâini grâu curat.
Ca o coajă m-am uscat.

Badrajan, *Basarabia*, p. 162, nr. 37, (2 + +).

2.4. / 11.I. La mireasa orfană

2.4. / 11.I.a.

/: Tu, Marii, ești nireasă :/	/: N-o crescut și n-o dat țâțî,:/
/: Și a ta mamă nu-i acasă,:/	Cămieșuica-i frumușăcî.
/: Mama ta-i supt iarbă verdi:/	dal/: Inga eu și te-aș ruga(ri),:/
/: Șă pi tini nu ti vedi.:/	/: Ca și ti duși la mormânt(u),:/
/: Te-o crescut cu brațali(ri),:/	/: Să vie și-ț facî rând(u).:/
/: Nu-ț vedi podoabili(ri).:/	/: Cum ți l-a fași mă-ta(ri),:/
/: Asta mamă șe-o ai tu(ri),:/	/: Nu ți-l fasi niminea(ri),:/
/: N-o crescut, n-o leganat(u):/	Niși neamu, niși străinu,
Și podoabe-o capatat(u),	Niși veșinii, săleacu!

Ciubotaru, *Moldova*, p. 137-145, nr. 24, (- -), Vicovu de Jos, 1974.

2.4. / 11.I.b.

/: Frunză verde din cetate :/	Să vie numaidecăt. :/
/: I-am trimis măicuță carte. :/	C-am o floare de-albișor :/
Pă aripa vântului :/	Cu care astăzi mă-nsor. :/
În fundu pământului :/	Mama mni-o trimăs răspuns :/
Carte albă ca să vie :/	Să mă pregătesc de dus :/
La mine la cununie :/	Că de unde-i ie culcată :/
Carte albă scrisă-n plic :/	Nu să-ntoarnă niciodată.

Pop, *MM*, p. 114, nr. 68, (1 - +), Rozavlea.

2.5. / 12. Drumurile la mireasă

2.5. / 12.a.

Noi merem după mîireasă	Numa roata d'napoi.
Cu caru cu șasă boi,	Nici aceiș nu-i a lui,
A' mîirelui nici doi,	Că-i a secherșului.

Medan, *Cîntece*, p. 137, nr. 83, (1 - +, Noi merem după mireasă), 1972.

2.5. / 12.a.1.

Că, Tri pomnițe și-o cireășă,
Rf.1: Ai, nai, na,
Că, Noi merem după mnireasă,

Rf.2: Da, la, lai, la.
Cu caru de haghidușu,
Cu haine de popirușu.

Huedin, p. 91, nr. 53, (1 - +, horea m.), Agârbiciu, 1976.

2.5. / 12.b.

Noi mērem după mnireasă,
Și mnireasa nu-i acasă,
Că s-o dus la Iufălău,

Să-și cumpere combinău.
Combinău d'e mătasă,
Să hie cu iel mnireasă.

Medan, *Cântece*, p. 201, nr. 131, (- -), 1972.

2.5. / 12.c.

Noi merem dâpă mnireasă,
Rf: Hoi, hoi, daler, daler,
mireasă,

Nu știu lăsa-n-or în casă;
Noi om face ce-om pute
Și n-om vini fără ie.

Mîrza, *Bihor*, p. 164, nr. 126, (1 - +, h. m.), Sântandrei, 1970; p.172, nr.139, (1 - -, lerundatul m.), Chistag, 1970; p. 173, nr. 140, (1 - -, h.m.), Săbolciu, 1972; p. 175, nr. 142, (- -, leruitul m.), Aștileu, 1967; nr. 143, (1 - +, aleruitul m.), Joseni, 1967.

2.6. / 12.d.

Mână, bade, boii tare,
Să sosim în sat cu soare,
Să ne vadă oamenii,
După ce-am bătut boii;

Dup-o ruje scuturată,
După fată lăudată.
Dă frumoasă o vedem,
Dă harnică n-o știem.

Huedin, p.176, nr.144, (2 + -, horea m.), Aușeu, 1969.

2.5. / 12.e.

Când oi me' după mnireasă:/
Mni-oi lua ptita din casă
Și horinca di pă masă
Hai dorule hai.

Când oi mere după ie :/
Nici oi mânca, nici oi be, măi:/
Hai! Numai tare bănuit

Hai dorule hai
Numa m-oi uita la ie :/

Hai dorule hai

Pop, *MM*, p. 118, nr. 79, (- -), Sarasău, 1975.

2.5. / 12.I.a.

Gată-te mireasă bine,
Că noi vinim după tine;
Și te gată cu murună,

Că vinim cu voie bună;
Și te gată cu năframă,
Că vinim de-a bună samă.

Huedin, p. 91, nr. 50, (1 - +, h. m.), Dîngău Mare, 1976.

2.5. / 12.I.b.

Ia ieși, soro, din cămară
Rf: Hai na și daina, fecioară!
Că te-așteaptă cuscrii-afară,

Să te-ntoarcă după masă,
Că te muți la altă casă;

Brediceanu, *Banat*, p. 44, (1 -+, c. de cununie), Chelmac.

2.5. / 12.I.c.

Sui-t'e, mireasă, 'n car,
Că t'e-om trece păstă d'eal',
Ți-om lua sopen d'e-un banu,
Și t'e-om sopoși-ntr-on anu;
Ți-om lua brânza d'e oii,
/: Să zii albă ca și noii:/;

Nu ți-om lua cu chilolu,
Ci ți-om lua cu majalu.
Cât îi mere-odată-n soare,
Tăt|să – duce de pe uobraz,
Tăt|să – duce de pe uobrază.

Bartók, *RFM*, *II*, p. 536, text 1219 a, b, (- -; --), Recea, BH.

2.5. / 12.I.d.

Miresucă țucur dulce
Tu de aicea nu te duce

Că-i trece gardu cu stini
Și-i da mâna cu străini.

Pop, *MM*, p. 116, nr. 72, (2 + +), Sarasău, 1975.

2.5. / 12.I.c.

ci Pi paduri bruma-i neagrî,

/:Te-am luat cî ne-i fos' dragî,:/

/:Pi paduri bruma-i groasî, :/
/:Te-am luat c-ai fos' frumoasî, :/

/:Pi paduri bruma-i gre, :/
/:Te-am luat c-ai fost a me. :/

Ciubotaru, *Şomuz*, p. 265, nr. 221, (- -, pe drum), Straja, 1970.

2.5. / 12.I.d.

/: La nireasî tăt ăi gata, :/
/: Da la nire-aghe ung vatra, :/

/: La nireasî tăt îi copt, :/
/: Da la niri pun pi foc. :/

Ciubotaru, *Şomuz*, p. 268-269, nr. 227, (1 - -, la miri), Frătăuții Noi, 1971.

2.5. / 12.I.d.1.

La mire-am lăsat gata
Şi la mireasă fac vatra;

Şi la mire-am lăsat joc,
La mireasă nu-i fac foc.

Huedin, p. 91, nr. 50, (2 + +), Dângău Mare, 1976.

2.5. / 12.I.e.

/: Frudzî verdi di trifoi, :/
/: Tu, mnireasî, hai cu noi, :/
/: Nu sta cu capu-n pomânt, :/
/: Cu noi nu ț-a şî urât. :/
/: C-aculo undi merzi tu, :/

/: În pomăt îs numai nuşi :/
/: Şî în nuşi, cuiburi di cuşi. :/
/: Cuşii țai ț-or cânta, :/
/: Nirili te-a dizniarda. :/

Ciubotaru, *Şomuz*, p. 263, nr. 217, (--, pe drum), Laura, 1979; p. 264, nr. 218, (- -, pe drum), Straja, 1972; nr. 219, (2 + -), Frătăuții Noi, 1971; nr. 218, (- -, pe drum), Straja, 1972.

2.5. / 12.I.e.1.

Ei, săraca ce mireasă,
Că unde o ducem noi,
Îi casa ca şî-o chilie
Şi oameni-s de-ominie.
Mamă-sa-i muiere bună

Şi i-a da cheile-n mână,
Di pă uşi, di pă cămări;
Şi i le-a da fără frică,
A fi gazdă pă nimică.

Huedin, p. 91, nr. 50, (5 + -), Dângău Mare.

2.5. / 12.I.f.

Ie, săraca ce mireasă,	Până-n fundu grădinii,
Că de când o-ncredințat,	S-o temut că n-oi vini;
Ie nimică n-o lucrat,	Până-n grădina de jos,
Numa s-o tăt preumblat,	S-o temut că ne-am întors.

Huedin, p. 91, nr. 50, (3 + -), Dângău Mare.

2.5. / 12.I.g.

/: Nu t'e supăra, mireasă:/, <i>Rf</i> :	Cu vin roșu pipărat,
/:Că t'e-om duce cătă casă:/, <i>Rf</i> .	Cu țipău de grâu curat.
Dară mirel cu ci-u-nțe,ne,	<i>Rf</i> : <i>Hoi l'er Domn', l'er mirelè.</i>

Bartók, *RFM*, II, p. 532, text 1213, (1 - +), Sâmbăta, BH; text 1212, (1 - +), Drăgești, BH.

2.5. / 12.I.h.

C-așa-a lăsat Dumnezeu	Și-așa-a lăsat Precista
Să mergi la ortacu tău;	Să lași pe măicuța ta.

Brediceanu, *Banat*, p. 42-43, (3 + -, c. de cununie, când pleacă cu nunta la biserică), (2 + +, când vin de la biserică), Belotinț.

2.5. / 12.I.i.

Taci, mireasă, nu mai plânge,	Taci, mireasă, nu ofta,
De-acu are cin' te strânge;	C-are cin' te săruta.

Delion, *Moldova*, p. 29, nr. 12, (4 + -), Zoițani, BT.

Mîrza, *Bihor*, p.168, nr. 134, (3 + +0, h. m.), Idișel, (Dobrești), 1967.

2.5. / 12.I.j.

Trandafir în cornul mesei,	Las' să plângă alelalte,
Cum mai plâng ochii miresei!	Că-au rămas nemăritate.
Nu mai plânge, măi mireasă!	

Comișel, *Pădureni*, p. 61, nr. 32, (- -), Goleș, HD, 1955;

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 264, nr. 219, (1 - +, pe drum), Frătăuții Noi, 1971.

Pop, *MM*, p. 116, nr. 74, (1 - +), Poienile Izei, 1975.

2.6. / 13. Cărările oprite

2.6. / 13.a.

Mnireasă d-amu-nainte
Cărările ți-s oprite
Numa tri ți-s napustite:
În grădină după ceapă,

La fântână după apă,
Că, Și la mă-ta câte-o dată,
Păi, Când ai si mai supărată.

Pop, *MM*, p. 111, nr. 63, (- -, la m.), Săpânța, 1965; p. 108, nr. 61, (4 + -, a m.), Săpânța, 1975, p. 114, nr. 66, (3 + -, c. cununii), Vișeu de jos, 1971; p. 122, nr. 86 b, (2 + +), Borșa, 1974.

Ciubotaru, *Șomuz*, p. 269, nr. 228, (2 - -), Putna, 1978.

2.6. / 13.b.

Săraci călerile mele,
Cum crește iarba pă ele;

Lasă crească s-o cosească,
Fete mari s-o polonească.

Bartók, *RFM*, II, p. 532, text 1209 a, Cenadul Mare.

2.6. / 13.b.1.

Cărărușa di la jioc, măi :/
Crești-un mândru busuioc. :/

Cărărușa di la feti :/
Crești mândră iarbă verdi.

Badrajan, *Basarabia*, p. 128, nr. 6, (3 + -); p. 143, nr. 20, (2 + +); p. 159-160, nr. 34, (2 + -).

2.6. / 13.b.2.

Î Nănășâca te-a lega, :/
Cărărușa ți-a scurta. :/
Cărărușa de la feti :/, măi,
A să-ț' crească iar**î**bă verde. :/
Cărărușa di la flăcăi, :/ măi,

A să-ț' crească porumbei. :/
Să fii fină sănătoasă, :/
În cuvinte și în lume, :/
Șî în toate cele bune.

Badrajan, *Basarabia*, p. 168-169, nr. 44, (- -).

2.6. / 13.b.3.

Pă cărarea di la habă, Poate crește busâioc,
Poate crește iarba-ntreagă; Că bărbatu nu mă lasă,
Pă cărarea di la joc, Ca să mă mai duc de-acasă.

Huedin, p. 91, nr. 47, (2+ +, h.m.), Traniș, 1973; nr. 45, (2 + -), Alunișu, 1974; nr. 46, (3 - -), Săcuieu, 1973.
Badrajan, *Basarabia*, p. 125-126, nr. 2, (4 + +).

2.6. / 13.c.

Pă unde-s călerile, Pă und'este conșiu roată,
Cum s-or lovi pălmile; Cum să prindje palma toată.

Bartók, *RFM*, II, p. 532, text 1209 a, (3 + +), Cenadul Mare, TM.

2.6. / 13.d.

Spusu-ț-am ieu țâi, mireasă, Că ț-a fi de mare foc;
Rf: Hoinam și hainam Să nu sameni cărujele,
mnireasă, Că ț-a fi de mare jele.
Să nu sameni busuioc,

Bartók, *RFM*, II, p. 526, text 1198, (- -), Șoimi, BH. Mîrza, *Bihor*, p.170, nr. 136, (1 - +, h. m.), Cărăsău, 1966; p.170, nr. 135, (- +), Vintere.

2.6. / 13.e.

/: Or crești, bosâioc, or nu,:/
/: Nii nu-ni trebii de-amu.:/
/: Te-am purtat la chitoari:/
/: Șî ț-am purtat șinstea tari,:/
/: De-amu nu ma duc la žioc,:/
/: Ca sî ti mai port în țop,:/
/: De-amu scârba te-a mânca:/
/: Șî di brumat te-a bruma.:/

Ciubotaru, *Moldova*, p. 137-145, nr. 19, (2+ -), Bivolărie, 1979.
(Va continua în numărul viitor)

FOLCLOR NUPTIAL ROMÂNESC – INDICE BIBLIOGRAFIC

Dr. **Constanța CRISTESCU**

[Consultant artistic muzicolog CCPCT Suceava]

Bibliografia din care am extras repertoriul nupțial vocal pentru tipologia filologică realizată de dr. Ion Moanță¹ - reputat folclorist specialist în sistematizarea tipologică a textelor diverselor genuri folclorice - se axează pe antologiile în care textele sunt incluse integral, fără a neglija repertoriul extras din studii diverse, acesta nefiind relevant pentru filolog, deoarece nu-i oferă decât segmente din texte rituale sau ritualizate, neputând fi tipologizate.

Folosesc abrevierile utilizate deja de etnomuzicologii clujeni în tipologia cântecului ceremonial de nuntă din Transilvania, cărora le adaug abrevierile sugestive pentru repertoriul inedit.

Badrajan, Svetlana, *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei*, 2002, Editura Epigraf, Chișinău. Abr: Badrajan, *Basarabia*.

Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*, II, 1962, Haga, litera U: Cântece de cununie – Texte. Abr: Bartók, *RFM, II*.

Bartók Béla, *Rumanian Folk Music*, V, Maramureș, 1975, Haga. Abr: Bartók, *RFM, V*.

Brăiloiu, Constantin, *Nunta-n Someș*, 1940, în Opere, vol.V, 1981, Editura Muzicală, București, p.101. Abr: Brăiloiu, *Someș*.

¹ Bibliografia stă la baza unei antologii muzicale realizată de subsemnata și publicată în format digital ca ediție de autor, intitulată *Folclor muzical nupțial*, vol. 1, 2009, București, ISBN 978-973-0-06300-4. Volumul este conceput ca o hartă a culegerilor de folclor ritual nupțial, organizată pe zone și județe; el oglindește zonele intens cercetate de specialiști și cele mai puțin cercetate sau complet necercetate.

Brăiloiu Constantin, *Nunta la Feleag (Odorhei)*, 1938, în *Opere*, vol.V, 1981, Editura Muzicală, București, p. 79-89. Abr: Brăiloiu, *Feleag*.

Brediceanu Tiberiu, *Melodii populare românești din Banat*, 1972, Editura Muzicală, București, p. 39-41. Abr: Brediceanu, *Banat*.

Brediceanu, Tiberiu, *170 de melodii populare românești din Maramureș*, 1856, ESPLA, București, p. 157-162.

Burada, Teodor, *Opere*, 3, 1978, Editura Muzicală, București, p. 73-90. Abr: Burada, *Macedonia*.

Bucescu Fl., Ciubotaru S., Bârlenu I., “*Bătrâneasca*”. *Doine, bocete, cântece și jocuri din ținutul Rădăuților*, în “Caietele Arhivei Moldovei și Bucovinei”, vol.1, 1979, Iași. Abr: Bucescu, *Rădăuți*.

Bucescu Fl, Bârleanu I, Ciubotaru, H. Ion, *Valea Șomuzului Mare. Monografie folclorică*, în „Caietele Arhivei de Folclor”, X2, 1991, Universitatea „Al.I.Cuza”- Academia Română, Filiala Iași, Iași. Abr: Bucescu, *Șomuz*.

Bucur Nicolae, Costin C., *Livezi-Harghita. Pagini din creația folclorică a unui sat*, 1972, CCESJHG, Miercurea Ciuc. Abr: Bucur, *Livezi-HG*.

Carp Paula, Amzulescu Al., *Cântece și jocuri din Muscel*, 1964, Editura Muzicală, București. Abr: Carp, *Muscel*.

Ciubotaru, H. Ion, *Folclor din Moldova*, în „Caietele Arhivei Moldovei și Bucovinei”, Iași. Abr: Ciubotaru, *Moldova*.

Cocișiu, Ilarion, *Despre dialectul muzical ardelean*, în “Anuarul Arhivei de Folclor”, XII-XIV (1991-1993), 1993, Cluj Napoca, p. 37-142. Abr: Cocișiu, *AFAR*.

Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor*, Ediția a II-a, 1964, Editura Muzicală, București. Abr: Comișel, *Pădureni*.

Dejeu Zamfir, *Folclor muzical de pe Valea Drăganului*, 1976, CCESJCI, Cluj Napoca. Abr: Dejeu, *Drăgan*.

Dejeu Zamfir, *Folclor din zona Hășdate-Turda*, 1983, CCESJCI, Cluj. Abr: Dejeu, *Hășdate-Turda*.

Delion, Pavel, *Cântece și jocuri populare din Moldova*, 1972, Iași. Abr: Delion, *Moldova* (1972).

Delion, Pavel, *Folclor muzical din județul Neamț*, 1987, Conservatorul “G. Enescu”, Iași. Abr: Delion, *Neamț*.

Delion, Pavel, *Folclor muzical din Moldova*, 1993, Academia de Arte “G.Enescu”, Iași. Abr: Delion, *Moldova* (1993).

Delion, Pavel, *Folclor muzical de pe valea Prutului din satele Vancicăuți, Bălcăuți de Sus, Coșuleni și Larga, fostul județ Hotin* /.../, 1938, mss. achiziție U.C.M.R. nr. 23431, p. 27-28. Abr: Delion, *Prut*.

Delion, Pavel, *Folclor muzical din Județul Bacău*, II, 1989, Conservatorul "G. Enescu", Iași. Abr: Delion, *Bacău*, II.

Delion, Pavel, *Folclor muzical din Județul Bacău*, Ediția a II-a, 1992, Iași, (lito), p. 92. Abr: Delion, *Bacău*, I.

Fărcașiu Dionis, *Folclor muzical din Mintiu Gherlii*, 1979, C.C.E.S.J.CJ, Cluj Napoca. Abr: Farcașiu, *Mintiu Gherlii*.

Fira, Gh., *Nunta în Județul Vâlcea*, în col. "Din viața poporului român" – Academia Română, XXXVII, 1928, Cultura Națională, București. Abr: Fira, *Vâlcea*.

Greco Ion, *Folclor muzical din Argeș*, 1974, Editura Muzicală, București. Abr: Greco, *Argeș*.

