

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



# GHIDUL IUBITORILOR DE FOLCLOR

6/2016

Editura Lidana  
Suceava, 2016

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

# **GHIDUL IUBITORILOR DE FOLCLOR**

**6/2016**

**Editura Lidana  
Suceava, 2016**

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

**Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale** (abr. CCPCT)

Director: Călin Brăteanu

Contabil șef : Ramona Medeleanu

Responsabil achiziții servicii editoriale: Carmen Chirap

*Ghidul iubitorilor de folclor*

**este un manual de educație culturală cu apariție anuală.**

Responsabilitatea asupra conținutului materialelor publicate revine în  
exclusivitate autorilor.

ISSN 2284-5593

ISSN-L 2284-5593

# CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE, Dr. Constanța CRISTESCU.....	5
<b>PATRIMONIUL CULTURAL IMATERIAL – AXĂ PRIORITARĂ ÎN POLITICILE CULTURALE NAȚIONALE ȘI INTERNAȚIONALE.....</b>	<b>6</b>
<b>Conservarea patrimoniului cultural imaterial – mijloace și metode, Dr. Constanța CRISTESCU.....</b>	<b>7</b>
<b>Conservarea și promovarea editorială a folclorului muzical – cu referire la zona Bucovinei, Dr. Constanța CRISTESCU.....</b>	<b>15</b>
<b>Importanța colecțiilor discografice științifice la conservarea, revitalizarea și promovarea culturii muzicale tradiționale, Dr. Constanța CRISTESCU.....</b>	<b>22</b>
<b>ABC-UL IUBITORILOR DE FOLCLOR.....</b>	<b>28</b>
<b>Considerații asupra interpretării doinei, Dr. Mădălina Dana RUCSANDA.....</b>	<b>29</b>
<b>Procesul de montare a suitelor de jocuri populare, Alina LEONTE.....</b>	<b>36</b>
<b>Pieptănături tradiționale din Bucovina, Eutasia RUSU.....</b>	<b>39</b>
<b>INSTRUMENTE POPULARE &amp; REPERTORII FOLCLORICE.....</b>	<b>45</b>
<b>Cobza - instrument reprezentativ pentru folclorul românesc, Mariana MAXIMIUC.....</b>	<b>46</b>
<b>Colinde din Bucovina (I) - selecție bibliografică, Dr. Constanța CRISTESCU.....</b>	<b>54</b>
<b>MANIFESTĂRI TRADIȚIONALE ÎN ACTUALITATE &amp; MODELE DE PORT TRADIȚIONAL.....</b>	<b>86</b>

<b>Șezătoarea Vatra Dornei. Recuperări, reconstituiri, restituiri,</b> Minorica DRANCA.....	87
<b>Interferențe culturale: Colindatul în Județul Dâmbovița,</b> Dr. Maria TUFEANU.....	96
<b>Costumul național în comuna Mălini, Ioan ILIȘESCU.....</b>	107
<b>MIJLOACE DE PROMOVARE ȘI VALORIFICARE A</b> <b>FILONULUI FOLCLORIC.....</b>	117
<b>Promovarea culturii tradiționale bucovinene prin implicarea</b> <b>parohiilor, Dr. Constanța CRISTESCU.....</b>	118
<b>Orchestra populară profesionistă FOLCLOR ca obiect al studiului</b> <b>etnomuzicologic: Muzica tradițională și societatea contemporană,</b> Dr. Vasile CHISELIȚĂ.....	128
<b>PERSONALITĂȚI ALE ETNOMUZICOLOGIEI ȘI</b> <b>FOLCLORISTICII ROMÂNENEȘTI.....</b>	142
<b>Dimitrie Cantemir – primul etnomuzicolog român,</b> Dr. Ciprian CHIȚU.....	143
<b>Folcloriști bănățeni, Dr. Constantin-Tufan STAN.....</b>	154
<b>Primii cercetători etnomuzicologi în Basarabia postbelică: Gleb</b> <b>Ciaicovschi-Mereșanu, Dr. Svetlana BADRAJAN.....</b>	174
<b>Etnomuzicologi vs. tineri interpreți în contextul provocărilor</b> <b>prezentului, Dr. Diana BUNEA.....</b>	184
<b>RAPSOZI BUCOVINENI.....</b>	188
<b>Fluierașul Liviu Țaran – un valoros rapsod popular din Fundu</b> <b>Moldovei, Dr. Irina Zamfira DĂNILĂ.....</b>	189

## CUVÂNT ÎNAINTE

Acest manual de educație culturală inițiat în cadrul **Centrului Cultural Bucovina** de *Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Suceava*, cu apariție periodică anuală, intitulat **GHIDUL IUBITORILOR DE FOCLOR**, este menit să revitalizeze și să sporească interesul bucovinenilor și al tuturor iubitorilor de cultură pentru folclorul adevărat, prin explicarea problemelor de înțelegere a conținutului și valorii patrimoniale a acestui segment de spiritualitate și cultură tradițională.

În cadrul numărului 6/2016 al acestui anuar lămurim, prin documente legislative, valoarea de tezaur cultural al umanității a folclorului fiecărei nații, arătând eforturile seculare ale oamenilor de știință din întreaga lume și din țară, de tezurizare, conservare și promovare a acestui segment cultural.

Deasemenea, prin articolele unor colaboratori specialiști renumiți din țară și din străinătate, oferim explicații asupra unor probleme de actualitate legate de valorificarea scenică a folclorului, precum și informații de interes legate de promovarea folclorului și a culturii tradiționale în general, în contemporaneitate.

Rememorarea contribuției unor personalități de intelectuali și folcloriști români la culegerea și conservarea editorială a folclorului în spații geografice și-n perioade istorice diferite oferă modele de patriotism, dăruire și elevație culturală ce se cer continuate în contemporaneitate cu responsabilitate și profesionalism.

Portrete de rapsozi veritabili, modele de manifestări tradiționale în spații muzeale și-n spații de habitat rural, repertorii ce se cer reactivate în practica artistică actuală, întregesc număr de număr imaginea unei culturi solide, perene, ce se clădește și se reclădește actualmente în albia tradiției autohtone, sfidând cu demnitate diversele modele globalizante.

Oricine poate găsi, în acest ghid, repere de înțelegere și de orientare în domeniul fascinant al culturii tradiționale și în special al folclorului bucovinean.

În încheiere adresez mulțumiri tuturor colaboratorilor *Ghidului iubitorilor de folclor* pentru contribuția profesională.

**Dr. Constanța Cristescu**

**PATRIMONIUL CULTURAL IMATERIAL –  
AXĂ PRIORITARĂ ÎN POLITICILE CULTURALE  
NAȚIONALE ȘI INTERNAȚIONALE**

# CONSERVAREA PATRIMONIULUI CULTURAL IMATERIAL – MIJLOACE ȘI METODE

Dr. **Constanța CRISTESCU**,  
[Consultant artistic muzicolog, Centrul Cultural Bucovina]

**Patrimoniul cultural imaterial** reprezintă totalitatea practicilor, reprezentărilor, expresiilor, cunoștințelor, abilităților – împreună cu instrumentele, obiectele, artefactele și spațiile culturale asociate acestora, pe care comunitățile, grupurile sau, după caz, indivizii le recunosc ca parte integrantă a patrimoniului lor cultural. Această definiție este formulată de Legea nr. 26 din 2008 privind protejerea patrimoniului cultural imaterial promulgată de Parlamentul României, care o preia din Convenția UNESCO pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial adoptată la Paris în 2003 și acceptată de Parlamentul României prin Legea nr. 410 din 2005.

Patrimoniul cultural imaterial este o caracteristică definitorie a comunităților umane, un important factor de coeziune socială și dezvoltare economică.

În cadrul definiției, *expresiile culturale tradiționale* sunt „forme de manifestare a creativității umane cu exprimare materială, orală - forme de artă a cuvântului și expresii verbale tradiționale -, forme de exprimare muzicală – cântece, dansuri, jocuri populare -, forme de expresie sincretică – obiceiuri, ritualuri, sărbători, etnoiatrie, jocuri de copii și jocuri sportive tradiționale -, forme ale creației populare în domeniul tehnic, precum și meșteșuguri ori tehnologii tradiționale”. Ele sunt purtătoare de *marcă tradițională distinctivă*, care este elementul identitar, de autenticitate, reprezentativ pentru un



grup de creatori, interpreți, păstrători sau transmițători ai elementelor patrimoniului cultural imaterial.

Principalele caracteristici ale patrimoniului cultural imaterial sunt:

- „- caracterul anonim al originii creației;
- transmiterea cu precădere pe cale informală;
- păstrarea sa în special în cadrul familiei, grupului și/sau comunității;
- delimitarea după următoarele criterii: teritorial, etnic, religios, vârstă, sex și socio-profesional;
- percepția ca fiind intrinsec legat de grupurile și/sau comunitățile în care a fost creat, păstrat și transmis;
- realizarea, interpretarea ori crearea elementelor patrimoniului cultural imaterial în interiorul grupului și/sau al comunității, cu respectarea formelor și tehnicilor tradiționale”.

După cum se poate observa, în cadrul patrimoniului cultural imaterial *expresiile culturale tradiționale* includ, în cea mai mare parte, ceea ce specialiștii au definit pe parcursul unui secol de cercetare și teaurizare științifică prin termenul *folclor*. Demonetizat actualmente de piața muzicală deculturalizantă și de procesul de globalizare, *folclorul* este un segment de cultură națională și universală cu marcă tradițională distinctivă, protejat prin Constituția României, prin legislația în vigoare pe plan național și prin politicile culturale europene și mondiale.

Conservarea patrimoniului cultural imaterial este una dintre măsurile de salvagardare definite prin Convenția UNESCO de la Paris din 2003 acceptată de România și promulgată prin Legea nr. 26 din 2008. În Cap. III Art. 9 (1) se definește conservarea manifestărilor de viață culturală tradițională a comunităților ca un demers sistematic și coordonat pentru recunoașterea expresiilor culturale tradiționale de către specialiștii în domeniile patrimoniului cultural imaterial. Conservarea se face prin:

- elaborarea de strategii de salvagardare a elementelor patrimoniului cultural imaterial;
- stabilirea de criterii de identificare și evaluare, standarde de conservare și procedee de punere în valoare a expresiilor culturale tradiționale ale comunităților;
- constituirea de comisii consultative, de expertiză și omologare, destinate să certifice valoarea formațiilor artistice care presupun un repertoriu de folclor prelucrat sau stilizat;
- reconstituirea segmentelor vieții tradiționale – materiale și imateriale – despre care comunitățile dețin doar informații documentare orale sau scrise.

Cu scop informal s-a elaborat și publicat *Registrul național al patrimoniului cultural imaterial de pe teritoriul României*.

Aceste măsuri actualizează metoda etnomuzicologică brăiloistă și metoda școlii sociologice gustiene din prima jumătate a sec. al XX-lea, ce preconiza surprinderea fenomenului muzical într-o viziune integratoare.

Programul național de salvagardare, protejare și punere în valoare a patrimoniului cultural imaterial a fost aprobat și publicat ca anexă a ordinului nr. 2436 din 08.07.2008 al Ministerului Culturii și Cultelor din România.

**Interesul științific secular pentru conservarea patrimoniului cultural imaterial** atât pe plan internațional, cât și național se reflectă în:

- crearea de arhive de folclor în prima jumătate a sec. al XX-lea pe lângă UNESCO și universități prestigioase din lume, iar în România pe lângă Ministerul Culturii și Cultelor - *Arhiva Fonogramică* inițiată de George Breazu -, sub egida Academiei Române - *Arhiva de folclor* de la Cluj condusă de Ion Mușlea - și *Arhiva de Folclor* a Societății Compozitorilor Români condusă de Constantin Brăiloiu;

- programe complexe de culegere și cercetare cu finanțare și protecție regală, imperială - în Bucovina -, apoi din bugetul Statului Român;
- crearea unor institute de cercetare științifică a folclorului finanțate din bugetul de stat;
- publicații de folclor prin articole, broșuri, antologii, monografii, studii, discografie de colecție;
- crearea de centre pentru conservarea și promovarea culturii tradiționale ca instituții în sine și ca direcții în cadrul unor centre culturale;
- crearea unor organisme internaționale consultative în domeniul patrimoniului cultural imaterial: UNESCO, ICTM.

Deja în prima jumătate a sec. al XX-lea, Constantin Brăiloiu a sesizat efemeritatea fenomenului muzical folcloric, precizând că „melodia populară nu are nicio realitate palpabilă în sine. Ea nu prinde viață decât în clipa când este cântată și nu viețuiește decât prin voința interpretului și în chipul voit de el: creație și reproducere se confundă aici”, melodiile mânuite de interpreți, cu libertatea absolută de variație, fiind privite ca un bun absolut al lor. Din acest motiv a înființat la București, în cadrul Societății Compozitorilor Români, un mecanism științific complex de tezurizare, conservare și cercetare a folclorului: *Arhiva de Folklor*, pe care a condus-o începând din 1929.

**Mijloacele și metodele de conservare a patrimoniului cultural imaterial muzical** sunt consacrate în tradiția etnomuzicologică seculară internațională și românească, fiind permanent actualizate și îmbogățite în funcție de cuceririle și inovațiile tehnice, dar și de evoluția societății și a mentalităților colective.

*Mijloacele* de conservare a patrimoniului cultural imaterial se grupează în următoarele categorii:

- a) Spațiu (locație) de depozitare adecvat, dotat cu tehnică și aparatură de conservare performantă;
- b) Aparatură de imprimare audio/video, foto și suporturile de conservare îndelungată;
- c) Spațiu de imprimare/filmare adecvat dotat cu acustică bună, cu aparatură și tehnică performantă;
- d) Arsenalul documentar însoțitor al fiecărui document sonor – aparatură computerizată, digitală, modele de fișe, modele de chestionare etc.;
- e) Mijloace de inventariere pentru identificarea documentelor în baza documentară: registre-inventar, cataloage sistematice;
- f) Personal de specialitate.

**Metodologia** de conservare a patrimoniului cultural imaterial muzical a constituit o preocupare susținută și continuă a oamenilor de știință încă de la începutul sec. al XX-lea, când pe plan internațional s-au înființat arhive de folclor menite să teaurizeze și să conserve vestigiile culturilor considerate primitive, în vederea reconstituirii istoriei culturale a omenirii.

Pe plan național, Constantin Brăiloiu este cel care a elaborat metoda științifică de culegere și conservare etnomuzicologică a folclorului, racordând metodologia europeană la particularitățile structurale ale expresiilor culturale tradiționale muzicale ale poporului român. În perioada postbelică, odată cu transformarea arhivelor de folclor menționate în institute de stat profilate pe cercetarea și conservarea științifică a folclorului, demersurile de teaurizare, conservare și promovare editorială au fost finanțate de Statul Român, desfășurându-se în baza unor programe de anvergură.

Metoda de conservare a folclorului vizează elaborarea sistemului de informații necesare identificării și evaluării corecte a expresiilor culturale tradiționale sub toate coordonatele documentare și structurale edificatoare sub aspect

identitar și al autenticității. Metodologia de conservare a folclorului formează un sistem de metode ce se aplică etapizat. Metoda de conservare se îmbină cu metoda de cercetare a folclorului și se intercondiționează cu aceasta.

1. *Tezaurizarea și conservarea arhivistică (=clasarea)* a faptelor muzicale prin imprimare documentară audio/video de pe teren, din cadrul comunităților conservatoare, se îmbină cu metoda cercetării sistematice, care completează documentația audio/video cu o altă documentație, denumită „auxiliară”. Aceasta este obținută pe baza unor anchete complexe realizate în baza unor fișe de informații, a unor chestionare, a unor fișe de observație, fișe de instrumente etc., destinate să ajute specialistul în înțelegerea corectă a fenomenului folcloric.

2. *Metoda tezaurizării exhaustive* prevede înregistrarea și conservarea repertoriului muzical integral performat într-un sat sau zonă, indiferent de valoarea lui patrimonială, prin intermediul interpreților-tip.

3. *Inventarierea și catalogarea profesională a documentelor audio/video și a documentației auxiliare* dobândită în demersurile de tezaurizare pe teren.

4. *Metoda transcrierii etnomuzicologice a documentelor sonore imprimate*, cu niveluri diferite de redare a detaliilor, realizează conservarea documentului sonor sub formă de partitură.

5. *Conservarea documentelor audio pe suporturi discografice și în format digital* pe harduri, în baze de date și arhive on-line securizate asigură perenitate prin mijloace multiple de salvare documentară, căci siguranța documentară prevede salvarea documentelor cel puțin în triplete depozitate în spații diferite: locație, spațiu digital, spațiu virtual.

6. *Conservarea editorială* se îmbină cu promovarea segmentelor de patrimoniu cultural imaterial muzical, realizându-se prin: antologii, studii ilustrate documentar, monografiile zonale, monografiile de gen, prin discografie-

document de colecție, situri tematice, pagini web promoționale și tematice. Conservarea editorială de face selectiv, pe baza unui demers complex de cercetare, selecție și sistematizare etnomuzicologică a repertoriilor arhivate, prin metode științifice. Conservarea editorială a folclorului este diferită de conservarea arhivistică prin faptul că se face în baza unei selecții repertoriale după criterii științifice riguroase menite să evidențieze trăsăturile structurale cu rol de marcă culturală identitară tradițională, definite prin autenticitate și reprezentativitate structurală.

În Județul Suceava, denumit actualmente simbolic Bucovina, după înființarea Centrului Cultural Bucovina în anul 2009, secția intitulată Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale a proiectat conservarea patrimoniului cultural imaterial din județul Suceava în două direcții:

- 1) conservarea editorială a folclorului performat și teaurizat actualmente pe teritoriul județului Suceava;
- 2) conservarea editorială a fondurilor documentare nepublicate încă, reprezentând culegeri reprezentative din Bucovina istorică și din județul Suceava.

În concluzie, procesul de conservare a unor expresii muzicale tradiționale cu valoare de marcă tradițională distinctă este un demers științific specializat, ce se realizează etapizat, meticulos gestionat, prin decantarea, din oferta muzicală foarte mozaicată, a acelor piese și repertorii muzicale reprezentative pentru cultura tradițională identitară a comunităților etnice actuale.

## **Referințe bibliografice**

1. *Legea nr. 410 din 29 decembrie 2005* privind acceptarea Convenției pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial, adoptată la Paris la 17 octombrie 2003, în Monitorul Oficial nr. 17/9 ian. 2006; [http://www.cdep.ro/pls/legis/legis\\_pck.http\\_act?ida=61762](http://www.cdep.ro/pls/legis/legis_pck.http_act?ida=61762)

2. *Legea nr. 26 din 29 februarie 2008 privind protejarea patrimoniului cultural imaterial*,  
<http://www.cultura.ro/uploads/files/Legea-26-2008-PatrimoniulImaterial.pdf>
3. *Patrimoniu cultural imaterial*, vezi:  
[https://ro.wikipedia.org/wiki/Patrimoniul\\_cultural\\_imaterial\\_al\\_umanit%C4%83%C8%9Bii](https://ro.wikipedia.org/wiki/Patrimoniul_cultural_imaterial_al_umanitat%C4%83%C8%9Bii)
4. *Centenar Constantin Brăiloiu*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1994
5. Brăiloiu C-tin, *Opere*, vol. I-IV, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.S., 1967, 1969, 1974, 1979; vol. V, București, Editura Muzicală, 1981
6. Rezneac Corina, *Aspecte din istoria legislației internaționale în domeniul Patrimoniului Cultural Imaterial*,  
[http://www.academia.edu/2049238/Aspecte\\_din\\_istoria\\_legislației\\_internaționale\\_in\\_domeniul\\_Patrimoniului\\_Cultural\\_Imaterial](http://www.academia.edu/2049238/Aspecte_din_istoria_legislației_internaționale_in_domeniul_Patrimoniului_Cultural_Imaterial)

# CONSERVAREA ȘI PROMOVAREA EDITORIALĂ A FOLCLORULUI MUZICAL – CU REFERIRE LA ZONA BUCOVINEI

Dr. **Constanța CRISTESCU**  
[Consultant artistic muzicolog,  
Centrul Cultural Bucovina-CCPCT, Suceava]

Conservarea și promovarea editorială a *folclorului muzical*, ca segment al expresiilor culturale tradiționale din cadrul patrimoniului cultural imaterial, face parte din Programul național de salvagardare, protejare și punere în valoare a patrimoniului cultural imaterial publicat prin Ordinul nr. 2436 din 2008 al Ministerului Culturii și Cultelor, realizat în baza Legii nr. 26 din 2008 privind protejarea patrimoniului cultural imaterial, fiind una dintre activitățile specifice desfășurate în cadrul Centrului Cultural Bucovina prin CCPCT conform Regulamentului de organizare și funcționare a Centrului Cultural Bucovina, Cap. II Art. 8(2).

Conservarea editorială a folclorului se face prin studii, antologii, monografii, tipologii repertoriale însoțite de antologii, publicații on-line, discografie însoțită de broșuri explicative. Conservarea editorială a folclorului este diferită de conservarea arhivistică prin faptul că *se face în baza unei selecții repertoriale* după criterii științifice riguroase menite să evidențieze trăsăturile structurale cu rol de marcă tradițională distinctă, definită prin autenticitate și reprezentativitate structurală.

## **Conservarea folclorului prin prelucrări artistice în componistica românească**

Creația populară din Bucovina a stârnit interesul literaților și muzicienilor pe la mijlocul sec. al XIX-lea, în cadrul mișcării culturale pașoptiste, curent de puternică



efervescentă patriotică. Compozitorii vremii au realizat prelucrări de folclor în aranjamente instrumentale, publicându-le în albume și caiete. Carol Miculi a realizat prelucrări de folclor cu aranjament de pian, publicând o colecție de patru caiete, retipărită într-un singur volum intitulat „Quarante-huit airs nationaux roumains”, în perioada 1848-1854. Din cele 48 de piese, 16 sunt bucovinene, reprezentând valoroase variante de doină, cântece și jocuri.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea culegerile de folclor s-au înțepit, regăsindu-se în prelucrările componistice ale lui Ciprian Porumbescu, Isidor Vorobchievici, Victor Vasilescu, Emil Slușanschi, Ilarie Voronca, Eusebie și Gheorghe Mandicevski, Gheorghe Pavel, Constantin Șandru, Mihai Verlovski, Al. Zavulovici, Liviu Rusu.

### **Primele conservări monografice în Bucovina**

La începutul sec. al XX-lea, printr-un proiect cu finanțare imperială inițiat de Ministerul Cultelor și Învățământului din Viena, învățătorul sucevean Alexandru Voievidca, cooptat de filologul prof. univ. dr. Mathias Friedwagner – responsabilul de proiect pe Bucovina -, a cules prin notare după ureche pe partituri, un fond folcloric de peste 3750 de piese (incluzând și dublurile), fond din care Friedwagner avea să publice un prim volum în 1940, la Würtzburg, intitulat *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina*, ce avea să fie publicat și în ediție românească cu titlul *Cântece populare românești din Bucovina. De-ale dragostei*. Deși Friedwagner a reușit să publice doar un singur volum, el a pregătit până în stadiul de șpalt o serie întregă de volume ordonate pe criteriul filologic tematic, ce sunt conservate de Biblioteca Națională a României la secția ”Colecții speciale”.

După jumătate de secol de la publicarea primului volum de folclor bucovinean, etnomuzicologii Vasile Nicolescu și

Cristina Rădulescu Pașcu au selectat din fondul manuscris un număr de 275 de piese, pe care le-au retranscris în sistemul științific de notație etnomuzicologică relativă, le-au ordonat pe criterii structurale muzicale și le-au publicat într-un volum intitulat *Alexandru Voievidca, Cântece populare din Bucovina*, apărut la Editura Muzicală, în 1990. Dintre melodiile publicate de etnomuzicologii bucureșteni în volumul al cărui autor de drept a fost recunoscut în postumitate, Alexandru Voievidca, doar 13 melodii sunt de doine, toate celelalte sunt cântece propriu-zise.

### **Conservarea editorială științifică a patrimoniului cultural imaterial muzical**

În sec. al XX-lea, prin înființarea Arhivei de Folclor a Societății Compozitorilor Români, în urma unor campanii susținute de teaurizare a folclorului de pe întreg teritoriul românesc, echipele conduse de Brăiloiu au descins și la Fundu Moldovei și Sadova în 1928, după care în 1932 s-a publicat un volum intitulat *Cântece bătrânești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina*, care cuprinde și două balade bucovinene pe tema ciumei.

În anii postbelici, în epoca socialismului, prin reunirea celor două arhive de folclor bucureștene – *Arhiva de Folclor a Societății Compozitorilor Români* și *Arhiva Fonogramică* de pe lângă Ministerul Culturii și Cultelor – s-a înființat *Institutul de Folclor*, profilat pe cercetarea, teaurizarea și conservarea folclorului de pe teritoriul României, funcționând sub egida Ministerului Culturii. Specialiștii acestui institut au desfășurat o activitate susținută de conservare editorială a folclorului, ce reflectă perfecționarea continuă a metodologiei de notare, analiză și sistematizare repertorială.

O primă etapă este cea a publicării unor antologii profilate pe reprezentarea genuistică sau tematică la nivel de țară și regional, prin modele relevante de marcă culturală

tradițională, cu grad maxim de autenticitate, care cuprind și repertoriu din jud. Suceava. Menționez volumele antologice realizate de Constantin Prichici și Vasile Nicolescu: *125 melodii de jocuri din Moldova* (1955) și *Cântece și jocuri populare din Moldova* (1963), deasemenea volumul *200 cântece și doine* (1962), realizat de Gheorghe Ciobanu și Vasile Nicolescu. Acest ultim volum include și 12 cântece și doine din județul Suceava.

O nouă etapă în activitatea de conservare editorială a folclorului în institutele profilate pe patrimoniu cultural este cea a sintezelor monografice de gen, realizate pe criterii de sistematizare riguroasă. Astfel, începând din 1970, la Institutul de Folclor din București s-a inițiat programul de studii monografice bazate pe sistematizarea tipologică a repertoriilor de gen, intitulat "Colecția națională de folclor", iar la Iași, în cadrul "Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei" din cadrul Institutului de Filologie "Al. Philippide", în colaborare cu Universitatea "Al. I. Cuza", seria editorială "Caietele Arhivei de Folclor".

În ***Colecția națională de folclor*** au fost publicate volume prestigioase menite să pună în circulație modelele melodice identificate ca mărci culturale tradiționale reprezentative pentru fiecare gen în parte la nivel de țară, zone și microzone stilistice. Ele includ și modele tipologice reprezentative pentru Bucovina, ilustrate prin variante relevante.

În volumul *Obiceiuri de iarnă* (1981), Steluța Popa a inclus cinci variante de plugușoare și un text de semănat din folclorul copiilor din județul Suceava.

În volumul *Jocul popular românesc* (1984), Corneliu Dan Georgescu ilustrează Bucovina prin 32 jocuri, iar în volumul *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc* (1984), Speranța Rădulescu publică 3 jocuri din Fundu Moldovei. Ghizela Sulițeanu publică 29 cântece de leagăn din județul Suceava în volumul monumental intitulat *Cântecul de*

*leagăn* (1986), iar Corneliu Dan Georgescu publică 7 semnale de buciom bucovinene în volumul *Semnale de buciom. Repertoriul pastoral* (1987). Mai trebuie menționat volumul *Miorița* (2005) realizat de Elisabeta Moldoveanu, în care este publicată o melodie de colindă din jud. Suceava.

Cercetarea repertoriului folcloric instrumental a obligat specialiștii și la cercetarea organologică a instrumentelor muzicale tradiționale și a tehnicilor de interpretare muzicală, rezultând studii fundamentale, între care trebuie menționat tratatul de organologie populară realizat de Tiberiu Alexandru, publicat în 1965 cu titlul *Instrumentele muzicale ale poporului român*.

În seria ieșeană a *Caietelor Arhivei de folclor*, primul volum este consacrat unei zone stilistice a Bucovinei conservatoare a unui stil muzical arhaic denumit *bătrâneasca* de către localnicii satelor din zona Rădăuților. Caietul I intitulat *Bătrâneasca* (1979), un studiu stilistic de excepție realizat de etnomuzicologii Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu, publică 103 melodii prin care ilustrează stilul de bătrânească prin variante aparținând unor genuri diferite. În Caietul V, semnat de Lucia Cireș, intitulat *Colinde din Moldova. Cercetare monografică* (1984), sunt publicate în cadrul antologiei muzicale anexate 13 colinde culese din jud. Suceava și transcrise de etnomuzicologii ieșeni numiți. Caietul VI intitulat *Balade din Moldova* (1986), realizat de Lucia Berdan, conține, în antologia muzicală anexată, 16 melodii culese din jud. Suceava și transcrise de cei doi etnomuzicologi ieșeni. În Caietul VII, *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova [Marea trecere]* (1986), autor Ion H. Ciubotaru, este publicată și o antologie de 106 melodii de bocet, între care 28 sunt culese din jud. Suceava. Caietul IX (1990), intitulat *Melodii de joc din Moldova*, având autori etnomuzicologii ieșeni menționați, conține și 167 melodii de jocuri reprezentative pentru zona Bucovinei. Organizat tipologic, volumul

monografic ilustrează cu acuratețe tipurile de joc cu răspândire națională, tipurile de circulație zonală în toată Moldova și tipurile de circulație microzonală și locală. Caietul X, alcătuit din două volume, semnat Ion H. Ciubotaru, intitulat *Valea Șomuzului Mare. Monografie folclorică* (1991), conține și o antologie de 153 melodii aparținând unor genuri diverse performate în această zonă a Bucovinei.

Monografiile realizate de colectivul de specialiști ieșeni au un caracter interdisciplinar, în sensul că deși tipologiile au fost profilate pe domeniul literar, în cazul genurilor sincretice nu a fost neglijată partea muzicală, fiind anexate antologii muzicale menite să ilustreze integral expresia tradițională sincretică a genurilor.

### **Promovarea editorială a patrimoniului cultural imaterial în instituții culturale de stat din perioada socialistă și comunistă**

Trebuie menționat faptul că în perioada socialismului, paralel cu institutele profilate pe teaurizarea și conservarea patrimoniului cultural imaterial au fost create Centrele Creației Populare, în scopul promovării patrimoniului cultural imaterial în formă spectaculară, în cadrul așezămintelor culturale construite în localități și în cadrul manifestărilor culturale și festive diverse. În cadrul acestor centre, o serie de instructori culturali au alcătuit antologii de folclor și de cântece contrafăcute în spiritul vremii, cu notații muzicale simplificate, neștiințifice, ce vizau accesibilitatea. Ele nu sunt deloc neglijabile, întrucât sunt documente care ilustrează și conservă spiritul „militant”, deseori falsificator al vremii, al epocii „culturii de masă”. În acest sens menționez volumele apărute între anii 1964 și 1969 sub semnătura lui George Sârbu: *Mândre-s horele la noi, Sună strună și răsună și Cântece și jocuri populare*, ce includ aproape 200 melodii din jud. Suceava. Acestea li se adaugă: *Melodii populare din*

*Regiunea Suceava* (1961, autor Grigore Macovei), *Cântece din Țara de Sus* (1968, autor Dumitru Chiriac), *Cântec și joc* (1967), *Cântece populare din Nordul Moldovei* (1968) și *Auzi cum răsună satul* (1966), semnate de Ștefan Pintilie. Mai menționez contribuția de conservare editorială a lui Pavel Delion prin antologia *Cântece și melodii de jocuri din jud. Suceava* (1973), precum și cea a lui Gheorghe Marin prin antologia *Melodii de joc din Bucovina* (1991).

### **Direcții de conservare editorială adoptate de Centrul Cultural Bucovina**

După înființarea *Centrului Cultural Bucovina* în anul 2009, secția *Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale* a proiectat conservarea patrimoniului cultural imaterial din jud. Suceava în două direcții editoriale:

- 1) Conservarea editorială a folclorului performat și teaurizat actualmente pe teritoriul județului Suceava;
- 2) Conservarea editorială a fondurilor documentare nepublicate încă, reprezentând culegeri din Bucovina istorică și din jud. Suceava.

În cea de-a doua direcție se încadrează proiectul monografic inițiat de subsemnata de publicare a fondului manuscris reprezentând culegerile întreprinse de Alexandru Voievidca în cadrul proiectului imperial de la începutul sec. al XX-lea menționat anterior.

**În final precizez că acest patrimoniu editorial se află stocat în baza documentară digitală a CCPCT, constituind o sursă permanentă de reîmprospătare repertorială pentru performerii iubitori ai folclorului.**

# **IMPORTANȚA COLECȚIILOR DISCOGRAFICE ȘTIINȚIFICE LA CONSERVAREA, REVITALIZAREA ȘI PROMOVAREA CULTURII MUZICALE TRADIȚIONALE**

**Dr. Constanța CRISTESCU,**

[Consultant artistic muzicolog, Centrul Cultural Bucovina]

Colecțiile discografice științifice sunt mijloacele fundamentale utilizate de etnomuzicologi încă de la începuturile Arhivei de Folklor a Societății Compozitorilor Români și ale arhivelor de folclor europene și internaționale.

Constantin Brăiloiu, fondatorul etnomuzicologiei românești și al Arhivei de Folklor sus-menționate, a considerat înregistrarea muzicii populare ca cea mai importantă dintre problemele pe care acea arhivă trebuia să o rezolve, fiind indispensabilă demersurilor de culegere, cercetare, conservare și promovare a folclorului. Motivele sunt următoarele: insuficiența notației muzicale de a reda integral bogăția documentului sonor - tehnici de emisiune vocală tradițională, tehnici instrumentale -, necesitatea unui mijloc de control în cercetare și evaluare, nevoia de a conserva fenomene în permanentă transformare, aflate în pericol de alterare, sărăcire și dispariție. Acestor motive li se adaugă conștiința perenității documentului imprimat pe suporturi discografice performante, rezistente, cu acuratețe și fidelitate în redarea sonoră.

La primul Congres internațional de folclor din 1937, la Paris, Brăiloiu afirma că este necesar să lăsăm moștenire savanților viitorului un răspuns la toate întrebările care vor surveni în provocările socio-culturale ale vremurilor.

Deja atunci a apreciat că arhiva pe care o conducea acumulasese un tezaur de peste 7200 cilindri și peste 120 discuri cu imprimări de folclor din toată țara.

Sușinea Brăiloiu că „documentele noastre sonore sunt chemate să circule în timp și spațiu: trebuie să le putem consulta ușor pretutindeni și să ajungă neștirbite la viitorii folcloriști” (vezi *Opere*, vol. V, 1981, p. 19).

Încă din 1932, în cadrul arhivei brăiloiste a început editarea unei antologii monografice sonore, realizată pe discuri înregistrate cu cele mai moderne procedee industriale: „*Antologia sonoră a muzicii populare românești*”. Aceasta era organizată pe baza a două criterii generale de clasare: a) genul și b) regiunea (satul, zona dialectală, provincia etc.).

După crearea, în 1944, a *Arhivelor Internaționale de Muzică Populară* la Geneva, Brăiloiu a propus în 1949 editarea unei colecții discografice universale, având sprijinul UNESCO. După editarea unei prime tranșe de 10 discuri ilustrative ale proiectului, „*Colecția universală de muzică înregistrată*” avea să funcționeze sub egida UNESCO începând din 1951, promovând pe plan internațional cele mai reprezentative exemplare ale patrimoniului cultural imaterial al omenirii, selectate după criterii riguroase de autenticitate și valoare artistică.

Am insistat asupra viziunii discografice brăiloiste pentru că ea a constituit baza tuturor demersurilor ulterioare de editare discografică a folclorului. Astfel, după înființarea institutelor de stat profilate pe cercetarea, tezurizarea și conservarea folclorului, paralel cu monografiile folclorice de colecție s-a inițiat seria discografică document intitulată „*Colecția națională de folclor*”. Obiectivul acestei colecții, formulat pe coperta primului disc din colecție este: „valorificarea, prin difuzare largă, a celor mai vechi și prețioase documente conservate în arhiva *Institutului de Etnografie și Folclor* și, în același timp, elaborarea unor ”replici” sonore pentru volumele /



... / *Colecției naționale de folclor*” (Speranța Rădulescu). Majoritatea discurilor valorifică tezaurul cules de Brăiloiu și echipa sa de colaboratori, între care îi menționez pe Tiberiu Alexandru, Harry Brauner, Emilia Comișel ș.a. Organizarea discografică respectă criteriile fixate de Brăiloiu, adăugând criterii suplimentare, ca: a) tarafuri tradiționale, b) muzicanți de altădată, punând în valoare arta muzicanților sătești și a lăutarilor de altădată.

Seria A din această colecție, realizată de Speranța Rădulescu și Carmen Betea, este dedicată *tarafului tradițional românesc*, fiind structurată pe criteriul zonal și genuistic.

Discul A.II. este dedicat Bucovinei, promovând repertoriu cules de Brăiloiu la Fundu Moldovei și de urmașii lui în Institutul de Folclor prin revenirea pe teren în 1954 și 1956. Discul surprinde o formație de instrumentiști reputați în zonă în trei ipostaze temporale: 1936, 1954 și 1956. Este vorba de taraful lui Sidor Andronicescu (viorist), format din Ilie Cazacu la fluier și Nichita Șuiu la cobză. Către sfârșitul vieții, Sidor Andronicescu și-a amplificat taraful cu o vioară secundă - Filaret Nergheș -, un acordeon - Alexandra Flocea, fiica sa - și un contrabas - Costan Șuiu. Discul imortalizează, peste aproape un secol, arta și stilul unui muzicant cu valoare de tezaur uman, care nu a făcut nicio altă concesie modernității, decât amplificarea tarafului. Repertoriul conservat și promovat pe disc este format din repertoriu ritual nupțial, jocuri, cântece de jale și două piese rituale din obiceiurile de iarnă (Plugușorul și La capră).

