

CORNELIU BOGARIU * CURS DE FOLCLOR MUZICAL *

CORNELIU BOGARIU



**CURS DE FOLCLOR
MUZICAL**



EDITURA  CORVIN
DEVA

CORNELIU BOGARIU

**CURS DE
FOLCLOR MUZICAL**

Partea I

**pentru elevii de la Școlile de Arte și Meserii,
cu un studiu introductiv de prof. Marcel Lapteș**

DEVA

2007

8
2007

COLECȚIA
„ETHNOLOGICA”

Redactor:

Prof. MARCEL LAPTEȘ

Sigla colecției: SIMONA RUSU

Machetare și tehnoredactare: DANI ÁGNES

Culegere computerizată: DIANA BOGARIU

Coperta 1: Fluierașii din Costești

Foto: Marcel Lapteș

Coperta 2: Tulnicăresele din Blăjeni

Foto: Mircea Lac

Lucrare apărută la Editura CORVIN Deva

Director: VARGA KÁROLY

Tipărită la GRAPHO TIPEX SRL - Deva

Director: FARKAS LÁSZLÓ

Adresa: 330190 Deva, o.p. 1., c.p. 138.

tel.: 0254-234500; fax: 0254-234588

e-mail: grapho@corvin.recep.ro

comenzi: difo@corvin.recep.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BOGARIU, CORNELIU

Curs de folclor muzical / Corneliu Bogariu. -

Deva : Editura Corvin, 2007

Bibliogr.

ISBN 978-973-622-355-6

Această carte apare sub egida:

CENTRUL JUDEȚEAN PENTRU
CONSERVAREA ȘI PROMOVAREA
CULTURII TRADIȚIONALE
HUNEDOARA-DEVA

Director: Mariana Deac

PLEDOARIE PENTRU FOLCLORUL MUZICAL

Motto:

*„Într-un fel – prin faptul că este cel mai puțin tangibilă – muzica este cea mai subtilă formă de artă... cea mai emoțională. De asemenea, muzica oferă cel mai bun exemplu în care modelele orientează realitatea; dacă doriți să înțelegeți diferența dintre **haos** și **sens** ... reflectați, pur și simplu, la diferența dintre zgomot și muzică.”*

(David R. Hawkins – Puterea în artă)

Sistematica producțiilor populare muzicale conține o mare diversitate și bogăție de melos tipizat; fiecare având caracteristicile sale (vocale, instrumentale) înveșmântate sincretic de cele mai multe ori în sintagme cum sunt: **muzică – poezie**, **muzică – dans**, **muzică – poezie – dans**. Aceste aspecte se prezintă printr-o varietate spectaculoasă de structuri ritmice, modele arhitectonice toate prin conținut având funcții deosebite în viața comunităților folclorice, dar totodată cuprinzând și firești particularități de ordin regional sau local.

Acest determinism etnofolcloric se datorează unor factori multipli: legătura intrinsecă cu existența cotidiană a țaranului – **actant muzical**, **matricea artistică** proprie în creație, păstrarea de-a lungul timpului a **arhetipurilor tradiționale**, contribuția adusă de generațiile simultane (tineri- bătrâni) și cele care au urmat la sporirea și șlefuirea continuă a patrimoniului muzical popular.

În fața imensului material al căutării anonime, folcloriștii, etnomuzicologii, etnologii s-au găsit copleșiți de misiunea culegerii și valorificării unui melos monumental. Au înțeles, treptat, prin experiență necesitatea ordonării, clasificării, eșalonării, limpezirii prin găsirea și folosirea unor metode de lucru capabile să sesizeze în structura textelor muzicale elemente care le **particularizează** și le **păstrează ființa**, le asigură perenitatea în trecerea timpului. Astfel în conceptul morfologiei muzicii populare se situează componente care devin rânduri, refrene, anacruze de sprijin, strofe, motive etc.

La început cercetarea etnomuzicală a avut o **perioadă de pionierat** cu stângăciile și erorile începutului. Așa cum botanistul își puna plantele în ierbare tot așa etnomuzicologul (la început un simplu folclorist) și-a conceput cercetarea prin culegeri direct de la sursă, interpretul din varii localități folclorice, căutând să restabilească o ordine, un echilibru între **cuvânt** și **melos** consemnând documente acustice în vederea unor analize structurale și a catalogării în arhivă a materialului cules.

A fost o etapă cu tentă romantică în care prima **cantitatea culegerii**; cercetătorii moderni care au studiat apoi aceste materiale au avut rezerve în legătură cu „transcrierea în notația muzicală convențională care nu a fost creată pentru fixarea în scris a unei astfel de muzici și îi lipsesc

unele semne simbol specifice. Lipsa acestora o privează de unele elemente definatorii ale acestor limbaje care țin de calitatea sunetului, de maniere particulare de interpretare vocală și instrumentală.”(1)

Am început studiul nostru cu aceste aspecte teoretice în dorința de a scoate în evidență importanța pe care folclorul muzical îl are în spiritualitatea populară ce se manifestă ca o adevărată enciclopedie artistică cu fapte vii, dar și cu imagini trecute, multe dispărute sau înglobate ascuns în alte și alte **cântece populare**.

„Cântecul poporan este un produs poetic și muzical totodată, într-o largă răspândire în spațiu și prim mijloace stilistice proprii acestei mase, încât cel care-l zice, fie țăran, fie lăutar, îl zice în chip variat după timp, loc, împrejurări și contaminări personale și nu simte nimic drepturi individuale de autor, cântecul apărând tuturor ca o expresie vie a viziunii poporane făcând una cu virtuțile limbii.”(2)

În timpul nostru problema folclorului muzical capătă conotații cu totul deosebite dacă ne referim la sfera globală a spiritualității etnofolclorice. Cultura tradițională orală se află astăzi în situația de a-și pierde încet personalitatea deoarece spațiul rural cu satele și cătunele sale au încetat de mult să mai existe ca factor de cultură cu accent major în viața etnicului, încheindu-se astfel o etapă istorică, o epocă dătătoare de valori majore în cultura națională.

A avea ochii ațintiți numai spre trecut când privim satul contemporan, mi se pare un fel de **obsesie arheologică**, când vrem să săpăm neconținut pentru descoperirea unor eventuale **vestigii**. Care vestigii? ne întrebăm cu firească nedumerire, pentru că se știu destule lucruri despre trecutul satului și comunitățile sale. A gândi poseist, în mod exclusiv, mi se pare o exagerare cu totul primejdioasă care poate conduce la neînțelegerea că tradiția nu înseamnă închidere în spații imobile. Ea reprezintă o **scurgere existențială**, când calmă, dar de cele mai multe ori tumultuoasă, conservând esența unei spiritualități, care nu moare niciodată, pentru că reprezintă un mod de viață cu valori acceptate și verificate de întreaga existență umană. Așa este cântecul popular care mai trăiește în satul românesc tocmai datorită valențelor de mai sus. În același timp constatăm, cu tristețe, că satul nostru a început să se îmbolnăvească cultural deoarece lipsesc mentorii de odinioară, dascălii, preoții, intelectualii autohtoni. Satul începe să-și piardă structura mentalieră de odinioară și treptat intră în ghearele nivelărilor globale. În atare situație se pune cu gravitate **problema păstrării**, pe cât posibil, a întreg **tezaurului muzical etnofolcloric zonal și național** mai ales că asistăm, în sfera culturii tradiționale, atât cât a mai rămas din ea, la fenomenul psihosocial al apariției unor „producții muzicale” subculturale, la apariția kitsch-ului muzical agresiv, plin de accente guturale (tip Guță et company) care-și urlă neputința talentului în lamentări și chelălăieli ce se vor de autenticitate și valoare pentru folclorul muzical. Face ravagii o anume limbă de lemn în versurile populare create ad-hoc, de cele mai multe ori, care nu au nimic de a face cu metrica și estetica poeziei populare.

A devenit o obișnuință să auzim și să vedem la posturile mass-media **celebri cântăreți** purtând costume populare pline de sclipici și paiete, de exemplu **cântăreța** urlând din toți plămâni, **cosmetizată** grobian cu o mulțime de farduri, cu părul proaspăt vopsit în culori dintre cele mai ciudate, afișând imaginea falsificării agresive a ceea ce are mai frumos melosul românesc.

După 1990, societatea noastră a intrat în sarabanda unor transformări năucitoare sub raport economic, politic, comunicațional, tehnologic, informațional dar mai ales în spațiul cultural – spiritual. Vrând – nevrând, ne place sau nu, fenomenul complex al globalizării lumii contemporane

se produce sub ochii noștri, și la nivelul culturii academice, fie populare, în spațiul tradițiilor spirituale.

Iată ce afirma fondatorul etnomuzicologiei, Constantin Brăiloiu în 1931 într-o conferință rostită la Primăria Municipiului București:

„Societatea românească de azi pornită cu pași uriași pe drumul occidentalizării, seamănă pentru mine cu voinicul înghițit de șarpe.

Zice poporul:

Jumătate-l înghițea,
Jumătate nu putea,
De săbii și iatagane,
Paloșe și buzdugane.

Săbiile și iataganele sunt personalitatea noastră etnică, **firea noastră deosebită de specie umană**. Întrebarea care se pune azi României moderne pe toate tărâmurile este următoarea: lepădăm cu desăvârșire această personalitate, prea fericiți dacă vom semăna mâine aidoma cu **un oarecare soi apusean** să fim înghițiți cu totul? Sau să căutăm în **procesul nostru de occidentalizare** o fărâmă a originalității pământene?”(3)

În contextul actual lucrurile acestea se actualizează prin **atitudini pro și contra** a unor specialiști în domeniu: folcloriști, etnografi, etnologi, antropologi, sociologi ai culturii care au puncte de vedere relativ comune, fie diferite și chiar opuse. „Aceste concepții se caracterizează fie printr-un optimism ponderat sau exacerb, fie prin moderație, fie prin scepticism sau pesimism...unele susțin un tradiționalism fervent, altele un transformativism excesiv.”(4)

Chestiunile ce rezidă din aceste afirmații se pun în alte și alte întrebări pe care **omul** (viitor) **global** va fi obligat să și le pună. Referindu-ne strict la soarta folclorului muzical trebuie să remarcăm faptul că el și-a pierdut de mult **caracterul de acțiune vie**, spontană în vatra satului. Devenind manifestare de agrement, scenică, artificială de cele mai multe ori, în melosul popular autentic s-au strecurat manifestări neconforme cu o anumită concepție de viață a comunităților sătești în modul de a se raporta la viață, moarte, iubire, ură, natură sau divinitate.

Constatăm cu tristețe, că trebuie să ne reîntoarcem, măcar ca simțire, la vatra dintâi a spiritualității noastre și să păstrăm **arhetipurile permanenței noastre ca popor și țară**. Păstrarea tradițiilor înseamnă și exprimarea liberă a personalității, identității noastre, o lume a diversității creative iar pierderea acestora ar duce la o lume nivelată, masificată care nu și-ar înțelege rădăcinile.

Intrând în U.E., oamenii sunt obsedați de aspecte imediate, cele mai multe economice, și nu se gândesc expres la ce se va întâmpla cu tradițiile lor, bunăoară, cu muzica lor; **manelizarea muzicii populare** este un posibil semnal de alarmă și să dea Domnul ca aceasta să fie efemeră, ca orice modă. **Agresarea fondului poetic** versurilor căutate, **linia melodică puternic evidențiată prin sisteme sonore improprie, ornamente și armonizări fanteziste, abateri de la aspectul formei arhitectonice** specifice zonelor etnofolclorice ne dau imaginea actuală a multor aspecte de prezenare artificială și nefirească a folclorului muzical.

Sub aspect interpretativ, solistul devine **o vedetă populară** peste noapte prin folosirea unui limbaj și a unei tehnici agresive care caracterizează lipsa de profesionalism, iar lipsa talentului

este suplinită, cosmetizat, de aparatura audio-vizuală. Cântând liber, fără accesorii instrumentale, oricine, nu trebuie să fie specialist, observă emisiile sonore greșite, un vibrato inestetic semănând cu behăitul caprelor, frazarea improprie a cântecului, timbru discutabil, amestecul inestetic de motive muzicale.

În acest context problema de fond rămâne aceea a **educării** și pe cât posibil **permanentizării specificului muzicii populare**. Este necesară o angajare responsabilă și cu mare dăruire profesională a unor factori culturali de decizie pentru a ajuta cultura orală, muzica populară, să facă față provocărilor contemporane. Considerăm benefic un **program național de revigorare a culturii orale** prin re(învățarea) valorilor tradiționale care să cuprindă toate categoriile sociale, în special tineretul din mediul sătesc, atât cât a mai rămas, care s-a desprins de obiceiurile și datinile strămoșești.

Acest lucru se poate face, cu rezultate remarcabile, în cadrul Școlilor (Populare) de Artă, prin secțiile de folclor muzical, având îndrumători competenți și pasionați care să formeze tineri talentați, soliști și instrumentiști de muzică populară, în respectul pentru autentic și acuratețe populară.

Însă procesul de asimilare și cultivare a talentelor muzicii populare nu se poate face fără un material didactic adecvat.

La nivel național există foarte puține cursuri de folclor muzical; mulți dintre profesorii de muzică axându-se exclusiv pe programa școlară. Se fac foarte puține referiri la aspectele arhaice ale melosului țărănesc, evidențiindu-se așa-numitele **piese de succes**, luate ca **etalon interpretativ**.

La nivelul județului nostru a existat de-a lungul timpului o multiculturalitate etnofolclorică a unor etnii ca maghiari, germani, sârbi, romi etc. S-a format un anume cosmopolitism al tradițiilor, un interculturalism zonal benefic pentru cultura populară. Acest fenomen cultural îl întâlnim în toată Transilvania.

Zona etnofolclorică hunedoreană este păstrătoarea unor adevărate nestemate ale spiritualității populare culminând cu o bogăție nemaîntâlnită a cântecelor și dansurilor populare. În 1913, culegând folclor muzical din Țara Hațegului și Ținutul Pădurenilor, Béla Bartók a rămas impresionat de varietatea producțiilor muzicale. Mai târziu, în 1914, va ține o conferință la Universitatea de Științe din Budapesta despre folclorul românesc din județul Hunedoara aducând ca exemplificare două țărânci, un cimpoier și un fluieraș din Cerbăl. Fundamentând științific repertoriul muzical țărănesc din Transilvania, Béla Bartók menționează, după criteriul geografic cinci mari dialecte muzicale: bihorean, bănațean, de câmpie, hunedorean și maramureșean (5). Din folclorul muzical hunedorean Béla Bartók a înregistrat adevărate perle muzicale, vocale și instrumentale specifice acestei zone folclorice.

Iată de ce, necesitatea conceperii unui curs de folclor muzical pentru elevii de la secțiile populare a devenit o întreprindere stringentă în vederea formării și înțelegerii interpretative a folclorului nostru local.

Apariția **Cursului de folclor muzical** al profesorului Corneliu Bogariu este, incontestabil, o mare împlinire didactică în domeniul etnomuzical.

Încă din preliminariile cursului, Corneliu Bogariu arată, cu modestie, scopul urmărit în cadrul Școlii Populare de Artă prin elaborarea acestui material didactic.

Autorul menționează că este necesar să se dezvolte elevilor dragostea pentru creatorul valorilor materiale și spirituale folclorice – **țăranul român**, înțelegerea conștientă, adevărată a

întregului epos folcloric din trecut dar și din prezent, cunoașterea specificului **folclorului muzical local** spre a fi apărut **de făcători**, poluarea și kitschul muzicale, boli ale culturii populare actuale, precum și valorificarea corespunzătoare a unui **repertoriu autentic**, tradițional.

Pentru aceasta autorul face un excurs pertinent reliefând **valorile folclorului** explicate prin **relația cu tradiția** în cadrul matricei cunoscute de **sincretism folcloric**. Partea propriu-zisă a cursului, cea de etnomuzicologie este foarte bine structurată pe criteriile metodologice moderne în tipologia specifică folclorului. Este evidențiată dimensiunea geografică, teritorială a bogăției și varietății folclorului muzical în capitole dense ale geografiei, istoriei și etnografiei hunedorene. Capitolul analizat se încheie cu un aparat bibliografic destul de larg care evidențiază preocupările etnofolclorice a unor specialiști și amatori în domeniu care au contribuit la folclorul hunedorean.

Interesante sunt și prezentarea unor concepții despre folclor, principiile, metodele și tipurile de cercetare **diacronice** dar și **sincronice**, multe aparținând școlii sociologice românești fondate de Dimitrie Gusti.

Remarcăm și prezentarea **organologiei populare** într-o clasificare specifică folclorului muzical instrumental sub aspect tradițional dar și evoluția „modernă”, contemporană a tipului de formații.

Urmează în economia cursului, un capitol de substanță, acela al **morfologiei cântecului popular** cuprinzând **poetica și versificația, sistemele sonore, sistemele ritmice, forma arhitectonică**. Toate acestea, fundamentate teoretic dar și practic printr-o multitudine de partituri tematice, reprezintă pentru elevii care studiază folclorul muzical noțiuni de bază pentru înțelegerea structurii melosului popular, a specificului acestuia.

Lucrarea profesorului Corneliu Bogariu se încheie cu prezentarea etnomuzicală a obiceiurilor din ciclul calendaristic, a folclorului vârstelor și obiceiurilor vieții de familie, precum și a celor legate de momente importante din viața omului, a genurilor neocasionale (balada și doina).

Pe lângă criteriile științifice prezentate în paginile cursului; **cel istoric, funcțional, structural-muzical**, ca prezentare sistemică, profesorul Corneliu Bogariu realizează, la nivelul profesional cel mai ridicat, exigențele **prezentării didactice**, criteriile care fac întregul conținut al lucrării să fie accesibil tuturor categoriilor de elevi, indiferent de vârstă și pregătire. Prin măiestria sa profesională, rol al multor ani de „catedră muzicală”, Corneliu Bogariu impune o sistematizare care oglindește trecerea de la **fenomenele cele mai simple** la cele mai **dezvoltate** care se suprapun procesului istoric de dezvoltare a întregului folclor observat mai mult în **sistematica genurilor**.

De remarcat că multe exemplificări de cântece populare sunt „piese” culese de autor în călătoriile de cercetare în teren, din zonele etnofolclorice ale multor elevi ai școlilor (Zona Orăștie, Ținutul Pădurenilor, Valea Mureșului, Țara Zarandului).

Viața cotidiană a satelor noastre suferă astăzi un **șoc social** evident și în spiritualitatea țărănească cu rezultate distrugătoare în folclorul muzical. Cursul profesorului Bogariu este un **semnal de alarmă** la adresa impactului mass-media care afectează procesul firesc al creației orale, implicit a celei muzicale. Întâlnim dese referiri la atacul diferiților factori poluatori asupra autenticului cultural. Din acest punct de vedere cursul de folclor este un adevărat **îndreptar muzical** pentru elevii care frecventează cursurile de folclor. Mulți dintre acești elevi, chiar tineri, care au îmbrățișat cu dragoste și talent muzica populară, știu că există în localitățile lor, pe spații

mai mici sau mai largi o pierdere evidentă a **identității culturale populare**; multe sate au devenit, ca memorie, amnezice odată cu dispariția vechilor generații.

Practica a dovedit însă că formele de cultură orală folclorică nu vor dispărea niciodată; chiar dacă nu se mai păstrează global un fapt folcloric, asistăm la manifestări segmentale a vechilor tipare. De aceea Corneliu Bogariu semnaleză, pe drept cuvânt, dezvoltarea unui **folclor urban muzical**, o cultură a colectivităților orășenești, cu precădere în zonele periferice, pe niște criterii proprii care cu mici excepții degenerază în promovarea unor creații subculturale.

Cursul de folclor muzical mai are și alte valențe instructiv – educative cărora autorul le-a dat importanța cuvenită, dar nu ne propunem să le prezentăm exhaustiv mai ales că multe sunt specifice învățării și interpretării muzicale care nu este domeniul nostru de cercetare.

Trebuie însă salutată inițiativa Centrului Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Hunedoara, a străduințelor **cunoscutei artiste a cântecului popular Mariana Deac**, directorul instituției, care și-a făcut un program generos de stimulare a oricăror publicații de cercetări etnofolclorice, mai ales a acelor imperios necesare desfășurării în condiții optime a învățării folclorului muzical la clasele specifice ale Școlii de Artă și Meserii.

Apariția acestui **Curs de folclor muzical** se datorează, deci, doamnei Mariana Deac care a dat girul profesional muncii sistematice, constructive și de perspectivă a autorului, prof. Corneliu Bogariu, în dorința de a pune în valoare forțele spirituale locale.

Prof. Marcel Laptes

Preliminarii

Diferențieri, delimitări, noțiuni, - definiții.

Termenul *folclor* se întâlnește în cultură abia în secolul al 19 (introdus de englezul J. William Thoms în 1846 având pseudonimul Ambrose Merton); cuvântul este alcătuit din *folk* - popor și *lore* - înțelepciune.

Cândva *creația populară* era numită diferit : „*antichități populare*”(Anglia) , - „*tradiții populare*” - francezi, italieni, români...;- germanii și astăzi au în uz - „*volkskunde*” ; s-au folosit și cuvinte ca: „*domologie*” - „*laografie*”, - „*demopsihologie*”, - ori „*etnopsihologie*”.
.La noi se foloseau sintagme sugestive ca „*literatură populară*” (*poporana* , - țărânească) și mai restrâns - „*cântare sătească*” - întâlnită la Sabin Drăgoi în 1938.

Termenii cei mai uzuali a căror rădăcină se află în cuvântul *folclor* - *folclorist*, *folcloristică*, au sfere noționale destul de bine conturate ; astfel :

- *folclorist* - ?- persoană ce se ocupă cu *cercetarea* folclorului.

- *folcloristică* -?- știință ce are ca domeniu de *cercetare* creația populară sub diversele ei forme : artă populară, tehnică rurală (legate de producțiile sătești – olărit, țesături,..., ornamentări – ș. a.)

- *folclorul* - creația populară – după ▪ unii cuprinde *totalitatea* manifestărilor spirituale și a celor materiale populare cum ar fi *literatură*, *muzică*, *coregrafie*, *mod de viață* (d. e. , *pastoral* - legat de oierit; ș. a.), *arta populară* (gospodăria, construcțiile-casele ,acareturile - „anexe”, ș. a.), *portul* (îmbrăcăminte), arta decorativă,..., olăritul , ș. a. ▪ Alții socotesc *folclorul* numai manifestările de ordin spiritual : *literatura*, *muzica*,

coregrafia, și teatru - celelalte ținând de *etnografie*. La noi, românii, se admite acest din urmă sens - de unde sintagma - „Etnografie și Folclor”.

Domeniul de cercetare este limitat de către unii specialiști doar la domeniul *țărănesc* socotind că numai *țăranii* sunt în măsură să creeze *artă populară*; alți folcloriști largesc sfera de cercetare și la medii *o r ă ș e n e ș t i - muncitorești* (cândva - mahalale, suburbii..).

Menționăm că fapte folclorice valoroase cuprinse într-un sistem de viață (mentalități, credințe, cutume) întâlnim la popoare care au o stare economică de o anumită factură – o gospodărie închisă, autarhică, în care *țăranul* produce singur cele ce îi sunt necesare lui și familiei sale. Dar se constată că și în unele zone (țări – sau „ținuturi”) avansate folclorul este încă viu mai ales dacă i se acordă atenția cuvenită.; de pildă la noi - înființarea, menținerea și activitatea competentă a *CJCVTP*, a *Școlilor populare de Artă și meserii*’, a *festivalurilor*, a *concurșurilor* adecvate, a *spectacolelor* folclorice... ș. a. (Nu-i vorbă ... există și numeroase produse a căror valoare este cel puțin îndoielnică - apărute din obscuritate și obtuzitate, dar asiduu promovate, aș zice, tendențios, de-a dreptul jignitor – o agresiune, un atentat împotriva *b u n u l u i s i m ț r o m â n e s c!*).

F o l c l o r u l î n *Artă și funcția* lui socială.

F a p t e l e f o l c l o r i c e se constituie ca *prime momente de creație* ale omenirii. Sub acest raport se poate spune că începuturile artei țin de folclor. În zorii omenirii un *bun cultural* aparținea întregi *o b ș t i*. Cu trecerea timpului lucrurile evoluează - se diferențiază după diverse criterii.

Arta *re-prezintă* r e a l i t a t e a prin mijlocirea *imaginilor artistice*, - prin forme concrete realizate măiestrit – ce acționează creator asupra substanței

concrete. Desigur, *trăirile, năzuințele, visele, ...ideile* creatorilor își lasă amprenta asupra „obiectului creat” făcându-l în final *purtătorul unui mesaj*. **Aceștia îi vom spune product.**

Mai târziu, *diferențierea* datorată *scrisului* va face ca unele *producte* să fie la îndemâna doar a *unora*, puțini, - *arta cultă*... iar altele *producte* - *altrora*, mulți, ... ce își transmiteau produsele proprii doar prin viu grai - *artă populară* - folclor.

Folclorul are deci un domeniu artistic propriu cu legi specifice de dezvoltare. Fiind *productul* celor mai puțin *școliți-inștruiți* nu înseamnă că ar fi mai puțin *expresiv*. Mai ales că el este legat de cele mai importante momente din viața individuală sau colectivă - muncă, sărbători, naștere, căsătorie... Desigur de aici se poate desprinde și *rostul social* al folclorului - ...<< la bucurie și la necaz>>... arată funcția *psihosocială* pe care o poartă practicile folclorice.

Reflectând *simțirea* și *felul de viață* al poporului în imagini artistice - folclorul se dovedește a fi o artă realistă și că el înșăși este un mijloc apreciabil de cunoaștere și de transformare într-o oarecare măsură a realității sociale concrete.

Valorile folclorului.

1. Valoarea documentară. Emanație a poporului, folclorul se impune ca o modalitate de cunoaștere a omului - a vieții sale sociale, concepțiile despre lume și societate, judecățile și mentalitățile sale precum și - aria etnogeografică, istoria, limba (graiurile). Tot prin el se exprimă judecățile și sentimentele se dezvăluie înclinațiile și aptitudinile; se manifestă voința și caracterul poporului; într-un cuvânt - ființa ca *individ* dar și asociată în *grupare socială*. (*etnopsihologia* se ocupă de acestea).

G r a i u l v o r b i t - așa cum se rostește astăzi, dar în unele producții cu rostirea veche, ce vizează f o n e t i c a, - ascunde elemente lexicale și „construcții gramaticale” arhaice - domenii ce țin de l i n g v i s t i c ă.

În situații când pentru anumite *persoane*, ce țin de i s t o r i e, sau *evenimente* ori chiar *perioade* nu există la îndemână date scrise sau vestigii arheologice, pentru conturarea unor puncte de vedere se recurge și la fapte din domeniul folclorului - ca a r g u m e n t i s t o r i c indirect. Supraviețuirea peste vremuri - în timp și spațiu - a folclorului presupune *adaptare* permanentă la condiții noi prin *actualizare* și *localizare* înțelegând că folclorul păstrează î n s e m n e ale istoriei oglindind *locurile* și *mediile* în care a fost creat - adică raporturile dintre cel ce creează un product folcloric - *om* și *mediu* pe de-o parte, ca și cel dintre o anumite populație și pământul pe care trăiește ...

2. Valoarea artistică. Copleșitor de multe o p e r e ale culturii mondiale sunt *reflecții* ale emoțiilor și ideilor *vieții* rurale-poporane. Înalte personalități creatoare (d. e.- Goethe, Eminescu, Pușkin, ș. a.) au subliniat puternica *valoarea expresivă-emoțională* a producțiilor de folclor. Pentru muzica populară merită să arătăm că B. Bartok – poate cel mai profund cercetător a folclorului muzical - avea cuvinte la superlativ ... „este tot ce se poate închipui mai desăvârșit și mai variat în ceea ce privește plăsmuirea artistică – puterea ei expresivă este nebănuț de mare...” căci cântecul popular „este modelul autentic al perfecțiunii artistice de cel mai înalt grad”.(*apud – Curs de folclor I.R.Nicola., I. Szeni., T. Mârza. – Cluj, - pag. 11*). Pentru muzicieni folclorul (muzical) este ca limba maternă (vorbită) pentru scriitori.

3.Valoarea educativă. În condiții uneori contradictorii (câteodată chiar antagonice) folclorul a păstrat totdeauna limba și tradițiile culturale ale poporului căruia îi aparțineau. Astfel el era de-a lungul timpului unica formă sigură și perpetuă a vieții culturale - „școala” la care se învăța *dragostea de țară* înțelegând prin ț a r ă – *s u p r a f a ța de p ământ locuită de grupul*

respectiv - solul și subsolul aceleia cu *bogățiile și frumusețile* naturale ale ei. Dar și oamenii cu viața lor materială și spirituală.

Ar fi de precizat că nu numai creația țărănească are valențe educaționale. În veacurile anterioare *productul folcloric* era eminentement țărănesc. Cu toate acestea el suferea în diferite grade influențe ideologice - improprii - „de clasă socială” dar mai ales *religioase*.

Nu la fel stau lucrurile cu producțiile muncitorești - *cântece de revoltă și revoluționare*. Acestea degajă cel mai adesea *mânie proletară* ce este, totuși, justificabilă într-un fel dar și *speranță*.

Încheiem rezumând că în învățământ – în speță, pentru Școlile populare de artă și meserii - scopul urmărit prin studierea folclorului este multiplu.

- dezvoltarea dragostei pentru făuritorii bunurilor materiale și spirituale de tip folcloric.
- aprecierea conștientă – justă, în cunoștință de cauză – a *productelor* folclorice din trecut dar și din prezent . (vai !) .
- valorificarea adecvată a folclorului în diferite domenii .
- cunoașterea specificului folclorului (muzical) românesc autohton spre a fi *ferit de poluare* și de „făcături”.
- menținerea și pe această cale a unui fond repertorial autentic cert .

Relația folclorului cu tradiția

Unii cercetători văd în folclor doar resturi ale spiritualității și mentalităților primitive neadmițând *dezvoltarea* istorică. Sigur că se regăsesc rămășițe *mitice, credințe magice* - *practici* - ce provin din străvechime. Dar alături de acestea s-au sedimentat stratiform relicve aparținând vremurilor în succesiunea lor . *Folclorul* poate fi considerat ca un ecou veritabil al *trecutului* dar și o voce a *prezentului* . *Coexistența* „trecutului” cu „prezentul” se realizează prin relația dintre „, așa

am pomenit ” – (*tradiție*) și „ așa se poartă ” (*inovație*). Ponderea *tradiției* și a *inovației* ce se regăsește într-un *product folcloric* corespunde în bună măsură raportului dintre conținut și formă; acest *raport diferă* de la un fapt folcloric la altul și ține de *informație*, de *calități creatoare* (posibilități de exprimare artistică) și de *scop* (estetic, spectacular, pecuniar sau pur și simplu ...din dorință interioară !).

Într-un *product folcloric* se deslușește o luptă continuă între vechi și nou - între tradiție și inovație; victorioasă iese inovația...ceea ce nu înseamnă înlăturarea tradiției – ci restructurarea și înnoirea ei. Se constată că uneori *tradiția* a fost neglijată ori omisă în mare parte ; aceasta datorită *funcționalității* - a nepotrivirii cu cerințele drastice sau imperativele socio-cultural-politice (!) ale unor *etape istorice* sau *curențe ideologice* : așa, de pildă, produse folclorice (cântece) legate de magie, de superstiții ...Desigur că *tradiția* cuprinde câteva elemente negative prin *conținut* și *scop* dar elementele pozitive trebuie depistate, preluate și cultivate. Prin cunoașterea și a aspectelor negative ale tradiției se poate caracteriza *nivelul* cultural al unei *grupări sociale* în timp istoric.

Fără îndoială că stăpânirea conștientă de către cei interesați a raportului dintre *tradiție* și *inovație* asigură contemporaneității *ocreației* *valoroasă* .

Sincretismul.

În artă, prin *sincretism* înțelegem o desfășurare simultană – o *concurență* - a cuvântului, muzicii și mișcărilor corporale - dans, mimică ,...sau doar împletirea a două dintre ele. Oricum el vizează redarea cât mai fidelă și expresivă a unui conținut concretizat într-un *fapt folcloric* – într-un ***product*** uman **folositor și frumos** - ***artistic***. Așa - d.e. – muzica (folclorică) este aproape permanent însoțită de cuvânt – text ;

inclusiv muzica instrumentală – inițial a fost „gândită” în asociere cu cuvântul.

Sincretismul este ușor observabil mai cu seamă în desfășurări colective – de grup (d.e. – în obiceiuri).

S-a constatat că sincretismul este mai pronunțat la produsele artistice mai vechi. Acest fapt a făcut pe unii cercetători să concluzioneze că muzica neputându-se rupe de cuvânt ar fi incapabilă să reflecte singură prin mijloace proprii realitatea. Desigur, la începuturile lor, nici *cuvântul* nu era literatură, nici *mișcărilor* corporale nu erau dans și nici *sunetele* nu erau muzică. Mai mult - putem spune că deși ciripitul păsărilor *are un rost* și uneori chiar *este plăcut*- (a u z i t chiar *frumos*)...totuși nu este muzică – cântec. Mai trebuie...m e s a j u m a n recepționat cu b u n s i m ț – artistic, înnăscut și educat. Nu este suficientă auzirea muzicii – muzica se ascultă sau „se cântă” (să zîce) – „se exprimă”.

Creionarea deosebirilor (sunet articulat, sunet organizat ritmico- timbral-melodic, mișcare - gest) apoi sintetizarea acestora a dus la diferențierea lor (a cuvântului, a sunetului muzical, și a mișcării corporale-) - la conturarea definitivă a celor trei modalități de exprimare artistică – ce prin **desprindere** au condus spre literatură, muzică și dans. Resturi ale asocierii inițiale - obligatorie în trecutul primar - se (mai) găsesc încă în unele produse străvechi sau în unele manifestări ce țin de folclorul copiilor.

Concluzie. Din cele arătate in acest capitol rezultă că ceea ce considerăm *general* și *specific* folclorului sunt noțiuni - categorii - *istoric determinate* ce suferă modificări în funcție de schimbarea condițiilor de dezvoltare socială.

Personalități din cultura română despre folclor.

- date istorice -

Scrierile cronicarilor români, *însemnările* din călătorii a unor străini, cărți – *codex-uri, colecții, manuscrise* - conțin referiri, date și informații de peste vremuri privitoare la instrumente muzicale, la practici și obiceiuri însoțite de muzică ale „neamului românilor” - mai cu seamă la curțile domnești și nu numai – din cele trei provincii învecinate – Transilvania, Moldova și Munetnia.

Codex Caioni – manuscris definitivat de Ioan **Căianu** (n. 1629 - m. 1687) „ ex parentibus schismaticus ” [*n.n. - nici măcar „olah” (valah) – nicidecum român ! ori... ortodox...?*]. Lucrarea cuprinde mai multe melodii de origine populară – surprinzător de cunoscută atunci...ca și acum – răspândita melodia a j o c u l u i c ă l u ș a r i l o r - *Banul Mărăcine* ; mai amintim *Țarina Abrudului* (variantă), *Dans valah*,(mai multe), *Cântecul voievodesei Lupu* ; ș.a.

Piese muzicale din c o d i c e reprezintă, desigur, doar o mică fațetă a unei părți a f o l c l o r u l u i viu atunci,- practicat .

Domnitorul Dimitrie **Cantemir** – (n. 1673 – m. 1723) – om de cultură, filosof, scriitor și...*muzician*, în lucrarea „ *Descriptio Moldavae*” (1716) apreciază că „... poporul de jos – *n.n., țărăni* - ...care nu s-a spălat așa de desăvârșit de vechile sale necurătenii...la nunți, la înmormântări și la anumite timpuri ale anului celebrează cu versuri și cântece o a r e c a r e n u m e... și care miroase a culturi vechi ale Daciei...” Numim dintre acestea - „drăgaica”, „heoile”, „ursitele”, „frumoasele”, „sâmgenele” (sânzienele ?!) „gioimărelele” (joimărelele?!), „turca” , „papalugă” (paparuda?!), „striga” (strigarea peste sat ?!) , colinda”, „vergelat” (învergelatul?!) ș. a. – despre multe dintre ele aflăm informații prețioase. Preocupările lui Cantemir au fost multiple dând lucrări valoroase.

Cunoscătorii operei lui Cantemir îl socotesc, pe drept, inițiatorul *etnografiei, folcloristicii* și științei despre *arta populară* căci în lucrările sale face referiri pertinente la elemente aparținând acestor domenii .

Franz Josef **Sulzer** (n. ? – m. 1791; ofițer). Lucrarea „Istoria Daciei Transalpine” - scrisă ușor tendențios și destul de subiectiv conține totuși multe informații ce țin de folclorul românilor ; d. e. – privitor la muzica populară , căreia îi acordă multă atenție, îi surprinde trei aspecte : *cântece vocale (de ritual) , cântece de dans și instrumente*. Sulzer notează în scriere europeană (cu n o t e muzicale) câteva melodii a căror proveniență în este sigur practica populară - mai cu seamă dansurile – *cătănesc, călușar, ..* Despre *călușar* spune că are o origine străveche... Are și un cântec „nedansant” indicând ce se cântă „ ca un recitativ francez ”...(oare să fie balada ?)

Contribuția lui Sulzer la cunoașterea creației populare românești este destul de importantă deși lucrarea amintită are mari „inegalități” de ordin științific.

Încă de la începutul veacului al XIX^{lea} - când pianul începuse să se răspândească și prin Țările Românești - notarea muzicală a cântecelor populare sporește...însă nu toate provin din *folclorul țărănesc* al românilor. Amintim aici pe E. **Murgu** (1805-1870) – compară câteva melodii românești cu melodii sârbești; Fr. **Rouschitzky** în colecția din 1830 dă „muzică orientală”, cântece și dansuri moldovenești, valahe, grecești și turcești ; A. **Pann** (1796? -1854) este considerat ca cel dintâi f o l c l o r i s t ...El *adună* (consemnează) apoi *răspândește* (tipărește) cântece populare, orășenești, romanțe, orientale...dar într-o *notație psaltică*. Lucrările mai reprezentative pentru folclor (muzical) ar fi „Cântece de lume sau Poezii deosebite” și „ Cântătorul dorului sau Spitalul Amorului” – aceasta cuprinzând și melodii ce circulau nu numai oral ci și „scrise”(texte).

Pe la mijlocul sec. XIX apare ideea consemnării cât mai exacte în scris a melodiilor populare. Dintre muzicienii acelei perioade la care găsim cântece de origine populară îi amintim pe J A **Wachmann** (*Melodii valah,e* 1848-1852), C. **Miculi** (*Arii naționale românești*, 1854), Al. **Berdescu** (*Melodii române* 1860-1862). Desigur - și alții. Trebuie spus că aceștia nu prea făceau diferență între *popular* și *cult* sub aspect muzical - uneori se intervenea nonșalant în desfășurarea melodiei dar mai cu seamă în acompagnament ce realizându-se la pian avea și o armonie adecvată - „clasică”.

Tot atunci, dintre **literații** cu preocupări în domeniul muzicii populare îi dăm pe Al. **Odobescu** ce emite ideea *comparării* creației populare românești cu ale altor neamuri ; apoi pe N. **Filimon** care susține că adevărata muzică românească este practică la sat – de către *țaranul român* atrăgând atenția și asupra rolului lăutarilor (țigani) în creația populară.