Jompan, Dumitru, *Folclor din Marga*, 1979, Comitetul pentru Cultură și Educație Socialistă al Județului Caraș-Severin /.../, Reșița. Abr: Jompan, *Marga*.

Kahane, Mariana, *Cântece și jocuri de nuntă din ținutul Pădurenilor, regiunea Hunedoara*, în "Revista de folclor", anul I (1956), nr. 1-2, p. 3-42. Abr: Kahane, *Pădureni*.

Kiriac, D.G., *Cântece populare românești*, 1960, Editura Muzicală, București. Abr: Kiriac, *Cântece*.

Lighezan Nicolae, *Folclor muzical bănățean*, 1959, Editura Muzicală, București. Abr: Lighezan, *Banat*.

Medan, Virgil, *Cântece de joc*, 1972, Centrul Județean de Îndrumare a Creației Populare și Mișcării Artistice de Masă, Cluj. Abr: Medan, *Cântece*.

Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*, 1974, Editura Muzicală, București. Abr: Mîrza, *Bihor*.

Mîrza, Traian, *101 cântece și melodii de joc de pe Crișuri*, 1966, Casa Județeană a Creației Populare, Oradea. Abr: Mîrza, *Crișuri*.

Mîrza, Traian, Ilona Szenik, Gheorghe Petrescu, Zamfir Dejeu, Mircea Bejinariu, *Folclor muzical din zona Huedin*, 1978, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă a Județului Cluj – Conservatorul de Muzică "G. Dima", Cluj Napoca. Abr: *Huedin*.

Moldoveanu–Nestor, Elisabeta, *Folclor muzical din Buzău*, 1972, Editura Muzicală, București. Abr: Moldoveanu, *Buzău*.

Nicola Ioan R., *Folclor muzical din Țara Moșilor*, 1973, Centrul de Îndrumare a Creației Populare Alba, Alba Iulia. Abr: Nicola, *Moși*.

Nicola Ioan R., *Folclor muzical din Mărginimea Sibiului*, 1987, Editura Muzicală, București. Abr: Nicola, *Sibiu*.

Nicolescu V.D., Prichici Gh., *Cântece și jocuri populare din Moldova*, 1963, Editura Muzicală, București. Abr: Prichici, *Moldova*.

Oprea, Gheorghe, *Folclor muzical românesc*, 2002, Editura Muzicală, București. Abr: Oprea, *Folclor*.

PiloIU, Ion, *Folclor muzical din Țara Loviștei*, 1981, CCESJVL, Râmnicu Vâlcea. Abr: PiloIU, *Loviște*.

Pop, Gheorghe Gh. *Folclor muzical din zona Maramureș*, 1982, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă a Județului Maramureș – Centrul de Îndrumare a Creației Populare ..., Baia Mare. Abr: Pop, *MM*.

Ursu Nicolae, *O nuntă în Valea Almăjului (Jud. Caraș)*, 1940, Tipografia Națională, Timișoara. Abr: Ursu, *O nuntă*.

Ursu Nicolae, *Cântece și jocuri din Valea Almăjului (Banat)*, 1958, Editura Muzicală, București. Abr: Ursu, *Almăj*.

Ursu Nicolae, *Contribuțiuni muzicale la monografia comunei Măguri (Jud. Cluj)*, 1940, Editura Regionalei Bănățene a "ASTREI", Timișoara. Abr: Ursu, *Măguri*.

Ursu Nicolae, *Contribuțiuni muzicale la monografia comunei Sârbova (Jud. Timiș-Torontal)*, 1939, Tiparul Tipografiei Naționale, Timișoara. Abr: Ursu, *Sârbova*.

Ursu Nicolae, *Cântece și jocuri populare bănățene din comuna Naidăș (Caraș)*, 1969, CCESJCS, Reșița. Abr: Ursu, *Naidăș*.

Vacarciuc Petru, *Auzât-am din bătrâni. Culegere de folclor muzical din Jud. Satu Mare*, 1975, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă a Județului Satu Mare, Satu Mare. Abr: Vacarciuc, *Oaș (SM)*.

Zamfir C-tin, Dosios V., Moldoveanu Elisabeta, *132 cântece și jocuri din Năsăud*, 1958, Editura Muzicală, București. Abr: *Năsăud*, col.

Zamfir C-tin, *Folclor muzical din Bistrița Năsăud*, 1988, Editura Muzicală, București. Abr: Zamfir, *BN*.

MELODII DE COLINDE DIN BUCOVINA

Dr. Constanța CRISTESCU

[consultant artistic, Centrul Cultural Bucovina-CCPCT Suceava]

Partiturile notațiilor de colinde extrase din câteva colecții științifice sunt menite să ajute colectivitățile rurale să-și refacă fondul de colinde, reamintindu-și colindele satului de altădată; aceasta pentru că revitalizarea tradiției folclorice este foarte dificilă actualmente datorită faptului că mare parte din repertoriul folcloric s-a pierdut din memoria satelor odată cu plecarea bătrânilor - practicanții obiceiurilor de odinioară și performerii repertoriilor rituale specifice acestora. Am apelat la colecții etnomuzicologice care au teaurizat editorial, prin eforturile unor pasionați oameni de știință, importante vestigii ale vieții folclorice bucovinene din sec. XX.

Sursa bibliografică: *Colinde*, culegere de George Breazul cu desene de Demian, în col. „Cartea satului” (1938 – ediția I), ediția a II-a îngrijită de Titus Moisescu, 1993, București, Editura Fundației Culturale Române, p. 21, 23, 24, 34-35, 131-132, 216-217, 229-230, 279-280, 314. Abr: *Breazul*.

7
K. T

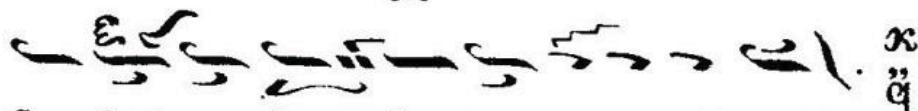
Scu-lați, scu-lați, bo-ie - eri ma-a-ari,
că vă - ă vin co - o - li - in - dă -
to - o - ori.

Repejor

1. Scu-lați, scu-lați, bo-ieri - mari, -
Că vă - vin co - lin - dă - tori.

9

♩ \bar{T}



Scu-la-ți, scu-la-a-ți bo - ie - e - e - eri mari,

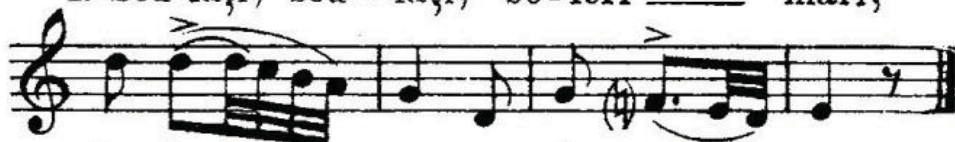


Scu - la - a - a - a-ți voi, Ro - mâni plu-u-gari.

Domol



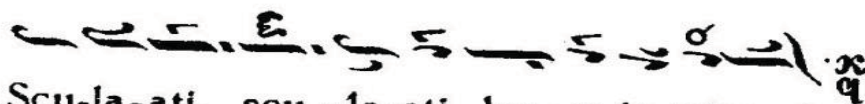
1.-Scu-la-ți, scu - la-ți, bo - ieri — mari,



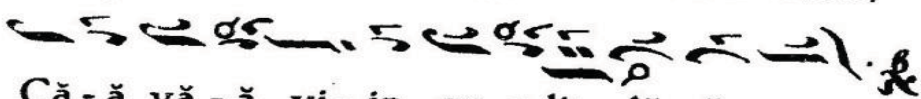
Scu-la-ți — voi, Ro-mâni plu - gari.

12

♩ \bar{T}



Scu-la-a-ți, scu - la-a-ți, bo - o-ie-eri mari,



Că - ă vă - ă vi - in co-o-lin-dă - ă - tori.

Mișcat



1. Scu - la-ți, — scu - la-ți, — bo - ieri — mari,



Că — vă — vin co - lin - dă - tori.

21

♩ \bar{T}

Scu - lați, scu - lați, bo - ieri ma - ri, Do -
 om - nul Dum - ne - zeu, Scu - lați scu - lați,
 bo - ieri ma - a - ari, *Dom-nul Dum-ne - e-zeu.*

Potrivit

1. Scu - lați, scu - lați, bo - ieri ma - ri,

Refren I

Dom-nul Dum-ne - zeu, Scu-lați, scu-lați,

Refren II

bo - ieri mari, — *Dom-nul Dum-ne - zeu.*

2.—Că nu-i vremea de dormit*)

—Da-i vremea de'mpodobit,

3.—Cu podoabe de mătase

Pri'mprejur cu aur trase.

4.—Sculați, boieri, dela masă

Și haideți pân'la morminte.

*) După versul întâi al fiecărei strofe se cântă *Refrenul I*; iar după al doilea, *Refrenul II*.

5.——La morminte ce-ți vedea?
—Oase de om înșirate,

6.—Oase de om înșirate,
Că nimeni nu le cunoaște,

7.—Nici sărac și nici bogat,
Numai fecior de împărat.

22

♩ $\bar{\text{T}}$

Scu - lați, scu - lați, bo - ieri ma - ri,
No - u - ra - aș cu flori,
Că vă vin co - li - in - dă - ă - to - ri,
No - u - u - ra - aș cu flori.

Repejor

1. Scu-lați, scu-lați bo-ieri ma-ri,

Refren I

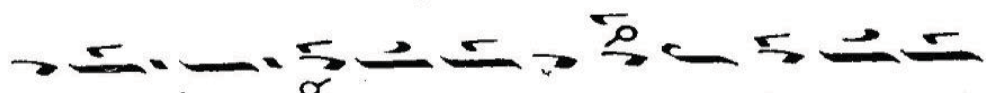
No - u - raș - cu flori, Că vă vin co -


Refren II

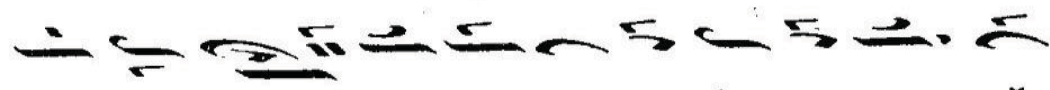
lin-dă - to-ri, No - u - raș - cu flori.

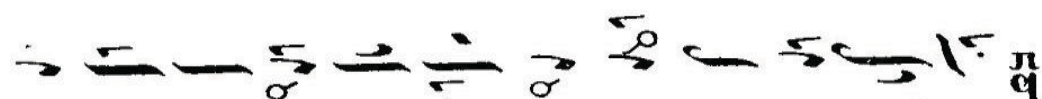
85

$\frac{3}{4}$ \bar{T}


Le-or - da - a - şu - ul, le - e - o - or - da - aș,

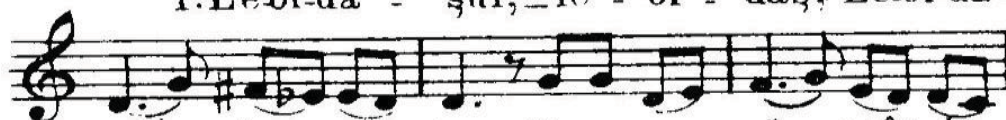

Le-or - da - şu - ul, le - e - o - or - daș,


De cu sea - ră - ă, grâ-ău de - e va - ră,


De cu sea-ă - ră - ă, grâ-ău de - e var'.

Repejor


1. Le-or-da - șul, - le - or - daș, Le-or-da-


șul, - le - or - daș, De cu sea - ră, grâu de -


va - ră. De cu sea - ră, - grâu de - var'!

- 2.— De cu noapte, — Oarze coapte, *)
De la zori, — Grădini de flori!
- 3.— La ușori, — Mănunchi de flori,
La icoane, — Tot cucoâne!
- 4.— Și la mărtași, — Tot colaci,
Și la ferești, — Flori domnești!

*) Fiecare vers se cântă de două ori.

Co-lea, co-lea - a, du - pă - ă dea - al, Co-lea,
 co - lea - a, du - u - pă deal, Es-te-un beci
 de - e pă-cu-u - ra - ar, E - es-te-u-un beci
 de pă - ă - cu - rar.

Mișcat

1. Co - lea, co - lea, du - pă — deal, Co - lea, co -
 lea, du - pă deal, Este - un beci de — pă - cu -
 rar E - ste - un beci de pă - cu - rar. —

2. — Și' - o turmă mare de oi ; *)
 Toate oile păștea.
3. — Numai una, miorea,
 Sta'n genunchi și se ruga ;
4. — La Măicuța Precista
 S'o scape de iarna grea.
5. — S'o scoată din iarnă'n vară,
 La drăguța primăvară.
6. — Că dar îi va dărui
 Și frumos o va cinști :
7. — La Crăciun,
 Cu lapte bun,
 La Ispas,
 Cu dulce caș

*) Fiecare vers se repetă.

Trei co - coși ne-gri-au cân-ta-a - t-o,
 Trei co - coși ne-gri-au cân - ta - t-o,
 As - ta-i sea - a - ra lui Cră-ciun.

Potrivit

1. Trei co-coși ne-gri-au cân - ta - t-o,
 Trei co - coși ne-gri-au cân - ta - t-o,

Refren

A - sta-i sea - ra lui Cră-ciun.

- 2.—Trei voinici s'au deșteptat-o, *)
- 3.—Haideți, voinici, la vânat-o,
- 4.—Să vânăm un cerbușor-o,
- 5.—Să-l avem de sărbători-o,
- 6.——Adă arc să-l săgetăm-o,
- 7.——Nu mă săgela pe mine,
- 8.—Că și eu sunt om ca tine!
- 9.—Cerbușorul l-am vânat-o,
- 10.—Săpușorul s'a vărsat-o :

*) Fiecare vers se cântă de două ori, după care, *Refrenul*.

- 11.—Măicuța m'a blestemat-o,
- 12.—Să fiu fiară de pădure,
- 13.—Nouă ani și nouă zile,
- 14.—Să zidim o mănăstire
- 15.—Cu nouă uși, nouă altare,
- 16.—Nouă praguri de tămâie.

185

26 T

In o - raş, i - în Ve - fle - e - e - em,
 In o - raş, i - în Ve - fle - e - e - em,
 la - sta-i sea - ra - a lui
 Cră - ă - ciu - un, la - sta-i
 sea - ra - a lui Cră - ciun.

Repejor

1. In o-raş, în — Ve - fle - em, — In o-raş,

Refren

în Ve - fle - em, — Ia - sta - i sea - ra — lui Cră -

ciun, — Ia - sta - i sea - ra — lui Cră - ciun.

A - dam, da - că a gre - și - it,
 Flo - o - ri - le dal - be,
 Dom - nul, din Rai l-a go - ni - it,
 Flo - o - ri - le dal-be.

Repejor Refren I

1. A-dam, da-că a gre-șit, Flo-ri-le dal-be,
 Refren II

Dom-nul, din Rai l-a go-nit, Flo-ri-le dal-be.

Sursa bibliografică: Iosif Herțea, *Colinde românești. Antologie și tipologie muzicală*, 2004, București, Editura „Grai și Suflet-Cultura Națională”, p. 167, 176, 196, 245, 272, 275, 279, 284. Culegerile au fost realizate în perioada anilor 1970-1973 și 1978-1980. Abr. *Herțea*.

mg. 1558 l, Fundu Moldovei – Suceava; inf. Floarea Haizer (28); culeg. V.D. Nicolescu, Fl. Georgescu, Eugenia Cernea; tr. V.D. Nicolescu.

$\text{♩} = 148$

(d) (b)

Dum - ne - zeu de la - n - ce - put Zi - u - rel de zi - uă

Toa - tă lu - mea a fă - cut— Zi - o rel de zi - uă

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two staves of music in G major (one sharp). The tempo is marked as quarter note = 148. The first staff has a melodic line with lyrics 'Dum - ne - zeu de la - n - ce - put Zi - u - rel de zi - uă'. There are some performance markings above the notes, including '(d)' and '(b)'. The second staff continues the melody with lyrics 'Toa - tă lu - mea a fă - cut— Zi - o rel de zi - uă'. The piece ends with a double bar line.

p.167

fg. 5237 b, Gura Humorului – Suceava; inf. Ioana Venin (14); culeg. T. Alexandru, 9 IX 1937; tr. V.D. Nicolescu.

Poco rubato, $\text{♩} = \text{cca.}154$

Scu - lați, scu - lați, bo - ieri mari Cî - vă vin co - lin - dă - tori

Noap-tea pe la cân - tă - tori Nu vă vin— nici cu-un rău

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two staves of music in G major. The tempo is marked as 'Poco rubato' with a quarter note equal to approximately 154. The first staff has a melodic line with lyrics 'Scu - lați, scu - lați, bo - ieri mari Cî - vă vin co - lin - dă - tori'. The second staff continues the melody with lyrics 'Noap-tea pe la cân - tă - tori Nu vă vin— nici cu-un rău'. The piece ends with a double bar line.

p.176

AICED fg. 5236 c, Gura Humorului – Suceava; inf. Ioana Venin (14); culeg. T. Alexandru, 9 IX 1937; tr. V.D. Nicolescu.

Poco rubato, $\text{♩} = \text{cca.}152$

Scoa - lă, Doam - ne slu - gi - li, Scoa - lă, Doam - ne, slu - gi - li—

Să mă - tu - re cur - ță - li

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two staves of music in G major. The tempo is marked as 'Poco rubato' with a quarter note equal to approximately 152. The first staff has a melodic line with lyrics 'Scoa - lă, Doam - ne slu - gi - li, Scoa - lă, Doam - ne, slu - gi - li—'. There are some performance markings above the notes, including '(d)' and '(g)'. The second staff continues the melody with lyrics 'Să mă - tu - re cur - ță - li'. The piece ends with a double bar line.

p.196

fg. 20008 a, Lucăcești – Suceava; inf. Andrei Bodnariu (13); culeg. Al. Zirra, XII 1938; tr. nesemnată.

♩ = 112

Scu-lați, scu-lați bo - ieri - mari Scu-lați voi ro - mâni plu - gari

Că vă - vin co - lin - dă - tori Noap - tea - pe la cân - tă - tori

p.245

AICED fg. 20021 b, Părtești – Suceava; inf. Sebastian Straton (16); culeg. Al. Zirra, II 1929; tr. nesemnată.

♩ = 69

Scu-lați, scu-lați voi - bo - ie - riu ă Că vă vin - co - lin - dă - tori ă

p.272

mg. 2905 I d, Breaza – Suceava; inf. Viorica Cozmeci (23); culeg. Eugenia Cernea, 19 IX 1965; tr. V.D. Nicolescu.

♩ = 118

Sus în sla - va ce - ru - lui — Sus în — sla - va ce - ru - lui —

As - ta - i — sea - ra — lui Cră - ciun

p.275

AICED fg. 7355 a, Berchiești – Suceava; inf. Maria Lucaci; culeg. Paula Carp, 9 I 1939; tr. V.D. Nicolescu.

♩ = 116

Scu-lați, scu - lați — măi bo - ie - riu^o, î Că nu-i vre - mia — de — dor - mit

p.279

AICED fg. 2104 a, Câmpulung – Suceava; inf. Veronica Răescu (25); culeg. R. Russini, 16 III 1935; tr. V.D. Nicolescu.

Poco rubato, ♩ = cca. 60

Scu-lați gaz - de nu dor miți Că nu-i vre-mia
de dor - mit Bu - nă sa - ra lui - Cră - ciun

p.284

Sursa bibliografică: Lucia Cireș, **Colinde din Moldova. Cercetare Monografică Cu 72 de melodii transcrise de Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu**, în Caietele Arhivei de Folclor, V, 1984, Iași, Universitatea „Al. I. Cuza”, Centrul de Lingvistică, Istorie și Folclor, Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, p. 315, 316, 320, 324-328, 330. Abr. CAF V.