Paralel cu această colecție științifică, ce se constituie, peste decenii, în document de patrimoniu cultural imaterial, un reper pentru evaluarea ofertelor muzicale contemporane și o bază repertorială pentru revitalizarea vieții folclorice tradiționale, Electrecordul a inițiat seria discografică intitulată *Tresors folcloriques roumains*, care promova performeri

valoroși cu repertoriile pe care le interpretau acompaniați de orchestre populare reputele ale ”epocii de aur”.

După Revoluția din 1989, în cadrul *Muzeului Țăranului Român* nou înființat, începând din 1992 a fost inițiată colecția discografică-document *Ethnophonie* de către Horia Bernea și Speranța Rădulescu, preluând și ducând mai departe tradiția discografică inițiată de Brăiloiu în perioada anilor 1930-1940 și apoi de echipa *Colecției naționale de folclor* - serie document, după anii 1970. Funcția seriei *Ethnophonie* a fost formulată de Speranța Rădulescu pe situl *Muzeului Țăranului Român*: „este o alternativă genuină în raport cu muzica folclorică oficială și o alternativă față de muzicile globalizante (de metisaj/de fuziune, world music) care câștigă tot mai mult teren în lume, inclusiv în România. Argumentul realizatorilor este că într-un univers în plină mondializare, adepții înnoirilor nu trebuie să înăbușe glasul aceluia care, din rațiuni diverse, înțeleg să-și conserve identitatea regională, etnică, profesională etc. Și să și-o etaleze emblematic, inclusiv prin muzică”. În această serie discografică au fost editate 23 de casete audio și 23 discuri compact - acestea au preluat în format digital performant repertoriile promovate inițial pe casete -, care adaugă criteriilor de realizare genuistic și regional alte criterii: etnic, performerii, ocazional, incluzând și ritualuri cultice și bisericești. Acestor CD-uri li se adaugă discuri editate în străinătate pentru promovarea patrimoniului cultural imaterial din România în spațiul cultural internațional.

În anul 1999, Institutul de Etnografie și Folclor ”C. Brăiloiu”, în colaborare cu Electrecordul a editat un megadisc intitulat *Arhive folclorice românești - Rădăcini / Romanian Folk Archives – Roots* (IEF-ELECTRECORD-EDC322), în care au fost valorificate segmente din culegerile lui Constantin Brăiloiu. Cuprinde patru secțiuni: I. *Rituale*; II. *Epice*, III. *Lirice* și IV. *Jocuri*.

Începând din anul 2011, în cadrul Centrului Cultural Bucovina, prin Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, se realizează seria discografică document intitulată *Colecția de folclor a Bucovinei*, ce aplică, utilizând mijloacele performante ale tehnicii actuale, metodologia de selecție și structurare repertorială consacrată în tradiția etnomuzicologică. Rolul colecției este triplu:

- conservarea și promovarea vestigiilor repertoriale depistate în practica folclorică bucovineană actuală;
- reconstituirea unor segmente repertoriale din colecții de manuscrise inedite cu performeri valoroși actuali și repunerea lor în circulație prin intermediul discografiei și a prestațiilor spectaculare ale performerilor;
- promovarea repertoriilor din antologii și monografiile științifice prin reimplementarea lor în practica artistică și conservarea discografică a variantelor de percepție actuală.

Actualmente promovarea on-line a repertoriilor folclorice cu marcă distinctă tradițională în soluții științifice este o oportunitate fundamentală, pentru că oferă lumii reperi incontestabile de autenticitate și reprezentativitate structurală identitară, care pot contribui la declanșarea și modelarea creativității orale de tip folcloric, inhibată de agresivitatea pieței pseudofolclorice promovată de vedete și intruși ce se autointitulează ”compozitori de folclor”.

### **Referințe bibliografice**

1. *Centenar Constantin Brăiloiu*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1994
2. Brăiloiu C-tin, *Opere*, vol. I-IV, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.S., 1967, 1969, 1974, 1979; vol. V, București, Editura Muzicală, 1981

### **Discografie**

3. Seria *Colecția națională de folclor*, București, Electrecord-Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice: A.*Taraful tradițional românesc* [The Traditional Folk Music Band], I. *Oltenia*

(1), , N.I.I. 433/1984; II. *Bucovina*, N.I.I. 433/77; III. *Transilvania (Bihor/Arad)*, N.I.I. 433/77; IV. *Ilfov-Vlașca-Teleorman*, N.I.I. 433/1977. *Performers in the Past: Toma Dobre-Gau și Banda lui laie Arapu (Banat)* [Toma Dobre-Gau (Singer) with Laie Arapu (Trumpet) and his Band, N.I.I. 433/1984

4. Seria *Ethnophonie*, București, Muzeul Țăranului Român, [http://www.ethnophonie.ro/index\\_ro.html](http://www.ethnophonie.ro/index_ro.html).

5. Seria *Colecția de folclor a Bucovinei*, Suceava, Centrul Cultural Bucovina-CCPCT: *Colinde din Zona Dornelor*, broșură + două CD-uri, 2011, RNF 141610; *Stilul arhaic din ținutul Rădăuților*, disc însoțitor al volumului monografic cu același titlu semnat de Florin Bucescu și Viorel Bârleanu, 2013, RNF 141609; *Colinde și cântece de stea din zona Rădăuților*, broșură + CD, 2013, RNF 148056; *Șezători și clăci din Bucovina*, nr.1, DVD, 2014; *Cântece de cătănie din Bucovina*, CD, 2015 RNF 164558.

## **ABC-UL IUBITORILOR DE FOLCLOR**

# CONSIDERAȚII ASUPRA INTERPRETĂRII DOINEI

Dr. Mădălina Dana RUCSANDA

[Prof. univ., Universitatea Transilvania din Brașov-  
Facultatea de Muzică]

Doina a reprezentat de-a lungul vremii un punct de atracție pentru foarte mulți folcloriști, literați sau filosofi. Și cu toate că atunci când sunt folosite drept pretext pentru evidențierea specificului național, *doina*, *Miorița* și *dorul* au fost considerate teme clasice „care se repetă de la autor la autor, până ajung a fi banalități lipsite de sens”<sup>1</sup>, cercetările dedicate acestora trebuie să continue pentru a elucida și atrage atenția asupra esenței acestui gen folcloric cu slabe perspective de dăinuire în zilele noastre, probabil datorită și schimbărilor rapide survenite în arealul civilizației de tip tradițional.

Consider că este necesar să menționăm cercetările ample și bine documentate în domeniu ale renumiților etnomuzicologi: Constantin Brăiloiu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Mariana Kahane, Gheorghe Oprea, Eugenia Cernea, Cristina Rădulescu Pașcu, Ghizela Sulițeanu, etc. care au fost concretizate prin excepționale studii de sinteză, ce au la bază culegerea, transcrierea, clasificarea sau analiza unui repertoriu muzical valoros.

Există mai multe accepțiuni valoroase dedicate doinei ca gen neocazional și stil muzical cu caracteristici stilistice și de formă proprii, dintre care voi selecta câteva fără a avea pretenția de a le epuiza într-un mod exhaustiv, pentru a schița un tablou complet a ceea ce ar trebui să reprezinte doina atât pentru interpreți cât și pentru ascultători. Consider că este

---

<sup>1</sup> Stahl, Henry. *Eseuri critice despre cultura populară românească*, București, Editura Minerva, 1983, p.14.

important să înțelegem care sunt trăsăturile acestui stil muzical și de ce în prezent, performarea doinei în unele festivaluri de folclor, în spectacole sau emisiuni TV este mult denaturată și foarte departe de ceea ce ar trebui să fie și de ce nu, poate interpreții care vor parcurge aceste idei își vor reconsidera modul de abordare.

În primul rând, specialiștii au definit doina ca fiind un stil melodic prin excelență liric; o melopee de formă deschisă, pe care executantul-creator o improvizează, într-o nesfârșită variație, pe baza unor elemente melodice tipice<sup>2</sup>. O altă idee aparține susținătorului obârșiei cântecului popular în muzica veche a tracilor, care consideră doina, ca entitate relevantă a melancoliei singuratică: „cântecul care țâșnește din sufletul păstorului și pare să umple tot ceea ce este între pământ și ceruri. E un lung plânset ce se desfășoară și nu lasă nimic din atmosferă care să nu fie atins de emoția sa. Și alături de doina păstorului, care nu dă pe față iubirea sa, în notele cântecului său este cântecul de dragoste, cântecul de chemare, cântecul de jale, cântecul a ceea ce se numește în românește dor”<sup>3</sup>.

Béla Bartók, primul folclorist care sesizează trăsăturile specifice doinei, (în introducerea culegerii sale din Maramureș - 1923) constată că, un indiciu important al vechimii doinei din Maramureș este existența unei melodii unice sau formă de exprimare ca purtătoare a întregului repertoriu melodic, poetic, liric și epic, este cel mai vechi stil melodic al Maramureșului care nu are nicio legătură cu stilul pentatonic maghiar și are o origine sud-estică. George Breazul afirmă că doina este cea mai autentică și caracteristică formă de expresie a muzicii, Barbu Ștefănescu Delavrancea considera doina «poezia

---

<sup>2</sup> Oprea, Gheorghe. *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983, p.300; Kahane, Mariana. *Doina vocală din Oltenia. Tipologie muzicală*, București, Editura Academiei Române, 2007, p.13.

<sup>3</sup> Iorga, Nicolae. *Idei dintr-o conferință ținută la Paris, în martie 1925*, în *Muzica românească de azi*, Marvan, București, 1939, p.18.

curajului și a rezistenței», poezia cu o modestie grandioasă, de o sensibilitate ce «liniștește» și ameliorează necazurile, întărește sufletele poporului iar Tiberiu Alexandru susținea că doina a fost melodia unică pentru cântarea versurilor lirice sau epice și a unor texte rituale sau ceremoniale.

Cu referire la orizontul spațial al creativității culturale românești configurat de spațiul mioritic, doinei îi revine, desigur, o semnificație care n-a fost încă niciodată subliniată în toată importanța ei. Într-adevăr, așa cum afirmă Lucian Blaga, personalitate impunătoare a culturii interbelice, doina: „*ni se înfățișează ca un produs de o transparență desăvârșită: în dosul ei ghicim existența unui spațiu-matrice, sau al unui orizont spațial cu totul aparte. (...) se exprimă în ea melancolia, nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși sau dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții, și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duiosia unui suflet care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit*”<sup>4</sup>. În opoziție cu toate aceste afirmații se află afirmația filosofului Emil Cioran, considerat ca fiind probabil cel mai excesiv spirit polemic al generației sale<sup>5</sup>, care vedea în doină o vibrație tânguitoare a neputinței românești.

O altă semnificație dată doinei (se referea la horea cu noduri, horea lungă din Maramureș) aparține lui Grigore Leșe, care afirmă că doina este ca o rugăciune... este o fierbere în grumazul horitorului<sup>6</sup>. Omul horește de dor, de singurătate, de înstrăinare, de dragoste, de suferință, de ființă, de neființă. De

---

<sup>4</sup> Blaga, Lucian. *Spațiul mioritic*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 16.

<sup>5</sup> Antonesei, Liviu. *Momentul Criterion - un model de acțiune culturală*, în: *Nautilus*, Iași, Editura Cronica, 1998, p. 65.

<sup>6</sup> <http://www.evz.ro/grigore-lese-horile-se-ascund-in-tarile-care-nu-sunt-doritoare-sa-acaparezepaminte.html>



aceea horește singur, în intimitatea casei și a hotarului său, horește pentru a-și vindeca sufletul printr-un străvechi ritual de tămăduire prin muzică, transmis tainic prin vreme<sup>7</sup>.

În comparație cu vigoarea și dinamismul cântecelor rituale ce au un caracter utilitarist, doina corespunde unor cerințe sufletești și artistice diferite, personale, unei noi mentalități, se remarcă prin intensitatea lirismului și presupune un mod diferit de trăire și exteriorizare a gândurilor și sentimentelor individuale. Ca modalitate de performare, a fost remarcată maniera „introvertită, solitară și individuală, non-spectaculară, cu un model melodico-ritmic specific și cu o intensitate nebănuită a stărilor emoționale relevante”<sup>8</sup>. Deci, conținutul expresiv al doinei reflectă atât frământările sufletești ale interpretului precum și dorința de a-și exprima sentimentele și gândurile proprii în mod individual, deși acestea corespund întregii colectivități; se impune printr-o linie melodică largă, generoasă, printr-un suflu larg, prin căldura sentimentului și profunzimea gândirii, prin varietatea mijloacelor de expresie. Elementele stilistico-structurale sunt oarecum fixe, interpretul utilizându-le în mod diferit, în funcție de sentimentul ce vrea să-l exprime, cu alte cuvinte deci, textul și muzica formează un tot indisolubil în momentul execuției.

Concentrarea asupra doinei, detașarea interpretului de tot ce-l înconjoară, datorită introspecției în străfundurile sufletului, duce la deconectarea de la perspectiva spațială și intrarea în zona temporalității pure (doina provocând senzația unui repaus temporal, sau chiar sentimentul timpului împotmolit în liniile de forță ale câmpului emoțional). Iar prin această detașare interpretul trebuie să creeze prin harul și

---

<sup>7</sup> Leșe, Grigore. *Doina de la UNESCO la uitare*, în: *Ghidul iubitorului de folclor*, Suceava, Editura Lidana, 2012, p. 113.

<sup>8</sup> Secară, Constantin. *Prefață*, în: Cernea, Eugenia. *Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina*, București, Editura Global, 2011, p.7.

vocea sa o atmosferă specială vie, o stare care să răscolească în auditor cele mai profunde sentimente.

În clipele de singurătate, doina își ajunge sieși ca melodie, fără a mai avea nevoie de cuvinte, tocmai datorită independenței melodiei față de textul poetic. Adesea, ea poate fi auzită numai fredonată vocal, cântată numai din frunză sau din fluier, una din trăsăturile de bază fiind caracterul ei vădit instrumental<sup>9</sup>. Introversiunea doinei este echilibrată de momentele extravertite ale mesajului ei datorită faptului că interpretul exteriorizează trăiri spontane provocate de cele mai diverse fapte de viață, la care se fac referiri în textul poetic. În interpretarea doinei există și astăzi acea trăsătură bărbătească a sufletului popular, optimismul său viguros, care nu se lăsa copleșit nici în clipele grele de cea mai cruntă durere și apăsare.

Aceste aspecte prezentate ne vor ajuta să explicăm care este rolul și locul interpretului de folclor în promovarea și popularizarea corectă a acestui gen, în condițiile în care folclorul care se practică astăzi în cantități masive și este mediatizat prin canalele mass-media sau este solicitat pe diferite căi de către manifestările artistice cu rol spectacular, are o influență mare asupra concepției și mentalității practicanților săi. În acest sens, încă din 1983 era menționată problema publicului ascultător, mult diferit de cel din trecut care avea un rol important pentru a imprima gustul său creațiilor și a menține *curățenia folclorului*, tocmai pentru că

---

<sup>9</sup> Referitor la originea instrumentală a doinei, M. Friedwagner consideră că la origine, doina a fost melodia păstorilor, iar instrumentul ei, buciul sau trâmbița; C. Zamfir găsește „o vădită influență instrumentală” în cântecele ornamentate înrudite cu doina; T. Alexandru atribuie doinei un vădit caracter instrumental; Achim Stoia observă că, pe lângă Sibiu, numele de doină se dă de cele mai multe ori numai pieselor instrumentale de acest tip; etc.

vedea în el mult mai mult decât un spectacol<sup>10</sup>. Astăzi însă, folclorul este un spectacol și totul depinde de gustul celor care angajează folcloriști (de organizatorii de spectacole, de maeștri coregrafi), transformându-i în *profesioniști*. Iar publicul trebuie educat, prin evenimente artistice de calitate, pentru a contracara popularizarea pe scară largă a unor produse muzicale falsificate. În această conjunctură, rolul interpretului ca *depozitar al tradiției*, este foarte important iar profesionalismul său trebuie să împiedice izbucnirile de artizanat interpretativ, de șablonizare, de kitschizare dizgrațioasă a actului folcloric<sup>11</sup>. În același timp, studenții din instituțiile muzicale trebuie bine pregătiți și puși cât de des în contact cu cercetarea pe teren, pentru identificarea, conservarea, promovarea, înregistrarea și tezurizarea produțiilor folclorice locale.

Vreau să mă refer acum la concursurile de folclor, unde confuziile în ceea ce privește alegerea repertoriului se fac chiar din regulament, unde cerințele sunt destul de ambigue: *o piesă autentică interpretată fără acompaniament sau un cântec (doină, baladă, cântec doinit, altele) fără acompaniament orchestral sau două piese muzicale, una fără acompaniament (doina sau balada) și una cu acompaniament orchestral*. Având în vedere ce se promovează prin intermediul televiziunilor, mai putem vorbi de folclor autentic? Dacă interpreții nu sunt crescuți în vatra satului sau nu își petrec timpul pentru a lua contact cu ceea ce se mai performează în mediul rural sau nu fac muncă de teren, cum pot face ei distincția dintre ce este autentic și ce nu? Cum își selectează repertoriul? Foarte mulți mărturisesc că își aleg piesele de pe internet, iar, în condițiile în care, în foarte multe site web

---

<sup>10</sup> Stahl, Henry. *Eseuri critice despre cultura populară românească*, București, Editura Minerva, 1983, p.332.

<sup>11</sup> <http://documents.tips/documents/grigore-lee-teza-de-doctorat.html>

întânim numeroase erori, confuzii privind încadrarea corectă a pieselor într-un gen ne întrebăm ce se va întâmpla cu folclorul?

În concursurile de gen, performerii iar uneori chiar și unii membrii ai juriului fac frecvent confuzia între doină și cântecul doinit, poate pentru că nu cunosc trăsăturile morfologice specifice doinei și se orientează numai după tematică, care este asemănătoare.

Dacă în trecut folclorul era anonim, adică practicat de toată lumea, se transmitea de la om la om, pe cale orală numai în anumite prilejuri, nu era neapărat o simplă distracție, ci avea un rol efectiv, deseori de caracter ritual, astăzi, prin promovarea scenică a obiceiurilor, interzise de altfel a se practica în alte momente decât cele indicate prin tradiție, sau prin pierderea funcției (de exemplu călușul, care devine un spectacol în care dansatorii își etalează virtuozitatea coregrafică își pierde de exemplu, funcția vindecătoare) asistăm la vulgarizarea repertoriului muzical sau coregrafic, la uniformizarea portului etc. Pe de altă parte, un text folcloric rupt de context, cum ar fi de pildă un bocet, cu toată complexitatea lui situațional-emoțională, riscă să nu mai transmită semnificațiile dorite de performer, atunci când acesta este lecturat<sup>12</sup>. Dar, acesta este riscul pe care și-l asumă performerul profesionist, care trebuie să-și asume forța transmiterii mesajului ritualic, indiferent de contextul în care o face.

Trebuie însă semnalat că, pe lângă aceste aspecte negative, există și situații când specialiștii sau iubitorii de folclor sunt preocupați să nu se altereze cu nimic substanța acestuia. Iar dacă în interpretarea doinei pe lângă emisia vocală, respirație corectă, dicție, sensibilitate se va ține cont și de aspectele menționate legate de specificul intrinsec, de păstrarea unei simplități, a unei sobrietăți atât de caracteristică muzicii noastre tradiționale, putem spera că promovarea scenică a doinei va contribui la recuperarea și transmiterea unor variante valoroase.

---

<sup>12</sup> [http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea\\_publica/rezumate/2011/filologie/isaila\\_costaru\\_anca\\_elena\\_ro.pdf](http://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumate/2011/filologie/isaila_costaru_anca_elena_ro.pdf)

# PROCESUL DE MONTARE A SUITELOR DE JOCURI POPULARE

**Alina LEONTE**

[Referent coregrafic, Centrul Cultural Bucovina, Suceava]

Dansul popular este un fenomen viu, care trăiește și se dezvoltă mereu în pas cu viața care-i dă naștere. Procesul de formare este foarte complex și nu poate fi studiat și înțeles decât în strânsă legătură cu viața poporului. Bogăția, frumusețea și varietatea dansurilor noastre, costumele și muzica populară sunt deosebite și de mare preț. În construcția dansurilor noastre se întâlnește o mare bogăție ritmică, o largă gamă de tempo-uri, precum și alte forme de prezentare, de ținută, de expresie etc. În ansamblul lor se regăsesc strâns împletite eleganța cu vioiciunea mișcărilor, gingășia jocului femeiesc cu vitalitatea jocurilor specifice bărbătești, o notă aparte aducând-o strigăturile și chiuiturile care însoțesc aproape în permanență jocul.

Așadar, jocul popular nu este doar un simplu exercițiu fizic, o înlănțuire de mișcări tehnice, acesta este mult mai complex, incluzând exercițiul fizic și dându-i, în același timp, o dimensiune spirituală, recomandându-l drept un excelent instrument de a educa nu doar corpul ci și sensibilitatea celor ce îl practică.

Procesul de montare a suitelor de jocuri presupune valorificarea scenică a jocurilor culese în forma brută din teren și în urma repetițiilor succesive din cadrul orelor de repetiție.

Culegerea dansului popular reprezintă una din cele mai importante activități practice. Culegătorul se îngrijește să strângă diverse informații privind regiunea ce urmează a fi cercetată, studiază materialele consacrate folclorului respectiv, determină denumirea jocurilor locale din repertoriul existent la hora satului și în cadrul formațiilor de amatori din comuna studiată.

În ceea ce privește jocurile populare culegătorul se informează și asupra unor detalii precum:

- Forma în care se joacă;
- Vechimea dansurilor și geneza lor;
- Transformările suferite de dansuri de-a lungul timpului și cauzele acestora;
  - Caracterul dansurilor respective (ritualice, de petrecere, în legătură cu anumite profesii sau ocupații etc.);
  - Asemănări cu jocurile din repertoriul comunelor învecinate;
    - Ce variante ale jocurilor respective se întâlnesc?
    - Dacă se folosesc obiecte în dans și ce rol au ele;
    - Ce jocuri au fost aduse în sat din alte locuri și în ce împrejurări, precum și modul de integrare al lor în repertoriul local;
  - Tradițiile și obiceiurile din comuna respectivă;
    - Locul de desfășurare al horei satului (dacă se mai practică) și, în general, locul și împrejurările când se dansează în mod organizat;
    - Jocurile noi ce au apărut în ultima vreme și unde s-au născut ele.

În general, răspunsurile la problemele de mai sus se obțin prin discuții purtate cu locuitorii de diferite vârste și profesii din comuna respectivă. O altă fază de muncă este contactul pe care culegătorul îl ia în mod direct cu formele de manifestare artistică a jocului popular. Pentru aceasta este preferabil ca cei care fac culegere să aibă posibilitatea de a participa la o manifestare tradițională (horă, nuntă, șezătoare, etc.) pentru a observa și înregistra ce se petrece cu acest prilej. În acest fel se întocmește fișa observativă a manifestării respective.

Dacă nu există posibilitatea ca cei care fac culegerea să asiste la un asemenea eveniment atunci se va organiza în mod special o demonstrație de dansuri la care vor lua parte câteva perechi din sat de la care se vor învăța dansurile, jucând împreună cu ei și apoi se notează mișcările sau se filmează.

Într-un spațiu deschis cum e locul de desfășurare al horei satului nu avem puncte de orientare de care trebuie ținut cont, jocul prezentat în scenă sau în orice altă producție presupune orientarea dansatorilor precum și o tehnică mai aparte.

În ceea ce privește procesul de montare al jocurilor trebuie să se țină cont și de unele elemente în momentul alegerii acestora în vederea formării unei suite.

Așadar, putem spune că există două tendințe de construire a unei suite:

- Suită de jocuri care începe lent și crește în tempo până la final;
- Suită de jocuri care începe cu un tempo rapid, iar undeva spre mijlocul suitei acesta coboară brusc, urmând brusc din nou o creștere spre final.

De asemenea, în montarea coregrafică a unei suite se mai ține cont și de:

- Durata suitei;
- Pregătirea tehnică a dansatorilor;
- Mesajul care se vrea transmis.

După ce toate aceste etape au fost parcurse se trece la montarea propriu-zisă a jocurilor, împreună cu dansatorii.

Pentru început aceștia sunt informați cu privire la jocurile ce urmează a fi însușite, fiindu-le prezentate detalii precum: denumirea jocului, regiunea folclorică aparținătoare, localitatea de unde a fost cules și alte informații pe care acesta le consideră necesare, apoi se trece la prezentarea mișcărilor specifice în format brut, ca mai apoi să se însușească stilul caracteristic zonal.

Având în vedere cele menționate anterior, sper ca acest articol să vină în ajutorul instructorilor formațiilor de jocuri de amatori în vederea respectării zonei folclorice în montarea suitei de jocuri.

## **Bibliografie**

Theodor Vasilescu, Sever Tita, *Folclor Coregrafic Românesc*, 1969, București, Editura Casa Centrală a Creației Populare

# PIEPTĂNĂTURI TRADIȚIONALE DIN BUCOVINA

**Eutasia RUSU**

[Consultant artistic etnograf, Centrul Cultural Bucovina-CCPCT,  
Suceava]

Costumul femeiesc de sărbătoare este esențial în conturarea personalității purtătorului, pentru că generează prima impresie pe care o produce asupra comunității și contribuie la prestigiul social al acestuia. Individul suportă o primă evaluare, vizuală, care și impune modul cum va fi tratat de semenii. Costumul este marcă a statutului social și comunică pe mai multe nivele de informații: statul social, prin bogăția și calitatea costumului, vrednicia purtătoarei, prin valoarea și bogăția broderiei și curățenia costumului, statul civil, prin cromatica și elemente de îmbrăcăminte deosebind între fată și femeie, simțul estetic, prin modul de îmbrăcare și, mai ales prin podoabe, între care primează podoaba capului, pieptănătura sau *găteala*, cu sau fără parură (cunună, diademă etc.). Găteala capului este o artă practică în toate civilizațiile, popoarele, comunitățile, constituind primul și cel mai elementar mod de ornamentare, cu valențe semiotice clare. Absolut la toate populațiile, *găteala capului se deosebește la fată și la femeie, iar podoabele folosite semnaleză în primul rând statul social*. Nuanțele particulare deosebesc comunitățile între ele și fac parte din matricea stilistică a fiecărei populații. Există un mod unitar de gândire a ansamblului vestimentar și modului de prezentare în societate, prin asocierea gâteli capului la costumul purtătoarei. Dacă ne referim la zona noastră etnografică, deosebirea esențială se face prin departajarea femeilor, ce au capul acoperit și găteală specifică statutului lor, de fete, care poartă capul descoperit și se împodobesc prin împletituri măiestre, cărora le asociază, în combinații de mare rafinament, flori, spelci și panglici



colorate. S-a performat o artă a împletirii părului, transmisă din generație în generație, chiar dacă au existat și sincope. Importat este că această artă, ce face parte din patrimoniul cultural imaterial al Bucovinei, este acum recuperată în beneficiul culturii. Se poate astfel redefini raportarea la costumul popular abordat greșit multă vreme, inclusiv de formatorii culturali: fetițe îmbrăcate în costume de babă, cu broboade pe cap, inclusiv negre, fete cu batice, femei cu capete descoperite și multe, multe alte greșeli flagrante în purtarea costumului popular. Implicarea populației mature, a vârstei a treia în recuperarea acestui patrimoniu transmis doar prin practică (patrimoniu imaterial) este esențială și acum se încearcă, deși ceasul arată că în clepsidra timpului tradițional mai sunt doar câteva fire de nisip.

Pieptănătura, găteala capului *în fetie* (pentru perioada de până la căsătorie), din zona etnografică Suceava, prezintă un deosebit interes, atât artistic cât și documentar, de unde și interesul nostru pentru această temă, pe care o vom aborda de acum înainte în mod sistematic.

La o primă analiză a materialului cules cu prilejul unei acțiuni organizate de Centrul Cultural *Bucovina*, prin Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, având ca subiect *pieptănăturile tradiționale din Bucovina*, am remarcat existența a numeroase împletituri specifice zonei. Unele începeau de la cărare, altele din dreptul frunții, altele de deasupra urechii sau de la ceafă. Am constatat că există și diferite variante de organizare a părului: pe frunte, pe spate, dispus la ceafă sau purtat pe creștetul capului, petrecut după ureche.

Toate pieptănăturile au corespondență în cele patru etape ale vieții, în categoriile de vârstă (fetițe, fete, neveste tinere și bătrâne), fiecare având variante specifice în ceea ce privește împletitura și dispunerea părului, deși în comunitate este vizibilă pieptănătura fetițelor și fetelor mari (nubilelor),

întrucât *canonul* tradițional impune ca femeia să aibă *perișorul acoperit după cununie*. Femeia măritată și văduvă poartă pieptănături, dar sub broboadă.

**Pieptănătura specifică vârstei copilăriei**, este cea cu părul retezat pe frunte sau nu, iar pe spate era lăsată o coadă sau două cozi, adesea adunate într-o cunună pe cap. Această împletitură o găsim astăzi și la fetițele din zona Rădăuți, mai exact din Marginea, Straja, Vicovul de Sus.



**Pieptănături - fetițe**

Termenul de *cozi*, era întâlnit și sub alte denumiri, coexistând chiar în aceeași zonă: *chici*, *cosițe* etc.

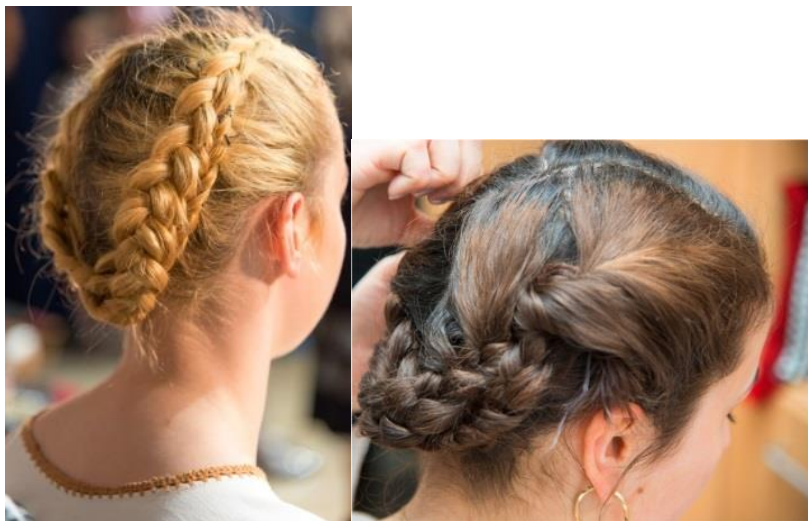
**Fetele ajunse la vârsta adolescenței**, se presupunea că puteau ieși la horă, astfel ele se integrau într-o altă categorie, cu un alt statut social, având însemnele sale specifice. La nubile se diversifica găteala capului, prin împletituri măiestre: împletituri în trei și împletituri în cinci (în spic, în brăduț). Erau folosite la gâteli spelci, piepteni, flori, panglici etc. Dispunerea cozilor era variată, ori erau lăsate pe spate liber, ori erau întrepătrunse la ceafă, purtate în cunună pe cap sau strânse în coc. Pentru realizarea pieptănăturilor și aspectul final deosebit se apela în trecut la uleiul de păr, uneori făcut chiar în casă (ulei de nucă), care făcea părul să lucească și liniștea părul bogat și prea înfoiat, pe care îl aveau majoritatea bucovinencelor, renumite prin podoaba capilară, prin coadele groase și mari (lungi).



**Pieptănătură - coșarcă largă**



**Pieptănătură – coșărcuță strânsă**



**Pieptănături - variante de coșărcuță**



**Pieptănătură - coada spic întors**

**Pieptănătură - două cozi**

Aceste variante au fost documentate în toată zona Bucovinei și erau, în mod obligatoriu, componente ale gâteliî capului fetelor.

În trecut, **trecerea de la fată la femeie măritată** se făcea a doua zi după nuntă, atunci având loc deshobotitul (luarea de pe cap a hobotului - vălului de mireasă) și *învelitul* sau *legatul* miresei. Din acel moment, pieptănătura tinerei femei era schimbată, iar *capul mereu acoperit* în credința că *nu trebuie ca soarele să vadă perișorul nevestei*. Chiar dacă ceremonialul înregistra nuanțe particulare de la o comunitate la alta, norma era generală la toate comunitățile, reflectând rituri mai vechi, legate de cultul fertilității și transmise formal din generație în generație, chiar dacă semnificația s-a pierdut parțial.

În momentul în care femeia devenea *soacră* intra oficial **în categoria bătrânelor**, costumul și pieptănătura marca acest statut, femeia adoptând o ținută generală mai sobră, fără elemente manifeste de cochetărie, fără să radicalizeze această schimbare.

Am remarcat în timpul cercetării faptul că pieptănăturile sunt rezultatul unei evoluții, au suportat transformări și adaptări, la fel ca întregul ansamblu vestimentar. Chiar dacă în portul femeiesc, inclusiv în găteala capului, au apărut forme noi, mai simple, mai comode, constatăm că, s-au păstrat și elemente de tradiție și, mai important, se înregistrează preocuparea de recuperare a acestora. Ceea ce s-a pierdut și nu pare să se recupereze, este folosirea accesoriilor vechi: panglici și, mai ales pieptenii de cap.

Tema gătelii capului este ofertantă, este una de interes și cu viitor și, mai ales contribuie la conturarea zestrei culturale, pentru că pieptănăturile fac parte din patrimoniul imaterial al Bucovinei.

### **Bibliografie:**

Maria Bâtcă, *Costumul popular românesc*, Colecția *Albumul de artă populară*, nr. 2, București, 2006

Tancred Bănățeanu, *Arta Populară Bucovineană*, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și a Mișcării Artistice de Masă al Județului Suceava, 1975

**INSTRUMENTE POPULARE  
&  
REPERTORII FOLCLORICE**

# COBZA - Instrument reprezentativ pentru folclorul românesc

Mariana MAXIMIUC

[Studentă, Universitatea de Arte „George Enescu”-Facultatea  
de Muzică-Secția Muzicologie, Iași]



Cobza este un instrument muzical tradițional cu coarde ciupite din familia lăutei care a funcționat în mediul tradițional din Muntenia și Moldova până nu demult, în zilele noastre având o prezență din ce în ce mai rară.

Poate fi văzută din cele mai îndepărtate timpuri pe icoanele bisericilor, în vechile picturi murale ale mai multor lăcașe de cult creștin (în special, bisericile și mănăstirile nord-bucovinene), începând din sec. al XVI-lea. Acest instrument apare în frescele mănăstirilor Humor (1535), Voroneț (1547), Sucevița (1606), Horezu (1692)<sup>1</sup>. Multe dintre reprezentările iconografice ale acestui instrument îl înfățișează pe David cântându-i la cobză împăratului Saul.

Cu denumirea de *cobuz*, instrumentul este atestat în vechile scripturi (1673): *Lăutele, cobuzele, la veselii de jocuri; Al cobuz de soc,/ mult zice cu foc,/al cobuz de os,/*

---

<sup>1</sup> Constantin Bobulescu, *Lăutarii noștri*, Tipografia Națională Jean Ionescu, București, 1940, p.9.

*mult zice duios,/ ăl cobuz cu fire,/mult zice subfire; După cobză și vioară/ Să scoatem hora afară<sup>2</sup>; sau Ciupercă uscată/ În cui spânzurată.*

Sursele scrise cu caracter istoric, geografic, literar, de asemenea, oferă suficiente date, care ar confirma prezența cobzei în arealul culturii muzicale instrumentale de la noi la diferite manifestări din mediul rural și citadin (petreceri, nunți, cumetrii, alte ceremonii comunitare), fapt consemnat în memoriile de călătorie ale străinilor aflați în Moldova și Țara Românească în secolele XVI-XVII: polonezul M. Strykowski (1574), suedezul P. Strassburgh (1632), italianul N. Barsi (1633), rusul V. Gagara (1634), germanul A. Adersbash (1652), sirianul Paul de Alep (1653)<sup>3</sup>.

Deasemenea, prezența instrumentului în cultura națională este atestată la 1774 în componența unui ansamblu, care urma să ajungă la palatul imperial al țarinei Ecaterina II din capitala rusă. În cuprinzătoarea *Istorie a Daciei transalpine* (1781-1782), istoricul austriac Fr. J. Sulzer a furnizat mai multe informații privitoare la organologia populară, conturând profilul formației instrumentale destinată cântării la joc, în care se regăsește *cobza*.

În secolul al XIX-lea, instrumentul a fost menționat în revista germană *Allgemeine Musikalische Zeitung* (30 iulie 1821) ca una din componente în alcătuirea ansamblurilor de muzică populară. Taraful instrumental tradițional cu specific moldovenesc și muntenesc alcătuit din *vioară*, *cobză* și *nai* se impune încă pe parcursul unei perioade de timp îndelungate. Prezența cobzei în formații de o asemenea configurație a fost atestată documentar și în componența tarafurilor basarabene

---

<sup>2</sup> *Cântece istorice. Balade populare românești*, Editura Litera, București, 2011, p.5.

<sup>3</sup> Constantin Bobulescu, *Lăutari și Hori*, Tipografia Națională Jean Ionescu, București, 1922, p. 39-40.