În a doua jumătate a secolului al XIX^{lea} domeniul folclorului muzical se conturează tot mai clar. Dintre cei cu contribuții în acest sens îi amintim pe

- **T. Burada**(n.1838-m.1923) – mai cunoscut ca istoric (pentru *teatru*) - rămâne totuși unul din deschizătorii de drumuri în cercetarea creației muzicale populare românești. Acordă atenție sporită *muzicii obiceiurilor țărănești* („ Despre întrebuințarea muzicii în unele obiceiuri vechi ale poporului român ”– 1876) precum și *instrumentelor muzicale populare* („Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor” – 1877)
- **D^{tr}ie. Vulpian** (n.1848 - m.1922) scoate mai multe colecții (*Balade, Colinde , Doine,..*) sub genericul *Muzica populară* cuprinzând un număr impresionant de piese. Deși scrierea muzicală este uneori inadecvată și fără diferențierea clară între melodiile populare și cele culte, lucrările sale au o valoare cel puțin documentară – istorică.
- **D G. Kiriac** (n. 1866 – m. 1928) este preocupat de instituirea unei metode moderne de cercetare în

domeniul folclorului, de sistematizare – un elaborează unui important material - „*Propunere relativă la cântecul popular românesc și la muzica bisericească orientală*”. Personalitate a culturii și învățământului românesc are două „devize” ce îi aparțin : „*Soarta muzicii românești în școală se hotărăște*” și „*Cântece românești pentru școală românească*” .

Preocupări vizibile, de ordin folcloric întâlnim și la Gavril **Musicescu**, Ion **Vidu**, Alexandru **Voevidca**, Tiberiu **Brediceanu**, Sabin **Drăgoi**, și alții.

Etnomuzicologie

● Generalități

Așa cum am arătat mai înainte **p r o d u c t e l e** ce se legă de folclor au laturi ce țin de *literatură, de muzică, de mișcare (de dans)* și sunt izvorâte din **s i m ț i r e a** țăranului...

Aproape fiecare dintre cei ce s-au ocupat cu *strângerea* și *cercetarea* produselor folclorice în final – măcar pentru „tipărire”- și-au propus și au elaborat câte o *sistematizare* pe baza unor criterii ceea ce a dus la realizarea de *clasificări* mai multă sau mai puțină rigurozitate științifică. Cei mai mulți dintre cercetători - specialiști – grupează produsele folclorului în două categorii : **1. folclor ocazional** ce se manifestă *la date fixe*, sau anumite prilejuri – *ocazii* (-ori situații-) - în care el are de îndeplinit o anumite funcție - *folclor funcțional* . Și...

2. folclor neocazional - nelegat de altceva ...decât de exprimare liber-artistică (în cazul nostru - prin cântat) a sentimentelor, a ideilor, a „gândului” despre dragoste (**d o r u l**), despre muncă, – despre *traiul vieții*.

Înainte de apropierea, cunoașterea, studierea, pătrunderea, și - de ce nu ? - însușirea unui repertoriu minim adecvat trebuie să *observăm și să înțelegem că faptele de folclor* comportă în diferite grade aspecte laice și aspecte religioase (uneori numai *vibrații* sau *ecouri* vagi - „resturi neînțelese” ale unor credințe vechi - *precreștine* ori de „creștinism popular”).

Pentru înțelegerea folclorului sunt necesare și câteva noțiuni ce țin de *limba și literatura română* și chiar a unor cunoștințe de *coregrafie*. Și, desigur este necesară și o stăpânire mulțumitoare a *muzicii* (teorie și scris – citit). Fără cunoștințe cel puțin elementare dar solide în aceste domenii nu putem să atribuim *valoare* unui fapt folcloric în cunoștință de cauză ci doar să ne exprimăm ... *plăcerea* sau *neplăcerea*. Și nu numai... un rol important îl are *bunul simț* moral și *gustul artistic* eductiv și numai prin *tradiție*.

Folclorul ar trebui să (ne) intereseze și pe cei de la „Școlile populare de Artă” - măcar pentru câteva motive : 1. Are *valori autentice* izvorâte din viața poporului – ce se cuvine să fie cunoscute, prețuite, răspândite ...și iarăși... cunoscute, prețuite...(*parafrazându-l pe Anton Pann*) 2. *Creația românească cultă* are la bază cel puțin elemente de factură populară .3. Reflectă cu mijloace specifice - *existența în istoria* culturii a acestui străvechi neam – românesc. 4. Reprezintă din plin *valențele creatoare* ale poporului român din totdeauna și de acum.

● **Făuritorii etnomuzicologiei românești**

Muzicieni (creatori, interpreți, cercetători,...) din sec. al-XIX^{lea} și începutul sec. al-XX^{lea} au adunat un imens material folcloric. După câteva încercări timide de sinteză deja amintite - la Teodor Burada și apoi Dumitru Georgescu Kiriac - apar tot mai documentate și studii relative la folclorul muzical. Muzicienii cunoscuți ca importanți *specialiști* în domeniul

folclorului (muzical) au fost G. **Breazu** (1887 – 1961) și C^{tin} **Brăiloiu** (n. 1893 – m.1958) - amândoi realizând câte o a r h i v ă de folclor cu producții populare – cântece, melodii – consemnate în *scris*, culegeri pe *cilindri* de ceară (fonograf) , ulterior pe *benzi* magnetice (magnetofon – casetofon,) – și *filme*. G. Breazul în 1927 înființează **Arhiva fonogramică a Ministerului Cultelor și Artelor** iar C^{tin}. Brăiloiu în 1928 înființează **Arhiva de Folclor a Societății Compozitorilor Români** cu participarea în primul rând a muzicienilor, apoi a celor cu o pregătire „specială” și alți inimoși cu dragoste pentru folclor.

Atât G. Breazu cât și C^{tin} Brăiloiu au fost străluciți profesori la Academia de Muzică din București și la Academia de Muzică Religioasă – cunoscuți și peste hotare. C^{tin} Brăiloiu înființează prin 1940 și conduce Arhivele Internaționale de Muzică populară din Geneva.

Dintre colaboratorii și discipolii celor doi numim doar câțiva...Gh. **Ciobanu**, Tib. **Alexandru**, Ioan R.**Nicola**, Em. **Comișel** ; și mulți alții - nu mai puțin importanți...

— În 1949 ia ființă „ **Institutul de Etnografie și Folclor**” (ce mai târziu va purta numele << Constantin Brăiloiu >>). prin contopirea celor două arhive și comasarea materialului strâns.

Trebuie să subliniem contactul folcloriștilor noștri cu Bela **Barok** - personalitate proeminentă cu o autentică și științifică cunoaștere a folclorului (muzical) al popoarelor din sud-estul Europei . Enorm de mult material adunat cu grijă și studiat în profunzime cu acuratețe de Bartok , este românesc.

Facem precizarea că folcloriștii noștri au făcut cercetări și la românii ce locuiesc în afara granițelor țării ...

Astfel „ încet-încet dar sigur” se pun bazele științifice a ceea ce se va numi **e t n o m u z i c o l o g i e** – termen în compunerea căruia intră *etno* - ce se referă la specificul unei populații *logos* – știință și *muzică*. O definiție

riguroasă este dificil de formulat dar o putem înțelegem ca ramură a muzicologiei ce are ca domeniu de cercetare muzica populară și rosturile sale vizând psihologicul, socialul, esteticul și artisticul unei *grupări umane*. Desigur, un sens restrâns ar putea fi acela de „*folclorist* - pentru a națiune” (?!).

Se subînțelege că *e t n o m u z i c o l o g u l* are *cunoștințe sistemice (de sistem) despre folclorul mai multor popoare (etnii)*.

Productele muzicale și practicile cu muzică locale, zonale, naționale și ale românilor din alte țări constituie obiectul de studiu al folclorului...

Desigur, unele produse (muzicale) folclorice au *dispărut*, destule s-au *modificat* ori *transformat*, multe s-au *primit* - adaptat (continuu) dar au apărut și altele „*noi*” – puține cu adevărat valoroase. Pentru alcătuirea unui *repertoriu curent* reprezentativ, propriu un solist are nevoie de *calități vocal -interpretative* certe dar și de o *cunoaștere* cât de cât științifică a fenomenului folcloric - altfel nu *conștientiză valoarea lucrului*.

Cândva, la țară, piesele muzicale folclorice erau „zîse” numai când *bunul simț le cerea* - „Toate se făceau la *vremea lor* și cu *rânduiala lor*” . „Toate” are sensul de situațiile în care se cerea „cântatul” ; „la vreme” și „cu rânduială” înseamnă ... nu ori când - nu ori ce - și nu ori cum . Astăzi, se lasă impresia că nu se mai ține seama de acest *comandament ordinar* decât în mică măsură ci, pentru mulți, altele (par?) a fi criteriile – determinant fiind câștigul material . Sau , poate, mă înșel...?...Scoaterea la lumină a *valorii* nu este o treabă la îndemâna oricui...dar să fie promovate *nonvalorile (cu bună știință !?)* – asta este de ...neînțeleș...

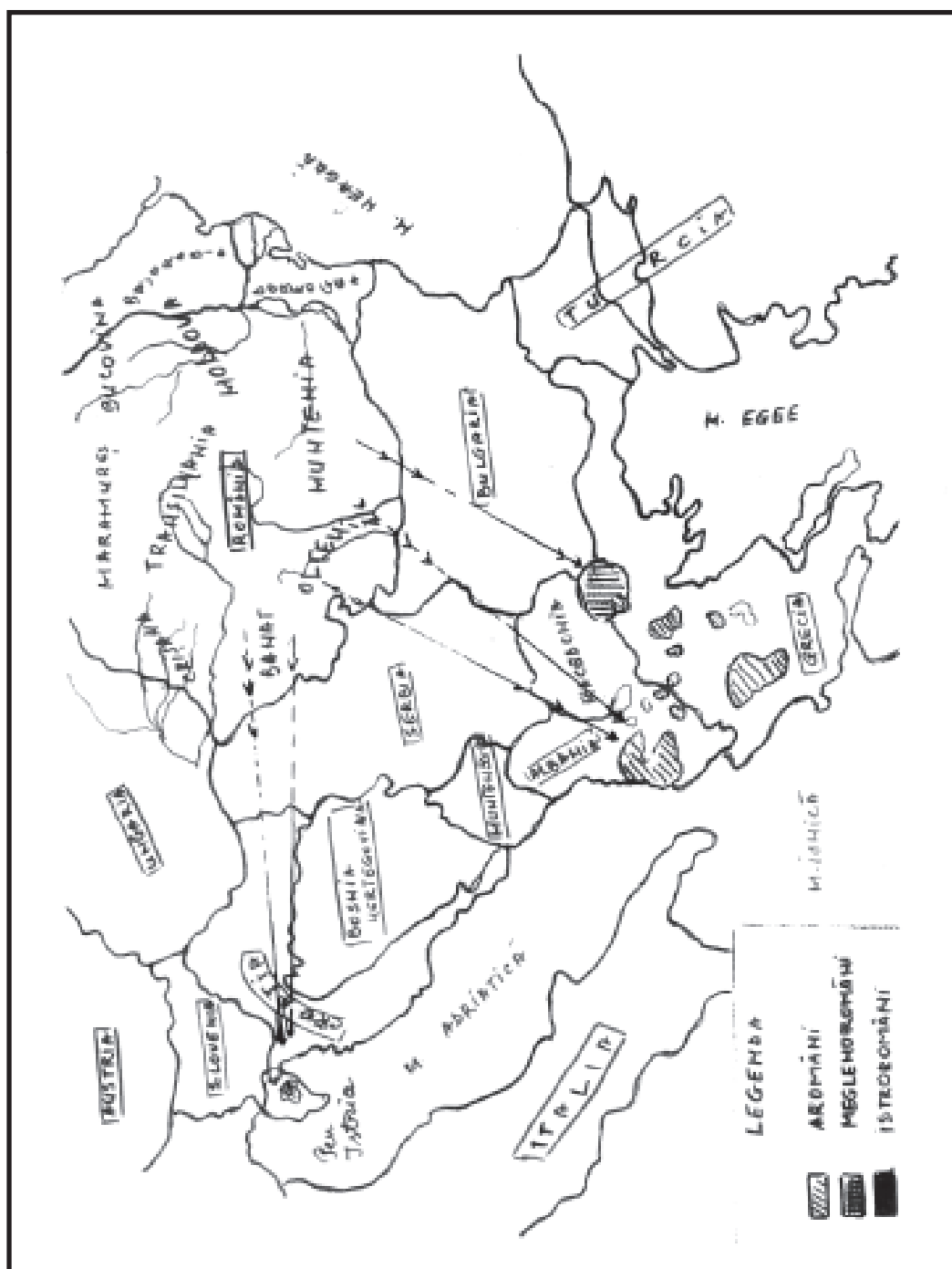
De știut.....

aromânii - strămoșii lor au locuit între Dunăre și Balcani (sec. al IX^{lea}); împrumuturi lexicale din greacă și slavă; au cuvinte comune cu *albaneza*. provenite din stratul *traco-dacic*.

Nu sunt băștinași a locurilor din Grecia - deși acolo sunt „dispersați” pe o suprafață apreciabilă .

meglenoromâni - probabil *pecenegi* (din Moldova și Muntenia) aduși în Meglen (1091) ori urmași ai *vlahilor* ce împreună cu bulgarii în sec. al XII^{lea} constituiseră un stat: ei formează o populație relativ compactă.

istoromâni - „români apuseni” (în teritoriul vestic al Apusenilor, Crișanei, Bihorului și Banatului) ce în condițiile venirii slavilor și ulterior al maghiarilor (sec al X^{lea}) s-au deznaționalizat în mare parte - au mai rămas în peninsula Istria.



Populația și dialectele României



Zonele etnofolclorice ale județului Hunedoara



Marile zone folclorice ale României

Date și aspecte privitoare la județul Hunedoara

Geografia.

Județul Hunedoara este așezat în partea central-vestică a țării – vecin cu județele : Gorj, Caraș-Severin, Timiș, Arad, Alba și Vâlcea.

Relieful este predominant *muntos* - Munții Vâlcan, Munții Retezat, Munții Tarcu, Munții Godeanu, Munții Poiana-Ruscăi, Munții Zarand, Munții Bihor, Munții Metaliferi, Munții Surianu, și Munții Parâng. – fapt ce se resimte asupra grupărilor și mărimii așezărilor.

„Ieșirile” din județ se fac prin „porțile” naturale :Defileul Jiului – spre Gorj ; Poarta de Fier a Transilvaniei – spre Caraș-Severin ; Pasul Holdea – spre Banat(Timiș); Culuarul Mureșului (la vest) - spre Arad ; Valea Crișului Alb – spre Arad(Zarand) și Bihor; Pasul Buceș-Vulcan – spre Abrud-Câmpeni-(Alba) ; Culuarul Orăștiei-Mureș – spre Alba și Sibiu.

Rețeaua râurilor desenează trei *bazine* hidrografice: bazinul Mureșului – adună apele din partea centrală a județului (râurile: Valea Geoagiului, Apa Orăștiei, Streiul - cu afluentul Râul Mare-, râul Cerna, râul Dobra , ș. a.) ; bazinul Jiului – în sud (râurile : Jiul se Vest și Jiul de Est, ș.a.) și bazinul Crișului Alb – în nord , cu afluenți scurți .

Depresiunile intramontane formează treapta de relief cea mai joasă și ele sunt distinct conturate.

Depresiunea Petroșani (600m-(între Parâng-Retezat-Șurian)) este cea mai „închisă” ’depresiune din țară; comunică cu exteriorul prin defileul Jiului spre sud (Gorj) și spre nord-vest prin pasul Bănița-Merișor cu „Țara Hațegului”’. Depresiunea Hațeg (între Retezat-Poiana Ruscă – Surian) , este terasată, cu ogoare și livezi ; ea asigură accesul spre cetățile dacice din Munții Orăștiei (Șurianu) prin poarta Streiului (la Subcetate); către Petroșani se trece prin pasul Merișor-Bănița ; Poarta de Fier a Transilvaniei este deschiderea spre Caraș-Severin (Caransebeș). Depresiunea Strei-

Cerna (între Șurian-Poiana Ruscă - Valea Mureșului cu Munții Metaliferi) așezată în partea centrală a județului este brăzdată de apele Streiului , Cernei și ale câtorva pârâuri ce au săpat, la ieșirea din munți, pe alocuri, văi adânci și „chei”(Zlaști, Nandru, ș.a.); ieșirea spre est se face prin culoarul Orăștiei iar spre vest prin Defileul Mureșului (Deva-Zam-). *Depresiunea Brad* (între Munții Bihor și Munții Metaliferi este o parte distinctă a Depresiunii Zarand . Ieșirea spre sud se face peste înșeuarea de la Vălișoara; spre vest prin lunca îngustă a Crișului Alb ; pasul Buceș-Vulcan asigură trecerea spre Abrud – Câmpeni (jud. Alba) .

De-a lungul râurilor s-au format *lunci* fertile.

Relieful județului, prin structura sa – oferă resurse materiale și condiții naturale de practicare agriculturii. Platforma depresionară centrală este aria agricolă principală iar cea laterală -„muntoasă” - pentru creșterea animalelor – oi și vite.

„ Lumea biologică” - vegetația și arealul natural al viețuitoarelor urmărește fidel etajarea reliefului și clima județului.

Resursele subsolului constau în principal din zăcăminte de *cărbune* – în bazinul Petroșani și bazinul Țebea; zăcăminte *metalifere* – minereuri feroase – în munții Poiana Ruscă (Teliucul Inferior și Ghelari); și minereuri *neferoase* – aur, argint, cupru, - în Munții Metaliferi (Certejul de Sus), în Munții Poiana Ruscă (Muncelul Mic),și Munții Zarand (Vorța)

Bogățiile acestui subsol au permis apariția de timpuriu a unor activități umane ne-agricole : obținerea aurului , a fierului - apoi exploatarea cărbunelui și o siderurgie – cândva emblematică pentru județ.

Concentrările cele mai mari ale populației le întâlnim în trei zone : sistemul urban Deva-Hunedoara-Călan-Simeria , rețeaua Văii Jiului și Zona Brad.

Din documente provenite din Evul Mediu reiese că în sec XI-XII un sat avea cam 20 de gospodării; cu timpul așezările se măresc - 120 de

gospodării dar se amintesc și așezări mici – 3,4,5 gospodării. De abia în 1247 se atestă în scris (Bela IV) existența unei populații locuitoare pe meleaguri hunedorene... (adică după mai bine de 1000 de ani de la Decebal și retragerea aureliană !? – 274 e. n.).

Despre populația Văii Jiului se menționează că inițial, fânețele abundente și pășunile întinse de pe dealuri și munți au atras populația pastorală din Țara Hațegului ...Păi, cam pe plaiurile acelea erau cândva dacii ... cuceritori de romanii aceia care făceau drumuri ce duceau... -Chiar : pentru cine(?), pentru ce(?), cu cine (?) [- doar nu cu soldați sau administratori romani] făcuseră odinioară romanii drumuri ...căci în r ă z b o a i e dacii au fost nimiciți - nu-i așa ? Și după retragere au rămas doar...?

Voievodatele și cnezatele din Transilvania- (d. e. Hațeg – Cândea) aveau o populație nu atât de *anti-* cât de *ante-* maghiară ulterior maghiarizată („*secuizare*,- „*nemeșire*”- ?) – și *pre* germană (săsească)...

Dăm și câteva rânduri privitoare la *continuitatea* factorului uman străvechi pe aceste meleaguri...

Istoria

Începând cu primii locuitori preistorici – trecând prin epoca de înflorire a civilizației strămoșilor daci și până în prezent - fiecare epocă a lăsat urme , dovadă a existenței lor în acest ținut.

Din paleoliticul mijlociu (epoca pietrei) datează urme găsite în peșterile de la Cioclovina, Ohaba-Ponor, Federi, Nandru, Crăciunești, ș.a. Omul acelor vremuri se hrănea mai ales cu roadele culesului, vânătoarei și pescuitului. Uneltele folosite erau confecționate din piatră cioplită – „răzuitori” și „străpungători”.

Din neolitic (≈5000-2500≈ î.e.n.) s-au descoperit obiecte în localitățile Turdaș, Unirea- Bertelot, Zlaști, Mintia, Crăciunești, ș.a.

Cultura coțofeni (2000 i.e.n.) , specifică perioadei de tranziție spre epoca bronzului a fost atestată la Cozia, Almaș-Săliște, Godinești.

Odată generalizată extragerea, prelucrarea și folosirea aramei și ulterior a bronzului, comunitatea a făcut pași importanți pe calea evoluției spre etajele superioare a societății. Au fost descoperite la Deva, Boiu, Balșa și Aurel Vlaicu, o serie de obiecte din bronz : unelte agricole, arme, piese de harnașament, podoabe...Urme ale cunoașterii și folosirii fierului au fost găsite la Săulești, Subcetate și Unirea - Bertelot. Din epoca respectivă au ajuns până la noi statui antropomorfe –la Baia de Criș - sunt divinități protectoare ale „mineritului” ca, etnic, aparțin civilizației tracice.

Civilizația geto-dacică este foarte bine reprezentată în județ. Acele vremuri de puternic avânt economic-social și politic sunt ilustrate de sistemul complex al așezărilor din Munții Orăștiei : Costești, Blidaru. Piatra Roșie, Fețele Albe, Grădiștea-Muncelului, Sarmizegetusa Regia - cetate de scaun a regilor daci....„de la puternicul Boerebista până la viteazul Decebal”.

Situarea geografică și legăturile cu vecinii au permis înfăptuirea unui stat puternic în „coasta” Romei. Cu al II^{lea} Război al lui Traian împotriva dacilor, o bună parte din Dacia trece în administrație romană. Urmele civilizației romane pe aceste meleaguri sunt bine reprezentate și constau în ruine ale unor orașe, sate, urme de exploatare miniere, drumuri, monumente sculpturale, etc. Acestea sunt vizibile în numeroase localități : Sarmizegetusa Ulpia -Traiana – capitala Daciei romane, apoi la Călan, Vețel-Mintia, ș. a.

Mărturiile arheologice descoperite în județul Hunedoara evidențiază atât dăinuirea elementului autohton dacic cât și existența unei înalte civilizații daco-romane.

Numeroase dovezi demonstrează că și după retragerea „aureliană” (274e.n.) viața locuitorilor a continuat în teritoriu atestată, de pildă, de descoperirea unor monede ascunse sub zidurile amfiteatrului de la Samizegetusa – monede, în parte emise în timpul lui Valerianus (sec. IV) și a

altor împărați din perioada postauriliană; chiar și a împăraților romani răsăriteni (în localitatea Dobra – sec. VII).

În timpul migrației popoarelor barbare și a hoardelor prădalnice, un drum al năvălitorilor trecea pe Valea Mureșului. Acelea nu ne-au lăsat urme prea evidente ale trecerii lor ; cei care s-au așezat au avut o stăpânire vremelnică asupra băștinașilor. Se pare că doar slavii aveau un mod de viață ce se apropia într-o oarecare măsură de cel al localnicilor putând să fie un element care să fi influențat viața etnicilor nativi – autohtoni.

Prefacerile adânci de ordin economic, social și spiritual petrecute în mileniul I s-au concretizat pe plan politic prin apariția unor formațiuni prestatale amintite în documente scrise ca „ țări ” distincte, cnezate și voievodate. Astfel, este atestat că Țara Hațegului, la 1247, făcea parte din cnezatul lui Litovoi . Districtele Devei, Streiului, Hunedoarei și Dobrei deși sunt cucerite de statul feudal maghiar ele își păstrează autonomia până în sec. XV. Din textele unor documente (acte) reiese că întotdeauna obștea judeca după dreptul cnezial românesc – însemnând că exista o populație veche – protoromâni...

În legătură cu existența perpetuă a populației pe aceste meleaguri mai notăm că în Țara Hațegului „românii s-au menținut într-o situație privilegiată, cu o nobilime ce ulterior, în bună parte s-a deznaționalizat” (O. Floca și V. Șuiagă - „Ghidul județului Hunedoara”.- Deva, 1936, pag. 301).

În evul mediu se așează în Transilvania, sașii. Coloniști privilegiați prin diploma Andreiană (1224) ; ei se așează în zona Orăștiei ; conviețuiesc cu românii și participă împreună la numeroase frământări sociale.

Locuitorii din zona Hațegului și Valea Jiului au avut strânse legături economico-sociale și culturale cu românii de dincolo de Carpați. Unele edificii medievale (mai ales biserici) au fost construite cu ajutorul material al „fraților” de peste munți – de pildă : Mănăstirea Prislop (Mircea cel Bărtân) , Strei, Densuș.

Primejdia otomană creștea la începutul secolului al XV-lea. Pentru faptele de vitejie dovedite în lupta antiotomană, Voicu - tatăl lui Iancu - este răsplătit cu castelul Hunedoara și încă 40 de sate aparținătoare.

În anii 1420 și 1438, turcii invadează sudul Transilvaniei - prădează ținuturile Orăștiei și Țara Hațegului ducând cu ei un însemnat număr de robi (20.000 – număr ce poate indica oarecum gradul de „populare” a teritoriului , în principal – hunedorean).

Urmaș al unei familii românești, Iancu ajunge voievod al Transilvaniei, guvernator al Ungariei și căpitan al Ungariei și Transilvaniei. A organizat armata... și cu participarea maselor de țărani și a cnejilor hunedoreni, a repurtat strălucite victorii cu ocazia apărării Belgradului (1440), la Sibiu (1442), pe Ialomița (1442) și iarăși la Belgrad (1456).

Urmează alte cotoștiri otomane în 1479, 1487, și 1491 când va fi afectată viața socială a Țării Hațegului prin distrugerea orașului.

La începutul secolului al XVI-lea obligațiile țăranilor față de stăpânii feudali se înmulțesc și se aspresc, fapt ce a dus la izbucnirea unor puternice frământări sociale – unele conduse de cneji români.

Răscoala din 1514 a avut ecouri în părțile Hunedoarei nu numai la țăranii ci și la orășenii săraci - lucrători la minele din Apuseni. În 1526 mișcarea antiotomană și antifeudală (din Banat-condusă de Iovan Nenada) cuprinde și zona Hațegului și a Zarandului.

În 1691 Transilvania cade sub administrare și conducere habsburgică consfințite de Diploma Leopoldină.

Vechilor nemulțumiri li se adaugă altele impuse de noua stăpânire. Încep să se manifeste frecvent forme de protest social (oamenii fug de pe moșii, se „haiducesc”). Răscoala curuților (țăranii transilvăneni – români și unguri) din 1703 se extinde și în ținutul hunedorean; la Brad, răsculații – în majoritate localnici - înfrâng trupele habsburgice, imperiale.

Importanta mișcare antifeudală din 1784 își leagă începuturile și de localitatea Curechiu (Brad) avându-i în frunte pe Horea, Cloșca și Crișan... După câteva ciocniri, slab înarmați, răsculații, cărora li s-au alăturat și lucrători de la minele din Săcărâmb, Hondol și Certej sunt înfrânți...

Atributul - „tolerat”- arată condiția socială a populației românești în timpul *memoriului* „ Suplex Libellus Valachorum” (1791).

În această vreme se așează în localități hunedorene populații venite cu „treburi” industriale și comerciale – cehi, slovaci, ș.a.

Numele „crăiușului” Todoraș – conducător al Revoluției din 1821 este vehiculat prin localități hunedorene ...în vremea aceea.

Anul 1848 este plin de evenimente – iobagii refuză să presteze obligațiile feudale (Dănulești, Valea Poienii-Băgara, Fizești). Printre cei ce - „vom vedea noi cu ce țară și ce unire vom face”- adunați la Blaj au fost și numeroși locuitori ai meleagurilor hunedorene...În toamna anului 1848 acțiunea de înlăturare a reprezentanților regimului habsburgic are ca rezultat aducerea în fruntea prefecturii hunedorene, a lui Nicolae Solomon – un tribun a lui Avram Iancu.

Din 1867 împilarea neamului românesc se accentuează...ca urmare a *compromisului* austro-ungar.

În rândurile hunedorenilor un ecou puternic l-a avut Războiul pentru independența de stat a României – 1877. Solidaritatea națională s-a exprimat în înrolări voluntare, colectări de bunuri ...și versuri publicate în presa din Orăștie – revista „Cosânziana”.

Națiunea oprimată (nici măcar „tolerată”) care începuse o organizare politică (P.N.R. –1881) atrage atenția opiniei publice europene; - mișcări protestatare au loc și la Deva , în 1883.

Memorandum-ul din 1892 s-a soldat cu arestarea memorandiștilor dar concomitent a consolidat unirea populației românești și a întărit dârzenia

acestora; în 1894 vreo 2.000 , hunedoreni împreună cu alții, manifestă la Cluj în semn de solidaritate cu cei în procesuați.

La începutul lunii noiembrie 1918 sunt constituite pe teritoriul județului Hunedoara - la Ilia, la Orăștie, și în zona Zarandului – gărzi naționale.

Din partea județului, la Marea Adunare Națională de la Alba Iulia, din 1918, au participat 90 de delegați oficiali și numeroși țărani, muncitori și alte categorii sociale din Brad, Valea Jiului și alte localități.

După Marea Unire și făurirea României - celei „Mari” - în județ se accentuează dezvoltarea industrială.

Vlăguită de către toți (și Estul – într-un fel și apoi Vestul – în alt fel), țara - cu deosebire câteva județe printre care și județul Hunedoara - cunoaște iarăși , după 1948, o ascensiune ce se va fi curma abia începând cu 1989 (în 2006 – încă nu era în întregime „reformată” de pe... urma „totalitarismului”).

Toate acestea au fost trăite în acest ținut, poate cel mai românesc decât oricare altul din Ardeal, cu o populație românească, cu tradițiile sale, cu numirile sale vechi, cu limba, cu portul și toate câte îi aparțin .

Etnografia.

Deși nu există încă un consens unanim asupra elementelor minime care ar defini „ zonă etnografică” pentru un teritoriu, astfel de zone în perimetru locuit de români sunt recunoscute ca atare în virtutea tradiției istorice și populare. Unele din aceste zone etnografice distincte au primit încă din evul mediu numele de „ț a r ă” – termenul desemnând o unitate politico-istorică și culturală; în limbaj de specialitate „ținut” desemnează o unitate etnografică - un *teritoriu*.

Județul Hunedoara, arie de excepțional interes istoric și etnografic, cuprinde mai multe zone unele intens studiate – și în consecință, - precis delimitate -Țara Hațegului, Ținutul Pădurenilor, Zona Văii Jiului; altele, mai

puțin cercetate, cu limita mai vag conturate, - Țara Zărandului, Ținutul Orăștiei, Valea Streiului. Unele dintre acestea sunt „împărțite” cu județele vecine: Vatra Orăștiei între Munții Metaliferi – (Valea Mureșului) – și versantul nordic al Munților Șurianu se extinde și în Județul Alba; Țara Zarandului se prelungește mult și în Județul Arad; ș.a

Tara Hațegului . Satele sunt așezate mai mult pe marginile depresiunii, la

întâlnirea șesului cu dealurile și munții. Așezările

sunt în general adunate , cu ușoară tendință de răsfirare pentru satele de sub poala munților – acestea au și amenajări temporare : stâni și colibe ...cu fân pentru vaci și oi.

Ocupația tradițională era creșterea vitelor...iar pentru satele din centrul „țării” – a depresiunii – era (și încă mai este într-o anumită măsură) agricultura .

Arhitectura veche se înscrie în cea generală românească a Carpaților Occidentali – construcțiile sunt făcute din lemn, pe soclu de piatră, cu acoperiș de paie având aspect înalt. În secolul al XIX^{-lea} apar case cu două nivele – cele vechi aveau două camere cu intrări separate din prispă.

Aici s-a impus cândva un tip de case ce întrebuița cărămida și țigla de la fabrica de profil din Baru (Hațeg) sau din Jimbolia (județul vecin – Timiș). Mai nou se practică și un colorit exterior viu : galben, albastru,... El dă un plus de frumusețe fațadelor cu coloane, stâlpi și arcade felurite. Acest tip de case a pătruns și în alte zone.

Portul popular păstrează numeroase elemente care par a veni din costumul dacic.

Pentru *f e m e i* : „ șuba înfundată ”, „ opincile cu gurgui”, „ gluga ”, „ cioarecii ” , „tolobonii” (ciorapi groși de lână), „pieptănătura ” și „ acoperirea ” capului sunt elemente ce se păstrează din portul străvechi. Părul se împletește cu câte opt-nouă cosițe de-o parte și de alta, se lasă în jos sub urechi, apoi urcă spre creștet unde sunt strânse într-un coc mic ce se

prind de „conci” - un suport din lemn sau sîrmă în formă de coarne. De coarne se prinde „ceapsa” – o tichie mică de pânză albă cu cusături în desen geometric, colorat. În zilele de sărbători peste ea se prinde o „cârpă” albă-lungă ce atîrnă pe spate.

Costumul este compus din c ă m a ș ă („inie”) cu cusături compacte pe mâneci; ș u r ț ̂ încrețit – pentru partea din față și o p r e g cu fire – pentru partea dinapoi ; ambele colorate în tonuri închise de roșu, vînat („albastru închis”), p i e p t a r din piele, brodat .

Bărbații poartă c ă m ă ș i albe, lungi avînd mânecile cu „pumnași” , i z m e n e albe, largi dantelate jos – strânse și legate sub genunchi cu o *curelușă* . Iarna - „c i o a r e c i ” de p ă n u r ă albă și p i e p t a r . Pe umăr se poartă g l u g a mare – ca și dacii reprezentați pe Columna lui Traian - și are alesături policrome.

În imediata vecinătate a Sarmizegetusei Ulpia Traiana – la zona de contact cu Banatul – portul hațegan are note care îl deosebesc de portul din partea estică a Țării Hațegului.

De mare valoare artistică și documentară sunt s c o a r ț e l e din Băilești – Pui.

Ceramica este reprezentată prin vase smălțuite, cu fund alb și decor simplu, verde și galben, cândva lucrate în Hațeg de către olari; astăzi se „produc” intermitent doar de către foști meșteri în fabrica de la Baru.

Obiectele din lemn - c ă u c i l e și f u r c i l e d e t o r s, ș. a. - erau decorate cu motive geometrice, sculptate.

Dansul specific este *h a ț e g a n a* .

Dintre obiceiuri se detașează *Cerbul* (iarna) și „*Încununarea bouului*” (primăvara).

O oarecare răspîndire o cunosc producțiile literar-muzicale Balada lui Vălean (Baru, Pietros) și balada lui Pătru Mantu (Nucșoara, Sălașu de Sus, Clopotiva).

Zona Văii Jiului. Toponimia localităților indică o strânsă legătură între Valea Jiului, Țara Hațegului, Gorj și chiar Vâlcea:

Bărbătești - Gorj, Bărbăteni - Jiu, Râu Bărbat – Țara Hațegului; două Hobițe – Țara Hațegului. Corespondența și mai evidentă este între localități din Țara Hațegului și din Valea Jiului (de Vest) : Paros – Paroșeni; Uric - Uricani; Valea Lupului – Lupeni; ș.a. Cândva acest spațiu era în exclusivitate păstoresc - localnicii stăpâneau turme mari de oi și munți întregi cu pășuni; aici se întâlneau păstorii locului cu cei gorjenii, mehedințeni și mărginenii (Sibiu). Gorjenii și hațeganii i-au numit „momârlani” pe locuitorii de la munte ...iar aceștia le-au întors-o ...spunându-le celor din așezările în văi - „barabe”. (Lasă că și patrona celor ce au devenit minieri se numea Varvara...→ „barabă”).

De obicei, localitățile de pe firul apei „urcau” și pe coastele înălțimilor unde se transformau în așezări risipite. Felul de viață precum și condițiile înconjurătoare a impus ca s a s a c u o c o l întărit - „staure” (adăposturi poligonale). Organizarea gospodăriei era potrivită adăpostirea și apărarea animalelor domestice. În ultimele decenii (oricum, după 1900) s-au produs modificări importante în „tradițional” sub specificul și cerințele m i n e r i t u l u i și a altor munci neagricole.

Costumul popular prezintă suficiente asemănări cu cel al mărginenilor (Sibiu) – predomină albul și negrul, uneori cu linii roșii și albastre.

Pentru *femei* specific ar fi țesătura deosebită a pânzei albe învârstată aici-acolo cu dungii roșii; c ă m a ș a este croită din foi care se unesc în jurul gâtului – cu gura lateral așezată ce se închide cu șnur. P o a l e l e sunt acoperite de „ș u r ț u l negru din față și o c a t r i n ț ă sau o p r e g u l - la spate. Iarna se pun „colțuni”(gheare) și opinca cu curele lungi. Un element care a dispărut din port a fost „pieptănătura cu pleteri” (cozi false).

B ă r b a ț i i poartă cămăși cu „barbi” – după o croială anume dar asemănătoare cu cea din zonele vecine – Mărginime; p i e p t a r u l din

piele, „înfundat” ori „despicat” în față; c h i m i r u l lat, strâns cu „praștia” (o curea lungă și îngustă) cuprinde mijlocul; la drum sau la munte se poartă cojoace lungi, ciobănești, cu mâneci foarte lungi.

Obiectele de lemn și uneltele din gospodărie sunt împodobite deseori cu creștături geometrice.

Cântecele și dansurile momârlănești reflectă modul de viață specific odinioară – azi practicate izolat și singular; - proliferază elemente ale zonelor vecine. *Învârtita* momârlănească se joacă perechi în semicerc, nu prea repede și dansul „*la făcutul cașului*” – probabil „utilitar” ...de „cronometrare” – măsurare - a timpului necesar...

Nedeile erau cele mai însemnate manifestări folclorice tradiționale ; cunoscută până îndepărtări era nedeia din vecinătatea vârfului „La Nedei” (Parâng-est).

Tinutul Pădurenilor. Așezat mai mult pe versantul estic al Munților Poiana Rusca (aproximativ la 600m altitudine), ținutul este unul dintre cele mai bogate zone etnografice din țară. Varietatea aspectelor și vechimea formelor culturii populare îl fac cu totul excepțional.

Aici se întâlnesc sate tipice de *culme*.

În nici o altă regiune nu întâlnim ceva mai caracteristic sub aspect etnografic ca în zona locuită de pădureni - acești fii ai munților și ai codrilor atât de departe și de puțin „atinși” de civilizația urbană.

În zilele m a r i de târg coborau la Hunedoara, Hațeg , Deva sau Dobra pentru a se aproviziona cu cele necesare. Regiunea fiind deluros-muntoasă, cu sate mai mult răsfirate, nu le permitea o activitate productivă prea diversificată – ocupațiile fundamentale fiind păstoritul , lemnăritul și o agricultură greoaie, în terase.

În mijlocul acestei lumi au rămas aproape neatinse portul, obiceiurile, limba, cântecele,...

Slavii și maghiarii n-au influențat decât vremelnic, slab și superficial spiritualitatea și cultura materială a pădurenilor.

Îmbrăcămintea lor interesantă apare ca o curiozitate fără seamăn a trecutului.

„*Femeia* poartă pe cap o *broboada* din giulgiu, brodată, ce atârână pe spate, aproape până jos. La gât atârână *salbe*, - bani sau mărgelile. Înainte și în spate poartă două *fote* de obicei negre. *Camasa*

este o adevărată operă artistică – pe umeri și până la marginea mânecii ca și pe piept, este cusută cu desene. Peste mijloc are un *brâu* țesut frumos, împodobit cu mărgelile, bani și inele. Peste brâu poartă un *lanț*. Pe piept poartă *pieptare*, iarăși cu cusături. Peste acestea își aruncă, pe umăr, și *ba* scurtă, albă din lână și *gluga*. Încălțăminte favorită e *opinca*”. (Oct. Floca – op. cit. pag253.). Dar de la o vreme, - mai nou... cam după 1950...- „cu boconci – cu toloboni”

Îmbrăcămintea *barbatilor* nu este complicată : o *camasă* de pânză, nu prea lungă, cu mâneci largi, legată peste mijloc cu un *șepar*. *Pantaloni* sunt din lână albă. Un *pieptare* peste care pun un „rēcă”. Pe cap poartă o *pălărie* cu bordurile strâmte. În picioare – *opinca* iar pe umăr - „șuba”. Aceasta era imaginea pădurenilor în 1936 (apud Oct. Floca – op. cit.).