Mg. 368, I, 33
Culeg.: V.B. și Fl.B.
Gulea, Sv., 1976
Inf. Chiriac Zina, 25

♩ = 76

Dum-ne-reu de ia-n-ce-put Pe foa-tă lu-me-a-tă-cuț
La fă-cuț și pe-riș-tos Pe A-dam-four-te fru-mos.

Mg. 367, I, 60
Culeg.: V.B. și Fl.B.
Ciprian Porumbescu, Sv., 1975
Inf. Anuta Doina, 15 ș.a.

♩ = 168

În gră-di-na soa-re-lui În gră-di-na soa-re-lui
La fin-ti-na cor-bu-lui La fin-ti-na cor-bu-lui

130

7

Mg. 111, I, 18
Culeg. - L. C.

Corjața, Sv., 1972
Inf. Buta Silvia, 60

♩ = circa 92

e Sus în por-ța ra-iu-lui — Plin-ge Mai-ca
Dom-nu-lui — Mă — ru-lui, măr —

21

Mg. 189, I, 2
Culeg. : J. H. C.

Măzândesti, Sv., 1975
Inf. Negrea F. Paraschiwa, 38

♩ = 96 Rubato

Mîndru cînt-on — cerb în co — dru ă Mîndru cînt-on —
cerb în — co-dru Di-a-sa cîntă — de cu jă — le

22

Mg. 370, I, 1
Culeg. : V. B. și F. B.

Valea Poieni, Sv., 1976
Inf. Stoleriu Gh. Elena, 32

♩ = 96

Ja scu-lăți, scu-lăți ba-rie — rii — că — vă — vin — co —
lin — dă — to — rii Asta-i sea-ra, — sea-ra lui An Nou.

43

Mg. 371, I, 4
Culeg. : V. B. și F. B.

Siliștea Nouă, Sv., 1976
Inf. Buruiană V. Maria, 50

♩ = 104

A tui sunt a — ces — te curț A tui sunt a — ces — te curț
A — sa 'nan-te, mi — nu — na — te A — sa — 'nan — te, mi — nu — na — te

45

Mg. 365, I, 10
Culeg.: V.B.Ciprian Porumbescu, Sc., 1975
Inf. Moraru C. Laurentiu, 63

♩ = 63

Pes-te deal și — pes-te va — le, Pes-te deal și
pes-te va — le Ră-să-ri-l-au mîn-dru/soa-re

48

Mg. 365, I, 10
Culeg.: V.B.Ciprian Porumbescu, Sc., 1975
Inf. Moraru C. Laurentiu, 63

♩ = 68

A, scoa-lă, — Sca-lă — ba — ie — ri
Flori dal — be pe masă Le-gă-nu-fu-i de mă-ta-să

49

Mg. 365, I, 10
Culeg.: V.B.Ciprian Porumbescu, Sc., 1975
Inf. Moraru C. Laurentiu, 63

♩ = 176

A, scoa-lă, scaa-lă — ba-ie-ri Flori dal — be pe masă
Le-gă — nu-fu-i de mă — ta — să

55

Mg. 25, II, 32 Coverca, Sv., 1968
Culeg. I.H.C. Inf. Olteanu I. Maria, 63

♩ ≈ 72

Sa ple-cat la vi-nă-toa-re Mu-gur, mu-gu-rel—
Cu trei ar-me, trei pis-toa-le Mu-gur, mu-gu-rel

57

Mg. 139, I, 8 Lucăcești, Sv., 1973
Culeg.: I.H.C. și S.C. Inf. Măgherani Flordia, 64

♩ ≈ 48 Poco rubato

Sculăți, sculați mari bo-ierii— Că nu-i vre-mea de adr-mi-tu.

62

Mg. 370, I, 3 Budeni, Sv. 1976
Culeg.: V.B. și F. B. Inf. Ișcu Saracutiu, 61

♩ = 94

I-le-nu-ța cea fru-moa-să Șa-de la gherghel în ca-să
Nu știu caasă— ori des-ca-să Ia la lacrimi— știu că versă

68

Mg. 179, I, 19 Dolheștii Mici, Sv. 1974
Culeg.: I.H.C. Inf. Zăbica V. Elena, 51

♩ ≈ 76 Rubato

Noi um-blăm și co-lin-dă-mu Gaz-di-li-să
le scu-lă— mu și Nași vă-zuți, nași— a-u-ză-tu

OBICEIURI DIN BUCOVINA

IRODUL DIN CÂRLIBABA

Viorica ARSENE

[Manager, Căminul Cultural Cârlibaba]

Obiceiul este considerat de oamenii locului ca fiind „foarte vechi”, fiind transmis oral din generație în generație. A fost cules de la Sandru Ștefan din comuna Cârlibaba în anul 2011 și refăcut după informațiile grupului actual de actanți.

Personajele din bandă sunt în număr de 12, numai oameni maturi, îmbrăcați în costume specifice rolurilor. Actanții piesei sunt: vestitorul, craii, împăratul, ofițerul, Iosif, Maria, evreul, ciobanul, moșul Schiridon, îngerul, moartea, dracul.

Cu această bandă se umblă numai în seara de Crăciun și este unul dintre cele mai așteptate momente ale sărbătorilor.

Vestitorul intră în casă:

- Bunăsara lui Crăciun,
Sânt trimis de-un călător înălțat, Împărat Irod.
Dacă binevoiți, în casă îi primiți?

Craii intră în casă cântând:

- Proorocii au proorocit că vi s-a naște,
Visat din sămânța lui Iosif
Și din roada lui Adam,
Mântuirea lui Avraam.
Culcă-te crai îngeresc,
Culcă-te pe fân uscat,
Cu scândeii⁷⁰ te-a înfășurat,
Cu sabia te-a dărâmat,
Sânge ca apa-i vărsat.
Maice, maice-ai tânguit,
Între prunci mari-ai pierit.

Împăratul dă ordin ofițerului:

⁷⁰ fașă

- Dragul meu naș, hai să-ți dau
Poruncă, poruncă bărbătească,
De la armă-mpărătească.
Nici glumă să nu-ți pară,
Din adins să taie
Prunci de la doi ani în jos mai mici.

Ofițerul raportează împăratului:

- Înălțate împărate,
Precum toate-s așezate,
Precum țara plânge,
Vărsând atâta sânge;
Of, cum plâng maicile,
Vai de urechile mele.
Tăceți, tăceți, maice sărace,
Precum n-avem alta ce face,
Decât acest lucru complet să-l facem.

Împăratul îi dă ordin ofițerului:

- Tăiere, tăiere, groaznică tăiere,
Decât a mea domnie să se stingă,
Mai bine maicile să plângă!
De-or găsi, de n-or găsi,
Sabia-n teac-o băga
Și la cotilu tău se-așeza.

Toți craii încep să cânte:

„Intră Iosif cu Maria în Bethleem
Să se-nscrie într-un oraș,
Lângă un sălaș,
Doamne, minunat ești.”

Iosif îi cere adăpost pentru Maria:

- Of, iubiți boieri de cinste,
N-ar fi lucru cu puțință,
Să căpătăm puțin sălaș de mas,
Precum n-am putut intra-n oraș?
Noaptea s-au apropiat,

Porțile s-au încuiat,
De frig am rătăcit,
De amânat am amorțit.

Maria îi spune lui Iosif:
- Of, iubite și-al meu mire
Și te roagă-n altă fire,
Te mai roagă înc-odată,
Să mă vezi pe mine-așezată,
Să nu rămânem pe-afară,
Pân' se-ntoarce ziua iară!

Evreul le răspunde:
- Puteți merge unde-ți vrea,
Că aici nu vi-ți rămâne,
Mulți calici ca voi am lăsat de mas
Și nimica nu mi-o dat!

Iosif îi răspunde evreului:
- Of, tu, ticălosule!

Evreul:
- Ticălos o fost tata și-o moșit-o!

Cântă toți:
„Păstorii văzând în zare
Din cer o lumină mare,
Din fluieraș îngeri cântați,
Cu toții vă bucurați!”

Este momentul când intră în casă *moșul* și *ciobanul*.

Ciobanul îl întreabă pe moș:
- Măi Schiridoane din porneală,
Ce-ai văzut umblând pe-afară?
Ce soare, ce strălucire,
Ți-o venit azi noapte-n fire?

Moșul:

- Colo-n jos în ieslea boiler
S-o născut Domnul Hristos.

Ciobanul:

- Merem la el să ne-nchinăm,
Poate mintea ți s-o deștepta
Și-i pricepe și tu, măgarule, ceva!

Moșul:

- Dă-mi tu mie bună pace,
Ca să dorm precum îmi place,
Cum dormeai și tu aseară,
Cu oile lu' moșitu-n porneală!

Ciobanul:

- Hai, hai, moșule, nu-ți umble gura,
Degeaba, ca la pupăză clonțu-n iarbă.
Scoală și fă ca noi!

Moșul:

- Când eram tânăr ca voi,
Umblam și io vara la oi!

Ciobanul:

- Scoală, Moșule și te-nchină!

Moșul:

- Să mă tăvălesc prin tină!

Ciobanul:

- Scoală, Moșule și zii: Numele tatălui!

Moșul:

- Numele tată-to!

Ciobanul:

- Nu așa Moșule! Numele Tatălui!

Moșul:

- Numele Tatălui!

Ciobanul:

- Și-al Fiului!

Moșul:

- Și-al Fiului mititel,
Doamne, zău mă tem de el!

Ciobanul:

- Nu așa, Moșule! Și-al Fiului!

Moșul:

- Și-al Fiului!

Ciobanul:

- Și-a Sfântului Duh!

Moșul:

- Mă duc, mă duc!

Ciobanul:

- Nu așa, Moșule, Duh!

Moșul:

- Duh!

Ciobanul:

- Ce faci, Moșule-n porneală?

Moșul:

- Satur pere la oile mele!

Cântă toată formația din casă:

„De-acum voi ortacilor, (bis)

Lăudați și cântați

Și vă bucurați,
Că s-a născut Hristos,
Lăudați și cântați
Și vă bucurați!
Nicio curte nu-i scutită,
Nicio maică ocolită,
Lăudați și cântați,
Și vă bucurați!”

Îngerul îi spune împăratului:
- Vezi, Iroade, ce-ai făcut?
De Hristos tu n-ai crezut,
De Hristos te-ai lepădat,
De veșnicul Împărat!

Împăratul:
Iartă-mă, că-ți dau jumate de împărăție!

Începe formația să cânte:
- Vezi, Iroade, ce-ai făcut?
De Hristos tu n-ai crezut,
De Hristos te-ai lepădat,
De veșnicul Împărat!
Mare oaste-ai ridicat,
Prunci din țară ai tăiat,
Patrusprezece mii,
De la doi ani în jos mai mici!

Intră *moartea* și-i spune împăratului:
- Vezi, Iroade, ce-ai făcut?
De Hristos tu n-ai crezut!
Arcul!

Dracul dă mâna cu împăratul.
Așa se termină piesa.

SECVENȚE RITUALE ALE ÎNMORMÂNTĂRII LA CIOCĂNEȘTI

Dr. Iuliana BĂNCESCU

[Cercetător științific, Centrul Național al Creației Populare]

Înmormântarea românilor din Bucovina este un prilej de reunire a neamului celui mort, dar și de reflecție asupra vieții și a sensului acesteia, asupra bunelor și relelor săvârșite de cel adormit. Timpul pentru aceste reflecții, dar și pentru a povesti sau a se cunoaște între ei, îl au cei din neam, vecinii și prietenii, în serile de priveghi, când se adună în jurul mortului, mai ales cu o seară înainte de înmormântare, când vine preotul să citească stâlpii, sau la praznic, la pomană.

Pentru bucovineni, viața este îndreptată spre veșnicie, prin cele două laturi pe care îngerul i le descoperă Sfântului Antonie ca fiind necesare pentru mântuire: munca și rugăciunea. Roadele amândurora se văd în Bucovina în frumoasele case și gospodării, biserici și mănăstiri, păstrate de la o generație la alta și îmbogățite.

De aceea, grija pentru cele ale vieții acesteia sfârșește prin a avea „un loc de îngropăciune”, o cruce la cap, din piatră, sau chiar un monument funerar, ștergare și bani pentru înmormântare. În general, această grijă nu se lasă urmașilor. Ea este dublată de grija pentru suflet, manifestată prin daniile făcute mănăstirilor și bisericilor, participarea la slujbe, pomenirea celor morți, ajutorarea săracilor, spovedanie. Când își simte sfârșitul, omul lasă „cu limbă de moarte” cum să i se facă rânduialile la trecerea din această viață și cum să-i fie împărțită averea; mai rar, o împarte chiar singur, înainte de moarte.

În ceasul morții, i se aprinde lumânarea „ca să nu-și dea sufletul fără lumină”. Apoi este chemat un vecin, prieten sau rudă, care spală și îmbracă mortul, așezându-l „pe laiță” sau în sicriu. Apa cu care a fost spălat se aruncă afară, ca nu cumva vreo vrăjitoare să ia din ea. I se leagă picioarele, mâinile sau chiar gura, pentru a sta cuviincios, apoi legătura este pusă pe foc, tot ca să nu fie folosită de vrăjitoare. Cel ce a spălat mortul primește de la familie un prosop, un săpun, iar în zona Dornelor i se dă și

colac cu „lumină”, când mortul e scos în curte, în ziua înmormântării.



Spălarea mâinilor celui care a spălat mortul

Vreme de trei zile mortul stă în casă cu sfeșnic, cu lumânări, cruce și prapur la cap, iar pe piept are o iconiță și toiag - o lumânare în formă de spirală, care se aprinde când i se citesc stâlpzii, când este prohodit înainte de plecarea la cimitir și din care jumătate se bagă cu mortul în groapă, iar jumătate se ia acasă. I se pun mortului în sicriu zahăr, ca să-i îndulcească drumul spre „ceea lume”, pieptene și oglindă, alte lucruri care, spun „babele”, îi vor fi de folos în marea trecere.

Seara, oamenii (vecini, rude, prieteni) vin „în priveghi” la casa unde se află mortul, punând bani pe pieptul lui și dând, peste mort, o lumânare (uneori învelită în prosop) pentru sufletul celor morți din familie. Musafirii sunt serviți de gazde cu prăjituri și cu suc, vin sau țuică. Stau până seara târziu, discutând despre mort și viața acestuia, despre sensul vieții, în general.

În trecut, se jucau *jocuri de priveghi* la morții bătrâni. Acum se joacă mult mai rar. *Bâza*: cineva stătea cu capul întors într-o parte, iar unul dintre ceilalți care jucau îl lovea peste palmă, iar el trebuia să ghicească cine l-a lovit. Se lega mâna sau piciorul mortului cu o ață și se trăgea de ea, sperându-i pe cei prezenți că a mișcat mortul.

Fântâna era un alt joc de priveghi. Un tânăr „cădea” în fântână, adică îngenunchea, pe un prosop, la picioarele sicriului. Cei de față întrebau: „Cine vrei să te scoată din fântână?” El chema o fată frumoasă sau un băiat din familia celui decedat, poate iubitul(a) despre care satul nu știa. Acesta îl „scotea” din fântână și îngenunchea în locul lui.

Jocurile de priveghi aveau rolul de a schimba atmosfera din casa mortului. Priveghiul însuși avea menirea de a consola familia îndoliată. Cea mai importantă seară a priveghiului, când se adună cea mai multă lume, este cea dinaintea înmormântării, când vine preotul să citească stâlpii. Ne-au povestit oamenii că, în serile de priveghi, erau chemați trâmbițași (cântăreți din bucium), care vesteau în tot satul, din curtea mortului, că a murit cineva. Ei însoțeau mortul până la groapă, buciumând pe cale, la sfârșitul fiecărei stări.



În vremea cât mortul stă în casă și se perindă lumea, la altă casă sau în altă cameră se pregătește mâncarea pentru praznic: supă sau ciorbă de găină (sau de zarzavat, dacă este post), sarmale, friptură cu pilaf sau piure de cartofi, gogoși, prăjituri și aperitiv.

Cei din familie împodobeau, în mod tradițional, o ramură de măr, iar acum împodobesc un coș special, din fier, al bisericii, în chip de pom. În coșul care susține pomul se pun șase pomeni (colaci) mari, de formă ovală. În pom se pun pufarin, pufuleți,

mere, portocale, bomboane felurite. Din tradiție au rămas feluriți colăcei, denumiți păsărele (simbol al sufletului), scăriță, cârjă, melci, spirale etc. Se credea că acestea ușurează drumul sufletului pe lumea cealaltă.



De asemenea, în Bucovina se face *paus*: pe o *tație* (tavă) se pun *pampuște* (gogoși), cozonac, chec, felurite prăjituri. Obligatorie este și o sticlă cu vin. Lumânările care se dau preoților sunt legate cu prosoape plușate. Pentru slujitorii bisericii se pregătesc colaci mai mari și colăcei cu lumânări pentru toți oamenii care vor veni cu mortul la biserică.

În ziua înmormântării se aduc podoabele (prapurii bisericesti), care sunt împodobite cu frumoasele ștergare bucovinene. La fel, sfeșnicul, crucea, serafimii. La coroane, pom și paus se pun prosoape plușate sau batiste. La înmormântările celor mai înstăriți se pun chiar ștergare.

Apoi vin preoții și citesc o slujbă de pomenire a mortului, cu toiagul aprins, îl stropesc cu aghiazmă și este scos în curte. În urmă, preotul stropește casa cu aghiazmă, iar în popor se spune că e bine să se spargă un vas, pentru a se depărta ghinionul de casă.



Mortul era dus la biserică, în mod tradițional, cu nășălia sau cu carul cu boi. Acum este dus cu mașina. Oricum, se pun șase oameni care duc sicriul din casă până la mașină, din mașină în biserică și din biserică, la groapă. În drum spre biserică se fac 12 sau 24 de opriri (stări). La fiecare dintre acestea se citește o Evanghelie și este pomenit cel adormit. Întreg cortegiul trece peste o punte (prosop sau bucată de material), care i se dă unei femei sărace să o pună în față, de câte ori se fac stările. La plecarea cortegiului, după fiecare stare, cei din familie aruncă bani, ca să aibă mortul cu ce plăti vămile și/sau bomboane pentru copiii prezenți. În unele locuri (cele mai apropiate de Moldova), punțile se dau în curte și constau în împărțirea hainelor celui adormit și a altor lucruri (covoare, cergi, mobilă). Dar acest obicei e mai puțin întâlnit în Bucovina.

În biserică se împart colaci și lumânări, se face slujba și se ia iertare prin sărutarea mortului. Apoi se pleacă la groapă, se face slujba, se îngroapă mortul, se stropește cu untdelemn și vin, se pecetluiește groapa, iar rudele aruncă țărână și bani. I se plătește groparului, se împart cele din pom copiilor sau rămân la biserică, împreună cu pomenile din coșarcă, se împarte pausul, se face praznicul (masa).

Vreme de 40 de zile, mormântul se tămâiază. Apoi se face parastas (prohod) la 40 de zile, la un an, apoi din an în an, până la șapte ani. Cele mai importante prohoade sunt socotite, în Bucovina, cele de 40 de zile, de un an și de șapte ani. La acestea se face și praznic (masă) acasă sau la prăznicarul bisericii. La toate se pun patru, șase sau opt podoabe împodobite cu ștergare, se face pom, paus, se dau colăcei în biserică, se face masă acasă, ca la înmormântare. Uneori, pomenirea se face chiar la mormânt, când vremea permite și când familia dorește aceasta.

Ca zile de pomenire generală a morților sunt hramurile de biserică, când se pomenesc cei din neam, cu slujbă, și moșii, când se împarte pentru morți săracilor sau vecinilor. De asemenea, se împarte de Sfinții 40 de mucenici, de Paști și oricând cineva poate să facă milostenie.