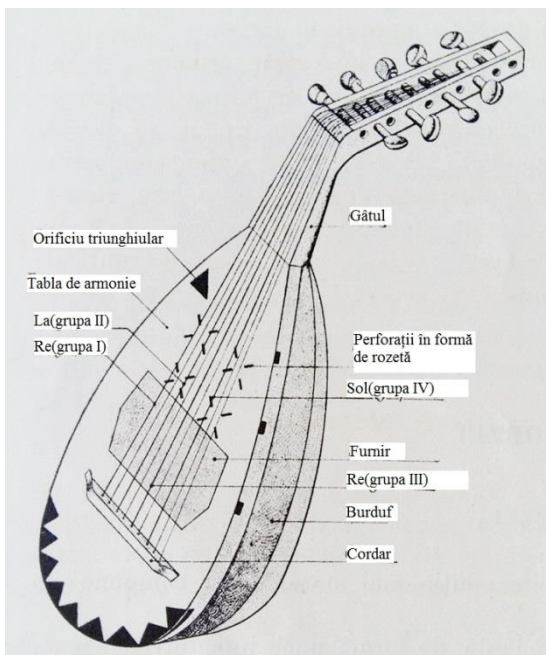


ale boierilor Vartolomei (Județul Lăpușna), Crușevanu (Orhei), T. Krupenski (Chișinău), I. Pruncul etc.



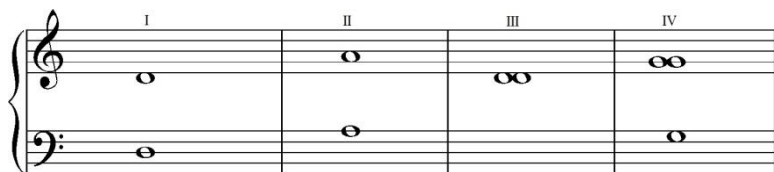
Cobza era parte componentă a ansamblului și în tarafurile moldovenești și bucovinene conduse de Barbu Lăutarul, Angheluță, Năstase, Nicolae Picu. S-a menținut în componența tarafurilor din Moldova din stânga Prutului (în formațiile conduse de I. Perja, C. Marin, C. Parno) până spre sfârșitul secolului al XIX-lea.

Documentele de epocă au conservat numele mai multor interpreți-cobzari precum: Stan Cobzarul, frații-cobzari Ivăniță, Barbu Lăutarul, Șiru Cobzaru etc. Actualmente este răspândită în Republica Moldova, România, Ucraina, precum și în alte țări din Europa de Est. Prestigiul cobzei nu vine numai din faptul că a făcut gloria lăutarilor noștri până la apariția țambalului și că a fost instrumentul emblematic al celebrului staroste Barbu Lăutaru, ci din vechimea lui aproape ancestrală. Fapt mai puțin știut, cobza se numea în Antichitate „lira tracă” și a fost instrumentul specific imensului teritoriu ocupat de populația tracă din care făceau parte și geto-dacii.



Corpul cobzei este alcătuit dintr-o cutie de rezonanță de forma unei jumătăți de pară, construită din șapte fețe (doage), unele din lemn de paltin, altele din lemn de nuc, lipite între ele. Cutia de rezonanță este formată din: tabla de armonie perforată la mijloc cu o formă de rozetă, cordar, orificiu triunghiular ce dă o rezonanță mai mare sunetelor și furnir care ajută la protejarea zgârieturilor produse de pană. Corpul se continuă cu gâtul, foarte scurt și gros, construit de obicei din lemn de fag. Gâtului îi este atașat capul răsfrânt spre spate. Pe acesta sunt montate cuiele din lemn care întind coardele.

Numărul coardelor este variabil în zilele noastre, ca și în trecut. Astfel, unele cobze au 5 coarde, altele 8 sau 9, iar altele 10 sau chiar 12. Pornind de la stânga la dreapta sau de sus în jos, după poziția pe care o ia cobza pentru cântat, aceste coarde sunt așezate astfel:



- I. Re dublat cu octavă
- II. La dublat cu octavă
- III. Re dublat în unison
- IV. Sol dublat în unison și octavă.

Prin ciupirea coardelor cu un plectru de pană de gâscă, acesta poate da acorduri sau sunete izolate, precum chitara sau mandolina. Acompaniamentul ritmic ține de îndemânarea mâinii drepte a instrumentistului, de mișcările ordonate de flexibilitatea și de felul cum ține pana.

Resursele sonore ale acompaniamentului se îmbogățesc substanțial datorită dublării, triplării sau cvadruplării coardelor cobzei, sunetele acute ale instrumentului fiind susținute cu octavele lor inferioare. Odată cu aceasta, timbrul specific al cobzei este impulsivat și de modul special de punere în vibrație a coardelor prin ciupire. Natura constructivă a cordofonelor ciupite presupune un grad sporit de amortizare a oscilațiilor, astfel că odată transmisă coardelor, energia vibrației se consumă repede, producând un sunet sec, aspru. Tehnica de cânt, precum și gama posibilităților materiale pe care le au la dispoziție cobzarii, permit elaborarea și redarea unui număr relativ redus de nuanțe coloristico-expressive.

Fiind folosită timp de secole, cobza, instrument prin excelență de acompaniament, a ajuns să formeze un stil propriu: așa-numitele țituri – formule ritmico-armonice folosite în acompaniament. Aceste țituri s-au impus atât de mult în modalitatea de acompaniament a lăutarilor din vechile Principate Române, încât au fost preluate și de țambal, cât și de acordeon, acolo unde acesta a înlocuit cobza. Iată un exemplu de partitură cu acompaniament de cobză în care se pot observa

aceste *fiituri* care acompaniază linia melodică a viozii prin valori scurte de timp ce denotă un ritm alert, de joc, dat fiind și titlul melodiei - *Bătuta*<sup>4</sup>.

The image shows a musical score for two instruments: Vioară (Violin) and Cobză (Cobza). The score is written on five systems of staves. The first system includes a tempo marking of  $\text{♩} = 146$ , a circled measure number '14', and the instrument names 'Vioară' and 'Cobză'. The notation consists of rhythmic patterns with short note values, characteristic of the 'fiituri' mentioned in the text. The final system includes the marking 'aliss.' (allegretto).

<sup>4</sup> Florin Bucescu, Viorel Bârleanu, *Jocuri din Moldova*, în seria *Caietele Arhivei de Folclor*, vol. IX, Iași, 1990, Universitatea "Al. Ioan Cuza"-Centrul de Lingvistică, Istorie literară și Folclor - Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei



Astăzi, din păcate, acest instrument este din ce în ce mai rar întâlnit în practica folclorică. Apariția „folclorului” comercial sau a „muzicii populare” - cum este numită de public, a dus la dispariția folosirii instrumentelor arhaice. Ca interpret vocal și instrumentist, consider că este un vechi instrument românesc de autenticitate incontestabilă, ce se pretează a fi reutilizat în promovarea actuală a folclorului.

#### **BIBLIOGRAFIE:**

- Bobulescu Constantin, *Lăutari și Hori*, Tipografia Națională Jean Ionescu, București, 1922  
Bobulescu Constantin, *Lăutarii noștri*, Tipografia Națională Jean Ionescu, București, 1940

Bucescu Florin, Bârleanu Viorel, *Jocuri din Moldova*, în seria *Caietele Arhivei de Folclor*, vol. IX, Iași, 1990, Universitatea "Al. Ioan Cuza"- Centrul de Lingvistică, Istorie literară și Folclor - Arhiva de folclor a Moldovei și Bucovinei

Zamfir Constantin, Zlotea Ion, *Metodă de cobză*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955

\* \* \*, *Cântece istorice. Balade populare românești*, Editura Litera, București, 2011

## COLINDE DIN BUCOVINA (I)

Selecție de texte din volumul  
**COLINDE DIN MOLDOVA. Cercetare monografică** - autoare **Lucia  
Cireș**, cu 72 de melodii transcrise de **Florin Bucescu și Viorel  
Bîrleanu**, Caietele Arhivei de Folclor nr. V, Iași, 1984

**Dr. Constanța CRISTESCU**

[consultant artistic, Centrul Cultural Bucovina-CCPCT  
Suceava]

Acesta este un prim segment din ultimul material antologic dedicat reînprospătării *repertoriului de colinde din Bucovina*, fiind selectat dintr-o prestigioasă monografie de gen publicată în seria *Caietelor de Folclor* ale Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei, în 1984. Aceasta reprezintă cea mai bogată colecție de colinde culese din Moldova, atestând continuitatea existenței genului și a obiceiului colindatului de Crăciun în Moldova într-o perioadă în care spiritualitatea românească era profund cenzurată de regimul comunist.

Textele selectate din volumul monografic sus-menționat au fost culese și transcrise de folcloriștii ieșeni Ion H. Ciubotaru (abr. I.H.C.), Silvia Ciubotaru (abr. S.C.) și Lucia Cireș (abr. L.C.), cercetători științifici la Institutul Al. Philippide al Academiei Române din Iași și de etnomuzicologii ieșeni Florin Bucescu (abr. Fl.B.) și Viorel Bîrleanu (V.B.). Gruparea lor tipologică pe criterii tematice a fost realizată de Lucia Cireș.

Textele culese din Bucovina, selectate pentru materialul de față, sunt precedate de numărul din antologie și tipul tematic la care au fost încadrate de specialist, deasemenea sunt însoțite de coordonatele arhivistice închenarate. În felul acesta, materialul de față constituie nu numai un repertoriu valoros ce trebuie reactualizat în repertoriul de colinde ce se performează

în Ajunul Crăciunului, ci și un îndrumător pentru filologii care se vor îndeletnici în viitor cu tezurizarea folclorului.

În volumul monografic, la majoritatea textelor nu au fost publicate melodiile pe care s-au cântat la vremea culegerii, reconstituirea acestora din memoria pasivă a satelor, dar și din arhiva sus-menționată în măsura accesibilității și reintroducerea în repertoriul de colindat fiind o datorie a generațiilor actuale.

### Tip Albina și Crăciunul I, 4

#### Nr. 8.

Mg. 182, I, 60	Dolheștii Mari-SV, 1974
Culeg. I.H.C. și S.C.	Sandu Gh. Maria, 27 ș.a.

Mă dusei într-o grădină,

*Florili dalbi* (= *Rf.*)

Mă-ntâlnii cu o albină,

Albina nectar strângé

Și-n paneri-l aduna.

Paneru cini-l lua?

Maria și-l aducé

Pi deal uni-nfloresc maci,

Unde iubitul ei zaci.

- Zaci, puiule, ori ti scoală

Ori îni dai și nii-o boalf

Sî zăcem alătura

Ca doi pui de turtura.

Și acuma, gazdă bună,

Poftești și vă cunună,

Cunună di busuioc

Să aibă nirii noroc.

Busuioc batut pe loc

Rămâi, gazdă, cu noroc,

Busuioc bătut pi masî

Rămâi, gazdă, sănătoasî.



## Tip Gazda plecată la vânătoare, I, 7

### Nr. 12.

Mg. 51, I, 1 Culeg. L.C.	Frătăuții Noi-SV, 1971 Inf: Cosovan Zînica, 9 ani
-----------------------------	--

Am plecat la vânătoare  
*Dom, Dom să 'nălțăm* (= *Rf.*)  
Ca să vânăm căprioare,  
Căprioare n-am vânat,  
Am vânat un iepuraș  
Ca să fac din pielea lui  
Cușmă pentru dumnealui.

## Tip Gazda plecată la vânătoare, I, 7a

### Nr. 17.

Mg. 386, I, 40 Culeg: L.C.	Drăgoiești-SV, 1972 Inf: Brădățan Viorica, 33 ani
-------------------------------	--

/: Bunăsara la fereastră :/  
*Asta-i sara lui Crăciun* (= *Rf.*)  
/: Că plugarii nu-s pe-acasă: /  
/: Îs în codri la vânatu :/  
/: Să vânez-un cerbușoru, :/  
/: Cerbușoru n-au vânatu :/  
/: Dar el singur s-a-mpușcatu.:/

### Nr. 21.

Mg. 110, I, 4 Culeg: L.C.	Drăgoiești-SV, 1972 Inf: Brădățan Viorica, 33 ani
------------------------------	--

Bunasara la fereastră

Că plugarii nu-s acasă,  
Îs în codru la vânat,  
Să vânez-on cerbușor,  
Cerbușoru n-au vânat,  
Cî el sângur s-o-mpușcat.  
Nouî uș, nouî altari,  
Nouî răsăriț' di soari,  
Nouî praguri di tamâi.  
Streașîna-i di busuioc,  
Da-v-ar Dumnezău noroc,  
Streașîna-i di mintî creați,  
Da-v-ar Dumnezău viață.  
Șî la anu' di-om vini,  
Sî vă gasâm sănătoș',  
Stând la masî șî voioș'!

### Tip Gazda trezită de colindători I, 9

#### Nr. 31.

Mg. 183, I, 59 Culeg: I.H.C. și S.C.	Dolheștii Mari-SV, 1974 Inf: Sandu Gh. Maria, 27 ani ș.a.
---	--

Bunasara, gospodari,  
Că vă vin colindători  
*Mărule, măr (=Rf.)*  
Că nu-i sara di dormit  
Și-i sara di-mpodobit  
Cu podoabi di argint  
Ci n-am văzut di când sânt.  
La cireșu rătizat  
Esti-un pat mari, rotat,  
Da pi pat ci-i așternut ?

Iarbî verdi di Şomuz,  
Da pi pat cini-i culcat ?  
Ionel încoronat  
Şi la capu-i cini şădi ?  
Ilenuța în grâu verdi.

**Nr. 33.**

Mg. 220, I-II, 18-19 Culeg : I.H.C.	Mihoveni-SV, 1973 Inf.: Costrun G. Glicheria, 62 ani
--	---

/: Înaintea istor curți :/  
*Asta-i seara lui Crăciun (= Rf.)*  
/: Cresc doi meri și cresc doi peri :/  
/: La tulpini alăturaț, :/  
/: La vârvuri împreună, :/  
/: Sub tulpina cestor pomi :/  
/: Iesti-on pat mândru rotat :/  
/: Din noauă scânduri de brad, :/  
/: De noauă meșteri lucrat, :/  
/: Dar pi pat ce-i așternut ? :/  
/: Iarbă verde de pe Prut, :/  
/: Covor vrede mohorât, :/  
/: Dar pi pat cini-i culcat ? :/  
/: Un fiu mare di-mparat, :/  
/: Dar cu ci e învălit ? :/  
/: C-on veșmânt pân-n pământ :/  
/: Cu țarțame di argint, :/  
/: Dar cu ci e înarmat ? :/  
/: De la cap pân la picioare :/  
/: Numai săbii și pistoale. :/  
/: Busuioc bătut în masă :/  
/: Rămâi, gazdă, sănătoasă :/

/: Poati n-ai fost bucuroasă:/

/: Di-atâta zgomut la casă.:/

### Nr. 35.

Mg. 180, I, 19	Țolești-SV, 1974
Culeg. : I.H.C. și S.C.	Inf.: Albu J. Adriana, 38 ani ș.a.

După dealul cel mai mare  
Răsărea un mândru soare,  
Sfântu soare nu era,  
Era o mănăstire,  
Iar înt-însa cine sta?  
Fiul și cu maică-sa  
/: Și fiuțul tot plângea. :/  
- Taci, fiulea, nu mai plânge  
Căci m-oi duce, ți-oi aduce  
Două mere, două pere  
Și tuspatru aurele  
Și cheița de la rai  
Să te faci un mare crai.  
Într-un colț de mănăstire  
Iesti-un măr mare, rotat,  
La tulpina mărilor  
Stâlpușoru patului,  
Iar pe pat cine-i culcat ?  
Vasile, fiu de-mpărat,  
Iar sub cap ce i-aș mai pus ?  
Pernă roză de hormuz,  
La picioare-o fată mare,  
Parcă arde-o lumânare.  
De la ușă pân' la masă,  
O cordică de mătasă.  
Busuioc bătut în loc,

Rămâi, gazdă, cu noroc,  
Busuioc bătut în față,  
Rămâi, gazdă, sănătoasă.

**Nr. 39.**

Mg. 278, I, 51 Culeg.: I.H.C.	Straja-SV, 1977 Inf.: Bodnar A. Veronica, 55 ani ș.a.
----------------------------------	--

/: Sculaț, domni, sculaț cuconi, :/  
/: Că vă vin colindători :/  
/: Noaptea pe la cântători, :/  
/: Nu vă vine nici c-un rău, :/  
/: Vi-l aduc pe Dumnezeu :/  
/: Să vă mântuia' de rău. :/  
/: Mai încolo ce mai este? :/  
/: Este-un pat mândru lucrat, :/  
/: De două scânduri de brad, :/  
/: Din bardă e barduit, :/  
/: Din cuțit cuțâtoit. :/  
/: Da pi pat ce-i așternut? :/  
/: Scorțar verde mohorât. :/  
/: Da pi pat cine-i culcat? :/  
/: Vasâlicî-i mort di bat. :/  
/: La capu lui cini șădi? :/  
/: Ileanuța paun verdi :/  
/: Șî la brâu, un spic di grâu, :/  
/: La picioare, mintă floare, :/  
/: La podeli, clopoțeli, :/  
/: La ușî, floari di rujî, :/  
    La portițî, paunițî,  
/: La icoani, busuioc, :/  
/: La mulț' ani cu mult noroc. :/

## Tip Casă mândră, I, 16

Nr. 47.

Mg. 92, I, 12 Culeg.: L.C.	Șcheia-SV, 1972 Inf.: Ciogolea Mihai, 15 ani ș.a.
-------------------------------	--

A cui sunt acestor curțuri  
*Asta-i seara, seara lui Crăciun (= Rf.)*  
Așa-nalte, luminate,  
Tot pe piatră așezate?  
Înainte-acestor curțuri  
Sânt doi meri și sânt doi periu  
La tulpin-alăturațiu,  
La vârfuri împreunațiu,  
La tulpina meriloru  
Esti-on pat mândru-ncheiatu  
Din noauă scânduri de bradu,  
De noauă meșteri lucratu,  
Dar pe pat ce-i așternutu?  
Covor verde mohorâtu  
Slobozât până-n pământu,  
Dar pe pat cine ședeao?  
Gospodarul cel de casă  
Cu mândruța lui nevestă.  
Busuioc bătut de brumă  
Noi vă zicem seara bună,  
Busuioc bătut pe masă  
Rămâi, gazdă, sănătoasă,  
Cocoș negru ne-o cântatu  
Ș-am gătit di colindatu.

## Nr. 48.

Mg. 371, I, 4 Culeg.: V.B. și Fl.B.	Siliștea Nouă-SV, 1979 Inf.: Buruian V. Maria, 50 ani
--	--

/: A cui sunt acestor curț :/  
/: Așa nante, minunate, :/  
/: Cu soboară-nsorborate, :/  
/: Cu lanțuri di fer legate? :/  
/: Dinaintea cestor curț :/  
/: Sunt doi meri și sunt doi peri :/  
/: Di tulpină dipartaț, :/  
/: Di vârvuri împreunaț, :/  
/: La tulpina mărului :/  
/: Iesti-on pat mândru rotat, :/  
/: Cu scândurile di brad, :/  
/: Dar pi pat cini-i culcat? :/  
/: Ionel c-on Sfânt Ion, :/  
/: Nănașu lui Dumnezeu, :/  
/: De-acela mă tem și eu. :/

## Tip Colindătorii, darurile și Iisus, I.19

## Nr. 50.

Mg. 6.I.3 Culeg.: L.B.	Ciocănești-SV, 1968 Inf.: Cojocar Lucreția, 24 ani
---------------------------	---

Sculaț, gazde, nu dormiț,  
*Ziorel de ziuă*<sup>1</sup> (=Rf.)  
Că nu-i vremea de dormiț,  
Că-i vremea de-mpodobit

---

<sup>1</sup> Refrenul se repetă după fiecare vers.

Cu podoabe de argint.  
Scoală, gazdă, pune masă,  
Ț-o intrat Isus în casă,  
C-o mână di busuioc  
S-aducî gazdi noroc,  
C-o mână di mintă creață,  
S-aducî gazdi viață.

**Nr. 51.**

Mg. 262, I, 1 Culeg.: I.H.C.	Plutonița-SV, 1977 Inf.: Gemanari S. Aglaia, 68
---------------------------------	--

/: Sculaț, gazdi, nu dormiț, :/  
/: Că nu-i vremea de dormit, :/  
/: Cî-i vremea di prigătit, :/  
/: Cu masă și băutură :/  
/: Și măi multă voi bunî :/  
/: Și sculaț și slugili :/  
/: Și mături curțâli. :/  
/: S-aprindă feșnicili :/  
/: Și di cearî și di său :/  
/: Că vine și Dumnezeu, :/  
/: Isus Hristos, copilu sfânt, :/  
/: Ieș la oameni pi pământ. :/  
/: Ia scoalî, tu, badi hăi, :/  
Ie fundu di la bărbântî  
Și ni dă on blid di brânzî  
Ș-o bucatî di slaninî  
C-a s-avem pi-o săptămînî.



## Nr. 52

Mg. 51,I,2 Culeg.: L.C.	Frătăuții Noi-SV, 1971 Inf.: Sucevean Gheorghe, 10
----------------------------	---

Sculaț domni, sculaț cuconi,  
Că vă vin colindători,  
Nu vă vin cu niciun rău,  
Vi-l aduc pe Dumnezeu,  
Dumnezeu ie mititel  
Și în fașă-nfășățel,  
Fașă albă di bumbac,  
De la ușă pân' la pat,  
Fașă albă di mătasă,  
De la ușă pân' la masă.  
S-a sculat un cuconaș  
Și-a aprins un fânăraș  
Ș-a cătat în dulăpaș  
Și mi-a dat un grițaraș.  
S-a sculat o cuconiță  
Și-a aprins o luminiță  
Și-a cătat într-o lădiță  
Și mi-a dat o părăliță.

## Tip Furarea astrelor, II, 25

## Nr. 61

Mg. 139,I,9 Culeg.: I.H.C.și S.C.	Lucăcești-SV, 1973 Inf.: Măgheran F. Aurelia, 64
--------------------------------------	---

/: Colu jos și mai în josu :/  
*Dimineața lui Iordan (=Rf.)<sup>2</sup>*

---

<sup>2</sup> Refrenul se repetă după fiecare vers.

/: Iesti-un brad mândru, frumosu. :/  
/: La tulpina braduluiu :/  
Iesti-un pat mândru, frumosu,  
/: Dar în pat cine-i culcatu? :/  
/: Tot Ioan cu Sântioanu. :/  
/: - Măi Ioane, Sântioane, :/  
/: Tu tot bei și liboveștiu :/  
/: Da' di rai nu te gândeștiu :/  
/: Că răiuțu s-o prădatu, :/  
/: Dar dintr-însu ce-o luatuu? :/  
Scaunu județuluiu,  
Păhărelu miruluiu.  
Striașână di mintă creață,  
Să fiț, gazde, cu viață.

## Nr. 62

Mg. 105,I,28 Culeg.: L.C.	Pârteștii de Jos-SV, 1972 Inf.: Sava Irina, 56
------------------------------	---

După dealu cel mai mare  
Răsărit-ai sfinte soare,  
D-acela nu-i sfântu soare,  
Ci o sfântă mănăstire  
Cu pereții de tămâie,  
Pragurile de-alămâie.  
În mijlocu mănăstire  
Este-o masă cu stracire,  
Dar la masă cine sta?  
Tot Ion cu sfânt Ion,  
Nănașu lu Dumnezeu.  
- Of, Ioane, Sfânt Ioane,  
Tu de vin te-ai îmbătat  
Și din rai tot a prădat:

Ciubărul botezului,  
Păhărelul mirului,  
Scaunu județului.  
- Na-ți, măicuță, trei parale  
Și te ia prin tâgurele,  
Și cumpărați tunuri grele,  
Când oi prinde a tuna,  
Iadu rău s-a-nspăimânta  
Și de rai s-a-ndepărta.  
Raiule, grădină dulce,  
Nu mă-ndur din tine-a duce,  
De mirosul florilor,  
De dulceața pomilor,  
De șuierul șerpilor  
Și de glasul păsărilor.  
Să fiți gazdă sănătoasă,  
Pe la sărbători frumoasă,  
C-o cană de vin pe masă,  
Lângă cană-un păhărel,  
Să cinstea' Hristos cu el.  
Mulțumim lui Hristos,  
C-am ajuns Ajun frumos.  
Streșină de busuioc,  
La mulți ani, mulți ani, noroc,  
Streșină de mintă creață,  
La mulți ani, mulți ani, viață.

### **Tipul Veșmânt împodobit cu astre, II, 26Aa**

#### **Nr. 64**

Culeg.: L.C.	Moara Carp-SV, 1971 Inf.: Tcaciuc I. Petru, 14 ani
--------------	---

Sus în vârful munților  
La fântâna sfinților,  
Pe o scară de argint  
Se coboară Domnul sfânt  
C-on veșmânt până-n pomânt,  
Și coboară rareori  
Și numai la sărbători  
Printre flori, printre stâlپări,  
Printre sfinte lumânări,  
Să-l primim cu închinări,  
Mese-ntinse și cântări,  
Cu cununi de busuioc  
Să ne-aducă numai noroc.  
Trandafir bătut de brumă  
Noi v-om zice seara bună,  
Trandafir și magheran  
Ne-ntâlnim de-acu-ntr-un an,  
Cucoș negru a cântat  
Și-am gătit de colindat,  
(melodia 11)

### **Tip Vânătorul și personajul metamorfozat, III, 68A**

#### **Nr. 79**

Mg.105, I, 31 Culeg. L.C.	Pârteștii de Jos-SV, 1972 Inf.: Ciornei Viorica, 14 ani
------------------------------	--

Boierașii nu-s pe-acasă  
Că-s în codru la vânat.  
Au vânat cât au vânat,  
Nimica n-au căștigat,  
/: Cât un pui de căprioară. :/  
/: - Adă arcu să-l săget. :/

- Nu mă săgeta pe mine  
Că și eu îs om ca tine.

### Tip Vânătorul și personajul metamorfozat, III, 68B

#### Nr. 80

Mg. 189, I, 2 Culeg.: I.H.C.	Măzănăești-SV, 1975 Inf.: Negrea T. Paraschiva, 58 ani
---------------------------------	---

/: Mândru cânt-on cerb în codru, :/  
D-așa cîntă de cu jăle  
De gângeș-că codru piere.  
/: Nime-n lume nu-l auge :/  
/: Făr-o doamnă-mpărăteasă, :/  
Dintr-o mândră de fereastă.  
Doamna iute să-mbrăcă-o  
/: La-mpărat di alerga-o. :/  
/: Înălțaci împăraci, :/  
Crege-mă ci-oi spuni eu,  
Mândru cânt-on cerb în codru,  
D-așa cîntă de cu jăli  
De gângeș-că codru piere.  
Împăratu s-o sculatu,  
/: Pușca-n spati s-o luatu, :/  
/: Dă în sus și dă în giosu, :/  
Dă gi urma cerbului.  
Află cerbu hodinindu  
/: Supt on corj de rosmalinu, :/  
Tinsă pușca să-l înpuște.  
/: O, ho, ho, nu mă-mpușcau,  
Că nu-s eu cine gândeștiu,  
Io-s ficior de împăratu,  
Când di-acasă am plecat,

Maica me m-o blăstămatu,  
 Să fiu fiară-n codrioară,  
 Nimeni sî nu mă omoară,  
 Nouă ani și nouă zâle.  
 Dac-acelea li-oi împlinio  
 Gios la sati-oi coborî,  
 /: Pi cei nici i-oi botezao, :/  
 Pe cei mari i-oi cununa.  
 Noi împlăm și colindămu  
 Dar faină nu strângemo,  
 Numai holercuță bem,  
 Nu colindăm pi faină,  
 Numai carne și slănină.  
 /: Colingița nu-i mai multă, :/  
 /: Să trăiască cini-o 'scultă. :/

## Nr. 81

Mg. 187, I, 21 Culeg.: I.H.C.	Ciprian Porumbescu-SV, 1978 Inf: Pelmuș C. Victoria, 53 ani ș.a.
----------------------------------	---

Noi umblăm și colindămu  
 /: Pe la uș de mari boieriu, :/  
 /: Dar boierii nu-s acasă, :/  
 Că-s în codri la vânatu.  
 Și-au vânat cât au vânatu,  
 /: Și nimica n-au aflatu, :/  
 /: Au aflat un cerbușoru, :/  
 'Ntinse arcul să-l săgete.  
 - Nu mă săgetaț pe mine  
 /: Că și eu sânt om ca tine, :/  
 Dar maica m-a blestematu  
 Să fiu fiară de pădure  
 Nouă ani și nouă zile.

Nouă ani am împlinitu  
/: Nouă zile n-am pututu. :/  
Streșină de busuiocu,  
/: Rămâi, gazdă, cu norocu, :/  
Streșină de mintă creață,  
Rămâi, gazdă, sănătoasă  
Pe la sărbători frumoasă.

## Nr. 82

Mg. 25, II, 32 Culeg.: I.H.C.	Coverca-SV, 1968 Inf.: Olteanu I. Maria, 63 ani
----------------------------------	--

Ș-a plecat la vânătoare,  
*Mugur, Mugurel, (= Rf.)*  
Cu trei arme, trei pistoale,  
Și nimica n-a vânat, *măi,*  
Până sara la-nsărat, *măi,*  
Coborând pi-on plai la vale,  
Iacî iese-on cerb în cale  
/: Șî-ntinsăi arma la el, *măi, :/*  
Iară cerbu-n loc stătea, *măi,*  
Și cu glas de om vorbea, *măi:*  
/: Mugurel, nu mă-mpușca, *măi, :/*  
Că nu-s fiară di pădure,  
Ci-s tot un voinic ca tini.  
Fost-am ficior di-mpărat, *măi,*  
Când fu timpul di-nsurat, *măi,*  
O țarancă-am căutat, *măi,*  
Și maica m-a blestemat, *măi.*  
Din blăstămu mamii mele  
Am ajuns de-s între fiare,  
Din blăstămu-a meli mumi  
S-între fiare din pădure

/: Nouăzeci de ani de zile. :/  
 Mugurel nu l-ampușcat, *măi*,  
 Ce să facă l-a-nvățat, *măi*.  
 Pe muntele nalt și mare,  
 Sus pe câmpul numai floare,  
 /: Doi voinici la vânătoare, :/  
 Și maica cari blăstămasî  
 În cerboaică să schimbasî,  
 Ea la mugurel vinea, *măi*,  
 Și cu glas de om vorbea, *măi*:  
 - Mugurel, împușcă-mă, *măi*,  
 Că-s greu de trăit așa, *măi*.  
 - Ba eu nu ti-oi împușca, *măi*  
 Lasă să trăiești așa, *măi*,  
 Să te-nveț a blăstăma, *măi*,  
 Să blăstămi așa de rău, *măi*,  
 /: Pi-un copil din trupu tău, *măi*. :/

## Nr.85

Mg. 234, I, 16 Culeg.: L.B. și L.C.	Vatra Moldoviței-SV, 1976 Inf.: Bodnar T. Gheorghina, 37 ani
--	---

/: Noi umblăm și colindăm, :/  
*Asta-i sara lui Crăciun (=Rf.)<sup>3</sup>*  
 /: Gospodarii nu-s acasă, :/  
 /: Duși în codri la vânat :/  
 /: Să vâneze-un pui de țap. :/  
 /: Toată noaptea au umblat, :/  
 /: Și nemica n-au aflat, :/  
 /: Și spre-ntoarcerea la vali :/  
 /: I-a ieșit un cerb în cali, :/

<sup>3</sup> Refrenul se repetă după fiecare vers.



/: Scoase arcul să-l săgete, :/  
/: Cerbușoru a strigat: :/  
/: - Nu mă săgeta, creștini, :/  
/: Că și eu sunt om ca tîni, :/  
/: Maica me m-a blestemat :/  
/: Să fiu fiară de păduri :/  
/: Nouă ani și nouă zili, :/  
/: Să zidesc o mănăstiri. :/  
/: Nouă ani am împlinit, :/  
/: Mănăstirea n-am zidit, :/  
/: Nouă uș, nouă altare, :/  
/: Nouă răsăriț de soare. :/  
/: Colinduța nu-i mai multă, :/  
/: Să trăiască cine-o-ascultă. :/  
/: Ori ni daț, ori ni spuneț, :/  
/: Să nu stăm pe su' păreț. :/  
    Dațî-ne și câte-o nucă  
    Ca sî ne vedem de ducă,  
/: Dațî-ne și un covrig :/  
/: Că am înghețat de frig. :/  
/: Să trăiască gospodariu :/  
/: Să ne deie cu păharu, :/  
/: Să trăiască gospodina :/  
/: Să ne prigătească cina, :/  
/: Noi rachiul nu l-om bea, :/  
/: Vin, lichior dacă-ț avea. :/

## Nr. 86

Mg. 105, I, 38 Culeg.: L.C.	Pîrteștii de Jos-SV, 1972 Inf: Ețcu S. Ecaterina, 53 ani
--------------------------------	---

Boierașî nu-s acasă,  
Ci-s în codri la vînatu,

Au vânat cât au vânatî  
 /: Şî nimica n-au aflatî, :/  
 Dar acolo-n zori de zi,  
 Cerbuşorul mi-l zări.  
 /: - Adă arcu să-l săgetî. :/  
 /: - Nu ma săgeta pi mini  
 Că şî eu îs om ca tini,  
 Maica mea m-o blăstămatu  
 Să fiu fiară di păduri  
 /: Nouî ani şî nouî zâli. :/  
 Eu anii i-am împlinitu,  
 Jos la ţar-am coborâtu,  
 /: Mănăstirea mi-am zăditu, :/  
 Nouî uş, nouî altari,  
 Nouî răsăriţ di soari.  
 Şî la anu, de-om trăi,  
 Să ştiţ bini c-om vini.  
 Rămâi, gazdă, sănătoasă,  
 C-o cană de vin pi masă,  
 Lângă cană-on păhărelu,  
 Să cinstim şi noi cu elu.  
 Streşina-i di mintă creaţă,  
 Da-v-ar Domnul Sfânt viaţă,  
 Streaşina-i di busuiocî,  
 Da-v-ar Domnul Sfânt norocu.

### Nr. 87

Mg. 122, I, 14 Culeg.: L.C.	Moara Nică-SV, 1972 Inf.: Socoliuc Elena, 52
--------------------------------	---

/: Noi îmblăm şi colindămu, :/  
*I-asta-i seara, seara lui ajun (=Rf.1)<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Refrenul se repetă după fiecare vers.

/: Pi boieri îi căutăm*u*, :/  
/: Dar boierii nu-s acasă. :/  
/: Ci-s în codri la vânatu. :/  
Toată noaptea am îmblatu  
Și nimicî n-au aflatu,  
Cân' era spri ziușoari  
Li-a ieșit un cerb în cali,  
*Dimineața lui Crăciun, Crăciun, (=Rf.2)*<sup>5</sup>  
/: 'Ntins-a pușca să-l împuști, :/  
Cerbușoru o strâgatu:  
- Stăi stăpâni, stăi români,  
Nu tragi cu pușca-n mini,  
Că șî eu sânt om ca tîni,  
/: Sunt de maica blăstămato :/  
/: Să fiu fiară de păduri :/  
Noauî ani șî noauî zili,  
Să zădesc o mănăstiri  
/: Cu noauî uș, cu noauî-altari, :/  
/: Noauî răsăriș di soari. :/  
În altar cini slujău?  
Noauî pochi, noauî dieci*u*. :/  
/: Șî pi-atâța pătrierci*u*. :/  
Busuioc și bărbănocu  
Rămâi, gazdî, cu noroco,  
Busuioc și mintî creașî,  
Rămâi, gazdă cu viașî,  
Ca o garoafî frumoasî  
Când o bati vântu-n fașî,  
Umpli casa di miroasî.

---

<sup>5</sup> Informatoarea a schimbat refrenul, pe care-l repetă pe acesta, tot după fiecare vers, până la sfârșit.

## Nr. 88

Mg. 100, I, 17 Culeg.: L.C.	Pârteștii de Sus-SV, 1972 Inf.: Ciocan S. Casandra, 77
--------------------------------	---

/: Sculaț, sculaț, boieri mari, :/

Cî va vin colindatori

Pi la uș, pi la cheutori.

Ia sa scoali-o cuconițî

Șî ni-aprindi-o luminițî.

Boierașii nu-s pi-acasî

Cî-s în codri la vînat

Șî nimicî n-o aflat

/: Numa-on pui di caprioarî. :/

/: Sageta-l-aș ori pușca-l-aș? :/

- Nu ma sageta pi mini

Cî șî eu îs om ca tini,

/: Maica me m-o blestemat :/

Sî fiu fiarî di paduri

Nouî ani șî nouî zâli.

Anii mi i-am împlinit,

Jos la țar-am coborât,

Ș-am facut o manastiri,

Nouî uș, nouî altari,

/: Nouî rasariț di soari, :/

Iar la mijluc manastiri

Esti-o masî cu straciri,

/: Dar la masî cini șadi? :/

Tot Ion cu Sântion,

Nanașu lui Dumnezău.

Struțâșor di busuioc,

Da-v-ar Dumnezău noroc,

Struțâșor di nintrî creați

Da-v-ar Dumnezău viați.