Detaliile de împodobire al mijlocului femeilor ne sugerează urme ale unei străvechi arte de prelucrare a metalelor, precum și resturile unei mentalități legate de unele rituri și culturi astăzi dispărute...între care cele „solare” erau predominante.

Specific *pădurenilor* sunt *incrustările* în lemn (la „căuce”); -și *turnairea* podoabelor din cositor sau „legarea ” în alamă-cupru a unor obiecte de lemn : furci de tors, fuse, teci de cuțit, fluiere, bâte,...

Folclorul coregrafic – dansurile - este bine, solid și uniform, reprezentat prin „ *s p i c d e g r â u* ”- „ *b r â u* ”, „ *ardeleana* ”, ș. a.. Caracteristic pentru dans este *î n v â r t i r e a* în perechi, în cerc, semicerc, în linie – cu puternice lovituri ale piciorului în pământ.

N u n t a p *ă d u r e n e a s c ă* este net diferențiată de a altor zone. (vom face referiri la capitolul- *Nunta*.)

La *p r i v e g h i* pe alocuri se mai practică, sporadic, încă, jocuri – unele frânturi de „obiceiuri”.

Tara Zarandului - zonă ce se întinde din Țara Hălmagiului Depresiunea

Gurahonț, cuprinzând și **Zona Brad**, extinzându-se pe Valea Crișului Alb în sus spre pasul Buceș-Vulcan. Locuitorii sunt numiți moți crișeni. („Sargeția” nr IV-1966, Deva, pag. 230).

A r h i t e c t u r a veche este comună Munților Apuseni , cu case din bârne încheiate, având fundații înalte, cu acoperișuri aproape „țuguiate” - de paie. Așezările în general sunt risipite, uneori pe înălțimi, răsfirate și alungite de-a lungul apelor.

Ocupațiile de bază au fost, cândva, creșterea animalelor și agricultura; condiții locale au dus la apariția meșteșugurilor : Obârșa – olărit, Leauț – rotărit, Dumbrava de Sus și Dumbrava de Jos - fluiere, Buceș-Vulcan-Blăjeni – vărărit. Mai adăugăm„băieșitul” – lucratul în „baie” – minerit.

Mulți localnici ce erau angajați în întreprinderi , astăzi au reluat parțial vechile ocupații practicându-le cu oarecare folos.

P o r t u l este din cânepă sau bumbac cu alesături și cusături –acum mai mult înflorate; h a i n ă din pănură albă, p i e p t a r e și c o j o a c .

C ă m a ș a femeilor, inițial bine împodobită s-a simplificat. *C a t r i n ța* era numită cândva „cretință” (Crișul Alb) – cea din față țesută din lână neagră iar pentru sărbători, cu dungi colorate. Cretința din spate era mult mai ornamentată. *Z a d i i l e* (catrințele) cusute în sec. al XIX^{-lea} sunt mai

înguste, urzite din „misir”, bătute cu lânică pe fond roșu cu dungi policrome, decorate cu fir auriu sau argintiu.

Târgul de fete de la Găina a dus faima Țării Moților până departe; Vârful „Găina” (muntele) este așezat în punctul de întâlnire a trei județe : nordul Hunedoarei, vestul Albei, estul Aradului.- și în vecinătatea de sud-est a Bihorului..

Dansul cel mai obișnuit este „țarina” - cu o muzică de factură mai nouă - dar cândva și călușerul – acum tot mai ...stins.

Zona Orăștiei. Zonă bogată din punct de vedere etno-folcloric dar în ciuda accesibilității relativ comode și a multor referiri -

„exemplificări” - risipite prin felurite texte, nu cunoaștem un studiu global privind zona. Ov Bârlea într-un studiu (Eseu asupra dansului popular ...) face remarcă întemeiată potrivit căreia se poate vorbi de un teritoriu la nord de Mureș – Munții Metaliferi (*Vatra Geoagiului – n.n.*) și una la sud – la poalele Munților Orăștiei – (*Vatra Orăștiei –n.n.*).

Ca ocupație, agricultura se situa, mai în urmă, pe primul loc urmată de creșterea animalelor și cioplitul lemnului (Căstău).

Localitățile sunt în general adunate, înșirate în lungul văilor râurilor mici sau a Mureșului.

Ca *arhitectură* se evidențiază construcțiile din piatră ; pe alocuri odinioară mai existau chiar și acoperișuri din piatră (Băcăia, Geoagiu, Orăștioara,...)-construcțiile asemuindu-se cu cele ale aromânilor din Balcani.

Costumul popular apare ca o variantă nu prea îndepărtată a celui din Mărginimea Sibiului.

Pentru *femei* el se compune din îmbrăcămintea capului (batic – cârpă), cămașă , catrință , șorț , brățări și încălțăminte. Ca notă specifică amintim catrința purtată *la spate*, țesută din lână, obișnuit pe fond negru, ornamentată cu dungi înguste orizontale de culori diferite : roșu,

verde, galben, alb. Partea de jos are o bordură cu motive mai evolute. Ș o r ț u l este din lână, încrețit la talie, având două foi, ornamentat tot pe orizontală. B r â u l - „brățară” – are multe ornamente...

Costumul *bărbaților* este alcătuit din : c ă c i u l ă (pălărie), c ă m a ș ă , c i o a r e c i , c h i m i r (ș e r p a r) , c o j o c și î n c ă l ț ă m i n t e . C ă c i u l a este una comună ; p ă l ă r i a mare, din vechime, a fost, în curgerea timpului, înlocuită cu cea „momârlănească” – un pic mai mare ca a „mărginenilor”. Ș e r p a r u l este lucrat din piele cu ornamentație bogată, deseori cusut cu „fire” de piele verde. C o j o c u l (mic, înfundat sau desfundat) este decorat uneori cu motive florale stilizate...dispuse izolat . Coloritul negru agrementat cu o tentă verde este specific .

Echilibrul coloritului, măiestria și eleganța croiului c o j o c u l u i de Orăștie dau valoare recunoscută acestui produs al artei populare.

O b i c e i u r i l e se păstrează în zonă ; câteva practicate izolat, sporadic și individual ; altele s-au „subțiat” ... dar cele mai multe (nu neapărat și cele mai valoroase) sunt apreciate pentru spectaculozitatea lor (*obiceiul călușeresc* ce include și j o c u l –fragmente din dans).

Dansurile cele mai frecvente sunt : învârtita (¹⁰/₁₆),- bătuta, „călușeriul”. – cuplat cu „ romanul”...

Zona Văii Mureșului. Situată în lungul Mureșului, pe ambele maluri, între Simeria – și Ilia cu ușoară extindere spre Călan și spre Dobra - Zam ; zona cunoaște interferențe din arta populară a zonelor învecinate – fie din județ fie din Banat (Dobra) și respectiv, Arad (Zam).

Costumele populare sunt confecționate din cânepă ; cele de la Rădulești, Lăpușnic , Săcămaș (limita de nord a pădurenilor) au o ornamentație echilibrată a mânecilor.

Obiceiurile populare ale zonei sunt variate., cu o „linie” proprie, rod al creației și rafinamentului locuitorilor. Prin grija „animatorilor culturali” ai

obștei și-au păstrat vigoarea și prospețimea un număr important de practici folclorice (Almaș-Săliște, Săcămaș, ș.a.).

Fiind o zonă de „ *interferență* ” („pădureni” , „ Făget-Marginea ” , „Orăștie”, „Zarand”) aici se practică o varietate impresionantă de dansuri. Unele din dansurile locale probabil, au pierit...(„șireghea” -păstoresc)

Un factor determinant al schimbărilor în „cultura locală” a fost (și este) pentru localitățile de la șes c o n t a c t u l permanent cu reședința de județ – Deva.

— Câteva obiceiuri și practici folclorice consemnate în județul Hunedoara

Paleta etnografică variată a județului și-a imprimat amprenta și asupra practicilor folclorice ce s-au impus printr-o fizionomie de neconfundat. Nesecata putere creatoare a locuitorilor satelor hunedorene a cristalizat un larg și, cândva, încheșat sistem de producții și practici folclorice nu lipsite de rafinament și valoare. Existența a cel puțin două-trei persoane bune cunoscătoare a fondului local al obiceiurilor în majoritatea localităților constituie un factor important și pozitiv în „demararea reluării” unor practici care în urmă cu nu prea multă vreme nu își găseau locul în manifestările organizate în cadrul acțiunilor culturale...Îndrumările atente și competente date de „animatorii culturali ” ai obștilor, manifestările artistice inițiate local, spontan sau altfel, sunt tot atâtea prilejuri în care sunt reprezentate unele din produsele culturii tradiționale, - grijă mare acordându-se prospețimii, vigoriei și frumuseții lor.

Sfera producțiilor folclorice este largă ; aici vom prezenta doar succint, descriptiv, câteva o b i c e i u r i , unele comune și altor teritorii, dar care prezintă și n o t ă hunedoreană, proprie.

De un real folos ne-a fost consultarea unor materiale aparținând profesorului Constandin Clemente - „Obiceiuri calendaristice din Hunedoara”(în Sargeția XIV p 609ș.uDeva, 1979).; și „Lada cu zestre”(Deva, 1998) și „ Mic dicționar al folcloriștilor hunedoreni”(Deva, 2002).

- **Moroleuca** – obicei cunoscut și în alte părți sub numele de „Strigarea peste sat” sau „ Alimori ” ; se practică și azi destul de frecvent, uneori corupt, în zona Ilia, primăvara. Constă în satirizarea defectelor – morale și de comportament – observate la unii indivizi (tineri) din comunitatea rurală respectivă. Se desfășoară de regulă spre sfârșitul lunii martie. Se adună „cete” de tineri pe două înălțimi vecine (<<peste satul așezat în vale>>) în jurul unui foc, iar în timpul „strigării” individuale susținătorul textului (strigat!) *rotește m o r o l e u c a - a* „bătă” de aproximativ 1m – 1,5m, din lemn de cireș sau legată cu coajă de cireș, uscat, - aprins la capăt. Se practică și astăzi, rar, la sugestia „animatorilor culturali” locali, mai ales pe Valea Mureșului (inferior) și prin Țara Hațegului. (amintește de el Ovid Densușanu).

- **Popelnicul** – este un obicei de primăvară; se desfășura odinioară prin luna martie-aprilie ; rădăcinile lui se regăsesc în ritualurile cu rost de fertilitate. Adolescenții, mai cu seamă f e t e l e, în jurul vârstei de 12-13 ani caută o plantă - „popelnic”, „dumbravnic” - urmând un anume „tipic” diferit parțial de la o localitate la alta. Cu apa în care se fierbe planta, fetele îndeosebi se spală pe cosițe zicând în același timp un cântec anume urmat de „strigături”(Măgura-Mărtinești, Galați-Pui, ș.a.).

- **Cornul înflorit** – un obicei „practic” ce avea ca scop final pregătirea r ă s - t a i e l o r din lemn tare (de corn) pentru juguri.

Grupurile de feciori și fete, în căutarea *cornului* prin pădure cântă cântece din repertoriul local. Obiceiul este atestat punctual (Poienița Voinii). Probabil „jugul” ne mai fiind necesar și obiceiul a dispărut...

Încununare bouului - S-a practicat constant – uneori „mai subțire” în satul Silvașul de Jos. Este un obicei ce se desfășoară primăvara - aproape de începutul verii – *cununa de albăstrele* („vânețele”) și *maci* era atribuită celui mai frumos exemplar bovin. Ceremonialul făcea parte dintr-o manifestare mai largă – era prilejuit de *nedeia* tradițională locală. Momentul central era *desemnarea prin consens* a celui mai vrednic gospodar și a celui mai robust și frumos animal de muncă.

Nedeia – adesea, în vestul județului o întâlnim sub numele de „rugă”.

Totdeauna a fost foarte bine reprezentată – chiar „emblematică” pentru localitate. Nedeile *momârlănești* erau însemnate manifestări folclorice... În general astăzi se mai țin dar nu mai cunosc decât parțial amploarea și participarea numeroasă de altădată. În partea sud-estică a Parângului există și un loc numit „La Nedei” .

Cununa grâului – Resturi ale practicării lui se mai găsesc în localitățile așezate la nord de Mureș (La Hărtăgani, de pildă, devenise deja „spectacol” reprezentat scenic...dar nu „la secerat”).

Când seceratul se apropia de sfârșit din ultimele spice de grâu se alcătuieste *ocunună* (adesea înlocuită cu „cruce”) ; Purtătorii ei – mai nou și *băiețandri*, nu numai *fetișcane* – (pre-) adolescenți - sunt stropiți -udați cu apă - în ideea sporirii recoltelor viitoare. Aducerea cununii la gazdă este însoțită de jocuri și cântece. Purtarea cununii (de la holdă-acasă) este solemnă și profund emoționantă; valoarea – oricum - indiscutabilă a ceremonialului crește simțitor când el este însoțit în mers adecvat de cântecul corespunzător – *cântecul cununii grâului* . În puține cazuri *melodia* este cea tradițională iar textul fie s-a pierdut în mare măsură fie a fost schimbat. Predarea cununii către gazdă este un prilej de petrecere colectivă și veselie generală pentru săteni.

- **Păpăruța** – Este o „paparudă” atestată în câteva localități din Țara Hațegului – Densuș, Răchitova) – vecine Banatului. Nici astăzi

(1985 - la *informare -cercetare*) nu se mai practică obiceiul ; cei vârstnici își amintesc „ceva”... vag – iar „zîcala”... deloc.

Nunta – În general, impresionantă. Pentru hunedoreni, nunțile de Dăbâca, Panc (limitele de sud și de nord a „ pădurenilor”) și din alte părți amintite anterior (la e t n o g r a f i e) rămân de referință; vom vedea altundeva *cântece, dansuri*, alte „*cele*” - apoi daruri (cergi-pricoițe) specifice momentului ; toate colorează impresionant așteptatul „u s p ă ț u l”.

Târgul de fete – o practică ce vine din vechime ... și se leagă de modul de alegere a miresei pentru locuitorii din ținutul respectiv

– în jurul muntelui Găina– o viață în condiții dificile cu un mod de trai adecvat . R o s t u l inițial al „târgului” este doar b ă n u i t dar a d m i s . Astăzi este exacerbată latura comercial-spectaculară.

Colindatul – Dintre toate obiceiurile, cele de iarnă sunt cele mai bine reprezentate; ele formează un sistem complex căci deși acum se practică destul de inegal pe aria județului și sunt preponderente în anumite momente, cândva ele (obiceiurile) acopereau tot anotimpul rece. Din obiceiurile de iarnă c o l i n d a t u l se detașează prin interesul cu care este așteptat și practicat. El s-a păstrat cel mai bine în viața obștei .În județ se prezintă, în linii generale, - unitar ; pe zone, însă formele de manifestare concretă diferă sesizabil între vetre folclorice sau chiar de la o localitate la alta cel puțin prin repertoriul m e l o d i c.

Există vetre folclorice unde colindatul se menține încă în forme străvechi.

Din colindatul practicat în județ dăm câteva aspecte mai deosebite:

- *Colindatul cu duba* întâlnit mai cu seamă în localitățile de pe Valea Mureșului (aval de Deva) și în cele de pe văile afluate. Acest fel de colindat a cunoscut un interes (pentru cercetători) și o reținere (politică) până în anii 1990 simțindu-se o revitalizare – majoritatea „ formațiilor reprezentative” fiind pregătite cu deosebită grijă.

- *Colindatul cu ceata* se întâmplă începând din seara zilei de 24 decembrie după tipicul general – comun.

-*Obiceiul călușeresc*. „Călușeriul transilvănean” pare a fi altceva decât „călușul” oltenesc. Includerea lui în cadrul manifestărilor sărbătorești de iarnă este de dată mai recentă. „Obiceiul călușeresc” se deosebește este altceva decât „colindatul” cât și de „călușer”- ca joc - dans - deși are elemente din acestea. Accentul se pune pe „dramaticul - teatral” al vizitei la casa cu fată mărișoară - „fețișoară – d’albișoară” - de măritat. Îl găsim prezent cu deosebire în ținutul Orăștiei ,Valea Mureșului , parțial în zona Brad și, mai slab, în celelalte zone.

- *Cerbul* răspândit în Țara Hațegului și pe Valea Mureșului are momente importante - „căutarea”, „jocul”, și „împușcarea ” cerbului – momente ce se desfășoară după un anumit ritual – oarecum specific zonei...

În afara obiceiurilor mai sus amintite se întâlnesc și altele care nu s-au bucurat de interes prea mare din partea observatorilor, culegătorilor cercetătorilor sau animatorilor culturali locali. Azi, unele dintre ele trăiesc doar în amintirea câtorva locuitori mai vârstnici – fără să le mai practice. Astfel „indreiu” sau „godinetele ăl șchiop” - „ziua lupului” sunt doar amintite ca momente ne-sărbătorești dar ce aveau anumite „restricții” . Sau altele - „apă botează”, „dezlegarea luminilor” , „încredințarea”... Unele au suferit o schimbare de fond - „învergelatul” și „sânvăsâiul” sunt tot mai mult (ținute) înlocuite de...„revelion”

Desigur că obiceiurile acestea – și altele, neprezentate acum – de-ar fi să amintim doar „Măsuratul oilor” , „Ceremonialul de înmormântare” sau „Jupânul” (atestat punctual-Romos) au o *valoare culturală* dar astăzi unele dintre acestea sunt privite în general ca practici ce „și-au trăit traiul...”. Chiar și așa, cercetătorii, în colective organizate sau individual, le-au consemnat - mai mult sau mai puțin, - le-au studiat...

(O să mai revenim la ele într-un capitolul special.)

Folclorul hunedorean în atenția cercetătorilor și a altor oameni de cultură.

Există date suficiente care ne permit să afirmăm că meleagurile hunedorene au cunoscut o vie și bogată viață culturală tradițional-folclorică. Numai asemenea manifestări s-au putut să se constituie în obiect de observație și studiu centru o seamă de cărturari cu preocupări ce țin de folcloristică și folclor. Dintre aceste personalități unele sunt de baștină hunedorene ; altele, „ ale vieții valuri” le-au așezat temporar în județul nostru. Cei mai mulți interesați sau specialiști în folclor nu au ocolit contactul direct cu „terenul” hunedorean pentru a-l cunoaște și a-i înregistra faptele de folclor.

Numeroși oameni de cultură au făcut referiri la folclorul acestui județ. (vezi – Dicționarul folcloriștilor – vol. I – II – Datcu Iordan și Stroescu S. C.).

Dăm mai jos numele câtorva dintre ei (numărul lor este, desigur, mai mare!) precum și *prin ce s-au „legat”* de folclorul hunedorean.

A. Folclor literar

1. ALEXICI GH. (n.1864, Arad) . Satele moțești îi apar ca „cel mai interesant element al poporului român”; cercetează și zone ce aparțin județului Hunedoara.
2. AMZULESCU ALEX.; Între 1930-1939 culege și colinde feciorești din „regiunile” Hunedoarei.
3. BÂRLEA OVIDIU (n.1917) culege folclor în echipă cu alții (Emilia Comișel, ș.a.); publică „Cântece rituale funebre din Ținutul Pădurenilor”.
4. BLAGA LUCIAN(1895) colaborează la „Arhiva hunedoreană”.
5. BOLOGA VASILE (n.1859, Geoagiu de Sus – Alba). Activează ca învățător la Orăștie (1883-1884). I se tipărește colecția „Poezii populare din Ardeal” unde are incluse și „piese” culese de la informatori din Orăștie și

Hunedoara, fără să dea și numele lor. Volumul „Colinde populare din Ardeal” conține 84 (18-laice) producții adunate de (la) elevi din județele Alba, Făgăraș și Hunedoara.

6. BOLCU ADAM (n.1871, Brad) - publică „*Din poveștile lui Moș Toader și alte povestiri pentru popor*” fără să fie preocupat de rigoare științifică ...*Povestirile* vizează în principal persoana lui Avram Iancu.

7. BORNEMISA SEBASTIAN (n. 1892, Burjuc). Colaborează la gazeta „Cosânziana” – Orăștie. Din volumul „Cele mai frumoase poezii”, unele sunt <<drese>> - după cum însuși mărturisește.

8. BUDAI-DELEANU ION (m 1760- Cigmău). În scrierile lui apelează adeseori la folclor pentru demonstrarea „romanității” românilor. (după el - „Ler, Doamne” - ar fi un rest al numelui împăratului C r e s u s iar Rusaliile ar fi „Festa Rosarium”).

9. BURADA TEODEOR (1839-amintit deja) – istoric al teatrului, este preocupat și de folclor dar îl tratează uneori cu superficialitate dublată de o oarecare „gratuitate a fanteziei sale asociative”. În datinile poporului român la înmormântări” (1882) reproduce și câteva variante ale „cântecului bradului”, - unele originare din Țara Hațegului.

10. CERNEA GHEORGHE (1898) a urmat cursuri de învățători la Deva; a funcționat ca învățător în Bârsău-Hunedoara; din 1928 se dedică cercetărilor de folclor. Postum, apar „Comori din Ardeal” în „Folclor Transilvănean” (1966,vol.IV); conține piese diferite din județul Hunedoara – valoroase sunt cântecele rituale funebre (cântecul la priveghi, și „Strigă moartea la fereastră” ; - nu dă însă detalii referitoare la împrejurările practicării lor). În 1929 publică „Obiceiuri de nuntă – din județul Hunedoara - Bârsău, Balata”.

11. CONSTANDIN CLEMENTE (1932, Straja-Alba) – profesor,director, director al CJICPMAA – Hunedoara-Deva; Volumele „Tinerețe fără bătrânețe”(1961), „Fluieraș mându-nflorit” (1963), „Strigături din Hunedoara” (1972), -în parte redactare împreună cu AURELIAN SÂRBU -

unele „piese” sunt la limita folclorului autentic...„Pe câmpul cu florile” – colinde din județ , fără partea muzicală (!?!); „Lada cu zestre” (1998), „Cântă cucul pe fântână”- *colectiv*, 1999 și „Mic dicționar al folcloriștilor hunedoreni” (2002) - îl indică pe C.C. a un bun cunoscător al folclorului hunedorean...

12. CRISTEA ELIE-MIRON (n. 1868- Toplița Română – Hunedoara) – participă împreună cu alți cărturari transilvăneni la lupta pentru emanciparea politică și culturală a românilor ardeleni și pentru realizarea statului român național-unitar. Colecția „Proverbe, maxime, asemănări și idiotisme” (1901) este realizată cu ajutorul cărturarilor de la sate și conține numeroase texte adunate din câteva județe ale Ardealului printre care și jud. Hunedoara.

13.DENSUȘIANU ARON (n.1837, Densuș) – a susținut o febrilă activitate în Transilvania, apoi la Iași – ca profesor universitar. „Istoria limbii și literaturii române” este una din lucrările de referință pentru autor.

14. DENSUȘIANU BIZANȚIU (n. 1799, Densuș); preot în Densuș; lasă un manuscris de 98 pagini (Biblioteca- „I. G. Bibescu” Drobeta Turnu-Severin. Cu caractere chirilice -, „Colecțiune de cântece a preabunului și neuitatului meu părinte-Bizanțiu P. Densușianu de Măceu scrisă când se afla teolog la Blasiu(1821)”-titlu dat de Nicolae Densușianu-; majoritatea pieselor sunt de proveniență „*semicultă*”.

15. DENSUȘIANU NICOLAE (n.1846,Densuș) cunoscut ca istoric: „Dacia preistorică” este o lucrare erudită dar cu evadări fanteziste (uneori).

16. DENSUȘIANU OVID (n.1873,Făgăraș) academician, mărginește domeniul folclorului la practicile spirituale însă propune orientarea cunoașterii și cercetării nu numai spre folclorul moștenit-tradițional- ci și spre cel contemporan . „Graiul din Țara Hațegului” este rodul unor cercetări științifice nemijlocite a faptului viu – contactul cu terenul este o normă de bază în cunoașterea folclorului, opinează Ov. Densușianu.

17. GREGORIAN MIHAIL are o lucrare de doctorat „Graiul din Clopotiva” (Hunedoara), în „Grai și suflet”-1937.

18. ILIESCU ION ;- cadru didactic și inspector la Orăștie (1952-1962); publică culegerea de folclor mineresc hunedorean „Cântece populare minerești” (împreună cu ANA ȘOIT) cuprinzând cântece, strigături, balade, teatru și ...cântece noi.

19. ISAC NICOLAE (Zlaști,- Hunedoara - 1909); funcționar la Uzinele de fier din Hunedoara; editează revista „Hunedoara noastră” numită ulterior „revistă lunară de folclor și muzică populară” însă partea muzicală a fost slab reprezentată (câte un singur cântec); la fel, partea teoretică, restrânsă și ne semnificativă.

20. JULA NICOLAE (n. 1939 - Vaidei) publică în „Folclor din Transilvania” culegerea de versuri populare din „ Câmpul pâinii” (Orăștie) ș. a.- cum ar fi „Cântecele Iancului” ...fără muzică...

21. MAILAND OSZKAR (n. 1858-Geoagiu) se numără printre primii folcloriști maghiari care culeg folclor românesc și studiază cultura populară românească. Deși unele piese - poezii - nu au indicate date despre informator iar câteva sunt din alte județe, majoritatea productelor sunt, totuși, hunedorene (Călan, Runcu, Geoagiu, Bătrâna, Cigmău, Sarmizegetusa, Stănița, Merișor, ș.a.). Notează și două texte în limba maghiară a baladei „Meșterul Manole”.(Subcetate)

22. MOISE ILIE.- „ Cântecele noastre”(Deva) este o colecție la care a contribuit în bună măsură și M.I. ; de întocmirea volumului s-a îngrijit însă PETRU ARDEU.

23. MOLDOVAN MICU-ION (n. 1833, județul.Cluj–Moldovenești). „Doine și strigături din Ardeal” - o bună parte sunt adunate împreună de (la ?) elevi din Blăjeni - jud. Hunedoara..

24. NICULESCU VARONE G.T. publică „Monografia satului Săulești” – lucrare distinsă în 1946 de Academia Română .

25. OLAHUS NICOLAE (1493-1567, Sibiu)– primul umanist de origine română; a trăit o vreme la Orăștie; în lucrarea „Hungaria” demonstrează originea și limba comună a românilor din Țara Românească, Moldova și Transilvania.
26. OPRIȘU VICTOR (n. 1911, Baru) – o personalitate de largă cultură (teologie, pedagogie, matematică, fizică) – colaborează la publicațiile locale precum și cu „Tribuna” (Brașov) „Unirea”; activ colaborator al Arhivei de folclor din Cluj.
27. PAPAHAGI TACHE (n.1892 *Balcani*)Printre altele „Cercetări în Munții Apuseni” conține o destul de modestă culegere de (31) texte – recolta slabă a contactului cu terenul își are premisa în „rezerva” localnicilor față de culegător (întreținută subiectiv). De alt fel el nu va renunța în a vorbi despre „ reala penurie folclorică a moșilor propriu-zisi” - „realitate” dezmințită *faptic* de mulți alții (de pildă – E. Petrovici, I.R. Nicola,...).
28. PITIȘ GEORGE (n.1858) – un bun cunoscător al folclorului și ocupațiilor țăranilor români din sud-estul Transilvaniei; cercetează zone din acea parte a țării însă nu-i scapă Țara Hațegului (portul și ocupațiile).
29. POPOVICI IOSIF. În 1903 întreprinde prima cercetare sistematică pe teren în Ținutul Pădurenilor și elaborează monografia lingvistică „ Die Dialecte der Munteni und Pădureni in Hunyader Komitat”.
30. POP-RETEGANNUL ION (n. 1853-Reteag, Cluj) - învățător în mai multe sate printre care și două din Județul Hunedoara – Vâlcelele Rele și Baru Mare..
31. ȘERB IOAN – (n. 1932) – Culegerea „ Folclor din Țara Zarandului” (vol. I- 1962) conține și producții din zona Brad – Bulzeștii de Jos, Ciungani,...
32. ȘOIT ANA - „ Cântece populare minerești” editate împreună cu Iliescu Ion (vezi) – adunate din Munții Apuseni, Valea Jiului – județul (regiunea) Hunedoara, și din alte județe.

33. VICIU ALEXIU. Culege folclor din 1872. Inițiază o colecție de literatură populară cu material adunat de pe o largă arie folclorică- („De la Tulgheș și până la Brad, și din...”).

34. VUIA ROMULUS (n. 1887) . Teza de doctorat -„Pădurenii și Țara Hațegului”.

B. Folclor muzical

1. ALEXANDRU TIBERIU (n.1914) Etnomuzicolog de prestigiu, culegător, exeget și editor contemporan – a efectuat culegeri și în județul Hunedoara – interesat mai ales de împrejurimile Zam-ului - Almaș-Săliște,...

2. BARTOK BELA, (n.1881 – Sânnicolau Mare). Etnomuzicolog de prestigiu – unul dintre întemeietorii folcloristicii muzicale științifice; face culegeri și cercetează direct folclorul hunedorean într-un număr surprinzător de mare de localități pentru timpul relativ scurt petrecut aici, și despre care există date : Cerbăl, Feregi (*Ferești ?!*), Ghelar, Grădiștea (Sarmizegetusa) , Lelese, Nucșoara, Ohaba-Sibișel, Păucinești, (Petroșani?... Petreni -!; *Petrești ? Alba-!*), Râu de Mori, Socet.

3. BOBOC NICOLAE – (n. 1920- Ilia) muzician-dirijor-compozitor, -„Dă pă dubă, săraca !”- colinde din Bretea Mureșană , împreună cu DRĂGAN IOAN (din Bretea Mureșană)

4. COCIȘIU ILARION (n.1910) . Cercetează și culege folclor din localități hunedorene - pădurene- împreună cu OV. BÂRLEA .

5. COMIȘEL EMILIA (n.1913).- o strălucită folcloristă; o harnică culegătoare de folclor. Publică „Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor. (ed. 1959 și 1964) --cuprinde material cules de un grup de cercetători (Ov. Bârlea, E. C.M. Kahane, G. Marcu, N. Coman, Ad. Vicol, A. Ciortea-Giurgescu) între 1950-1955 în Pădurenime : Bunila, Sohodol, Cerbăl, Muncelul Mare, Muncelul Mic, Ghelari, Feregi, Lelese, Ruda, Cerișor, Runcu Mic, Dăbâca, Goleș, Meria, Lunca Cernii de Jos, Bătrâna, Merișor de

Munte, Socet; volumul conține și un material adunat de I. Cocișiu, D. Șandru, Gz. Sulițeanu.

6. DRĂGOI SABIN (n. 1894 –Jud.Arad., Seliște – în imediata vecinătate a limitei vestice a jud. Hunedoara). Muzician de primă mărime dar și folclorist de seamă. A funcționat și la Deva ca profesor de vioară, cor și fanfară la Școala normală de învățători (1922-1924). Pledează pentru culegerea organizată a cântecelor românești ; efectuează primele sale culegeri (1922-23) mai ales (de?) la elevii săi. Publică „303 COLINDE” (1931) – prima lucrare fundamentală în domeniu, orânduită după „orientarea” propusă de Bartok ; volumul cuprinde numeroase piese (și) din județul Hunedoara. Notăm că unele *colinde*, altundeva sunt aranjate ca „piese pentru pian” - „ 20 colinde din Zam-Hunedoara”.

8. KAHANE MARIANA (n. 1922) Cercetarea stilurilor zonale o aduce și pe plaiuri hunedorene- în Ținutul Pădurenilor. Culege singură sau în grup. Scrie materialul „ Pe urmele lui B. Bartok în Hunedoara”-

(Muzica nr. 9 – 1955)m: apoi „Cântece și jocuri din ținutul Pădurenilor, regiunea Hunedoara” (Rev. de Folcl.-1956, nr. 1-2.).

9.MOLODEȚ VASILE (n. 1944 Săliștea-Tărtăria – reg. Hunedoara) – profesor- director la CÎCPMAM- jud. Hunedoara – publică în condiții grafice excelente – la Deva, 1980 - „Hunedoară, mândră floare” - soliși vocali , apoi - „Cântecele irozilor și cântece de stea ” .Deva, 2002.

10. NICOLA R. I. (n.1913, Gârbova- reg. Hunedoara). Absolvă liceul din Orăștie; devine „elevul” lui C^{tin} Brăiloiu; profesor de folclor (Cons. „ G. Dima”- Cluj); are meritul de a fi dovedit existența unui bogat folclor muzical în Munții Apuseni (*versus – Papahagi T*). „Folclor muzical din Țara Moților” cuprinde o colecție din bogatul rod al cercetărilor întreprinse în jurul Câmpeniului și în câteva localități aparținătoare zonei Brad.

11. URSU NICOLAE (n. 1905-Șanovița-Timiș) Conf Univ. la I.P.-3 – Timișoara (1962-1969) doctor al Universității din Cluj; a lăsat în

manuscris multe lucrări. „Folclor muzical din Banat și Transilvania” (300 - colinde, cântece, jocuri) cuprinde și un număr impresionant de producții muzicale hunedorene.

Trebuie să dăm aici și „Mureș, Mureș, apă lină”, 1969 - pentru soliși vocali - lucrare colectivă : Ion Ignaton(22), Gheorghe Bogdan (10), Bardan Letiția (1), Bardan Tiberiu (1), Nicolae Suciuc (6), Train Tămășan (1) și Aurel Corf (1) – apărută sub îngrijirea lui Ștefan Găliceanu, - Deva, 1969.

Desigur, cu adevărat monumentală, este documentata lucrarea -, 1484-COLINDE cu text și melodie” –1999, Cluj-Napoca – în două părți ; reeditare - „COLINDEROMĂNEȘTI” 2003, Media Musica – Cluj-Napoca, colectiv – Elena și Corneliu Bogariu, Avram Cristea, Petrișor Bruzan, Florentin Crișan , ș.m.a. – inițiator și destoinic *coordonator* IOAN BOCȘA, *prof. univ. dr.* – de la Academia de Muzică „G. Dima” – Cluj - Napoca. Lucrarea conține peste 1000 producții din județul Hunedoara. Prin înțelegerea *rostului* s-au extras o parte din cele hunedorene, în fascicule de aproximativ o sută, în volume separate -, „PRINTRE LINI-PRINTRE MĂLINI”, - 2202, ed . Media Musica, Cluj-Napoca ; „ROȘU SOARE A RĂSĂRIT” 2203, ed Media Musica, Cluj-Napoca; „FETE MARI FĂCLII S-APRINDĂ” 2006, ed Corvin, Deva; „CU PEANA..., CU COLȚU’..., CU CORNU’...” *idem*; - prin grija prof . CORNELIU BOGARIU urmează să apară încă 6 (șase) volume . Aceluiași autor îi aparțin și *trei caiete* : „Convorbiri privind colindatul și alte practici folclorice de iarnă”; caiet I, 2002 (Voia, Ohaba-Ponor) ; caiet II , 2003 (Cârnești, Lunca Cernii, Galați, Dănulești, Măgura) și caiet III , 2004 (Boia Bârzii, Dumbrava de Jos, Mălăiești).

Concepții și teorii despre folclor

1. **Concepția tradiționalistă** – conform căreia faptele de folclor sunt „supraviețuiri” ale unor straturi străvechi, depășite – teorie agreată de englezi; da - spunem noi...dar creația nu este „statică”, împietrită ci se transformă în decursul v r e m u r i l o r încercând să țină pasul cu v i a ț a (O. Densușianu, C^{tin} Brăiloiu). Hașdeu sesizează că folclorul reflectă „întregul trai *prezinte și trecut* al unui popor” – adică mentalitățile și credințele străvechi . Ov. Densușianu notează că folclorul este „...icoana sufletească adevărată a fiecărui popor, după *localități și timpuri*” (-s. n.)

2. **Concepția ritualistă și mitologică** susține că originea folclorului ar fi în *r i t ** și *m i t ** ; da, dar nu toate... căci arta s-a dezvoltat și ca *mijloc de comunicare* având inițial o funcție mai puțin estetică ci mai mult una utilitară – ce inducea o anume „*vrere*”- apoi un „*mesaj*” – probabil înaintea *l i m b a j u l u i* ... [limbaj ? – *l. nearticulat* – sunete *n e o r g a n i z a t e* (țipete, răcnete - animalele,) ; *l. articulat* – sunete *o r g a n i z a t e* „logic” – noțional – științific; literar-poetic - metaforic - ; muzical – ritm, „înălțime”,...și *l. schematizat (formalizat – matematizat)*]

3. **Teoria mistică** – Vincent d’Indy (1851-1931) este de părere că *poporul a împrumutat m u z i c a sa din biserică* în sensul că poporul nu are capacitatea de a crea...Idea este întâlnită și la J. Grimm dar afirmă că „vălul misterului acoperă actul creației”.

4. **Teoria bunurilor decăzute** -...este o exagerare: se susține că poporul se mulțumește cu fărâmiturile căzute de la masa celor ..., „*d o t a ț i* ” din punct de vedere spiritual și că ar împrumuta arta clasei suprapuse pe care modifică, o deformează. [?! – „cadența instrumentală” a dus la apariția melismelor în cântecul popular !?]. Este o concepție de sorginte germană.

Amintim aici și *Teoria cercurilor culturale* conform căreia există un centru producător de bunuri spirituale ce se răspândesc și la alte popoare .

N.B. Pentru o înțelegere mai bună a acestor *teorii* este bine să se lămurească măcar un pic niște termeni ...

- ce se înțelege prin *rasă* ? „locuitori unor întinderi mari - fără frontiere.., (mai multe *popoare*- mai multe *națiuni* -)
- Dar prin *popor* ? Cei cu un trai comun – de o limbă și o simțire comună. După „cunoștințe” (cunoaștere) și reflecții (gândire) putem spune că poporul - în sens general - este o comunitate schimbătoare de grupuri și clase sociale *diferite* de la o epocă la alta.
- *Naționalitate* ? ...*Cetățenie* ?
- *Băstinaș*? Locuitor de obârșie...„locală”
- Dar *etnie* ? Locuitori ce s-au „împământenit” prin „urmași” dar sunt *originari* din alte locuri; sunt „unități demografice” din interiorul unei țări.
- Ce este „strat” (grupare social) ? - se referă la cei ce au un trai asemănător în aceleași condiții sociale și materiale.

Principii, metode. Tipuri de cercetare.

Etnomuzicologia se ocupă cu studiul produselor muzicale folclorice. Consemnare, *studierea* și *cercetarea* folclorului muzical este *d i a c r o n i c ă* - „de-a lungul vremurilor” - și *s i n c r o n i c ă* - vizând complexitatea manifestărilor artistice detaliată , urmărindu-se viața fiecărui gen folcloric și a fiecărui tip melodic(?) – • *stadiile de evoluție* ale lor, • *interferențele* zonale sau ale altor popoare, • *modalitățile* de creație : prin *v a r i a n t e* și *variație* (d. e. - „modificări” de la o strofă la alta) • *frecvența repertoriului* - cât de practicate sunt „productele” folclorice - vitalitatea lor-

adică „ce se poartă” – ce este (încă!) „la modă”. Ce se (mai?) „păstrează” (doar) în memoria oamenilor.

A. **Principii.** Înțelegând că F O L C L O R U L este o știință, cercetarea se face respectând niște *principii proprii* adică ținând seama de „teze” sau de „idei” fundamentale ce stau la baza domeniului respectiv - ca ținând de *științe* sau, de ce nu –?, - de *arte*). „Principiul” se referă - în sens restrâns, pe domenii - la „c o n v i n g e r e” ori la un „p u n c t d e v e d e r e”.