După mort, rudele apropiate țin doliu un an, iar bărbații din familie nu se bărbieresc 40 de zile. Oglinzile și televizorul se țin acoperite cât stă mortul în casă, iar dacă urlă un câine, acesta se consideră semn prevestitor de moarte. La fel și dacă te visezi mireasă sau visezi că-ți cade un dinte.

Sinuciderea e socotită drept cel mai mare păcat, iar cei care s-au sinucis sunt îngropați la marginea cimitirului. Și acestora li se fac parastase și pomeniri, deși canoanele Bisericii interzic acest lucru.

Celor morți nenunțați li se îmbracă mire (mireasă), mortul fiind îmbrăcat în costum de nuntă sau măcar i se pune floare în piept. Fac pocăință pentru pruncii avortați (mai ales femeile) și consideră moartea pruncilor o mare nenorocire.

Bucovinenii cred în iad și în rai, în vămile văzduhului, în comuniunea cu cei morți în rugăciune, în importanța faptelor bune pentru mântuirea sufletului. De aceea, la necazuri, aprind lumânări la mormintele celor adormiți din familie sau le fac câte un parastas. La Paști aprind, de asemenea, lumânări, ca și morții să vadă lumina Învierii. Ei cred în Înviere și în puterea rugăciunilor Bisericii de a-i scoate din iad pe cei păcătoși. De aici, amploarea tradițiilor legate de momentul morții și faptul că ele au rezistat timpului, fiind, în acest moment, cele mai conservatoare dintre tradițiile românilor.

Informatori: Arseniuc Petru, 40 de ani, șef de depozit firmă (director al Căminului Cultural), loc. Ciocănești, jud. Suceava; Tomoioagă Gheorghe, a absolvit Facultatea de Istorie și cea de Teologie, fost primar al localității Ciocănești (a fost primar și al localității Cârlibaba), jud. Suceava; Vasile, cantor bisericesc, loc. Ciocănești, jud. Suceava

DESPRE NEDEILE DE ODINIOARĂ.

Pledoarie pentru revalorizarea unor manifestări folclorice adormite în conul de umbră al tradiției bucovinene

Mihai CAMILAR

[Muzeograf, Muzeul Obiceiurilor Populare Bucovinene,
Gura Humorului]

Bucovina este o zonă etnoculturală de o mare valoare etnofolclorică recunoscută unanim de toată simțirea românească și nu numai. Aici, sub semnul veacurilor, în acest ținut legendar, plin de insomnii istorice, într-un spațiu plin de măreție și solemnitate, s-a plămădit o cultură și civilizație tradițională demnă de admirație, stratificată într-un corpus de valori care s-au cimentat, conservat și individualizat, parte dintre acestea perpetuându-se până destul de târziu în pofida operației de nivelare galopantă a modernismului sau postmodernismului.

Aici, la adăpostul tihnit al unei tradiții ancestrale, omul a ridicat minunate bijuterii arhitectonice de cult sau de factură populară ilustrate prin capodoperele Voroneț, Humor, Moldovița, Probota, Arbore, Bălinești ș.a., sau prin casele tradiționale adevărate *axis mundi* de integrare a omului în faldurile unui cosmos misterios printr-un creștinism de factură populară.

Dar, bucovineanul tradițional a creat și balade, doine, cântece, jocuri prin care și-a exprimat ca printr-un fagure de înțelepciune simțămintele și gândurile sale.

Arta populară bucovineană, privită ca o grandioasă realitate, imuabilă în curgerea timpului este vizibilă prin realizări de excepție: cămăși femeiești de sărbătoare, ceramica de Marginea sau Rădăuți, prin coarnele pentru praf de pușcă, sumanele din Straja și nu numai, catrințele humorene sau dornene, prin obiectele din lemn etc., toate având statutul de insemne heraldice ale unui popor de țărani–aristocrați, sunt documente de identitate etnică, sunt însăși o cronică de neam.

Dar bucovineanul din această „poartă a furtunilor” (cum definea cineva spațiul geografic bucovinean) a năzuit în permanență de a se situa în sacru, năzuință materializată la adăpostul unei tradiții perene și sincere, totul săvârșindu-se prin

credință, datini și obiceiuri, menținute multă vreme în învelișul lor ancestral, într-o formă de conservare aparte. Bucovinenii, agricultori și păstori din neam în neam legați în permanență de natură sub a cărei incidență și-au derulat credința și datinile, trăind în succesiunea repetabilă a anotimpurilor și-au conceput și un adevărat Panteon de factură populară care a însumat adevărate bijuterii cutumiare.

Oamenii acestor locuri și-au explicat fenomenele meteorologice și astronomice, înverzirea și veștejirea vegetației, venirea căldurii și a frigului, seceta și ploaia în mod mistic, credințele lor având puternice implicații într-o gândire și viziune magică, toate însumând o îndelungată experiență practică, în adânci și repetate observații, multă imaginație și un profund sentiment existențial.

Prin sărbătorile de factură populară, omul și-a creat o adevărată punte cu spațiul celest, proiectarea acestora către cer au fost în permanență marcate de imensitatea drumului, de la vremelnicia umană la eternitatea cosmică, de care omul, acest *homo bucovinensis* a rămas mereu conștient.

Intenția noastră, prin aceste rânduri, este de a arunca punți de legătură între câteva repere ale corpusului de cutume spirituale, este un recurs la tradiția locală de a consacra arce peste timp sau de a întinde ancore în spațiu peste epoci istorice, pentru a demonstra (dacă mai este nevoie) ce tradiție valoroasă avem și de care nu suntem conștienți, ba mai mult o ignorăm, pentru a demonstra de unde venim prin veacurile acoperite de mantia ocrotitoare a trecutului.

Ar trebui să conștientizăm că pentru marea entitate cultural-artistică carpatică, în spațiul bucovinean, prin tot ceea ce s-a zămislit aici, se regăsesc din timpuri ancestrale liniile de forță care au determinat configurarea lumii artistice românești și că Bucovina a fost o mini-Europă din punct de vedere etnic și cultural.

Din multitudinea valorilor spirituale tradiționale bucovinene, atenția noastră caută ca rândurile de față să se focalizeze asupra unor manifestări cultice de sorginte populară, este vorba despre *nedeile de odinioară*, manifestări comunitare practicate în munții de aici.

Demersul nostru prin paginile acestei prestigioase publicații a pornit de la cuvintele unui mare geograf-etnograf român,

George Vâlsan, care spunea cândva că „dacă vom întârzia și de acum înainte la poezia populară, basme și ghicitori, la ștergare, oprege, străchini și furci crestate... la datini și obiceiuri, atunci ce se numește străveche cultură populară va dispărea fără să fie studiată”. Așa că, fiind impresionați de aceste cuvinte rostite acum peste 90 de ani, considerându-le pe deplin mobilizatoare astăzi când totul este manelizat, suntem convinși că, aducând în fața cititorului un segment din spiritualitatea tradițională bucovineană ar fi un act recuperatoriu, vizavi de ostentația afișată nerușinat față de tradiție.

Nedeile tradiționale erau cândva niște manifestări comunitare practicate doar în anotimpul cald, fiind prilejuate de anumite evenimente astronomice, de obicei de solstițiul de vară (21 iunie), parte din aceasta marcând și miezul verii pastorale numite în acest caz, Sântilii (20 iulie).

În societatea tradițională, începând din preistorie, solstițiul de vară, când soarele atinge cea mai mare declinație boreală, era ziua unei grandioase sărbători închinată soarelui, cultul soarelui fiind practicat cel puțin din epoca bronzului.

Facem de la început cuvenita remarcă că, munții Bucovinei, prin configurația lor geomorfologică, au oferit din plin, cu multă generozitate locuri tainice, ferite de conturbații, pentru atragerea omului la ceremonii pe înălțimi, ceremonii consacrate Soarelui-zeu suprem pentru timpurile foarte îndepărtate. Aceste locuri de confluență a populației de munte au început să fie frecventate din momentul în care agricultura, creșterea animalelor încep să se afirme ca ocupații sedentare. Menționăm că întâlnirile inițiale au avut un profund caracter sacral spiritual, mai apoi, aspectele economice și distractive (în special cele cu caracter pastoral) primând.

Pentru legătura pământeanului cu forțele atotputernice ale cerului au fost căutate pe înălțimile munților locuri de exprimare în cele mai ferite și sacre unghere, adevărate altare de închinăciune și pentru sacrificii, totul fiind menit să asigure o atmosferă optimă pentru adorație. În aceste locuri, la acest mare eveniment (solstițiul de vară), se întâlneau sătenii de pe ambele versante ale munților, cei din satele bucovinene cu cei din Transilvania sau Maramureș.

O dovadă certă a acestor ceremonialuri montane sunt megaliții din Călimani. Aceste stânci având gravuri cu simboluri

soleiforme (cercul mare cu „morișca” înscrisă reprezentând soarele, grupuri cu cercuri mai mici sau chiar și unele încercări de antropomorfizare a soarelui) sunt mărturii care atestă forme străvechi de civilizație, de cinstire a soarelui în cadrul organizat de o exprimare lăuntrică de mare sensibilitate, totul aparținând marelui cult de adorație a astrului dătător de lumină, căldură și de viață. Aceste semne-simbol instituie în imagine un sentiment spațial și temporal, care se subscrie miturilor fundamentale ale întâlnirii dintre planul terestru și cel celest. Din punctul nostru de vedere, simbolistica însemnelor de pe megaliții din Călimani ne duce cu gândul la epoca de afirmare a supremului spirit ordonator asupra unor populații sedentare, care în activitatea zilnică se baza numai pe cea mai puternică forță a binelui, dătătoare de roade-soarele.

După ani îndelungați, când la solstițiul de vară lumea adunată din așezările din zona Călimanilor se urca pe înălțimi săvârșind timp de trei zile fel de fel de practici ceremoniale însoțite de sacrificii, totul închinat soarelui, la un moment dat, această întrunire cultică, (la început) a început să se desacralizeze, transformându-se în una obișnuită având un caracter divertismental.

Urcările pe munte prilejuite de solstițiul de vară, organizate sub înveliș mitologic, au marcat de-a lungul timpului atât cultul soarelui, al pădurii, cât și al moșilor. Așa că, străvechile ceremonii precreștine închinare soarelui au căpătat și un înveliș creștin, transimbolizat într-o postură magico-religioasă de către biserică. Procesionile organizate în munți la solstițiul de vară, cele de pe muntele Lucaciu și 12 Apostoli au căpătat denumirea de nedei (nedeia = zi de sărbătoare). Conform tradiției locale, sărbătoarea Moșilor pe acești munți capătă de la un anumit moment și o conotație aparținând sărbătorilor de vară (Moșii de vară).

Încă din feudalismul dezvoltat, biserica a instituit obiceiul ca aici să se omagieze moșii printr-un ceremonial cultic specific care își avea o sorginte precreștină, dar care a fost preluat și creștinat de către biserică. Dacă amintim că denumirea de Călimani deriva din vocabula sanscrită *man* cu sensul de suflet,

iar prin derivatul *manu* ca putere a sufletului⁷¹, este suficient să lămurim denumirea de Călimani, care ar fi *Calea Sufletelor*.

Aici, în imperiul Lucaciului și al celor 12 Apostoli aveau loc ceremonii de celebrare a moșilor cu ocazia sărbătorii Sâmpetrului (29 iunie) și a zilei Sfinților Apostoli (30 iunie). În fiecare an, la 28 iunie, din satele din preajma Călimanilor, în sunete de buciume, tinerii începeau să urce spre înălțimi. Ajunși pe Lucaciu, flăcăii ridicau vetre circulare, o masă improvizată și un fel de poartă. Pe masa ridicată din lespezi de piatră se depuneau ofrande închinare sufletului morților iar vetrele erau acoperite cu vreascuri și cetină de brad. În sunetul buciumelor, în vetre erau aprinse focuri rituale a căror flăcări se ridicau către cer, totul având un rol purificator. În acest spațiu mitologic sacral aveau loc timp de trei zile fel de fel de manifestări religioase precum și unele de divertisment.

După manifestările derulate pe muntele Lucaciu, în ziua de 30 iunie (Soborul Sfinților Apostoli) întreaga mulțime se transfera în incinta sacră a celor 12 Apostoli, unde în jurul unui altar amenajat ad-hoc, preoții săvârșeau o slujbă după un anumit ritual.

Menționăm că aceste manifestări au căpătat o amploare mai mare după ocuparea Bucovinei de către austrieci, ca modalitate de simțire spirituală aparte. Tot în dimineața zilei de 30 iunie, din satele dornene, porneau spre înălțimi carele încărcate cu felurite mărfuri, aici având loc un adevărat târg sezonier prilejuit de acest moment, totodată urmând și o petrecere câmpenească. Aici era locul de întâlnire al dornenilor cu cei veniți din părțile Bistriței, Năsăudului, Neamțului.

Personal am depistat și alte locuri cu încărcătură sacrală din zona etnografică Dorna, locuri în care aveau loc procesiuni în funcție de anumite evenimente astronomice sau de sărbători. Dintre acestea menționăm câteva, cele de pe Oușor, de pe muntele Meganu, culmile Bogomilului (unde se întruneau huțulii), în zona Giurnalăului, Rarăului, în împrejurimea orașului Vatra Dornei, a localităților Crucea, Broșteni, Ortoaia, Panaci, Neagra Șarului.⁷²

⁷¹ Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, 1985, Editura Academiei R.S.R., București, p. 176

⁷² D. Werwnka, *Topographie der Bukowina*, 1895, Cernăuți, p. 204; M. Lupașcu și G. Kirileanu, *Scurta descriere a bisericilor din com. Broșteni și a Schitului Rarău*, 1906, București; P. Gheorghiasa, *Monografia școalelor și*

Sântiliile ca sărbători populare marcau cândva personalitatea uranică și solară a lui Sântilie în ziua de 20 iulie. În vremurile străvechi, Sântiliile erau de fapt niște întâlniri cultice, cu ceremonii complexe care-și aveau locul de desfășurare în spațiile ferite de conturbații. Inițial, Sântilia era închinată exclusiv zeului Soare, pe parcurs caracterul economic și de divertisment crescând până le-a acaparat în totalitate. Așa că Sântiliile capătă satutul unor târguri pastorale. Istoricul P.P.Panaitescu arăta că „cele mai vechi târguri de schimb la români sunt cele de tip pastoral care se țineau pe plaiurile de munte și aveau rostul lor în schimbul comercial de tip popular”.

În procesul de desacralizare, Sântiliile – nedei – au căpătat și alte funcționalități legate de dorința oamenilor de întâlnire pentru schimburile comerciale, de întâlnire a tinerilor în vederea unor legături care de cele mai multe ori conduceau la căsătorii, pentru ca începând de prin secolul al XVIII-lea să se transforme în târguri anuale sau chiar și bâlciuri. Nu poate fi pus sub semnul îndoielii caracterul economic-distractiv al acestor întâlniri montane, aspect rezultat din necesitatea impusă de conviețuirea din cadrul vechilor obști sătești.

În preajma Sântiliei se înregistrau adevărate exoduri de populație către locurile consacrate de pe înălțimi, când fiecare sat venea avându-și în frunte reprezentanții de seamă: preotul, vornicul, sfatul bătrânilor. Simion Florea Marian arată că „vin și se împacă pizmașii și se leagă prietenii ... în ziua stabilită vin românii în portul popular, fetele cântă cele mai frumoase melodii, iar feciorii, la rândul lor, nu încetează a chiui chiuituri prin care își exprimă durerile inimii și amorul”. Începând de prin secolul al XVIII-lea aceste întâlniri erau organizate numai de tinerii care au făcut „ospățul tinerilor”, un ritual de consacrare. Atunci, în prima zi petreceau numai tinerii flăcăi, a doua era de-a valma tineri și bătrâni, pentru ca în ultima zi să aibă loc „încâlcitul Sântiliei”, când fiecare tânăr își alegea câte o drăguță, pe care o scotea la joc.

La Sântilii, lumea se întâlnea, se făceau schimburi de păreri, se încheiau aldămașuri, se petrecea continuu cu mâncare și

bisericilor de pe moșia regală Broșteni, 1906, București, p. 90; A. Dumitriu, *Cartea întâlnirilor admirabile*, 1981, București, p. 294; S. Ioneț, *Istoricul comunei Dorna Candreni*, 1959, p. 15; V. Kernback, *Universul mitologic al românilor*, 1994, p. 53, 119.

băutură, tarafurile sau fanfarele de prin sate își etalau calitățile muzicale, iar tinerii, fete și feciori își manifestau virtuozitățile coregrafice prin joc. Era un moment deosebit pentru comunitățile tradiționale de petrecere plăcută a timpului la cumpăna dintre vara și toamna pastorală. În munții Călimani, Rodnei, Suhardului sau ai Bistriței, se întâlneau oameni de o parte și de alta a Carpaților Orientali, cimentându-se astfel legăturile etnice de neam.

Aceste sărbători sântilenești sunt atestate documentar încă din secolul al XIV-lea, astăzi putând fi identificate numai pe baze toponimice. Așa că în munți apar toponime precum: Măgura Sântiliei, Bâta Sântiliei, Sântilia, Nedeia Sântiliei, Pietrosul Nedeii, Cornul Nedeii, La Sântilie. Aceste zile erau atât de importante pentru păstori încât aceștia numărau zilele anului începând cu data acestor manifestări etnofolclorice.

Dar, odată cu începutul modernizării societății românești, Sântiliile încep să-și piardă din încărcătura lor spirituală de odinioară, ele devenind simple târguri anuale cu caracter pastoral. Amintim că o asemenea manifestare de prin munții Broștenilor a fost transferată pe la începutul secolului al XIX-lea în vestitul iarmaroc de la Fălticeni din 20 iulie. Acest iarmaroc a ajuns așa de vestit încât aici veneau cu o lună înainte de 20 iulie, fel de fel de negustori din Orient, Polonia, Rusia, Ucraina, Ungaria, Germania, Serbia ș.a., pe străzile târgului auzindu-se timp de câteva zile vorbindu-se numai în germană, polonă, rusă, sârbește, ungurește, arabă etc., încât iarmarocul era cotate ca fiind al doilea din Europa.

Am făcut această scurtă incursiune în atmosfera sărbătorească a manifestărilor etnofolclorice prilejuite de solstițiul de vară sau a celor sântilenești pentru a demonstra farmecul și spiritualitatea aparte din societatea tradițională bucovineană și pentru a trezi interes contemporanilor ca acestea să fie revigorate într-o formă spectaculară actuală. Desigur că unele manifestări care apar sub un generic sau denumire mobilizatoare, când săptămânal asistăm la o invazie de așa-zisele festivaluri: festivalul hribului, afinelor, păstrăvului, al „sarmalelor multiculturale”, salcâmului, mălinului ș.a., care de fapt nu se prea deosebesc cu nimic de manifestările obișnuite, toate având o tentă comercială care primează în detrimentul comportamentului tradițional. Aceste manifestări organizate anual devin bunuri culturale de consum, însumând noi valențe și accente preponderent artistice și

distractive și mai puțin sau deloc instructiv-educative. Aici apar evident față în față autenticul cu non-autenticul sau contrafacerile într-o opoziție evidentă.

Lumea se adună, se instalează scene uriașe, se taie panglici, se consumă mici și plăcinte sub falsa impresie a unei gastronomii tradiționale, sunt invitați fel de fel de lăutari sau guriști cu CD în buzunar, se cântă și joacă, dar nimeni nu sesizează pericolul promovării non-valorilor, încât noțiunea de autentic rămâne ceva confuz, insuficient delimitată și nedefinită. Dar prin inițiativele locale ale unor diletanți, din dorința de a frapa asistența necunoscătoare, nu se face decât să se promoveze falsul și falsificarea datinilor tradiționale prin surrogate fabricate prin întreaga nuanțare posibilă, de la imixtiunea superficială și vizibilă la contrafacerea adâncă și ascunsă. Totul se face din lipsa de cunoaștere, ceea ce e mai criticabil este intenția și dorința de a prezenta cu bună știință falsul, ca noutate.