## Nr. 89

Mg. 364, I, 20 Culeg.: V.B.	Corlata-SV, 1975 Inf.: Duca Tr. Zamfira, 72 ani
--------------------------------	--

Noi împlăm sî colindămu  
Pi la uş di mari boieriu,  
Dar boierii nu-s acasă  
Că-s în codri la vînatu.  
Ş-o vînat cât au vînatu,  
Cân' colea di cătră sară  
Li-o ieşât o cerbuşoară.  
- Adă puşca să-l împuşcu.  
- O, ho, ho, nu mă-mpuşcaţ,  
Că voi nu şciţ cine-s eu.  
Eu sânt fiară di padure  
Nouă ani şî nouă zâle.  
În padure duci-m-oiu,  
/: Manastire găsi-voiu. :/  
Da-ntr-însa cini slujăşte?  
Şapte popi, şapte dieciu  
Şî pi-atâta pătrierci  
Şî ii fac o rugă sfîntă,  
Ruga lor cini-o ascultă?  
Numa Măicuţa cei sfîntă  
Cu fiuţ micuţ în braţă,  
Fiul plînge, stare n-are.  
- Taci, fiule, nu mai plînge,  
Cî măicuţa mi ti-a duce  
Supt umbruţa braduluiu.  
Bradu umbră n-au făcutu,  
Fiul Maicii n-au tăcutu.  
- Taci, fiule, nu mai plînge,  
Cî măicuţa mi ti-a duce

Supt umbreța mărilor *uu*.  
Măru umbră i-o făcut,  
/: Fiul Maicii au tăcut *uu*. :/  
Streșână de busuioc  
Da-v-ar Dumnezeu noroc *uu*  
/: La feti și la ficior *uu* :/  
/: Și noaui di sarbator *uu*. :/

## Tip Bogatul și săracul, VII, 155

### Nr. 161

Mg. 63, II, 32 Culeg.: L.C.	Pârteștii de Jos-SV, 1972 Inf.: Strugaru Ana, 56 ani
--------------------------------	---

Dumnezeu cu Sfântu Petru  
Se luară și plecară  
Tot pe crângu cerului  
Pe urmașta stelelor  
La casa bogatului.  
- Bună-i cina, bogat mare?  
- Bună-i pentru-acel ce-o are,  
Bună-i cina, nu-i de voi,  
Ci-i de bogați ca și noi.  
Dumnezeu cu sfântu Petru,  
Se luară și plecară,  
Tot pe crângu cerului  
Pe urmașta stelelor  
La marginea satului  
La casa săracului.  
- Bună-i cina, sărac mare,  
- Fie-ț, Doamne, cu-ndurare,  
Bună-i cina, pușintea,  
Hai cu toți pe lângă ea.

Dumnezeu cu Sfântu Petru  
Se luară și plecară  
Tot pe crângu cerului  
Pe urmașta stelelor  
Pân' la poarta iadului.

- Ian vez, Petre, ce-i vedea,  
Ian te uită-n dreapta mea,  
Și spune-mi ce-i vedea.

- Văd casa bogatului  
În mijlocul focului.

Dumnezeu cu Sfântu Petru  
Se luară și plecară  
Tot pe crângu cerului  
Pe urmașta stelelor  
Pân' la poarta raiului.

- Ian vez, Petre, ce-i vedea,  
Ian te uită-n dreapta mea,  
Și spune-mi ce-i vedea.

- Văd casa săracului  
În mijlocul raiului.

## Tip Deplângerea păcatelor omenirii, VII, 162

### Nr. 169

Mg. 122, I, 9 Culeg.: L.C.	Moara Nică-SV, 1972 Inf.: Socoliuc Elena, 52 ani
-------------------------------	---

/: Sus la slava ceriuluiu, :/

*I-asta-i seara, seara lui ajun (= Rf.)*<sup>6</sup>

/: La poalili raiuluiu, :/

/: Șadi maica Domnuluiu, :/

---

<sup>6</sup> Refrenul se repetă după fiecare vers.

/: Şî sî-nchinî şî suspinî. :/  
 Vin îngirî ş-o întrebî:  
 - Di ci plângi, Măicuţî dragî?  
 - Cum să nu plâng, dragii meiu,  
 Când oamini-s tari răiu,  
 Duminica cum se scoală,  
 Nici pi faţî nu sî spalî  
 Şî sî duc la făgădău,  
 /: Suduie pi fiul meu :/  
 Şi pe tatăl Dumnezeu,  
 După ce să-mbatî bini,  
 Mă înjurî şî pi mini.  
 Busuioc şî bărbănocu  
 Rămâi, gazdă, cu noroc,  
 Busuioc şî megheranu  
 S-ajungem de-acu-ntr-un anu,  
 Busuioc bătut pi masî,  
 Rămâi, gazdî, sănătoasî,  
 Poati n-ai fost bucuroasî  
 Să-ţ colindăm la fereastă,  
 /: Noi ţ-om colinda şî-n casî. :/  
 Busuioc şî mintî creaţi  
 Ni pofteşti gazda-n casî,  
 Cu paharu ni cinsteşti,  
 Cu ciomagu ni mânjeşti.

## Nr. 171

Mg. 110, I, 3 Culeg.: L.C.	Drăgoieşti-SV, 1972 Inf.: Roşca Olga, 31 ani ş.a.
-------------------------------	--

/: Sus în slava cerului, :/  
 /: Şade Maica Domnului :/  
 /: C-on pahar de vin în mână,



/: Și tot plânge și suspină. :/  
/: Vin îngeri și o întreabă: :/  
/: - De ce plângi, Măicuță dragă? :/  
/: - Cum n-oi plânge, dragii mei, :/  
/: Dacă oamenii sânt răi? :/  
/: Dimineța când se scoală :/  
/: Nici pe față nu să spală :/  
/: Și-aleargă la fâgădău, :/  
/: Și-njură pe Dumnezeu. :/  
/: Și-aș tuna și-aș fulgera, :/  
/: Nici-on om n-ar rămânea, :/  
/: Dar mi-e milă de-acei mici :/  
/: Că ei sânt nevinovați, :/  
/: În fașă albă-nfășați. :/  
/: Streașână de busuiuc :/  
/: Da-v-ar Dumnezeu noroc :/  
La feti și la feciori  
Și noauă la sărbători,  
Strașână de măderan  
S-ajungem di-amu-ntr-on an.

### Tip Adam, VIII, 166

#### Nr. 180

Mg. 91, I, 7 Culeg.: I.H.C.	Zaharești-SV, 1972 Inf.: Andrușcă A. Paraschiva, 66 ani
--------------------------------	--

/: Adami, Adami, :/  
Pune șaua pi doi caiu  
Și haida-ne-n sus la rai.  
Și la rai când am ajunsu,  
Raiu era încuietu.  
Di trii ori am jenunchet

Și raiu s-o discuietu  
Și-ntr-însu când am întratu  
Noi foarti ne-am bucurat  
Di nirozna floriloru,  
Di cântarea cuciloru,  
Di glasu copiilor.  
Și la cer s-o înălțato,  
Flori din grădin-am culesu  
Și la cer noi li-am trimăs.  
/: Adami, Adami, :/  
Puni șaua pi cucosu  
Și haidam la iad în jos.  
Și la iad când am ajunsu  
Iadu era discuietu  
Și-ntr-însu când ni-am uitat,  
Noi foarti ne-am spăimântatu.  
Iar acolo ci-am văzutu?  
Trupuri negre și pârliti,  
Suflite nispoviditi,  
Și doi înainti-ișău,  
Doi patur'li li-așterneu,  
Doi di mânuri ti trăgeu,  
Doi bucatili făceu,  
Doi criglile pregăteu,  
/: Criglile cu vin amaru :/  
Și fim noi tot di nacaz.  
Și șădi-Adam și tot șădeu  
Șegi-n ușa raiuluiu  
Și-ș plânge greșala lui,  
Cu amar, cu tânguire  
Și cu mare bănuire.  
Și mâncam pânea cu sudori  
Și cu grija-n 'tâtea părțu  
Pintru-a lumii răutăț.

- Da taci, Adame, nu mai plânge,  
Nu-ț varsa lacrâmi di sânge,  
Cî-napoi ti-om înturna  
Altî grăgină ț-om dau  
Cu tot feliu di-nflorită,  
Di Hristos blagoslovită.  
Streșână di mintă creață  
Dumnezău v-a da viață,  
Streșână di busuioc  
Dumnezău v-a da noroc.  
Șî sî ni chemi, gazdî-n casî  
Șî c-on șâp di vin pi masă  
Da sî fie șî holercă  
Numa să fie-o balercă.

### Nr. 181

Mg. 103, I, 11 Culeg.: L.C.	Pârtești de Sus-SV, 1972 Inf.: Strugaru Aurora, 15 ani
--------------------------------	---

Sculați, gazde, nu dormiți,  
Că nu-i vremea de dormit  
/: Că e vremea de mărit  
Pe Domnul cel bun și sfânt. :/  
Dumnezeu a poruncit  
Ca să fie pe pământ  
/: Ape mari, adânci izvoare,  
A făcut și animale. :/  
În mâna sfânt-a luat  
Țărnă din pământ curat  
/: Făcând chipul omului,  
Chip și-asemănarea lui. :/  
După ce l-a terminat,  
Numele Adam i-a dat.

Dumnezeu a poruncit  
Pe Adam l-a adormit,  
Domnu-o coastă i-a luat  
Și din ea a prelucrat  
Și-a făcut din ea femeie  
Pereche lu-Adam să-i deie.  
După ce i-au terminat  
Pe-amândoi i-au așezat  
/: Într-un loc sfânt și curat, :/  
În grădina-Edenului,  
În mijlocul raiului,  
În mirosul cel de flori,  
În grădina cea cu pomi.  
Dumnezeu a cuvântat:  
- Din toți pomii să gustați  
/: Porunca să nu-m călcați, :/  
Din acest pom înflorit  
Că acesta este-oprit.  
Diavolul cel fermecat  
El în șarpe s-a schimbat,  
Tocma-n vârful-i s-a suit,  
În acela pom oprit,  
Cu cuvinte-nșelătoare  
A pus pe Eva la cale,  
Eva din măr a gustat  
Ș-apoi lui Adam i-a dat.  
Adam, la fel, a gustat  
Și-apoi rău s-a rușinat  
De pofta cea rea a lui  
Văzând fața Domnului.  
- Vezi, Adame, ce-ai lucrat,  
Porunca tu mi-ai călcat.  
Te vei duce pe pământ,  
Vei trăi în veci muncind,

Pâinea tu vei câștiga  
Cu sudori din fața ta.  
Și din această minune  
A intrat păcatu-n lume.  
Dumnezeu cel bun și mare  
Ne-a dat nouă și scăpare,  
A trimis un înger sfânt  
La Maria pe pământ  
Și așa i-a cuvântat  
Va naște din duhul sfânt  
Un domn mare pe pământ.  
Maria s-a-nspăimântat  
Și de înger a-ntrebat  
/: Acest lucru minunat. :/  
Atunci îngerul i-a spus  
Căci va naște pe Iisus  
După cea bunăvestire  
După nouă luni de zile  
Într-o ieslie de boi,  
Lângă o turmă de oi.  
A născut pe domnu-Iisus  
Precum îngerul i-a spus.  
Maica lui mult îl iubea  
Și cu drag îl îngrijea.  
De la prima îngrijire  
A fost prins de prigonire.  
Iuda cel nepriceput  
Ce dintâi l-a urmărit  
Pe Domnul l-a sărutat  
Și pe urmă l-a legat,  
Toată noaptea l-a purtat  
La Caiafa, la Pilat,  
O cruce grea-n spate i-a pus  
S-o urce pe munte-n sus

Și pe cruce l-a suit,  
Cu piroane l-a bătut,  
Soarele s-a-ntunecat,  
Luna-n sânge s-a scăldat.  
Plânge Măicuța la cruce  
După fiul ei cel dulce,  
Dar nu plânge cum se plânge,  
Inimioara-i varsă sânge.  
Pe care maică n-o doare  
Când vede că fiu-i moare?  
Streșină de busuioc  
Da-v-ar Dumnezeu noroc,  
Streșină de mintă creață  
Da-v-ar Dumnezeu viață.

**MANIFESTĂRI TRADIȚIONALE ÎN ACTUALITATE  
&  
MODELE DE PORT TRADIȚIONAL**

# ȘEZĂTOAREA VATRA DORNEI. RECUPERĂRI, RECONSTITUIRI, RESTITUIRI

**Minorica DRANCA**

[Muzeograf, Directorul Muzeului de Etnografie al  
Municipiului Vatra Dornei]

Este cunoscut tuturor celor ce profesează în domeniile specifice culturii tradiționale un anume tip de atitudine nostalgică, uneori blazată, afișată de o parte a publicului față de presupusul viitor incert al perpetuării meșteșugurilor populare, al folclorului în general. Se condamnă faptul că în zilele noastre arta populară nu-și mai găsește adepți decât în ocazii spectaculare sau printre vizitatorii colecțiilor muzeale, că vechea arhitectură, vechile obiceiuri și portul popular sunt respinse de tânăra generație amenințată să-și piardă identitatea națională, rădăcinile. Aceste aprecieri sunt doar într-o anume măsură adevărate și putem spune că o parte din vină o poartă tocmai generațiile de nostalgici ce promovează acest gen de lamentații. Nu cei mai tineri dintre noi și-au înstrăinat, contra cost, straietele și lăicerele moștenite de la bunici, după cum nu ei au tolerat, zeci de ani la rând, pseudocultura de masă, care a transformat deseori cele mai profunde forme de exprimare românească în formule comerciale devalizate.

Există din fericire și un alt tip de atitudine, cu adevărat benefică, care tinde să devină tot mai vizibilă și manifestă: aceea de a trece peste obstacolul lamentațiilor devenite clișee, în favoarea unor forme de acțiune menite să recupereze de urgență ceea ce se mai poate recupera, să reconstituie cu obiectivitate datele specificului local sau regional și să încurajeze, prin informații pertinente și exemple autentice, reconsiderarea valorică a unor domenii tradiționale românești. Acestea sunt și dezideratele membrilor grupului *Șezătoarea Vatra Dornei*, constituit pe lângă Muzeul de Etnografie Vatra



Dornei, grup ce reunește participante din întreaga Zonă etnografică Dorna, cu profesii și vârste diferite, dar cu veleități de colecționare împătimate a tot ceea ce înseamnă obiect, publicație sau informație cu valoare etnografică.

**Șezătoarea Vatra Dornei** este un grup deschis oricui dorește să i se alăture și este găzduit, în fiecare sâmbătă, la sediul muzeului dornean, începând cu ora unsprezece. Dacă primele întâlniri, organizate la mijlocul verii anului trecut, au reunit colaboratoare mai vechi, am putea spune chiar colaboratoarele permanente ale muzeului (multe dintre ele meșterițe populare, foste membre ale unor ansambluri folclorice, autoare sau colaboratoare la editarea unor monografii locale, toate având un palmares și un gir de autoritate incontestabilă), pe parcurs, sâmbătă de sâmbătă, muzeul a devenit tot mai animat și grupul mai numeros. Pentru început, fiecare participantă și-a propus să încerce să-și confecționeze o cămașă pentru sine sau pentru un membru al familiei, valorificând ornamentația și tipul de croială specifice Bucovinei, de preferință specifice Zonei Dornelor.

Poate și mai important decât aspectul ornamental este cel al selecționării materialelor de lucru, nefiind admise materialele sintetice sau contrafăcute, cum ar fi mărgelile ori paietele din plastic, așa tip PNA etc. Cu eforturi considerabile și cu multă răbdare, doamnele șezătorii au procurat din țară, dar mai ales - ce păcat! - de peste hotare, materialele de o calitate excepțională care făceau altădată din cămașa dorneană un tezaur de preț. Cu precădere în epoca interbelică, cămașa cusută ca într-un delicat filigran, cu bumbac mercerizat și mătase naturală pe pânză de marchizet și inișor (cel dintâi a fost mult blamat, pe nedrept, de o seamă de etnografi), era deseori împodobită, fără ostentație, cu mărgelile confecționate din hurmuz ori din mici fragmente de pietre semiprețioase, cu paiete (fluturi) de argint și cu fir veritabil de aur și argint. Aproape incredibil, aceste materiale au reapărut pe masa de

lucru a șezătorii, iar în primele săptămâni ale acestui an s-au născut, pe de-a-ntregul și primele veșminte.

Dacă atenția acordată cămășii de sărbătoare este una deosebită nu înseamnă că portului arhaic nu i s-a acordat atenția cuvenită. De fapt, reconstituirea acestuia este următorul proiect al șezătorii, fiind deja procurată pânza de cânepă, de in și de bumbac țesută în stative. S-a discutat, deasemenea, pe marginea selecției unor ornamente de mare valoare, vechime și reprezentativitate pentru spațiul dornean, care să poată fi cusute cu strămătură vopsită vegetal. Deja au fost identificate, în teren, câteva persoane de la care s-ar putea recupera descrierile tehnicilor de preparare a pigmentilor vegetali, precum și aceea a torsului lânii prin gaura unei mărege, tehnică ce asigură, în trecut, finețea strămăturii folosită pentru cusături.

Ambiția de a încerca reconstituirea, cu forțe proprii, a portului bătrânesc dornean a făcut ca în spațiul expozițional al muzeului să fie instalate bătrânele stative, la care să se țasă pânza necesară de-acum înainte. De un mare folos s-a dovedit a fi experiența veteranei de vârstă a grupului, bunica Miluca Sfica din Dorna Arini, care a dăscălit și a sfătuit întreaga șezătoare ca pe o adunare a propriilor nepoate.

În fiecare sâmbătă, Șezătoarea Vatra Dornei se reunește și se desfășoară parcă la capătul cel mai îndepărtat al unei legende. Fascinația lucrurilor vechi, adevărate și atât de frumoase se revarsă și peste sufletul norocoșilor vizitatori de sâmbătă ai muzeului, care au prilejul să vadă pe viu o demonstrație de virtuozitate, primind detalii etnografice de la cele mai avizate surse: doamnele șezătorii.

Deși toate au îndatoriri casnice și profesionale dintre cele mai solicitante, deși unele vin din localități aflate la zeci de kilometri depărtare de Vatra Dornei, dumnealor se reunesc fără ca nimeni să le convoace ori să le impună obligativități. Vin la șezătoare din convingerea că slujind împreună aceluiși scop

sortii de izbândă se vor înmulți, iar informarea reciprocă și corectă le va fi de un real folos.

Pentru că am atins subiectul informării riguroase, trebuie neapărat să specificăm că înaintea formării nucleului Șezătorii Vatra Dornei multe dintre membrele sale nu se cunoșteau personal, ci comunicau pe rețelele de socializare, unde abundă paginile diferitelor grupuri constituite cu scopul difuzării de informație cu caracter etnografic. Experiența, înțelepciunea și simțul înnăscut al valorii le-au făcut pe cele mai multe să rămână sceptice la multe dintre aceste informații și să-și canalizeze interesul spre ceea ce le-ar putea oferi casa strămoșilor lor comuni: *Muzeul de Etnografie*.

Așa se face că șezătoarea s-a născut dintr-un impuls spontan, comun și perfect sincronizat al responsabilității și datoriei. Încă de la prima întâlnire a grupului s-a discutat despre binele dar și despre răul făcut ieii românești odată cu promovarea sa la nivel internațional, neglijându-se aspectele informaționale în favoarea criteriilor strict estetice. Așa cum se exprima d-na Adriana Gavril, membră a grupului, „dacă am reușit să scoatem ia în stradă nu avem voie să o abandonăm acolo !”

Deocamdată, la șezătoare se lucrează cu spor așa încât, cât mai curând, veșmintele lucrate aici să poată fi promovate într-o expoziție organizată împreună cu Muzeul de Etnografie Vatra Dornei, cu liceele și școlile din zonă. ***Șezătoarea Vatra Dornei*** nu își propune să racoleze noi membri cu acest prilej, așa cum nu a racolat pe nimeni până acum, ci doar să informeze și să exemplifice corect, iar dacă unii vor fi doritori să i se alăture înseamnă că începutul a fost bine făcut.

ANEXA:  
FOTOGRAFII DOCUMENTARE



Pânza de casă, paietele de argint și mătasea naturală așteaptă începerea lucrului



Una dintre primele întâlniri ale șezătorii, în vara anului 2015.  
În imagine, LORICA BOTA ȘI GENOVEVA ȘTEFIUC



„Masa doamnelor profesoare”, februarie 2016:  
PARASCHIVA ABUTNĂRIȚEI, JENICA ROMANICĂ ȘI  
ADRIANA GAVRIL



Februarie 2016: Unele cămăși sunt deja cusute, prilej de a fi inaugurate sărbătorește. În imagine: GENOVEVA ȘTEFIUC, ROXANA BÂTCĂ, prof. VICTORIA OSTAFICIUC, LORICA BOTA, LILIANA BACIU, MINORICA ȘULSCHI



Când o cămașă e terminată, o probăm pe rând: LILIANA BACIU purtând splendida cămașă a Loricăi Bota



Petrecutul urzelii printre firele itelor și dinții spatei - una dintre cele mai dificile și migăloase operațiuni pentru montarea stativelor: d-na MILUCA SFÎCA și NICOLETA IRIMESCU



NICOLETA IRIMESCU urzind pe urzoiul rotativ



„Puiul” șezătorii, ANDREEA IRIMESCU, adunând amintiri din copilărie



Cămășile centenare ale MUZEULUI de Etnografie Vatra Dornei încep să-și dezvăluie tainele: GENOVEVA ȘTEFIUC, LORICA BOTA, LILIANA BACIU și muzeograful Minorica Dranca.



# INTERFERENȚE CULTURALE: COLINDATUL ÎN JUDEȚUL DÂMBOVIȚA

Dr. **Maria TUFEANU**

[Prof., Centrul Județean de Cultură Dâmbovița-  
Școala Populară de Arte „Octav Enigărescu”, Târgoviște]

Considerată, în cercetările mai vechi, ca zonă de interferență între cea a Muscelului și cea de câmpie ( județele Teleorman și Ilfov), Dâmbovița relevă un repertoriu muzical folcloric bogat și variat.

Alături de populația română majoritară, conviețuiesc etnici bulgari, greci, romi, italieni, evrei.

Comunitățile de bulgari de la Băleni Sârbi, Târgoviște și Puntea de Greci sunt importante și destul de active, constituind așezări distincte alături de cele românești, între ele existând o comunicare permanentă de la activitățile cotidiene până la cele ce vizează diverse sărbători. „Acestea subliniază un comportament spiritual cu multe elemente comune, impuse de însuși mediul geografic la o populație creștin ortodoxă cu aceleași preocupări .”<sup>1</sup> O parte din obiceiurile tradiționale sunt practicate laolaltă, de către români și bulgari, ca urmare a unei conviețuiri îndelungate.

Colindele reprezintă expresia cea mai vie a culturii populare. La români, numele obiceiului vine de la colind (provenind din latinul *calendae* și adoptat prin filiera slavă, de unde și fonetismul schimbat - *koleda*, în bulgara veche fiind *colenda*), a colinda înseamnă a cânta cântece tradiționale în grupuri, cete de copii, flăcăi sau adulți, care vizitează gospodăriile.

---

<sup>1</sup> GHEORGHIEV, Leonid, *Laolaltă. Interferențe istorice și culturale româno-bulgare*, Comunitatea „Bratstvo” a Bulgarilor din România, București, 1997, p.26.

La bulgari, ca și la români, colindătorii se organizează în cete, după vârstă: copiii și adulții. Conducătorul cetei poartă numele de stanenik, țar, cetnic. El îndeplinește anumite condiții:

- capacități organizatorice deosebite;
- bun cunoscător și interpret al colindelor;
- calități oratorice de excepție.

În satul Băleni Sârbi, în mod tradițional stanenikul se alegea pe 20 Decembrie, de Ignat, și nu se schimba decât la cererea lui, sau din motive bine întemeiate (vârstă, sănătate). Toți membrii cetei se numesc Koledari. În creația populară bulgărească, cântecele de colind se disting prin varietatea conținutului, dar și prin vigoare, optimism transmis prin melodie și diversitate poetică și tematică. Ritmul este concis și pregnant, iar construcțiile melodice prezintă salturi. Pe întreg teritoriul Bulgariei recunoaștem același stil, cu interpretarea antifonică.: împărțiți în două grupe, primii cântă melodia, iar ceilalți acompaniază. O altă caracteristică este aceea a refrenelor simple și compuse.

Refrenele simple:

- “Koledole” sau “Oi koledo, moi Koledo”;

Refrenele compuse:

- Dane le da moi Dane,  
Dane, moi koledo “

Formulele ritmice sunt diverse: 5/16, 7/16, 9/16.

Tradițional, pregătirile, învățarea și repetarea colindelor, începeau cu o săptămână înaintea Ajunului Crăciunului. Ceata de colindători se forma din bărbați și flăcăi, în jur de 20 de persoane. Bărbații vârstnici erau cei care știau cel mai bine colindele și îi învățau și pe cei tineri. Faptul că la Băleni se păstrează câteva din colindele aduse odată cu venirea din Bulgaria, se datorează și notării textelor lor în caiete speciale, cu caractere latine, printr-o transcriere fonetică simplă, suficientă pentru transmiterea textelor.

Ca și la români, colindătorii se îmbracă în costume populare de sărbătoare. Ei poartă podoabe cum sunt: planta veșnic verde, aurul ( galben), mărgele ( albe ), fire de măștișor sau batiste albe și roșii. Culoarea albă simbolizează puritatea, viața, sărbătoarea, frumusețea, uneori, destinul. Culoarea roșie simbolizează rodnicia pământului. Foarte frecvent, printre podoabele lor regăsim o plantă numită *smîn* sau *smil*, care are florile ca spicele de grâu și este supranumită floarea nemuririi (*cvete bezsmărtnice*). Numele ei apare frecvent în colinde. Ultimele pregătiri se desfășoară la casa bogoslovnicului, care deține și rolul de a spune *bogoslovnița*. Tot aici vor reveni pentru a împărți ceea ce au căpătat în timpul colindatului. Dintre colindători, unul este “măgăreto”, adică măgarul. El strânge și duce darurile primite: cozonaci, bani, țuică, vin). La fiecare familie se cântă un anumit colind, care să se potrivească.

Deoarece, pentru orice familie, copilul este darul cel mai de preț, atât la români, cât și la bulgari, colindele pentru copii ocupă un segment important în repertoriul pe vârste. La noi, la români, veșmintele cu care este descris copilul sunt deosebite, ilustrând grija părinților pentru a-l crește, comparația cu aștrii sau cu florile câmpului subliniază frumusețea fizică și trăsăturile de caracter deosebite: este dârz, va ajunge un mare conducător, îi va moșteni pe părinții lui. La fel și în colindele bulgărești de la Băleni.

Aceeași idee a sublinierii destinului deosebit al copilului colindat o întâlnim și în textul următor, fragment dintr-un colind ce se cântă frecvent în Bulgaria:

Nani mi, Dan’o, nani mi sino,	Nani, nani, Danio, fiul meu,
Da narastis, da porastiș,	Să crești, să te faci mare,
Da otăveș, cărstinata,	Să scapi de rele regatul,
Carstinata, stolniata,	Regatul, cetetea de scaun,
Tja e oște băștinata,	Căci e a lui taică-tău,
Băștinata, djadovata.	A lui taică-tău, a lui bunicu-tău.



# KOLEDNIĂTĂ (Коледњата)

Informator: Vasile Dan

Culegător: Maria Tufeanu

Ciu-le sme-te, bra - te-le, i \_\_\_ răz - bra - le, Sta-ro ni-nio, ba -  
te - le, gos-po - di - ne, Ko-le-do-le, bra - te - le, moi Ko - le - do.

Ciule sme te, bratele, i răzbrale	Nă stol sedi, bratele, voiske redi,
Ce si imăs. bratele, edno monce,	Molim ti să, bratele, pusni ni gu
Edno monce, bratele, srebro iusto,	S naze dă ide, bratele, țar dă băde
Srebro iusto, bratele, zlato koso	Nie sme si, bratele, tri kraiove
Molim ti să, bratele, pusni ni gu	Tri kraiove, bratele, bașbatoiove.
S naze dă ide, bratele, țar dă băbe,	Pârvia ște mu, bratele, kon sedliaea,
Țar dă băde, bratele, na zemniată,	Ftoriă ște gu, bratele, nă kon kaci,
Nă zamniată, bratele, bafne lova	Trekiă ște mu, bratele, nă stol sedi
Nalomie, bratele, țfărto i slabo	Nă stol sedi, bratele, voiske redi
Țfărto i slabo, bratele, tăi glupavo	Tăko dă să, bratele, i țar năzirvă
Ne mogă si, bratele, kon sedliaea	Nă zemniăta, bratele, pres voiskeeto
Ne mojeși, bratele, nă kon kaci	
Kamo li si, bratele, nă stol sedi,	

*Refren:*

Koledo le

(Se adaugă la sfârșitul fiecărui vers)

Staro ninio, bratele, gospodine,

Koledo le, bratele, moi koledo.

(Se repetă după fiecare vers)

## **Colind**

Te-am auzit, frate, și am înțeleș,  
Că ai, frate, un băiat,  
Un băiat, frate, de argint,

De argint, cu părul de aur,  
Te rugăm, frate, să ni-l dai,  
Cu noi să meargă, frate, să fie rege,  
Rege să fie, frate, pe pământ.

Acest colind se cântă la casa cu băiat.

Nivelul de degradare a limbii îngreunează înțelegerea textului. Tema este clară, însă, și faptul că se adresează caselor care au un băiat. Acesta este sortit să ajungă rege, deoarece este un copil cu calități deosebite, fiind “un copil de argint, de argint, și cu părul de aur.” Colindul are un profil mixt și un contur sinuos. Caracterul melodiei este ușor melismatic iar cadența finală recitativă. Cu un ambitus de cvintă perfectă scara sonoră se prezintă sub forma unei pentacordii cu terță mare; finala se află pe treapta a doua. În privința ritmicii se observă o succesiune de timpi cu pulsații diferite ce constituie în ansamblu un sistem ritmic aksak; figura ritmică predominantă este piricul. Forma este fixă de tip binar; strofa este finalizată de un refren și are următoarea configurație:

3bA1/3bB1/Rf

### KOLEDNIAȚĂ (Коледњата)

Informator: Vasile Dan

Culegător: Maria Tufeanu

Iz-bral-so mi-e be, mai-nele, moi Da-ne, drâ-vo\_\_\_ tre-ia-stâl - pă

Da - nole, Dan, moi Da - ne,\_\_\_ Da - ne,\_\_\_ moi Ko - le - do.

Izbralo mi e, be, mainele, moi Dane,  
Dravo treia stalpa  
I u dravoto be, mainele, moi Dane,

Do tri sici gnezda,  
I u gnezdoto, mainele, moi Dane,  
Tri sivi socola.  
Parvia sif socol, mainele, moi Dane,  
Sfoia maita igraia  
Pustai si mene, mainele, moi Dane,  
Sledtar nazdravana  
Ce ia lof lova, mainele, moi Dane,  
Lova da ti donen.  
Ftoria sif socol, mainele, moi Dane,  
Sfoia maita igrala  
Pustai si mene, mainele, moi Dane,  
Sled tar nazdravana  
Ce ia lof lova, mainele moi Dane,  
Lova da ti donen.  
Trekia sif socol, mainele, moi Dane  
Sfoia maita igraia  
Pustai si mene, mainele, moi Dane,  
Vazduf nof nalova.  
Parvia sif secol, mainele, moi Dane,  
Ego ode ide,  
Ego ode ide, mainele, moi Dane,  
Dobra lova nosi  
Lovata mu, be, mainele, moi Dane,  
Mrena zlato pera.  
Ftoria sif secol, mainele, moi Dane  
Ego ode ide,  
Ego ode ide, mainele, moi Dane,  
Dobra lova nosi  
Lovata mu, be, mainele, moi Dane,  
Silistro vlaince  
Silistro vlaince, mainele, moi Dane  
Vlasko iupleteno,  
*Refren.*

*Refrenul:*

Ledo - se adaugă la sfârșitul fiecărui vers;

Danole, Dan, moi Dane, Dane, moi Koledo - se repetă după fiecare vers.

Acest colind se cânta la familii cu băieți, în mod deosebit, la familii cu trei băieți, tema fiind tema vânătorii. În colind se spune că a crescut un copac și între crengile lui și-au făcut cuiburile trei vulturi de argint, semn al valorii și prețurii; copacul simbolizând, casa familia. Ei pleacă la vânătoare pe rând și fiecare aduce lucruri de preț. Se oferă daruri din cele mai alese: haine minunat cusute sau împletite, cupe de argint. Cel mai interesant este finalul, care spune :

## BOGOSLOVNIȚA (Богословница)

Informator: Vasile Dan

Culegător: Maria Tufeanu



Te - be pe - im, Bo - go, sla - vă, Ko - le - do le, moi Ko - le - do

### **Bogoslovniță**

Tebe peim, Bogo, slavă  
Porodil să e mladiă Gospod  
I ot Bogă ti mlogo zdrafcet.  
Kolko zdrafcet pu planină,  
Tolko zdrafcet na taia kăștă,  
Nă cileșno i na dobișno,  
Na starăgo staroninio,  
Nă nașago dumăkiniă

*Refren:*

Ledo. (Se adaugă la sfârșitul fiecărui vers)

Koledo le, moi Koledo. (Se repetă după fiecare vers).



La fiecare casă, la terminarea colindului, se cânta  
« Bogoslovnița ».  
« Ție îți cântăm, Doamne, slavă.  
S-a născut micul Dumnezeu.  
De la Dumnezeu, copil tânăr și sfânt,  
Câtă sănătate e în munți,  
Atâta sănătate pe acest copil,  
Pe om și pe animal,  
Pentru gazda noastră. »

Constituentul muzical se prezintă printr-un desen melodic cu un profil mixt și un contur sinuos. Caracterul melodiei este ușor melismatic iar cadența finală recitativă. Cu un ambitus de cvintă perfectă scara sonoră se prezintă sub forma unei pentacordii cu terță mică și finala pe treapta a II-a. În privința ritmicii se observă existența sistemului ritmic giusto-silabic; figura ritmică predominantă fiind iambul. Forma fixă de tip primar este urmată de un refren și are următoarea configurație:

6A6/Rf

În semn de mulțumire pentru urările minunate, colindătorii primesc în afară *vit-pravit kravaj* (colacului pletit-împletit), carne, băutură, bani. Textele colindelor rețin idei de belșug, rod pentru anul care vine, dar punctul culminant în invocarea bogăției îl reprezintă banii și sănătatea:

Srebro i zlato se ljalo i preljal,	Argint și aur să curgă și să se reverse,
I prez pragove mu prelivalo.	Peste pragurile lui să se reverse.
Kolco zveti po nebeto,	Câte stele sunt pe cer,
Tolco zdreve v taja căștă.	Atâta sănătate în casa asta.

Tema vânătorii este, de asemenea, prezentă în colindele ambelor popoare.

Colinde asemănătoare s-au practicat și în alte comunități de bulgari din zonă. La Dobroești, în Sectorul Agricol Ilfov, grupul de colindători reunea 12-14 persoane : băieți și tineri cu vârste cuprinse între 12 și 25 de ani. Conducătorul se numea « țar », iar casa lui

devenea locul de întâlnire. Repetițiile începeau cu aproape două luni înainte de colindat. « Colada » lor era pe mai multe voci și erau acompaniați de acordeoane. Spre deosebire de Băleni Sârbi, unde Vasile Dascălu a păstrat chiar și înregistrări din anul 1996, la Dobroești, cu greu s-au mai păstrat în amintirea celor în vârstă câteva fragmente :

« Stavai, stavai, Doamne,  
Stavai Mitci Latnic,  
Ci săi spe vigneta,  
Maicetă staniță... »<sup>2</sup>

În prezent, colindele bulgărești consemnate la Băleni sunt prezentate în programe organizate în cadrul Ansamblului “Datina”, încercându-se menținerea repertoriilor în memoria vie a comunității. Ceata tradițională bărbătească nu a mai fost reunită, la colind mergând, deopotrivă băieți și fete, cu un repertoriu românesc de largă circulație.

## BIBLIOGRAFIE

- Bartok, Bela, *Die melodien der rumunischen Colinde*, Viena, 1953.  
Bălașa, Marin, Marian, *Studii și materiale de antropologie muzicală*, Editura Minerva, București, 2003  
Brăiloiu, Constantin, *Opere*, vol. I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1967  
Brăiloiu Constantin, *Opere*, II, Editura Muzicală, București, 1969  
Caraman, Petru, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și la slavi*, Iași, Institutul de Arte Grafice, 1931  
Caraman, Petru, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi*, Iași, 1931  
Ene, Ileana, *Colinde*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 1997  
Ene, Ileana, *Colinde, Cântece de stea, Plugușor, Vicleim*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 1997

---

<sup>2</sup> DMITRA, Negraușa, *Obiceiuri de peste an ale etnicilor bulgari*, Cominitatea Bratstvo a Bulgarilor din România, București, 1997, p.70

- Fochi, Adrian, *Datini și eseuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea*, Editura Minerva, București, 1976
- Frreol, Gilles și Jucquois, Guy, *Dicționarul alterității și al relațiilor interculturale*, Editura Polirom, 2005
- Ghinoiu Ion, *Obiceiuri populare de peste an*, Dicționar, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997
- Ispas, Sabina, *Cultura orală și informație transculturală*, Editura Academiei Române, București, 2003
- Litova, Nicolova, Lidia, *Muzica populară bulgară*, Editura Muzika, Sofia, 1967
- Lupașcu, Marian, *Preliminarii la studiul ritmului asimetric folcloric*, Symposia, *Caiete de Etnologie și Antropologie*, nr. 1/2002
- Manolescu, Constantin, *Plai Domnesc*, Editura Bibliotheca, Târgoviște, 2003
- Negrușă, Dumitra, *Obiceiuri de peste an ale etnicilor bulgari*, Comunitatea Bratstvo a Bulgarilor din România, 1997
- Oprea, Gheorghe, Agapie, Larisa, *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983
- Pamfilie, Tudor, *Sărbătorile la români*, Editura Saeculescu, București, 1997
- Petru, Caraman, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare*, Editura Minerva, București, 1975
- Picova, Violeta, *Poezia obiceiurilor de iarnă la români și la bulgari*, Comunitatea Bratstvo a Bulgarilor din România, București, 1997
- Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, Consiliul Culturii și Educației, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectonice, București, 1976
- Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Comunicări*, Sesiuni științifice, 1984-1985, București, 1987
- Studii de slavistică*, vol. I și II, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969

# COSTUMUL NAȚIONAL ÎN COMUNA MĂLINI

**Ioan ILIȘESCU**

[Consilier superior, Direcția Județeană pentru Cultură Suceava]

Am intitulat acest articol „Costumul național...” și nu „portul popular” sau „costumul popular” deoarece de mic copil știu că tata și mama spuneau „azi mă-mbrac național”. Nu prea înțelegeam în totalitate termenul, dar știam că era o îmbrăcămintă frumoasă pentru că mie îmi plăcea în mod deosebit.