1. **Obiectivitatea** presupune evitarea oricărui element subiectiv și constă în consemnarea amănunțită a tuturor constatărilor chiar și prin semne ajutătoare. De exemplu - pentru „ grup de sunete (fonetice) ce se rostesc într-o singură silabă (rostită)” : n i c i se rostește ni-ci (2-silabe) în loc de n i c i (1-silabă).

Un înalt grad de *obiectivitate* se realizează mai cu seamă prin *folosirea mijloacelor de înregistrare „audio-video”* - neutralitatea mașinii (bandă „electro” -magnetică, redare electronică -) trebuie dublată de imparțialitatea culegătorului ce este dată de pregătirea profesională – spirit de *observație*, putere de *analiză* și *sinteză* - de *clasificare* - precum și de nivelul de *interpretare științifică* .

2. **Autenticitatea** se referă la *surprinderea* faptului folcloric în cadrul social specific. Se cunosc cazuri, rare, când *cunoașterea* se rezumă doar la „vizionarea” scenică a unui fapt folcloric; mai frecvent prin „convocare” – a celor ce prezintă produsul folcloric și prezentarea lui într-un *spațiu* și *timp*, adesea, nepotrivite. Sigur este dificil să „prinzi in direct” - să zicem – ...un *bocet*. Totuși contactul „pe viu” cu produsul folcloric asigură o cunoaștere adevărată. Dar și în acest caz, o atitudine inadecvată din partea „culegătorului” poate duce la situații imprevizibile...la refuzul conlucrării sau respectiv obținerea de informații false . Este necesară cunoașterea

„adevăraților purtători localnici ai tradiției”--*animatori culturali* - numiți , pentru cei ce culegeau folclor, *informatori*.

3. **Cuprinderea exhaustivă**. Aceasta se referă la consemnarea totală a r e - p e r t o r i u l u i folcloric la o b i e c t i v u l propus. Cu siguranță că „în echipă” fiecare membru component are un domeniu pe care îl acoperă cu profesionalism atât „în întregime” cât și „în profunzime”. În acest fel sunt „prinse” toate *laturile* ce se regăsesc în faptele folclorice ale unei entități. Culegătorii individuali nu pot să cuprindă „tot” – este un „volum” imens – imposibil de „prins”; totuși ei - „singularii” au alt „atu” – sinceritatea apropierei de purtătorul de informație . Și nu este un lucru de neglijat !

4. **Cercetarea sistematică** . Anchetele – cunoașterea realității folclorice și consemnarea ei - trebuie să aibă o p r o b l e m a t i c ă complexă și un s c o p ; sunt deci necesare câteva documente - chestionarul, fișa monografică, fișa de repertoriu, fișa de texte (poetice), și instrumente – magnetofone, casetofone, camere audio-video, ... Pentru o cât mai bună realizare a c e r c e t ă r i i este necesară o anume „ p r e g ă t i r e ” căci chiar cei cu specializări - muzicieni, literați, coregrafi - folosesc, de pildă, semne specifice în notare , mai mult sau mai puțin convenționale : Exemplu, în muzică semnul asemănător „ ^ ” - „coronița”- prelungește puțin sunetul peste valoarea dată de durata notei și invers - „ ~ ” – scurtează puțin durata sunetului indicat de nota muzicală. Ș. a.

B. **Metode**. Ele vizează modul în care se face *cercetarea*, demersul de *cunoaștere* și de *acțiune* asupra r e a l i t ă ț i i concrete – *sistemul* organizat de l u c r u și de g â n d i r e precum și p r o c e d e e l e de lucru :

1. **observația directă** – mai rar – căci constă în participarea efectivă la faptul folcloric : d. e. – la nuntă, înmormântare, cununa grâului, ș .a.

2 **investigarea indirectă** – pe bază de *chestionare* și *anchetă*; practic se urmărește *reconstituirea* pe bază de *relatări* unor fapte folclorice.

3. **metoda istorico-geografică** – se referă la demonstrarea vechimii unor categorii folclorice dând *date* despre *grupul social* în se semnalează faptul respectiv. De pildă - prezența „scărițelor” muzicale prepentatonice sugerează o vechime considerabilă - *antică* sau *extrem-orientală* pe când „sensibilizarea” treptei a VII^a indică o proveniență destul de recentă (după 1600 ?).

4. **metoda statistică** – se aplică atunci când se urmărește stabilirea *frecvența* - să zicem – melodii sau „ponderea” unor dansuri, ș. a.

5. **metoda experimentală** .Să luăm cazul *variațiilor* și *variantelor* : se urmărește *conținutul* unui „repertoriu dat” la un anumit cântăreț într-un moment dat și după trecerea unui timp – câțiva ani - renunțarea la unele piese sau însușirea altora - care sunt acele piese și motivul ; ori *schimbările* ce apar în cadrul *aceleiași melodii* la același cântăreț sau la cântăreți diferiți.

C. Tipuri de cercetare

a) **cercetarea nemijlocită** reprezintă culegere propriu-zisă, cu pregătirea corespunzătoare – obiectiv, chestionar, fișe...- la fața locului.

b) **cercetarea tipologică** este (și) o etapă a cercetării; constă în *sistematizarea* și *clasificarea* materialului studiat dar are și o *obiectivitate* - de pildă : se *analizează* „variantele” melodiilor în părțile lor comune și se *generalizează* - studierea poate să urmărească *structura sonoră*, *ritmul*, *forma*,...,*funcția*...

• Interpretarea științifică a materialului muzical pe baza unei analize amănunțite, profunde -exacte și totale - reprezintă punctul culminant al activității folcloristului – elaborarea scrisă a concluziilor la materialul studiat încununează munca de cercetare.

Trăsături generale și specifice ale folclorului.

Creația populară are trăsături ce o deosebește de creația cultă; trăsăturile respective se *conturează*, se *întrepătrund*, se *condiționează* reciproc în grade diferite. Pentru înțelegerea lor le vom prezenta, totuși, distinct.

1. **Caracterul colectiv**. Cazurile de creație *plurală* sunt rare – creația este *individuală*. În folclor diferă atitudinea *creatorului inițiator* și a colectivității careia îi aparține – vizavi de ins,- de persoană. Limbajul *inițiatorului* este cunoscut și familiarizat colectivității încât „productul folcloric” este îndeobște considerat ca fiind *al grupului* respectiv. O *creație nouă* are șanse să se perpetueze – să se transmită de la „om la om” - doar în măsura în care este **a c c e p t a t ă** de către ceilalți componenți ai comunității respective căci numai așa devine „b u n” al tuturor - fiecare membru al grupului respectiv **p r e i a c r e a t o r** „noul product”. *Noutățile individuale* a d ă u g i t e de unii, m o d i f i c a t e de alții, **șlefuiesc** permanent „produsul” prin cenzorul „**bun simț artistic colectiv**” și generalizându-se stabilesc forma finală ideală – specifică. Așa se face că produsele folclorice apar ca „adaptări” personale fără să afecteze „o r i g i n a l u l ” sau acesta să devină de

ne-recunoscut ; apar astfel „variantele” – prin ele trăiesc produsele folclorice. În cazul unor interpreți buni „variația” este o necesitate – de la o interpretare la alta apar „noutăți” ce întăresc valoarea actului vocal – a exprimării artistice.

2. **Caracterul oral**. Cu toate că mai nou textele „se scriu” (vezi – atâtea *culegeri de colinde*, d.e.; dar numai texte!) în practica vie (în colindat –să zicem) apar elemente – puține, noi – care cu timpul acumulându-se dau un șir de v a r i a n t e cu extreme ce sunt aproape total deosebite. Schimbări mai apar și atunci când s e p r e i a o creație din altă „regiune” (sau altă etnie, popor) și se forțează integrarea ei în stilul specific noii regiuni; variantele astfel apărute sunt rezultatul unor *memorizări* nu tocmai fidele și a *reproducerii* aproximative. Aceste variante nu sunt o degradare a „creației noi” ci arată o permanentă *adaptare* la situații și condiții noi. Desigur că și

aici se întâmplă c i z e l a r e a prin interpretare permanentă și *intrarea în repertoriul local*.

Reținem că i n t e r p r e t a r e a este de fapt o „recreere” – aportul interpretului fiind în funcție de t a l e n t și de d i s p o z i ț i a proprie dar în spiritul tradiției grupului . Amprenta tradiției în cazul oralității se dovedește a fi foarte importantă - este ca o „cenzură” exercitată de *bunul simț* (estetic-artistic – muzical) al grupului respectiv ce prin „educare” formează g u s t u l ; acesta la rândul său declanșează a p e t i t u l – și se poate pronunța pentru un ceva exprimat cumva (- ! „productul artistic” !).

3 Anonimatul. De regulă, în colectivități, bunii interpreți – creatori – sunt cunoscuți și apreciați; actul apariției unei noi creații, în general, nu este cunoscut – rezultatul se cunoaște ulterior, când produsul (muzical) este recepționat și încep să apară *variante*. Unii informatori spun că un cântec este...„a lor”...dar cercetătorul constată că ..., *doar s-au adăugat câteva versuri*” la un text cunoscut; ori – muzical - chiar o „noua melodie” este una cunoscută dar cu „mici *ascunzișuri*” (d.e. – o ornamentație...exagerată).

4. Caracterul sincretic Am mai amintit de el .Este o caracteristică esențială a folclorului: d. e. – textele (literatură) cântecelor sunt făcute pentru a fi cântate (muzică); „strigăturile” (text) însoțesc dansul (mișcarea – „ritmul pașilor”) împletindu-se cu muzica (melodia). Așa că, cu greu un „ autentic purtător de folclor” va reuși să dicteze doar textul unui cântec, d. e. căci el „îl zîce” - *îl cântă*. Sau – „o strigătură” este însoțită cel puțin de „ pocnitul din degete” dacă nu chiar de mișcarea picioarelor - de „pași”.

5. Caracterul național. Folclorul constituie o parte a culturii naționale – chiar b a z a - căci el reflectă în imagini artistice specifice sentimentele, credințele, ideile, concepțiile - felul de „a fi – mentalitățile” unui *popor constituit în stat ca națiune* . Folclorul rămâne continuu modalitatea directă de exprimare a oamenilor ...În același timp el este și izvorul nesecat de inspirație pentru creatorii individuali chiar și în creația cultă, pe plan superior.

Organologie populară

- „organum” – instrument; *organologie* - „ știința (logica) instrumentelor ” (muzicale).

• Primul cercetător al instrumentelor muzicale populare a fost T. T. Burada - „ Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor” (1877). – lucrare larg cuprinzătoare.

• În 1956 apare o altă lucrare despre „ Instrumente ale poporului român” de T. Alexandru bazată în bună parte pe materialul Arhivei de Etnografie și Folclor.

Nu vom face o istorie a (evoluției) instrumentelor muzicale folosite în practica folclorică -- poate în altă lucrare - ci vom trece direct la clasificarea lor.

Clasificare

A. **Pseudo-instrumente** – sunt acele „obiecte” ce, deși *nu sunt construite* pentru a produce sunete muzicale produc sunete ce *se pot organiza muzical* : firul de iarbă (-prins între degetele mari vibrează dacă se suflă cu dibăcie o coloană de aer asupra lui), diferite „tulpini tubulare” (tubul de ceapă – ca o ancie); frunza, solzul de pește, ș. a.

B. **Instrumente idiofone** (autofone) – la care corpul sonor este pus în vibrație prin *lovire* sau *frecare* ; ele „se construiesc” sau sunt „corpuri” adaptate pentru a produce sunete muzicale : Clopote, zurgălăi, bețe lovite, pinteni, toaca, ș. a. – drâmba, joagărul ...

C. **Instrumente membranofone** - cele la care sunetul este produs de o membrană ce vibrează prin lovire („percuție”) ; unele au dispărut (mai ales cele aduse din orient - d. e. „nagarale” pomenite, printre altele, de T.T Burada). Astăzi, cele mai întâlnite în practică sunt : *toba mică* – dobă-„dubă” (la Pădureni); în Bihor mai ales, încă se întâlnește *toba mare*; în Moldova - „*daireaua*” (numai cu o membrană); buhaiul (Muntenia) – bugă (Moldova) – ștread (Transilvania). Sunetele deosebite ale acestor instrumente însoțesc și animă desfășurarea unor practici și obiceiuri străvechi.

D. **Instrumente aerofone** - construite dintr-un tub sonor cu vibrarea coloanei de aer; au acordaje diferite: tilinca, tulnic (din două doage), bucium, corn de vită, - cu „acordaj” natural.

• uneori „ tubul sonor” are orificii (5-6 găuri) : fluiere de forme și mărimi diferite (cavalul –mare, cu sunete „moi ”, calde); fluier îngemănat (- două fluiere alăturate – „două melodii” (polifonie); cimpoiul – tot mai rar folosit (un „bâz” – ison, „pedală” și o melodie) ; ocarina, naiul –de diferite dimensiuni ,...(„gaida” – la aromâni).

E. **Instrumente cordofone** – cu corzi lovite, frecate, ciupite:

- *țitera* – corzile „ciupite” cu pană (de găscă)

- *chitara* - „zongora” (Transilvania-nord) dar și în ...Oltenia (cândva, mai mult – astăzi, mai puțin)

- *cobza* – de origine orientală doar sporadic folosită

- *țambalul* (mare-mic) – i se mai spune „canon” (?!-are posibilități de realizare a polifoniei !?); acordaje – unguresc, românesc și...„transport” – cu $\frac{1}{2}$ ton mai „sus” (acut). Cândva doar țiganii îl foloseau - astăzi fiecare formă și ie de profil are în componență țambal.

- *vioara* - diplă , scripcă, ceteră, laută, - „hegheduș” (maghiară); acordaj clasic (sol -re¹-la¹-mi²) sau „scordaturi”- acordaje atipice - (diferite de cele normale - d. e. : Mi b –mi¹ - sol¹ - sib¹) • *vioara cu pâlnie* : 3-corzi.; (dar și viori cu 5, 6sau7 – corzi.).

- *viola* – brace, braci, contră ori „contraluncă”, (uneori cu 2-3-4 corzi).

- *violoncel* și *contrabas* - „cel” , gordună, broancă ; se folosește arcușul - (mai scurt) - normal pentru „frecarea” dar și „lovirea” corzilor precum și „piscalăul” (- un „ciot” -) cu care se „ciupesc ” corzile (3) - 4 – (5). *Basul* îndeplinește mai mult o funcție *ritmică* decât una *armonică*

■ Unele instrumente sunt pe cale de dispariție – *cimpoiul*, *cobza*; totuși se încearcă „revigorarea” lor cu rezultate parțiale ; unele au dispărut total - *surla* (zurnaua – la „Junii Brașovului”; *viela* („lira”), *saz* (tambura) și *ney* (v. Cantemir).

■ Instrumentiștii se grupează în „tarafuri” „tacâm” sau „bandă”, - formații, orchestre - conduse de un „staroste”-„primaș” -.... dirijor

Tarafurile au alcătuirii specifice -după zone; d. e. – în Bihor: *viori* (1-4) + (v^{cel-} / c^{bas}) + *fluier*(/ *clarinet*); în Muntenia : *vioară* (/ *violă*) + *țambal* (+*cobză*) + *fluier* +*clarinet*.; în Transilvania apropiată de Banat (Pădureni)*Vioara* I + II +*contrabas* + instrumente de suflat: *saxofon*, *clarinet*, *torogoata* – acestea adesea cântă melodia iar acompaniamentul (armonic) este realizat de *acordeon* (mai nou - orga electronică !).

- după 1989 o anumită parte de foști „băndași” introduc instrumente *electro*... - (cu amplificare electronică).

■ Formații:

- solo (voce sau chiar 1-2 instrumente)

- grup instrumental (3-5 instrumente)

- taraf → • mic (9-11,14 ?- instrumente)

→ • mare

- orchestră - formație ce are toate secțiunile: *melodică*, *armonică* și *ritmică*.

- *Formații de instrumente* – d. e • „formație de saxofoane (saxofon sopran + sax alt + sax tenor + sax bariton + sax bas)

sau • *formație de fluierași*

- *Ansamblul* nu se limitează doar la latura muzicală instrumentală ci și cea vocală (solo sau „grup”) la are se adaugă și tot ce ține de coregrafie (dans, costume) și eventual „proza” (literatura – text).

Morfologia cântecului popular

Poetică și versificație

- *Versul* trebuie privit atât ca *expresie poetică* (metaforă) cât și ca *structură* (cuvinte, silabe, sunete „fonetice”, accente,) – desigur este vorba de „versul rostit”.

Trăsăturile generale ale versului rostit

• **versurile sunt scurte.** Versurile rostite au cam opt silabe (8-s) dar numărul poate fi variabil chiar în cadrul aceleiași product - *mai mic* sau *mai mare*.; versurile adesea au un număr diferit de silabe (versurile sunt inegale) în „orații” - la ospete sau „mulțumite” – în colindat dar și în alte „situații”.

.....

Când soarele va fi în deseară (10 - s)

Mare oaste vă împresoară (9 - s)

.....

• versurile **nu se grupează în strofe** ci se înlanțuie liber, după rime sau asonanțe (lipsa „rimei” -!). Totuși pot să apară „grupări” – chiar „emistihuri”- ce dinamizează poezia:

Jupânul gazda și cu jupâneasa (11-s)

Să socoteau și să gomoñeau (9-s)

Și la sēçeră mergeau...- (7-s)

Pě pari îl puneau, (5-s)

Cu caru-’l duçeau (5-s)

Și stog îl făceau(5-s)

Uneori o *povestire* poate să conțină și un șir nu prea mare de (câteva) versuri:

„ Cucurigu, boieri mari ! –
Dați punguța cu doi bani !... ”

sau :

„ Oglindă, oglinjoară –
Cine-i mai frumoasă-n țară ? ”

– se observă că pot să apară **organizări fixe** de versuri - „ pseudostrofe ”; nu-i vorbă...mai nou, textele poetice sunt gândite „strofic” .

– se remarcă prezența unor • *versuri inițiale* - „Foaie verde... ”, a altor • *versuri mediane* : „Și iar verde .. ” , precum și • *versuri finale* :

„, Cu gura să mulțumească .
<< Gazda cășî (*casei*) să trăiască !>>

■ Pentru *creșterea expresivității* versurilor se recurge la diferite „ **procedee tehnice-artistice** ”; dintre acestea enumerăm :

- eufonia : „d Umblă-n sus la răsărit /... ” – se aplică un „*d*” înaintea cuvântului propus (de regulă trebuie să înceapă cu o „vocală”) - ori între două cuvinte – între două vocale : „ Cine se d umbrește? / ... ”.

- amplificarea descriptivă:

„.../ Stă murgu legat - / Legat, ferecat /... ”

- repetări : „.../ Nici haine n-am ponosit / Nici calu l-am ciumpăvit / ... ”

- versuri călătoare – ce se reiau în același text sau în altă parte – în alt „product”

■ **Fracționarea versului** se realizează prin *rime interioare* („incize”)

„...// Rupse fir / de calomfir //... ”

2s + 1 s / 1s + 3 s

sau

„Lină, milină / leroi, milină”

|| 2 s + 3 s / 2 s + 3 s ||

|| 5 s / 5 s ||

- De „fracționarea versului” românesc (!) s-a ocupat cândva B. Bartok apoi E. Comișel .

■ **Versul necântat** se împarte în două subcategorii

1. scandat, fără legătură cu muzica : în cadrul unor obiceiuri „urări” - „mulțămite” (Anul Nou , Cununa grâului) , „orații” – „conăcării” (la Nuntă) ; apoi în descânțete, zicători, proverbe,...folclorul copiilor.

2. scandat în timpul d a n s u l u i însă independent - în șezătoare la momentul „jocului”, la petreceri cu dans,...

■ **Versul necântat** are la bază sistemul limbii vorbite adică

• limba este „**sintonică**” - silabele în rostire sunt de o egalitate relativă a duratelor dar sunt „accentuate” sau „neaccentuate”. Ritmul și versificația se bazează pe alternanța expresiv ordonată *de silabe accentuate și neaccentuate*.

• **accentul** se realizează prin *mărirea intensității* rostirii-

- este *accent de intensitate* . **Un cuvânt** are de regulă **un accent** ; rar cuvintele ce au „4 s” **pot** avea 2 *accente* . ? - într-un șir de silabe (_ _ _ _ _ _) o (I^a- s) poate fi **accentuată** și următoarea (a II^a) *nu* – **neaccentuată** - sau **invers**.

„Accentuarea” cea mai simplă presupune un „accent” urmat de – **un „neaccent”** Dacă cuvântul are „3-s” silaba a III^a - ultima - poate **să fie accentuată** sau **să nu fie accentuată** (s₁-s₂-s₃ : „răs-pi-căt) sau silaba a I^a - prima – „țà-ri-nă” , ori a II^a - „pă-dù-re”. În cazul cuvintelor care sunt de „4-s” în mod „necesar” (?-logic-matematic-!) trebuie un al II^{lea} accent

pentru că *altfel* apare o succesiune de două silabe *ne ordonate* de accent (! ?) ori *principiul accentuării* ($\acute{s} - s // s - \acute{s}$) - nu permite aceasta . Ex. : „ prî-mă-vă-ră ” . Prin extensie, în cazul a două accente ... unul este mai important, – căci avem *două elemente* (accente !) pe care le „ordonăm”- și în acest caz vorbim de „*accent principal*” și de „*accent secundar*” . (vezi - „măsuri ”)

- așa cum deja s-a constatat, **locul accentului nu e fix** –
 - accent *ascendent* - „iu-bît” - „ s- \acute{s} ” - „ flăcău”
 - accent *descendent* - „mù-re” - „ \acute{s} -s ” - „fată”
 - accent *sincopat* - „mân-drù-ță” - „ s- \acute{s} -s ” - „bădiță”
- (Rezultă că pronunțarea corectă pentru „grădină” este „ gră-dî-nă ” și nu alt fel decât în caz de „contaminare”).

N B- în cazul sincopei muzicale **se succed două** sunete accentuate sau **lanț de sincope** ori **contratimp sincopat**.

Reamintim ca **trăsături** esențiale și generale **ale versului rostit**

- versuri *inegale ca dimensiune* - după numărul de silabe ≈ 8 s, - nu mai mult de 16 s – rarisim (!).

Și alergarăm

de vânarăm (9-s-)

Munții cu brazii

Și cu fagii (9-s-)

Cerul cu stelele (6-s-)

Vâlcelele cu viorelele (10-s-)

- silabele se grupează în „ ***picioare metrice***” – **inegale-** de 2-silabe - *bisilabice* ; de 3-silabe – *trisilabice* ; 4-silabe – *tetrasilabice* ... În rostire „picioarele metrice” se succed firesc – după structura cuvintelor

Pal---ti---nii, bra-zii

> - - | > -

*** Desigur că în rostire funcția cuvântului ținând de *cunoaștere*, forma exprimată a cuvântului trebuie să fie cât mai „rațională” – adică să *reflecte* cât mai exact *conținutul gândirii* – noțiunile să fie denotative . În schimb exprimarea *trăirii stărilor de spirit* – se face „prin sensurile *conotative* ale cuvintelor ” ce devin „imagini sugestive” (artistice!) ce se realizează prin „modelarea” cuvântului – nu numai ca noțiune (*conotativă* – cu mai multe sensuri) dar și ca *sonoritate* - accente, prelungiri, „înălțime diferită - intonație” ș. a.

O „rostire” a cuvintelor fără accente, fără inflexiuni de intonație poate fi *inteligibilă* dar rostirea *emoționantă* presupune o exprimare cu „*s i m ț i - r e*” - altfel *nu este autentică, nici adevărată, nici sinceră*.

Generalități privind versul cântat

Versul popular chiar dacă nu este cântat, în rostire adesea este „muzicalizat” – adică silabele ce intră în alcătuirea cuvintelor se „modelează ” se „plasticizează” (accentuări, scurtări-prelungiri, variații intonaționale ale „înălțimii” vocale,...) . Dacă se ajunge la „imitări inconștiente” - „perpetuări mecanice” apar situații în care „accentele tonice” nu cad „natural” – fenomenul este sesizabil la cei ce **nu au** „*h a r*” sau la cei „*școliți ne-profesionist*”...

Revenim la numărul silabelor - în folclor se cunosc *două tipare metrice* sau

Tipare de vers :

1. • versul „croit” pe **6 silabe** - complet - „acatalectic”

De rugat – se roagă (6-s-) – vers *hexasilabic*

De el ca să-i lase /... (6-s)

- forma „catalectică” (6-1= **5-s-**) – *lipsește o silabă*

Cetea de feciori – (5-s-) – vers *pentasilabic*

Buni colindători / ...

2. • versul „croit” pe **8 silabe** – complet - „acatelectic”

Auzit-am eu aseară (8-s-) – vers *octosilabic*

Că bădița se însoară /... (8-s-)

- forma „catalectică” (8-1= **7-s-**) – *lipsește o silabă*

Este-un câmp mândru-nflorit - (7-s-) –vers *heptasilabic*

Da’ nu-i înflorit de flori... / ... (7-s-)

[Particula „a” înseamnă „fără” încât - ... „acatalectic” = fără lipsă – complet]

- ***Fracționarea*** rândului melodic (a „melodiei unui vers”)

nu totdeauna corespunde cu cea fracționarea versului

• *corespondență integrală*

B Fol ---001

La iz-----vo-----rul de su' mun---te

4-s- + 4-s-

• *corespondență parțială*

A B Folclor - 002

Slo-----bo-----zi-----ne gaz-----dă

4-s- + 2-s-

- *corespondență inexistentă*

AB Folcor-003

De la măn-dru-----li-----ța dră---gă

2-s- + 4-s- + 2-s-

■ Elemente ce apar în *interpretarea vocală* a versului – în cântat – când îl „zice”.

a. **completările de silabe** - dacă versul (rostit) este catalectic - de 5-s- sau 7-s- completează la 6 sau 8 silabe fie cu „măi”, cu „of” sau *forțarea silabizării* - „ Foa-ie ver-de de tri-fo-i” (tri-foi → tri-fo-i)

AB Folclor-004

Foa-ie ver-----de de tri---foi..... (7-s-)

Foa-ie ver-----de de tri---fo-----i (7+1=8-s-)

Foa-ie ver-----de de tri---foi, măi, (7+1=8-s-)

Foa-ie ver-----de de tri---foi, of (7+1=8-s-)

b. **apocopa** - constă în ...*ne-cântarea* ultimelor (1-2-3) silabe - „înghițire” lor – sunt ...doar „gândite” sau cel mult „șoptite” imperceptibil.

AB Folclor -005

..... // Fe-----ri-----cat, fe-----ri (-- ce)

- în unele versuri prima silabă este elidată – omisă; Iată :

Acestor curți – acestor palățuri (10 silabe)



'Ces-tor curți - 'ces-tor pa-lă-țuri (8 s)

c. **colorarea vocalelor** -un procedeu ce pare a veni din vechime La noi se mai întâlnește rar – în repertoriu înmormântare – „a bradului”.
Dificultatea în realizare face să nu se mai practice

AB Folclor-006



..... și lui Ră-[(e..)..i..]-du nici nu-i ...

d. **repetarea versului** .

N.B. • În folclor (muzical) - „**unui vers**” – unei „sintagme”-unei „zîceri” – **îi corespunde** în general „o melodioară” numită curent **rînd melodic**.

• Între *vers* (ca text) și *melodie* (ca entitate - „rînd melodic”) nu există legătură strictă : aceeași melodie (r.m. – rînd melodic – n.n.) poate să aibă texte diferite (dar nu și structură silabică diferită ! – 6 sau 8 silabe- după caz) . Sau același vers poate fi „zîs” (cântat) pe diferite rînduri melodice(dar cu aceeași structură metro-ritmică).

• Repetarea nu are legi fixe ci este...la inspirația interpretului sau ...cerințe ale textului:

Dealul Mohului / - Dealul Mohului – (r.m. **AA**)

Umbra snopului (r.m. **B**)

Cine se umbrește (r. m. **A**)

Și se sfătuiește / -Și se sfătuiește – (r.m. **BB**)

Sora Soarelui (r.m. **A**)

Și cu-a Vântului (r. m. **B**)

Ea așa-mi zicea (r.m. **C**)

e. **înlocuirea textului versului** - în locul textului normal se „zîc” silabe...cum ar fi „hai, li, li...” ori „ Na, na, na...” sau altele asemenea.

f. **anacruza** - „î n a i n t e a începutului”- „p r e g ă t i r e a începutului” - este ca un *sunet de sprijin* pentru începerea cântatului ; uneori este „șoptit”. Ea

poate fi „silabică” (*un sunet - o silabă*) sau „melismatică” – adică *pe o silabă* – mai *multe sunete*.

- anacruza silabică :



- anacruza melismatică :



g. **interjecția** - grup (*una sau mai multe*) silabe ce se articulează în text .

- i. **inițială** : *Le, le //...*

- i. **mediană** : *...// of, of, of, ...//...*

- i. **finală** : *... // Cine-i mai străin ca mine măi, măi*

Interjecția finală lărgște rândul melodic uneori chiar cu un desen melodic expresiv.

h. Desigur că **silaba de completare** este cea mai la îndemâna vocaliștilor. O formă veche este aceea prin care se alipește *bisilabic* : **-are** , **-ere** , **-ire** – sau *monosilabic* (**-re**) - „**u**” . și alte : **-le**, **-lu** , **-ru** -zî, -rî, -sa, ...

Regulile „fonetico-gramaticale” după care se realizează „*silaba de completare*” nu sunt r i g i d e - un interpret bun, înzestrat cu calități muzicale c r e a t o a r e le simte *nativ*. Dacă interpretul nu *vrea să completeze* versul atunci la sfârșitul rândului melodic ultimele două sunete se realizează pe o „ *melismă*”



Alte elemente și aspecte ale melodiei

• În folclorul muzical se disting două grupe de melodii :

- **melodii vocale** în care textul se îmbină sincretic cu muzica ; în raport de funcție și de epocă predomină *latura melodică* sau *latura literară*

- **melodii instrumentale** ca pondere sunt mai slab reprezentate însă adesea sunt în legătură strânsă cu dansul și cu *textul - cântecul vocal de dans* .

■ Sub raportul *aspectului sonor* :

• melodii ***cvasicântate*** -ca o „vorbire intonațională” -întâlnite în repertoriu de obârșie străveche – *bocete*, unele *cântece ritualice* sau *cântece de-a copilăriei*.

• *melodia și textul* se relaționează ***echilibrat*** în funcție de ***interpret*** – de *creativitatea acestuia* (variante proprii realizate), de *situarea lui* în „amatorism” - „profesionalism”, de *interpretare vocală comună* sau *excepțională*,...

• ***predominarea melodicității*** se observă în unele specii „de cântări” – doine, cântece vocale de stil vechi sau cântece ceremoniale. Asta nu înseamnă că textul este neglijabil sub raport artistic...

■ Este de reținut că ***ritmul*** (ritmica) este elementul „primordial” pentru curgerea - decelarea melodiei – *textul* este *adiacent*.

Elementul principal într-o „cântare” („zicală”) este însă melodia – *cursusul* melodic.

În plan expresiv-artistic *primordialitatea ritmului* este în concurență cu *prioritatea melodică* .

► **Ca atribute ale melodiei** (trăsături caracteristice) populare enumerăm :

• ***monodismul*** – („*mono*” - „singur”; „*dicere*” - „zicere”)-

- „o singură zicere melodică – un singur fir melodic”- „*monodia*” poate fi cântată *solo* sau *în grup* ; uneori cu acompaniament – *monodie acompaniată*.

Alte modalități de susținere a melodiei ar mai fi :

- eterofonia – ce constă în cântarea simultană a aproximativ aceleiași melodii – deci cu mici „abateri”- de către *mai multe voci* (instrumentale sau vocale).

- polifonie primară - puțin la români („antifonie”- cu sunet „bătut” (?-începutul „reluării melodiei” se suprapune cu „sfârșitul cântecului” tocmai terminat !); „ison”; polifonie mai consistentă - *mai evoluată* la aromâni.

• **cantabilitatea** regăsită nu numai în repertoriu vocal ci și în cel instrumental – să nu precizăm că în principal multe piese instrumentale inițial este „gândită” *vocal* . „Instrumentalitate ” propriu-zisă se întâlnește la un număr destul de mic de piese – o parte a repertoriului de *dans*, câteva *piese păstorești, semnale vechi- sonore și piese lăutărești –noi*.

Cele două stiluri – vocal și instrumental – s-au contaminat unul de la altul – și-au influențat reciproc evoluția . Așa se face că *structuri sonore arhaice* din melodii vocale își au sorginea în repertoriu adecvat al instrumentelor din străvechime (tilincă, fluiet, buciom-tulnic, ...cimpoi) – și ele cu „scărițe muzicale sărace” multe *pre – p e n t a t o n i c e*. (vezi-urm.)

• Cântecul popular – **melosul folcloric** este bine conturat după **epoci**, după **zone** și **genuri**. În același timp și **specificul național** se degajă cu prisosință prin *interpretare autentică*.

Raportate la cuvânt („silabă”) - ca suport al *melodiei vocale* avem două grupe:

■ **melodii silabice** regăsite în cântece din repertoriul copiilor, colinde, bocete, cântece propriu-zise, și de dans în care **un sunet poartă o silabă** („o notă”) sau reciproc – („o notă”)- **o silabă poartă un sunet muzical**.



Pă--cu--rari d'oa-che--șu, Pă--cu----rari d'oa-che--șu

Uneori pe parcursul predominant „silabic” poate să apară sporadic (sau nu) și câte un sunet „legat” de altul – ca notă „melodică” , „glissando”-uri (alunecări de la sunet de bază sau spre sunetul „real”- fenomenul se datorează cu precădere „interpretării vocale” – melodia în sine propriu-zis „ne reclamându-le” :



Melodiile silabice pot fi apropiate *recitativului* – ca o „declamație muzicalizată” sau *cantabilului* (mai rar) ori cele mai multe se situează între aceste cu ușoară aplecare spre cantabilitate:

■ **melodii melismatice** cândva predominau în cântecele din vestul țării - Hunedoara, Bihor, Banat - și în unele ținuturile din nordul țării. Sunt melodii de *largă respirație* – unele „fraze muzicale” ample sugerând un fel de „*bel canto*” popular-folcloric cu o cantabilitate de tip baroc - cu numeroase note melodice (*note de schimb, note de pasaj, ..*) - ornamente (mordente..., grupeto...), apogiaturi (simple, duble,...). - **melisme ornamentale** - adică grup de sunete „auxiliare” ce însoțesc – *anterior, posterior* sau *încadrează* - „nota reală” (sunetul „de bază”) cu scopul înfrumusețării liniei melodice a cântecului – de a mări expresivitatea interpretării. Cei ce doresc să devină **soliști vocali** de muzică populară trebuie să aibă **capacitatea de a realiza cântarea melismatică** .Piesele ce alcătuiesc repertoriul „melismatic” sunt „pretențioase”(ca execuție) dar și „prețioase”(ca valoare).

Abuzul de melisme (uneori datorat „instrumentalizării ” emisiei vocale)

poate duce la „prețiozitate” – adică, *virtuozitate* mai mult de dragul tehnicii (vocale).

Desigur că de vreme ce „melodia” este valoroasă interpretul acordă atenție corespunzătoare și textului.

Rubato ($\text{♩} = 84$)

Sa--ra bu--nă..... mai-----
-ca..... me',măi.....
Mul-----țā-----meș-----te-mi
da-----cā-i..... vrea..... (măi)
ai Da--cā nu... mă..... duc.....
Și-a-----șe, măi.....

(Notă -Transcrierea muzicală nedefinitivă !)

■ **intonajie netemperată**. În interpretările vocale nu puțini soliști emit uneori câteva sunete ce par „ușor false” dar constant aceleași .Trebuie să arătăm aici că „intonajia pianului ” pare cea **corectă** (!) doar în măsura în care este „bine acordat”. Numai că aceasta se referă la „împărțirea tonului în două semitonuri egale” – la o egală împărțire matematico-mecanică . În *sistemul intonațiilor netemperate* - „distanțele” - i n t e r v a l e l e de semitonuri și

de *tonuri* nu sunt egale între ele. Ca urmare, unele „voci” au „sisteme proprii de intonație” (iranieni, indieni,...); alte „voci” - chiar de la noi, românii – au („păstrat”) doar *unele* „note false”;

- (d. e. – în *scara* -, „Do” – nota a IV este ușor ridicată” - în scris IV↑ - și nota a VII este ușor coborâtă – VII↓ ; sau tr II ori tr V ; ș. a. – vezi urm.). Desigur că în scriere se vor folosi semne convenționale sugestive...

♩ = 204

Li-no, dai, Li-no dra-gă,-
 Prin hol-de-le jū-do-veș-ti*

■ Formule melodice – mai cu seamă în melodiile cu formă fixă – *turnuri melodice caracteristice* preluate din auzite încă din copilăria proprie – devin specifice, constituindu-se în „firea muzicală a poporului”. Se disting *formule inițiale*, *formule mediane* și *formule finale* – acestea din urmă devenind (părți din) *cadente finale*. (!)

■ *Desenele melodice arpegiate* se întâlnesc destul de rar ; prezența lui – a arpegiului - ar arăta proveniența mai nouă a melodiei respective. Asta nu înseamnă că nu există „începuturi” (- „incipit”-uri -) sub formă de arpegiu . Iată două exemple:

- primul -

Trei cân-ta-ră, trei lă-sa-ră
 Ju-ne-lui bu-nu

și al doilea

$\text{♩} = 118$ (intonație „labilă“)

'Na---in----te, 'na---in-----te, - Doam-----ne....

■ **sucesiunile cromatice** (șir de semitonuri). Se vorbește de *cromatism* când există *o secundă mărită* ($2^{\text{dă}} M^+$) sau *cel puțin două secunde mici se succed* („ $2^{\text{dă}} m$ ”). Nici acestea – ca și arpegiile, de altfel – nu sunt caracteristice folclorului muzical. *Secunda mărită* ($2M^+$) este destul de frecventă în melosul vocal tradițional; în schimb succesiunea de *două secunde mici* ($2^{\text{dă}} m$) – aproape inexistentă. În unele momente ale bocetului pot să apară *cromatisme* datorate în parte „instabilității accidentale” a unor sunete... În schimb în melosul instrumental (sau vocalitate instrumentalizată – în „melisme”) uneori se abuzează.

■ **Melodia populară** se remarcă prin *pregnanță ritmică*, *plasticitate ritmico-melodică*, *spontaneitate interpretativă* dar și *eleganță melodică* rezultând (dintr-un plus de) **c a n t a b i l i t a t e** evidentă în repertoriu autentic.

■ **Melodiile** au un **ambitus restrâns** cuprins într-o octavă ($8^{\text{avă}}$). Înțelegem prin *a m b i t u s* – „distanța” – intervalul dintre *sunetul cel mai grav* și *sunetul cel mai acut* al unui cântec. Desigur, la unele melodii de factură instrumentală ambitus-ul poate depăși intervalul de $8^{\text{avă}}$.

N.B. Pentru a evita eventuale „confundări”- confuzii – propun un sistem de notare muzicală pentru *scara muzicală* (fragmentul cel mai uzual) – un sistem mai „accesibil” celor cu o pregătire tehnică muzicală nu foarte înaltă – [pentru aceștia sistemul utilizat de Emilia Comișel este mai adecvat – mai complet mai complex – vezi- „Folclor muzical, 1966].



■ Profilul melodiilor (melodic)

- *descendent* arată o *origine arhaică* (bocet, colinde,)
- *ascendent* indică *stilul modern*
- *mixt* – crenelat...pare mai elaborat (?!)