Ar fi cazul ca, dincolo de motivări de domeniul „flerului” și al „intuiției”, dincolo de practica subiectivismului și a arbitrarului, lipsită de norme sau întemeiată pe orientarea demonică a „bunului simț” să se intervină pentru a determina criterii obiective spre a distinge autenticul de non-autentic în manifestările folclorice sus amintite, în cultura populară. Ar trebui, până nu prea târziu ca să se conștientizeze de către „regizorii” acestor festivaluri că autentic este ce se înscrie în legile de bază ale creației și circulației folclorice.

În ultimii ani am asistat doar la o singură manifestare folclorică care s-a conturat cât de cât în tradiția locală, în care s-a întrevăzut criteriul unei apartenențe zonale. Este vorba de *Răscolul stâniei* de la Botoș-Ciocănești, manifestare care a dovedit că comportamentul comunitar de azi nu poate fi identic cu cel al ciobanilor din vremea lui Ștefan cel Mare sau oricare voievod dintr-o societate tradițională. Aici am simțit că folclorul actual nu e doar suma rămășițelor trecutului, ci „sistemul” actual al unei culturi tradiționale, în care în permanență și în mod logic, ceva se pierde mereu, se câștigă noi cutume care se transformă în arta folclorică actuală. Dar să nu exagerăm peste măsură și să fim convinși că folclorul amatorilor precum și cel al profesioniștilor scenici e negreșit un fenomen propriu specific timpului actual. Folclorul mișcării de amatori a apărut pe o anumită treaptă

istorică încă din secolul trecut, se dezvoltă și „curge” paralel cu folclorul tradițional.

Revenind la manifestarea de la Botoș organizată pe „Platoul tradițiilor”, țin să spun sincer că m-am simțit transpus într-un târg descris de creangă sau Sadoveanu, când într-o parte cineva cânta din fluier, în cealaltă parte badea Vasile sufla într-o trupcă pentru a o cumpăra, colo se juca, se chiuia, dincolo câțiva munteni gustau din licoarea de prună, sau la un moment dat apare o turmă de oi.

Este de remarcat cel care a avut această inițiativă de desfășurare a acestei festivități, nimeni altul decât Călin Brăteanu de la Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, a reușit să promoveze autenticul ca judecată de valoare, prin care tradiționalul a fost repus în funcționalitatea sa ca formă spontană de comunicare printr-un cod și un limbaj artistic aparte.

Da. La Botoș a fost altceva decât ceea ce se petrece în banalitatea plină de afumături ale festivalurilor sus-amintite, numai în acest chip s-ar putea aduce în contemporaneitate atmosfera nedeilor de altădată, reactivând mireasma mirifică a simțirilor adevărate ale omului dintr-o societate tradițională. Și aceasta s-ar putea face numai prin aportul oamenilor de cultură și nu din cultură...

Ar fi cazul ca referenții culturali să fie selectați pe criterii valorice și nu pe baza conținutului „desagilor culturali”, instructorii de formații artistice să se instruiască pentru cunoașterea formelor și a normelor stilistice și de gen tradiționale, iar Centrul Cultural „Bucovina” ar trebui să coopteze etnografiile din teritoriu pentru recuperarea valorilor uitate.

Este cazul revalorizării nedeilor sântilînești, printr-un proces de valorificare selectivă în așa fel încât să se încadreze cu maximă pregnanță criteriilor și normelor de gen, stil, zonă sau vatră folclorică. Autenticul adus pe fâgașul formelor de valorificare către un bun cultural de consum trebuie să fie conjugat cu ancestralul frumosului folcloric din societatea tradițională. Numai dobândirea unor cunoștințe teoretice și practice, printr-o temeinică aplecare asupra formelor tradiționale (în cazul de față, asupra nedeilor), printr-o selecție a cadrelor de cultură și nu numai din cultură ar asigura o justă înțelegere și

apropiere de autentic și chiar inedit, în ceea ce este reprezentativ din tezaurul culturii populare.

Ar fi cazul ca folcorul să fie perceput ca un act de comunicare și că semnul purtător de informații în procesul comunicării folclorice poate fi un cântec, o snoavă, o strigătură din hora, un dans sau un obiect etnografic, un ritual. Oricare din aceste semne ale culturii populare își are structura sa proprie, fiecare fiind purtător de mesaje specifice. Prin reconsiderarea nedeilor de altădată, s-ar putea pune în „scenă” o întreagă bogăție de semnale de la transmitător (artist) la destinatar (public), între aceștia instituindu-se volens nolens un contact sigur și direct. Așa s-ar transfera scena căminelor culturale pe toloaca satelor, s-ar marca o altă ambianță conjuncturală în procesul unei noi forme de comunicare. O astfel de nedeie ar presupune un loc ferit de privirile iscoditoare ale curioșilor, undeva într-un vârf de munte, în locul scenei moderne cu stâlpi de metal ridicându-se niște semiadăposturi din frunzari, interpreții să vină fără de CD-uri, totul să fie life, în loc de tarabe, lumea să vină cu traiste cu bucate, locul mașinilor de ultimă oră să fie luat de căruțe. Unii dintre instructorii mai dibaci ar putea regiza scenarii care ar rememora ceremonialurile care aveau loc cândva într-o manieră de genul manifestărilor cu iz medieval din Cetatea Sucevei. În locul ansamblurilor artistice să participe doar tarafurile și fanfarele sau benzile țărănești etc.

Ce ar fi mai maiestuos și plin de sensibilitate artistică decât o asemenea manifestare la care ar putea veni și un dornean, un candrean, un bistrițean, maramureșan, cum se întâmpla odinioară. Astfel s-ar reuși acea interferență dintre spectator-artist popular, precum și dintre text, structură, context, mesaj, sens semnificație pentru domeniul folcloric care e pus în „scena de frunzari”.

Cele expuse în rândurile de mai sus nu au epuizat nici pe departe vasta și generoasa problematică oferită de subiectul tratat. Am încercat doar să incităm sau să aprindem o făclie despre farmecul nedeilor, sugerând în chip laconic câteva aspecte care ar putea fi aprofundate pe viitor.

Nu ne putem abține să nu amintim că în cazul acestor manifestări folclorul coregrafic merită adus în fața publicului spectator ca parte importantă a creației artistice colective, și nu ca o creație sau moft al unui „artist coregraf”, ceea ce presupune o mare doză de sinceritate. Să nu mai fie atâtea concursuri în

detrimentul festivalurilor, dat fiind că concursurile sunt o perpetuă sursă de nemulțumiri prin clasificări în cea mai mare parte arbitrară, creând o emulație periculoasă, care în goana galopantă pentru ierarhizare duce la inovații, stilizări sau baletizări spectaculoase, dar fără de o bază reală.

Să nu mai întâlnim acest amalgam al repertoriilor coregrafice. Arcanul să fie jucat la Fundu Moldovei, Mănăstirea Humorului, Frătăuții Noi sau Ostra; Arnăuții la Liteni, Roșcani, Fântânele sau Forăști; Brebanocul la Baia, Rădășeni și Lămășeni; Bungchiereasca la Vama, Moara, Bosanci; Cățeua la Cașvana, Comănești, Soloneț, Botoșana; Clopoțelul la Comănești și Todirești; Huțulca la Brodina, Ulma, Cârlibaba, Moldova Sulița; Pădurețul la Pârtești, Todirești sau Bălăceana etc.

Sunt încă multe de spus referitor la acest subiect, ne oprim aici având convingerea că vorbele noastre au stârnit interes din partea unora dintre oamenii de cultură că o eventuală discuție pe acest subiect nu ar fi inutilă, dacă dorim să desprăfuim valorile date uitării, pentru a se ajunge ca datinile noastre să fie puse într-o lumină adevărată printr-o reconsiderare.

Aducerea în actualitate a nedeilor nu neapărat de către forurile județene, ci de cele locale ar fi cel mai pios omagiu adus înaintașilor care au trăit trecerea timpului vital și armonios, făcând din viață o punte de sărbători, iar creația artistică înnobilându-se ca o devărată matrice etnică. Să fim convinși că datinile și obiceiurile tradiționale stau ascunse sub crusta iscodită de minți potrivnice, că numai prin noi ar putea fi dezvelite și desprăfuite, pentru a arăta (nu și dovedi) de unde venim și încotro ne îndreptăm.

Deci, să pornim la drum spre a redescoperi moștenirea culturală de care unii vor să ne desmoștenească.

PORTRETE DE RAPSOZI

MARIA TĂNASE (1913-1963). INTERPRETĂ UNICĂ ȘI ORIGINALĂ A CÂNTECULUI POPULAR ROMÂNESC

Irina Zamfira DĂNILĂ

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



„Pasăre măiastră”, „privighetoare”, „doamnă”, „regină a cântecului românesc”, iată doar câteva din cuvintele de laudă închinat Mariei Tănase, fiecare dintre acestea încercând să surprindă cât mai sugestiv unicitatea talentului interpretei de geniu a muzicii folclorice românești din prima jumătate veacului XX.

Rândurile ce urmează îi sunt dedicate, spre aducere aminte a vieții și contribuției sale artistice memorabile, la scurt timp după încheierea anului omagial 2013, când s-au împlinit 100 de ani la naștere și 50 de ani de la trecerea sa din „lumea cu dor în cea fără de dor”.

Despre „pasărea măiastră” Maria Tănase s-a scris destul de mult, dar parcă nu suficient pe cât ar merita personalitatea acestei mari interprete. Chipul ei a fost înconjurat de un mit încă din timpul vieții, deoarece a fascinat de la început prin originalitatea și profunzimea talentului ei interpretativ.

O primă monografie ce i-a fost dedicată – *Maria Tănase și cântecul românesc*¹ a fost publicată la scurt timp după trecerea ei în veșnicie, de Petre Ghiață în colaborare cu soțul artistei, Clery Sachelarie, cel care a furnizat informații și documente din arhiva familiei, indispensabile unei serioase documentări. Este o carte bine scrisă, într-o limbă literară accesibilă, dar elevată, care prezintă mai ales aspectele biografice împletite cu informații despre multiplele activități în domeniul muzical ale interpretei Maria Tănase, oferind și un important material ilustrativ, tipărit în condiții grafice de calitate.

Alte două lucrări monografice au fost elaborate de jurnalista Maria Roșca. Prima dintre acestea este intitulată *Maria Tănase*², iar cea de-a doua – de dată mai recentă – *Maria Tănase – privighetoarea din Livada cu duzi*³, reprezintă o reeditare extinsă, în două volume, a celei dintâi. Autoarea a pornit de la informațiile de bază oferite în lucrarea lui Petre Ghiață, adăugând însă și multe altele, detaliate, extrase mai ales din cronicile și comentariile publicate în presa vremii cu prilejul aparițiilor pe scenă ale Mariei Tănase sau din diverse arhive. Ambele ediții ale cărții Mariei Roșca sunt ilustrate, prima dintre ele în Anexa volumului, iar cea de-a doua, pe parcursul textului, conținând și fotografii inedite. Stilul literar al Mariei Roșca este de multe ori romanțios, încărcat de expresii laudative, unele dintre ele prețioase și căutate, altele de-a dreptul kitsch. Criticul Alex. Ștefănescu consideră că toate aceste neajunsuri țin de limba „de lemn” folosită în perioada comunistă de unii scriitori care, pentru a-și putea vedea cărțile trecute de comisia de cenzură și publicate, făceau astfel de compromisuri: „Biografia se transformă într-o apologie. Maria Roșca are o încredere fără margini, riscantă în limba de lemn a publicisticii naționalist-comuniste dinainte de 1989”⁴. În prefața la cea de-a doua ediție a cărții, autoarea își

¹ Petre Ghiață, Clery Sachelarie, *Maria Tănase și cântecul românesc*, 1965, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București.

² Maria Roșca, *Maria Tănase*, 1988, Editura Muzicală, București.

³ Maria Roșca, *Maria Tănase – privighetoarea din „Livada cu duzi”*, vol. I-II, 2000, Ginta Latină, București.

⁴ http://www.romlit.ro/biografie_i_apologie

justifică limbajul utilizat prin aceea că a dorit să fie în ton cu „«nota» lexicală a cronicarilor vremii sau a citatelor artistei”⁵. Dacă trecem cu vederea aceste probleme legate de stil, volumele publicate de Maria Roșca reprezintă, cu siguranță, lucrări monografice de referință datorită bogăției de informații biografice prezentate.



Contribuții de mai mică amploare și-au adus și muzicologii George Sbârcea și Tudor Nedelcea. Primul dintre aceștia creionează un portret ușor romanțat al Mariei Tănase pornind de la mărturiile artistei, iar cel de-al doilea sintetizează, succint, principalele date biografice și artistice ale cântăreței, adăugând și informații noi, mai ales cu privire la activitatea didactică și muzicală desfășurată de aceasta la Craiova în ultimii ani de viață.

În sfârșit, o contribuție inedită la creionarea portretului artistei și-a adus și Gaby Michailescu, impresarul acesteia, în lucrarea *Maria cea fără de moarte*⁶. Sunt prezentate aspecte mai puțin cunoscute ale personalității și vieții interpretei, dar și ale altor persoane care s-au aflat în preajma ei și au cunoscut-o și apreciat-o, precum și alte informații interesante cu caracter autobiografic. Este reconstituit și peisajul artistic și monden al teatrului dramatic și muzical din perioada interbelică și postbelică, fiind schițate portrete ale unor mari actori sau soliști de operă, cu care Michailescu a avut contact în calitate de impresar artistic. Parcurgerea cărții nu se face întotdeauna ușor, deoarece autorul utilizează un stil narativ uneori încărcat, alteori ambiguu, eliptic, și astfel, mai dificil de urmărit. De altfel, textul, amplu și variat,

⁵ Maria Roșca, *Maria Tănase – privighetoarea...*, op. cit., p. 10.

⁶ Gaby Michailescu, *Maria cea fără de moarte*, 2003, Eikon, Cluj Napoca.

bogat în detalii și ilustrații (plasate la sfârșitul cărții, în Anexă) are calitatea de a fi organizat pe secțiuni care poartă titluri sugestive sau chiar incitante.



Trebuie menționată, de asemenea, și campania desfășurată în ultimii ani de publicația periodică „Jurnalul național” pentru readucerea în atenția marelui public a diverselor personalități muzicale de la noi. În cadrul acestui proiect, un loc important l-a ocupat și Maria Tănase, căreia i-au fost dedicate, între anii 2007-2008, trei numere ale „Jurnalului Național” – Ediție de colecție însoțită de CD audio. În articolele publicate, Dana Andronie, Dana Cobuz și Mihai Gavrilă încearcă să abordeze într-o viziune jurnalistică viața și activitatea artistică a Mariei Tănase, subliniind locul ocupat de aceasta în cultura română. De multe ori, însă, accentul cade pe reliefarea aspectelor mondene, voit senzaționale ale vieții artistei, lucru mai puțin benefic, chiar discutabil. Este oare chiar atât de important ca marele public să cunoască mai ales viața personală sau chiar intimă a unui mare artist? Credem că nu, întrucât această speculare mai ales a elementelor care țin de monden, de senzațional are un scop evident comercial, acela de a „atrage” un număr cât mai mare de cititori, și nu contribuie în nici un caz la formarea unei imagini corecte despre artista Maria Tănase, ci dimpotrivă. Din această cauză, contribuția valoroasă a proiectului realizat de publicația „Jurnalul Național” constă, credem noi, mai ales în articolele care se referă la realizările

muzicale ale Mariei Tănase, în cele trei CD-uri atașate și în ilustrația bogată, cu fotografii de arhivă, unele inedite.

Datele biografice ale interpretei fiind în genere cunoscute, în cele ce urmează vom puncta succint momentele semnificative, de confirmare a talentului muzical excepțional, spre final oferind și un punct de vedere asupra artei interpretative a cântăreței.

În ceea ce privește studiile muzicale, Maria a fost autodidactă, posedând un talent muzical înnăscut. Născută la București, în mahalaua Cărmădarilor, a fost atrasă încă din copilărie de muzică, tatăl – Ion Tănase, oltean originar din Amaradia, de profesie florar, cânta cu vocea și era mereu prezent la spectacole muzicale, iar mama – Ana, țărăncă din zona Drăgușului, era și ea înzestrată cu talent muzical. Primele melodii populare le învață așadar de la părinți, dar și de la lucrătorii-țărani care ajutau la întreținerea grădinii familiei.

Destinul o îndrumă spre cariera muzicală, odată cu admiterea sa în 1934, prin concurs, ca membru al colectivului artistic al Teatrului de Vară „Cărăbuș” al lui Constantin Tănase. Aici nu va profesa decât un timp scurt, neacceptând să joace orice fel de rol în spectacolele de varieteu și fiind atrasă, mai ales, de interpretarea muzicii populare.

Are șansa de a fi prezentată, prin intermediul regizorului Sandu Eliad, folcloristului Harry Brauner. Acesta este impresionat de la început de sensibilitatea și talentul ieșite din comun ale Mariei, și acceptă să o îndrume, furnizându-i înregistrări de piese folclorice culese din diferite zone ale țării și ajutând-o să-și perfecționeze stilul de interpretare, conform diferitelor graiuri muzicale românești⁷. De asemenea, Harry Brauner o recomandă, la rândul său, etnomuzicologului Constantin Brăiloiu, care o ascultă cântând și îi apreciază talentul, sfătuind-o să includă în repertoriul ei folclor țărănesc pe care să și-l culeagă singură din teren, sfat pe care Maria Tănase îl va urma apoi, cu consecvență, pe tot parcursul carierei sale.

⁷ Harry Brauner, *Să auzi iarba cum crește*, 1979, Editura Eminescu, București, p. 10-15.



Imediat, ea va cunoaște un important succes de public odată cu primele sale înregistrări la casele de discuri L.I.F.A. și Columbia. Printre melodiile înregistrate figurează: *Romanța mansardei*, *Nuntă țigănească*, *Cine iubește și lasă*, *M-am jurat de mii de ori*, *'Geaba mă mai duc acasă*, *Învârtita de pe Târnave*, *Jele mi-i măicuță*, *jele* și câteva melodii de muzică ușoară. În scurt timp, urmează confirmarea sa muzicală și la Radiodifuziune, ca tânără speranță a muzicii populare, prin debutul din 20 februarie 1938, apreciat unanim de către ascultători și comentat favorabil și în presa vremii.

Un alt moment important, care i-a dat încredere la început de drum, este aprecierea memorabilă pe care i-a arătat-o istoricul Nicolae Iorga, cu ocazia cursurilor de vară ale Universității Populare din Vălenii de Munte din iulie 1938. Iată cuvintele pe care marele om de cultură român i le-a adresat, după recitalul susținut de Maria: „Te felicit din inimă, domnișoară cântăreață! Ești o adevărată pasăre măiastră, care știi să zici cântecele noastre cum până la vârsta mea de aproape 70 de ani n-am auzit pe nimeni. De aceea, domnișoară cântăreață, încă o dată te felicit, îți mulțumesc și-ți urez succes, să răzbați unde meriți, spărgând toate zidurile pizmașe care ți se vor ridica în cale... Trebuie să biruiești, pentru că dumneata ai o mare și nobile misiune de îndeplinit: să readuci cântecul românesc, cântecul poporului nostru, pe făgașul lui autentic, unde îmi dau seama acum, după ce te-am auzit, că te poartă fără scrinteală pașii siguri și sprinteni ai tinereții dumitale.”⁸

⁸ Maria Roșca, *Maria Tănase*, op. cit., p. 52.