După aceea am înțeles că acest costum național face parte din ceea ce numim specificul nației române și era o modalitate de identificare a românilor față de alte nații, mai ales în zonele românești ocupate temporar de străini cum ar fi Ardealul, Bucovina și Basarabia unde din patriotism, în anumite elemente de costum național, românii își țeseau culorile tricolorului românesc. În aceste zone românești ocupate temporar de străini, datorită spiritului de conservare al elementelor românești, costumul național s-a păstrat mult mai bine decât în celelalte zone locuite de români, iar alături de costum s-au conservat mai bine și obiceiurile și tradițiile locului.

Tata se îmbrăca întotdeauna în costum național când mergea cu mama la nuntă sau la biserică. De fapt tata se îmbrăca național și la munca câmpului sau la treburile din gospodărie, numai mama își mai permitea să se mai îmbrace și în „haine nemțești”, sau altfel spus, în haine „ciofligărești” ca cei de la oraș.

Era frumos costumul național, era impunător și parcă era făcut ca să acopere sau să estompeze toate defectele corpului uman și astfel îi stătea bine oricui îmbrăca costumul național. Vedem acest lucru pe la emisiunile televizate, gen „Odată-n viață”, unde tuturor celor pe care nu i-am văzut niciodată îmbrăcați în costum național le stă mai bine îmbrăcați astfel. Îmbrăcați în costum național parcă nu mai sunt așa grași, n-au picioarele așa de strâmbe, sunt mai puțin cocoșați, femeile nu mai au nevoie de săni siliconați, căci vorba ceea:

- Ce porți lele chelb în cap ?

- Dacă-i modă ce să fac !

În Mălini costumul național era o îmbrăcăminte în care, vara în special, predomina albul care era tulburat de negru sau de alte culori pe ici pe colo.

Acum 90-100 de ani portul național din Mălini era influențat de elemente de costum național din satele din zona Neamțului (Borca, Farcașa, etc.) unde sătenii își făceau și bundițele. Acestea erau piese de costum ce se confecționau cel mai greu și necesitau un anumit grad de profesionalizare a meșteșugarului.

Astfel bundița era scurtă, cu prim negru țesut din lână, cu pui cu motive florale colorate cusute cu ață de „mulinea” sau strămătură, în „rânduri”, pe întreaga suprafață a bundiței fără ca pe aceasta să rămână nimic alb.



( 1 ) – Bundiță cu „mulinea”  
(față)

( 2 ) – Bundiță cu „mulinea”  
(spate)



**(3) – Fotografie din anul 1946**

Bundița din Mălini o regăsim și în satele din zona Regatului Sucevei, atât în partea de sud a municipiului Vatra Dornei (Neagra Șarului, Panaci, Broșteni), cât și în cea din jurul Fălticeniului, cu deosebirea că în jurul Fălticeniului se aseamănă oarecum modelul floral, dar bundița este mai aerisită deoarece „rândurile” florale sunt mai distanțate între ele și există mult câmp alb necusut cu flori. Renumiți în zona Fălticeniului erau cojocarii din satul Hârtop unde se coseau bundițe pentru mai multe sate din jur, până la Nigotești și chiar mai departe. Bundițele cu motive florale și cusute cu „mulinea” sau strămătură, descrise mai sus, erau făcute și în Mălini, în special în satul Pâraie, de către femeile pricepute și se coseau pe pânză sau „burdujel”. „Burdujelul” era o piele prelucrată în mod special, care o făcea mai subțire și mai rezistentă. Mai târziu, după unirea Bucovinei cu Regatul României (1918) când s-a desființat granița cu Austro-Ungaria, peste râul Suha Mică, la 2 Km de satul Pâraie era satul Valea Seacă unde erau cojocari renumiți ca familia Orhean sau Rusu la care își coseu bonzile și cei din zona Humorului. Încet, încet, aceste bundițe au pătruns și în zona Măliniului. Bundița de Valea Seacă era din piele de oaie, cu două buzunărele mici în față și cu prim negru din piele de miel iar ornamentele erau simple și se

executau prin a coase un șnur negru („șarpac”) de care se legau ornamente geometrice simple numite „musculițe” sau „fluturași”. Toate aceste ornamente se coseau cu negru pe „burdujel”.



**(4) – Bundiță de Valea Seacă (față)**



**(5) - Bundiță de Valea Seacă (spate)**

Pentru lucru se purta „boanda înfundată”, un fel de pieptar din piele de oaie, neornamentat, încheiat cu „bunghi” (nasturi din piele) la subbrațul stâng și care era purtat în special de ciobani. Tot pentru lucru era și „spențelul”, o boandă mai lungă, din piele de oaie, ornamentată cu piele de burdujel, găurit cu ștanța, cu două buzunare mari, cu un prim de miel îngust numai la guler și încheiată în față cu nasturi folosiți la oraș pentru hainele „nemțești”.

Bărbații purtau cămașa lungă până la genunchi, indiferent de vârstă, lucru care acum s-a mai pierdut deoarece oamenii s-au luat după portul bărbaților din ansamblurile folclorice profesioniste care poartă fusta scurtă. Cel mai urât lucru la portul bărbaților era considerat atunci când „se vedea fundul la ȋtari”.



**(6) – Fotografie din anul 1959**

*Cămașa bărbătească de sărbătoare* era confecționată din pânză cu urzeala din bumbac peste care se bătea tot bumbac, astfel încât ieșea o pânză albă imaculată. Cămașa bărbătească de



sărbătoare era confecționată din pânză de bumbac, de obicei era neornamentată, având doar o bată întoarsă, lată de 5-6 cm. Uneori cămașa de sărbătoare era ornamentată cu pui negri, simpli, cu motive geometrice sau florale, sau era ornamentată cu „hagiur” la poale și la mâneci, care se realiza prin scoaterea unor fire din țesătura pânzei, apoi i se coseau diferite motive florale sau geometrice.



(7) – Cămașă cu „hagiur”

Un alt mod de ornamentare a cămășii era „tigitura turcească” care se realiza prin tivirea marginii cămășii, la poale și la mâneci, iar lângă tiv se scoteau câteva fire, apoi se cosea un model simplu și îngust cu forme geometrice. Cămășile aveau gulerul întors, îngust, **neornamentat sau ornamentat** cu motive florale colorate, cusute cu mărgelile sau ață. Pe sub cămașa de sărbătoare se purta o cămașă scurtă, **fără guler sau cu guler** și cu „brățări” (manșete). Cămașa „de purtat” (de lucru) era „de fuior” și dintr-o pânză de un alb mai

închis, confecționată cu urzeala de cânepă peste care se bătea tot cânepă și era neornamentată. Cămășile se mai confecționau și dintr-o pânză intermediară ca și calitate, cu urzeala din bumbac peste care se bătea în.

Bărbații își acopereau picioarele cu ȋtari țesuți în „ozoare”, cu strămătură sau cu lână. Vara, la lucru, purtau izmene din pânză, iar iarna cioareci din „pănură”. Pănura era o țesătură groasă, din lână, prelucrată la chiuă, de culoare albă, brumărie sau neagră. Mai târziu au apărut pantalonii din pănură brumărie. Mălinarii mergeau la chiuă în satul Borca din județul Neamț.

La femeii cămășile erau făcute din aceleași categorii de pânză ca și la bărbați cu deosebirea că erau mai înflorate iar puii, așezați pe mâneci, stani și poale, aveau motive geometrice de culoare roșie cu verde la altiță sau negri peste tot. Puii menționați mai sus erau țesuți, dar erau și pui cusuți care de obicei aveau motive florale simple și colorate.



**(8) – Cămășă cu roșu și verde**

Femeile purtau catrința în așa fel încât aceasta acoperea genunchii, iar puii de pe poale erau cu 5-10 cm mai jos de catrință.

Babele purtau catrința lungă care acoperea pulpa piciorului. Acum este tendința greșită de a purta catrința lungă, iar poalele să „măture” pământul, pentru că altfel nu ești „vedetă”, deci: „ce porți lele...”, dar mai este și o altă vorbă „poartă-te cum ți-i portul și vorbește cum ți-i vorba”. Catrințele erau țesute din lână sau strămătură și erau ornamentate cu vrăste cu motive geometrice cusute cu mătase albă iar la poale aveau bată simplă sau bată cu model („lâncez”).

Iarna, atât bărbații cât și femeile purtau cojoace din piele de oaie și sumane din pănură. La început cojoacele au fost simple, neornamentate, tivite cu burdujel, iar mai târziu când au început să se coase cojoace la Valea Seacă, acestea au fost ornamentate ca și bonzile și aveau prim negru de miel în față, la guler și la poale.



**(9) – Fotografie din anul 1960**

Sumanele erau din pănură neagră, croite drept și ornamentate cu șnur din lână, „sarad”. Erau și sumane făcute din pănură, cu croială de palton și cu guler de blană de miel. Odată cu lăsarea frigului mălınării foloseau, atât la costumul național de sărbătoare, dar în special la cel de lucru, flaneaua împletită din lână de culoare brumărie sau albă care se purta pe sub boandă, suman și chiar sub cojoc.

Pentru încins, femeile foloseau bârneța care era țesută din lână și ornamentată cu motive geometrice. Bărbații se încingeau cu „chingă” (un fel de brâu țesut din lână cu motive florale colorate) sau foloseau cureaua din piele, simplă sau cu ornamente din zona Bistriței. Bătrânii se încingeau cu brâu de lână țesut în „ozoare” de culoare roșie.

Pe cap bărbații purtau iarna căciulă de miel, înaltă, țuguiată și plesnită într-o parte, iar vara pălărie cu borul lat și cu panglică (cordică). Copiii purtau pălării verzi cu șnur („găitan”). Femeile purtau pe cap, iarna, „bertă”, un fel de tulpan mai gros țesut din lână iar vara, de sărbători, purtau batic înflorat („casâncă”), iar la lucru purtau batic din pânză albă. Femeile mai bătrâne purtau tulpan negru cu ciucuri.



(10) – Fotografie din anul 1961

De încălțat se încălțau cu opinci din piele de porc în care se purtau ciorapi împlețiți din lână sau obiele din pânură și se legau cu nojițe de lână. Mai târziu au apărut opincile din cauciuc (din anvelopă de mașină sau de motocicletă) care se foloseau în special la lucru deoarece erau mai rezistente. La costumul național de sărbătoare se foloseau și cizmele, bocancii sau pantofii care cu timpul au înlocuit în totalitate opincile chiar și la lucrul câmpului sau în gospodărie.

Acum 40-50 de ani, în Mălini au început să apară bonzile din piele de oaie cu prim negru din piele de miel și cusute cu pui colorați și înflorați ca în satele vecine, Băișești și Brăiești.

În urmă cu 30-40 de ani au apărut fotele, asemănătoare celor din Muntenia care înlocuiau catrința tradițională, iar cămășile au început să se coase pe material sintetic și transparent, kitschuri care acum se folosesc tot mai puțin, iar în îmbrăcămintea formațiilor folclorice care reprezintă zona nu se mai folosesc deloc.

# **MIJLOACE DE PROMOVARE ȘI VALORIFICARE A FILONULUI FOLCLORIC**

# **PROMOVAREA CULTURII TRADIȚIONALE BUCOVINENE PRIN IMPLICAREA PAROHIILOR**

**Dr. Constanța CRISTESCU**

[Consultant artistic muzicolog, Centrul Cultural Bucovina-  
CCPCT, Suceava]

## **Centrul Cultural Bucovina – instituție de salvagare a patrimoniului cultural imaterial din județul Suceava**

*Centrul Cultural Bucovina* este o instituție de cultură înființată în anul 2009 în baza OUG nr. 118 din 2006 privind înființarea, organizarea și funcționarea așezămintelor culturale, prin reunirea a trei instituții profilate pe promovarea patrimoniului cultural imaterial, în forme specifice: conservare-valorificare, educație culturală și artele spectacolului, respectiv Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, Ansamblul Artistic Profesionist „Ciprian Porumbescu” și Școala Populară de Arte „Ion Irimescu” din Suceava.

## **I. Colaborarea Centrului Cultural Bucovina cu Arhiepiscopia Sucevei și Rădăuților**

Deoarece cultura tradițională a Bucovinei cuprinde două filoane – filonul de tradiție bizantină și patrimoniul cultural imaterial -, Centrul Cultural Bucovina desfășoară programe culturale care vizează ambele filoane. În acest sens, Regulamentul de organizare și funcționare a Centrului Cultural Bucovina, aprobat prin Hotărârea Consiliului Județean Suceava nr. 124 din 28 iulie 2014, ca și în regulamentele anterioare, prevede în cap. I Art. 1 (4) *colaborarea și cu Arhiepiscopia Sucevei și Rădăuților*.

## **1. Colaborarea pe filonul culturii muzicale de tradiție bizantină**

### **1.1. Festivalul-concurs de muzică religioasă Bunavestire.**

Înființat în anul 1990 la inițiativa domnului Ion Iacob, în prezent președintele Societății de Cultură „Dimitrie Gusti” din Fundu Moldovei, festivalul coral „Bunavestire” a beneficiat de-a lungul timpului de sprijinul Primăriei și Consiliului local Fundu Moldovei, al Consiliului Județean Suceava, al unor instituții de cultură locale și județene între care *Centrul Cultural „Bucovina”* prin *Centrul pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale* a susținut financiar și logistic fiecare ediție anuală pe parcursul a 25 de ediții. *Festivalul coral de muzică religioasă* se desfășoară sub patronajul *Bisericii Ortodoxe Române* prin *Arhiepiscopia Sucevei și Rădăuților*, cu binecuvântarea I.P.S. Pimen.

Obiectivele festivalului vizează, în primul rând, promovarea valorilor veritabile ale creației corale de cult ortodox, a cântecului patriotic și revigorarea mișcării corale. De-a lungul celor 25 de ediții, au evoluat pe scena festivalului peste 30.000 de participanți, din Republica Moldova – Soroca, din țară: Iași, Bistrița, Botoșani, Maramureș, Mureș, Galați, Brăila, Neamț, Vaslui, Vrancea etc și din localități ale județul Suceava. Din județul Suceava au participat formații corale din localitățile: Berchișești, Bivolărie – Vicovu de Sus, Bosanci, Breaza, Calafindești, Cacica, Capu Câmpului, Grănicești, Dorna Candrenilor, Câmpulung Moldovenesc, Dornești, Fundu Moldovei, Ilișești, Lămășeni, Moldova Sulița, Rădăuți, Sadova, Siret, Stroiești.

Concursul se desfășoară pe 5 *secțiuni* și anume: I. coruri de copii, II. coruri de licee cu profil muzical, III. coruri licee cu alt profil, IV. coruri ale așezămintelor culturale și V. coruri parohiale. Festivalul are la bază un *regulament* întocmit de o



echipă de specialiști reputeți, în frunte cu profesorul universitar și compozitorul ieșean Viorel Munteanu.

După cum se poate observa, *concursul promovează activitatea corală parohială în cadrul secțiunii a V-a*, implicația preoților în instruirea corurilor de copii, de tineret și de adulți fiind o realitate incontestabilă în cadrul celorlalte secțiuni.

În privința repertoriului performat de formațiile corale în cadrul manifestării este promovat și *folclorul*, sub formă de prelucrări corale semnate de compozitori reputeți pe plan național.

### *1.2. Festivalurile-concurs de toacă pentru copii și tineret.*

Începând din anul 2013 Centrul Cultural Bucovina susține logistic, prin specialist evaluator în juriu, două festivaluri-concurs de toacă pentru copii și tineret organizate în județul Suceava. Primul, intitulat *Lemnul sfânt care cântă*, ajuns la a IV-a ediție, este organizat de Parohia Ortodoxă nr.1 Dumbrăveni prin preot paroh Vasile Ioniță - în prima duminică a lunii august, iar al doilea, ajuns la a V-a ediție, intitulat *Răsună toaca-n cer*, este organizat de Parohia Ortodoxă Rotunda, din inițiativa preotului paroh Mihai Ursuleasa - în a doua duminică a lunii august.

Începând din anul 2015 Centrul Cultural Bucovina sprijină și financiar aceste festivaluri prin acordarea de premii în bani și în cărți.

Conform regulamentului de organizare a festivalului-concurs de toacă, acesta se desfășoară pe următoarele categorii de vârstă: I. categoria copii 3-6 ani; II. categoria elevi clasele I-IV; III. categoria elevi de gimnaziu (clasele V-VIII) și IV. categoria elevi de liceu, școli de meserii și studenți. Evaluarea prestației artistice a fiecărui concurent se face după următoarele criterii: calitatea isonului, diversitatea ritmică, frumusețea și diversitatea florilor, calitatea segmentelor

introdutive și a celor finale, echilibrul formei, ținuta publică. Evident, criteriile se adaugă progresiv de la o categorie de vârstă la alta, ținând seama de posibilitățile tehnice și capacitatea artistică a fiecărei vârste în parte.

### *1.3. Carte muzicologică și discografie-document.*

1.3.1. În anul 2011, la inițiativa președintelui Consiliului Județean Suceava, Gheorghe Flutur, sub egida Centrului Cultural Bucovina a fost realizat DVD-ul documentar intitulat ***Clopotele Bucovinei***, prin filmarea și înregistrarea audio a unor modele de semnale de clopote și toacă de la mănăstiri și biserici de mare vechime, ce formează parte din salba cetățitorilor ortodoxiei românești din Nordul Moldovei : Putna, Sucevița, Voroneț, Moldovița, Probota, Slatina, Dragomirna, Sf. Ioan cel Nou din Suceava, Biserica Arbore și Pătrăuți. Discul reflectă tradiția muzicală a semnalizării liturgice instrumentale, în unitatea și individualitatea acustică, armonică și orchestrală, într-o viziune de succesiune discografică bazată pe principiul contrastului de sonoritate îmbinat cu principiul acumulării orchestrale, ce pune în valoare fiecare centru monahal și bisericesc reprezentat sonor.

1.3.2. În anul 2012, s-a publicat ediția a II-a, a monografiei ***Chemări de toacă, însoțită de disc document***, autor Constanța Cristescu, în editura suceveană Lidana.

1.3.3. Monografia lui Leca Morariu intitulată ***Iraclie și Ciprian Porumbescu*** însumează aproape 2000 pagini dactilo, grupate în patru volume, sub îngrijirea muzicologului prof. univ. dr. Vasile Vasile. Este publicat volumul I/2014 și volumul al II-lea/2015, fiind în pregătire vol. al III-lea/2016.

## ***2. Colaborarea pe filonul promovării patrimoniului imaterial***

*2.1. Participarea unor preoți cu formații artistice alcătuite din membri ai parohiilor pe care le păstoresc la festivaluri-concurs de folclor.*

În cadrul Festivalului-concurs județean de foclor intitulat *Comori de suflet românesc*, sunt preoți ortodocși și preoți ai unor comunități etnice din Bucovina care instruiesc și conduc formații artistice de copii și tineret profilate pe interpretarea și promovarea culturii tradiționale proprii, preponderent folclorice. Dincolo de bunele intenții și de instruirea artistică de bună calitate – vocală, instrumentală, de ansamblu etc. -, majoritatea prezintă în concurs un repertoriu *nereprezentativ* pentru comunitatea etnică pe care o păstoresc. Majoritatea dintre preoții conducători de grupuri « folclorice » dovedesc că nu cunosc folclorul adevărat al comunității pe care o păstoresc și pe care doresc să o promoveze artistic și competițional, performând șlagăre.

Dincolo de bunele intenții, majoritatea dovedesc o lipsă de cunoaștere și de pregătire în domeniul patrimoniului cultural imaterial, neînțelegând, de fapt, ce reprezintă *folclorul* pentru comunitatea pe care o păstoresc.

## 2.2. *Implicarea unor preoți la realizarea unor discuri de colecție și a concertelor de lansare discografică.*

2.2.1. În această direcție menționez implicarea Parohiei Ortodoxe Botoș, comuna Ciocănești, prin eforturile preotului Mihai Țehanciuc, la realizarea primului disc documentar din seria "Colecția de folclor a Bucovinei", intitulat *Colinde din zona Dornelor*, publicat de Centrul Cultural Bucovina în anul 2011. Pe acest disc gospodarii Parohiei Botoș figurează cu patru colinde: *Coborât-a coborât*, *Colinda lui Adam*, *La poartă la Ștefan Vodă* și *Sus la poarta ceriului*. Dublul disc a fost realizat pe baza unor cercetări și culegeri recente de folclor în sate din zona Dornelor (anii 2010-2011).

2.2.2. Grupul vocal bărbătesc ***Flori de măr*** din Râșca, condus de preoteasa prof. Mihaela Grădinariu, în care preotul satului Stelian Grădinariu este membru de bază, este un reputat grup vocal folcloric în Bucovina, dar și în peisajul cultural

românesc, fiind promovat și în emisiuni prestigioase de televiziune, cum sunt cele realizate de Grigore Leșe sub titlul generic *Drumul lui Leșe*, ca model de autenticitate tradițională. Grupul folcloric din Râșca este foarte activ, fiind prezent și pe discul de colecție dedicat *Cântecului de cătănie din Bucovina* istorică, publicat în anul 2015 în aceeași „Colecție de folclor a Bucovinei”, prin reconstituirea audio a patru piese din manuscrisele inedite ale culegerilor de folclor bucovinean de la începutul secolului al XX-lea ale învățătorului sucevean Alexandru Voievidca, conservate de Biblioteca Națională a României la ”Colecții speciale”. Este interpretul pieselor *Cântă cucu vinerea*, *Vin doi frați din cătunie*, *M-am pornit pi drum diparti* și *Acum ceasul bate unu*.

2.2.3. Corul bărbătesc al Parohiei Ortodoxe Salcea, condus de preot Doru Budeanu a contribuit la realizarea discului *Cântece de cătănie din Bucovina* sus-menționat (vezi 2.2.2.). *În luna lui mai întâi*, *Mă suiam în deal la vie*, *Cât e Suceava de mare* și *Sună trâmbița de ducă* sunt titlurile cântecelor reconstituite audio de preotul muzician cu talentații săi enoriași. Discul reconstituie audio un fond muzical de o valoare documentară și istorică inestimabilă, ce ilustrează prin cântec tragedia socio-economică și familială provocată de recrutarea românilor din Bucovina istorică în serviciul militar al Imperiului Austriac.

2.2.4. La realizarea acestui disc de reconstituiri documentare de la începutul secolului al XX-lea și-au adus aportul și doi tineri preoți, care, cu binecuvântarea Î.P.S. Pimen, au interpretat cântecele incluse pe disc, în strai preoțesc, în cadrul concertului folcloric de lansare discografică organizat la Universitatea Ștefan cel Mare din Suceava, în cadrul Festivalului European al Artelor ”Ciprian Porumbescu” ediția a V-a/2015. Tinerii preoți patrioți sunt Bogdan Țarcă din Vatra Dornei și Mihai Botezat din Câmpulung Moldovenesc. Ei au interpretat solo câte două cântece lirice de alean și

înstrăinare, adaptându-se stilului de interpretare parlando-rubato: *Când la oaste m-au luat, De trei ani și jumătate, Busuioc crescut în cale și Ieși, măicuță-n deal la cruce*. Se pot audia și viziona online pe:

<https://www.youtube.com/channel/UCDT5hiuAeh9M7HaeBwcAprg>: *Cântece de cătănie 11 iunie 2015-Concert folcloric*; Emisiunile *Din Colecția de folclor a Centrului Cultural Bucovina* nr. 9 și 10.

### 2.3. Colaborarea cu preoți pe plan editorial

2.3.1. Preotul-profesor universitar Florin Bucescu, originar din Grănicești, o personalitate singulară în peisajul cultural românesc, este un reputat etnomuzicolog și bizantinolog. Împreună cu profesorul Viorel Bîrleanu a elaborat o monografie etnomuzicologică fundamentală pentru Bucovina, intitulată *Bătrâneasca*, republicată sub egida Centrului Cultural Bucovina în anul 2013 într-o nouă ediție actualizată și îmbogățită, însoțită de disc-document, sub titlul *Stilul muzical arhaic din ținutul Rădăușilor*. Trebuie subliniată, însă, contribuția etnomuzicologică fundamentală de o viață a savantului Florin Bucescu în calitate de colaborator al Arhivei de Folclor a Moldovei și Bucovinei din Iași, prin studiile, antologiile și monografiile închinat folclorului muzical, fie că acestea completează monografiile filologice, fie că sunt dedicate integral unui segment al folclorului muzical din întreaga Moldovă sau dintr-o zonă conservatoare a expresiilor culturale tradiționale. A contribuit, uneori împreună cu colaboratorul său Viorel Bîrleanu (abr.V.B.), cu articole la *Ghidul iubitorilor de folclor*, manual de educație culturală cu apariție periodică anuală publicat sub egida Centrului Cultural Bucovina-CCPCT. Menționez următoarele titluri: *Considerații etnomuzicologice privind doina vocală și melodiile instrumentale din Bucovina*, nr.1/2011, p. 73-112; *Alexandru*

Voevidca nr. 2/2012, p. 45-56; *Cântecul propriu-zis de pe Valea Șomuzului Mare* (cu V.B.) nr.4/2014, p. 28-51.

2.3.2. Preotul Constantin Hrehor, un cărturar reputat din Grănicești, care a și fost premiat cu Premiul Academiei Române în anul 2013, s-a atașat de echipa Centrului pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale din Centrul Cultural Bucovina, participând ca un adevărat pater alături de aceasta la manifestări culturale de promovare a patrimoniului cultural imaterial prin intermediul producției de carte și discografie etnomuzicologică și etnografică, dar și prin intermediul artei, el însuși fiind practicant al cântului la vioară. Deseori a făcut demonstrații fermecătoare de integrare violonistică în tarafuri formate adhoc, cu care a încântat auditoriul. Preotul Constantin Hrehor animează cu har și înțelepciune seria itinerantă intitulată *Dialogul artelor* organizată anual de echipa departamentului menționat în localități ale județului Suceava. Ca un bun cunoscător al enoriașilor săi, preotul Constantin Hrehor s-a implicat în promovarea unor figuri de rapsozi și animatori locali, realizându-le interesante și elocvente portrete artistice și culturale în numerele *Ghidului iubitorilor de folclor*. Menționez, în acest sens articolele: *Ion Țibu*, în *Ghidul ...* nr. 4/2014, p. 195-200 și *Matematică și coregrafie*, în *Ghidul...*, nr. 5/2015, p. 193-200. [Vezi în ediția online din biblioteca digitală a Institutului Patrimoniului: <http://www.cimec.ro/Biblioteca-Digitala/Biblioteca.html#Muzică.>]

## **II. Atitudinea generală a preoților față de patrimoniul cultural imaterial**

Chiar dacă sunt câțiva preoți luminați cu deschidere spre înțelegerea culturii tradiționale și cu dragoste reală de folclor - menționați anterior -, majoritatea preoților ignoră tradițiile satelor pe care le păstoresc și disprețuiesc folclorul. Aceasta pentru că nu au pregătirea profesională dobândită din școală

spre a putea înțelege particularitățile și valoarea civilizației autohtone din locurile în care devin păstori de suflete.

O spiritualitate în care tradițiile comunităților sunt disprețuite, cenzurate ori ignorate de preoți este mutilată, iar comunitățile suferă și se înstrăinează de propria lor identitate culturală.

Atitudinea păstorilor de suflete față de tradițiile și expresiile culturale tradiționale ale comunităților din enorii, de desconsiderare, disprețuire și ignorare, este inumană, nepatriotică, neconstituțională și nelegală, în plus este o dovadă de incultură rezultată din lipsurile sistemului educațional actual.

În acest sens, într-o altă conjunctură socio-culturală din secolul al XIX-lea, compozitorul austriac Franz Schubert afirma: ”Urâsc din adâncul sufletului acea îngustime de spirit care-i face pe atâția oameni mărunți să creadă că numai lucrurile cu care se îndeletnicesc ei sunt cele mai interesante, iar tot restul nu reprezintă nimic...”

### **III. Oportunități de revizuire a programei universitare în învățământul teologic**

După Revoluția din 1989, în unele facultăți de teologie ortodoxă a fost introdusă în programa de studiu a unor secții disciplina *Folclor și etnologie*, pentru care s-a apelat la oameni de știință care aveau un palmares științific convingător pentru a fi încadrați pe posturi superioare de conferențiar și profesor universitar. Elanul cultural al teologilor a durat doar până la acreditarea unor facultăți și secții universitare, programul disciplinei etnologice reducându-se treptat, de la an la an, până la eliminarea completă a disciplinei din programa de studiu universitar sub pretextul aplicării programului de la Bologna. Programul educațional de la Bologna nu prevede desființarea disciplinelor fundamentale, ci doar organizarea învățământului universitar pe două niveluri de studiu certificate prin diplome.

Din nefericire, sub același pretext, și în universitățile laice, la facultățile și secțiile unde se predă cândva folclor în cadrul unor catedre cu discipline specializate, disciplinele dedicate studiului folclorului au fost reduse la dimensiunea unui curs sau modul de un semestru, fiind tratată cu dispreț și desconsiderare de către cadrele didactice universitare. În cele mai multe cazuri, această disciplină completează catedra unor cadre universitare nespecializate pe domeniul patrimoniului cultural imaterial.

În contextul cultural universal și național actual, în care salvagardarea patrimoniului cultural imaterial al comunităților etnice este o oportunitate în procesul globalizării, *este necesară introducerea, în programele facultăților de teologie ortodoxă, a unei discipline de studiu general al culturii tradiționale prin elemente de patrimoniu cultural imaterial*, care să pregătească viitorii preoți și absolvenți ai secțiilor acestor facultăți pentru o activitate pastorală complexă, nediscriminatorie în privința înțelegerii și promovării culturii tradiționale a comunităților. Deasemenea, *este necesară reintroducerea studiului disciplinelor fundamentale menite să formeze specialiști în domeniul patrimoniului cultural imaterial și în universitățile laice*, acolo unde cândva au fost create adevărate școli științifice de prestigiu internațional.

Așa vom intra și noi în rând cu lumea civilizată: respectând și continuând tradiția folclorică în contemporaneitate pe fundamentele create de științele etnomuzicologice, folcloristice, etnografice, etnologice, sociologie pe parcursul unui secol, printr-o educație echilibrată, nediscriminatorie și plină de respect față de spiritualitatea tradițională.



**ORCHESTRA POPULARĂ PROFESIONISTĂ  
FOLCLOR ca obiect al studiului etnomuzicologic:  
MUZICA TRADIȚIONALĂ ȘI SOCIETATEA  
CONTEMPORANĂ  
(abordare preliminară)**

**Dr. Vasile CHISELIȚĂ**

[Cercetător științific etnomuzicolog, Academia de Științe  
a Republicii Moldova-Institutul Patrimoniului, Chișinău]

Pornind de la tema enunțată, aș dori să aduc unele precizări privind actualitatea acesteia ca obiect al cercetării etnomuzicologice, să evidențiez mizele epistemologice de bază și noutatea unui astfel de demers științific în câmpul exegetic al culturii muzicale tradiționale din Republica Moldova – ale cărei caracteristici transcend, firește, dincolo de hotarele ei geografice, fiind deopotrivă în acord cu tendințele evoluției culturii populare/folclorice din mai toate republicile ex-sovietice, dar și din țările ex-socialiste din Europa de Est, și să punctez, totodată, într-o manieră concisă, esențializată, sub formă de teze cu caracter rezumativ câteva din conceptele teoretice ale antropologiei culturale și etnomuzicologiei moderne, importante în procesul elaborării instrumentelor de lucru și cristalizării viziunii metodologice asupra obiectului. Expunerea de față constituie o formă de prezentare publică a proiectului instituțional de cercetare cu tema: *Muzica tradițională din Republica Moldova ca patrimoniu și factor mediatic în epoca modernă: orchestra populară „Folclor”*. În cadrul restrâns al prezentului studiu nu avem pretenția însă de a elucida sau de a epuiza toate aspectele problemei, lucru, de altfel, imposibil în faza incipientă a oricărei întreprinderi de cercetare. Am vrea să credem, că ideile, conceptele, metoda și aspectele prezentate în prezentul studiu pot fi valorificate în

cercetarea etnomuzicologică a fenomenelor culturii populare contemporane din spațiul mult mai larg al Europei Centrale și de Est, incluzând, în primul rând, România, a cărei traiectorie de evoluție socioculturală postbelică a evidențiat, sub povara ideologiei totalitare comuniste, procese comparabile, dacă nu chiar similare sub aspect tipologic.

Demersul nostru își propune să argumenteze necesitatea studierii orchestrelor populare profesioniste din Republica Moldova ca factor al identificării, documentării, instituționalizării, canonizării, academizării, revalorizării, actualizării, transformării, urbanizării, capitalizării, conservării, prezervării, patrimonializării și diseminării în spațiul public și mediatic actual a genurilor și creațiilor de muzică tradițională, veche, orală, preluate din cultura rurală (țărăneasă), moștenită de la generațiile predecesoare, în procesul negocierii noilor identități culturale din societatea modernă. Cercetarea vizează, în fapt, două perioade distincte ale istoriei culturale contemporane. Prima cuprinde o parte din epoca totalitarismului sovieto-comunist (1967-1991), iar a doua, - perioada contemporană a tranziției post-sovietice (1991-prezent). De-a lungul acestor două perioade, raportul hegemonic dintre cultură, ideologie, putere politică și piața de consum a procurat nuanțe particulare, deseori contrastante, punând în evidență tendințe și modalități specifice de preluare, prelucrare, producere, actualizare și transmitere a patrimoniului cultural imaterial, în speță, a muzicilor rurale (vernaculare) de sorginte orală. Altădată viguroase în planul funcționalității sociale și destul de diversificate sub aspectul stilului de interpretare și al identităților etnice, sociale, culturale, regionale, muzicile tradiționale au intrat, mai cu seamă, după deschiderea, la începutul anilor '90, către comunicarea globală a culturilor, concomitent cu creșterea spectaculoasă a rolului tehnologiilor electroacustice avansate în diseminarea mesajelor, într-un proces accentuat de

desuetudine și recul. Nu întâmplător, în noul context sociocultural, creat la confluența secolelor XX-XXI, Convenția UNESCO (Paris, 2003) stabilește drept obiectiv major al guvernelor naționale identificarea, inventarierea, salvagardarea, recrearea, prezervarea și transmiterea muzicilor tradiționale ale popoarelor și comunităților culturale locale. Element important al patrimoniului cultural imaterial al umanității, muzicile tradiționale constituie, așadar, un „factor de apropiere, de schimb și de înțelegere între ființele umane”, un mijloc de coeziune, consolidare și dezvoltare socială a comunităților, conferindu-le acestora „un sentiment de identitate și continuitate”<sup>1</sup>.

Actualitatea și, totodată, noutatea temei alese pentru cercetare rezultă, în primul rând, din lipsa cvasi totală, în spațiul autohton, a lucrărilor științifice speciale la acest capitol, iar în al doilea rând, - din complexitatea și valoarea teoretică și practică a problematicii antropologice, muzicologice, culturologice și sociologice implicite, strâns conexată la procesele de evoluție, conservare și valorificare a patrimoniului cultural imaterial național, ca parte integrantă și indispensabilă a strategiei de dezvoltare durabilă a societății moderne, în contextul globalizării economice, culturale, tehnologice și informaționale. Absența cercetărilor la tema enunțată se datorează, credem noi, și faptului că majoritatea absolută a exegeților autohtoni din domeniu s-au axat, în mod exagerat, pe viziunea romantică, oarecum depășită, statică, esențialistă, fundamentalistă asupra folclorului, conform căreia, merită a fi cercetate doar faptele culturale provenite exclusiv din societatea țărănească, din obiceiurile, normele și

---

<sup>1</sup> *Convenție pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial* (introducere și art.2). Disponibil online: <http://www.monitoruljuridic.ro/act/conventie-din-17-octombrie-2003-pentru-salvagardarea-patrimoniului-cultural-imaterial-emitent-act-international-publicat-n-monitorul-oficial-67741.html> (vizitat: 15.02.2015)

tradițiile rurale ancestrale. Acestea erau ridicate la rangul de etalon al purității, autenticității și identității culturale naționale. Documentarea și cercetarea etnomuzicologică se îndrepta prioritar spre cântecele și muzicile țărănești „vechi”, tratate ca lucruri sfinte, sacrale, canonice, primordiale, ca mesageri ai unui trecut îndepărtat, mitic și mistic, ca furnizori ai unor adevăruri absolute. Evoluțiile mai noi ale creației orale, fenomenele de transformare, adaptare, actualizare, urbanizare, valorificare și promovare modernă a culturii muzicale populare erau metodic marginalizate, neglijate, omise sau chiar respinse din vizorul cercetării, ele fiind tratate ca elemente străine, toxice, infecte, decadente, de obicei, sub licența inautenticității sau al pretinsului caracter subversiv. Astăzi, în epoca deschiderii globale a cunoașterii, înțelegem mai bine deficiențele, inadecvarea, îngustimea și riscurile gnoseologice nejustificate ale unei astfel de optici reduționiste.