- se întâlnește în cântecele de stil vechi - „doinite” - și un **tip *boltit*** - cu un profil ascendent-descendent.

- pentru stilul vechi profilul crenelat se remarcă iar melodic – o succesiune de intervale mici.

- la repertoriu mai nou desenul melodic adesea este mai variat și surprinzător câteodată.

■ Cântecul popular **nu** începe pe oricare treaptă a „scării” cântecului respectiv. Desigur, **condiția** este ca acesta (**„inițiu”**) să nu fie „**dificil melodic**” căci în „folclorul muzical” pentru cântăreții populari cântatul nu este prilej de „virtuozitate tehnică” ci este ceva natural <<...„ așa îmi vine” – spun ei.>>

Așa că în melodii cu sonoritate minoră (scări-game) „inițiu”- poate să fie treapta I; tr. III ; tr V și adesea subtonul – (tr VII) iar în cele de tip „major” – trV; tr I; tr. III. Sunetul de „începere” diferă vizibil și după specii: d. e.- în colinde funcția de „inițiu” o poate avea fie tr 5, fie tr. 3 sau tr 1.M; la bocete – I; V; sau subton (VII).

Câteva **adăugiri de ordin ritmic privind versul cântat** se impun

- reamintim după **numărul de silabe versul cântat** are

6 silabe – vers *hexasilabic acatalectic* (complet)

5...(+/1) silabe – *hexasilabic catalectic* (incomplet)

8 silabe – vers *octosilabic acatalectic* (complet)

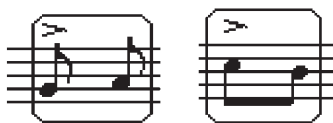
7.(/±1)silabe- *octosilabic catalectic* (incomplet)

- **izometria** . Într-un product muzical folcloric versurile sunt egale ca dimensiune – constante ca „tipar metric” hexasilabice sau octosilabice. În unele situații, cum ar fi acela de „reformare mentală” a textului ca urmare a improvizării (re-)creatoare, pot să se succedă episodice ambele structuri. Dar și în unele tipuri de „refrene” dimensiunea poate să fie diferită .
- **omogenitatea**. Accentul împarte versul în timpul cântării („zîcerii”) lui în „grupe egale de silabe” – **cea mai simplă grupă are două silabe și un accent** care prin „întâietate” cade pe prima silabă.

Picioare metrice

- de două silabe cu „durate” egale celor din iuțeala vorbirii – aproximativ „optimi” (**picior *bisilabic***) ; anume:

picior piric



În timpul cântării din motive de plictiseală sau de varietate ori de expresivitate una din silabe se poate, creator, „modifica muzical” - este alungită rezultând un

picior iamb sau un **picior troheu** ori – ambele prelungite – un **spondeu**



obs. „iambul” era - conform teoriei vechi - cu accentul pe silaba lungă...

Prezența a trei silabe arată **piciorul trisilabic**

- trei silabe de „durată naturală” („optimi”)

picior tribrah sau **picior molos** (ca silabe alungite)



Combi-națiile de „optimi” și „pătrimi” dau :

dactilul anapest amfibrah



și mai rar picioare de tip peonice

peon vulgar amfimacru bahic



Picioarelor „simple” - de două (și trei) silabe le spunem celule. Prin alăturarea a două astfel de celule se obțin *grupuri complexe* metro-ritmice

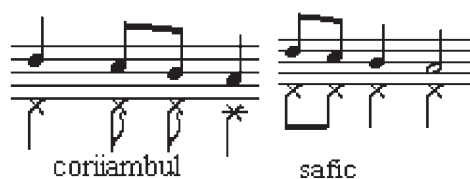
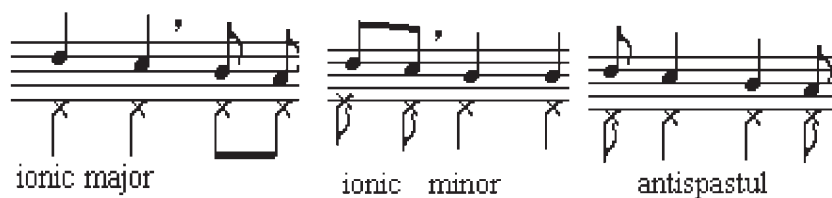
-■ de tip binar – din celule identice

dipiric diiamb troheu dublu spondeu dublu

di-troheu di-spondeu



- sau celule diferite



Apar trei durate de silabă -
 ♩ ; ♪ ; ♫ - imea- prelungire a alungirii.

Se întâlnește rar – mai mult în
 „cadențe” de încheiere a cântecului.

sau *stări* ale peonului:

ori *stări* ale epitritului

■ alăturarea a două celule de tip ternar

ori

■ compunere mixtă

și :

N.B. ► Celule simple binare (de 2-s) și ternare (de 3-s) – se demarcă prin accent numai că în practica vocală nu de puține ori accentele celulelor „metrico-muzicale” - „tonice” - nu se potrivesc cu accentele cuvintelor -- „prozodice”- iar acest lucru este observabil uneori chiar la începutul „zîcerii”.

Restabilirea concordanței a c c e n t e l o r a reclamat - d. e. – apariția „refrenului neregulat” .

► „Formulele ritmice tip” – **seriile ritmice** – firesc, sunt „cruzice” – adică încep cu sunet accentuat dar pot fi • *acatalectice*(complete) sau • *catalectice* (incomplete).

► valorile de note cele mai frecvente care poartă silabe sunt „**optimea**” și „**pătrimea**” mai nou și „**doimea**” și foarte rar „**șaisprezecimea**” (de fapt s-ar putea spune că ea **ar rezulta din „scurtarea optimii”**).

Prin *măsurare* și *numărare* s-a stabilit că și alte durate – valori „punctate” (optimi, pătrimi) – corespund unor „durate de silabe” - „pulsatii valorice de bază” – sunt deci purtătoare de silabe.

► Valori de sunete - „șaisprezecimi” și altele „mai mici” apar grupate în „m e l i s m e ” iar sunete „ ținute”- mai lungi decât „doimea” sau/și decât „nota întreagă”- le întâlnim în cântece „d o i n i t e” ș. a.

► Datorită particularităților de ordin ritmic și metric ale versului cântat – și „tipizarea” **formulelor ritmice** (a „picioarelor” *bi - , tri-, tetra-* silabice) indicarea măsurii prin cifre la începutul cântecului (scris) mai mult încurcă;- d. e. - „cifra numărător” arată regularitatea timpilor (!?) accentuați ; dar în cântecul „folcloric” nu avem timpi accentuați ci silabe accentuate (este adevărat că durata silabelor poate fi diferită în același cântec)

sunt 3 accente (!?)

este 1 accent principal
și 2 accentesecondare (!?)

► Iuțea de desfășurare a „timpilor primari” sau a **celeii mai mici valorii de notă purtătoare de silabă**- [M. M (în cazul de sus)] – se poate nota : ♩ ≈ 200

► Dacă versul este incomplet în locul silabei lipsă (silaba a 6^a sau a 8^a) se scrie valoarea de „pauza” corespunzătoare valorii de notă purtătoare de silabă

♩ = 178

vers complet

Ma-sa să v-o în-căr-ca-țiu

sau

Ma-sa să v-o în-căr-ca-ți,(măi)

ori

Ma-sa să v-o în-căr-ca-ți, (-)

► Muzical, se cunosc „subdiviziuni” ale *notei purtătoare de silabă* :

Notă . Prin divizare...
prima subdiviziune
primește accent !!!

dar „literar” realizarea silabei de completare se realizează după procedeele mai sus amintite [+u ; +(-are, -ere, -ire, ...) sau *forțarea silabizării* ; ex. monosilabicul „nici” *rostit* : → „*ni-ci*” (bisilabic!) din scrisul - „nici”]

Rezultă că pe o silabă pot să apară mai multe note dar suma lor trebuie să corespundă cu valoarea de notă purtătoare de silabă

$\text{♩} = 200$

Fe-cio-ri-tă, dul-ce și-tă,-
Co-lo-jos-șu, mai din... j-șu

De reținut – despărțirea în „celule” cu liniuță pe „linia a 3^a ; a grupurilor - a „picioarelor-” de 4-s- cu o liniuță între linia a 2^a și a 4^a ; iar a „rândului melodic” cu liniuță între linia 1^a și a 5^a arată structurile ritmice ale seriilor de silabe (de 2-3 sau de 4 –5, ...8-silabe) și delimitare a versului precum și **a refrenului** prin „bară” mai groasă (|)

$\text{♩} = 184$

Fru-mos joa-că Pe-tru-n rai
Ra-iu-i mân-dru, lu-mi-noș (-șu)
Fru-mos joa-că Pe-tru-n rai

Sisteme sonore

Melodiile folclorului românesc păstrează - uneori „ascuns” – ***structuri sonore*** („scări muzicale”) ce reprezintă diferite perioade sau faze ale apariției și evoluției (stării)...cântecului:

- „scări” alcătuite cu note (sunete) puține – [„scărițe” cu 1(2) – 4 note] - „scărițe defective” - cele cu trepte lipsă” presupun o obârșie arhaică;
- *tetracorduri* și/sau *moduri* („scări” cu note) muzicale grecești (antice) – cu profil melodic coborâtor – sugerează o sorginte ...străveche;
- intonații specifice „cântărilor” din cultul religios bizantin (și modurile „gregoriene”) – indică o proveniență veche ...medievală;
- „structuri cromatice” (existența $2M^+$ sau a succesiunii s de $2m-2m$) arată o filieră „orientală” sau o „contaminare” instrumentală.

I . Sisteme *oligocordice* [(stenocordii) – scări *prepentatonice*]

= „scărițe” cu trepte (note – sunete) puține =

A. cordiile - „scărițe” cu note pe **trepte consecutive**

1. *monocordie* (mono-tonie) - o singură treaptă - o notă - un sunet repetat

A-----la, ba-----la, por---to-----ca-----la. Ieși.....

Scara - monocordie

2. *bicordie* - „scăriță” cu două trepte alăturate -

Flu---ru--re ro---șu hai la tai--ca mo---șu etc

ordinea apariției sunetelor Scara ponderală scara simplă

3. *tricordie* - „scăriță” cu trei trepte alăturate

[unii teoreticieni nu consideră „terța mică” (3^{ta} m) „salt” ; noi o socotim „salt” - peste o (una) treaptă (!) – nu ?]

A-u---raș, pă-cu-raș Scoa-te a-pa din u-rechi, Că...

ordinea apariției sunetelor scara ponderală scara simplă

4. *tetracordie* - „ scăriță” cu patru trepte alăturate

Scoa---te dra-----ce ce-ai fu-----rat...

ordinea apariției sunetelor scara ponderală scara simplă

B. toniile - „ scărițe” căroră le lipsesc unele trepte – „ne-consecutive”

1. *monotoniile* sunt aidoma monocordiilor („o treaptă – o notă – un sunet”).
- „ numărători ” pe un singur sunet repetat – *recto-tono*

U-ni,do-ni,tri, pa-tro-ni,țin-găr,bân-găr.....

ordinea apariției „scara ponderală” scărița simplă

2. *bitoniile* – conțin două trepte ne-alăturate

Melc melc co-do--belc scoa-te coar-ne bo-u-rești Și....

ordinea apariției scara ponderală scara simplă

3. *tritoniile* – trei trepte [a nu se confunda cu 4^{ta} + - numită așijderea **triton** !]

Ieși Soa-re din-'chi--soa-re Că mâi-ne e sâr-bă-toa-re Și-n....

ordinea apariției scara ponderală scărița simplă

4. *tetratoniile*

To-----co, to-----co-----ne-----le---le

ordinea apariției scara ponderală scara simplă

II . Sisteme pentatonice - fiind „tonii” vor lipsi trepte în „scară”

1 – anhemitonică - fără semiton.

picnon –succesiune de trei note la interval de câte un ton (în teoretizarea pentatoniei – (după Brăiloiu)

1. hemitonică - scărița cuprinde „semiton”

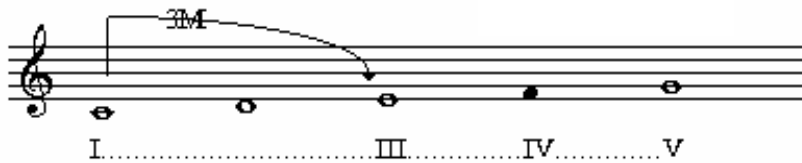
pien - „notă” - sunet întâmplător, secundar cu intonație fluctuantă - (# / b) - ce leagă notele unei terțe mici (3^{ia} m) într-o scară muzicală (sau melodie)

III. Prin umplerea spațiului unor scări de tip „tonie” se ajunge la scări de tip „cordie” cum ar fi :

pentacordiile și hexacordiile

- iată „scări” pentacordice întâlnite în melodiile folclorice.

- pentacordie de stare majoră (3M)



- pentacordie de stare minoră



- pentacordie de stare cromatică



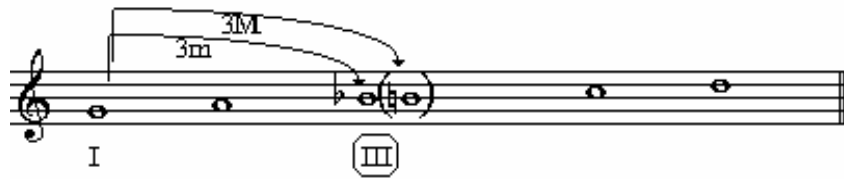
♩ = 180

Zi-----ce-ți dom---nu-ăl bu---nu

Bo-----ie-----ru' bā-----tră-----nu

Dai, dom-----nu-----lui, doam--ne

•pentacordie cu (3^{ta}) terța mobilă (3m / 3M)



$\text{♩} = 210$

Plea---câ ju---ne la vâ---na---tu

Ju---ne---lui bu---nu

Sus pe munți sus pe cus---tu---ri

ordinea apariției scara ponderală

scara simplă scara reală - coborătoare

$\text{♩} = 238$

Lau---dă, mi se lau---dă, Dalb de pă---cu--

-ra---ra Dai, dom---nu---lui, doam---ne,

Pentacordie cromatică ? ! ?

N.B. Pentatoniile având un ambitus de 6^{ta} prin pienul stabilizat ca „notă” devin hexacordii

- locul pienuului în formarea scărilor hexacordice

hexacord de stare majoră hexacord de stare minoră

hexacord de stare minoră ((majoră) cu cromatism

I (#)III IV VI

IV scări heptacordice – sunt structuri de șapte note pe șapte trepte consecutive (+ a⁸ – ce se „reia”...); ele sunt- *diatonice* [„naturale”(nu conțin note alterate) sau transpuse], *acustice*, *cromatiche* și... *ultradiatonice* .

După „felul ” terței ce se formează între treptele I-III modurile pot fi de **stare majoră** – cu 3^{ta} M sau de **stare minoră** - cu 3^{ta} m)

■ **heptacordii diatonice** [aici cu denumire improprie – „gamă naturală”]

- modul ionic - „gama naturală de pe do” - ionianul

I III

- modul lidic - „gama naturală de pe fa” - lidianul

4+

- modul mixolic - „gama naturală de pe sol” - mixolidianul

6M 7m

- modul doric - „gama naturală de pe re” - dorianul

I III

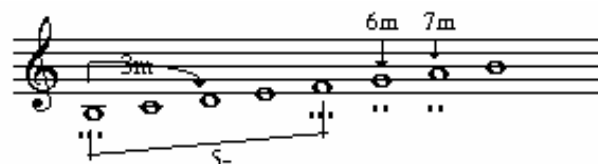
- modul frigic - „gama naturală de pe mi” - frigianul



- modul eolic - „gama naturală de pe mi” - frigianul



- modul locric - „gama naturală de pe si” – locrianul



N.B. + *Modurile* – ca „melodie” au unele sunete mai ciudate – le-am marcat cu 1-2-3 „puncte” după „sonoritate” ; „săgețile” indică scăderea înălțimii sunetelor corespunzător notei; *auzite cu muzicalitate*, se disting. Desigur că „turnurile” melodice specifice modurilor n-au o rețetă anume. Totuși, conform „teoriei modurilor medievale” (occidentale – culte) unele „trepte-note” îndeplinesc funcții: „nota finală” (vox finalis) și „coarda de recitare” („tenor” sau „repercussa”) la care se pot adăuga „subtonul” și notele (treptele) de „opriri intermediare” (cezuri, -cadențe) din parcursul cântecului.

Tot după sistemul medieval sunt *două grupe* de moduri : *moduri autentice* și *moduri plagale* – aflate la interval de cvartă descendentă (↓) .

Trebuie menționat că există și o teorie a modurilor antice – grecești – bazate pe „tetracorduri” .

Noi preferăm să le numim „scări” (scărițe, scări, *-defective* [cu trepte (note) lipsă- *toniile*] și *incomplete* – [cu trepte consecutive dar cu până la 6 note – (*bicordii* – *tricordii* – *tetracordii* – *pentacordii* -*hexacordii*)] - apoi – *modurile* - *heptacordice* – la care se adaugă „octava” notei *finalis* .

Opțiunea noastră se bazează pe rezultatul extragerii „notelor” din cântările cert autohtone de obârșie străveche (bocete-colinde-ș. a.) – materialul sonor se așează în „structuri sonore”(scări) descendente –

coborâtoare - ...ca în „teoria antică” a modurilor dar după „pondere” – (suma duratelor fiecărei note -) ar putea sugera „repercussa” – ce va deveni „cândva- undeva”- *dominanta* și celelalte- „vox finalis” - *tonica* iar „subtonul” – *sensibila*.

Teoria medievală

□ - nota finalis
 ○ - coarda de recitare
 (Tenor, repercussa,
 „tonus curens” - t.c)

Teoria antică-greacă
 tetracordul I tetracordul II

mixolidic (autentic) hypofrigian

hipodoric (plagal) hypodorian = eolic

hypofrigic (plagal)- locric mixolidian

hipolidic (plagal) ionic lidian

modul doric (autentic) frigian

modul frigic (autentic) dorian (hipomixolidian)

modul lidic (autentic) hipolidian

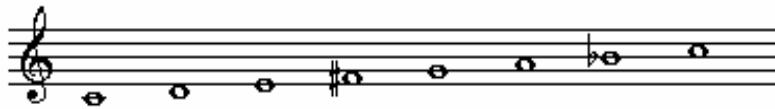
Corespondența dintre unele modurile antice(grecești) și unele medievale este doar de scriere nu și de „etos” – (impresia sonorității)

+ Armurile la **modurile transpuse** se scriu la cheie cu precizarea că „fa#” și „sol#” se scriu in „spațiu” întâi și respectiv pe lina a doua

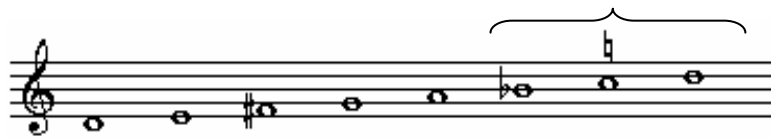
Notă Pe lângă modurile autentice și „hipo” mai există modurile plagale și cele „hiper” (după teoria antichitate)

• **Moduri (scări) acustice** – rezultă din „aranjarea muzicală” a armonicelor acustice – *fa#*, *si b* și altele. Modul acustic are trei stări :

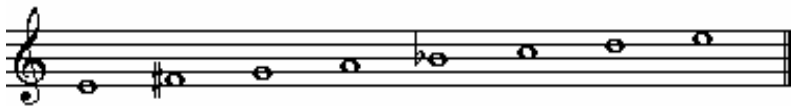
• **acustic 1.**



• **acustic 2.** – i se spune „**majorul melodic**” din cauza asemănării cu forma coborâtoare a minorului melodic - „tetracordul” al doilea.



• **acustic 3.** – modul **istic**



+ „acustic 4” ar putea exista teoretic dar instabilitatea lui îl „elimină din structurile muzicale.

▼ **Moduri cromatice** – ele conțin fie o secundă mărită fie două semitonuri consecutive . Având multe variante dăm structurile fundamentale ale scărilor respective - „alterațiile” din paranteze (pentru tetracordul al II^{lea}) duc la formarea unor variante...



- o variantă este „majorul dublu armonic” - cu tr II↓ și tr VI↓

Tetracord armonic Tetracord armonic

The image displays a musical staff with a double harmonic major scale. The second and sixth degrees are marked with tritone alterations (II↓ and VI↓). Below this, five chromatic variants are shown, labeled 'cromatic 3' through 'cromatic 6'. Each variant includes interval markings such as 3M+ and 3M-.

◀ **Moduri ultradiatonice** – rezultă din *ordinea cvintelor*

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a sequence of notes with dashed lines connecting them to form a complex interval structure. The bottom staff shows a similar sequence of notes, likely representing a different mode or variation of the ultradiatonic mode.

Se observă că prin *extensia cvintelor* scările rezultate pot fi și de peste 8 „trepte” – note „consecutive”

Cadența.

- **Formula cadențială** se referă la -(3)- cel puțin două sunete – unul mai scurt și altul mai lung (sau în ordine inversă) la sfârșitul unei „strofe melodice” sau a unui „rând melodic” ori în interiorul „rândului melodic”; adesea „încheierea” – cadența finală - se face pe o altă treaptă decât tr.I a modului respectiv (d. e. - „lidicul”-tr. II).

De asemenea frecvent „finala” (nota de încheiere) este precedată de *subton* așa încât există și o „scară totală” pe lângă scara modului cu care se poate confunda.

Mai subliniem că formula cadențială poate să difere de conținutul modal al melodiei - „cântecul” emană un anumit mod (d.e. – eolic) dar formula cadențială se face în alt mod (frigic sau doric).

Pe ce-rul cu flori fru--moa---se Fol---ri----le
dal-----be Grea tur---mă de oi se-n--toar---sa

a eolic

Flo--ri---le dal---be

b frigic cu subton

Flo--ri---le dal---be

c eolic(doric ?)- cu sub ton

Flo--ri---le dal---be

ordinea apariției
notelor

scara simplă scara reală

Analize. Dăm mai jos câteva „analize” cu precizarea că pot fi și alte interpretări ale „substanței muzicale”.

Mun-ți--lor cu brazi î--nalți, *măi* Mun-ți--lor cu
brazi î--nalți, *măi* Gea-ba voi vă le--gă--nați, *măi*
Gea-ba voi vă le--gă--nați *măi*

ordinea apariției notelor scara simplă scara reală -

scara completă (+ 8ava) de pe „re” - mod doric.

ordinea apariției notelor scara simplă
scara reală

- piesă instrumentală
- curs melodic ondulat-descendent
- cadență pe tr II
- modul doric cu cadență pe tr II –

Iată un alt caz în care „scara” sugerează ...gama.... „Do Major” nu este nici modul ionic căci ...sună a „lidic ” sau ceva apropiat ...

Su' ce- ta-te-n cea li-va---dă Ju-ne mân-dru ca-lu' joa-că'

Și-l ră su--ce și-l în-toar-ce Roa-tă ma-re ca--să joa-ce

4+(lidică)

x < 4p

ionic ?

?lidic

hipo-lidic

- modurile hipo- se află la o „4^{tă} p ” inferioară față de cel „autentic” așa cum s-a arătat mai înainte. ; se mai numesc *moduri plagale* d. e. :

mixolidian

hipomixolidian

dorian

repercussa

finalis

repercussa

finalis

repercussa

finalis

de observat:
 - numele „scărilor”,
 - materialul sonor
 - poziția funcțiilor în scară

- la fel și cu celelalte moduri autentice și plagalele lor (moduri hipo-...)

- scări muzicale *cu notă de sprijin* – cel mai adesea *cvarta perfectă* inferioară(4p)- frecvent „subtonul” *secunda* mare (2M) inferioară - destul de

des *terța mică* (3m) inferioară *cvinta perfectă* (5p) inferioară - mai rar *terța mare* (3M) inferioară;...ori intervale nedecise - „alunecări” – *glissando-uri* inferioare. Aceste „sunete de sprijin” își au originea în aparatul vocal ca „instrument de suflat” și sunt un suport în tehnica vocală.

Vai să- ra-ca oa-ie blân-dă Băr, o---i---tă, băr, băr băr, băr
Cum se țin lu-pii la stă--nă

Să te-n țe-le să te-a pu-ce Băr, o---i---tă, băr, băr băr, băr
Și pe da-tă să te mân-ce

ordinea apariției notelor scara simplă/ hipo-doric ?
cu tr IV

scara reală/sc dorică cu tr IV # și cvartă de sprijin

Sisteme ritmice

În folclorul muzical românesc (în „cântările” populare) duratele de timp - „bătăile” - sunt în relație cu silabele. După cum am văzut deja unele silabe pot fi cântate cu un debit mai mare – cu o „turație” mai rapidă. Altele au o succedare mai lentă – cu o densitate mai redusă. Așa se face că „duratele de timp” ale silabelor în unele cazuri sunt *scurte* – generalizată este *optimea* (♩) altelei *lungi* – generalizată este *pătrimea* (♩); mai rar *doimea* (♩) sau șaisprezecimea (♩).

• trebuie precizat că pentru stabilirea duratei de silabă în cazul „melismelor” se însumează valorile de notă care se „zîc” (cântă) pe silaba respectivă.

■ Ca urmare în cadrul aceluiași cântec pot să se impună două durate de silabe – **bicronie**.

Ritmica cu duratele cumulate pe câte o silabă :

A.B. Folclor - 037

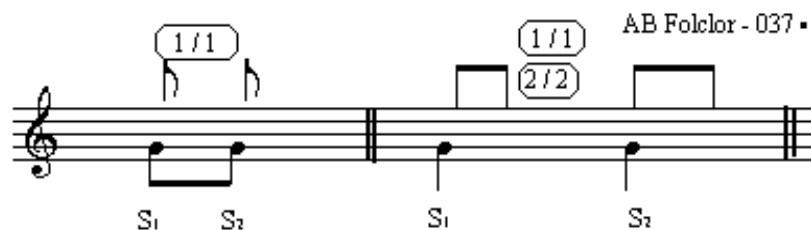
♩ = 210

Ju-ne-lui ju-ne-lui bu-nu

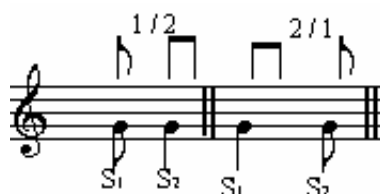
Su' cel dălb de... ră-să-ri-tu

Existând o legătură strânsă între sunet-silabă-„timp”, o silabă = un „timp” [(= pulsație) – un „ sunet” (notă rezultată din suma valorilor de sunete muzicale „ zise” pe o silabă)] – ritmul se va numi **giusto-silabic**.

- Raportul matematic al duratelor, după cazuri, este pentru serii de „ perechi de optimi” (repertoriul copiilor) 1:1 – la fel și pentru „perechi de pătrimi” – (repertoriu ceremonios...)



A) dacă în același cântec se disting doi timpi de durată diferită în raport de durate: 1:2 sau 2:1 i se spune **bicronie giusto-silabică**



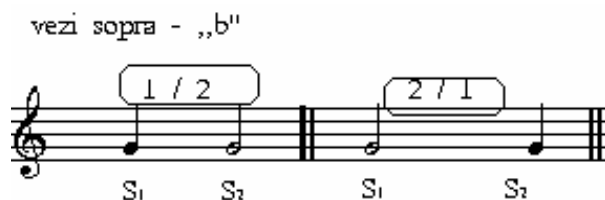
Întâlnit cel mai frecvent în colinde i se mai spune *ritmul colindelor* – sau ritm „**giusto-silabic bicron**”;

ex. :

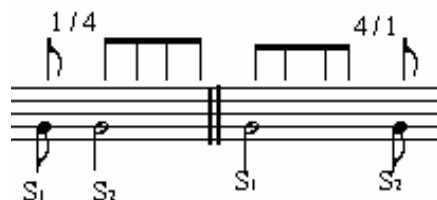


Aici pe o osatură de tip tritonie (re² do² la₁) se instalează o pentatonie cu vădită tendință de a deveni hexacordie (sunetul „si” nu poartă silabă – se comportă ca „notă de schimb” în melodie iar în scară – pien - ?).

- cazul „pătrimii” și „doimii” ...



- „optimea” cu „doimea” – întâlnit sporadic;



- datorită „nerăbdării” - „ținerii lungimii insuficiente a duratelor unor silabe ” se întâmplă că



într-o interpretare „tinerească”, nu îndeajuns de precisă, devine

Li--oa---ră, li--oa-----ră, Flori de pri---mă--va-----ră

Ce rân-duri de flori..... De-i mai mult la voi

Mai pu---țin la noi

B) În cântecele „doinite” , „timpii” (bătăile) abia își găsesc locul – este **ritmul parlando-rubato**; ca expresie se apropie de „vorbirea liberă”; aici, frecvent pe o silabă se „zîc” mai multe sunete muzicale – melisme mai complexe sau mai simple- adesea cu ornamentație bogată, - „înflorată”.

- În susținerea vocală pot să apară elemente variaționale – oricare silabă poate fi scurtată, prelungită sau ornamentată în stil propriu...
- asimetria ritmului – raportul duratelor „etalon” ale silabelor poate fi 1-2; 1-3; 1-4; cu inversele lor ;ș.a.

Este de reținut că schema metro-ritmică se află în strânsă legătură cu structura versului și grupele de silabe – egale sau inegale – corespunzătoare picioarelor metrice [bisilabic – pircul, troheul,...; trisilabic – tribrahul, dactilul, amfibrah,...; tetrasilabic – cele de tip binar dublate; de tip peon (1,...4) ; de tip epitrit (1,...4); ionic..., safic).

Libertatea combinațiilor ritmice, uneori, poate duce la construcții simetrice de-a dreptul rigide sau la asimetrii bizare. Repetarea mai mult sau mai puțin fidelă, inversarea (ritmică sau chiar melodică), reluarea, augmentarea-diminuția...ș. a. sunt procedee prin care un interpret talentat își conturează personalitate artistic-interpretativă.

Parlanta-rubato

Când a---ud cu-cul cân---tând.....(măi
Iz-----vo-----ra-----şe-----le şop-tind (măi)
Şi..... mier-lu---ta.....
şu---ie-----rând.... (măi)
Eu sui mun-----te-----le plân-----gând(măi)

- uneori structurile sunt de-a dreptul incredibil de „geometrizate” – iată o simetrie în ritmica interioară a rândurilor melodice R₁, R₂ și cu îmbogățire melodică în R₃

Au ple---cat mo---țul la ța---ră
Au ple---cat mo---țul la ța---ră
Cu..... cer---cui și cu ciu-----ba-----ră

C) Ritmul vocal acomodat pașilor în mers ceremonios

Cântecele au melodiile cu melisme puține și simple într-o mișcare moderată-liniștită – apropiată „pașilor în mers ceremonios” .

Valoarea de notă purtătoare de silabă frecvent este pătrimea (♩) câteodată cu optimea (♫) și rar, doimea (♪) Așa cum este lesne de presupus repertoriul vizează piese legate de ceremoniale ;d. e.- la cununa grâului, la înmormântări...sau chiar în unele colinde :

♩ = 84

Ce Soa-----re ră-----sa-----re
Dis-----de-----di-----mi-----nea-----ță
Dai, Soa-----re ră-----să-----re!

Termenii de tempo ce indică oarecum caracterul acestui tip de ritm sânt : *așezat, aproape lent, poco- rubato, ...*și arată o desfășurare nu tocmai strict egală a timpilor - a „pașilor”(a pulsațiilor - a „bătăilor”)

D) Ritmul copiilor. Ritmica în repertoriul copiilor se bazează repetări ale „perechii de optimi” (celula pirică – ♪♪) desigur, cu text susținător:

1- serie de 2s 2- serie de 4s

Ro-----șu Cu-----cu ! Cu-----cu!
Cu-----cu-----lea-----nă

3 - serie de 6s dardecât așa

Lu-----nă, Lu-----nă no-----uă

mai bine...așa venită din..

Lu-----nă, Lu-----nă no-----uă

4 - serie de 8s

Lu-----nă, Lu-----nă no---(-no)--uă-----(-uă)

- după cum se observă silabele se pot repeta fără să deranjeze – ca o joacă ...parcă „naturală” - În scriere silaba presupus repetată se înlocuiește cu pauză:

Un om vrea să fa---că un șo---pron

așa că...

Cioc! boc! treci la loc

...vine di...

Cio-(cu) bo---(cu) treci la lo--(cu)

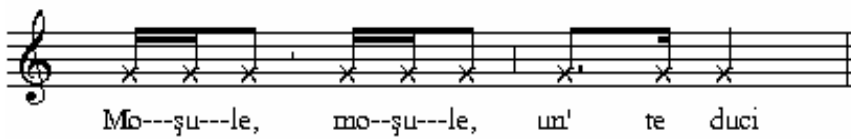
Apoi lungind silabe...apar „pătrimi” pe lângă „optimi”

sau A-u-raș, pă-cu-raș vine din A-u-ra-șu , pă-cu-ra-șu

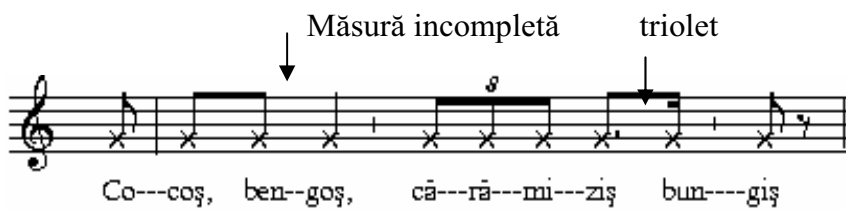
- Seriile pot să fie și de 12 de optimi :

Un om vrea să fa---că un șo---pron

- Pot să apară și ritmuri mai complicate – ca urmare a *inventivității-creativității* copiilor - ..., în joacă ”

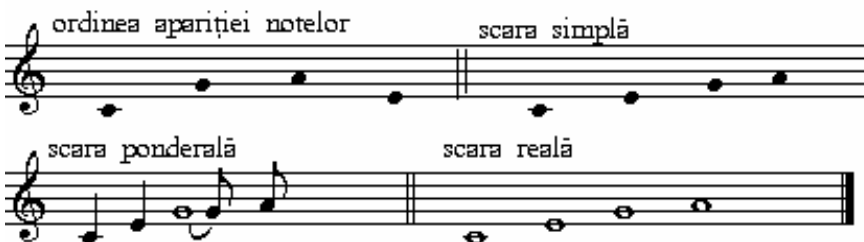


sau mai complicat - cu chiar cu diviziuni excepționale



• ritmul copiilor nu reclamă cauzal melodia ci mai degrabă derivă din *natura vie a ființei umane* – *mișcarea*.

• Versurile sunt de obicei inegale ca număr de silabe (multiplu de două optimi - serii) – dar pot fi și incomplete – catalectice; și chiar „anacruze”.



E. Ritmul divizionar - distributiv. Acesta aproape se suprapune cu „ritmica muzicală a teoriei muzicii culte occidental-europene”.

Ca trăsături esențiale ale sistemului dăm :

- *monocronia* – „un timp” (bătaie) ca unitate constantă - ceea ce duce la formarea măsurilor de tip binar și ternar

- divizarea valorilor de note în subdiviziuni egale: „în două” – divizare binară și „în trei” – divizare ternară la care se adaugă divizările excepționale – după caz :duolet, triolet, cvartolet, cvintolet,...
- măsurile simple prin multiplicare dau măsurile compus cu accent principal pe primul timp și accente secundare după caz –grupe binare sau ternare.

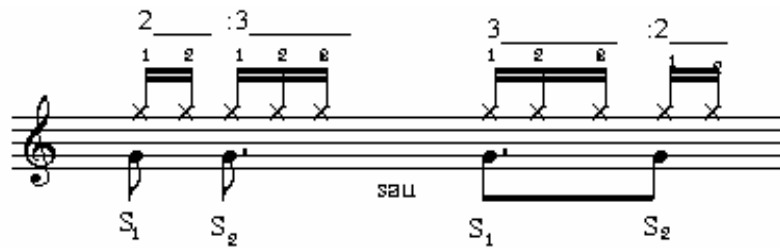
Repejor

Ci--ne iu--beș--te și la--să Do--ru--le, iu, hai, hai,
Do--ru--le, iu, hai, hai Pen--tru--că ci--că,ci--că te--am vă--zut
Do--ru--le, iu, hai, hai Ho--do--ronc,tronc la i--ni--mă
mi--ai că---zut Do--ru--le, iu, hai, hai

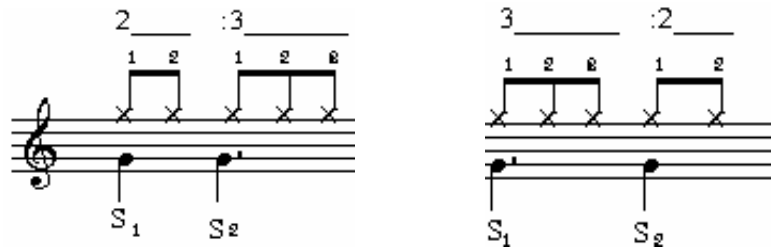
F.) Ritmul aksak. Esența acestuia rezidă în duratele sale prelungite „nerațional” încât raportul duratelor de silabe – a pulsațiilor silabelor este de 2:3 / 3:2 lăsând impresia de „șchiop”. (I se mai spune „ritm bulgăresc”)

•Există două durate de „timp”(„bătăi”- silabe) inegale. Pentru exactitatea duratelor trebuie să ținem seama de „impulsiile primare” (?-subdiviziunea cea mai mare comună două durate ce se regăsesc în cele două durate)– astfel

Prima (s ₁) pulsație	A doua (s ₂) pulsație	Impulsie primară comună subînțeleasă



sau, mai rar...



Notă procedurală. Prin „numărare” vocală – cifrele grupate câte două (1,2 și respectiv 1,2,3 sau invers 1,2,3 – 1,2) cu accentuarea lui <<un’ >> (nu „u-nu”-căci așa sunt două silabe ! și nici „trei” ci <<tre’>>) și marcarea prin „bătaie” (cu degetul, pe o suprafață – pe o masă sau chiar pe suprafața corpului -<<simț tactil>>) doar pentru <<un’>> apoi numărarea în gând ...duce în cele din urmă la realizarea structurii ritmice propuse (1,2-1.2-3 /sau alta ..) **Important** este ca numărătoarea să se facă începând cu tempo rar iar după 4-5repetări reluare să se facă într-un tempo (metronom M.M.) crescut. **Trebuie** ca desfășurarea numerelor să fie constantă - „cursivă” și „egală” - aidoma succesiunii „secundelor” la cronometru.

• Ritmul celulei de tip aksak este „asimetric” în structură. Cu toate acestea din combinarea grupelor cu *pulsații binare* sau / și cu cele *ternare* formează „configurații” izocrone - ca **măsurii** („mereu aceleași”) ce sugerează mișcare coregrafică (dansantă).

■ **Probleme legate de accente și măsuri**. În „cântat” silaba lungă (durata mai mare) de obicei este accentuată - concluzia ar fi că uneori „măsurile” nu încep cu timp accentuat (!?!) și prin extensie pulsația-timp-nota-**silaba mai scurtă** de la începutul melodiei **nu se constituie** în „anacruză” sau „măsură incompletă”

accentul cerut de „durata” mai lungă

S₁ S₂ S₁ S₂ — accentul silabelor din cuvinte

pulsație -timp-silabă neaccentuată pulsație-timp-silabă mai lungă-accentuată

- la fel, în

S₁ S₂ S₃ S₁ S₂ S₃

S₁ și S₂ nu devin anacruză pentru pulsația accentuată (S₃ fiind mai lungă este mai *dinamică* – mai „tare”)

încât această notație este incorectă:

S₂ S₃ S₁ S₂ S₃ S₁

așa este **corect**: (cu accent pe „ timpul” al treilea... ?!)