Și George Enescu se arată impresionat de ivirea acestui talent remarcabil al muzicii populare: „Nu știu de unde vine fata asta, care-i originea... Vă rog însă s-o lăsați în pace. Dacă a răsărit din vreo ghindă sănătoasă, sămânța va încolți și va crește înfingându-și rădăcinile adânc în pământ și înălțându-și tulpina spre cer, în curând stejarul va umbri toate buruienile. O melodie și îndeosebi o melodie populară își are armonia ei proprie naturală, singura care o întregeste. Cu cât un cântec popular este înfățișat mai simplu, cu atât va străluci mai viu în toată frumusețea. Maria Tănase dovedește însușiri pe care nu le-am întâlnit până acum la mulți interpreți vocali ai folclorului nostru”⁹. Marele compozitor român subliniază astfel importanța păstrării autenticității melodiei populare atât în interpretarea liniei melodice, cât și în acompaniamentul armonic ales, calități pe care le recunoaște în interpretările Mariei Tănase.



În luna mai a anului 1939 a participat la Expoziția Universală organizată la New York, unde a cântat în fața auditoriului american pe care l-a impresionat prin interpretările ei originale de cântec românesc. Tot atunci l-a cunoscut pe sculptorul Constantin Brâncuși, de care o va lega o frumoasă prietenie tot timpul vieții.

O dată confirmată ca real talent, Mariei Tănase i s-a deschis calea spre o carieră artistică impresionantă în domeniul muzicii populare, dar nu numai, deoarece artista s-a manifestat cu dezinvoltură și în teatrul de revistă, în operetă și chiar și în teatrul dramatic. De asemenea, a activat o scurtă perioadă de timp și ca

⁹ Ibidem, p. 42.

profesor de canto popular la București și Craiova. Activitatea artistică complexă pe care a desfășurat-o i-a fost răsplătită prin acordarea unor importante distincții, decorația Ordinul Muncii clasa a III-a, „Premiul de Stat” (1954) și titlul de „Artistă emerită” (1957). A susținut numeroase turnee în țară și în străinătate. Unul dintre cele mai renumite în cariera artistei este și cel din Turcia, la Istanbul (1941), unde, în urma succesului extraordinar pe care l-a obținut interpretând folclor turcesc, i s-a propus să rămână în această țară pe un post de etnomuzicolog¹⁰.

Valoarea Mariei Tănase rezidă în modul ei unic de interpretare a cântecului popular. În ce constă această originalitate a sa? În mai multe aspecte, deosebit de importante, și care, de altfel, constituie reguli de bază pentru performarea expresivă și de calitate a oricărui stil muzical vocal. În primul rând, alegerea unui repertoriu adecvat, cu un conținut muzical și literar expresiv și de bun gust, care provine de la o sursă autentică. Iată ce spunea Maria Tănase cu referire la calitatea repertoriului: „Trebuie să ne ferim să răspândim acele texte hibride, care au într-adevăr ritm și rimă populară, dar amestecă cuvintele și le înșiruie fără valoare și efect artistic pe canavaua cântecului țărănesc. Folclorul trebuie cules de la sursă și redat poporului în splendoarea lui, neștirbită nici de prelucrări «savante», nici de exagerată influență a stilului personal de interpretare”¹¹. Așadar, trebuie respectată acea simplitate intrinsecă a muzicii populare, atât în ceea ce privește melodia, cât și acompaniamentul, calitate de primă importanță la care se referea și George Enescu anterior. Interpreta populară își culegea singură melodiile, așa cum o sfătuisese marele folclorist Constantin Brăiloiu, în timpul călătoriilor cu ocazia turneelor pe care le susținea în diferite zone ale țării, preferându-le pe acestea celor tipărite în colecții specializate: „Nu-mi îmbogățesc niciodată repertoriul cu cântece adunate în arhive sau cu versuri culese și tipărite – acestea pe măsura sufletului meu fiind lipsite de căldura cu care, de obicei, sunt însoțite cele pe care le culeg „pe viu”¹². Astfel și-a format un vast repertoriu, de peste 400 de melodii, din

¹⁰ Petre Ghiată, Clery Sachelarie, op. cit., p. 94-103.

¹¹ Eugen Atanasiu, *De vorbă cu Maria Tănase despre orchestre, soliști și repertorii*, interviu în „România liberă” nr. 4895, București, 10 iulie 1960, apud Maria Roșca, *Maria Tănase*, op. cit., p. 233.

¹² Tudor Nedelcea, op. cit., p. 29.

cele mai diverse genuri: doine, cântece de leagăn, cântece rituale de nuntă, cântece propriu-zise pe diverse teme (unele dintre ele satirice), bocete, dar și cântece de petrecere. A fost și creatoare de folclor, ea aranjându-și uneori atât textele, cât și melodiile, rezultatul fiind, de fiecare dată, remarcabil¹³.

Un al doilea „secret” al interpretării originale a Mariei Tănase consta și în faptul că melodiile culese de ea nu erau interpretate imediat, ci după un timp mai îndelungat, luni sau chiar ani, artista lăsându-le „să-i răsune în inimă” înainte de a le transmite oamenilor¹⁴. Desigur că această metodă asigură o pătrundere profundă a cântecului popular, atât în ceea ce privește sensul textului literar, cât și al celui muzical, conducând la formarea unei atitudini interpretative conștiente, direcționate spre recrearea melodiei în spirit autentic, țărănesc, de un înalt nivel artistic. Melodiile interpretate în acest mod capătă amprenta originalității, păstrându-și în același timp autenticitatea: „Uneori mă încercă simțământul că melodiile îmi vin de undeva, de departe, din străfundul conștiinței populare, se furișează în mine, visând parcă, le ascult și le înregistrez”¹⁵.

În al treilea rând, în interpretare, Maria Tănase utilizează o frazare muzicală bazată pe respectarea logicii textului și a sensului cuvintelor. La exprimarea muzicală deosebit de expresivă și limpede a textului contribuie în cea mai mare măsură rostirea acestuia cu o dicție impecabilă, precum și accentuarea optimă a cuvintelor. Acest dar al Mariei Tănase a fost surprins plastic de scriitorul Tudor Arghezi, astfel: „Ea știe să calce cuvântul și silaba, să arunce zbenghiul accentului unui vers în punctul unde cade și pasul ideii și dă, fără greș - întotdeauna – ghirlanda în relief a unui cântec de opincă”¹⁶. Este poate unica

¹³ Iată titlurile a câtorva melodii „recreate” de Maria Tănase: *Bade, din dragostea noastră, Butelcuța mea, Ca din tulinic, Ciuleandra, Doină din Dolj, Hăulita din Gor, În gară la Leordeni, Mă dusei să trec la Olt, Uhăi, bade, Văleleu, Iac’asha, Cântecul recrutului (Tremule, mașină mică), Mărioară viaț’amară* ș.a. Vezi în Anexa acestui articol câteva exemple muzicale ale unor piese reprezentative din repertoriul Mariei Tănase.

¹⁴ Vezi interviul acordat de Maria Tănase la radio la: <https://www.youtube.com/watch?v=LSDZ0QB59dA>

¹⁵ Tudor Nedelcea, op. cit., p. 29.

¹⁶ „Gazeta literară”, 29.XII.1956, apud Petre Ghiață, op. cit, p. 39-40.

intepretă de scenă a cântecului românesc care reușește să ilustreze plauzibil și convingător „graiurile” muzicale ale tuturor provinciilor țării, adaptându-și de cele mai multe ori și pronunția în mod expresiv, pentru a căpăta amprenta locului: „Maria Tănase a pătruns sensul adânc al cântecului, l-a redat așa cum este el cântat de sătenii noștri, nu cu savantlâc de intepretare, ci cu simțire adâncă, cu darul exteriorizării sentimentelor care-l determină pe om, în clipe de restriște sau de bucurie, să cânte.

Sensul cântecului poporan este redat curat, fără vicierea interpretării culte, de către artistă, care face prin munca ei o operă de mare însemnătate culturală națională. Astăzi când cântecul poporan a fost înlocuit de cântecul popular cu ritm de tango sau de romanță leșinată, producția Mariei este înviorătoare. În accentele de un adânc patetism, pe care artista știe să le releve cu atâta talent, trăiește satul românesc în tot complexul lui, peisajul caracteristic al fiecărei regiuni în parte”¹⁷.

Iată și opinia Mariei Tănase despre autenticitate: „Autenticitatea înseamnă redarea întocmai a cântecului popular, fără înflorituri sau iuțeli de ritm standardizat, care nu fac altceva decât să-i altereze originalitatea, umbrindu-i desăvârșirea frumuseții melodice și, deseori, stâlcind și dând alt sens gândului și sentimentelor conținute în împerecherea ritmată a stihurilor. Fiecare frântură din melosul nostru popular are ritm, desen și culoare melodică proprie, exprimând înțelesuri deosebite de celelalte frânturi fără număr, care alcătuiesc tezaurul folcloric românesc”¹⁸.

În calitate de profesoară de canto la București și Craiova a avut ocazia să formuleze și să aplice câteva din ideile sale referitoare la actul învățării și interpretării cântecului popular. Astfel, în asimilarea acestuia trebuie urmărite „înțelegerea textului, cu inflexiunile melodice ale fiecărui cântec”. Ea subliniază și „importanța dicției, a păstrării autenticității, simplității și purității originale a cântecelor noastre”. Cu privire la conținutul cântecului, este de părere că acesta „trebuie privit ca un document care să-i poată servi interpretului în tălmăcirea textului, în înțelesul frazelor, în dezvăluirea sensului muzicii. Numai astfel

¹⁷ A. Calistrat, *Scrisoare de mulțumire*, în „Radio-Adevărul” nr. 520, 4 septembrie 1938, apud Maria Roșca, *Maria Tănase*, op. cit., p. 54-55.

¹⁸ Tudor Nedelcea, op. cit., p. 39.

rolul interpretării poate fi stăpânit”¹⁹. Maria Tănase consideră că un profesor de canto popular trebuie „să descopere acele talente autentice și viguroase, care puteau sluji creația populară, să nu le impună un anumit stil” și că „interpreții de muzică populară trebuie să aibă instinct, pasiune, o sensibilitate înăscută”²⁰. Sunt idei valoroase care o definesc pe renumita interpretă a cântecului românesc ca o cunosătoare a artei de a transmite celor tineri tainele interpretării cântecului popular. Dintre discipolii pe care i-a format se numără Victoria Darvai și Dumitru Fărcaș.

Pe lângă aceste calități de ordin tehnic care caracterizează stilul interpretativ al Mariei Tănase și care demonstrează o profundă cunoaștere a artei cântului popular, trebuie subliniate și darurile native cu care aceasta a fost înzestrată, în primul rând vocea inconfundabilă. Referitor la calitățile vocale de excepție ale Mariei, Harry Brauner afirmă că specialiștii care i-au făcut înregistrările au constatat că vocea acesteia avea o capacitate dinamică unică, putând realiza o infinitate de nuanțe, depășind-o chiar pe cea a marilor soliști de operă²¹. În afara înzestrării vocale, trebuie subliniată, mai ales, capacitatea unică a interpretei de a transmite emoția prin intermediul cântecului popular, de a-l recrea într-un mod cu totul original, precum și imensa dragoste și devotamentul cu care l-a slujit de-a lungul vieții. Talentul unic i-a fost recunoscut unanim și surprins plastic în aprecieri elogioase de genul: „Vocea Mariei este puternică, profund timbrată, ușor de recunoscut și greu de imitat. O trăsătură de bază a stilului ei de interpretare constă într-o dicțiune specială, care îmbină perfect declamarea muzicală cu recitativul. Stilul ei se caracterizează prin vervă, umor, vigoare și totală dăruire artistică”²². Un alt exemplu de apreciere, concludent și memorabil, îi aparține scriitorului Mihail Sadoveanu: „Când o aud pe Maria cântând, glasul și cântecele ei le intuiesc venind din străfundul milenarei plămăde tracice. Mă regăsesc, cu tot ce-i mai bun în mine, în stihurile și melodiile interpretate de ea”²³.

¹⁹ Maria Roșca, *Maria Tănase*, op.cit., p. 174.

²⁰ Tudor Nedelcea, op. cit., p. 39.

²¹ Harry Brauner, op.cit., p. 8.

²² Fragment dintr-o prezentare a Mariei Tănase la unul din discurile sale, apud Maria Roșca, *Maria Tănase*, op. cit., p. 209.

²³ Petre Ghiață, Clery Sachelarie, op. cit., p. 185.

Nu în ultimul rând, este demnă de reținut atitudinea deschisă a interpretei către nou, aspirația permanentă de autoperfecționare, pentru a fi mereu la un înalt nivel de exprimare artistică a cântecului popular, de care a fost atașată până în ultima clipă a vieții: „Ea nu s-a mulțumit să cânte doar de dragul cântecului. Ea s-a străduit să se cultive, să învețe, să tindă către un cât mai vast orizont. Asculta muzică cultă de cea mai bună calitate. Și-a luat profesori și a învățat limba franceză, germană și engleză. Și-a format o personalitate ce întrunea calitățile cele mai nobile ale poporului din care făcea parte și de care s-a simțit neclintit puternic legată. Demnă în orice împrejurare, combativă, neînfricată, a înțeles de-a lungul vieții să înfrunte pe oricine se atingea de libertatea poporului”²⁴.

Spre finalul acestui articol, nu putem să nu facem o comparație între situația cântecului popular românesc așa cum a fost el interpretat și promovat, la cel mai înalt nivel, pe plan național și internațional de către marea cântăreață Maria Tănase și nivelul actual al muzicii tradiționale, vehiculate mai ales prin intermediul mass-media. Din păcate, astăzi s-a pierdut foarte din mult din originalitatea repertoriilor și a interpretării, predominând mai ales un folclor creat „la comandă”, cu scop preponderent comercial, distractiv și în cel mai bun caz, spectacular. Puțini sunt în zilele noastre interpreții care mai au acea conștiință a unei atitudini profund responsabile față de cântecul popular, față de păstrarea autenticității acestuia și transmiterea nealterată a acestui tezaur generațiilor următoare. Posturi de televiziune private precum Etno TV sau Taraf TV, dar chiar și unele posturi regionale de radio (Radio Iași) au un impact negativ asupra formării gustului auditoriului, prin promovarea unor piese folclorice create „la comandă”, pe texte de o calitate îndoielnică sau chiar kitsch și cu melodii pe măsură, preluate și adaptate aproape exclusiv din repertoriul de dans. Sunt foarte rar transmise genuri valoroase precum balada, doina, cântecul ritual. De asemenea, un alt factor cu consecințe nefaste asupra formării publicului iubitor de folclor este și faptul că tinerii nu sunt obișnuiți de mici să iubească și să interpreteze folclorul românesc decât în mod sporadic, învățământul muzical de la noi nepunând accentul pe practicarea muzicii folclorice și a instrumentelor

²⁴ Harry Brauner, op. cit., p. 18.

specifice. Evident că există și excepții care infirmă această constatare, mulți dintre învățătorii sau profesorii care predau mai ales în mediul rural și care sunt pasionați de folclor, îi deprind pe copii să cânte melodii populare și să practice obiceiuri folclorice românești, mai ales din ciclul calendaristic (de iarnă și primăvară-vară). Soluții pentru rezolvarea acestor probleme ar trebui să vină în primul rând pe linie ierarhică: 1) în ceea ce privește mas-media, tragerea unui semnal de alarmă de către specialiștii în domeniu conducerilor instituțiilor responsabile de calitatea programelor canalelor TV prin toate mijloacele aflate la îndemână asupra pericolului real, cu impact pe termen lung, reprezentat de promovarea kitsch-ului folcloric în mass media; 2) în ceea ce privește educația muzicală, sensibilizarea forurilor conducătoare ale ministerului învățământului cu privire la importanța vitală a educării elevilor în spiritul valorilor muzicii tradiționale, care contribuie la formarea unei atitudini patriotice și responsabile față de viitorul culturii românești.

Încheiem, citându-l pe scriitorul Alexandru (Păstorel) Teodoreanu care, într-unul din articolele sale dedicate mării interprete, afirma că: „Ea [Maria Tănase, n.n.] nu a căutat cântecul, cântecul a căutat-o prin veac, cuibărindu-se în inima ei. Și dacă Maria Tănase și-a durat pedestalul nepieritor din cântecul românesc, acesta va rămâne de-a pururi tributar Mariei Tănase”²⁵. Urmând modelul Mariei Tănase, ascultându-i interpretările memorabile și cunoscându-i bogata activitate pe tărâm folcloric, tinerii interpreți ai zilelor noastre vor deprinde respectul, dragostea necurmată și devotamentul pentru cântecul popular românesc, pe care sunt datori moral să îl culeagă de la sursă și să îl recreeze în spiritul autenticității, spre păstrarea valorilor noastre autohtone.

²⁵ Păstorel Teodoreanu, *Cântecul românesc și Maria Tănase*, în „Glasul Patriei” nr. 26 din 10 sept. 1958, apud Maria Roșca, op. cit., p. 216.

Bibliografie

Monografii:

Petre Ghiță, Clery Sachelarie, *Maria Tănase și cântecul românesc*, 1965, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București.

Maria Roșca, *Maria Tănase*, 1988, Editura Muzicală, București.

Maria Roșca, *Maria Tănase – privighetoarea din „Livada cu duzi”*, vol. I-II, 2000, Ginta Latină, București.

Gaby Michailescu, *Maria cea fără de moarte*, 2003, Eikon, Cluj Napoca.

George Sbârcea, *Viata romanțată a Mariei Tănase*, 1991, Editura Romhelion, București.

Tudor Nedelcea, *Pasărea măiastră Maria Tănase*, 1993, „Editura Lotus Co”, Craiova.

Articole în periodice:

„Jurnalul Național”, Ediție de colecție I (cu CD), luni, 25 iunie 2007.

„Jurnalul Național”, Ediție de colecție II (cu CD), luni, 2 iulie 2007.

„Jurnalul Național”, Ediție de colecție III (cu CD), luni, 16 iunie 2008.

Partituri:

Maria Tănase, *Cântecele mele*, 1963, Editura Muzicală, București.

Webliografie

<http://bjiasi.files.wordpress.com/2013/09/bibliografie.pdf>

<http://jurnalul.ro/editie-de-colectie/maria-tanase-2-iulie-2007/uluitoarea-descoperire-296090.html>

<http://jurnalul.ro/editie-de-colectie/maria-tanase-2-iulie-2007/cantece-odata-pierdute-296088.html>

https://www.youtube.com/results?search_query=maria%20tanase%20haulita&sm=1

http://www.romlit.ro/biografie_i_apologie

Anexa²⁶

DOINĂ*

Molto rubato *p* *accel.*

Hai Și-am zis ver de,

p *accel.* *a tempo*

și-am zis ver-de lemn us-cat

p *accel.* *a tempo*

Măi-cu-ța m-ă mă-ri-tat. Du-pă un bă-iat bo-gat,

rit. *pp* *f* *3*

Ăl măi u-rit om din sat, mă Și-am zis ver-de mă-ră-ci-ne,

accel. *a tempo*

Darcînd îl ve-deam că vi-ne, Se strîngea i-ni-mă-n mi-ne,

accel. *a tempo* *p*

M-ă-pu-cau fri-gu-ri-le, Și toă-te tris-te-ți-le!

* Vechi cîntec cu caracter social

— = sunet puțin lungit
 ~ = sunet puțin scurtat

²⁶ Partiturile sunt preluate din volumul: Maria Tănase, *Cîntecele mele*, prefață de Nicolae Coman, Editura Muzicală, București, 1963.

Și-am zis verde lemn uscat,
Măicuța m-a măritat
După un băiat bogat,
Al mai urît om din sat.

„Bărbate, arză-te-ar focul,
Banii tăi mi-au luat norocul,
Tu mi-ai mîncat și viața,
Și mi-ai ofilit fața.

Și-am zis verde mărăcine,
Dar cînd îl vedeam că vine,
Se strîngea inima-n mine,
M-apucau frigurile,
Și toate tristețile!