Din larga panoramă a fenomenelor artistice ce țin de valorificarea profesionistă a moștenirii culturale muzicale autohtone, ne propunem să ne focalizăm atenția pe analiza valențelor sociale, etnoculturale, identitare, artistice și patrimoniale ale repertoriului orchestrei de muzică populară „Folclor”, un exemplu elocvent și un laborator reprezentativ al practicilor de construcție/re-construcție culturală și patrimonială din perioada sovietică și post-sovietică. Această orchestră a fost fondată la răspântia anilor 1967-1968, pe valul noii unde folclorice și neoromantice în creația artistică din fosta URSS, beneficiind de efortul, competența profesională și dăruirea plenară a reputatului (actualmente, regretatului) maestru, muzician, violonist, creator și dirijor Dumitru Blajinu (1934-2015), în cadrul Radioteledifuziunii de stat a RSS Moldovenești, astăzi – IPNA Compania „Teleradio-Moldova”. Sub auspiciul acestei instituții publice naționale, merituosul colectiv artistic a activat timp de 36 de ani, în calitate de orchestră populară profesionistă de studio, fiind sponsorizată

de stat. În acest răstimp, ea a reușit să înregistreze, pentru fondul audio-vizual republican cu destinație mediatică, un număr impresionant, încă neevaluat statistic, estimat prezumtiv la circa o mie cinci sute-două mii de lucrări preluate, recreate, inspirate sau re-imaginat din folclor, cântece și melodii instrumentale reprezentând cele mai variate genuri ale muzicii tradiționale, majoritatea sub formă de prelucrări, armonizări și stilizări de autor, fixate în scris, sub formă de partituri, schițe și știmate pentru orchestră, soliști vocali și instrumentiști. Din anul 2005, orchestra „Folclor” a fost transferată la Filarmonica Națională „Serghei Lunchevici”, unde desfășoară o amplă activitate concertistică până în prezent. Scopul, baza estetică și credo-ul artistic al acestui colectiv au fost definite, *ab initio*, prin însăși denumirea sa – „Folclor”, care sugera orientarea spre valorile muzicii folclorice vechi, cu scopul de a dezvolta și a propaga un nou tip de muzică tradițională, în acord cu noile necesități culturale ale societății postbelice din RSS Moldovenească, aflate în plin proces de modernizare economică și de reformare ideologică socialistă.

Orchestra „Folclor” reprezintă deopotrivă o instituție culturală de prim rang, un factor și agent social important în peisajul artistic din Republica Moldova. Ea a avut implicații majore în evoluția culturii muzicale naționale din ultimele patru-cinci decenii. Acestui colectiv artistic îi aparține un rol-cheie în dezvoltarea și consolidarea unei noi direcții stilistice pe tărâmul artei populare (folclorice) contemporane, cunoscute în etnomuzicologia modernă sub conceptul de *muzica neo-tradițională*. Acest concept inovator, apt a oferi un cadru epistemologic adecvat înțelegerii sistemice a evoluțiilor moderne ale patrimoniului cultural imaterial, a fost propus, în

anul 1995, de cercetătoarea americană Donna Buchanan<sup>2</sup>. El a rezultat din investigațiile speciale ale amplului fenomen cultural, reprezentat de ansamblurile de cântec și dans de stat din Bulgaria, care au exercitat o influență covârșitoare asupra formării noilor identități culturale naționale bulgărești în epoca modernă. Autoarea a demonstrat cu prisosință faptul că muzica neo-tradițională, promovată de orchestrele populare profesionale, sub auspiciul unor instituții mediatice, artistice și propagandistice ale statului, tinde să reprezinte un etalon al modernizării moștenirii culturale locale, prin adoptarea unui nou stil de interpretare, care se apropie sensibil de practicile și metodele profesionalismului muzical occidental. Principiile de generare și de funcționare a muzicii neo-tradiționale se axează, în opinia autoarei, pe preluarea selectivă, documentarea, fixarea scriptică, prelucrarea și revalorizarea vechiului material muzical în forme actualizate, standardizate, europenizate. Sistemul mijloacelor de expresie și infrastructura de creație propriu-zisă se dezvoltă grație metodei transferului inovațional din cultura academică occidentală. Spre deosebire de muzicile tradiționale de altădată, în general, restrânse la cadrul comunităților rurale, noul produs cultural se orientează spre o piață economică și mediatică mult mai largă, urbanizată, care favorizează fuzionarea și hibridizarea formelor și genurilor de creație națională cu cele internaționale. Cercetătoarea română Speranța Rădulescu tratează acest fenomen cultural sub prisma conceptului francez de „muzică folclorică sau folclorizată, oficială”. Promovată instituțional și intens utilizată în scop mediativ și propagandistic, mai cu seamă în epoca totalitarismului comunist, muzica folclorică oficială a servit

---

<sup>2</sup> Buchanan Donna. *Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras*. In: *Ethnomusicology*, Vol.39, No.3, 1995, p. 381-416.

drept „alternativă politizată a muzicilor țărănești”<sup>3</sup>. Procesele descrise de Donna Buchanan ni se par însă mult mai concludente și adecvate realităților culturale de la răspântia secolelor XX-XXI. Ele relevă analogii tipologice izbitoare cu situația în domeniu din Republica Moldova. Termenul „muzică neo-tradițională”, propus de autoarea americană, exprimă exact sensul evoluției vechiului fond muzical: înnoirea, modernizarea și transformarea. Din atare motive, în studierea repertoriului orchestrei „Folclor”, folosirea termenului de „muzică neo-tradițională” constituie, credem noi, nu numai o premisă teoretică, ci și o necesitate metodologică obiectivă.

Într-un studiu anterior, am prezentat și fundamentat o nouă viziune asupra fenomenului artei muzicale populare din Republica Moldova<sup>4</sup> ca sistem. Am adus argumentele plauzibile în favoarea necesității revizuirii metodologiei și a strategiilor de cercetare în etnomuzicologia autohtonă, prin debarasarea de dominația nefastă a clișeelelor și conceptelor teoretice depășite, prin orientarea exegezei de specialitate spre realitățile socio-culturale actuale, sensibil diferite de cele din perioada romantică și națională de evoluție a culturii tradiționale/ folclorice (a doua jumătate a secolului al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea). Am identificat patru categorii sau domenii principale de manifestare a „popularului muzical”, importante în procesul identificării și studierii transformărilor emblematice, ce s-au produs în peisajul general al culturii populare din perioada tranziției, după căderea, în

---

<sup>3</sup> Rădulescu Speranța. *Peisaje muzicale în România secolului XX*, București, Editura Muzicală, 2002, p. 81-82.

<sup>4</sup> Chiseliță Vasile. *Muzică tradițională, folclorică, neo-tradițională și populară: de la metaforă la metodă de cercetare a sistemului culturii populare sincretice contemporane din Republica Moldova*, în: ARTA, Seria Arte audiovizuale, Serie nouă, Vol. XXIII, nr.4. Chișinău, Garomont, 2014, p.16-21.

anii 1990-1991, a așa-numitei „cortine de fier”. Astfel, am evidențiat următoarele categorii ale artei muzicale populare:

1) *muzica tradițională*, specifică comunităților rurale, moștenită din generație în generație, transmisă pe cale orală, prin grai viu, fără scriere, prin co-participare și interpretare la auz, prin mijlocirea instrumentelor muzicale vechi, tradiționale, acustice. Această muzică valorifică genuri, forme, conținuturi tematice și mijloace de expresie din trecut, în strânsă legătură cu datinile și obiceiurile tradiționale ale comunităților sătești. Astăzi, muzica tradițională acoperă un segment destul de redus al pieței culturale naționale și resimte o tendință continuă de descreștere;

2) *muzica folclorică* sau *folcloristică*, domeniul resuscitării și valorificării elementelor de muzică tradițională (țărăneasă) veche într-un context cultural nou, mai larg, impropriu, urbanizat, diferit de cel nativ, și anume: scena, festivalul, concursul, concertul, serbarea populară, turneul artistic, radioul, televiziunea, mass media, școala, educația, discografia, campania electorală, turismul etc. Actorul principal al acestei arte populare îl reprezintă ansamblurile folclorice profesioniste sau amatoricești, majoritatea apărute la oraș, sub formă de proiect cultural, în cadrul unor instituții, sub egida unor specialiști folcloriști. Astăzi, muzica folclorică acoperă, totuși, o nișă modestă pe piața culturală locală;

3) *muzica neo-tradițională*, domeniul orchestrelor populare, al ansamblurilor de cântec și dans popular, de regulă, sponsorizate și patronate de stat, majoritatea apărute în perioada postbelică sovietică și proliferează până în prezent. Acestea constituie un factor și un mijloc eficient al modernizării, standardizării și instituționalizării stilurilor de muzică tradițională, din care se inspiră și își asigură resursa de creație. Muzica neo-tradițională acoperă un segment important al pieței culturale contemporane;



4) *muzica populară modernă*, un sub-gen al culturii globale *World Music*, domeniu distinct al valorizării și capitalizării surselor de muzică tradițională locală în albia stilurilor occidentale de muzică comercială *ethno-pop*, *ethno-jazz*, *ethno-rock*, *ethno-folk*, *pop-folk*, *turbo-folk*, *balkan-pop* ș.a., stiluri extrem de prolifiche, începând cu anii 1990. Acestea au beneficiat de posibilitățile extraordinare ale noilor instrumente electronice, tehnologii mediatice și computaționale. În virtutea accesibilității, atractivității și diseminării mediatice globale, muzica populară modernă tinde să domine partea cea mai însemnată a pieței culturale locale.

Totodată, am subliniat, că cele patru categorii ale popularului muzical din Republica Moldova sunt în strânsă relație și nu pot fi dissociate decât la nivel analitic. Am mai demonstrat și faptul, că în domeniul public, acestea interacționează pe multiple planuri, se influențează și se induc reciproc, mai cu seamă, la nivelul limbajului muzical. Cele patru categorii ale artei populare formează, așadar, un sistem sincretic, specific culturii muzicale populare contemporane în ansamblul ei. Astfel, muzica neo-tradițională procură un loc distinct și bine determinat în sistemul culturii muzicale populare moderne. Prin urmare, ea nu poate fi gândită și nici cercetată izolat de acesta, fiindcă i se integrează, ca parte componentă.

Scopul abordării etnomuzicologice a temei enunțate constă în articularea unei imagini generale asupra textului, contextului, semnificațiilor și identităților culturale implicite în repertoriul promovat de orchestra profesionistă de muzică populară „Folclor”. Studiarea acestui subiect oferă cercetătorului șanse extraordinare în atingerea unui obiectiv fundamental, și anume: *dezvăluirea mecanismului, prin care factorii, actorii, agenții și instituțiile societății contemporane identifică, selectează, cercetează, sistematizează, conservă și valorifică diversele forme ale moștenirii muzicale din trecut,*

*investite cu valoare simbolică, istorică și identitară, transformându-le astfel în elemente de patrimoniu cultural imaterial al modernității, asigurându-le o nouă viabilitate, vizibilitate și utilitate publică.* Înțelegerea mecanismului de preluare și adaptare culturală a muzicilor tradiționale necesită însă luarea în considerație a diferenței de sens, pe care antropologia modernă o acordă conceptului de „moștenire” și celui de „patrimoniu”. Ambele concepte simbolizează acțiuni, metode, scopuri, obiective și finalități diferite în procesul de transmisie culturală. Astfel, conceptul de „moștenire” exprimă procesul de preluare și conservare intactă, statică, mecanică, nemodificată, fixă, iconică a obiectelor culturale din trecut, de regulă, în scopul păstrării muzeale, comemorării rituale sau contemplării istorice. Conceptul de „patrimoniu”, din contra, presupune procesul de preluare vie, dinamică a obiectelor culturale moștenite, care sunt trecute organic prin sufletul, gândirea și sensibilitatea omului creator contemporan, în scopul actualizării, îmbogățirii, dezvoltării, asimilării și adaptării continue a acestora la condițiile concrete de viață ale societății. Anume conceptul de patrimoniu se potrivește studiului etnomuzicologic și antropologic al orchestrei „Folclor”.

Timp de peste patru decenii, formarea repertoriului muzical al acestei orchestre a constituit, de facto, un proces de **patrimonializare** (concept propus și popularizat în spațiul românesc de către antropologul francez Pierre Bidart<sup>5</sup>), prin care o serie întregă de elemente ale culturii muzicale orale autohtone (creații, genuri, forme, structuri modale, ritmice, melodice, coloristice, tipuri de instrumente, ansambluri organofone, norme, valori și principii estetice etc.) au fost

---

<sup>5</sup> Bidart Pierre. *Patrimoniu și patrimonializare*. Conferință susținută la Universitatea din București, 6 ianuarie 2010. Disponibil online: [http://www.studentie.ro/campus/conferinta\\_patrimoniu\\_si\\_patrimonializare\\_la\\_unibuc/c-1363-a-77540](http://www.studentie.ro/campus/conferinta_patrimoniu_si_patrimonializare_la_unibuc/c-1363-a-77540) (vizitat: 29.06.2015)

convertite, grație judecății de valoare și acțiunii de documentare, fixare, „intabulare”, notare muzicală a unor experți (muzicieni școliți, savanți, compozitori, aranșori, culegători, dirijori etc.), în bunuri de patrimoniu imaterial și totodată în subiect al memoriei colective, pentru a servi viitorul, progresul și prosperitatea. Așadar, în accepțiunea antropologiei culturale, patrimonializarea presupune o atitudine creatoare a omului contemporan față de tradițiile, datinile și expresiile culturale moștenite. Ea reprezintă un proces viu de redescoperire, reevaluare, re-imaginare, re-creare, îmbogățire, adaptare, actualizare, re-contextualizare, fixare scriptică, transmitere și valorificare specializată (artistică, științifică, mediatică, economică etc.) a creațiilor muzicale orale din trecut, în consens cu necesitățile societății moderne, urbane sau în curs de urbanizare, transformându-le în obiect al conștiinței, memoriei, schimbului, în resursă a bunăstării spirituale și materiale. Formarea repertoriului orchestrei „Folclor” poate fi asemuită procesului de producție (selectare, fixare, prelucrare, stilizare, înregistrare), sinonim cu patrimonializarea, proces, care permite creațiilor muzicale, de origine sau de circulație orală, „să accedă la statutul de patrimoniu”<sup>6</sup>. O primă estimare a lotului de partituri, păstrate în biblioteca Companiei „Teleradio-Moldova”, atestă faptul, că doar în perioada anilor 1968-1988, la formarea repertoriului orchestrei, soliștilor vocali și instrumentiști au participat, cu un număr impresionant de prelucrări, armonizări și stilizări de folclor, peste 70 de autori locali.

Analiza formei, conținutului și statutului cultural al creațiilor orchestrei populare profesioniste „Folclor” se va axa

---

<sup>6</sup> *Patrimoine et patrimonialisation: entre materiel et l'immatériel*. Sous la direction de Marie-Blanche Fourcade. Preface de Laurier Turgeon. Les Presses de L'Université Laval (Canada), 2007, p. XVI. Disponibil online : <http://books.google.ro/books?id=i1S4dYNNqGgC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=Le+patrimoine+culturel+immat%C3%A9riel+> (vizitat : 26.05.2015)

pe unele noțiuni și concepte-cheie, apte a dezvălui aspectele de bază ale procesului de adaptare, transformare și modernizare a surselor de muzică tradițională autohtonă. Printre cele mai importante noțiuni și concepte, evidențiem următoarele:

1) **Identificarea** - procesul de culegere, selectare și eșantionare a surselor orale de către un expert (muzician școlit, compozitor, instrumentist, dirijor), care apelează direct la colportorii și performerii tradiționali din teren, sau la propria memorie și imaginație creativă;

2) **Documentarea** – fixarea audiovizuală și/sau în scris a creațiilor orale, redarea structurii melodice, ritmice și arhitectonice a materialului primar;

3) **Intabularea creației** - scrierea partiturii pentru o orchestră populară-tip, cu respectarea normelor muzicii clasice privind structura și ordinea plasării grupurilor instrumentale, redarea armoniei, polifoniei, dinamicii, formei, articulației, semnelor modale, ornamentației, dramaturgiei muzicale etc., în scopul sincronizării, unificării, echilibrării, disciplinării și controlării actului intonațional de către un „dirijor”. Fenomenul depășește cadrul practicii orale lăutărești și conduce la limitarea sau excluderea cvasitotală a inițiativei proprii, a variației și improvizației în procesul interpretării;

4) **Instituționalizarea** – dobândirea unui caracter oficial, schimbarea statutului creației folclorice, trecerea de la forma orală la cea scrisă, de la cea anonimă la cea personalizată, de regulă, consfințită prin acțiunea de autorizare, exercitată de consiliile artistice. Fenomenul încurajează și favorizează deseori apariția a două tendințe contradictorii în actul de valorificare: a) ideologizarea și b) capitalizarea, împrăștierea sau „privatizarea” surselor de muzică tradițională;

5) **Academizarea** - acordarea unui aspect literar, supunerea creației folclorice unor reguli, principii și precepte stricte, conforme cu teoria muzicii clasice privind melodia,

ritmul, măsura, armonia, polifonia, structura modală; afilierea la tradițiile muzicii literate, academice, de sorginte occidentală;

6) **Canonizarea** - standardizarea genurilor și structurilor muzicii tradiționale, încadrarea ritmului în măsuri, rigidizarea formelor și mijloacelor de expresie, unificarea ornamentației melodice și a formulelor de acompaniament, nivelarea stilurilor regionale, impunerea modelelor fixe, consacrate, profesioniste, care tind să se substituie diversității variantelor folclorice;

7) **Revalorizarea** – descoperirea noilor posibilități de expresie a vechiului material în noul context cultural al societății moderne, cu implicarea noilor mijloace de expresie instrumentală și orchestrală, relansarea și revigorarea muzicii tradiționale în noi forme de interpretare;

8) **Transformarea** - reutilizarea materialului primar, prelucrarea, reformularea și restructurarea surselor vechi de muzică tradițională, în consens cu influențele și necesitățile culturale ale societății contemporane;

9) **Conservarea** – prezervarea și salvarea elementelor de patrimoniu imaterial prin acțiunea specializată de identificare, inventariere, documentare, fixare în scris, înregistrare sonoră, diseminare mediatică și valorificare artistică în contextul larg al societății contemporane;

10) **Modernizarea** - actualizarea surselor de muzică tradițională, integrarea acestora în sistemul culturii populare contemporane, resemantizarea conținuturilor, revizuirea formelor și mijloacelor de expresie, îmbogățirea infrastructurii de creație și a fondului organofonic, înnoirea, primenirea, adaptarea stilurilor de interpretare;

11) **Mediatizarea globală** – diseminarea socială largă, punerea în circulație, sporirea gradului de vizibilitate a patrimoniului muzicii tradiționale, cu implicarea mijloacelor mass media contemporane;

12) **Construcția identitară** – fortificarea conștiinței apartenenței naționale, etnice, culturale, religioase și de grup a indivizilor din societatea modernă, exercitarea rolului de liant social al muzicii neo-tradiționale.

La finalul acestei scurte expuneri, dorim să subliniem, că mizele cercetării etnomuzicologice și antropologice a repertoriului orchestrei „Folclor” din Chișinău deschid o amplă panoramă epistemologică vizând procesele sociale, culturale, politice și economice din perioadele istorice enunțate mai sus. O astfel de cercetare ar pune în evidență aportul unor întregi generații de oameni de creație, muzicieni, interpreți, poeți, scriitori, dirijori, folcloriști, compozitori, pedagogi, instituții artistice și de învățământ, reformatori ai culturii muzicale tradiționale, care au știut să identifice, să îmbogățească, să revalorizeze resursele folclorului și să le pună în slujba dezvoltării durabile și sustenabile a societății.

# PERSONALITĂȚI ALE ETNOMUZICOLOGIEI ȘI FOLCLORISTICII ROMÂNEȘTI

# DIMITRIE CANTEMIR – PRIMUL ETNOMUZICOLOG ROMÂN

Dr. Ciprian CHIȚU

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

Interesul pentru folclor muzical în spațiul geografic al românilor de astăzi intervine de timpuriu însă nu sub manieră conștientă, cu atât mai puțin științifică. Chiar din perioada Antichității acest interes se manifestă pentru aspecte ale culturii muzicale „orale”, însă stabilirea unor criterii de studiu științifice necesită un proces destul de îndelungat. Realitatea este că românii au scris despre muzica și folclorul lor relativ târziu, subiectul fiind tratat într-o fază incipientă de autori străini.

În antichitatea traco-dacă atestarea unor practici muzicale ne-a parvenit mai ales prin însemnări grecești sau latinești (în vremea Daciei romane) și fac referire la o serie de genuri muzicale și elemente organologice utilizate în acea perioadă.<sup>1</sup>

Muzica Evlui mediu în spațiul românesc este consemnată în surse diverse. O mențiune semnificativă trebuie făcută în această privință: dat fiind că informațiile pe care le avem despre locuitorii din primele secole (mai devreme de anul 1000) sunt incerte, preocuparea folcloristicii se va rezuma doar la semnalarea unor ritualuri ale popoarelor indigene, oricare vor fi fost acelea. Așadar, s-a atestat practicarea unor ritualuri folclorice precum jocurile cu măști, baladele, colindele sau elemente din folclorul copiilor. Abia mai târziu, după secolul al XVI-lea vor fi publicate notații muzicale, partituri, tabulatari și chiar lucrări teoretice, unde materialul

---

<sup>1</sup> Gheorghe Oprea, *Folclorul muzical românesc*, Editura Muzicală, București, 2002, p. 29 .



muzical abordat poate pătrunde în sfera sintagmei „folclor conștient”.<sup>2</sup>

În secolul al XVII-lea o însemnătate deosebită în ceea ce privește mărturiile despre folclorul românesc ne-o conferă *Codexul Caioni*, scris între 1632 și 1671 de către doi autori: Mátias Seregély (*alias* Matei din Șerdei) și continuat apoi de călugărul franciscan de origine română Ioan Căianu.

Analiza conținutului culegerii oferă o vedere de ansamblu asupra muzicii gustate în Transilvania secolului al XVII-lea, mergând de la simple dansuri locale până la piese vocal-instrumentale în caracter religios, dar și laic, preluate din țările apusene. Ținând cont de mărturiile foarte fragmentare în privința muzicii românești premergătoare secolului al XIX-lea, descoperirea și transcrierea *Codexului Caioni* atestă cu lux de amănunte interesele corespunzătoare unei perioade disputate din istoria culturii române – epocă când au pătruns simultan influențele Renașterii târzii și ale Barocului. Ghidându-ne după codice, în viața muzicală a epocii pare să fi coexistat o mare diversitate a preferințelor.

Din păcate aceste melodii au doar frânturi microstructurale românești, fiind reminiscențe folclorice din zona Transilvaniei. Ele sunt cel mai probabil din mediul orășenesc, unele aparțin unor dansuri românești ce au atras ulterior atenția folcloriștilor români. De interes s-a dovedit a fi marcarea provenienței unor piese („dans valah” – *Olah Tancz*, „dans din Nireș” – *Nyiri Tancz*), cât și confirmarea răspândirii unor dansuri practicate și azi – este cazul „dansului lui Lazăr Apor” (*Apor Lazar Tancza*), foarte apropiat de melodia prezentă și astăzi în folclor „Banu Mărăcine”.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Ibidem, p. 29 .

<sup>3</sup> Gheorghe Oprea, Larisa Agapie, *Folclor Muzical Românesc*, Editura didactică și pedagogică, București, 1983, p.11.

Secolul al XVIII-lea este deschizător de drumuri în ceea ce privește folcloristica grație primului nostru cărturar de formație enciclopedică, istoric, filozof, scriitor, om de stat ce își îndreaptă atenția în manieră quasi-conștientă asupra etnografiei și folclorului românesc - Dimitrie Cantemir. Personalitatea sa încheie epoca Renașterii, prefigurând ideile Iluminismului și punând astfel bazele unei istoriografii române moderne. Raportat la predecesori, Cantemir urmărește destinul istoric al românilor în context european, considerând istoria nu doar o modalitate de expresie a conștiinței naționale, ci și o permanentă creație a poporului.

Cărturarul moldovean a jucat un rol însemnat în istoria muzicii orientale, fiind autorul primului sistem de notație al muzicii turcești. De asemenea, a compus atât piese vocale, cât și instrumentale ce au pătruns de-a lungul vremii în folclorul turc și în manuscrisele psaltice.

În ceea ce privește latura etnografică exegeții operei sale<sup>4</sup> îl consideră drept „părinte” al etnografiei și folcloristicii deoarece ne înlesnește o viziune destul de vastă asupra vieții spirituale a poporului român, chiar dacă nu ne lasă nici o melodie folclorică notată. Totuși scrierile sale istorice și literare conțin surse extrem de valoroase referitoare la muzică.

Adevărate dovezi despre cultura spirituală a românilor apar în *Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor*, *Istoria ieroglică*, *Istoria Imperiului Otoman*, *Vita Constantini Cantemiri*. Aceste lucrări nu reconstituie cu precizie tabloul muzical cult din acea perioadă deoarece formulările sunt vagi, lapidare iar unele destul de ambigue.

Despre muzica maselor, însă, avem date concrete, directe și riguros întocmite în opera sa monumentală, *Descriptio Moldaviae (Descrierea Moldovei)*. Aceasta a fost scrisă la cererea Academiei din Berlin în limba latină, în

---

<sup>4</sup> Fac referire la Adrian Foti și Romulus Vulcănescu.

perioada când trăia în Rusia (1714-1716) și este structurată în trei părți.

Prima este consacrată descrierii geografice a Moldovei, elaborând astfel prima hartă a Moldovei prezentând flora, fauna, târgurile și capitalele țării de-a lungul vremii. În cea secundă este înfățișată organizarea politică și administrativă a țării, făcând referiri detaliate la forma de stat, alegerea sau îndepărtarea din scaun a domnilor, la obiceiurile prilejuate de înscăunarea domnilor sau de mazilirea lor, dar face referiri și la câteva obiceiuri familiale precum logodna, nunta sau înmormântarea.

În ultima parte a lucrării ne furnizează informații despre literatură, biserică, limba moldovenilor și despre literele folosite care la început au fost latinești, iar apoi înlocuite cu cele chirilice.

Referiri legate de muzică găsim în capitolele despre obiceiurile moldovenilor (XVII), obiceiurile de nuntă (XVIII), înmormântări (XIX), aspecte ale mitologiei populare, în anexa capitolului I din partea a III-a. În capitolele VII și VIII întâlnim observații despre muzica de curte și cea ceremonială. Aceste informații sunt pertinente și denotă cunoașterea cu prisosință a folclorului românesc, deși domnitorul s-a aflat doar 16 ani în contingentă cu acesta. Menționează și descrie în lucrarea sa manifestări folclorice muzicale propriu-zise, ca: balada, cântecul, dansurile populare și instrumentele cu care sunt acompaniate, ritualuri de nuntă și înmormântare, obiceiuri calendaristice și genuri legate de practici magice.

Dintre acestea poate cele mai de preț referiri sunt cele legate de jocurile moldovenești urmărite în mediul societății boierești. Avem aspecte referitoare la coregrafia propriu-zisă dar, din păcate, nici un amănunt despre muzica ce le însoțește, excluzând în felul acesta sincretismul dansului. Este inexplicabil cum un muzician de talia sa, autor de compoziții și lucrări teoretice, a trecut cu vederea descrierea muzicii în

detaliu. Cu siguranță în acea perioadă nu constientiza cât de prețioase ar fi fost notarea unor meoldii de sorginte folclorică așa cum o va face ulterior Franz Joseph Sulzer în Istoria Daciei Transalpine.

Observațiile asupra dansurilor, pe care le numește *hora*, *danț* și *călușari*, sunt întâlnite în paginile dedicate folclorului coregrafic. În descrierea acestora este remarcabilă metoda comparativă<sup>5</sup> folosită de savantul umanist, din care reiese faptul a că a deținut cunoștințe vaste despre dansurile europene: „Jocurile sunt la moldoveni cu totul altfel decât la celelalte neamuri. Ei nu joacă doi sau patru inși laolaltă, ca la franțuji și leși, ci mai mult roată sau într-un șir lung. Altminteri, ei nu joacă prea lesne decât la nunți. Când se prind unul pe altul de mână și joacă roată, mergând de la dreapta spre stânga cu aceiași pași potriviți, atunci zic că joacă hora; când stau însă într-un șir lung și se țin de mână așa fel că fruntea și coada șirului rămân slobode și merg împrejur făcând felurite întorsături, atunci aceasta se numește cu un cuvânt luat de la leși, danț”<sup>6</sup>.

Prin urmare modul de desfășurare coregrafică determină și denumirile dansurilor: *horă* sau *danț*, jocurile fiind întâlnite de către scriitor în descrierea ceremonialului nupțial. În cadrul acestor dansuri autorul semnalează prezența lăutarilor „mai întotdeauna țigani” care „cântă din gură și din instrumente”. Despre componența formației notează numai „țimbale și alte instrumente moldovenești și turcești”<sup>7</sup>.

În ritualul de nuntă, aceste dansuri se înfiripă „în ogrăzi și pe ulițe în două șiruri, unul de bărbați, celălalt de femei”, păstrandu-se obiceiul din bătrani de a se alege o căpetenie, „un om bătrân și cinstit de toți”, cu semnul bazileilor în mână, „un

---

<sup>5</sup> Bază de studiu în folcloristica modernă

<sup>6</sup> Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*. Traducere de Petre Pandrea, Colecția „Biblioteca școlarului”. Grupul editorial „Litera”, 1997, p.181.

<sup>7</sup> Cf Dimitrie Cantemir, *Op.cit.*, p. 184-189.

toiag poleit cu aur sau unul pestriț, legat la capat cu o năframă cusută frumos”. Cele două rânduri se amestecă, iar fiecare soț își ține nevasta cu mâna dreaptă; hora se poate împărți în mai multe direcții, luând uneori forma ovală.<sup>8</sup>

Un alt dans despre care ne furnizează informații este *Călușarul* („*Căluceriu*”), legat de un obicei străvechi tratat în capitolul *Despre năravurile moldovenilor*. Și în acest caz cărturarul excelează în observarea datelor coreotehnice: numărul de dansatori, costumele, caracterul magic, pașii acestui dans dar mai puțin în ceea ce privește muzica. Ceata era alcătuită dintr-un număr nepereche de jucători – 7, 9 sau 11, numiți *călușari* care se adunau odată pe an deghizați și înarmați. Organizarea cetei era cvasimilitară, conducătorul se numea „stareț”, iar cel de-al doilea jucător în ierarhie se numea „primicer”. Varietatea formulelor coreografice incluse în cadrul obiceiului era foarte mare: „căci ei au mai mult de o sută de ritmuri și jocuri pe măsura acestora, unele atât de măiestrite, încât cei care joacă par că nu ating pământul, ci zboară prin aer”.<sup>9</sup> Perioada evolutivă a obiceiului era cuprinsă între Înălțarea Domnului și Rusalii (10 zile), timp în care jucătorii „străbat, jucând și alergând, toate orașele și satele”.<sup>10</sup> Între cetele de călușari exista o permanentă rivalitate, aceasta degenerând uneori în lupte, care puteau avea deznodământ tragic. Membrii cetei erau obligați să rămână în componența formației timp de nouă ani, altfel aceștia ar fi fost „munciți de duhuri rele”.<sup>11</sup> Oamenii din popor atribuiau *Călușului* și membrilor săi, capacitatea magică de a vindeca boli cronice, în urma unui întreg ritual. Rezultatul pozitiv al acestuia era pus de Cantemir pe seama puterii credinței.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Cf Ibidem pp. 184-189.

<sup>9</sup> Ibidem, p.181

<sup>10</sup> Ibidem, p.181

<sup>11</sup> Ibidem, p.182

<sup>12</sup> Ibidem, p182.

În ceea ce privește muzica vocală, Cantemir face referiri atunci când vorbește despre religia moldovenilor, evidențiind caracterul ancestral al credințelor, muzicii și poeziei. Genurile folclorice sunt enumerate în acest context, extrase din obiceiurile calendaristice cu interpretări etnografice și magice din partea autorului. Printre alte genuri literare sunt menționate aici *Drăgaica*, *Doina*, *Heiole*, *Sânzienele*, *Paparuda*, *Chiraleisa*, *Colinda* și *Turca*.

Spiritul iluminist al lui Cantemir se manifesta și în modul de abordare a obiceiurilor și tradițiilor populare din Moldova, în special a superstițiilor și eresurilor: „... ca și în cele mai multe țări, pe care o literatură mai cultă încă nu le-a ilustrat, tot așa poporul de jos este înclinat la superstiție, și în Moldova, care nu s-a spălat așa de desăvârșit de vechile sale necurătenii, ba chiar la nunți, înmormântări și la anumite timpuri ale anului, celebrează cu versuri și cântece oarecare nume necunoscute, și care miroase a culturi vechi ale Daciei. Astfel sunt *lado* și *mano*, *dzâna*, *drăgaica*, *doina*, *heiole*, *stahia*, *dracul în vale*, *ursitele*, *frumoasele*, *sâmgenele*, *gionearicele*, *papaluga*, *chiraleisa*, *colinda*, *turca*, *zburatorul*, *miadzănoapte*, *striga*, *tricolici*, *legatura*, *dezlegatura*, *farmec*, *descantec*, *vergelat*, și alte de acest fel”<sup>13</sup>.

Interesant este faptul că obiceiurile sunt tratate în capitole unde par a nu fi inserate adecvat: cunoscuta relatare despre *Călușari* își găsește locul în capitolul *Despre năravurile moldovenilor*, iar *turca*, *vergelatul*, *chiraleisa*, *sânzienele*, *drăgaica*, *paparuda* sunt tratate în capitolul *Despre religia moldovenilor*.

*Drăgaica* este legată de coacerea roadelor, iar fetele din mai multe sate o aleg pe cea mai frumoasă dintre ele (*Drăgaica*) pe care o sărbătoresc „cântând cu tovarășele ei de

---

<sup>13</sup> Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*. Traducere de Petre Pandrea, Colecția „Biblioteca școlarului“. Grupul editorial „Litera“, 1997, p. 198.

joc, care o numesc foarte des sora și mai marea lor în cântecele alcătuite cu destulă iscusință”. „Fetele din Moldova doresc din toată inima să aibe parte de această cinstire sătească, deși în cântecele lor spun mereu, după datină, că fata care a întruchipat Drăgaica nu se poate mărita decât abia după trei ani.”<sup>14</sup>

Zeitățile romane Marte și Belona sunt asociate cu Doina ce „cântă faptele razboinice”. Gen lirico-epic este folosit de moldoveni ca o preludiere a cântecelor.<sup>15</sup>

*Heiole* nu indică un gen în sine ci mai degrabă o expresie uzitată în „cântecele de jale, dar nu ca o strigare ci în așa chip, că s-ar părea că vor să arate prin ele o ființă știută.”

*Paparuda*, obicei din folclorul copiilor cu origini precreștine pentru invocarea ploii este descris de Cantemir dar fără a face referiri legate de muzică: „În vremea verii, când semănăturile sunt primejduite de secetă, oamenii de la țară îmbracă o copilă mai mică de zece ani cu o cămașă făcută din frunze de copaci și buruieni. Toate celelalte copile și copiii de aceeași vârstă o urmează și se duc jucând și cântând prin împrejurimi; iar oriunde sosesc, babele au obicei de le toarnă apă rece pe cap. Cântecul pe care-l cântă este alcătuit cam așa: *Paparudo! sui-te la cer, deschide-i porțile, trimite de acolo ploaia aici, ca să crească bine secara, grâul, meiul și altele*”<sup>16</sup>

*Chiraleisa*, *Colinda* și *Turca* aparțin repertoriului de iarnă. *Chiraleisa* își are originea în *Kirie eleison*. „Stăpânul casei are obicei să facă la 5 ianuarie, în ajunul Bobotezei, o cruce de lemn, pe care o învelește cât mai frumos cu o pânză albă sau cu pânză de borangic și catifea, cum poate fiecare, după averea lui, iar după vecernie ca într-un alai, petrecuți de o

---

<sup>14</sup> Ibidem, p.199

<sup>15</sup> Ibidem, p.199

<sup>16</sup> Ibidem, p.199

droaie de copii, o poartă prin toate casele, unde strigă foarte des cuvântul *Chiraleisa*.”<sup>17</sup>

După Cantemir *colinda* este legată de sărbătoarea Anului Nou „aceasta aduce cu Calendis ale romanilor și se prăzniește îndeobște la începutul fiecărui an nou, atât de oamenii de rând, cât și de boieri, cu datini deosebite”. *Turca* implică mai mulți participanți „jucând și cântând”.<sup>18</sup>

Despre obiceiurile familiale, Cantemir discută în două capitole distincte: *Despre obiceiurile de la logodnă și de la nuntă* și *Despre obiceiurile de îngropăciune la moldoveni*, prezentate în stilul unei cercetări moderne astfel că după descrierea tradiției propriu-zise, autorul inserează semnificația ei: „În vreme ce ei stau acolo, li se pun sub amândouă tălpile galbeni, iar la oamenii de rând, lei prin care se înțelege că s-au lepădat de lume și că trebuie să calce în picioare măreția acesteia.”<sup>19</sup> Nici în relatările nuptiale nu ne furnizează informații particulare în ceea ce privește muzica practică și elemente evolutive descriptive procesului de nuntă.

*Din relatările cărturarului, putem afla că întemeierea familiei sub semnul căsătoriei are loc odată cu oficierea logodnei, fapt hotărât de Biserică. Datina străveche moldovenească este ca băieții să-și aleagă nevestele și nu invers. Tradiția populară în vechile comunități moldovenești considera rușinos un caz în care o fecioară își cerea alesul în căsătorie sau ca părinții fetelor să-și caute gineri.*<sup>20</sup>

Cantemir surprinde în lucrarea sa prezența unui text consacrat, de referință; deși nu redă variante ale acestui text, autorul evidențiază fenomenul variabilității: „Cel mai de frunte dintre pețitori, numit staroste, începe să rostească vorbele pe care vrem să le dăm aici, fiindcă aproape pretutindeni sunt la

---

<sup>17</sup> Ibidem, p.199

<sup>18</sup> Ibidem, p.199

<sup>19</sup> Ibidem, p.187

<sup>20</sup> Ibidem, p.188



fel [...]. Acela ce rostește vorbele acestea mai adaugă încă vreo câteva alte vorbe cu tâlc și înflorite, pe care le poate ticlui”<sup>21</sup>

Tratarea diferențiată a diverselor manifestări populare, în funcție de apartenența lor la anumite categorii sociale, apropie monografia lui Cantemir de domeniul antropologiei culturale. Descriind obiceiurile de logodnă, nuntă și înmormântare, el tratează diferențiat ritualurile la țărani și la boieri, abordându-le din perspectiva categoriei sociale.