(2+2+3)

• Un aspect interesant în legătură cu *inegalitatea*

„bătăilor”- „pulsațiilor”- „silabelor” îl semnaleză I. Ciobanu - se referă la „alungirea subdivizionară” a unor „pulsații silabice” – aceleași în formula ritmică.

$\text{♩} = 32(?)$ Pietrs -Baru

De... șe---zut, mai șe---de-om, Doam---ne,
De... șe---zut, mai șe-----de-om Co-----rin-
-de--leai, De... șe---zut, mai șe---de-om

Se observă cu ușurință că melodiei simple

De șe---zut, mai șe---de-om Doam---ne

De șe---zut, mai șe---de-om

De șe---zut, mai șe---de-om

i se aplică o ornamentare foarte simplă (apogiatură „măsurată”) ce prin *stil* de interpretare devine „notă reală adăugată”

Desigur *formule ritmice cu timpi alungii subdivizionar* pot avea diferite structuri

AB Folclor - 048

S_1 S_2 S_3 S_4
 $0(+1) + 1(+1) + 2(+1) + 3(+1)$
 „șir crescător în progresie aritmetică cu rația (+1)

- Suma impulsurilor comune dă zece 10 / 16 (-?);
 - ca fracție ea nu arată muzical, mare lucru - nici numărul timpilor (purtători de silabe) nici locul accentelor ci doar valoarea divizorului comun al duratelor de note (silabe)

mai bine astfel ușoară alungire

decât așa

Picior bisilabic

Picior trisilabic

Picior bisilabic

? picior metric?
 ...de prelungire! (?)

Poate părea o exagerare insistența pe scrierea corectă dar aceasta duce implicit la o (citire) mai apropiată de „realitatea” folclorică.

Aplecarea atentă asupra materialului folcloric disponibil ne-a condus sesizarea unei particularități – de ordin structural (formulă ritmică) - în ritmica unor piese ce par a avea o sorginte dansantă. Și anume este vorba de un „picior tetrasilabic” cu *alungiri progresive*.

AB Folclor - 048

$S_1 \quad S_2 \quad S_3 \quad S_4$
 $0(+1)+1(+1)+2(+1)+3(+1)$
 „șir crescător în progresie aritmetică cu rația (+1)

- Suma impulsurilor comune dă zece 10 / 16 (-?);
- ca fracție ea nu arată muzical, mare lucru - nici numărul timpilor (purtători de silabe) nici locul accentelor ci doar valoarea divizorului comun al duratelor de note (silabe)

- *Facultativ*. Numărați egal grupele ce se formează consecutiv din impulsurile primare (șaisprezecimi) –

(un')-(un'-doi)-(un'-doi-tre')-(un'-doi-tre'-pa') [de mai multe ori...]

accentuând (nu lungind !) vocal silaba -un' - apoi susținerea vocală marcată prin „bătăi” cu degetul pe un suport dur (sonor) doar pentru silaba - un'-; urmează numărătoarea în gând cu tactare „degetală”

Fiecare secvență se exersează de 4-5-6 ori, după caz.


Se începe într-un tempo mic – lent după câteva repetări se poate crește iuțea ; și iarăși se mărește tempo-ul la reluări.

Demersul are ca scop însușirea algoritmului de formare a structurilor ritmice mai complicate dar și

$\downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow$
 $\downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow \quad \downarrow$
 un' un'-doi un'-doi-tre' un'-doi-tre'-pa'

realizarea exactă a structurii ritmice căci uneori din superficialitate, din informarea insuficientă, din neștiință - sau alte cauze - un cântec se „deformează” ritmic.

Iată un „cântec” ce prin scriitura ritmului arată o „zîcere” așezată - „bătrânească” și o altă „zîcere”- să-i spunem „scenică”. Ambele sunt în măsura de 10 / 16 numai că duratele pulsațiilor silabice diferă

- la prima, sunt 4 pulsații diferite 

- la a doua, doar două 

Formulele ritmice de la începutul fiecăruia ne indică „ritmul” de bază care este diferit iar indicația metronomică (M.M) ne arată că piesa în versiunea a doua se „zîce” mai mișcat



Se execută mai „așezat” M.M. = 32

Ce sa---ră-i d'a-----ias-ta-i sa-----ră

Se cântă mai hotărât M.M. = 48

Ra---iu', rai, lu-----mi--nă-n Soa---re

Ce sa---ră-i d'a-----ias-ta-i sa-----ră

Ra---iu', rai, lu-----mi--nă-n Soa---re

Este de remarcat că unitățile de durată proprii ritmului a k s a k

(♪ și respectiv ♩.) • măsuri simple binare sau ternare - și prin

multiplicare [2-3-(4)] :

• măsuri compuse omogen de tip binar 2+2+(+2)+[2]...sau de tip ternar 3+3 (+3)+[3] ...

► Aici ar fi de observat structurarea măsurii de 6/8

The image displays five musical staves illustrating the structure of a 6/8 measure. The first staff shows two notes with accents, with text: "două note consecutive accente succesive? (accent-neaccent !!)". The second staff shows six eighth notes with accents. The third staff shows six eighth notes with accents. The fourth staff shows three groups of two eighth notes with accents, with a circled "3" below. The fifth staff shows three eighth notes with accents, with a circled "3" below.

Deci măsura de 6/8 este compusă omogen cu „celule” ternare și nu ternară cu componentă celulară binară.

■ Un alt aspect este cel al „măsurilor alcătuite eterogen”. Unele **picioarele ritmice** rezultate din combinația doar a două durate (♪ ♩.) se regăsesc din

belșug în producțiile folclorice cu „muzică” ; d. e. – *dansuri* (jocuri).

- *măsuri simple* alcătuite eterogen – *bicronice* (cu un accent)

de tip **bisilabic**



- Colinde - *Hd.*
- Dansuri - *Muntenia*
- (meglenoromâni)
- Colinde-*Hd*
- „Zîcala cerbului” *Ardeal*
- „la urs” (*Muntenia*)

și de tip **trisilabic-**



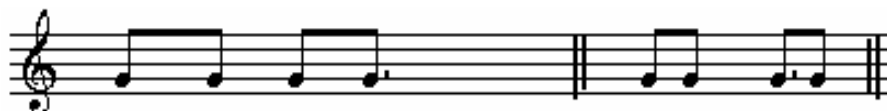
- Brâul bănațean
- Purtata, Ardelana
- „cântece de dans”
- Mureșana
- ș. a.
- Geamparale
- Brezaia(capra)
- Repertoriu nupțial
- (Muntenia)
- ș. a.
- (rar)
- Fecioresc

- *măsuri compuse -dublu-tetrasilabice* alcătuite eterogen

tricronic cu substrat *bicronic*



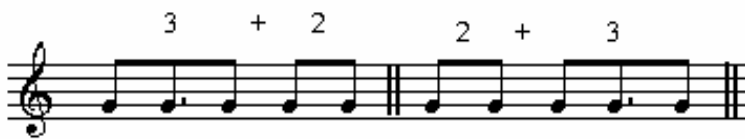
- Pe picior
- (Banat)
- ș.a.
- Someșana
- Bătuta
- Învârtita
- ș. a.
- De-a lungul
- Călușeriul
- Haidăul
- Învârtita
- ș. a.



- De-a lungul
- Brâul-Joc-Hora
- ș. a.
- (foarte rar-la
- (meglenoromâni)



Acestea – în colinde din Hunedoara ; dar și altele - cum ar fi cele de tipul 3+2 sau/și 2+3



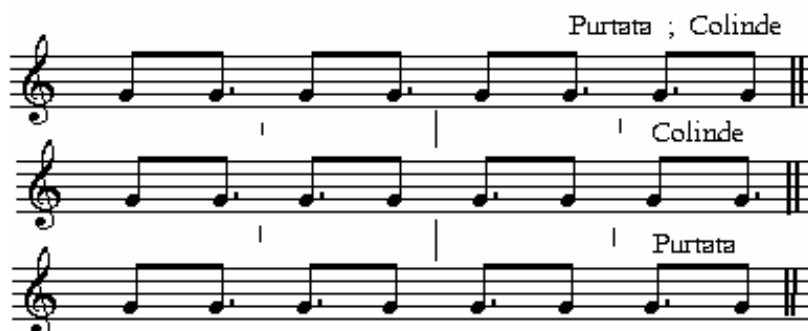
▪ *măsuri compuse triplu – hexasilabice* cu alcătuite bicronic în colinde



ori în „brâu”



▪ *măsuri compuse cvadruplu - octosilabice* cu două pulsații – bicronic



Precizăm că am folosit sintagma „*picioar silabic*” înțelegând că folclorul muzical este preponderent vocal și chiar melodiile instrumentale au substrat vocal, cu puține excepții. Este lesne de observat că structurile ritmice mai sus

vizualizate precum și altele ne prezentate aici se referă la „ritmul general” al *unui product* dar realitatea sincretică este mai complexă...

G) Ritmul de dans . Desigur că manifestarea folclorică cea mai impresionantă - completă și complexă - este aceea în care cele trei componente ale sincretismului se evidențiază distinct : textul, melodia și mișcarea - în relații reciproce. (Mai ales în „alaiuri” sau spectacole)

Textul cuprinde numai *cuvintele* cântecului și strigătura – uneori cu *indicații (comenzi) pentru dans*.

Melodia – susține *textul* dar și marchează *ritmul* dansului.

Dansul - mișcările corpului sunt sugerate de *caracterul melodiei* – iar adesea *cuvântul rostit* conduce mișcarea.

Toate acestea – „unele peste altele, deodată” – creează un ambient de o anumită factură – cu o desfășurare proprie - u n r i t m d e d a n s (nu se referă doar la formulele ritmice ale „zâcărilor” de dans mai sus date !)

Acestuia i se spune ***ritm de dans*** - **ritm orchestic**. - muzical, el este *bicron* după *pașii* dansului (♩ și ♪). Ritmul occidental - „clasic” - distributiv este *monocron*.

Ritmul orchestic este sincretic fiind rezultatul împletirii mai multor tipuri de „ritmuri” - ponderea având-o totuși componenta choreică (dansantă) – încât se poate prezenta ca o *p o l i r i t m i e*.

În *ritmica generală* rolul determinant îl are accentul (și lipsa lui) , elementul purtător(sau *ne*) –*sunetul*- de accent (silaba, „timpul”-bătaia, pasul),

figurile ritmice rezultate - „picioare silabice”(ritmice) – structuri ritmico-muzicale „tip” cu pulsații (*mono* -, *bi* -, *tri*-)-cronice deși am întâlnit și cu 4 pulsații silabice diferite. ♩ ♪ ♩ ♪ în care alungirea cu o ♩ - pulsației întâi

precum și scurtării ultimei pulsații tot cu o ♪-ime duce la o formulă cu doar două pulsații silabice bicronism de tip aksak (♪ și ♪.)

Astfel stând lucrurile se întâmplă ca neconcordanța mică între silabele cântate simultan de diferiți interpreți să apară ca ceva aproape normal iar când se suprapune și „strigătura” și „pașii” lucrurile se complică pentru **ritmul orchestric** – ritmul de dans....

Iată:

Se observă că

- aceste *formule ritmice* (ale melodiei ale pașilor, ale strigăturii, ale acompaniamentului) se încadrează obișnuit la *opt pulsații* (8-♩-imi) mai rar în șase optimi(6-♩-imi)și mai rar (12-♩-imi) ; câteodată (izolat sau pasager) ea este doar presupusă
- Uneori *accentul* (schimbarea locului, ș.a.) duce la formarea și a altor durate născându-se alte formule



- Catalizator în ritmul orchestric este ritmul melodiilor de dans - acesta rezultând din *scheme ritmice muzicale dansante* ce se formează în jurul valorilor de note purtătoare de accent sau ordonate după accent..
- Prezența pauzelor în „ ritmul dansului” dau o și mai mare varietate de combinații



- Într-o „serie” de valori egale accentele pot cădea periodic (la intervale constante) sau nu



Observând cu atenție exemplul de mai sus ne putem întreba „ cum ar cădea accentele într-o sonoritate însumată – suprapusă - a celor două (aici – dar pot fi mai multe) ritmuri ?”



etc...

- se constată că *accentele* pot urma unele după altele *fără obligativitatea periodicității*;

- duratele nu sunt strict egale între ele (optimi - ♪-imi).

• Dacă însă „viteza de curgere” a duratelor (♪-imi) – „densitatea” lor - este variabilă (tot mai „rar” sau tot mai „repede”) pe zone ale șirului de optimi avem un ritm ce se realizează la „toacă” – **ritmul de toacă**.

• Iuțea de succesiune a sunetelor- valorii de ♪ -ime face ca în unele părți a zonelor din șirul întreg să lase impresia prezenței –pasagere- atât a *pățimii* cât și a *șaispezecimii* . Desigur datorită fluctuației *mișcării*

-a metronomului (între ♪ ≈ 50-60 ↔ 3-360)

Acest ritm se observă desigur la „toacă” dar și la „motorul cu combustie internă în doi timpi”-<<motorul de tăiat lemne>> -când apar „rateuri” și „înecri” datorate suprasolicitări. La fel și în unele „semnale” instrumentale - bucium-tulnic, trâmbiță, corn, fluiet - ale crescătorilor de animale și desigur - la tobă „dobă” - pentru „înștiințări” în comunități

Notarea ritmului de toacă se face raportat la optime : *șir de* ♪-imi indicând cât mai precis *variațiile dinamice* (nuanțele stabile și *schimbările lor*) și *fluctuațiile agogice* (mișcarea și modificarea treptată a ei). Sigur - nu este o notare academică ci se vrea doar sugestivă...Nici *ritmul de toacă* nu este îndeajuns de cercetat necum sistematizat - definitivat; aici doar îl semnalăm ca existent...

♪≈54-60 → 210-215



În derularea ritmului ce pare „haotic” adesea se încheagă „celule” ce se repetă insistent –mai ales când iuțea (M.M.) este mare apar ca un „climax” apoi bătăile se rădesc - accentele se dezorganizează...

Forma arhitectonică

Piese muzicale au o desfășurare temporală – se desfășoară într-un timp fizic.

Ele au *un început* apoi *un conținut* desfășurat și se termină cu *o încheiere*.

În c e p u t u l – uneori este „muzical” - un sunet de sprijin – poate abia șoptit sau poate doar „gândit” – un fel de a n a c r u z ă ; poate fi de *o silabă – un sunet*



sau *o silabă pe mai multe sunete* - „melismă”



sau in c o n ț i n u t u l melodiei – între rândurile melodice poate să se plaseze : o interjecție melodică mediană (căci mai sunt și *i. inițiale* și *i. finale*)



În *încheierea melodiei* cântecului uneori poate să apară o rep etare constantă de melodie și de text - „refrenul”.

Refrenul - este un segment muzical(și literar) cu un text *neimpus* . Puține sunt piesele muzicale ce nu au refren - „cântecele de stea”, ș. a. *Funcția* în piesa muzicală, *conținutul muzical și literar, structura,*

relația cu melodia, *locul* în melodia întregă (strofa melodică), *numărul refrenelor* ș. a. sunt aspecte ce caracterizează *refrenul* în general.

1. **pseudorefrenul** – are aceeași structură ca și versul – de fapt este un „rând melodic” ce se reia intermitent dar sporadic - „când și când” - pe curgerii cântecului. Astăzi, din diferite motive – unul ar putea fi acela al „informării” – acest tip de refren se întâlnește tot mai rar.

2. **Refrenul propriu-zis regulat** stă într-un anumit loc (mereu același) în cadrul strofei și are aceleași caracteristici ca ale rândului melodic.

Li---no, Li---no, Ro-----zo-----li-----no!

aceiași serie ritmică

De-a sea-----ră, de-a---lal-----tă-----se-----ră

refren

rând melodic

3. **Refrenul propriu-zis neregulat** . Și el are loc fix desfășurarea ciclică a strofei melodice dar structura metro-ritmică este alta decât a rândului melodic:

'Nrea---bă-n---trez---bă mari bo-----ie-----ri#

Zo---ri---le-s dal---be de lin, de mǎ-----ru

4. Refrenul compus – versificat este alcătuit ca și o „strofă”

Trei cor---nuri...de ma-----să Trei cor-nuri de ma--(-să)
O, A---nu---lui Nou..... Lui sfânt Du-----ne---zeu (!)

dar nu obligatoriu la fel , ca structură, cu strofa poetică.- poate avea un număr diferit de rânduri melodice decât aceasta iar versul poate avea un număr mai mare (sau mai mic) de silabe...

Sau în unele colinde „țigănești” acest tip de refren este foarte întins

Cân' fu ju---ne la vâ-----na---tu
Ce---ti---na, bre-ti---na ș-oi do-----brea---na
Ș-oi do brea---na cur--mi--na, dur-mi--na
Lemn ver-----de ca ie-----de-----ra

Refren versificat

În schimb, în cântecele mai noi refrenul este pe măsura „strofei”- a <<cupletului>> încât avem două segmente „cuplet-refren” – este *refrenul strofic*.

1. Foa-ie ver---de ma---to-----tat--(-at)
(2 3 4)
Ci--ne-n ho---ră n-a ju---cat.... Na ju-----cat și
n-a stri---gat..(-at) Când j̃---an---ca s-a cân--tat..(-at)

Cuplet (strofa poetică)

Refren

1- 4 Na, na na, ũ---an---ca, na,.... Şi du.... şi---rul

la dreap-ta şi la stân-ga tot a---şa.....

Na,na.... na, ũ---ian---ca, na

Refren - strofic
(versificat)

Uneori textul refrenului se schimbă mai mult sau mai puțin după cerințele „cupletului”.

Refrenul este caracteristic colindelor tradiționale („native” - nu și cântecelor de stea), și este prezent în cântecele de petrecere –ș. a. ; dar și în unele zone-din vestul și sudul Transilvaniei. Desigur, astăzi îl găsim din ce în ce în mai mult – se extinde în toate zonele și în toate genurile și speciile muzicale „cerute” de piață (!?!).

Refrenele arătate aici sunt stabile (mai puțin pseudo-refrenul). Sunt cazuri în care refrane proprii unor cântece să apară și în alte cântece –sunt ceea ce numim refrane călătoare. Un refren cu valențe deosebite în exprimarea artistică este refrenul intercalat – nici că mai are nevoie de prezentare...

$\text{♩} = 120$

La por---ti-----ta mân---drii me--le, mân--drii

me---le Ră---să-----ri-----t-au // Li bi di bi

don go. lo---go-do-ni-----ta // do-uă ste---le

În general un cântec are **un** refren dar pot fi și **două-trei** sau **patru**; – *foarte rar peste patru refrene*.

Structura arhitectonică se conturează prin amalgamarea elementelor de bază ale discursului muzical – *motive celule și subcelule* . Încă există neconcordanțe în definirea acestora ; c e l u l a are un accent – dar dacă accentul este secundar – avem *s u b c e l u l ă* ; totuși s-a convenit că celulele corespund unei perechi de silabe ; pe de altă parte *m o t i v u l* se admite că are (cel puțin !) două accente.

Prin diferite procedee (ingenioase!) aceste elemente de bază se organizează în fraze, și perioade.

Dintre procedeele de „construcție” în creație muzicală dăm *repetarea* (identică sau variată), *secvențarea* – adică reluarea la diferite intervale (2^{dă}, 3^{tă},...) , *răsturnarea* – adică ...,„în oglindă”, *recurența* - „de la coadă la cap”, *lărgirea* și respectiv *concentrarea* ritmico-melodică- [?-din subcelulă în celulă,..., frază-period și respectiv invers – fraza în motiv, motivul în celulă,...]. Mai amintim *imitația* și *schimbarea locului* elementelor în altă ordine decât cea ..inițială .

Desigur că mai există și alte procedee precum și alte „*tehnici*”- unele pot fi puse în legătură cu *refrenul*, cu *interjecția*...

Exemplul de mai jos este propus de autoritatea indiscutabilă în folclor muzical – Emilia Comișel; mi-am permis să recurg la acest exemplu întru-cât este așa de clar încât înțelegere lui este ușoară și clară.

F₁

a b b c (P₁)

F₂

1 a⁽¹⁾ b↓5^{tă} b↓5^{tă} c↓5^{tă}

(oglinďă)

P
E
R
I
O
D

P E R I O D
(period - P₁)

FRAZA F₁ FRAZA F₂

motiv [m₁] motiv [m₂] motiv [m_{3(1-v)}] motiv [m₄₍₂₎]

a b b - c 1/a₁ b↓5^{tă} b↓5^{tă} c↓5^{tă}

celule celule

i
n
t
e
r
j
e
c
t
i
e

- Elementul *determinant* al formei este *rândul melodic*
- în melodiile vocale (cântece) celulele, și motivele încheagă rândul melodic (ce corespunde unei fraze)
- Melodiile instrumental (de dans), pot avea *forme fixe* -||: F₁-F₂ :||: F₃-F₄ :|| - dar pot să apară episodice fraze absolut noi ... după care se revine.
- În *forma fixă* rândurile melodice se succed permanent în aceeași ordine formând „**strofa melodică**” aici rândurile melodice se pot înlănțui prin procedee mai sus amintite: repetări identice sau variate (melodic și ritmic) transpuneri la diferite intervale ; ș. a.

Melodia unui „zîcăli” este alcătuită curgerea rîndurilor melodice; în timpul execuției vocale (mai evident – dar și instrumentale) articularea rîndurilor melodice poate fi „sudată” – adică „cursivă” (fără întrerupere - ...pentru respirație !) sau cu „cezură”. Desigur, *cezura* este necesară pentru respirație dar are și o valoare expresivă ; se întîmplă uneori că în cadrul unui rînd melodic să apară *cezura* (deși fiziologic-respirator) nu ar fi necesară dar frecvent la sfîrșitul unui singur rînd melodic . Alteori se sudează două rînduri melodice într-o singură respirație – [câteodată(mai ales în cîntecele „doinite” se leagă chiar și trei rînduri melodice)] - căroră dacă i se atașează „o lărgire” - într-o interpretare adecvată (căci nu toți „soliștii” pot realiza asta); așa expresivitatea este atinsă la maxim-um. Ar mai fi de reținut că *cezurile* nu cad obligatoriu simetric în strofă (d. e.- pot fi AB // BC sau A//BA^{var}_{cadență}).

Mai spunem că în curgerea melodică a strofei există *cezuri principale* și *cezuri secundare* - ambele au rost „expresiv” important.

Pentru „forma muzicală” un element de care trebuie să se țină seamă este *cadența interioară* (cadența finală am amintit-o mai înainte–pag 96) ; ea se referă la *sunetele de oprire* la *cezură* . Aceste sunete de regulă sunt „prelungite” alteori „scurtate” (după stilul de interpretare – sau mult alungite și încheiate „subito” – în repertoriu din Ținutul Pădurenilor), De cele mai multe ori *cadențele interioare* se fac prin „subton” (ca un fel de treapta a VII^a) dar și pe alte trepte – (I).

(d.e. – A₃ // B_{VII(subton)} C ori A_{VII} // B₃B_c (cadența) ș. a.)

Tipuri de strofă

Strofele melodice se formează din rînduri melodice diferite între ele - nu de puține ori cu repetări. Mai trebuie precizat că refrenul face parte din cîntec dar nu definitoriu – definitoriu este rîndul melodic (propriu zis)

1. *strofa de tip primar* conține **un** rând melodic expus o singură dată sau reluat de câteva ori : A; A.ref.; A.A. A_c

Iată – o „strofă” – dintr-un singur rând melodic

uneori pot să apară elemente auxiliare ce intră în structura formei – Iată o *interjecție finală* – onomatopeică ce poate fi luată și drept refren

2. *strofa de tip binar* –are două rânduri melodice diferite

3. *strofa de tip ternar* cu trei rânduri melodice A;B;C diferite ce pot fi articulate în chipuri diferite -ABBC sau altfel.

4. strofa de *tip pătrat* – A; B;C; D. – este o structură mai nouă – în melodiile de stil modern și nou.

5 . Strofe melodice cu peste patru rânduri melodice sunt rarități.

În *formele ample* (mari) se pot alătura mai multe m e l o d i i contrastante fiecare cu structura proprie dar care prin alternanțe regulate dau impresia de *r o n d o*, dar mai ales de *s u i t ă* . De exemplu „o repriză” de(la) dans: lina-învârtita-hațegana; sau c o l i n d a t u l - în fapt este o *suită* de colinde cu introducere melodică instrumentală reluată ca *interludiu* („zîcala”dubii) iar după colindat, dacă era cazul, urma un joc sau două cu melodii de dans.

Cunoașterea formei arhitectonice alături de stăpânirea și a altor mijloace de exprimare ne asigură o corectă caracterizarea a stilurilor muzical-interpretative din diferite zone folclorice.

Pentru formele libere se ia în calcul originea vocală sau instrumentală a melodiei. Pentru piesele vocale „improvizatorice” (bocet, doină, chiar baladă)

pe lângă rândurilor melodice se acordă un plus de atenție formulelor inițiale – mediane-finale-, episoadelor „recto-tono” și recitativelor, cadențelor interioare, la „cezură” și cadențelor finale. La majoritatea formelor libere, - improvizatorice - , în jurul unei *melodii de bază* se fac repetări identice sau variate; succesiunea rândurilor melodice este neîngrădită - gruparea lor; strofele pot avea un număr variabil de rânduri melodice - „strofe elastice” – născute din inegalitate numărului variabil de rânduri melodice ce se constituie în „strofă melodică”

Pentru o „analiză” cât mai riguroasă trebuie făcute, firește, și alte precizări – cum ar fi : *genul* (colindă, bocet,...);precizări la *tema poetică* (epic, comic-satiric,...); *versificația* (număr de silabe, și alte stări...); despre *melodie* (profil, intervale); considerații privitoare la *ritm* (tipul de ritm, formule -, „picioare”,...); *forma* muzicală-arhitectonica,...) ; și considerații pertinente, adecvate. ca urmare a cunoașterii (și) a calităților vocale specifice - proprii - privitoare la *interpretare*.

Rând melodic - B

Rând melodic – C_{ref}
(Refren propriu-zis regulat – corespunzător unui rând melodic)

Forma A-B-Ref

Strofa melodică de tip ternar (refrenul se comportă ca un rând melodic)

Iată o strofă melodică de tip pătrat ...

$\text{♩} = 169$

A
Ia-ră, în-că, să cân-tă-mu

B
Ia-ră, în-că, să cân-tă-mu

C
Pe a-cest ma-re bo-ie-ru

D / ? B 5↓
(?)
A lui Cris-tos ves-ti-e-ru

sau ternar în loc de „D” rândul B transpus la 5^{tă} inferioară și totodată ușor modificat - variat

D ≈ B₅↓

B

Folclorul obiceiurilor

Generalități.

Întreaga viață a omului (de la naștere - la moarte) este însoțită de obiceiuri — ample manifestări folclorice, adevărate spectacole populare, constituite din cântece, jocuri mimice, - uneori cu măști-, dansuri...

Obiceiurile au obârșie variată – d. e.: unele au luat naștere în procesul muncii („cununa grâului”); altele își au originea fie în viața socială („nunta”) , fie în credințe magice precreștine („scaloianul”) sau creștine-religioase mai recente (la înhumarea creștină - „verșul de jale”).

• Prin obicei înțelegem un ansamblu de manifestări folclorice legate fie de *date fixe* (24-25 decembrie, ș. a.) fie de anumite *evenimente* (din viața individuală sau socială colectivă) – cu caracter permanent și tradițional - ca „tradiție” ori „datină”.

Obiceiul este constituit din mai multe ceremonii organizate și desfășurate într-un anumit fel – în episoade - „secvențe consecutive”.

• Ritul este un element al obiceiului format dint-un „act” ; ceremonialul poate cuprinde mai multe acte (mai multe rituri).

Obiceiurile folclorice se grupează în:

■ *Obiceiuri de peste an*, legate de date fixe calendaristic sau de munci (agricole - „boul înstruțat”, păstorit - „la făcutul cașului”) raportate la anotimpuri (iarna-colindatul, primăvara – strigarea peste sat, vara- „cununa grâului”, toamna - „claca”). Acestea se produc regulat-periodic – ciclic.

■ *Obiceiuri legate de evenimente importante din viața omului* (cele din ciclul familial); acestea se desfășoară la un anumit prilej (naștere, căsătoria, moarte) – nu sunt „ciclice”.

Obiceiurile păstrează vestigii ale unor vechi concepții (cultul Soarelui, cultul vegetației, a fertilității; credințe magice – a cuvântului, a sunetului, a focului,...). Practicarea lor (a obiceiurilor) se face cu rostul de influențare a naturii în vederea asigurării fertilității pământului, a prosperității individului și a trăirii fericirii colective – a familiei, în primul rând.

Folclorul obiceiurilor cuprinde o serie de manifestări etnografice și artistice – variate – din domeniile :

- *literar* (versuri scandate sau cântate – urări, orații, strigături, descântece,...poezii)
- *coregrafic* – dansuri și însoțite de versuri scandate ori cântate
- *dramatic*- dialoguri, pantomime, jocuri cu travestii , cu măști,...
- *muzical* – piese vocale, instrumentale sau vocal-instrumentale. Forma, conținutul și locul fiecărei piese în manifestările ceremoniale sunt cunoscute de către toți membrii colectivității. Valoarea artistică a repertoriului ne-putând fi înțeleasă decât în corelație cu celelalte elemente ale întregului obicei a cărui trăsătură esențială este desfășurarea „scenică” – în timp , adesea paralel în mai multe locuri.(de aceea este absolut necesar ca cercetarea faptelor de folclor să se facă în „echipă” care să cuprindă – literați, coregrafi și (etno-)muzicologi – cu o informare sistemică pe domeniul respectiv.

Situația actuală a obiceiurilor este inegală – o tendință generală de dispariție sau reducere a ariei răspândirii și practicării lor. Încercările de a le revigora au dat rezultate foarte bune în unele cazuri. Condițiile noi, surprinzător – oare? – au dus însă și la subțierea altora (d. e. - „călușerul transilvănean”, ș. a.) sau la exagerarea unor aspecte – supralicitarea aspectului creștin – biblic; măcar să fi rămas „creștinismul popular”.... Alte „îngrijiri” au dus la coruperea lor – contaminări nefericite, poluare,...- deturnarea rosturilor consacrate – nici măcar rostul estetic nu

se impune ci doar...cel „pecuniar” (..la țigani și la alții - destui maneliști...!).

În multe cazuri (și situații) se observă ciuntirea elementelor poetico-muzicale (scurtări de text, ceea ce duce inevitabil la pierderea artisticului...(d. e. - „aducerea bradului” fără ...„cântecul bradului” ;ș. a.). Alteori se intervine „puțin” (!) asupra textelor ajungându-se -de pildă- la substituirea numelor mitice (precreștine) cu...„Dumnezeu” sau... alt sfânt. [facultativ – (re-)vedeți mitul lui Orfeu și mitul lui Dionisos]

Muzica, în obiceiuri, este de factură arhaică - se realizează cu mijloace puține dar suple - forme concise cu refrene pregnante ...ca incantații; apoi sisteme sonore – scări prepentatonice, pentatonice, frecvente dar și – mai rar - moduri heptatonice diatonice (ascendente - foarte puține); sistemele ritmice frecvente – giusto silabic bicron, aksak, vocal acomodat pașilor în mers ceremonios, parlando-rubato; cel distributiv – rarisim.

N. B. Intonarea netemperată („inegală” – cu sunete „false”), z i c e r e a „ între vorbire și cântare” ca și prezența „melismelor” sunt aspecte proprii ce definesc stratul (stră-)vechi al repertoriului. El se menține tot mai greu astăzi...dar încă (!) se observă legătura cu muzica popoarelor din spațiul carpato-balcanic (vechii traci – grecii – și romanii , și ceilalți „români” – istroromânii ,meglenoromânii, aromânii ; ulterior cu fondul muzical medieval (*Antifonarul* ,– Grigore cel Mare și *Ochtoihul* ,– Ioan Damaschin).

Obiceiuri din ciclul calendaristic

Acesta cuprinde un sistem de manifestări ce se desfășoară pe parcursul unui an; este alcătuit din practici ce au loc fie în anumite perioade ale anului fie la date fixe fie legate de „activități” agricole.

Dintre obiceiuri și alte practici folclorice vom prezenta în primul rând cele în care „muzica” este nelipsită.

A. Dintre **obiceiurile de iarnă** dăm:

1. Pițărăii – „a pițăra”, pițerei, „a cucuța”, colindiș, și chiar - izolat – „foromodei” (Geoagiu) ; obiceiul poartă și alte denumiri : Moș-Ajunul, Ajunul, neațălașul,... ș.a.

La obicei participă copii de la vârste foarte mici (3ani) de până la 14-15 ani- băieți și fete(mai rar)- organizați oarecum pe grupe de vârste. Uneori cu participarea și a celor foarte mici pe care mamele lor sau frații lor îi însoțesc – îi poartă „în brațe” – așa încât se poate ajunge la o participare totală Copii se adună „la o casă”- „la capătul satului” - „la biserică” sau „la școală” dis de-diminează (uneori repetând repertoriul) apoi pornesc prin sat...fie oprindu-se la fiecare poartă, fie intrând în fiecare gospodărie – în curte, în „târnaț” (pridvor), „la fereastră” – susținând (strigând sau cântând) repertoriul adecvat . Pentru urările adresate gospodarii îi răsplătesc cu daruri - fructe, dulciuri tot felul de covrigi și colacii speciali - „pițărăi”- „colindeți” - „bobonele” ș. a. Cândva aceste daruri se dădeau organizat – copii se adunau în mijlocul satului (biserică, școală, cămin,...) iar adulții veneau cu „săcuiu” plin de daruri și le distribuiau...

<< - ... și 'apoi mergeam dup' aia p'în sat...a pițăra... care din care mai fălos...

~ Dar cine mergea la pițărat ?

- Pă', noi, copiii...

~ Cam câți ani aveți ?

- No, - 'p'i merge'm și de zече ani, ... unsp'e'çe ani...; merge'm că căpătam merē...

~ Numai mere căpătați?

- Ba, căpătam colaçi...da' erau mai plăcute merēle...

~ Și pe drum...strigați...

- ...Ba, carē erau mai mari ...strigau...,Dă' și mie-oun pițărălu / C-am o vacă și-o un vițelu / Și-o purcică c-oun purcelu / ..."

~ Copiii, unde vă adunați pentru începerea „pițaratului”?

- Ac'lo, la capetu satului...din jos...și-o luam în susu...- haida-haida...care era mai tare căpăta colac cu lumină... care era mai ...'nainte ; carē ajunge' mai ...'napoi...mai slab...căpăta mai mic ...pizărēlu...Când ajungeam la capetu din jos...până să adunau copiii mai colindam...

~ „A pizăra” când mergeați –dimineața sau seara?

- Dimiñeața de Ajun !....>> [(Voia-1984)]

2. Colindatul (adulților). În 24 decembrie – „Seara de Ajun” – feciorii, bărbații, ...mai nou femeile și chiar fetele – ce constituie în „cete de colindători” care participă la colindat.

S-a scris așa de mult și amănunțit despre colindat încât aici doar vom schița obiceiul...

Începând din noiembrie – „când dă să încolțească grâul” se constituie cete - cam la prinderea postului de Crăciun. Se tocnesc „băndași”(muzicanți-instrumentiști – cândva era suficient un „fluier”), se pregătesc „dubile” (pe Valea Mureșului : Deva-Ilia-Zam și parțial în Pădureni), se aleg funcțiile – primar, vătaf, cărăușul (iapa), ș. a.... și se

încep „repetițiile”. În seara zilei de 24 decembrie se cere permisiunea de la „birău” (primarul-liderul comunității) de a începe c o l i n d a t u l – chiar există colinda „birăului”...După care se „ia satul la rând –casă cu casă. De la o gazdă la alta , pe drum „ muzîca zîce... << a dubii >>”. La fiecare gazdă i se cere permisiunea de a colinda...Dacă intrarea nu este permisă atunci se „descolindă” - << Pe pereți crească-ți bureți / Iar în vatra focului - / Rădăcina socului! >>. În casă se zic 2-3 colinde , după care urmează „dăruirea” - cu urarea darurilor (colac, cârnaț, țuică,...bani,...chiar și ...știulete de cucuruz (Boia-Bârzii). Dacă în casă „ ...îi tinăret...să zîce un joc o’ două ...mai cu samă dacă fata n-o fo’ la joc ...”. La sfârșit - a doua sau a treia zi din darurile adunate se face petrecerea de încheiere - „pomana dubii” cu participarea cetei și a invitațiilor ei.

Sigur că desfășurarea obiceiului diferă întrucâtva de la sat la sat ; această diversitate îi asigură un o distincție proprie și un farmec individualizat....„câte bordeie atâtea obicei ” (!Nu?)

Rostul colindatului de-a lungul timpului s-a schimbat sau unele aspecte – funcții – au avut a preponderență; oricum și astăzi - în ciuda exagerării aspectelor religioase și a reîncercării de a confisca colindatul și colinda acestea nu și-au pierdut funcțiile mai vechi:

- funcția de ferire și combatere a forțelor malefice potrivnice vieții normale a omului – a firii , a mersului naturii - „ a feririi de rău ”
- funcția de laudă , de apreciere pozitivă, de felicitare cu ocazia obținerii unor „rezultate bune”

[Temenii *propițiere, apotropaic, encomiastic* – se referă la **funcțiile ale colindatului** la care ,de-a lungul vremurilor , pot fi adăugate și altele...]

- funcția de „vestire” a începerii unui nou an.. Această funcție și-a schimbat „conținutul” – vestirea încheierii unui ciclu al muncilor - prin vestirea „Nașterii lui Cristos”

- funcția (ante-pre-) maritală...Ar părea o ciudățenie dar din conținutul unor colinde (texte) asta ar rezulta. Și nu-i de mirare. Comunitățile umane – așezările - în străvechime la noi erau mici - 20-80 de locuințe . Pentru „a nu pieri” trebuia cunoscut potențialul bio-social al comunității; „vizitarea” fiecărei locuințe viza printre altele cunoașterea „tineretului” - cu trecerea „pe sub mână” - „băgatul în joc”. Mai cu seamă că după încheierea sărbătorilor de iarnă începea fășangul - „câșlegile” – perioada încredințării (pre-logodnă) și a nunților.
- funcția de distracție – se pare că nu poate fi omisă dar a reduce colindatul și colinda doar la atât pare o sărăcie spirituală. Desigur că buna dispoziție trebuie să însoțească manifestările de Crăciun dar pe de altă parte reducerea repertoriului doar la texte religioase în care se prezintă tânguitor „Nașterea Domnului” parcă nu este întru-totul adecvată...
- funcția creștin-religioasă. Cu resturi disparate din mitologia greacă , romană și orientală (Mitra - mit adus de legionarii romani originari din Orientul Apropiat și Orientul Mijlociu)elemente religioase precreștine se regăsesc în colinde. Fără îndoială că elemente mitologice autohtone mai stau ascunse...și parcă nici nu se permite scoaterea lor la lumină (!). Cu toate acestea, cel puțin o mitologie populară este aproape evidentă (Coman. M.). Prezentarea sfinților creștini este populară – nu „bisericească” : aceștia se poartă ca fapte umane cu preocupări omenești : Ion – SântIon – vânător, sfântul Nicolae – apărător de neam (fini-nași); cumpărător : pahar, vig de material textil ; ș.a.- de pildă: Dumnezeu este păcurar și se comportă ca atare (păzește oile, le vinde, - are suliță, topor, fluier și - sigur - un suflet bun căci în final se lasă înduplecat de... mioare.
- funcția spectaculară - (turistică).- în sensul că se participă fie ca spectator (pentru „turiști” de sezon) fie ca „actor” – pe scene din țară sau străinătate .