C-ai zis că, de ești bogat,
Nevastă ți-ai cumpărat;
Funie de-ți cumpărai,
Mai bine, zău, că făceai!

Cămașa cînd i-o spălam,
Pe garduri i-o atîrnam,
În picioare-o netezeam,
Și-ntr-un cîntec mi-l țineam:

Și să te fi spînzurat,
De tine să fi scăpat;
Și să-mi fi luat eu bărbat
Unul frumos și sărac.

Și cînd îl vedeam că vine,
Să crească inima-n mine,
Să-i spăl cămașa cu rouă,
Să-mi fie dragostea nouă,

S-o usuc pe trandafiri
La umbră de rozmarini;
Cu sulfină s-o-nvelesc,
Printre gene s-o cîrpsc,
Pe obraz s-o netezesc“.

CA DIN BUCIUM*

Rubato, pastorale *longa* *sf* *p* (♩)

Tri hu, ri hu, ri hu, hăi. Ma - mă - le, ta - ta - le!

sempre e molto accel *rit.* *ff* *ppp* *longa*

O - i - leau fu - ra - tu Pe min'mau le - ga - tu. Hăi, hăi!

a tempo (♩) *p*

Tri hu, ri hu, ri hu, hăi Cau ve - nit stră - i - ni,

* Cântec vechi

accel.
 Mi-au lu-at și cîi-nii, O-i-le-au fu-ra-tu, Pe min'm-au le-ga-tu.
longa ff
 Hăi, hăi! Tri hu, ri hu, ri hu, hăi
longa p
 Ber-be-ce-le ma-re Par-te-i la fri-ga-re, Par-te-i în căl-da-re,
longa poco rit. f ff ppp
 Hăi, hăi! Tri hu, ri hu, ri hu, Hăi, hăi!

Tri hu, ri hu, ri hu, hăi,
 Mamăle, tatăle!
 Oile-au furatu,
 Pe min' m-au legatu.

C-au venit străinii,
 Mi-au luat și cîinii,
 Oile-au furatu,
 Pe min' m-au legatu.

Berbecele mare
 Parte-i la frigare,
 Parte-i în căldare,
 Tri hu, ri hu, ri hu, hăi!

CÎNTEC DE LEAGĂN

INTRODUCERE INSTRUMENTALĂ

Lento espressivo e tranquillo

Doina din ce s-a făcut?
Dintr-o guriță de prunc:
L-a lăsat maica dormind,
L-a aflat doină zicînd.

Culcă-te, puișor micuț,
Scoală-te mărișoruț!
Culcă-te și te abua
Pînă mîini în dalbă ziuă,
Și te culcă și adormi
Pînă mîini în dalbe zori!

Abuà - buà - buà,
Abuà, țucu-l maică!
Dormi, puișule, te-alină,

Maica-i dusă la făină.
Puișor cu ochi de mure,
Maica-i dusă în pădure.
Ți-o aduce gătejoare,
Și ți-o face scoverjoare.
De te-i purta binișor,
Ți-aduce și-un puișor.

Liu-liu, copilul micuț,
Taci, că ți-oi da un puișor,
Uu puișor de rîndunea
Cu tine s-o abua.

Abuà - buà - buà
Abuà, țucu-l maică!

abuà = nani, nani

gătejoare = surcelușe

scoverjoare = scovergioare, plăcînțele

HAI, MAICO, LA IARMAROC *

Rubato

mf Hai, — mai-co, — la iar-ma - roc, —

accel Hai, — mai-co, — la iar-ma - roc, —

p Hai, — de-mi cum - pă - ră no - roc!

Hai, de-mi cum-pă - ră no - roc!

Hai, maico, la iarmaroc,
Hai, de-mi cumpără noroc!
Dragul maichii, fii cuminte
Că norocul nu se vinde;
Că de s-ar vinde norocul
Nu l-ar avea tot omul.
L-ar cumpăra bogătani,
N-ar ajunge la sărmani,
Și l-ar plimba cu trăsura,
Și l-ar vinde cu măsura.

* Vechi cântec cu caracter social

CÎNTEC DE NUNTĂ*

Molto rubato

The musical score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp). It begins with a forte (*f*) dynamic and a tempo marking of *Molto rubato*. The melody features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and some notes with a 'd' in a circle above them, possibly indicating a specific articulation or ornament. The lyrics are written in Romanian and are aligned with the notes. The score consists of seven lines of music, each with its corresponding lyrics underneath.

f *(d)*

Je — se mu-ma mi — re — sii

În — mij — lo — eul — cur — tii

Și — se roa-gă — soa-re-lui: Ți — ne, soa-re, zi — ua ma-re

Cam — o fa — tă — că — lă — toa — re

Pes — te munți în al — te curți

pp *(d)*

La pă — rinți ne — cu — năș — cuți,

La — su-rori — fă — ră du-rori — Și — la frați ne — în — tre-bați.

* Vechi cîntec de nuntă cu caracter social

Iese muma miresii
 In mijlocul curții
 Și se roagă soarelui:
 Ține, soare, ziua mare
 C-am o fată călătoare
 Peste munți în alte curți
 La părinți necunoscuți,
 La surori fără durori
 Și la frați neîntrebați.
 Ia-ți, mireasă, ziua bună

De la tată, de la mamă,
 De la frați, de la surori,
 De la pălanul cu flori,
 De la fir de busuioc,
 De la feciorii din joc!
 Căci la mamă-ta ai fost
 Un măr mare și frumos,
 Dar la soacră-ta vei fi
 Ca vâtraiul prin cenușă,
 Ca mătura după ușă...

CIULEANDRA

Lento, rubato

TARAF *mf*

Moderato, sempre accelerando

VOCE *ff*

foa - ie ver - de si - mi - noc Ți - neți ciu - lean -
 dra pe loc Șin - căo - da - tă mări bă - ieți Hop - și -
 șe, șe - șe



Foaie verde siminoc,
Țineți ciuleandra pe loc!
Și-încă-o dată, măi băieți,
Ho-ho-ho-hop! Și-așa, și-așa!

Țineți-o flăcăi, așa,
Pînă m-ajunge puica!
Și-încă-o dată, măi băieți,
Ho-ho-ho-hop! Și-așa, și-așa!

Întăriți-o nițeluș,
Că m-ajunge-acuș, acuș!
Și-încă-o dată, măi băieți,
Ho-ho-ho-hop! Și-așa, și-așa!

Mai întăriți-o de-un pas,
M-a ajuns și m-a rămas!
Și-încă-o dată, măi băieți,
Ho-ho-ho-hop! Și-așa, și-așa!

Două fire, două paie,
Luați ciuleandra la bătaie!
Și-încă-o dată, măi băieți,
Ho-ho-ho-hop! Și-așa, și-așa!

Tot așa, că nu mă las,
Că sînt cu puica pe-un pas!
Și-încă-o dată, măi băieți,
Ho-ho-ho-hop! Și-așa, și-așa!

Zi-i ciuleandra din bunici,
Zi-o și să nu o strici!
Și-încă-o dată, măi băieți,
Ho-ho-ho-hop! Și-așa, și-așa!

Notă. Versurile sînt strigate, melodia este cîntată numai de către taraf. La reluare, melodia este cîntată de fiecare dată mai repede. Accelerarea întregului joc se face treptat de la *Lento* la *Prestissimo*. Strigăturile se suprapun numai pe prima frază muzicală, a doua fiind cîntată întotdeauna de către taraf singur.

SOFIA VICOVEANCA - renumită interpretă a muzicii folclorice din ținutul Rădăuților

George-Toderică MUCEA¹



Dincolo de dragostea mea pentru Bucovina natală, cel puțin două sunt motivele pentru care am ales să dedic aceste rânduri cunoscutei interprete de muzică populară, Sofia Vicoveanca.

Primul este legat de respectul și admirația pe care le port îndrăgitei artiste, cu cei peste 50 de ani de carieră artistică, cu vocea sa unică și inconfundabilă, cu modestia și chipul său frumos, plin de demnitate și noblețe, însușiri care au făcut din Sofia Vicoveanca o veritabilă emblemă folclorică a Bucovinei. Cel de-al doilea motiv este determinat de dorința de a oferi cititorilor portretul unui interpret de certă valoare, un posibil model de urmat pentru tinerii interpreți, care să-i ajute să evite alunecarea spre kitsch-ul și mercantilismul ieftin, adeseori prezent în unele creații folclorice actuale. Astăzi interpreții muzicii populare manifestă tendința de a deveni artiști profesioniști și de a fi nume cunoscute în lumea iubitoare de folclor, iar numărul lor

¹ Profesor, masterand în anul II la Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iași. Acest articol a fost realizat sub îndrumarea Preot conf. dr. Florin Bucescu și lect. univ. dr. Irina Zamfira Dănilă de la instituția menționată.

este în continuă creștere, ceea ce este îmbucurător, dar uneori și generator de confuzii, mai ales în cazul acelor interpreți cu o vădită aplecare spre promovarea unui repertoriu folcloric comercial, de o îndoielnică calitate artistică.

Se pune totuși o întrebare: poate reuși cineva la începutul celui de-al treilea mileniu să-și contureze o personalitate folclorică de mari proporții, precum este cea a Sofiei Vicoveanca? Un posibil răspuns, la această dificilă întrebare, îmi propun să ofere și rândurile ce urmează, prin schițarea vieții și activității muzicale a renumitei interprete.

În îndelungata sa activitate folclorică, Sofia Vicoveanca a urmărit să-și pună în valoare vocea și să interpreteze melodiile bucovinene cu multă autenticitate, și a evitat dobândirea succesului scenic facil: „Eu nu știu cât de mult place glasul meu, nici măcar dacă interpretez frumos o melodie, dar știu că vocea mea nu se confundă.”

Numele Sofia Vicoveanca reprezintă pseudonimul Sofiei Fusa, născută la data de 23 septembrie 1941 în comuna Toporăuți – astăzi Toporuica – situată în apropierea orașului Cernăuți, fiind unul dintre cei patru copii ai familiei de negustori Gheorghe și Veronica Fusa². A avut o copilărie grea, tatăl ei fiind luat prizonier de către ruși, după anexarea Bucovinei de Nord de către Uniunea Sovietică. Familia Fusa s-a refugiat în comuna Vicovul de Jos, unde viitoarea artistă și-a petrecut ceilalți ani ai copilăriei, alături de frații ei. „Părinții mei au fost înstăriți acolo, la Cernăuți, au avut prăvălie, case, vite, cai, dar aici nu mai aveam nimic”. Copil fiind, Sofia s-a deprins să coasă, să țeară, să împletească, să croiască veșminte etc. Cum este și firesc, până a ajunge să cânte pe marile scene din România, a cunoscut mai întâi „scena” satului tradițional bucovinean, adică producțiile artistice ale localnicilor: „nu mi-a fost greu să port costumul, pentru că în acest costum eu

² Ulterior, Sofia Fusa, la sugestia directorului ansamblului artistic din municipiul Suceava, unde era angajată, și-a luat numele scenic Sofia Vicoveanca.

m-am născut”. Dragostea de cântec a moștenit-o de la mama sa: „Mama mi-a dat și cântecul. Mama mea a fost o bună cântăreață, dar fiind un om foarte interiorizat, nu a cântat ca s-o audă lumea, ci pe ascuns. Știa foarte multe cântece și mi le-a transmis și mie, îmi cânta, mai ales când mă adormea, iar mai târziu, când lucram amândouă.”³

Nu de puține ori, în interviuri, își amintește de unele momente grele din existența familiei sale: „Eram la școală și am găsit în fața mea un bărbat foarte slab. Tatăl meu era înalt ca un brad, dar ajunsese la 35 de kilograme, pentru că fusese bolnav de tifos. S-a apropiat de mine, m-a luat în brațe și a spus că e tatăl meu. L-am crezut, că avea mama o fotografie și semăna la chip cu omul din fotografie. Tata s-a întors din lagăr cu o astenie nervoasă, a venit marcat din cauza suferinței și nu voia să mă audă cântând. Voia liniște și curățenie în casă, să nu vadă o pană de rață sau de găscă prin curte. Trecusem de 14, 15 ani, vârsta la care încep fetele să iasă la horă, dar eu, pentru că eram o fată refugiată, necăjită, din părinți foarte săraci, nu aveam voie – așa spunea tatăl meu, și mama era de acord – să port camăși înflorate, colorate, și să ies la hora satului. Totul trebuia făcut cu discreție, mama îmi spunea să nu râd când nu trebuie și râsul să-mi fie potolit.”⁴

Tatăl Sofiei nu a fost de acord cu dorința fiicei sale de a deveni interpretă populară, deoarece considera că a fi cântăreață nu era o profesie serioasă, de viitor. Totuși, talentul și aspirațiile muzicale ale Sofiei au fost susținute de un alt membru al familiei, o mătușă, pe nume Saveta, care intuind harul tinerei adolescente, a prezentat-o unui director de ansamblu folcloric din Rădăuți. Aici s-a făcut imediat remarcată, iar în toamna anului 1959 a fost

³ Corina Pavel, *Sofia Vicoveanca - Tuturor românilor, sănătate și pâine caldă pe masă!*, în pagina de interviuri *Lumea românească* din revista „Formula AS”, an 2000, nr. 445. (<http://www.formula-as.ro/2000/445/lumea-romaneasca-24/sofia-vicoveanca-tuturor-romanilor-sanatate-si-paine-calda-pe-masa-1947-print>)

⁴ Alexandra Rotarescu, *Sofia Vicoveanca - Cu barbatul meu n-am trăit o iubire nebună*, în Revista „Tango”, București, 23 Iunie 2010. (<http://www.revistatango.ro/celebritati/interviuri/sofia-vicoveanca-cu-barbatul-meu-n-am-trait-o-iubire-nebuna-1387-p4.html>).

angajată coristă la Ansamblul de cântece și dansuri „Ciprian Porumbescu” din Suceava. După aproximativ un an, devine solistă de muzică populară în cadrul acestui ansamblu, în urma unui concurs în care dirijorul Dinu Stelian, aflat în juriu, exclamă: „Iată solista”! În cadrul colectivului ansamblului „Ciprian Porumbescu”, Sofia Vicoveanca se desăvârșește ca artist și ca om.



Sofia Vicoveanca în tinerețe

A fost căsătorită cu ziaristul sucevean Victor Micu, care a decedat în aprilie 2001, la vârsta de 70 de ani, după ce a lucrat timp de peste patru decenii la ziarul „Zori noi” din Suceava, ziar care va deveni, după decembrie '89 „Crai Nou”. Familia interpretei a fost binecuvântată de Dumnezeu cu un fiu pe nume Vlad Micu: „Băiatul meu mi-a adus norocul. Ce schimbare în viața mea artistică! Până atunci purtam catrința scurtă, dar când am văzut că vocea începuse să-mi sune atât de grav, am ales costumul alb-negru de la munte, am schimbat și repertoriul, și am devenit ceea ce sunt astăzi”⁵. Cu alte cuvinte, noul în creația artistică a interpretei a venit în mod firesc, aceasta corelând în actul creator, gustul propriu cu tradiția locală.

⁵ Idem.

În anul 1965 apare primul disc al Sofiei Vicoveanca, disc remarcabil, mai ales datorită autenticității și originalității repertoriului muzical. Din anul 1998, devine solistă de muzică populară la Ansamblul „Rapsozii Botoșanilor”.

Sofia Vicoveanca a efectuat imprimări la Radio București și Radio Iași, precum și la Casa de discuri "Electrecord". În întreaga sa carieră a scos numeroase albume personale sau în colaborare (discuri de vinil, casete audio și video, CD-uri, DVD-uri). S-a remarcat și în activitatea de culegere a de folclorului muzical Bucovinean. Cu orchestra populară a renumitului Ansamblu „Ciprian Porumbescu” din Suceava și cu alte formații artistice din țară și străinătate. A efectuat numeroase turnee în Israel, Portugalia, SUA, Franța, Danemarca, Germania, Iugoslavia ș.a. Sofia Vicoveanca a concertat, cu un uriaș succes, în Basarabia, împreună cu instrumentisul bucovinean Silvestru Lungoci, fiind acompaniați de orchestra „Lăutarii”, din Chișinău, condusă de Nicolae Botgros.



Sofia Vicoveanca alături de poetul basarabean Grigore Vieru -
foto stânga - la concertul din Chișinău, 1988

Pe lângă activitățile muzicale pe care le incumbă profesia de interpret muzical, artista a avut și talent actoricesc, jucând în filmele: „Baltagul”, „Dimitrie Cantemir”, „Ochi de urs” etc.

Interpreta Sofia Vicoveanca - această voce extraordinară, ivită în ținutul Rădăuților - duce și astăzi faima cântecului românesc peste mări și țări. Deși vocea acesteia a fost suprasolicitată pe scenă decenii la rând, marea Doamnă a cântecului bucovinean a reușit să-i păstreze tinerețea, impresionând pe ascultători, ca și odinioară.

În mare parte autodidactă, interpreta a știut să-și păstreze glasul și stilul de interpretare, respectând cu fidelitate caracteristicile muzicale ale Rădăuților. Nu a cântat niciodată piese din repertoriul altor soliști, preferând să scoată la lumină stilul vocal arhaic al batrâneștilor rădăuțene.

În condițiile în care satul tradițional și-a modificat unele caracteristici muzicale importante, iar șezătorile, horile satului, clăcile sau alte manifestări de acest gen s-au diminuat, acceptând forme de exprimare folclorică care lasă loc unor influențe străine, este important de subliniat că interpretările unor artiști populari bucovineni ca: Sofia Vicoveanca, Margareta Clipa, Laura Lavric, Silvestru Lungoci etc, constituie modele pentru cântăreții populari actuali și pentru cei care vor activa în viitor.

În fenomenul de „profesionalizare” a folclorului în actualitate, un rol determinant îl dețin canalele mass-media precum și noile tehnici de înregistrare, prelucrare și redare a sunetului. De asemenea, la același fenomen contribuie și înmulțirea și extinderea orchestrelor populare profesioniste, care reprezintă un câștig în ceea ce privește calitatea sunetului, în descurajarea execuțiilor mediocre, având însă și dezavantajul de a diminua interesul pentru tarafurile tradiționale.

Așa cum observă etnomuzicologii Florin Bucescu și Viorel Bârleanu, folcloriști care s-au dovedit foarte pasionați de

cercetarea muzicii populare bucovinene⁶, astăzi în evoluția limbajului muzical folcloric și-au făcut apariția destule elemente noi precum: scările muzicale extinse, renunțarea la veritabila interpretare în stil rubato, ornamentarea diferită în raport de cea tradițională, cristalizarea formei muzicale și preferința pentru strofa fixă, tempoul din ce în ce mai alert, generalizarea interpretării temperate și estomparea elementelor specifice stilului local de interpretare. Astăzi, folclorul este prezentat pe scenă, sonoritatea este amplificată cu ajutorul aparaturilor, spectacolul are loc după o anumită regie, după ce în prealabil s-au făcut câteva repetiții, la fel ca în muzica cultă.

În contextul acestei evoluții a folclorului, reiese și mai mult în evidență importanța variantelor interpretate de Sofia Vicoveanca, așa cum remarcă folcloriștii : „Calitățile vocale și interpretative, precum și marea forță de a transmite mesajul cântecelor au făcut-o cunoscută în toată țara și peste hotare. Învățând de acasă să cânte, apoi investigând pe teren melosul popular din întreaga Bucovină, ea a creat variante proprii apreciate de iubitorii de cântec popular. Sofia Vicoveanca a intuit sensurile profunde ale genurilor din stilul *bătrâneasca rădăuțeană*, demonstrând o creativitate artistică și interpretativă de excepție”⁷. Prin urmare, artista s-a impus pentru că a înțeles folclorul bucovinean nu doar ca un repertoriu muzical cu funcție spectaculară și distractivă, ci și ca un mod de gândire și de simțire profund uman, în acest fel cântecele sale fiind purtătoare a unui înalt mesaj spiritual.