Nici repertoriul funebru nu aduce informații detaliate în ceea ce privește muzica, în schimb evidențiază cântecele de jale practicate de bocitoarele angajate sau de rude. Importante sunt relatările despre bocete și cântecele rituale : „Cei bogați năimesc bocitoare, care știu felurite cântece de jale, în care arată ticăloșia și deșertăciunea vieții, după cum se poate vedea din versurile acestea cu care fac de obicei începutul: *Cânt cu jale viața rea a lumii acesteia, Cum se sfarmă și se rupe ca un fir de ață*”<sup>22</sup>.

Dialogul imaginar prezent în bocete sau cântecele rituale dintre rude, cunoștințe și defunct este relatat și de către Cantemir. „Apoi ele (bocitoarele) închipuiesc ființa celui mort ca fiind de față, îl întrebă tot felul de lucruri și spun că din ură pentru lumea aceasta nu vroiește să răspundă la întrebările puse, dar, în cele din urmă, înduplecat de rugămințile rudelor, rostește câteva cuvinte.”<sup>23</sup>

Toate relatările sunt extrem de valoroase deschizând direcții de cercetare pentru folcloristica incipientă până la cea modernă. Marele merit al lui Cantemir constă în atestarea vastei realități folclorice moldovenești cu reflexii naționale din vremea respectivă, dar și influența cultului dacic sau a celui roman asupra acesteia.

Dimitrie Cantemir a fost primul nostru etnograf și folclorist, sub aspectul observației, culegerii și interpretării

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 189

<sup>22</sup> Ibidem, p.191

<sup>23</sup> Ibidem, pp. 191-192

informațiilor. Tradițiile populare expuse în detaliu din dorința sa de a picta un tablou etnic complet reprezintă o componentă esențială a spiritului poporului român.

Chiar și notele de subsol ale lucrării sale sunt, adesea, adevărate studii de referință cu explicații valabile și în contemporaneitate pentru *Dragaică, Chiraleisa, Turca, Paparudă* etc. Preocuparea constantă de consemnare a faptelor de cultură populară, în mod deosebit, a obiceiurilor și tradițiilor este orientată în spiritul umanist al operelor lui Dimitrie Cantemir, autorul operând, cu subtilitate și finețe, distincția dintre adevărul istoric și ficțional.

Moștenirea teoretică muzicală, componistică, etnografică, folclorică și organologică lăsată de ilustrul savant reprezintă o sinteză între două spații sonore diferite: cea orientală și cea europeană constituind o parte integrantă din patrimoniul universal al culturii muzicale. Este un deschizător de drumuri în ceea ce privește folcloristica, etnomuzicologia și poate fi așezat pe același pedestal alături de un Bogdan Petriceicu Hașdeu sau Teodor T. Burada.

## **Bibliografie**

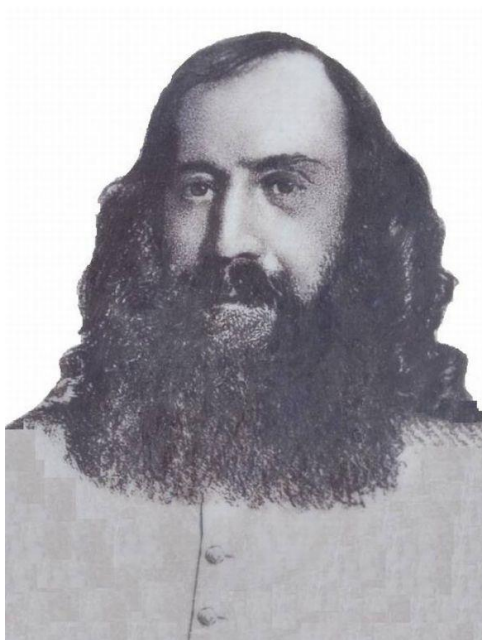
- Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*. Traducere de Petre Pandrea, Colecția „Biblioteca școlarului“. Grupul editorial „Litera“, 1997
- Cantemir, Dimitrie, *Descriptio Moldaviae*, Studii de etnomuzicologie, Editura Muzicală, București, 1986
- Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și pedagogică, 1967
- Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, vol. I, Epoca străveche, veche și medievală, București, Editura Muzicală, 1973; vol. III, Preromantismul, București, 1975; vol. IV, Romantismul, București, 1976; vol. VIII, Creația muzicală (II) simfonică și de cameră, București, Editura Muzicală, 1988.
- Oprea, Gheorghe, *Folclorul muzical românesc*, Editura Muzicală, București, 2002
- Oprea, Gheorghe; Agapie Larisa, *Folclor Muzical Românesc*, Editura didactică și pedagogică, București, 1983

# FOLCLORIȘTI BĂNĂȚENI

Dr. **Constantin-Tufan STAN**

[Prof., Școala de Arte Frumoase “Filaret Barbu” Lugoj,  
membru al UCMR]

## Eftimie Murgu și etnomuzicologia românească



În anul 1830, Eftimie Murgu (1805, Rudăria, azi Eftimie Murgu, jud. Caraș-Severin – 1870, Budapesta, reînhumat la Lugoj, în 1932, prin diligențele prefectului-muzician dr. Titus Olariu, fost bariton la Teatrul de Stat din Dresda), într-o încercare de a demonta aserțiunile care clamau o pretinsă origine slavă a românilor bănățeni, a publicat studiul *Wiederlegung oder Abhandlung welche unter dem Titel*

*verkömmt: Erweiss, dass die Wallachen nicht römischer abkunft sind, und diess nicht aus ihrer italienisch-slavischen Sprache folgt. Mit mehreren Gründen vermehrt, und in die wallachische Sprache übersetzt durch S.[ava] T.[hököly] in Ofen 1827; und Beweiss dass die Wallachen der Römer unbezweifelte Nachkömmlinge sind; wozu mehrere zweckmäßige kurze Abhandlungen; endlich eine Anmerkung über die in dem anhang vorkommende Antikritik desselben S.T. beygefügt werden. Verfasst von E. Murgu [Combaterea disertației apărute sub titlul: „Dovadă că românii nu sunt de obârșie romană și că acest lucru nu reiese din limba lor italiano-slavă. Completată cu mai multe argumentări și tradusă în limba română de S.T., Buda, 1827, și Dovadă că românii sunt urmașii de necontestat ai romanilor; în care scop se adaugă câteva disertații adecvate. În fine, Observație privind anticritica aceluiași S.T., cuprinsă în anexă. Redactat de E. Murgu”].*

Teza lui Sava Thököly fusese publicată la Halle, în 1823, fiind o replică cu caracter defăimător la adresa lucrării lui Petru Maior, *Istoria pentru începutul românilor în Dacia* (1812). Studiul lui Murgu se constituie într-o pledoarie, bazată pe o amplă și riguroasă argumentație științifică (istorică, folclorică și filozofică), în favoarea originii latine a limbii române, continuând polemica dintre Maior și Kopitar, interpolată de Damaschin Bojincă, în anul 1828, în *Animadversario in dissertationem Hallensen...* [*Răspundere dezgustătoare la cârtirea cea din Halle în anul 1823*].

Adausul muzical, alcătuit din trei „romanische Tänze” și două „schäfer Arien” (arii păstorești) pentru pian, cu o melodică specifică folclorului bănățean, și o „Poeten Arie” și trei „reizischen Tänze” (melodii din folclorul sârbesc) reprezintă o meritorie încercare de a construi un pedestal solid, printr-o pertinentă analiză comparativă, pentru susținerea tezei sale privind latinitatea românilor bănățeni, raportându-se

la argumentele oferite de stratul ancestral etnomuzicologic, una din primele transcriptii în sistemul guidonic ale unor cântece românești. Exemplificările muzicale sunt susținute, în cuprinsul studiului, și prin aplicate considerații teoretice: „Într-adevăr, nu puține caracteristici ale unei națiuni ni le oferă muzica. [...] Muzica nu este un element de mică importanță în caracterizarea unei națiuni. Cântecele naționale exprimă caracteristica gustului național. Din acestea vor fi plăsmuite obișnuitele *Tanz-Sonaten*, care vor da măsura creației și gustului național, și nu li se va înfățișa iubitorilor de muzică o oglindă întunecată, când se va crea în acest spirit”. Melodiile românești au caracter diatonic, fiind marcate însă și de unele inflexiuni modale. Primul exemplu muzical este dansul *Romana*.

Un studiu despre acest dans a publicat Ioniță (Niță) Șepețian (1841-1874), fiul cel mare al preotului chizătăian Trifu Șepețian (fondatorul primului cor țărănesc din arealul românesc), licențiat în drept al Universității din Budapesta, unde a beneficiat de stipendiile familiei Mocioni. În capitala ungară a studiat și vioara, afirmându-se ca un virtuoz instrumentist, apreciat în mediile muzicale selecte, activând în orchestra Tinerimii Universitare Române. În repertoriul acestui ansamblu instrumental figurau opusuri semnate de Rossini, Haydn, dar și de tineri autori români bănățeni, astăzi uitați sau ignorați (*Arii române* de Ioan Iancu). A compus lucrări originale, incluse în repertoriul orchestrei românești budapestane, și a realizat aranjamente corale și instrumentale. Talentul său s-a manifestat pe multiple planuri, inclusiv în cel al creației literare. A fost primul muzician bănățean care a analizat dansul de coloană *Romana*. În 1870 a demisionat din funcția de jurator comitatens, de la Recaș și s-a angajat ca redactor la ziarul „Albina”. Din motive de sănătate s-a mutat la Vârșeț, unde a activat ca adjunct în cancelaria avocatului Dionisie Cădariu, care, înainte de pensionare (1885) a

funcționat ca notar comunal în Chizătău. S-a stins din viață în comuna Iabuca, în apropierea Vârșetului, la 5 februarie 1874.

### Ioan Iancu



Ioan Iancu (1844, Lugoj – 1867, Pesta), fiul vestitului lăutar lugojean Nica Iancu-Iancovici, cu studii muzicale (vioară și rudimente de compoziție – bas cifrat) și filozofice la Pesta, i-a dedicat Lucreției Tempea, mama pianistului-compozitor Liviu Tempea (1870, Lugoj – 1946, Cluj) două suite românești pentru pian: *Piese românești pentru piano-forte* (suită compusă în vremea studenției, datată Lugoj, 5 mai 1863, din care s-au păstrat două jocuri, nr. 4 și 5: *Craioveanca – De doi – și Belințeană – Pe picior*) și *Bihoreanca*, pentru piano-forte, nedată, alcătuită din dansurile *Bihoreana*, *Ardeleana* și *Romana Concordiei*, ultimul dans cu o succesiune de cinci mișcări, între care și o *Horă*. A compus și lucrări orchestrale (suita *Arii române*: *Mare-i lumea*, *Roza de la Craiova*), care figurau în programele de concert ale Orchestrei Tinerimii Universitare Române ce activa la Pesta în al treilea pătrar al secolului XIX, alături de opusurile altor

tineri compozitori români bănățeni (Ioniță Șepețian, Ștefan Perianu), dedicându-și măiestria și unor improvizații și variațiuni (*Trei floricele*), dar și pieselor de inspirație folclorică (citate, dar și melodii originale în caracter popular): *Potpuriuri*, *Serenada*, *Scumpă fetișoară*, *Marșul Casinei Române* (inclus de Iosif Czegka în repertoriul Fanfarei Regimentului de Ulani).

Violonistul și compozitorul lugojean a urmat clasele elementare și gimnaziul inferior la Lugoj. A deslușit tainele viorii de la tatăl său și la Reuniunea Română de Cântări și Muzică, pe care a frecventat-o înainte de a se stabili la Pesta. A fost cunoscut și apreciat de violonistul virtuoz Ede Reményi, membru de onoare al reuniunii vocale germane lugojene (Lugoscher Gesang- und Musikverein), care i-a încurajat talentul. A fost unul din primii compozitori români bănățeni\*.

### **Sofia Vlad-Rădulescu, precursora a folcloricii bănățene**



---

\* Vezi necrologul semnat de Atanasie Marian Marienescu în „Albina”, Viena, II, 87-194, 1867, 3, și anunțul decesului din „Familia”, Oradea Mare, III, 33, 1867, 399); cf. Tiberiu Brediceanu, *Muzica din Banat și compozitorul Ioan Vidu*. Conferință ținută în 26 februarie 1932 la Radio București, Botoșani, p. 2.

Născută în comuna Ciacova la 12 noiembrie 1851, fiica Paulinei și a inginerului și avocatului Constantin Rădulescu, Sofia Vlad-Rădulescu a fost una din principalele animatoare ale vieții culturale lugojene la finele secolului al XIX-lea. „În societatea românească a Lugojului de acum cincizeci de ani, ea era o femeie de elită, o pasionată cultivatoare a frumosului artistic sub variatele lui forme, stimulând și organizând manifestațiile teatrale ale tinerilor diletanți, traducând și scriind lucrări proprii pentru revistele timpului.”\* Referindu-se la importanta sa contribuție la dezvoltarea muzicii culte, Zeno Vancea o caracteriza astfel, într-o epistolă expediată lui I. Willer: „Această doamnă este mama muzicii instrumentale române din Ardeal”.

Se înrudea cu familia Bredicenilor (sora sa Cornelia, o bună pianistă și coristă, dar și pasionată actriță, va deveni soția lui Coriolan Brediceanu) și cu cea a lui George Dobrin, prin cealaltă soră, Elena, care se va căsători cu renumitul avocat bănățean, rămas în istoria Banatului ca primul prefect român al județului Caraș-Severin după Marea Unire. Alături de Cornelia, Sofia Vlad s-a ocupat de educația muzicală a lui Tiberiu Brediceanu, dezvoltându-i gustul pentru cântecul popular și predându-i primele lecții de pian.

A manifestat, din copilărie, puternice înclinații artistice, participând la numeroase serate muzicale (numite, în epocă, *soirée musicale* sau *Musikproduction*), organizate la Lugoj de tatăl său, ing. Constantin Rădulescu, protofiscul comitatens Filip Pascu și farmacistul italian Franz Galliny, unde s-a afirmat alături de o altă tânără pianistă, Livia Pascu. Programele cuprindeau muzică românească, dar și opusuri din repertoriul clasic. Printre invitații de seamă ai acestor reuniuni

---

\* Alexandru Bistrițianu, *Doi scriitori bănățeni: Victor Vlad Delamarina și Ioan Popovici-Bănățeanul*, Editura Scrisul Românesc [1943], Craiova.



artistice s-au numărat Nica Iancu-Iancovici, vestitul lăutar lugojean, și Alexandru Mocioni, un rafinat pianist și compozitor.

A dobândit primele noțiuni muzicale în familie. Studiul sistematic al pianului l-a început târziu, la vârsta de 14 ani (1865), cu profesorul lugojean Filip Neumann, viitor membru al Reuniunii Române de Cântări și Muzică. După doar un an de studiu, în 1866, dovedind calități remarcabile, concertează la Timișoara, alături de Corul Bisericesc al Plugarilor din Chizătău (prima prezență a unei corale române pe o scenă de concert timișoreană), la spectacolul organizat de tinerimea română la sala „Tigru” din cartierul Fabric. La „succesul epocal” al țăranilor chizătăieni a contribuit și prestația pianistică a Sofiei Rădulescu, care a interpretat *Piesă română* de Saligny și a acompaniat una din piesele executate de Corul din Chizătău. Despre semnificația concertului, Sever Șepețian scria: „În acest timp, când nici intelectualitatea românească nu avea încă reuniuni culturale, apariția foștilor iobagi pe planul spiritual al neamului era bine-venită și socotită drept subiect de verificare a însușirilor nației”.

În anul 1897 se stabilește la München, unde, începând cu anul 1901, va audia ca studentă (deși avea 50 de ani!), timp de patru semestre, cursurile de filozofie și pedagogie ale Universității, fiind una din primele femei admise în învățământul universitar münchenez, acceptând condiția, impusă de senatul universității, de a nu profesa la stat pe teritoriul Germaniei.

Activitatea culturală a acestei „inteligente” femei (cum o numea Titu Maiorescu în *Critice*) acoperă o arie diversă, de la creații dramaturgice și poetice la culegeri și prelucrări de folclor, traduceri din limba germană, epigrame și meditații. În același timp, a fost o prezență constantă în presa vremii, colaborând la „Familia”, „Luminătorul”, „Romänische Revue” ș.a.

Chiar dacă nu a fost o pianistă profesionistă, neabsolvind cursurile vreunei instituții superioare de învățământ muzical, măsura originalității sale a oferit-o în sfera muzicii instrumentale, fiind autoarea unor culegeri și armonizări de dansuri românești și prelucrări ale unor cântece lăutărești din repertoriul vestitului lăutar Nica Iancu-Iancovici. Între lucrările destinate pianului, mai cunoscute sunt *Cântecul ciobanului* (piesă populară bănățeană din repertoriul lui N. Iancu-Iancovici, dedicată „elevelor mele de la Azilul «Elena Doamna»”, tipărită la Editura C. Gebauer), doinele *Lăcrămioara* și *Primăvara* („pentru o voce cu acompaniament de pian”, pe versuri proprii). Opusurile sale pentru pian au circulat, în cadrul unor concerte publice sau serate familiale, în numeroase localități bănățene.

Ceea ce îi conferă însă prioritate în istoria muzicii românești este culegerea și transcrierea pentru pian a jocului *Ana Lugojana* (prelucrat ulterior pentru cor de Ion Vidu), publicat la București în 1880, în nr. 27 al revistei „Lyra română”, reeditat la Editura C. Gebauer.

Deși nu a creat o operă majoră și, cu unele excepții, originală, prin multitudinea și intensitatea preocupărilor sale artistice, Sofia Vlad-Rădulescu a întreținut o stare de spirit cu puternice accente românești, cu ecouri pozitive în conștiința intelectualității bănățene aflate în căutarea propriei identități sociale și culturale. A desfășurat o muncă asiduă, de pionierat, în folcloristica muzicală, intuind importanța capitală a conservării și valorificării folclorului autentic românesc. A contribuit la propagarea muzicii clasice apusene, la formarea gustului estetic pentru receptarea acesteia și dezvoltarea muzicii instrumentale. A fost un autentic om de cultură, de o mare sensibilitate, care și-a sacrificat viața personală, dominată de o exemplară modestie și dăruire, pentru a împlini chemările lăuntrice ale unei conștiințe curate, însetate de frumos. Sunt suficiente argumente pentru includerea sa în Panteonul

personalităților culturale din Banat și recunoașterea contribuției sale la dezvoltarea literaturii și muzicii culte românești în spațiul bănățean la hotarul dintre secolele XIX și XX.

### **Livia Pascu, pianistă și folcloristă**

Livia Pascu, prietena Sofiei Vlad-Rădulescu, s-a născut la Lugoj în anul 1854. Era fiica lui Filip Pascu, fost protofisc comitatens, personalitate de vază a Lugojului, implicat plener în manifestările culturale ale urbei. A beneficiat, de mică, de o serioasă pregătire muzicală, devenind o virtuoză pianistă, fiind o prezență constantă pe afișele spectacolelor lugojene în calitate de apreciată pianistă, dar și interpretă vocală. S-a căsătorit cu avocatul Ioan Becineagă, cu care se va stabili mai târziu la Vârșeț. Acest „suflet nobil și blând” a avut un destin asemănător cu cel al poetului Victor Vlad Delamarina, răposând în 8 octombrie 1880 la Vârșeț, la vârsta de numai 26 de ani. Într-un panegiric semnat în ziarul „Luminătoriul”, Sofia Vlad-Rădulescu schița personalitatea defunctei: „Livia Pascu [...], ca jună, a excelat în știința și arta muzicală pe forte-piano și nu o dată, ci de nenumărate ori a secerat laure de virtuoză în arta ei, prin care a făcut onoare națiunii române a cărei fiică era”.

După întreruperea temporară a activității Reuniunii ortodoxe lugojene, în 1860, când dirijorul Anton Burger a fost nevoit să-și prezinte demisia, fiind sancționat de ierarhii clerului ortodox sârb pentru cutezanța de a fi cântat cu corul la instalarea episcopului greco-catolic Alexandru Dobra (21 septembrie 1856), activitatea corală va fi reluată abia în anul 1869, prin crearea premiselor constituirii Reuniunii Române de Cântări și Muzică, sub conducerea muzicală a lui Iosif Czegka. Livia Pascu participă activ la spectacolele și concertele organizate sub egida Societății Române de Lectură în grădina

„Concordiei” și „saletul” Casinei. O întâlnim pe afișul spectacolului cu *Javotte*, operetă comică în trei acte de E. Jonas (în traducerea lui Virgiliu Thomici, membru al Reuniunii lugojene), pusă în scenă la Reșița, în octombrie 1875, de Reuniunea Română de Cântări și Muzică din Lugoj. De remarcat că printre interpreți figurau Coriolan Brediceanu, membru activ al Reuniunii, talentat actor și autor de scenete, dar și pasionat muzician, Alexandru Lupu, viitor general al armatei austriece, și Maria Vancea, mătușa lui Zeno Vancea. În cronica spectacolului, publicată în „Familia”, autorul sublinia prestația interpretei și prestigiul său muzical, care atrăsese atenția lui Franz Liszt: „Domnișoara Livia Pascu se bucură încă acum de un renume frumos nu numai la publicul cel mare, ci și la unul din areopagii muzicei, la abatele Liszt, [drept] cea mai distinsă pianistă clasică”.

Preocupările sale folcloristice s-au concretizat în alcătuirea unei culegeri de melodii populare românești, neidentificată însă până în prezent.

### **Ștefan Perianu – contribuții folcloristice**

**Ștefan Perianu (născut în 6** ianuarie 1841 la Bocșa Română) a studiat Dreptul și muzica la Budapesta, unde a desfășurat o importantă activitate muzicală în calitate de virtuoz pianist-concertist, alături de Ioniță Șepețian și Ioan Iancu. După o perioadă petrecută în Ardeal s-a stabilit la Lugoj, unde a ocupat postul de asesor la scaunul orfanal, activând, de asemenea, ca profesor de muzică la Școala confesională greco-catolică. A fost căsătorit cu Maria Mihali de Apșa, nepoata episcopului greco-catolic al diecezei de Lugoj, dr. Victor Mihali de Apșa.

Contribuția sa în istoria muzicii bănățene o reprezintă prelucrările pentru pian ale unor melodii populare: *Ardeleana* și potpuriul *Compozițiune de arii, jocuri și cântări românești*

(opus dedicat soției sale). „Prin acest dans [*Ardeleana*], Ștefan Perianu ne dovedește că a avut un deosebit gust în alegerea motivelor, pe care le-a prelucrat pentru piano într-o factură superioară, menținând timbrul adevărat popular (țărănesc) al melodiilor și redând fidel ritmul caracteristic al dansurilor noastre naționale”, aprecia Tiberiu Brediceanu.

În urma sa a rămas o importantă bibliotecă muzicală, reprezentativă pentru spațiul cultural bănățean și ardelean, dar și pentru vechiul regat: nouă caiete cu melodii românești de Alexandru Berdeanu (publicate între anii 1860 și 1862) și patru caiete cu 48 de arii naționale românești semnate de Carol Miculi (fost elev al lui Chopin și editor al operelor acestuia), tipărite în jurul anului 1870.

S-a stins din viață la Budapesta în anul 1885. Omagiind memoria acestui merituos muzician, Tiberiu Brediceanu scria: „avem de-a face cu un muzician pasionat, cult și cu foarte mare dragoste, mai cu seamă pentru muzica românească și frumusețile ei”. Într-o scrisoare adresată lui Aurel E. Peteanu, referindu-se la activitatea sa de folclorist, Tiberiu Brediceanu recunoștea meritele deosebite ale înaintașilor săi bănățeni, între care și Ștefan Perianu, care au desfășurat o muncă de pionierat în privința culegerii și prelucrării folclorului românesc autentic: „Eftimie Murgu, prin adausul muzical la studiul său din 1830, «*Beweis dass die Walachen der Römer unbezweifelte Nachkömmlinge sind*» (din care primul exemplu muzical a devenit, în 1850, prima figură din vestitul dans de coloană *Romana*, – Ștefan Perianu, care s-a remarcat printr-o minunată *Ardeleană*, prelucrată pentru pian și publicată în prima ediție în «Rapsodia» în anul 1865, – Sofia Vlad-Rădulescu, care, în 1880, a publicat pentru prima dată dansul *Lugojana* în revista «Lira română» din București, prelucrată pentru pian, [...] și nu mai puțin Ion Vidu”.

Ștefan Perianu a intuit, alături de alți muzicieni bănățeni din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, importanța

culegerii și prelucrării folclorului muzical românesc autentic. A contribuit la dezvoltarea muzicii instrumentale culte, întreținând o atmosferă de efervescență culturală în rândul intelectualilor lugojeni, răspunzând, astfel, aspirațiilor românilor pentru afirmarea identității culturale.

inv. 1697

Vingtun Airs et Danses nationaux roumains.  
21  
Rumänische National Melodien  
(TÄNZE und LIEDER)  
für das PIANOFORTE übertragen  
von  
A. DE PROSSE.  
Pr. 1 Thlr.



Lith. Druck v. H. Schönbach Leipzig

Signatur des Verlegers  
Hamburg, Fritz Schubert.

*Fritz Schubert*

## Mihail Bejan



Mihail Bejan (1838, Gurbediu, Bihor – 1908, Lugoj) a fost unul dintre reprezentanții de frunte ai tinerimii universitare române aflate la studiu în Pesta în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, aducându-și aportul la cristalizarea unor instituții culturale care au jucat un rol benefic în coagularea sentimentului național (Societatea Academică „Petru Maior”, periodicul „Aurora Română”), dar și la impunerea limbii și literaturii naționale, aflate încă în perioada acumulărilor și decantărilor axiologice. Activitatea de culegător de folclor literar, desfășurată sub tutela spirituală a lui Atanasie Marian Marienescu (în prima decadă a veacului XX a donat Muzeului ASTREI din Sibiu 40 de răboaie cu explicații istorice), intensitatea demersurilor publicistice au marcat o etapă

importantă în procesul afirmării literaturii românești bănățene. Deși episodică și practică parlamentară, ca deputat guvernamental în Dieta de la Pesta, iar mai apoi implicarea în fundamentarea unor instituții culturale ale maghiarilor lugojeni i-au atras unele reacții cu accente critice, exprimate, uneori, cu nuanțe virulente în presa de expresie română, M. Bejan s-a dedicat ulterior, plener, unor generoase proiecte culturale promovate sau înfăptuite de intelighenția românească lugojeană: manifestările Societății pentru Fond de Teatru Român (Lugoj, 1888), activitatea Reuniunii Române de Lectură, constituirea ASTREI bănățene (1896), diligențele pentru augmentarea unui fond destinat înființării unei episcopii greco-orientale la Timișoara ș.a. Punerea în circulație a controversatei *Table de la Lugoj*, beneficiind de girul lui Valeriu Braniște, a contribuit la crearea unui efervescent spirit polemic (la care s-a raliat și Iosif Popovici, în paginile „Luceafărului”), care a impulsionat dezbaterile lingvistice privind vechimea și evoluția limbii române scrise. Prin elaborarea primei traduceri în limba română a *Cronicii notarului anonim al regelui Béla* (Sibiu, 1899), premiată de Academia Română, cărturarul lugojean și-a înscris definitiv numele, la loc de cinste, în istoriografia românească.

Printr-un text evocator publicat, în 1863, în „Aurora Română”, Mihail Bejan ne transmite informații detaliate despre un moment istoric: desfășurarea primei rugi lugojene (1854), o manifestare devenită astăzi tradițională, emblematică pentru vocația culturală a orașului.

### ”Ruga de la Lugoj”

Se știe că originea unui popor se poate cunoaște mai ales din porturile, jocurile, cântecele și datinile lui. În aceasta zace un adevăr ce nu se poate nega, însă dacă cercetăm mai cu de-a amănuntul datinile și jocurile unui popor, care a vorbit și vorbește tot aceeași



limbă, care locuiește mai compact, atunci de multe ori aflăm că în unele ținuturi se abate în jocurile, cântecele și datinile sale.

Una dintre aceste datini deosebite mi se pare a fi Ruga în Banat sau, precum se zice pe la grănicerii români, Negee – pe care nu am observat-o nicăieri printre românii din Ungaria și care este o datină lăudabilă și demnă de imitat pretutindeni.

Ce este Ruga în Banat?

Ruga este o petrecere de tot cordială, în serbarea patronului bisericii comunale sau, precum se zice de comun, la hramul bisericii; aceasta este o datină foarte veche pe aici, dacă am cerceta mai pe afund originea ei, aceasta am putea-o deriva chiar de la strămoșii noștri din Roma veche. La sărbătoarea aceasta, mai ales pe sate, poporul se reține 2-3 zile de orice lucru mai greu – amicii se duc la amici, cunoscuții la cunoscuți și toți se petrec cu cordialitate în onoarea zilei, însă totdeauna între țărmerii bunei-cuviințe –, iar neamicii își află ocaziune bună de a cerceta pe neamicii lor și a le întinde mână de împăcare, în acea convingere că altfel ar fi vătămat patronul bisericii, de la care nu mai pot aștepta sprijin la Dumnezeu.

Serbarea aceasta mai totdeauna e în legătură cu dansuri, la care iau parte junii și junele, precum și bătrânii cu bătrânele.

Nu voi să descriu mai pe larg serbarea pe sate, ci mai mult voi enara introducerea și însemnătatea ei în Lugoj.

Aici, până la anul 1854, nu se țineau astfel de serbări, poate din cauză că se păreau a fi mai mult datini de pe sate, însă de la 1854 încoace, ruga Lugojuului e vestită prin tot Banatul, la care convine cunoscutul cu cunoscutul și necunoscutul, inteligența cu poporul, românii cu neromânii, și toți se petrec fără sfială până după miezul nopții. Însemnătatea cea mai mare a ei însă e aceea că totdeauna e împreună cu atare scop filantropic. Pe unde ați și auzit sau văzut mai multe fapte filantropice și demne de toată stima ca tocmai în Lugoj?!

Curatorul bisericii române din Lugoj, dl Constantin Udrea, împreună cu reverendisimul d. protopop Ioan Marcu, merită recunoștință deplină pentru introducerea acestei serbări religioase și naționale, care – precum zisei mai sus –, înainte de 1854 era cunoscută în Lugoj de o petrecere sătească, însă la anul 1854 se serbă prima dată și în Lugoj, sub conducerea sus-lăudaților domni.

Ca serbarea aceasta să nu fie numai o petrecere seacă și de toate zilele, ci o împreunare cu un scop frumos, adică banii ce publicul îi dăruie la intrare, fiecare după plac și bunăvoință, au fost destinați pentru un fond pentru a putea înființa mai târziu un cor bisericesc.

În anul prezinte, tot sub conducerea mai marilor bisericii, ruga se ținu la Adormirea Maicii Preacurate, ca la hramul bisericii, în 15-16 august c.v., însă astă dată nu pentru casa corului bisericesc, ci pentru un alt scop frumos, ce dă dovadă destulă despre inima nobilă a românului lugojean; adică: jumătate din venitul curat (170 fl. laolaltă) fu destinat spre ajutorarea nenorociților din Lipova, care arseră prin cumplitul foc pe la începutul lui august a.c., iar cealaltă jumătate spre ajutorarea săracilor de aici, lipsiți prin seceta cea mare din anul prezinte. Comunitatea bisericească, aducânduși aminte că lipovenii, la 1842, când arse biserica Lugojului, dăruiră spre aradicarea acesteia o sumă de 400 fl., acum, în semn de recunoștință, mai mări suma de 85 fl. cu 115 și așa se trâmite lipovenilor, de la Ruga Lugojului, o sumă de 200 fl.; iar de altă parte, s-a decis ca suma destinată pentru săraci să se mărească după împrejurări.

Acestea sunt tot atâtea fapte eclatante despre iubirea cea înfocată a lugojenilor cătră națiune și religiune, încât bărbații care stau în fruntea unor întreprinderi frumoase și nobile ca aceste își vor afla cununa lor de lauri în recunoștința poporului român!

Pentru frumoasele cetitoare ale jurnalului «Aurora», descriu pe scurt cursul petrecerii la rugă.

Pe când dimineața și după-amiaza se ține serviciul dumnezeiesc cu solemnitatea cea mai mare, la care se înfățișează mai toată poporimea Lugojului, după finea înseratului (vecerniei), pe la 4 oare după-amiază, se dau semne cu trescurele spre aducerea la cunoștință a rugei și spre onoarea serbării, și atunci îndată se începe petrecerea generală în cimitirul bisericii; muzicanții intoană piesele cele mai plăcute de joc – e de însemnat însă că jocul, fiindcă serbarea e bisericească, îl începe totdeauna capul bisericii Lugojului, ca atare damicela sau doamna aleasă din cununa acestora –, și după aceea continuează mic și mare, urmând exemplul bun, ce apoi curge neîntrerupt până dimineața pe la 4-5 oare. Așa s-a întâmplat și acum.

Tempul fu plăcut și tot insul luă parte la rugă până târziu cătră revărsarea zorilor. Cât era de frumos a vedea aici armonia minunată

ce domnea între inteligență și popor! Doamnele și domnișoarele care se anumeră în clasa mai înaltă și se desting de poporul comun, parte prin cultură, parte prin demnitate, nu se retraseră a juca într-un cotlon cu fiicele din clasa de mediu. Dovadă eclatantă despre modul cugetării a sexului frumos de aici, pentru că doamnele și domnișoarele din Lugoj nu prin ambițiune, făloșie și semeție voiesc a-și susține aceea ce li se cuvine: stima și demnitatea – deoarece semeția n-a fost, dar nici nu va fi vreodată virtute!

Frumoasele cetitoare poate se vor mira cum cineva poate să joace neîntrerupt de la 4 oare după-amiază până la 4 oare dimineța?!

Ce vor zice la aceea dacă le voi spune că jocul, a doua zi după serbarea hramului bisericii, se începe din nou și durează neîntrerupt de la 4 oare după-amiază până la 4 oare după miezul nopții? Întru adevăr, o petrecere ca aceasta e de invidiat. Juni și june, bătrâni și bătrâne joacă la un loc, ce documentează că românul e un popor vial și iubitor de petreceri cordiale, ce se dovedi și la Reuniunea Doamnelor Române din 1 și 9 august a.c.

Apropos! Reuniune! În grădina berăriei, unde se ținu reuniunea de dans, am văzut florile cele mai frumoase. Se putea observa îndată că fu aranjată de doamne, căci florile cele mai frumoase și plăcute ale Lugojudului le aduseră la reuniune și le împletiră într-o cunună frumoasă națională. Așa e, frumoasele mele! Fiecare doamnă, fiecare domnișoară a fost o floare viețuitoare din cununa cea frumoasă a reuniunii, la care numai inteligența luă parte, și deoarece în numărul trecut al «Aurorei» se referează despre reuniune, amintesc numai atâta că frumusețea și grațiozitatea lugojenelor nu a întrecut-o încă niciun oraș românesc. Să spun cine fu aleasa de regina balului? Toate câte au fost de față! Căci ar fi cu greu a alege dintre ele una, fără ca să nu recunoști pe cealaltă de o frumusețe rară, și așa reuniunea a fost convenirea reginelor sexului frumos și acuma!

Îmi finesc scrierea cu acea dorință ca Dumnezeu atotpotintele să proveadă națiunea noastră cu multe române brave și însuflețite de tot ce e frumos și nobil, precum sunt lugojencele!”

## Tiberiu Brediceanu



Personalitate culturală emblematică, cu o contribuție definitorie la dezvoltarea muzicii culte românești în Banat și Transilvania în prima jumătate a secolului XX, strălucit folclorist, cu o prodigioasă activitate de culegător de folclor într-o epocă marcată de contribuțiile lui Sabin V. Drăgoi și geniul lui Béla Bartók, Tiberiu Brediceanu (2 IV 1877, Lugoj – 19 XII 1968, București) a fost receptat de contemporani ca un personaj providențial al spațiului cultural românesc: „Tiberius vrea să facă artă. Vrea să vadă teatrul românesc pretutindeni, să audă cântând gura și să scoată din adâncul inimilor culorile pe pânză. Brediceanu este fidelul nostru prieten, al artiștilor, care guvernează poporul nervos al talentelor cu bagheta lui prodigioasă” (Emil Isac).

Contemporan cu realitățile sociale și politice ale românilor bănățeni și transilvăneni tutelați de administrația ungară, Tiberiu Brediceanu și-a sublimat fireștile sensibilități naționale în pagini muzicale inspirate din ancestralul melos

țărănesc cultivat cu sfințenie de conaționalii săi. Prolificitatea sa s-a împlinit într-un amplu și generos registru teoretic (articole, studii, eseuri, cronici, comunicări științifice), dar mai ales componistic, prin cântece, doine și balade (reunite, în 1927, în cele zece caiete cuprinzând *Doine, cântece și balade românești pe teme populare*, pentru voce și pian), creații instrumentale (valsuri, opusuri camerale), care au avut darul să cultive spiritualitatea românească în momente de restriște și să însușească manifestările de afirmare identitară, prefigurând statuarea unor genuri muzicale, în special miniaturi, aflate încă într-un proces de cristalizare în muzica românească: liedul, muzica corală, suita instrumentală și muzica de teatru. *Poemul muzical etnografic „Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul în port, joc și cântec”* (1905), amplificat ulterior (*România în port, joc și cântec*, 1920), *La șezătoare*, icoană de la țară într-un act (1908), *Seara Mare*, scene lirice în 3 acte pe versuri de Adrian Maniu (1924), *Învierea* (1936), pantomimă în 4 tablouri după un text de Lucian Blaga, au reprezentat tot atâția pași pentru structurarea ca gen a baletului românesc.