O idee ce trebuie reținută este aceea conform căreia cuvântul „crăciun” înseamnă „butuc”(Albania). Pus în legătură cu practica „ trecerii focului” peste noaptea cea mai lungă (din apropierea solstițiului de iarnă) asigură aprinderea Soarelui - „Dies Natalis Solis Invicti”

C o l i n d a este o *urare indirectă* - ca un cântec - adresată celor din casa colindată de către ceată. Pentru fiecare moment (intrare, „cântat”, ieșire,...traversare) și pentru fiecare persoană (cu statut propriu – gazdă, fecior, fată, bătrâni,...) – și situații individuale (văduve, fecior plecat, vânător, cioban, ...) există colinde anume. De exemplu : pentru slujitorii bisericii se zic „cântece religioase” (asimilate colindelor) specifice sărbătorii creștine a „ Nașterii Domnului” – numite și ele tot colinde (impropriu) - colinde semiculte , cântece de stea (copii) sau colinde culte (de obicei coruri).

N.B. Astăzi termenul de „colindă” s-a lărgit. Fie din neștiință, fie din confuzie, fie din alte motive... – să le zicem comerciale (!?) – aproape toate produsele muzicale ale iernii sunt numite , de-a valma, colinde. Atributele muzicale definitorii ale *colindelor tradiționale* (ale cetei de feciori) se regăsesc doar parțial și neesențial în cântecele de stea (Steaua sus răsare), cântecele bisericești la Nașterea Domnului (Hristos se naște; măriți-!), cântecele (corale) culte pentru sărbătoarea Nașterii (Praznic luminos –Tim. Popovici), cântecele culte străine pentru sărbătorirea Nașterii lui Cristos. Și alte cântece de ..atmosferă: Noapte sfântă. - Fr. .X. Gruber; Jingle bells – J. L Piertont chiar... Sanie cu zurgălăi... La care se adaugă *plugușorul, sorcova*, ș.a.

Pentru colinde sunt caracteristice refrenele – cu diferite texte: „ Florile dalbe” (sau variante – „Florile-s dalbe de măr”,...); „Linu-i lin” (cu variante - „Linu-i lin și ruj mălin”) ; „Facioriță-rouăriță” ; sau altele ciudate – eufonice (?) - „ler, mior, verde” ori „ Dai Domnului, Doamne” – ce nu este neaparat religios ...<<(d-)ai (d)-om(n)ule , (d-)oam(n)ă >>- „ai omule, oamă” - cu funcția „maritală” (Bihor).De asemenea, ni se pare interesant de observat că originea refrenului „Leru-i ler” ar fi în „Aleluiah , Domine” după Al. Rosetti ; dar cu obârșia autohtonă - „naturală”, - din „oile lui” - „ oilelui” + rotacism – ar da „ oiler ler” – (oi)

leru-i ler – etimologie propusă de Ion Popescu-Sireteanu , - lumea academică nu prea e de acord...

Mai notăm că în Transilvania, balada „Miorița” circulă drept colinda ciobanului.



Dar nu numai balade au trecut în categoria colindei ci și alte specii literare – „cântece epice” sau altele...

3. Cu steaua . Copiii până la 13-14 ani se organizează și ei în cete - „steuăși” ; pregătesc o **stea** (uneori cu posibilitatea rotirii acesteia) pe care o decorează cu imagini religioase sau cu „corpuri cerești” (Soare, Lună, stele, comete). Pe înseratul zilei de 24 decembrie pornesc la rând prin sat cu..-(colindatul ?) - cu steaua ! Repertoriul provine din/prin școală sau biserică - să nu uităm că „învățător” prin multe sate era chiar „popa” (preotul sau „dascălul”). De aceea cântările „stelei” sunt cu totul altele decât ale cetei de feciori-colindători. Și, desigur, acestea au un pronunțat caracter religios. În felul acesta acolo unde ceata de feciori a pierdut din repertoriu propriu-specific s-a continuat cu piese pe care le-a vehiculat când „feciorii” erau copii (Steaua sus răsare, Trei păstori, ș. a.). Dacă a doua jumătate a secolului XIX^{lea} cântările de Crăciun care au proliferat au fost cântecele de stea, în perioada interbelică sau răspândit - tot prin școli (licee) și biserică (coruri) alte cântări - „colinde religioase”. Mai apropiat de zilele noastre prin alte culte religioase – secte – au început să apară o sumedenie de „cântări la Nașterea Domnului” . Mijloacele tehnice adecvate ajungeau mai întâi la „sectanți” ...încât aceste cântări se pot auzi în locurile cele mai aglomerate - . Nu întâmplător... Și, ca situația

repertoriului general, de Crăciun - să fie completă mai observăm și prezența unor cântece (religioase sau nereligioase!) din repertoriu străin - susținute în limba română... (Cui servește ?- la ce ?).

Am făcut această „lărgire” la steuași deoarece ei sunt primii expuși preluării acestor cântări neromânești fie prin *obligativitate* (școlară sau familială-de cult) fie din *labilitate* (slaba rezistență la „tentații”) fie din *ignoranță* – necunoașterea adevăratelor valori autohtone.

Revenind la „copii” aceștia formau și „bâtașii” – copii „mai mărișori”. Cam între 15-16 ani era „o pauză vocală”.

<< ~ Cine erau „bâtașii?”

- D’ăștia mai holterași...d’ăștia mai mare...

~ Cam de câți ani ?

-...Care cum era...șî cam de ob’spr’ețe ani...

~ Și după „bâtași” cine urma ?

- Călușerii !...

~ Ați avut în sat și ceată ce călușeri?

- ...făce’u...>> (Voia 1984, Caiet 1)

4. Plugușorul – obicei cu substrat agrar. În județul nostru ca și în mare parte din Ardeal s-a practicat sub îndrumarea dascălilor. Elemente din textul plugușorului în schimb se regăsesc în „urarea colacului”. Latura muzicală a „Plugușorului” prezintă interes doar ca instrumente – buhai, bici, talangă (clopot). Textul declamat este întrerupt periodic de „refrene” de tipul „Ia mai mânați, măi !- Hăi,hăi! ” ce pregătesc intervenția „instrumentală” – care deși nu are nici „melodie” nici „ritm organizat”- are totuși o sonoritate inconfundabilă.

5. Sânvăsâi - cândva practicat frecvent în noaptea de An Nou ... ca un „revelion” - astăzi doar sporadic, ca un divertisment „distractiv”. La o casă se adună mai mulți tineri; pentru moment feciorii ies afară iar fetele în

cameră, pe o masă așează „ascuns, sub farfuria diferite obiecte ce poartă semnificație - „sare”- bogăție, „cărbune-tăciune”- urățenie „ bănuț”- avere, „piaptăn” – făloșenie, „oglină”- frumusețe, ...; băieții sunt chemați și descoperă fiecare prin „întâmplare-noroc” obiectul și... calitatea esențială a „fetei” lui. Lucrurile se reiau pentru fete...Oricum pe lângă o latură de „previziune” și una distractivă, latura muzicală se limitează la „dansuri” ce se înserează în decursul desfășurării obiceiului - ne existând un repertoriu propriu.

6. Învergelatul, înverigatul – asemănător întrucâtva *sânvăsâiului* ...Perechile - „băiat-fată” sunt scoase de către o femeie „știutoare” cu o *vergea*, dintr-un vas în care sunt „individualizate” câteva *verigi* aparținătoare participanților. Cândva se zicea și un anume cântec – la noi în județ puține persoane vârstnice (1984) își mai aminteau vag practicarea „înverigatului”...nu însă și cântecul - „parcă se descânta oarecum...”.Totuși dăm un astfel de cântec (după Tr. Mârza- Huedin)



- probabil , că inițial avea rostul de a lăuda...gospodarul.

7. Sorcova. Obicei puțin practicat la noi. Sub influența școlii, la sate s-a introdus în practica copiilor(6,7 – 12,13 ani) grupați câte 2-3. Textul urează stare de bine pentru cei sorcoviți. Copiii, pe alocuri, au o „sorcovă” confecționată floral. Melodia simplă - tip *bicordie* sau *bitonie*, are o ritmică specifică copiilor- grupe de optimi combinate destul de rar cu pătrimi.

8. Cerbul - obicei străvechi, de prosperitate, de bunăstare. Cerbul - măreție, forță și frumusețe – dar și stricător (iarna distruge ramurile tinere ale

pomilor- „rupse viță de mlădiță / Și le luă-n dalbe cornițe”) este mai observabil de către locuitorii de la sat decât *fiorosul leu* ,(neîntâlnit la noi) sau *vicleanul lup* ori *brutalul urs* – și aceștia se regăsesc în „practici folclorice”. *Cerbul* se practică în perioada de după Crăciun. În Țara Hațegului are o desfășurare impresionantă : „ceata cerbului” - personaje ce însoțesc cerbul –vânătorul, blojul , fluierașul (muzicantul) –fiecare au „partitura” lor .Intrat în gospodărie (Cârnești) „cerbul are 7 jocuri de făcut”. Melodiile sunt în parte anume a „cerbului” - în bună parte s-au schimbat.

În localitatea Voia (Balșa) există și un cântec anume...

<<...~ Cum „ziceau” la cerb ?

- Su, su, su, -cerbule su / Că pē tiñe coarñe nu-s /

Că le-am pus după cuptori /...

$\text{♩} = 120$

A--uzi nei-că, ori n-a-uzi Ori n-ai gu-ră să răs--punzi

Su,su, su cer--bu--le, su, Su, su, su cer--bu--le su,

Momentul culminant al obiceiului îl reprezintă *împușcarea cerbului* ce simbolizează încheierea unui ciclu de munci și pregătirea următorului.

9. Turca, capra – sunt forme întâlnite prin tot județul dar se pare că elemente aduse din alte părți domină – și se practică în principal cu scop pecuniar. Deși are „joc” melodia însoțitoare, la noi, nu este proprie. De aceea dăm una consacrată, adusă aici, de peste munți:

Repede

Vi--ne ca-pra de la mun-te Cu cor--mi---țe al--bē-n frum-te

Ta, ta, ta că-pri-tă... ta,(ta) Ta, ta, ta, că-pri--tă... ta

10. Semănatul; Chiraleisa-Țuraleisa. Sunt obiceiuri înrudite și oarecum asemănătoare...Sunt practicate de către copii între 5 și 13 ani. „Kiraleisa”- probabil din „Kyrie eleison” măi practicat, în nordul țării. „Semănatul” – s-a practicat tot mai puțin în județul nostru. În unele localități chiar gazda pune boabe în vase iar cu lumânarea de la „popa cu crucea” încerca să prevadă „rodnicia” în anul respectiv- dacă se prindeau multe semințe de lumânarea de curând stinsă. - copiii au „străițuci” cu boabe (grâu, secară, orz, ovăz,...„cucuruz - nu prea...”-?!-); aceste semințe le aruncă în curți, în case - înaintea gazdei – rostind versuri de prosperitate (ca la sorcovă):
...„ Să ploaie,/ să ningă / De ață(?) (gheață !) nu facă / Grâu să crească / Frumos să rodească /...”

11. Craii, - Irozii , Vicleim-ul; Nu sunt obiceiuri folclorice ci „teatru religios” popular, desigur, de origine nefolclorică (cel puțin semicultă) căci cândva era jucat de „slujitorii bisericii” (preoți, dascăli - în biserici) apoi ...preluat de popor ...prin mijlocirea școlii. (De altfel și astăzi-2006- tot prin școală, dar ... cu copiii.) Partea muzicală conține cântece de stea sau asemenea acestora, „colinde(?) -cântece” bisericesti ca text și melodie. (vezi- V.Molodeț – „Cântecele irozilor și cântece de stea”)

N. B. Fără îndoială mai sunt și alte obiceiuri sau practici folclorice ce se manifestă în perioada sărbătorilor de iarnă . Am prezentat aici doar acelea ce se disting clar în județul nostru și sunt însoțite de parte muzicală specifică. Pe celelalte doar le amintim: *indreiul - zîua lupului, godinetele ălschiop, Niculaș, Ignat* cu povestea lui, *jupânul*, practici de previziune – *număratul parilor*, ș. a. – ...*obiceiul călușeresc* (Romos).

În alte părți ale țării desigur că mai sunt și alte obiceiuri....„importante” – mai cu seamă în Moldova : *Plugușorul* adulților, *capră, urs, malanca-mascații, teatru nereligios* ...

B. Obiceiuri de primăvară și vară. În general manifestările folclorice din această perioadă sunt legate de specificul muncilor de la țară – cultivarea pământului și creșterea animalelor. De aceea el nu sunt strict legate de o anumită dată ci „...în preajma...” mai ales că *starea vremii* la aceeași dată *diferă* de *la șes - la munte*. Unele dintre practici au mai puțină legătură cu muncile agricole ci vizează viața socială proprie – ca individ și în relație cu obștea. – (popelnicul, Strigarea peste sat, ș. a.). În cele mai multe se regăsesc resturi de ritualuri străvechi – începere anului la 1 Martie (!), reînvierea naturii, ...

Astăzi, de multe ori, obiceiurile de primăvară și vară se transformă în adevărate petreceri populare – spectacole cu muzică și jocuri. Se regăsesc frecvent melodii cu sens ritualic ce se execută în momente importante – semnificative - ale obiceiurilor respective.

1. Popelnicul – Dumbravnicul ; homanul,- practicat de fete de 10-14 ani .Primăvara, devreme, fete și băieți merg la margine de pădure și caută o anume plantă – popelnic (dumbravnic) pe care o scot cu rădăcină (lăsând sare în locul respectiv) în acest timp unii confecționează unelte agricole - „răsteie” și diferite „cozi” găsindu-și și de joacă – aleargă, cântă „dansează’ - uneori când sunt însoțiți de adulți în preajma unui foc. La întoarcerea acasă planta se fierbe; apoi cu zeama respectivă (un fel de „ceai” !) se spală pe păr...Rostul este acela de a grăbi creșterea părului, de a-l întări și a-l... „dezinfecata- dezinsecta” (După o „iarnă” s-ar putea să fie nevoie...). Obiceiul s-a practicat până către zilele noastre... (1950). Melodia este specifică și se întâlnește pe o întindere mare.

Susținut

Po---pel--ni---ce, dum-brav---ni---ce,.... Po---pel--ni---ce,....

dum-brav--ni-----ce N-am ve-nit ca să-ți cân---tăm

2. Lăzărelul (lăzărița, lăzărica, lazărul) – ca denumire poate avea legătură ca dată calendaristică variabilă a „ Sâmbătei lui Lazăr”(cu o săptămână înainte de Paști...,„Sâmbăta Floriilor”). Probabil cândva practicat și la noi...[(cursul inferior al Streiului)- „...numa’ sărăhoii ...sărântocii lăsau fetele să facă... .”(inf. 1980)].

Fete tinerele până la vremea măritişului (cândva la 14 ani); merg din casă în casă, uneori însoțite de femei - „știutoare” (chiar mamele lor); fetele cântă , chiuiesc și joacă după o anume melodie consacrată: participantele sunt îmbrăcate în alb își aleg o „mireasă” , iar pe cap , în păr, poartă o panglică roșie. La sfârșitul „evoluției” primesc daruri din partea gazdei. Multe elemente ale obiceiului amintesc de colindatul feciorilor – Nu putem exclude ideea conform căreia „lăzărelul” – practicat în lunile de primăvară , la date variabile, după caz – ar putea fi considerat omologul „colindatului ” din iarnă. Acolo unde se mai practică obiceiul este doar o ocazie de urare și de distracție pierzându-și rostul inițial – acela de „rodire” (– fetele... cu panglică roșie -..înflorite” să influențeze natura – să înflorească...)



3. Dodoloaia – papalunga, paparuda. Este o practică – obicei ritualic agrar în care apa este elementul central și este solicitată prin invocarea ploii – condiție hotărâtoare pentru dezvoltarea plantelor.

Un *tinerel* – (băiat ,fată – rar, femeie) se îmbracă în haine depreciate(sfârtecate) și este împodobită de la brâu în jos cu frunze și rămurele; pe cap are o coroană de verdeață; astfel aranjată - paparuda – însoțită de un alai cam de aceeași vârstă merge prin sat iar însoțitorii cântă vocal

(uneori acompaniați instrumental – fluier, cândva-cimpoi) sau bat din palme „ritmizat”; gospodarii udă paparuda - și pe însoțitori – ce sărind, la rândul ei stropește pe cei din jur cu apă de pe verdeață, strigând: „ / Paparudă, rudă / apele să vină / ploile să ude /..”

Momentele importante ale ceremonialului sunt *stropitul* cu apă, *jocul* cu cântec și *textul* scandat prin care se cere ploaie.



Obiceiul s-a practicat pe alocuri și în județul Hunedoara până spre zilele noastre... (apud – E. Comișel și N. Lungu).

4. Scaloianul (caloian, Ene, Mumulița ploii, momâia, ududoi...). Se pare că este o practică cu obârșie străveche.

Se modelează o păpușă din pământ - „humă”, argilă - și este înmormântată după ritualul străvechi... chiar bocită; este *dezgropată* și *aruncată* în / lângă apă cu scopul de a supăra (prin dezgropare-aruncare) divinitatea care va trimite fulgere-trăznete (ca pedeapsă !? – ciudat ?!) și în cele din urmă grindină apoi ploaie... abundentă... Desigur, obiceiul îl faceau odinioară, copiii – se presupune că „miroasă a cult străvechi” (Cantemir - D M)

Notă: Deși nu l-am semnalat în județ, dată fiind vechimea sa, am considerat că este bine de știut ceva despre el mai cu seamă că însăși biserica ortodoxă are un ritual prin care se „cere ploaie”. Este de presupus că avea o arie largă de practicare...



5. Toconecele. Se practica cu scopul aducerii căldurii – după „babe”. (≈9 martie). Legat de „Paști” - miercurea din săptămâna paștilor - și-a pierdut „data fixă” și rostul inițial – de invocare a căldurii ...



Desigur, așa cum sugerează textul - „cântarea” este însoțită probabil de „toacă”.

6. Drăgaica – (Sânziennele) - 24 iunie.

• Fete între 14-19 ani îmbrăcate în alb, la gât cu coliere și salbe, flori de sânzienne și chiar piese proprii copiilor, trec prin localitate cântând și dansând ; o desemnează pe cea mai reprezentativă (harnică, vrednică - frumoasă) și o duc cu alai în lanul de grâu ce este aproape „copt” , împodobind-o și dându-i „cheile hambarelor”; ea poartă la brâu „sabie” și „fluier” - își numește un partener - „Drăgan” – o fată „travesti”. Alaiul are și un „steag” iar în vârf un mănunchi de usturoi, pelin, spice de grâu și alte cereale...

Obiceiul a fost semnalat în partea estică a Europei- (Polonia, Ucraina, Bulgaria și bineînțeles la români - mai mult în Muntenia și în Moldova ; în Ardeal, elemente asemănătoare sunt „practicate” la Ispas (Înălțarea Domului)

Muzical – se disting două părți: *cântecul* drăgăicilor (specifică) și *hora* (joc) drăgăicilor - din repertoriul local.



Notă .S â n z i a n a își are originea în (Sancta) Diana – zeița vânătorii la romani. Practici asemănătoare apar ca „resturi disparate” ce și-ar putea găsi locul în legătură cu obiceiul...

7. Hăulitul – Este un obicei străvechi prin care copii și tinerii își manifestă „vocal” bucuria sosirii primăverii. În nordul Gorjului s-a practicat intens.

Practic „cântatul” se realizează prin emiterea vocală a unor sunete în mod aproape natural – acustic; „gâtul” ca un tub – o coloană de aer ce vibrează producând sunete; rezultatul (cântecul) este un „hăulit - cu lovituri de glotă.

Prin „văile Jiurilor” se auzea frecvent „ Chiui de răsună valea, / Ieși mândro și ține-mi calea / Barem calea jumătate /”

8. Lioara – Un obicei întâlnit în Bihor.(Tr. Mârza). La noi în județ nu a fost consemnat ...Dar în câteva colinde apare refrenul - „Lilioară, Lilioară”- ceea ce ne poate îndreptăți să presupunem că ...,probabil, cândva s-a practicat ceva asemănător căci în ambele cazuri „Lilioara’ ’și „Lioara” sunt...fete. Obiceiul este desul de întins – și reclamă ceremoniosul. Fete – adolescente (10-14 ani) își aleg „modele” din fetele mai mari (adolescente – uneori și dintre tinere neveste, participante și ele la „obicei”). Cele două grupuri de fete se apropie cântând „responsorial” textul potrivit ; perechile (ca un fel de „surori”- „surate”) se prind de mâini formând un șir ce se deplasează prin locurile cele mai importante ale localității - vatra satului, biserică, cimitir (!) și printr-o ,, poartă” împodobită – feleagă sau un pod . Plimbatul se face în „mers ceremonios” iar melodia este adecvată ... *în ritmul vocal al pașilor în mers ceremonios*. Din cauza structurării (4+5) „interpreții exteriori obiceiului” au tendința de a „simetriza” (!) ritmica (4+4). Iată:

The image shows a musical score for the song 'Lilioară'. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system is marked 'Ceremonios' and the second 'Moderat'. The lyrics are in Romanian and include: 'Li-oa--ră, li---oa-----ră Flori de pri-mă-va-----ră' and 'Ce rân--duri de flo(r)-----ri De-i mai mult la vo(i)-i'. The score is written in treble clef with a 2/4 time signature.

Mai pu---țin la no(i)---i

4+(4+1) / ♪ [♪♪♪♪+♪♪]
 (2+2)+(4+1) / silabe
 2 / ? (2 / 4 -!?)

9. Cununa grâului. La sfârșitul secerișului la o gazdă, știutoarele împletesc o cunună (prin creștinare a devenit - „cruce”) din cele mai frumoase spice și ea va fi purtată de fete (rar –băieți); în sat și la casa gospodarului cununa este udată (stropită) apoi se înconjoară de trei ori masa; în cele din urmă gazda așează cununa la...loc de cinste. Pe traseu, de la holdă la gospodari, secerătorii pășesc ceremonios pe un anume cântec:

Ceremonios - Moderat

Dra-ga mea hol-dă de va--ră Fe-----te-----le te
 se-----ce-----ră--ră Fe-----te-----le te se--ce-----ră--ră.

Pentru județul nostru curiozitatea este aceea că nu în terenurile joase – lunci - s-a păstrat cântecul ci în zona muntoasă - Munții Metaliferi (Voia-Hărțăgani) – probabil că „moții” coborau la secerat în luncile Streiului și Mureșului...

10. Călușeriul – cândva practicat la 24 Iunie apoi în perioada sărbătorilor de iarnă - și ca „obicei călușeresc” – călușerul a rămas doar ca dans (spectaculos!) de grup. Trebuie menționat că unii „folcloriști” îl consideră, nu fără temei, altceva decât *călușul* (oltenesc). Călușerul (transilvănean), după aceștia, se pare că are sursa în „dansul de salon” al românilor...preluat de popor. Dar recuzita este asemenea cu a călușului oltenesc – nelipsită fiind „bâta” și „steagul” – chiar figurile și poantele dansului au elemente comune – sugerarea „mersului” (pas, trap, galop) *călușul are iuțea* – *călușerul – dificultate*; ș.a. – ceată, vătaf, Sunt două

părți muzical – dansante în „c ă l u ș e r ”: Jocul călușarului și „romanul” – în ultimul timp tot mai puțin...

Melodia de bază pentru c ă l u ș e r în județul Hunedoara (și nu numai – în Transilvania) este cunoscută și sub numele de „Banul Mărăcine”



De regulă se cântă instrumental – vioară, fluiet, sau acordeon și chiar clarinet („clănet”) ori torogoată. Există, pe alocuri, și un text...(probabil acolo unde lipseau „băndași”- muzicanți...)



Desigur acest text era doar ca „suport” pentru melodie. Text propriu-zis erau strigăturile de „comandă”. [**N. B.** (pronunție locală – **călușeru’**)]

11. Alte obiceiuri – neînsoțite obligatoriu de „cântec” le-am arătat anterior - reamintim : Alimori-Moroleuca-Strigarea peste sat, Boul înstruțat, Frați de cruce, ș. a. – desigur unele „cântări” s-au pierdut deși s-au semnalat ca „prezență” dar n-au fost consemnate în scriere muzicală...

Șezătoarea. Cândva, până nu demult – în serile și nopțile lungi de toamnă (după încheiatul lucrărilor ce țin de agricultură) și până la desprimăvărat (când se reiau muncile) la sate, tineretul – și nu numai- organiza șezători. Invitații se grupau după vârstă și importanță – femeile trecute de tinerețe și fetițele erau mai mărginașe – în prim plan erau fetele cele mari și

feciorii... Nu lipseau căsătoriții ... mai tineri. Deși nu avea o desfășurare strictă; conținutul era variat și asigura ...*disciplina individuală și ordinea* - se știa că vine și momentul interesant (de interes) pentru fiecare căci conținutul era diversificat : momente distractive (întâmplări, glume, cântece, cuvinte de duh...) momentul „culinar”(„mâncărică” și „bêuturică”) apoi dans cu strigături – chiuituri și muzică („...era unu ’ o’ doi cu fluiera ...da’ jucau până-i lua dracu...”) și jocuri de cărți sau altele ...până târziu în noapte .

În șezătoare partea feminină urmărea fie formarea viitoarelor logodne fie „ schimb de experiență” între cele mai știutoare și cele mai proaspăt căsătorite, - sau altele asemenea. La un moment dat se făceau și șezători literare... – bune și acelea.

Claca. Are funcție utilitară – de întrajutorare pentru persoane individuale ce trebuie ajutate sau alte situații. Munca este principalul aspect al clăcii. Desigur că pe parcurs sunt momente de divertisment iar la sfârșit, drept mulțumire, o scurtă gustare stropită cu țuică și poate - joc.

Claca de tors este mai „intimă” , desfășurându-se în casă ; din acest motiv ea se aseamănă oarecum cu șezătoarea. Există și un anume cântec adresat „gazdei” la claca de tors

Porivit (Moderato)

Găz-di---tă, găz---di-----tă, Găz-di---tă, găz-----di-----tă

Ieși..... în cea por--ti-----tă, Te-ai-tă pe u----li-----tă,

Repertoriul păstoresc

Legat de oierit – o adevărată industrie cu o tehnologie ce în principiu a rămas aceeași de-a lungul vremurilor, fără schimbări esențiale – repertoriul este unitar, cântarea instrumentală având cam aceleași rosturi în păcurărit- „melodii-semnale” (vocal-onomatopeic, șuierat, fluierat-cu gura sau instrument.

- păstorii au avut un rol important în crearea instrumentelor specifice – fluier, caval, cimpoi,...
- ei au contribuit la răspândirea culturii populare prin transhumanță .
- În general, este asemănător (ca și conținut), cu specific propriu – zonal, intonațional. (Apuseni, Moldova, Dobrogea, Maramureș,...); repertoriu cuprinde semnale păstorești („porneala oilor”), „ la făcutul cașului” (dans cu desfășurare nespectaculoasă dar cu durată lungă... (?!)- „la măsuratul oilor” - ș. a. Repertoriu cuprinde și cântece specifice : ciobăneasca, jieneasca, ..., doine (instrumentale), balade (Miorița – azi, în Ardeal (și Hunedoara) circulă drept colinda ciobanului ; poemul muzical (muzică programatică) – „Când ciobanul și-a pierdut oile”, „Povestea lui Tânjală, ” și diverse piese „utilitare” . instrument însoțitor – fluier

(liber-de voie)

Tli, hu, li, hu, li, hu, mări Mă-mă-le, ta-tă-le, o-i-le fu-

-re-tu Pe min' m-o le-gă-tu Pe min' m-o le-gă-tu, mări

Folclorul vârstelor și al obiceiurilor vieții de familie

A. Folclorul copiilor

Cele mai vechi atestări privitoare la manifestări ce țin de folclorul copiilor, pentru noi, românii, le avem de la Anton Maria del Chiaro – secretar al domnitorului Constantin Brâncoveanu - după 1700. E scrie în << Storia delle moderne revolutione della Vallachia >> - „ Să nu se pară de prisos cercetătorului că voi descrie jocurile copilărești / ale copiilor- nn) din Valachia... mingea, titirezul, scrânciobul, de-a caii, de-a baba oarba,...”. Autorul remarcă asemănarea acestora cu jocurile copiilor italieni, mărturie indubitabilă a originii latine a acestor... locuitori -(români) :, cititorul va vedea în ele dovada că ei (valachii) sunt urmașii vechilor coloniști lăsați de Traian, după cucerirea Daciei”. El constată existența și a altor jocuri, dându-le origine.. turcă ; în realitate acelea erau ecouri ale unor vechi culturi locale sau creații recente de-ale copiilor români.

Folclorul copiilor a luat naștere la o vârstă când jocul constituie punctul central al activității fiind modul specific de exprimare și manifestare a celor mici. [„...înțelepciunea și dragostea copiilor este jocul,...(L. Blaga)].

Prin vers, cântec și mișcare (joc) copilul ia contact cu mediul înconjurător – îl cunoaște, și-l apropie și încearcă să-l stăpânească .

Bogat și variat în conținut și formă, folclorul copiilor oferă posibilitatea de a pătrunde în trecutul îndepărtat al omenirii - ...în perioada „copilăriei omenirii” – deoarece păstrează elemente ale unor culturi străvechi – obiceiuri, credințe arhaice, dar și cunoașterea capacității de creație, de transformare și de moștenire a tradiției.

Privitor la originea folclorului copiilor se poate afirma (și demonstra) că are un caracter eterogen; *productele* pot fi *proprii, populare* dar și din *creația cultă* (românească - sau străină) – mai vechi sau m noi.

De la o vârstă fragedă, copiii produc sunete („vocal” sau „instrumental” –obiecte, jucării) – pe care le organizează după diferite criterii; oricum – rostul sau *funcția* acelor „sonorități” emise sau produse poartă un *mesaj* („ o vrere”) devenind ulterior – ,prin „perfecționare” – m u z i c ă .

Ca mod de manifestare, folclorul copiilor este cântat, scandat, povestit, „dialogat”, gesticulat sau mimat. Toate acestea au devenit în timp, prin talent și genialitate, mai „expresive”(arte – arta cântatului, arta „povestitului” , - proză, poezie - arta teatrală, arta coregrafică, pantomima. La fel și „arta plastică”.

Ca mod de realizare artistică distingem producții literare (ne-versificate sau versificate) și jocuri propriu-zise (*mişcare* „ordonată” de *muzică*) . Pentru îmbogățirea expresiei sonore copiii folosesc „instrumente” rudimentare pe care și le confecționează singuri (cei „mari” pentru cei „mici”)- • instrumente „aerofone” - fluierică, (z)-drâmboaie, tutoaie,.. • *pseudo-instrumente* : „tulpini”(ceapă, salcie), - ancii; capsulă de ghindă,..., pieaptănul,...

În funcție de *tematică* și *mod* de realizare produsele celor mici se pot clasifica în :

- 1.Versuri și cântece adresate naturii (lună nouă, Soare, ploaie, nori,...), viețuitoarelor (melc, greieraș, albină, broască, cocoș,...) , plantelor...
- 2.Cântece legate de acțiune : de joc, de leagăn(ca joacă), numărători,....
- 3.Jocuri propriu-zise – legate de evenimente din viața omului (preluate și/ sau imitate).

4. Cântece și versuri legate de date calendaristice (uneori împrumutate de la adulți) – pițărăi, sorcova, plugușorul(-copiii; adulții - cu...plugul), cântece de stea, „colinde” adecvate ...

5. Diverse – versuri de porecle, păcăleli, întrebări,, „frământări de limbă”, vorbire pășărească,...

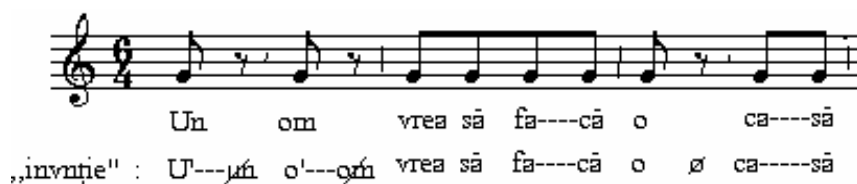
Prin cântec și joc, în naivitatea (inocența) lui copilul crede că poate influența forțele naturii : Soarele să iasă din nori; melcul să...scoată „coarne”;; s. a.

În versuri bine măsurate (scandate) copii deformează cuvinte sau inventează cuvinte noi, inexistente în vorbirea obișnuită : ulcior – burcior; păpădie-die, ș.a.

Ritmica - Așa cum am mai arătat , versurile copiilor au un număr variabil de silabe (2-12) bazate pe seria de două optimi - uneori o silabă înlocuiește cu „pauză”



uneori în combinații:

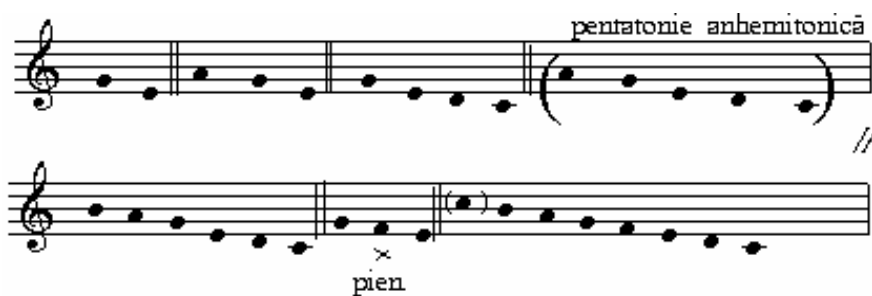


Așa cum s-a văzut anterior (ritmul copiilor) pot să apară „subdiviziuni” sau chiar divizări excepționale-triolete sau mai complicate:

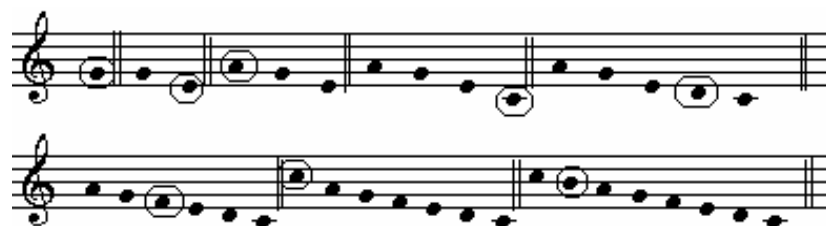


• ș. a. (vezi –ritmul copiilor)

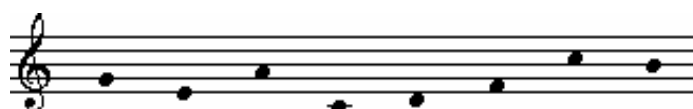
Melodica – Cântecul copiilor are material sonor redus – apropiat vorbirii (parlato), - scărițe muzicale cu note puține - melodii simple, silabice, evoluând pe trepte apropiate (2^{dă}, 3^{tă} m) - rar salturi de 4^{tă} p mai rar 8^{ava} sau 5^{tă}. O „dezvoltare” a „scării sonore” poate să arate astfel:



De altfel pentru depistarea „stării vocale” și pentru dezvoltarea calităților vocale ordinea de exersare se face respectând „ordinea dezvoltării melodice a scărițelor”.



Sau, schematizând - „ordinea apariției notelor în dezvoltarea melodică a cântecelor”



Iată și ...,cântecule” de-ale copiilor.



Forma arhitectonică. Spre deosebire de cântecul adulților „forma” produselor muzicale ale copiilor nu este dată de „rândul melodic” (și

fragmentarea lui sau „picioare”) ci de *motiv* ce are o durată constantă – seriile de ♩-imi [note/(cu)/pauze] „grupate câte două” dar ce pot avea „structuri evolute”



sau chiar anacruza (vezi, ante : cocoș, bengoș.....)

Cântecul de leagăn

Particularitatea limbajului muzical vocal de a fi supus unei evoluții mai lente decât limbajul verbal cât și de a se putea manifesta independent de acesta – doar prin fredonare sau diferite silabe lipsite de înțeles „noțional”, repetate uniform , i-a creat , în decursul timpului, o existență diferită de cea a textului.

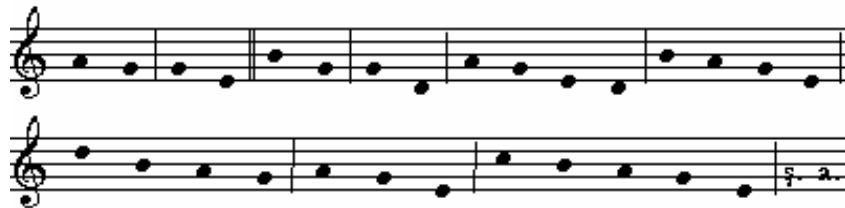
Întâlnim în cântecele de leagăn sunete de structură *premuzicală* (sunete, „șoptite”, „alunecări”- glissando-uri, ș. a.) a căror execuție nu este conștientizată ca „muzică” iar emiterea lor este cu totul neîngrădită intonațional - liberă (spontană) ce printr-un contur oscilant urmăresc fidel inflexiunile - „modulările”- afective ale vorbirii; și de asemenea se constată lipsa unui sunet „central”, polarizator – ca în cazul scărițelor *prepentatonice*

În cântecul de leagăn se manifestă tendința preferențială pentru formarea unor intervale de 3^{ta} m descendentă (↓ , rar ascendentă [3^{ta} m(↑)] – în „încheiere”, 3^{ta} M(↓); 4^{ta} p(↓) –dar în final (↑); Mai puțin 5^{ta} p – doar la sfârșit de rând melodic.

Sistemele sonore. [„scărițe”(cu sunete-note puține), scări, moduri, -„game”]. Structurile sonore sunt de la cele *premodale* până cele *pentatonice-pentacordice* și moduri hepta/octo - *cordice*. De regulă scările sunt diatonice

- uneori trepte modificate apar în cadența finală – după specificul zonei, acolo unde este cazul. D. e. - la noi, uneori – cadența frigidă (tr II↓) - mai ales în melodii „împrumutate” din alte specii (cântec).

Iată câteva structuri sonore – scărițe și scări – desprinse din repertoriul... de leagăn:



Forma arhitectonică. În decursul evoluției milenare s-a putut ca de la o formă incipientă a unui prim sistem - ce putea semnifica chiar perioada premuzicală („incipient” socială) - aflată la granița dintre limbajul vorbit și cel muzical – să se închege cu timpul în o serie de sisteme ale formei din ce în ce mai dezvoltate... până spre cântece cu o linie melodică amplă și complexă – de la sisteme primare ce corespund unor situații psihofizice - în care se evidențiază celulele sistemului *parlato* „melopeizat” („tânguitor”) – „ca un gungurit” - ce se amplifică (-evoluează-) la 3-4 „rânduri melodice” diferite. Acest „murmurat” - cu un „ambitus” restrâns la 2^{da} M, 3^{ta} m, 3^{ta} M, 4^{ta} p, ce se lărgeste către... 8^{avă} și

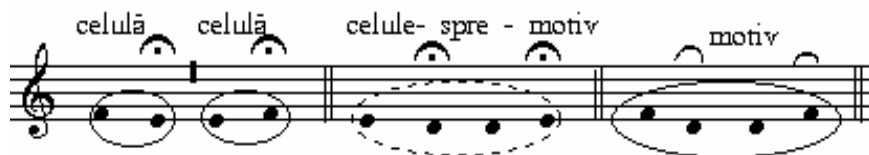
(9^{nă}).. Acestea sunt fapte – aspecte, evidențe - ale creației artistice și concepției practicantelor cântecului de leagăn.. de-a lungul timpului

În realizările muzicale străvechi se regăsesc sisteme de „versificație” – de articulare silabică pe 4 silabe; în structura sistemelor mai evolute – pe emistih se suprapun perfect 4s [+ 4s = 8s.(versul octosilabic)]

Celula muzicală reprezintă embrionul formei cântecului de leagăn dar într-o manieră de existență aproape total diferită de celelalte categorii folclorice(muzicale) . Ea (celula) se caracterizează prin corespondență organică cu celula bisilabică a textului sau mai bine zis a pulsației

psihofiziologic implicată în activitatea de adormire a copilului – „legănarea”; astfel, ne apare strict determinată și dependentă de acțiunea „a d o r m i r i i ” - corespunde impulsului primar vital - „oscilant” - „pendulant” – „du-te – vino” . Celula muzicală bisilabică se situează la baza caracterului *m e l o p e i c* – iar în cântecul de leagăn este evidențiat în stadiile de evoluție a lui; este prezentă oriunde pe parcursul cântecului de leagăn – (ca onomatopee sau formule de adormire – „na-ni, na-ni” , „abuă” - „s, s, ...” , ș. a.