Deși a creat variante muzicale proprii, stilul de interpretare al Sofiei Vicoveanca rămâne cel local, atât în cântecele cu caracter arhaic: doine, bocete, dar și în creațiile mai noi. Caracteristicile muzicale arhaice sunt păstrate cu fidelitate, dar textele literare sunt resintetizate conform trăirilor interpreților de

⁶ Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, *Stilul muzical arhaic din ținutul Rădăuților*, 2013, Editura Mușatini, Suceava, p. 77.

⁷ Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, op. cit., p. 77.

azi. Cântecelile de joc, deși prin funcția lor distractivă sunt mai deschise înnoirii, în interpretarea cântăreței bucovinene nu suferă nici ele modificări esențiale în planul melodiei, căci funcția multiplă a doinei din zona Rădăuți, caracterul arhaic și vitalitatea acesteia se răsfrâng asupra tuturor genurilor folclorice.

Din fondul muzical bucovinean, pe care Sofia Vicoveanca l-a cules și cercetat, ea a selectat elementele care corespund atât gustului propriu cât și a celui colectiv (noua creație fiind verificată și confirmată de către auditoriu) și prin această sinteză s-au născut modele pentru noile generații de interpreți.

Stilul interpretei este caracterizat prin simplitate, expresivitate, claritate, dar și un anumit rafinament și eleganță. Vocea îi reflectă structura sufletească și astfel țesătura vocală este una gravă, sobră, cu o emisie acoperită, ușor întunecată, total aparte prin expresia sa. Interpretarea sa are o culoare deosebită în doine și balade prin modul „zicerii” din pasajele parlate sau semiparlate care cer o emisie apăsată, foarte potrivită vocii grave, profunde a acestei cântărețe. Introducerea pasajelor vorbite, în cadențele pieselor doinite (cadența parlată), sau prin strigăturile pieselor de joc, arată legătura strânsă dintre limbajul muzical și cel vorbit și tensionează expresia. Uneori, în bocete, Sofia Vicoveanca, asemeni multor interpreți din aceeași zonă, transformă finalul unei fraze într-un fel de suspin, foarte expresiv.

Creatorul muzical valoros este dublat de poetul inspirat, Sofia Vicoveanca fiind și o înzestrată creatoare de versuri populare, contribuția sa constând mai ales în selecția versurilor deja culese. Este de asemenea și autoare de poezie cultă, având publicate și două volume de versuri: *Dureri ascunse* (1996) și *Cu inima-n palme* (2004), care dovedesc că este mereu în căutarea frumuseții artistice veritabile.

„Omul îi doar o suflare,
Ca o umbră, ca o rouă,
Este a universului chemare,
Când i-e scris - „se rupe”-n două.

Omul este un suspin,
Este lacrimă din nori,
Este zâmbetul divin
Când se-arată printre zori.
Omul este-o adiere
Pe a vântului aripă,
Este plâns și mângâiere
Omul este doar o ...clipă !”⁸

Repertoriul ei este complex, cuprinzând cântece de voie bună, unele ușor satirice, pline de umor, specifice lumii satului, cântece de joc, de cumetrie sau de nuntă, dar și cântece de leagăn, colinde, balade și bocete, doine de dor, de jale și de dragoste, etc. Exemplificăm câteva titluri, grupate pe genuri: melodii vocale în ritm de horă rară: *Asta-i hora mare, Hora de la Stupca, Cine-a zis dragoste mare, Hora cu strigături, Asta-i hora bătrânească, Pe-o coastă pe-un delușor, Măi bădiță din Bosanci*. În tempo de horă mai rapidă: *Hai la hora mare, Sus pe culmea dealului, Joc din Vicov, Jocul arcanului*; în ritm de bătută: *Haida roată măi flăcăi, Trilișești din Iaslovăț, Hai la joc, lele Marie*; în ritm de sârbă: *Supărarea bate-o Doamne, Savetucă ieși la poartă, Ca și frunza vestejește*. Cele enumerate anterior sunt în special piese de joc, pe gustul auditoriului larg. Mai puțin audiate, dar poate mai valoroase, sunt doinele sale de jale: *Du-te dorule-n pustie, Plângi mireasă și nu sta, După ploi zile senine, Cântă cucu-n vârf de nuc*; baladele: *Balada Catrinei, Balada lui Ștefan cel Mare* și bocete precum *Scoală, scoală și privește* și alte piese parlando-rubato, care reprezintă adevărate mostre de folclor autentic bucovinean. „Eu mă regăsesc mai mult în cântecele de dor, de jale, de amar, bocete, chiar blesteme, piese de o mare încărcătură emoțională, de o mare profunzime a textului, și tocmai de aceea - foarte greu de interpretat. Nu sunt o cântăreață de ritm, dar nevoia

⁸ Poezia apare și pe coperta a IV-a cărții *Cu inima în palme*, 2004, Editura Bibliotecii Județene „I. G. Sbiera”, Suceava.

m-a făcut și dintr-aceea, pentru că omul vine în sala de spectacol și vrea să-și bucure sufletul.”⁹

Structura muzicală a cântecelor existente în repertoriul interpretei este caracterizată de concizie, ambitus restrâns, sisteme sonore simple, cu cadențe pe treapta I, cu elemente de arhaicitate evidente mai ales în piesele parlando-rubato, sau în variantele de bătrânească, acolo unde Sofia Vicoveanca păstrează structurile elementare, esențiale, fără nicio modificare. Toate acestea dovedesc atitudinea tradiționalistă, autentică, a solistei. În cântecele de joc (Trilișesti, Rusesca, Hora, Sârba, Bălăceanca, etc.) linia melodică aduce mici înnoiri față de melosul arhaic, care totuși nu afectează caracteristicile esențiale, însă observăm că scările muzicale se extind (adeseori până la octocordii), la fel și frazele, strofele capătă formă fixă. Aceste modificări au apărut inițial în tehnica instrumentală și apoi o parte s-au transmis și în melodiile vocale.

Dincolo de aceste aspecte de analiză morfologică, este important de subliniat că fiecare melodie din repertoriul Sofiei Vicoveanca are un caracter distinct, un mesaj clar, o expresie artistică complexă, calități care le conferă un înalt nivel artistic și o valoare de etalon pentru arta interpretativă folclorică din Bucovina de azi¹⁰.

⁹ Corina Pavel, „*Sofia Vicoveanca-Tuturor românilor, sănătate și pâine caldă pe masă!*”, în pagina de interviuri „*Lumea românească*” din revista „*Formula AS*”, an 2000, nr. 445. (<http://www.formula-as.ro/2000/445/lumea-romaneasca-24/sofia-vicoveanca-tuturor-romanilor-sanatate-si-paine-calda-pe-masa-1947-print>)

¹⁰ În Anexa acestui articol, oferim spre exemplificare câteva partituri, în transcriere proprie, ale unor melodii reprezentative din repertoriul renumitei interprete bucovinene.

ANEXA

Du-te dorule-n pustie- doină de jale

interpret: Sofia Vicoveanca

Parlando rubato



da. Ja-lu-i-ma's si na'm cui, tât o-mu'i cu je-lea lui, na-ri
gri-ja ni-ma-nui. da. Tât o-mu cîn-tă di ja-li. când îi ie-si do-ru'n ca-
li. Du-ti do-ru-l'n pus-ti-i. di si'm ca'ti pri-si-ni ni-i.
Poa-ti t'am pci-cat cu drag. di'ni stai tâ-ti zi-ua'n prag.
Du-ti si li pra-pa-des-ti. si tra-iesc iar o-mi-nes-ti.

Asta-i hora mare

interpret: Sofia Vicoveanca

Moderato (♩ = c. 108)

vioară

strigături

Frun - ză ves - ti - dî'n gra - di - ni.

5

vioară

strigături

Ză - si lu - nca căs ba - tră - ni. Da' mi'i tă - nă -

10

vioară

strigături

ri ur - să - ta, cît mai pot jiu - ca ba - tu - ta sî ho - ra din Po - jo - ră - ta.

15

vioară

strigături

Voce
17 18

As - ta'i ho - ra ma - ri. leac la su - pa -

20

ra - ri. Cât am fost fă - tu - ci. o jiu - cam cu

24

tâti pi lun - ci. As-ta'i ho - ri ve-chi. joc fă - ri pe - re-chi.

29

Ho - ra'i din stra - buni. pen - tru ti - niri si ba - trani. măi.

33

Hai cu tâ - ti le - gă - na - tu, tam di ri di ri di ri di ri di ri di ra

37

C'a - sa'i jio - cu'a - di - va - ra - tu tam di ri di ri di ri di ra



Ca în basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*

ION ȚIBU

Constantin HREHOR

[Preot Parohia Mălini, jud. Suceava]

Ion Țibu (n. 30 martie 1933), fiul lui Vasile și al Dominicăi, a absolvit 7 ani de școală la Grănicești și a lucrat ca zilier sărac în agricultură, cărămidărie, tâmplărie și cojocărie. De la 9 ani a început să cânte la vioară, alături de Anton Lazurcă a Cojocarului, deprinzând cântece de la Vasile Luncan din Găureni (Greața). Luncanii erau cinci frați, toți muzicanți. Unul dintre ei, Filaret, a fost găsit mort în pădure, în împrejurări neelucidate – el cânta la bombardon (o piesă de alamă care ținea hangul la fanfară). Alături de Anton Lazurcă era și Ioan Chițan al lui Negrei (până nu demult cantor bisericesc). Ion Țibu (Ionicuță) a învățat repede taina strunelor, știa de-acasă cântece multe și vechi și versuri cântate. Luncan scripcarul îi învăța pe ucenici doar câte un „capăt de cântec” – de dimineață până seara. Avea viori pentru toți (copiii nu aveau acasă instrumente, rămâneau cu cât le putea cuprinde memoria pe durata 8-16, 19 dintr-o zi, Luncan având și obligații pădurărești, silvice). Discipolii învățau după ureche, fără nimic scris, luau masa la el, destui de mulți la număr, de prin satele din jur. Dintre ei puțini au deprins vioara. Și pentru „orele” primite, vioristul Luncan nu avea taxe, se bucura doar de muzică și de râvna elevilor lui, părinții acestora aducându-i câte ceva din ce aveau și ei, dacă nu mai mult, câte ceva după cosire, câteva brațe de fân. Vioristul avea un carnet cu cântece: *Klavirul*, *Schnelpolca*, *Ilenuța*, *Ionel cu păr frezat*, *Stăteam pe malul mării*, *Jidăucuța*, *Hop și alta*, *Ș-am zis verde rar mărar*, *Dragomireanca*, *E mult de când te-ai dus*, *Hora Cernăuților*, hore, sârbe. Când cânta Ionicuță înaintea celorlalți mușterii, Luncan zicea: „Aista nu-i român, îi țigan. Va fi dublu ca mine!”.

După aproape un an de școlire, vioristul îndrumător a venit la Școala din Grănicești și și-a pus ucenicii să arate ce au învățat înaintea celor din școală. Primul scos „în scenă” a fost Ion Țibu, vizitat de Luncan și acasă unde Ionicuță nu avea vioară, dar din pasiune pentru sunete a întins niște sârme pe o ladă de lemn care, zice el, „cânta tare frumos”. La 11, 12 ani Vasile Luncan i-a dăruit o vioară cu un anume defect – o lipitură din alt lemn, dar care nu l-

a împiedicat pe Ion să horească. Spre vârsta de 20 de ani cânta la nunți cu Lazurcă, Chițan și cu Ion Teodorovici al lui Arhipan – toți viorști cărora le ținea ritmul doba lui Dumitru Chițan (Franz) urmat de fiul său¹.

Între timp taraful nu a avut căutarea de la început: a apărut patefonul și „oamenii ascultau plăci”, dar lăutarii aveau „pețitorii” lor. În grup au apărut frații Ion și Vasile Nuțu, acordeoniști, alături de Gheorghe Prelipcean. Tatăl lui Gheorghe, rapsodul Arhip Prelipcean (al lui Mondilă) era **calfă**, organiza hora. Locul de desfășurare era „sub tei” (unde e acum înălțat Căminul cultural. Ionicuță devenise cunoscut – a primit un premiu pentru interpretarea pieselor *Ciocârlia* și *Banul Mărăcine*. Lăutarii erau solicitați la nunți, hore, clăci și cu ocazia sărbătorilor de iarnă. Erau atunci câteva echipe de Irozi din care făceau parte Toader Moroșan (Talchic), Anton Petrovici (a Ghiciului), Silviu Prelipcean (Melidon), un timp când locuitorii satului își îmbrăcau costumul popular național.

Ion Țibu a fost prezent în diverse concursuri, la Suceava, Dragomirna, Rădăuți și Cernăuți. A fost înregistrat în colecții de folclor de către coregraful Aurelian Ciornei² și prețuit de muzicologul Florin Bucescu (oarecând coleg de școală la Grănicești). Vioara sa a susținut programele artistice ale Căminului Cultural și ale Școlii sub conducerea profesorului de matematică și coregraf Ștefan Ionel Agrigoroaie. Vioristul s-a căsătorit la 25 de ani cu Maria-Silvia Bujdei din Calafindești. Împreună au crescut 7 copii: Anton (al Silviei), Domnica, Mihai, Lăcrimioara, Elvira, Doru, Brândușa. Nu au crescut ușor, dar au crescut bine. Nu din lăuta lui Ionică și-au făcut trai bun, căci în anii cât a cântat acasă – dintre care vreo 7 la Milișăuți, la Irozi, dar și cu „profesorul” Lunčan la Găureni, Slobozia și Romanești – primea bani puțini, fiind deseori înșelat de angajatorii...

¹ Până la apariția acestor muzicanți, petrecerile erau susținute, mai ales în casa Șalar (zis Hup), de către cobzarul Iordache Gherasim (Milogul) și cântărețul la trișcă Petru Moscaliuc (cu piciorul de lemn).

² Vezi și *Schimburile* (viorist Ion Țibu, 55 de ani, 1988), *Doina miresei* (idem), *Danțul* (idem), *Hora mare* (idem), *Marș* (idem), *La sarmale* (idem), *Marș* (idem), *La nuntă* (idem), *Sârba*; (idem), *Sârba* (idem), *Hora* (idem), *Joc* (idem), *Hora* (idem), *Sârba* (idem), [în] Conservatorul „G. Enescu”, Pavel Delion, *Folclor muzical din județul Suceava*, II, Iași, 1989.

gospodari care își băteau joc de muzicanți după ce distracția lua sfârșit.

Pentru că Ion Țibu este cel dintâi prieten al meu din Grănicești de peste 30 de ani, i-am dedicat un portret în „Crai nou”, pe care îl reproduc aici cu reverență. Ionică mi-a limpezit taine de peste taine pe vioară – el în biografia mea are un jilț aurit.

Greierul fără furnică

– *ultimul lăutar din Grănicești* –

A vrut să se facă tâmplar, ca tatăl său, dar, când bătea căpriori pe vârful unei case, securea a căzut greșit și pe tăiș s-a ivit sânge. Din ziua aceea, Ion a lepădat sculele lemnărești și a ales un alt lemn, unul care le ia oamenilor din durere, din mâhnire și deznădejde – lemnul cântător al viorii. A deprins repede meșteșugul, iar bătătura plină cu fetele și flăcăii de odinioară, odăile cu miri și leagănele cu prunci sărbătoriți de megieși și cumetri nu erau în toi fără scripca lui **Ion Țibu**. „Mai erau atunci câțiva cu dranița subsuoară, trupcari, dobași și fluierași”, dar care nu-i treceau dinainte lăutarului, mândru de „neamul lui de papucari”, cum vesel spune și acum.

Ion Țibu știe cântece vechi, hore, sârbe, jocuri bucovinene, cântece triste și „domnești, de la Austria”, valsuri, polci, serenade. Mai pune și gura la lucru, acompaniindu-se cu arcuș legănat, rostind vorbe pestrițe foarte savurate de auzitorii pedanți care râd de se prăpădesc și nu cu zgârcenie umplu paharele cu leac de întristare și moarte.

Dar e acum greier singur, furnica, soața sa, s-a isprăvit de câțiva ani. Zilnic merge la movila ei, o tânguie și nădăjduiește că se va arăta într-o seară în pragul său. Au născut și au crescut bine cinci copii. Una dintre fete trăiește la Prahova – a ales-o pentru vărul său, poetul Dan David, dintr-o nimereală, cu ocazia unei vizite pe care mi-a făcut-o la Grănicești. Și dintr-o nimereală l-am cunoscut și eu pe Ion – sunt peste 30 de ani de-atunci. Am bătut obosit și dezamăgit nenumărate sate din Bucovina, de la Humor la Câmpulung, de la Suceava la Fălticeni, Rădăuți și Siret, „în căutarea unei parohii”, cum zice Damian Stănoiu. După zile și zile de pagubă, în sfârșit s-a arătat un orizont (despre care nu vorbesc aici) – s-au ivit două posibilități: Siretul centru și

Grăniceștii. Am ales vatra rurală în urma a două întrebări adresate cuiva din marginea drumului: „Sunt români toți aici?”. „Da”, mi s-a spus. „Un lăutar este aici?”. „Da! Chiar peste drum de casa parohială”. Și asta m-a convins să vin (și să rămân!) la Grănicești. Repede l-am cunoscut pe Ion Țibu – el m-a și întâmpinat cu vioara, cu marș „imperial”. L-am găsit fermecător, burdușit cu anecdote, bântuit de... viziuni, grăitor în pilde, zglobiu, sărit și asta mi-a plăcut. Așa-i și acum și nu vorbesc cu fereală, e cel mai statornic și bun prieten al meu din acest pământ. Și nu numai atât, ci, cum zice șagalnicul doctor de la Mihoveni, Petru Poroș, „profesorul meu de vioară”! Da, am învățat de la el, după ureche, țigănește, destule ca să se mândrească de ucenicia mea, vioara fiind pentru mine cea mai frumoasă creație anatomică de pe planetă și prima dintre întruchipările artistice în care perfecțiunea poate fi tangibilă.

Ion Țibu este un ins pitoresc, agreabil și generos, prezent în zaiafeturi pădurărești, iubit de cernăuțenii Zegrea și Tărățeanu, de muzicologul Florin Bucescu, de maestrul Sârbu și de coregraful Ciornei.

A susținut „coloana sonoră” în activitatea folclorică a școlii din sat și a adus medalii de preț alături de profesorul coregraf Ștefan Ionel Agrigoroaie și orchestrantul Adrian Petrescu. Am o mulțime de vorbe ciudate rostite de Ion, consemnate, fotografiile bizare și imagini video unice. Ion Țibu, lăutarul, la cei peste 70 de ani ai săi, pălit oleacă în auz, strunește încă bine „minunățiile de fete” – cum le zice el viorilor –, bucurându-se, după o zi de zdroabă, nu de un ban, nu de o pâine ori de o gură de întremătură, ci dacă îi pui în brațe scripca. Atunci își ridică de pe creștet căciula ori pălăria pleoștită – cu bor mare, neagră, popească, dăruită din garderoba mea – și râde știrb: „Amu am să vă fac o frumusețe!”. Și se face seara, și noaptea, și umblă nebuni cărăbușii prin răchite, și ies greierii din iarba rourată, și viața își găsește o albie cuminte. Apoi, Ion se duce acasă în odaia lui cu icoane și acareturi de om singur. Fabulează, se închipuie nabab, miliardar, așteaptă să-i vină în poartă autocarul cu vedete de la București; pune în fereastră blidul cu pâine ori paharul cu apă dulce, să se hrănească soarele, luna, stelele, sufletele morților fără odihnă dând ocol osiei celor văzute și nevăzute. El însuși fiind un duh hoinar, desprins dintr-un carnaval cu strămoși, fantasme și

moroi, bătrân cu plete albe, rare, îngânător de constelații, profet năstrușnic, cu scripca sub braț, ultimul Greier al satului.



ION ȚIBU





ION ȚIBU