Muzicianul lugojean, membru al Marelui Sfat Național, director al Resortului Ocrotirii Sociale din subordinea Consiliului Dirigent din Cluj (resort care includea și secțiunea Arte) în primii ani de după Marea Unire, s-a consacrat înfăptuirii unor generoase proiecte culturale de anvergură națională: fondarea Operei Române, a Teatrului Național și a Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică din Cluj, a Arhivei Fonogramice a Ministerului Artelor din București, înființarea Conservatorului ASTREI din Brașov, înjgheburile unei prime orchestre proprii a Operei Române bucureștene, fondarea Societății Compozitorilor Români. Continuând tradiția familială, nemijlocit cunoscător al realităților sociale și politice ale românilor din vechile provincii, artistul bănățean și-a exercitat, episodic, până în 1920, mandatul de deputat în Parlamentul României în prima legislatură de după Unire. În

toamna anului următor a inițiat un amplu turneu dedicat culegerii de folclor muzical în spațiul bănățean, finalizat, în 1925, prin reunirea a *810 melodii populare românești din Banat* (între care și variante ale baladei *Miorița*, una din temeile predilecte ale investigațiilor sale folcloristice), culese în 82 de comune, tom premiat de Societatea Compozitorilor Români printr-un comitet prezidat de George Enescu. Era o strălucită încununare a unui intens și fructuos demers folcloristic, desfășurat pe parcursul mai multor decenii, în majoritatea ariilor folclorice naționale, care-i prilejuise identificarea, notarea și valorificarea, în propria creație, a unui inestimabil fond muzical.

Cântecele și doinele lui Tiberiu Brediceanu au cunoscut un neașteptat, uimitor succes pe cele mai importante scene naționale și europene începând cu prima decadă a secolului al XX-lea și până în zilele noastre: în perioada antebelică, cântecele lui Brediceanu răsunau pe scena Ateneului Român din București, în interpretarea Veturiei Triteanu, iar la Viena, în anii interbelici, selectul public era entuziasmat de antrenul și inefabila expresie ale sonorităților doinelor bănățene și ardelenene cântate cu patos de Traian Grosavescu, tiparul ritmico-melodic și armonic al muzicii europene nereușind să estompeze sau să altereze imaginea unui autentic „parfum” românesc implantat în structura intimă a muzicii, apreciată și savurată pe toate meridianele. Suplețea conturului melodic, rafinamentul expresiilor dinamice și agogice (asemănările cu harul lui Ion Vidu, care a creat adevărate nestemate vocale având la dispoziție mijloace tehnice rudimentare, sunt evidente!) reușesc să impresioneze și astăzi publicul meloman de pretutindeni, oferind, poate, o anumită perspectivă a compatibilității spiritualității românești (o atipică insulă de latinitate), aflate într-un *sui-generis* spațiu confinar (la porțile Orientului), cu valorile fundamentale ale Apusului.

# **PRIMII CERCETĂTORI ETNOMUZICOLOGI ÎN BASARABIA POSTBELICĂ: GLEB CIAICOVSCHI-MEREȘANU**

**Dr. Svetlana BADRAJAN**

[Prof. univ., Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,  
Chișinău, Republica Moldova]

Cercetarile etnomuzicologice în Basarabia perioadei posbelice se încadrează, prin direcțiile și problemele tratate, raportate la evenimentele importante sociale, politice, culturale ce s-au produs, în câteva etape: I - 1945-1956; II – 1957-1967; III – 1968-1990; IV – din 1990 până-n prezent. Printre primii cercetători care s-au consacrat studierii folclorului muzical se numără Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (01.05.1919/18.12.1918 – 20.06.1999), personalitate distinctă a culturii basarabene, ce a avut o activitate intensă și plurivalentă. A rămas cunoscut posterității ca remarcabil folclorist, muzicolog, pedagog, cercetător, critic muzical, publicist, compozitor, organizator și animator al vieții culturale din perioada postbelică. La fel a fost și viața maestrului, plină de evenimente fericite, dar și nefericite, cel mai dureros fiind deportarea.

G. Ciaicovschi-Mereșanu a lăsat o moștenire documentară apreciabilă, care include materiale fonogramice cu înregistrări inedite de folclor muzical, descrieri de tradiții și obiceiuri populare, realizate pe întreg teritoriul Republicii Moldova, Bucovina și sudul Basarabiei (regiunea Odessa) din Ucraina; lucrări teoretice; colecții de folclor; o mare cantitate de emisiuni radio și tv cu subiecte variate de la cele consacrate interpreților de folclor, de muzică academică la cele ce tratează genurile și speciile muzicale folclorice; cursuri didactice, ș.a. A știut să întrevadă talentul multor muzicieni începători, să-i susțină și să-i promoveze; astăzi - personalități

importante, printre ei numim: Vladimir Curbet, directorul artistic al ansamblului academic de dansuri populare *Joc*; Zinaida Bolboceanu și Nătălița Munteanu – interprete de muzică populară; regretații Serghei Lunchevici – violonist, mulți ani dirijorul orchestrei *Fluieraș*, Nicolae Sulac – rapsod și colportor autentic de folclor, Veronica Garștea, până la sfârșitul vieții a fost director și dirijorul capelei corale *Doina*; ș.a.

Activitatea lui G. Ciaicovschi-Mereșanu acoperă toate etapele menționate anterior. Alături de el, la diferite etape au activat etnomuzicologi precum Lidia Axionov (1916-1986), Petru Stoianov (1934-2009), Andrei Tamazlăcaru, Eleonora Florea, Constantin Rusnac, ș.a. Lidia Axionov a fost printre primii muzicologi din Basarabia, care au vizitat Academia Română după 1953. Despre vizita ei din 1958 a scris Eugenia Cernea în articolul *Folcloriști străini la Institutul de folclor – Lidia Axionov – R. R. S. Moldovenească* (REF, t. 3, nr. 2). Institutul a pus atunci la dispoziția conservatorului din Chișinău materiale fonogramice, printre care și înregistrări de teren realizate de C. Brăiloiu, ce se păstrează până în prezent în arhiva de folclor.

G. Ciaicovschi-Mereșanu provine dintr-o familie de intelectuali cu bogate tradiții muzicale și pedagogice. Bunicul Timofei a organizat prima școală primară parohială din satul Ermoclia, raionul Ștefan Vodă, județul Lăpușna unde era preot și în care, deopotrivă cu alte discipline, se preda și muzica. Tatăl său, Simion Ciaicovschi, a studiat la Seminarul Teologic din Chișinău. I-a avut colegi pe Alexandru Plămădeală, viitorul sculptor, Alexei Mateevici, ulterior autorul *Limbii noastre*, Mihai Bârcă, compozitor și dirijor. A fost cântăreț la catedrala din Bolgrad, regiunea Odesa, Ucraina, director la școala din satul Mereșeni, raionul Hâncești, învățător la o școală din orașul Tighina. Mama sa, Maria, a fost învățătoare. În familia Ciaicovschi muzica era la ea acasă, aici s-au format muzicieni



talentați, printre care și Victor Ciaicovschi (1931-1981), care a fost profesor la Universitatea de Muzică din București. Pe linia maternă s-au manifestat în domeniul instruirii muzicale surorile Xenia Pugaciov, conferențiar universitar (canto academic) și Ana Pugaciov (dirijat cor academic), profesoare la conservatoarele din Kiev (Ucraina) și Moscova (Rusia).

Ciaicovschi-Mereșanu, povestea, precum că deseori era întrebât dacă nu este în relație de rudenie cu celebrul compozitor rus Piotr Ilici Ceaikovski. Le răspundea întotdeauna negativ, subliniind că în Basarabia au existat și mai există și astăzi intelectuali cu numele de Ciaicovschi. Totuși, un nepot de la văr – Igor Ciaicovschi (Ceianu) din București, doctor în științe naturale, i-a scris despre unele date referitoare la familia lui cu „numeroasele talente muzicale”. Unul din ele era preotul Nicandru Ciaicovschi din satul Săietei, aproape de Ermoclia, fiind văr cu bunicul său, Timofei. Preotul Nicandru, ce a trăit în a doua jumătate a secolului XIX, cultiva arta muzicală și corespundea cu compozitorul rus P. I. Ceaikovski. În familia lor se păstrasera 4 scrisori de la P. I. Ceaikovski, din care reieșea că între cei doi corespondenți ar fi existat legături de rudenie. Cele patru scrisori se păstrează în muzeul *P. I. Ceaikovski* din or. Klin, Rusia.

Nepoții preotului Nicandru au avut o instruire muzicală serioasă: Leonid era violonist, Eugen – violonist și lutier, Valentina – pianistă. Feciorul lui Leonid, la fel cu numele Eugen Ciaicovschi, a fost pasionat și el de construcția viorilor, meserie pe care a învățat-o de la un lutier neamț la Iași, pe când studia acolo agronomia. În anul 1941, Eugen a fost deportat în Siberia și s-a întors în 1957 la familia sa – soția Iulia și feciorul Victor, care se stabiliseră la București, și s-a angajat ca muncitor la fabrica *Doina*, unde repara instrumente muzicale, având „mâini de aur” și fiind înalt apreciat de muzicienii bucureșteni. Una din lucrările lui a fost violoncelul lui Radu Aldulescu pe care l-a reparat, primind mari mulțumiri

din partea maestrului. Eugen scria uneori și creații muzicale. Este cunoscută romanța lui *S-a dus amorul* pe versurile lui Mihai Eminescu. Fiul lui Eugen, Victor Ciacovschi (1931-1981), a fost profesor universitar la Conservatorul din București (actualmente Universitatea de Muzică).

Gleb Ciacovschi-Mereșanu la fel a avut parte de educație serioasă, a studiat la liceul de băieți *Ștefan cel Mare* din or. Tighina. Aici i-a avut ca profesori pe iluștrii muzicieni din acea vreme Mihail Bârcă și Vasile I. Popovici, studiind muzica în baza manualelor lui M. Poslușnicu și G. Breazul. În anul 1939 a susținut examenele de admitere la Conservatorul Municipal din Chișinău, specialitatea muzicologie. Războiul, însă, i-a întrerupt studiile. Reluându-le în anul 1945, G. Ciacovschi-Mereșanu activează concomitent ca laborant, apoi și colaborator științific al cabinetului de folclor înființat în 1945 în cadrul Conservatorului din Chișinău.

Folclorul l-a pasionat de timpuriu, iar după finisarea studiilor la specialitatea muzicologie, această pasiune s-a transformat într-o muncă de cercetare serioasă și aprofundată. Pentru teza de licență și-a ales tema *Colindele moldovenești*, care reprezintă prima abordare în domeniu pentru Basarabia. Nu a reușit să-și susțină licența. Luat direct de la mașina de scris, Gleb Ciacovschi a fost deportat, împreună cu familia, în Siberia. Anii 1949-1956 au fost ani grei, trăiți departe de meleagurile natale. Acolo, în orașul Spask, apoi Kemerovo, în condiții vitrege, lui Gleb Ciacovschi-Mereșanu, care avea doar un singur document ce-i confirma studiile muzicale – o diplomă de laureat al corului din Schinoasa (suburbie a Chișinăului) pe care l-a condus între anii 1947-1948 i-au permis să predea pianul și teoria muzicii. În anul 1954, grație unor împrejurări fericite, a revenit la Chișinău, s-a înscris din nou la Conservator, absolvindu-l în 1955. În iulie 1956, Gleb Ciacovschi-Mereșanu a fost reabilitat și s-a întors definitiv la Chișinău.

Una dintre direcțiile de bază ale activității maestrului Gleb Ciaicovschi-Mereșanu o constituie publicarea materialelor folclorice colectate pe teren, precum și studiul științific al genurilor și speciilor reprezentative pentru zona Basarabiei. Imensa activitate de cercetare *in vivo* i-a permis să acumuleze un bogat material factologic, totalizând peste 4000 de piese înregistrate pe bandă de magnetofon în cadrul investigațiilor individuale și în echipă cu alți cercetători și studenți, și circa 160 notate după auz. Ele au constituit sursa unor valoroase colecții de folclor basarabean. Un volum apreciabil de materiale a fost publicat în câteva culegeri antologice importante pentru cunoașterea folclorului românesc de la est de Prut. Printre acestea se remarcă: *Doine, cântece jocuri* (Chișinău, 1972), *Leru-i ler* (Chișinău, 1986), *Romanțe și cântece de lume* (Chișinău, 1992), două discuri de vinil - *Folclor moldovenesc*.

În anul 1968, în cadrul Conservatorului de Stat (actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice), a fost înființată catedra Folclor (în anul 1999 comasată cu catedra Istoria muzicii, în prezent catedra Muzicologie și compoziție), șef de catedră fiind numit Gleb Ciaicovschi, reales în acest post în 1974 și, ulterior, în 1984, părăsindu-l doar în 1998. El organizează în cadrul catedrei și, evident al Conservatorului, o activitate diversă: coordonează investigațiile de teren, efectuate de profesori și studenți, completând periodic arhiva cabinetului de folclor, care actualmente dispune de peste 16000 de creații folclorice românești, ucrainene, bulgare, găgăuze și ale altor etnii conlocuitoare; patronează studii științifice, teze anuale și de licență etc.

În anul 1986, realizând visul celebrei cântărețe Tamara Ciobanu, G. Ciaicovschi-Mereșanu înființează, pe lângă catedra *Folclor*, secția Canto popular, care are ca scop instruirea profesională a interpreților, ulterior promotori ai

autenticității și ai tradiției. În același an a organizat ansamblul folcloric *Țărăncuța*, împreună cu care a prezentat lecții-concerte pe întreg teritoriul republicii, în scopul promovării și salvărdării valorilor culturale tradiționale, realizând totodată o practică interpretativă absolut necesară formării cântărețului profesionist.

Prodigioasa activitate pedagogică l-a determinat să elaboreze un șir de lucrări metodice, cursuri, manuale necesare atât în procesul de învățământ mediu de specialitate cât și cel universitar. Printre acestea se numără: *Creația muzicală populară pentru colegii și conservator* (1949), *Istoria artei interpretative la instrumente populare* (1965), *Istoria artei interpretative vocale populare*, *Interpretarea solistică – Canto popular* (1988) ș.a. (Dintre manualele utilizate până în prezent, unice în domeniu pentru Basarabia, merită a fi menționate: *Literatura muzicală pentru școlile de muzică* (1982), *Istoria muzicii moldovenești (din preistorie până în 1917)* pentru nivel universitar (1985, manuscris)). Gleb Ciaicovschi-Mereșanu este autorul unor studii și lucrări importante printre care: monografiile *Învățământul muzical din Moldova (de la origini până la sfârșitul secolului XX)* (2005), *Mihail Bârcă* (1995), *Serghei Lunchevici* (1982), *Tamara Ciobanu* (1980), ș.a.

G. Ciaicovschi-Mereșanu a urmărit cu atenție și activitatea academică, științifică, artistică, scriind numeroase recenzii și articole de specialitate. A realizat, astfel, o intensă activitate publicistică. A participat în calitate de redactor științific la editarea *Enciclopediei Sovietice Moldovenești*, la elaborarea *Enciclopediei muzicale*, *Enciclopediei Chișinău*, *Enciclopediei Literatură și Arta Moldovei*, tratând în ele domeniul folclorului muzical.

A elaborat mai multe emisiuni radio și televizate cu tematică diversă: *Obiceiurile de iarnă la moldoveni* (televiziune, Moscova, 1988), *Genuri și specii ale folclorului moldovenesc*, *Instrumente muzicale populare* ș.a. Mulți ani a

activat în cadrul Consiliului artistic al radioului, susținând și în această postură muzica folclorică autentică, tinerii interpreți. Este autorul festivalului internațional *Mărțișor*, fondat în 1957, care se organizează anual cu succes până în prezent între 1 și 10 martie.

Gleb Ciaicovschi-Mereșanu nu a fost agreat de puterea politică de până-n 1990, de aceea abia în 1991 i s-a acordat titlul didactic de profesor universitar. Aportul enorm pe care l-a adus cercetării, salvărdării, promovării folclorului muzical este inestimabil, de fapt întreaga viață a maestrului se identifică cu această muncă.

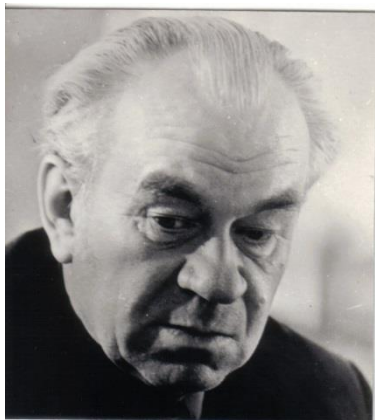
### **Referințe bibliografice:**

Badrajan, Svetlana, *File din Memoriile schițate de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu*, partea I, în *Realități culturale*, revistă de etnografie, folclor și cultură contemporană, nr.4(10), aprilie, 2012, p. 23-27.

Badrajan, Svetlana. *File din Memoriile schițate de Gleb Ciaicovschi-Meresanu*, partea II, în *Realități culturale*, revistă de etnografie, folclor și cultură contemporană, nr.10(16), octombrie, 2012, p.8-12.

Gleb Ciaicovschi-Mereșanu (1919-1999), *Biobibliografie*, Chișinău, 2009.

## ANEXA: FOTOGRAFII DOCUMENTARE



1980



1945, laborant al cabinetului de folclor, Conservator (astăzi AMTAP)



1948, cu Alexei Stârcea, compozitor (stânga), ambii deportați în Siberia în 1949



Cu Anastasia Lazariuc și compozitorul Constantin Rusnac, 1972



Investigații folclorice în s. Delacheu, Anenii-Noi, 1987



Omagierea maestrului, 1989



1996, după examenul de licență (de la stânga) Nicolae Chiosa, Svetlana Badrajan, Petru Stoianov, Gleb Ciaicovschi-Mereșanu



La catedra Folclor, 1998



bunicul Timofei, preot



# ETNOMUZICOLOGI VS. TINERI INTERPREȚI ÎN CONTEXTUL PROVOCĂRILOR PREZENTULUI

**Dr. Diana BUNEA**

[Conf. univ., Academia de Muzică, Teatru și Arte  
Plastice, Chișinău, Republica Moldova]

În cadrul globalizării culturale intra- și internaționale tot mai accentuate, reinterpretarea folclorului tradițional – cules de la sursă sau auzit pe bandele magnetice ale arhivelor de folclor – ridică o serie de probleme cu care se confruntă atât interpreții cât și cei ce doresc să-și aducă aportul în opera de perpetuare a neamului.

În acest context, rolul unor personalități competente – etnomuzicologi, folcloriști, etnologi, care ar îndruma cu grijă tinerii interpreți, care ar ști să discearnă între tradiție și kitsch, între autentic și alterat, între „al nostru” și „al altora” – este inestimabil. Prezența unui îndrumător ce utilizează, în abordarea fenomenului folcloric, o metodologie științifică, formulează un scop bine definit, este perseverent și sincer în aprecierile sale, are un rol esențial nu doar pentru viitorul interpret, dar și pentru perpetuarea noastră ca neam.

Dispersarea tradiției naționale în amalgamul năucitor al „folclorului” comercial, este doar una din provocările prezentului care se strecoară astăzi mai ales prin intermediul mass-media și a internetului modern. În aceste condiții, competența profesională, dar și calitățile umane deosebite ale unor personalități ale vieții culturale sunt capabile să facă epocă și să genereze puternice ecouri nu doar pe plan cultural, dar și pe cel social și chiar politic. Rândurile ce urmează vin ca niște mărturii că, încă acum 20 de ani, a fost posibil. Care va fi alegerea noastră, astăzi?

În Republica Moldova, curentul revivalist de păstrare și reconstituire a patrimoniului muzical folcloric a fost conceput ca o mișcare de reîntoarcere la valorile muzicale ale satului tradițional, după o lungă perioadă a proletcultismului comunist. În acest sens, activitatea ansamblului *Tălăncuța*, dirijată de etnomuzicologul Andrei Tamazlăcaru începând cu anul 1980, a înscris o pagină de aur în procesul de reafirmare și revigorare națională a spațiului nostru cultural. Un fapt poate mai puțin cunoscut este că în spatele acelei strălucite activități concertistice prin care s-a promovat un repertoriu și un stil de interpretare țărănesc specific zonei Moldovei, membrii ansamblului au fost antrenați într-o foarte serioasă cercetare de teren, efectuând numeroase expediții de colectare și documentare a folclorului, dirijate cu multă competență și dăruire de neobositul Moș Andrei, așa cum obișnuiește să-și spună, mai în glumă, merituosul nostru folclorist.

În laboratorul ansamblului, materialele colectate în numeroase sate din Republica Moldova, dar și din Bucovina de nord și Sudul Basarabiei, erau supuse unor serioase și profunde audieri-analize, constituind obiectul unor discuții, frământări și căutări artistice ce se manifestau atât în selectarea repertoriului fiecărui membru al ansamblului, cât și în stilul de interpretare al fiecăruia. Un fapt important l-a constituit scoaterea din anonimat a unor specii „inexistente” pe atunci – cântecul de leagăn, cântecul religios (numit cântec Pascal), cântecul de cătănie, folclorul păstoresc, balada, doina ș.a. Pentru prima dată, s-a vorbit despre formele muzicalizate ale dădăciturii. O „găselniță” l-a constituit cântecul „lălăit” (căruia, după părerea noastră, i s-a oferit pe alocuri un loc prea important). Astfel, prin aportul științific al maestrului A. Tamazlăcaru, a avut loc o valorificare scenică unică a acelor materiale.

Respectarea surselor, documentarea, selectarea și compararea acestora, atitudinea de mare responsabilitate față

de tezaurul folcloric, instituite de el, ca modele de lucru și de poziție civică, au avut un impact artistic și social foarte important la acele timpuri. În anii ce au urmat și până în prezent, Tălăncuța a devenit un simbol al renașterii spirituale a spațiului basarabean. Principiile și modelele lor de lucru au fost preluate de numeroase colective folclorice și interpreti. La un moment dat, prin anii '90, circula chiar și o glumă, precum că *Tălăncuța* „a tălâncit” întreaga republică. Grigore Vieru considera că *Tălăncuța* prin tălâncile sale a marcat dezghețul din iarna comunistă.

Astfel, prin contribuția și competența acestui modest și inimos folclorist care este Andrei Tamazlăcaru, s-a constituit o întreagă mișcare revivalistă de reîntoarcere la adevăratele valori ale neamului. Aducând aici aceste cuvinte în semn de elogiul și recunoștință pentru întreaga sa activitate, nu putem să nu ne exprimăm regretul pentru faptul că maestrul nu și-a expus încă viziunile în careva articole sau studii științifice. A preferat poate cea mai sigură cale – să le transmită prin viu grai discipolilor săi. Nu întâmplător, fiecare din membrii *Tălăncuței* a continuat activitatea îndrumându-și propriile ansambluri – mici „tălâncuțe” - formate în special din tineri și copii.

Deși nu a fost lipsită de anumite erori și excese - astăzi în mare parte depășite -, mișcarea instituită de A. Tamazlăcaru s-a manifestat pe larg și sub forma unor festivaluri și concursuri de folclor, culegeri publicate ș.a., însoțind, de fapt, prefacerile de ordin sociocultural și politic ale istoriei noastre recente.

O altă pagină, nu mai puțin importantă în procesul de reconstituire a valorilor nepieritoare ale neamului a fost scrisă și de profesorul și etnomuzicologul Gleb Ceaicovschi-Mereșanu, prin înființarea, spre sfârșitul anilor 1980, a unei secții de canto popular la Conservatorul de Stat *Musicescu* din Chișinău. În primii ani de activitate, secția a constituit un

laborator de creație asemănător cu cel al *Tălăncuței*, de această dată, bazat pe materialele arhivei de folclor a conservatorului (ce cuprinde materiale înregistrate începând cu anul 1964), dar și pe expedițiile de folclor ale studenților și profesorilor (sistate, însă, din lipsă de finanțare, încă din anii 1990). Se fixase un șir de „reguli” pentru formarea repertoriului, se pleda pentru păstrarea manierei și a stilului de interpretare tradițional; studenții erau încurajați să culeagă și să cânte lucrări din satele sau regiunea din care proveneau ș.a.m.d. Totuși, deși activează până în prezent, cu regret, odată cu dispariția maestrului, în 1999, secția a fost transferată succesiv de la o catedră la alta, iar înaltele principii după care s-au ghidat fondatorii ei nu mai sunt respectate cu aceeași strictețe ca altădată.

Astfel, prin contribuțiile aduse, în anii 1980-1990, etnomuzicologii A. Tamazlăcaru și G. Ceaicovschi-Mereșanu au marcat destinele unor tineri interpreți, dar și al întregii societăți, având un rol extrem de important în anevoiosul și nobilul proces de edificare identitară a românilor basarabeni.

În loc de concluzii, o întrebare, mai puțin retorică: poate oare astăzi, tânăra generație de interpreți ce-și propune o abordare serioasă în valorificarea moștenirii noastre muzicale, să mai asculte „glasul” specialistului-etnomuzicolog? Avem convingerea că acum, ca și altădată, știința, profesionalismul și inteligența reprezintă o putere; însă – doar atunci când reunește sub „steagurile” sale „oșteni” deschiși și sinceri în toate pornirile lor. Având în față modele demne de urmat, să fim perseverenți! Aceasta este poate cea mai mare provocare culturală a prezentului, căci suntem invitați să ne reafirmăm identitatea și valorile naționale atât pentru noi înșine, cât și în fața întregii umanități.

## **RAPSOZI DIN BUCOVINA**

# FLUIERAȘUL LIVIU ȚARAN – UN VALOROS RAPSOD POPULAR DIN FUNDU MOLDOVEI

Dr. **Irina Zamfira DĂNILĂ**

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



Liviu Țaran (n. 1961)

Comuna Fundu Moldovei din Județul Suceava este o veche vatră românească, cu bogate tradiții folclorice. La începutul veacului XX, localitatea a intrat în atenția Școlii Sociologice conduse de Dimitrie Gusti, fiind aleasă ca cea de-a patra localitate-pilot ce a fost cercetată de echipele de

specialiști, din perspective multidisciplinare, în vara anului 1928, în cadrul anchetelor desfășurate aici. Rezultatele muncii de cercetare s-au concretizat în publicarea unor valoroase studii științifice realizate de autori de prestigiu (Traian Herseni, Floria Capsali, Ernest Bernea, George Breazul), precum și a două cataloage: *Catalogul materialului sociologic privitor la cercetările întreprinse în comuna Fundu Moldovei din Bucovina în anul 1928* și *Catalogul expoziției sociologice*<sup>1</sup>. Alte consecințe benefice ale anchetei sociologice au fost introducerea asistenței medicale în comuna Fundu Moldovei, înființarea bibliotecii comunale și a căminului cultural, acestea din urmă, la inițiativa cercetătorului Dimitrie Gusti care dorea astfel să stimuleze viața culturală și artistică a locuitorilor.

Printre primii rapsozi ai veacului XX de pe aceste plaiuri bucovinene se numără **Sidor Andronicescu** (1899-1981), viorist renumit pentru talentul său muzical nativ și pentru perseverența și ingeniozitatea pe care le-a manifestat în construcția de instrumente. A fost primăș în taraful alcătuit din fluierașul Ilie Cazacu și cobzarii Nichita Șuiu și Petruț Țaran, pe care l-a format, condus și îndrumat cu pasiune și dăruire timp de aproape 6 decenii. Taraful lui Sidor Andronicescu cânta la hore, nunți, baluri, fiind vestit în tot ținutul pentru frumusețea și calitatea interpretării repertoriului folcloric bucovinean pe care îl practicau. Din taraf a făcut parte, ulterior și fiica lui Sidor Andronicescu, Alexandra, care cânta la vioară și acordeon. Această talentată interpretă a preluat, mai târziu, conducerea corului bisericii din Fundu Moldovei.

---

<sup>1</sup> Filon Lucău-Dănilă, Dumitru Rusan, *Fundu Moldovei – o așezare din ocolul Câmpulungului bucovinean*, 2000, Societatea pentru cultură „Dimitrie Gusti”, p. 221.



Ilie Cazacu (fluiier) și Petruț Țaran (cobză)

**Ilie Cazacu** (1903-1979), fratele soției lui Sidor Andronicescu, a fost un fluieraș virtuos, arta sa interpretativă fiind de un înalt nivel, așa cum mărturisea folcloristul Tiberiu Alexandru, care l-a ascultat<sup>2</sup>. Când cânta în aer liber, fluiierul său se auzea de la un kilometru depărtare, deoarece stăpânea o tehnică instrumentală desăvârșită.

Rapsodul bucovinean Ilie Cazacu și-a transmis repertoriul și secretele măiestriei sale interpretative elevilor pe care i-a format în cadrul Cercului de fluierași de la Căminele Culturale din comună. Era deosebit de exigent cu aceștia, inclusiv cu proprii nepoți, dorind ca ei să învețe să cânte cât mai corect melodiile. Din acest motiv, punea un accent deosebit pe redarea cât mai fidelă a liniei melodice și pe respectarea tuturor detaliilor legate de emisie, frazare, ornamentație. Dacă învățăceii nu reușeau toate aceste lucruri, îi sfătuia să renunțe mai degrabă la interpretarea melodiei

---

<sup>2</sup> Ibidem, p. 258.



respective, decât să o deformeze. Rezultă de aici respectul deosebit pe care Ilie Cazacu îl acorda autenticității muzicii folclorice, atitudine pe care au preluat-o și elevii săi, dintre care s-a făcut remarcant și Liviu Țaran, unul dintre cei patru nepoți ai săi.

Repertoriul lui Ilie Cazacu era bogat și cuprindea melodii de joc ocazional și neocazional, cântece doinite și melodii din repertoriul pastoral. O parte din acest valoros tezaur muzical a fost înregistrat în anii '70 pe discuri Electrecord, cu orchestra Radiodifuziunii, sub conducerea dirijorului Nicușor Predescu. Iată câteva dintre melodiile sale reprezentative, imprimate pe disc<sup>3</sup>:

- *Arcanul* (melodie de joc neocazional);
- *De trei ori pe după masă* (cântec ritual de nuntă);
- *Fudula* (melodie de joc neocazional);
- *Hora din Pojorâta* (melodie de joc neocazional);
- *Huțulca* (melodie de joc neocazional);
- *La Capră* (melodie de dans ocazional din repertoriul obiceiurilor de iarnă);
- *Jocul Zestrei* (joc ritual de nuntă);
- *Leușteanca* (melodie de joc neocazional);
- *Jidăucuța* (melodie de joc neocazional);
- *Polobocul* (melodie de joc neocazional);
- *Puiculeana* (melodie de joc neocazional);
- *Doina miresei* (melodie rituală de nuntă, „când se îmbrobodește mireasa”);
- *Suhacul* (melodie de joc neocazional);
- *Ursăreasca* (melodie de dans ocazional din repertoriul obiceiurilor de iarnă, la jocul Ursului);
- *Corăgheasca* (melodie de joc neocazional);

---

<sup>3</sup> Selecție de pe CD-ul realizat prin transpunerea digitală a melodiilor de pe discurile Electrecord înregistrate de Ilie Cazacu. Îi mulțumesc domnului Liviu Țaran pentru bunăvoința și amabilitatea cu care mi l-a pus la dispoziție, alături de informațiile necesare pentru redactarea acestui articol.

- *Țărăneasca* (melodie de joc neocazional);
- *Bătrâneasca* (melodie de joc ocazional de Anul Nou, „la moși și babe”);
- *Doina turcului* (melodie doinită, repertoriu neocazional);
- *Doina miresii* (melodie doinită, repertoriu neocazional);
- *Când și-o pierdut ciobanul oile* (melodie doinită din repertoriul pastoral);
- *Ciocăneșteanca* (melodie de joc neocazional);
- *Leușteanca* (melodie de joc neocazional).

Nepotul lui Ilie Cazacu, **Liviu Țaran**, s-a născut la 19 martie 1961 în localitatea Fundu Moldovei. Este fiul lui Leonard și al Rodicăi Țâmpău (fiica lui Ilie Cazacu), care au mai avut încă trei băieți: Andron, Ilie și Mircea. A urmat școala primară și gimnazială în comuna natală, iar apoi Școala profesională și Liceul „Dragoș Vodă” la Câmpulung, fiind de profesie mecanic. Înzestrat cu un real talent muzical, încă de la vârsta de 7-8 ani a învățat să cânte la fluier<sup>4</sup> de la bunicul său, Ilie Cazacu, în casa căruia a crescut.



Liviu Țaran

---

<sup>4</sup> Fluierul fără dop este un instrument vechi, folosit de către ciobani, alcătuit dintr-o țeavă metalică (în prezent, alamă) cu șase găuri.



Fluierul lui Liviu Țaran (stânga) și al bunicului său,  
Ilie Cazacu (dreapta)

Împreună cu doi dintre frații săi, Andron și Mircea, a făcut parte, mai întâi, din ansamblul de fluierași-copii pe care bunicul Ilie îl îndruma în cadrul Căminului Cultural din Fundu Moldovei. Cu acest grup a participat, în anii '70, la diverse etape ale Festivalului Național *Cântarea României*. În anii '80, după înființarea ansamblului de dansatori *Arcanul* (în 1970), a devenit membru permanent al tarafului care asigura acestei formații coregrafice, partea muzicală. În această calitate a participat, începând cu anul 1990, la numeroase alte festivaluri, naționale dar și internaționale (Slovenia, Iugoslavia, Bulgaria, Olanda, Belgia, Germania, Ucraina, Polonia, Irak, Republica Moldova<sup>5</sup>). Subliniem aici că întreaga activitate a fluierașului Liviu Țaran, ca și a celorlalți membri ai ansamblului *Arcanul* este voluntară, fiind făcută exclusiv din pasiunea și dragostea pentru muzica tradițională, deprinsă încă din copilăria sa.

---

<sup>5</sup> Filon Lucău-Dănilă, Dumitru Rusan, *Op.cit.*, p. 228.



O parte din membrii ansamblului *Arcanul* (prima din stânga: Dorina Țaran; Dorin Cocârță, instructor de dans; ultimul din dreapta: Liviu Țaran)

Repertoriul pe care îl practică Liviu Țaran este preluat în mod direct de la Ilie Cazacu, de la care l-a învățat după auz de la cea mai fragedă vârstă. În acest mod, Liviu Țaran duce mai departe, prin mijloacele orale specifice artei folclorice, o tradiție muzicală deosebit de valoroasă, practică cu o măiestrie interpretativă comparabilă cu cea a bunicului său, de care a fost profund atașat și căruia îi poartă un respect și o amintire neștersă.

Există șanse ca această moștenire să fie transmisă, prin aceleași mijloace ale tradiției orale și tinerilor din Fundu Moldovei, deoarece Liviu Țaran se ocupă, voluntar, cu dragoste, răbdare, dar și exigență, de un grup de fluierași format din elevi de gimnaziu de la școlile din comună, cărora le-a procurat și instrumentele. Totuși – spune cu amărăciune rapsodul – această activitate nu se desfășoară în mod constant

în condiții prielnice, deoarece nu este suficient susținută de școală și comunitate.

Repertoriul practicat de rapsozii Ilie Cazacu și Liviu Țaran, împreună cu întreaga lor activitate de promovare și susținere a muzicii folclorice autentice bucovinene constituie, fără îndoială, un imbold și un model demn de urmat pentru generațiile ce vin.



Fluierașul Liviu Țaran la el acasă

În *Anexa* acestui articol prezentăm, în transcriere proprie, două melodii culese recent (februarie 2016) din repertoriul lui Liviu Țaran. Prima este o melodie improvizatorie în stil doinit; se observă bogăția ornamentelor executate de fluieraș, mărturie a măiestriei sale interpretative.

Ce-a de a II-a este o variantă a jocului cu circulație zonală *Arcanul*. Oferim, spre comparație și o variantă mai

veche a aceluiași joc, culeasă însă în anul 1969 de folcloristul literat Ion H. Ciubotaru, în transcrierea realizată de Viorel Bîrleanu și Florin Bucescu. Se observă că cele două melodii sunt destul de asemănătoare, însă varianta culeasă în 2016 este mai amplă decât cea culeasă în 1969, conținând trei idei muzicale distincte (A B C Cv), față de cele două ale variantei vechi (A Av A B Bv).

## Anexă

### Melodie instrumentală improvizatorie în stil doinit

Informator: Liviu Țaran, 55 ani, 12 clase

Fundu Moldovei (2016)

Culegător: Irina Zamfira Dănilă

fluiet

## Arcanul

Informator: Liviu Țaran

55 ani, 12 clase

Fundu Moldovei (2016)

Culegător: Irina Zamfira Dănilă

The musical score is written for a flute (fluiet) in 2/4 time, with a tempo of quarter note = 170. It consists of seven staves of music, each starting with a measure number. The first staff (measures 1-6) is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff (measures 7-12) is marked with a treble clef and a key signature of one sharp, and contains a section labeled 'B'. The third staff (measures 13-18) continues the melodic line. The fourth staff (measures 19-22) is marked with a treble clef and a key signature of one sharp, and contains a section labeled 'C'. The fifth staff (measures 23-26) continues the melodic line. The sixth staff (measures 27-30) is marked with a treble clef and a key signature of one sharp, and contains a section labeled 'Cv'. The seventh staff (measures 31-34) continues the melodic line and ends with a double bar line.

## Arcanul<sup>6</sup>

Informator: Sidor Andronicescu

77 ani, 6 clase

Culegător: Ion H. Ciubotaru

(1969)

*Fundu-Moldovei, Sv.*

Vioară

$\text{♩} = 172$

<sup>6</sup> Viorel Bârleanu, Florin Bucescu, *Melodii de joc din Moldova*, în seria *Caietele Arhivei de Folclor*, vol. IX, 1990, Iași, Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, p. 272.