Celulele ascendente din cuprinsul cântecului, în etapele evolute ale acestuia, arată o schimbare a funcționalității celor două sunete din componența celulei primare; asistăm la o transformare a structurii melodiei cântecului de leagăn, din structură celulară (de 2 silabe) într-o structură motivică - devenită fundamentală în cântecul evoluat. Cam în felul următor:



- cadența finală tipică se realizează printr-un motiv special - „ motivul finalei repetate” – uneori cu / prin subton.
- privitor la formă se relevă existența unui sistem general oarecum labil ce reprezintă modalitatea de exprimare liberă a diferitelor părți în execuția cântecului de leagăn în momentul îndeplinirii funcțiilor sale principale: de adormire, de liniștire, de proiectare a viitorului...pruncului,...Cântecul de leagăn având o formă axată pe 4 rânduri melodice conținând 2 propoziții muzicale de structură celulară, împrumută celulele sau le repetă – uneori, în cadență, - modificându-le (variații)



Ritmica deține un rol decisiv în cântecul de leagăn; ritmul pare ca un „impuls primar” determinat de necesitatea adormirii copilului într-o ambianță de dragoste, de ocrotire și de speranță...

- în cântecul de leagăn valoarea duratei „timpului” se poate reprezenta prin ♪♪♪. sau ♪ - firesc, în combinații de natură iambică - ♪♪ - sau trohaică - ♪♪

- . Existența „timpului ritmic primar” ne atestă și faptul că în cântecul de leagăn *metrica, ritmul și sunetul muzical* se suprapun perfect.

- În „zicerea” cântecului de leagăn se poate observa cum o celulă ritmică este menținută fie ca intonare propriu-zisă fie ca muzicalitate, onomatopee sau formulă de adormire

Liniștit

Na-ni, na--ni, pu-iul ma-mii Na---ni, Na-ni.....

și nă-----ni--tă Cul-că-----mi--te fa, fe--

-ti---tă, Cul--că---mi---te.... ,fa, fe---ti----tă

- **M o t i v u l** ritmic este alcătuit în general din 4 picioare metrice(rând melodic) ; caracteristic este repetarea de obicei constantă pe întreaga melodie – motivul ritmic fiind în acest caz indicatorul nivelului vechimii cântecului de leagăn respectiv:

- Trioletul îl găsim rareori și atunci ca „rezultat” al limbajului vorbit - din unele secvențe ale cântecului de leagăn – sau „adaptează” din mers numărul silabelor la cel al „pulsățiilor primare” - tiparul ritmic - al melodiei..

- Se constată o preferință pentru ♩-ime ca unitate de timp în stilul melopeic - cu desfășurare curgătoare. Dar nu sunt excluse și alte valori (vezi-ante)
- Stilul de execuție al cântecului de leagăn este cel „silabic”, uneori cu ușoare melisme (mai cu seamă când „ interpreta” are calități vocale bune); modalitatea de execuție melopeică („ tânguire murmurată”) se realizează prin folosirea repetată a celulei primare sau a motivelor muzicale provenite din asocierea acestora dând cântecului un caracter specific; execuția parlato –melopeică se caracterizează prin mers ascendent pe semitonuri - „parlato” în proză apare prin folosirea tehnicii „recto-tono” ce se execută de regulă mai vioi, conform limbajului vorbit; iată, din Bihor :

Liniștit-comod

Cul-că-----te cu... măi---cu-----ța, le

li, li, li, li, li, li..... li, le.

Hunedoreni – localnicii - stau destul de slab la acest gen muzical. S-au semnalat și consemnat câteva – la Boșorod și în Ținutul Pădurenilor (Cerbăl,1954) dar , cum se practică adesea – și cu alte specii - unde melodia specifică s-a pierdut se împrumută melodii aparținătoare altora... – de obicei ... „cântecul propriu-zis de stil vechi”. Desigur, într-un ritm vorbit (parlato - „ad libitum ”)

Dra-- gu mieu Mi--ro-nu mie-ū Dra--gu mieu Mi-

-ro-nu mie---ū (e) Cul-că-te tu măi---că, ză---ū

Repertoriul obiceiurilor legate de momente importante ale vieții omului

Desigur că nașterea, căsătoria și moartea sunt evenimentele ce jalonează existența umană. Numai că la o privire mai atentă se constată că acestea se succed totuși ciclic deschis – nu ca un cerc ci ca o „spirală”; adică traseul „naștere” - „căsătorie” - „moarte” deși se simt individual – sunt trăite individual totuși obștea (comunitatea-societatea) ce consemnează – le marchează social. De-a lungul vremii importanța acestor întâmplări a variat din anumite motive – dintre care cele ce țin de starea *economică* au ponderea cea mai mare, dar și de ordin *religios* deși pentru români *ortodoxia* a păstrat în timp ritualuri adecvate....Așa încât pe lângă practici tradiționale (multe *precreștine*) se întâlnesc și religioase s-au, cel mai adesea, practici străvechi au fost încreștinate. De altfel asta se întâmpla ca ceva „normal” din moment ce chiar popoare întregi se (în)creștinau la ..comandă.

Așa cum obiceiurile de peste an – Crăciunul, Anul Nou, și altele - sunt însoțite de cântece anume, tot așa și evenimentele importante din viața omului au un repertoriu propriu.

În cele ce urmează nu ne-am propus să facem o prezentare largă a celor trei evenimente importante din viața omului – nașterea, căsătoria și moartea – ci doar referiri la momentele în care „cântecul” are ceva de...subliniat

• **Nașterea.**

Există practici folclorice (astăzi, nu foarte multe) ce sunt legate de naștere. În județul nostru se pare că au fost abandonate căci „cineva , pe undeva își mai amintesc parcă de ... ursitoare...” ; deci ceva-ceva totuși s-a practicat...Poate nu cu „ melodie” dar un text rostit adecvat - ...probabil.

Dacă pentru „naștere”- propriu-zis cântările noastre au cam dispărut , nici pentru perioada imediat următoare nu s-au păstrat prea bine - ...este vorba de „cântecul de leagăn” prezentat mai sus.

• **Căsătoria.** Este de înțeles că nunta reprezintă cea mai spectaculoasă manifestare la care participă ca „protagonist” fiecare dintre noi. Căsătoria cuprinde trei etape – *logodna* ; *nunta* ; și perioada de *după nuntă* - până la...moarte. Numai că între timp ... apar „roadele” căsătoriei – noile...ființe – pruncii, coconii - ce reiau ciclul...

Cererea în căsătorie ,desigur, se făcea destul de des prin intermediul „pețitorilor”.

În legătură cu perioada de „prelogodnă” și „logodnă” ...așa cum arătam undeva, în perioada imediat următoare sărbătorilor de iarnă, - încep „încredințările” - respectiv „fășangul” - în care perechile de tineri ce s-au „simțit reciproc” - s-au cunoscut mai bine (se potrivesc - „se lovesc” -!-) cu ocazia sărbătorilor - colindat, sânvăsâi, număratul parilor”, ș. a. - .

Cândva – nu de foarte mult (≈ 1900) - *încredințările* erau consemnate la „primar” – chiar se dădea o sumă de bani – o „garanție”.

Nunta era un prilej de bună dispoziție, - de solemnitate - de veselie... pentru membri obștei. În felul acesta obștea își vedea asigurată perpetuarea – urmând ... să se nască copiii ce vor deveni la rândul lor membri ai colectivității. Nunta se anunța de către „chemători” - (vornici). Ei aveau

un *baston înflorat* (ca la călușeri) o *ținută de sărbătoare* , și o *ploscă* cu băutură – și înmânau „invitațiile”(desigur , nu prea de demult - ≈ 1900 ...)
. Fiind un „spectacol” total pentru obște – nunta avea personaje cu roluri precise -: *mirii* (*mireasa și mirele*), *nașii* - uneori „două rânduri” (două perechi) de nași, *socri mari și socri mici*, „*vornicii*”, *druștele* fetele din partea miresii – acolo unde și când era cazul), *stegarul*- brădarul (purtătorul „steagului” sau a „bradului” ce se împodobește la mire...) , *lăutarii* (-băndașii-), *socăcițele* („ bucătăresele”) și bineînțeles, *nuntașii* - chemații („invitații”) ... Reamintim că la unele momente participă toată obștea mai ales că uneori lucrurile se desfășoară simultan în mai multe locuri.

Despărțirea miresei de fete, a mirelui de feciori se făcea printr-un fel de petrecere a tineretului - „șărămpău”(termen local – oare are legătură cu „ștrampăl” , „crampăl” , „crampăn” = pahar cu țuică ?).

Împodobirea miresei de către „știutoare” era însoțită de cântec.

Cererea în căsătorie - „pețirea ” - era publică ; asista întreaga comunitate și era ca un spectacol cu momente distractive în care totul este asemuit cu o... vânătoare - vânatul fiind în cele din urmă, „ciuta spărioasă” mult dorită de către „ mirel tinerel” (vezi - colinde !).

Fiind un obicei de „fală” nunta era primitoare de elemente noi încât pe lângă aspecte străvechi surprind elementele moderne adăugate în perioade diferite. De altfel, cununia civilă - la primărie – are o anumită seriozitate (legi, drepturi, obligații,..) apoi cununia religioasă – la biserică - după care , înainte de intrare la „ospăț” era un moment dansant general – participa toată suflarea... Participarea la ospăț era selectivă – doar adulții – căci erau tot felul de momente-întâmplări ce erau potrivite doar la ospăț.

Nunta ținea „trei zile” ... poate mai mult (!) căci joi seara avea loc „banchetul de despărțire” de flăcăi , respectiv, de fete și se începea pregătirea bucatelor pentru „uspăț”. În unele părți în ziua nunții părul

protagonistei are o pieptănătură iar trecerea la „neveste” ducea și la altă pieptănătură iar pentru „el”- *bărbieritul* era un moment semnificativ.

Un element important al nunții era „zestrea” – de altfel ea era pertractată anterior – la...„încredințare”. Nu-i vorbă...că se fac și daruri pentru noua familie și se dansează mireasa – pe bani...

La „momente distractive” trebuie amintit ...furatul miresei, sustrasul încălțăminteii miresei – (pantoful)-,apoi „jocul conciiului ” din acest moment tinerii se retrag, *ospățul* continuând doar în prezența adulților căci urmează episoade la care prezența celor necăsătoriți nu este încuviințată... „adusul găinii” de către socăcițe este însoțit de conversație savuroasă cu nașul care plătește găina, ș. a...

După miezul nopții, spre zori, mesenii auzind marșul de plecare încheie petrecerea...muzicanții conduc nașii după care revin la ...fereastra proaspeților căsătoriți trezindu-i din somn...

Din această prezentare (lapidară și lacunară) reiese că în nuntă se regăsesc ***produse literare*** (- orații, conăcării, strigături.), ***manifestări coregrafice*** – (unele aparținând doar nunții - ritualuri proprii: jocul miresei, în toate provinciile țării apoi, „zonal”, jocul druștelor, al steagului, jocul bradului - pomului) și ***creații muzicale***, dintre care unele proprii nunții – dar în „variante” : *cântecul miresei* cu denumiri locale -„De jele la mireasă”, (Oaș, Maramureș, Bucovina) „Aleruitul miresei” în care refrenul „ler fiicuță” dă numele cântecului... „Gogea miresei” (Transilvania) „govie” (Banat) , ș. a.

Pentru băștinașii județului nostru - în principal a Ținutului Pădurenilor - nunta este un moment de o mare importanță pentru fiecare ființă ca și pentru colectivitate - un ceremonial impresionant – într-o atmosferă de sărbătoare – un „spectacol” popular total. Este de presupus (din manifestări

ciudate ce par a fi „relicve”, „...”, „frânturi”) că existau practici a căror semnificație, astăzi, s-a pierdut.

Cântecele sunt zise în grup - „mai mulți... laolaltă”, la unison; – un cântec anume, cel puțin ca text... - la fiecare „episod” al nunții : gătitul miresei, despărțirea de părinți, sosirea la mire (la socri), „învelitul miresei” cu schimbarea coafurii - „conci de nevestă ” , ș. a.

Cântecele din repertoriul nupțial – de nuntă – au text ce este purtat de melodii ce se pot grupa în:

■ Melodii de origine veche ; • au *scări muzicale reduse* - în ambitus de până la 5^{tă} – uneori 6^{tă} și sunet de sprijin (4^{tă} ↓); • *ornamentație bogată*, cu sunete în cadențe interioare, - și pe alte note ; • *traseu melodic specific* ; • *formă strofică de tip binar* (două rânduri melodice – A,B - cu articulări caracteristice; „motivul muzical” ce coincide cu un emistih ; • *cadența finală* (la sfârșitul „strofei melodice”) se face prin prelungirea penultimului sunet , pe treapta II, și așezarea îndelungată pe tr. I. • *ritmul* acestor cântece se înscrie sistemului *parlando*.

■ O altă grupă de melodii aparțin vremilor mai apropiate. Scări muzicale „complete” – octocordii - și încă largite dar în care se depistează structuri (de tip pentatonic) proprii straturilor mai vechi , cu un „cursus” melodic „crenelat-ondulat”, cu mai puține ornamente ; apare oscilația modală „major-minor” și au o ritmică mai decisă - într-un tempo bine susținut - „quasi giusto”; forma strofică articulată „patrat” are doar două fraze –cu repetare și constituirea refrenului (din fraza „B” sau ,rar, din fraza „A”)

■ O grupă ce pare că se dezvoltă este aceea a „cântecelor mai noi” ce se nasc prin suprapunerea nu întotdeauna fericită(!), a unui text (făcut !) peste o melodie aparținând altui gen (cu deosebire „cântecului propriu-zis” de stil modern. Dar aceste cântări (noi) interpretate într-o manieră adecvată – în „rubato” și „solemn”- schimbă caracterul melodiei în „ceremonios”.

Piese instrumentale propriu-zise de nuntă sunt puține (E C -1955) o variantă melodică a cântecului miresei și o melodie *marș* - „Pă drum”...



- cântecul miresei .(Goleș – fragment)



- La ieșire din biserică – de la cununia religioasă (Hațeg ! - ?)



Moartea -În vremuri străvechi, precreștine, practicile legate de „moarte” erau - și ele – prinse într-un sistem ritualic, însoțit de „muzică” - sunete produse cu „instrumente rudimentare” și „vocal”- incantații, invocări -... melopeizate...Desigur, odată cu apariția religiei, ritualurile evoluează – și, sigur muzica se rafinează...Despre religia străveche – cu zeul central, Zamolxis - nu ne-au rămas prea multe documente ...materiale (și care există sunt greu de depistat și de „accesat” !). În schimb au rămas „cântări” ce potrivit structurilor lor par a veni din antichitatea precreștină. În timp unele s-au pierdut, altele au suferit transformări (mai mici sau mai mari) și s-au adăugat câteva . Din „piesele muzicale” mai

cunoscute practicate încă și astăzi amintim : *semnale funebre* (clopot, toacă,...bucium,..), *cântecul bradului*, *cântecul zorilor*, *cântece de priveghi* – pe alocuri cu *jocuri specifice* ;...și, mai apropiat de zilele noastre- - *verșul de jale* . Cândva cel mai practicat era *bocetul*.

În județul Hunedoara, iarăși Ținutul Pădurenilor este păstrătorul încă viu a multor practici legate de moarte. Iată:

Bocetul- este înțeles de folcloriști (etnomuzicologi) ca „o revărsare melodică a părerii de rău” după defunct. (C. Brăiloiu); și el (bocetul) este adresat mortului ca ... soț (soție), unchi (mătușă)... - un cântec simplu cu caracter de improvizație (potrivit...situației) și în care se povestesc aspecte din viața decedatului reieșind și relația dintre aceștia . Este de reținut că bocetul - de regulă - este zis de „bocitoare”- („știutoare” -numai femei, sau-rar- fete.) -[„... zi-i una ca din partea mea..”]

Parlato

Dra--gu' meu și un---chiu..... me---u

O, nu-ț' pă-----re, dra---gă, ră(u)---u

Ordinea apariției notelor...

Scărițele „nominale”

Scărița ponderală

Melodie simplă , în scară ce provine dintr-un tetracord coborâtor – (dorian-antic, sau frigian-medieval) puțin lărgit [do²-(si₁,la₁,sol₁,fa₁#,)→re₁]

Curgerea melodică este coborâtoare deci „scara muzicală” va fi și ea descendentă...



Ritmul cântecului este *silabic - parlando - rubato*

Cântecul bradului. Dacă persoana decedată nu este învârstă „se face *brad*”. Tăierea bradului de către feciori (în număr impar), după alegerea lui, se face cu lovituri de secrete -, „..fieștecare dă odată...” Pe traseul aducerii bradului spre casa defunctului și spre cimitir se zice „a bradului” -uneori după înhumare.

Textul patetic prezintă o paralelă între soarta tânărului brad (ales anume) și persoana pentru care a fost luat din locul lui firesc – din munte și așezat la mormântul „destinatarului” – unde se va veșteji și în cele din urmă se va usca...

Sonoritatea cântecului bradului este cu totul impresionantă – momentele în care se „zice” cântecul, conținutul textului și nu în ultimul rând interpretarea muzicală – tempo larg, desfășurare târăgănată, ornamentare bogată, și prelungirea unor sunete - dau solemnitate... melodiei. Iată - de pildă din Muncelul Mare :



destul de liber și rar
Ce---ti---nă de..... bra-----du..... Rău te-ai
du---ple-----ca-----tu..... î Rău te-ai du-ple'-'

Scară restrânsă în ambitus de 5^{tă} cu substrat tritonic $re_1..(mi_1)-sol_1-la_1$ cu pîen instabil ($fa-fa\#$) și cadență pe mi_1 (tr II) ; un curs melodic, în general, descendent; ritmul încadrabil în *parlando* într-o mișcare lentă .La

sfârșitul ultimului rând melodic ultimele două silabe „se înghit” - apocopa dublă - „Rău, te-ai duple’(-ca-tu) ”.

Cântecul zorilor. – se cântă dimineața, la fereastră, de către femei invocând zorile să-și întârzie...ivirea – în felul acesta câștigându-se timp...

Cântecul de priveghi - aproape a dispărut; l-a mai consemnat E. C. (-1954,Bătrâna); Decedatul în dialog cu moartea îi cere îngăduința de a mai rămâne cu ai săi.

Strigă moartea la fereastră asemănător cântecului de priveghi – se cântă înaintea scoaterii mortului din casă – doar sporadic (Lunca Cernii -).

Harângul se trage-n luncă întâlnit izolat (Meria) - un „cântec” care este pentru cei morții departe de casă [Tragerea clopotului în „dungă” – pentru situații deosebite !?! sau „...se trage în Lunca – localitatea – comuna-reședință (Lunca Cernii de Jos, Lunca cernii de Sus) - deci, ar putea fi o confuzie ... *luncă- dungă – Lunca.* (Cernii – localitatea - „comuna”) .

Versul de jale - de origine semicultă – melodia și versurile sunt comune unei zone mai întinse din Ardeal.

Alte genuri – neocasionale

Balada, doina și cântecul propriu-zis sunt forme de exprimare muzical-vocală individual-solistice.

Ele nu sunt legate de un anumit eveniment, prilej, ocazie. În județul Hunedoara, privitor la aceste forme, astăzi lucrurile **există** într-un anumit fel în vatra satului – la nană Floare sau baci Gheorghe – ei încă o mai au în ființă; apoi, destul de diferit - în mintea lelei Maria și bădiei Ion – ce s-au format într-o cultură „modernizată” prin școală; și, cu totul diferit în „gura” tineretului... - a informării superficiale și / sau eronate – mă refer la confuziile care se fac între termeni (baladă – doină – cântec propriu-zis vechi).

Trebuie reamintit ceea ce am mai spus ...: că județul Hunedoara are câteva suprafețe folclorice distincte : *Ținutul Pădurenilor* – versantul estic al munților Poiana Ruscă ; *Țara Hațegului* ; *Zona Momârlanilor* ; *Vatra Orăștie-Geoagiu* ; *Valea Mureșului Mijlociu* ; *Aria Moșilor de Sud* (Valea Crișului Alb).). Așa că o caracterizare exactă sub aspect *muzical-tehnic* a *baladei* , *doinei* și *cântecului propriu-zis de stil vechi* nu ar fi atât de dificilă pe cât de întinsă și ...plicticoasă. Totuși, vom purcede la un demers pe baza unor elemente cât de cât reprezentabile ...

Balada.

Ca modalitate de exprimare în fața unui auditor și doar la cerere balada presupune cel puțin un rapsod – *vocalist* și (cu *un instrumentist* căci momente *solo* alternează cu momente *instrumentale*...și

chiar *vocalitate* însoțită de *instrumental*. De o *formă arhitecturală* model a baladei nu se poate vorbi dar o *structură generală* este deslușibilă. Termenul - „baladă” – întâlnit inițial în 1852, la Vasile Alecsandri – își are originea în „*ballare*” (a dansa) la români este un gen „de ascultat” - nu de dansat (așa cum a rămas doar la câteva popoare europene).

Balada este o *narațiune* de mari dimensiuni.

În ciuda prezenței unor aspecte adesea fantastice (hiperbolizate, „*imposibile*”, de neînchipuit) baladele au un substrat real – personaje și fapte ce au existat cândva iar memoria comună le-a păstrat limitat sau „transformate”... dar expresiv (aici – în balade).

Tematica literară generală a baladei este foarte variată -

- *fantastice* (Soarele și Luna);
- *vitejești* (cotropitori, haiduci, hoțomani,- nu hoți !...);
- *curtea feudală* ;
- *familiale* (îndrăgostiții, soții, părinți și copii, frații ;
- *jurnale* orale (evenimente deosebite).

Geografic, balada, are o răspândire mai densă în sudul țării dar prezența ei este semnalată diferit și în celelalte întinderi -

Cerințele de *interpretare* și *zicerea baladescă* precum și o *structură* muzicală diferă de la o zonă la alta - de la un loc la altul – uneori chiar și în ... vecinătate.

Desigur, aceasta și datorită provenienței din *straturi diferite* (mai vechi sau mai noi) .

Vom întâlni balade în care predomină *declamarea epică* – mai mult la *lăutari*, mai puțin la „*țărani*”. De asemenea, mai cu seamă în Ardeal, întâlnim balade a căror melodii se poate confunda cu melodiile cântecelor propriu-zise de expresie epică având o structură „strofică fixă” și chiar texte de balade pe melodii de colinde.

Vocal-muzical în baladă suveran este *recitativul epic*.

Forma muzicală a baladei *d e b u t e a z ă* cu un preludiu instrumental în *formă liberă* ce poate fi diferit de „melodia” propriu-zisă din cuprinsul baladei; este urmat de un fel de *a t e n Ț i o n a r e*, de pregătire a auditoriului pentru *a s c u l t a r e* și se face printr-un text *rostit* sau *cântat* ...: „, Am să vă zic o-’ntâmplare // Să se mire mic și mare / De *ce* a fost să fie / ...”.

Preludiul (instrumental) și introducerea (vocală-rostită...artistic !...) pot să lipsească.

Execuția propriu-zis, vocală, a baladei, începe frecvent cu un sunet acut - uneori nu prea *prelungit* - ca o *i n t e r j e c Ț i e* după care urmează formula melodică inițială (uneori repetată). Interpretarea continuă vocal-solistice cu prezentarea întâmplărilor legate de subiectul baladei delimitate de momente instrumentale ce intervin între *e p i s o a d e l e* literare ale povestirii. Aceste interludii instrumentale dau posibilitate interpretului fie să se odihnească (vocal) fie să-și reamintească textul ; ele apar la sfârșitul unui *p e r i o d* literar. Fiind mai multe, dau impresia unei alcătuirii *s t r o f i c e* dar *flexibile*. Când *vocalistul* este și instrumentist (obligatoriu - *violonist*) s f â r ș i t u l strofelor (intermediare) este subliniat prin intervenția instrumentului în c a d e n Ț e - „, lăutarul” urmărește continuu *melodia* vocală cu sprijin instrumental dar într-o *dinamică* mai scăzută. (*mai î n c e t*). Această împletire muzicală – între *melodia vocală* și (aproximativ!) aceiași *melodie instrumentală* este ceea ce se numește în muzică e t e r o f o n i e.

O formulă „literară” încheie balada – ea nu are obligatoriu legătură cu conținutul narațiunii (povestirii) ci este ca o „întoarcere” la realitatea în care se ascultă „povestirea”...(...,„Și-acum! -/ Ia, mai toarnă-n păhărel / Să ne veselim nițel !...”...) În baladele mai întinse aceste „*h i a t*” -uri de aducere în *realitatea concretă* pot să apară de mai multe ori (delimitând „strofele” – calupuri de versuri)

În „continuarea” baladei se articulează, după un îndemn vocal strigat - „Vivart !...” –, o melodie de joc.

Desfășurare schematică literară

Preludiu Instrumental	Introducere recitată „închinare”	Episod Ep...-Ep...- ultim Ep	Formula literară finală	„Vivart” melodie de dans
-----------------------	----------------------------------	------------------------------	-------------------------	--------------------------------

Desfășurare schematică muzicală

Formule (turnuri) melodice caracteristice	Introducere declamată sau cântată (formule melodice caracteristice)	Episoade vocale în alternanță cu interludii instrumentale; (sfârșitul episoadelor vocale poate fi subliniat instrumental – eterofonie)	Formulă de încheiere - „vivart”- melodie instrumentală de dans
---	---	--	--

Desigur, această structurare nu este absolut obligatorie....

În exprimarea muzicală domină *melodia silabică* („un sunet – o silabă”) – fără ornamente...sau foarte puține – *apogiaturi* simple, duble (mai mari - rar); *recitativul melodic* (vorbire melodizată) sau *recto – tonno (monoton)* joacă un rol important la susținerea expresivă a baladei în structurarea ei.

„În desfășurarea *secțiunii mediane* – cea mai importantă, *s.n. – combinația de formule melodice* (transpuse, modificate ritmic sau melodic,...) cu recitativul recto-tono și „parlato” dau, practic, posibilități nelimitate de *improvizării* unor interpreți talentați...(Ghe. Oprea & L. Agapie - „Folclor muzical românesc”- București,1983,pag.286).

Profilul *melodic descendent* al formulei inițiale a baladei uneori este precedat de *interjecții mono-sau poli-* silabice (Of, of, of, of, !...)

Melodiile din secțiunea mediană se bazează pe *transformări și variații* ale celulelor, adesea, regăsite în formulele inițiale; profilul melodic al

medianelor este de regulă coborâtor sau șerpuitor (crenelat, ondulat,...). Totuși *aspectul sonor* general al „baladei” este descendent.

Tot „vocal” semnalăm prezența unor fragmente zise ca o rostire ușor muzicalizată - „bășmite”.

Ambitusul, în general, al baladelor nu este prea extins dar cu cel al formulelor mediane mai restrâns.

Mersul melodic este predominant treptat (alăturat) însă nu lipsesc sunetele de sprijin, glisondo-uri (alunecări) pe întinderea unei cvarte / cvinte sau chiar mai mari - în sens *suitar* sau *coborâtor*.

Ritmul *parlando* (rubato) este propriu baladei; aspectul *quasi giosto silabic* este provenit din cel *parlando* prin marcarea ușoară, uneori, cu durate mai mari a silabelor accentuate...

Dar...la noi..., câte bordeie atâtea obicei ”...Așa încât nu-i de mirare că balada (și) în județul Hunedoara este, încă, zisă des în colindat (drept *colindă a ciobanului* – a celor ce au oi...mai multe) – executată de *ceată*; probabil, cândva, în aceeași conjunctură – anume,, o mulțime care *petrecea*”; zăbovind la câte-o gazdă (mai înstărită – în Ardeal!-) la cerere (!?) se spunea (și) o *baladă* (desigur, cei mai mulți având oi... ..*Miorița* (!?!)) era preferată...

Uneori este zisă ca și cântec propriu-zis aproape,,doinit’ - „*La Poiana Mărului*” („A Mantului”-- Lunca Cernii – M. I) sau cu întorsături (*turmîri*) melodice *împrumutate* („A Vlaicului” –Nojag-F. C.).

De înțeles, sporadic o întâlnim mai cu seamă ca *poezie populară recitată* („Nevasta vândută” Măgura, M. M). Probabil, cândva au avut și „melodii” dar care s-au uitat – s-au pierdut ori n-au avut (!?...). Oricum - bine că se mai *practică*!...

Mai spunem că în *repertoriul păstoresc* se semnaleză sporadic și „*Când și-a pierdut ciobanul oile*” notată fără text (în „*Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor – Hunedoara*”, Ed. Muzicală, Buc.,1959, pag. 129. -) . De bucuria găsirii oilor, la sfârșit, ciobanul trage o „zicală” *de joc* ce poate aminti de „vivar”-ul din „balada întregită” Pe alocuri cei chestionați „...*parcă...*” își amintesc de o asemenea p o v e s t e ...

Dăm mai jos spre exemplificare „A Mantului”

La Poiana Mărului -, A Mantului "

Parlando - Rubato

La Po---is-----na Mă---ru-----lui.....(-i)

Paș---te ca---lu Man---tu-----lui.....

Paș---te ca---lu Man---tu-----lui.....(-i)

La Poiana Mărului
La Poiana Mărului -
Paște calu Mantului;

Viñeri sara l-o 'pușcat –
Viñeri sara l-o 'pușcat,
Duminiãă l-o-ngrupat...

Calu paște și rânchează -
Calu paște și rânchează,
Mantu doarme și visează ...

Duminiãă pè la dzèce -
Duminiãă pè la dzèce
Lumea(?) toată îl petreçe

Mantu nu-i și Mantu nu-i –
L-o 'pușcat un văr de-a lui -
L-o 'pușcat un văr de-a lui -

Duminiãă la un ceas
Toãte clopotèle-or tras –
Toãte clopotèle-or tras

.....

și, alta ...

„ A Vlaicului ”

Parlando (*de voie*)

Nojag (*Valea Florilor*) - F. C

Vlai--cu---le, fiu de.....ță-----ran, *măi*

Sin--gu---rel.....ți-ai fă---cut plan.....(*măi*)..

Ca să-ți faci a-----e---ro---plan, *măi*

The musical score consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics are written below the notes, with some words hyphenated and dotted lines indicating syllable placement. The second staff continues the melody with similar notation. The third staff concludes the piece with a double bar line. The lyrics 'măi' are written in italics throughout the score.

Vlaicule – fiu de țăran, măi,
Singurel ți-ai făcut plan, măi,
[*Ca să faci aeroplan, măi(?)*]
Vlaicule, Vlăicuțule (măi)(!)

Ca să faci aeroplan, măi
Și să treci peste Vulcan, măi,
Vlaicule, Vlăicuțule (măi)

Aeroplan ți-ai făcut, măi, -
Jos în munte tu-ai căzut, măi,
Vlaicule, Vlăicuțule (măi)

Când ai fost să treci Carpații
Să dai mâna cu-a tăi frați

Doina

Generalități

- D o i n a se cântă solo, oricând, în intimitate sau în public – fără a necesita un anume prilej.
- Doina s-a dezvoltat în perioada intens păstorit diferențiindu-se de-a lungul vremurilor în plan regional – zonal. În unele regiuni melodia este adaptată la texte poetice lirice sau texte ocazionale (în raport de necesități – texte pentru cununa grâului, bocet,..., cântec de leagăn.
- N. Iorga consideră că originea sa (a *doinei*) „trebuie căutată în vechea muzică a tracilor – străbunii tuturor naționalităților de la Carpați și din Peninsula Balcanică”; referiri la *doină* întâlnim la Cantemir și Sulzer .
- Teoria naționalistă - cum că *doina* ar fi neaoș românească – (teorie romanticilor) – este clătinată puternic de cercetările folcloriștilor în Balcani, în Ucraina, și...în îndepărtata Spanie (!?). După cercetări mai noi s-a constatat că termenul *doină* și chiar versuri ca „hai mândră și doina”, „cine-a zis doina, doina” sunt cunoscute și la letoni și lituanieni...
- Terminologia populară a d o i n e i (numele ei) variază regional : *horă lungă* , *hore*, *cântec* (în Transilvania), *cântec lung*, ...*ca la Jii*, *oltenesc*, *de jale*, *de codru* ,*de coastă*...Termenul „doină” se pare că s-a răspândit prin intermediul cărturarilor (preoți, învățători, ..., dascăli) în ultimele secole aplicându-se la orice melodie interpretată *rubato*, ad libitum, - ornamentată intens (melisme) și cu caracter melancolic...
- Doina se delimitează de *cântecul propriu-zis* (cu care, de câțeva vreme, se confundă chiar și de practicanți - „cântăreți făcuți – nu născuți”...) prin expresia artistică - „cântecul doinit” are formă fixă, uneori concisă, clară-strofică ; *doina* însă este un gen *improvizatoric* neavând un contur fix ; maniera de interpretare are și ea o importanță deosebită...Forma și valoarea artistică a *doinei* depind de gradul de trăire emoțională, talentul și

expresivitatea interpretului (care este și „creatorul” în fapt a doinei căci interpretul „recrează” productul însușit cândva aducându-i elemente cerute, simțite, de moment...)

• C^{tin} Brăiloiu, prin d o i n ă înțelege o *melopee* pe care executantul o *improvizează* într-o continuă variație pe baza unor formule și procedee proprii, tradiționale, într-o formă liberă (deschisă).

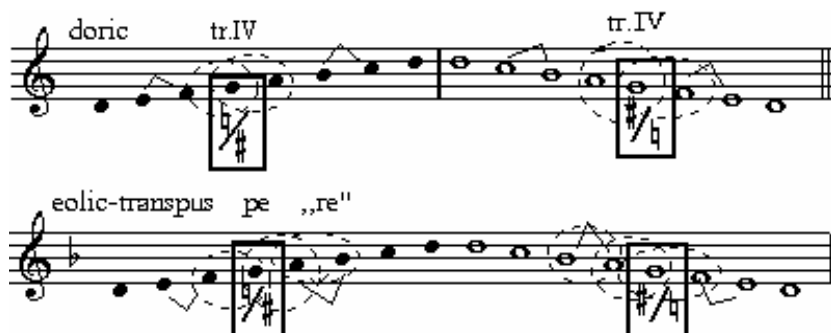
Trăsături specifice și alte probleme muzicale generale privind doina

- *sufnul larg* al frazelor muzicale este dominat de bogăția de *ornamente*.
- *ritmica liberă* (in general - *parlando-rubato*) cu raporturi de durate de 1:4 și chiar 1:8



- *forma arhitectonică liberă* - alternanță dintre episoade improvizatorice cu recitative și formule melodice ample.
- fraze inegale ca dimensiune deși se aștern pe un tipar metric tipic (octosilabic)
- *elementele stilistice* vizează atât • emisia specifică locală – colorarea vocalelor, uneori cu sunete înghițite, gâlgâite,..., o „zicere” individualizată” cât și • sistemul sonor (scări) și frecvența ornamentării – melisme (pe trepte importante ale scării), libertatea de „modificare” (variere) a duratelor și combinarea valorilor „ritmului”, precum și • modul de îmbinare a versului cu fraza muzicală (lărgirea versului cu interjecții, refrene,) dar și • altele – cum ar fi „intonarea netemperată” (?!- uneori cu impresia de „fals”!?) a unor sunete.

- doina prezintă astăzi stadii diferite de evoluție – doina maramureșeană pare să fie mai arhaică decât cea oltenească
 - se observă diferențieri zonale
 - doina a suferit transformări inegale prin actualizări și influențe ale altor genuri – mai ales a cântecului propriu-zis vechi.
 - se poate afirma că doina este încă vie în câteva regiuni – Oltenia (N), Muntenia, Moldova, Bucovina și Transilvania (N). În Banat se execută doar instrumental; de asemenea, în Bihor, doina vocală a dispărut; în schimb a câștigat teren cântecul propriu zis (vechi) cu intonație...„doinită” (în sens de melodicitate deosebită)
 - tematica literară indică izvorul ei în viața de toate zilele și este de o impresionantă varietate și realism - menirea ei fiind de a zugrăvi întreaga complexitate a vieții omenești, a individului sau a colectivității – în primul rând frământări interioare : dragostea, dorul, suferințele, nemulțumirea socială, viața haiducească, revoltam...
 - în timpul execuției apar numeroase interjecții (muzicale) ajungând la 4-5 silabe ce se zic pe un desen melodic specific ; uneori frazele muzicale sunt amplificate cu un fel de refren – d. e. -, „ hai, doina și doină” sau ceva asemănător.
 - sub aspect muzical reținem
- *scări intonaționale nemodulante* - dar adesea modul doric cu tr. IV modificată suitor (↑)-[4^{tă} +] sau eolicul cu 4^{tă}+



Rubato

Doi---nă zic, doi---nă sus-----pi-----nu

Tot cu doi---na mă... mai țin-----nu

Tot cu..... doi---na mă mai.. țin

Distingem la fiecare doină, în concluzie, trei părți:

1. *Partea de început* ce poate să cuprindă o formulă cu caracter facultativ zisă pe silabe (sau interjecții – of, da; ai; ș. a.) uneori urmată de un sunet lungit cu o apogiatură inferioară sau echapée, fie o formulă inițială cu caracter regional, (sau zonal, local, stil propriu de interpretare,...)
2. *Partea mediană*, alcătuită din formule melodice care alternează liber, uneori cu repetări sau după inspirația de moment a interpretului; numărul rândurilor melodice variază și el de la o execuție la alta chiar la același interpret...
3. *Partea încheiere* poate fi constituită din 2-3 fraze (înrudite) ce se succed fără întrerupere.

- libertatea improvizației la doină depășește cu mult „obișnuitul” celorlalte genuri (balada, bocet,..) și se referă cu precădere la modul de ornamentare – și chiar de articulare (îmbinare și alternare) a elementelor tradiționale după maniera cunoscută - de pildă, la orientali – principiul „mâquam-ului”.

Forța emoțională a doinei rezidă în echilibrarea elementelor „recitative” cu cele „melodice” rezultând o expresie lirică „inexprimabilă” altfel...

Se cunosc două **tipuri de doină** – **doina vocală** și **doina instrumentală**. Doina instrumentală aparține fie stilului vocal (chiar sunt transformări și adaptări la instrument a unor melodii vocale-!-) fie stilului

instrumental – acestea constituie o categorie aparte cea luat naștere și s-a dezvoltat în cadrul vieții păstorești. Doina instrumentală de origine vocală se deosebește de doina vocală prin suflul larg al frazelor, formule tipice instrumentale, ambitus larg și „mobilitatea” (alterarea) frecventă a notelor – sunetelor.

Privitor la *modul de execuție* și *trăsături stilistice* remarcăm :

- doina vocală propriu-zisă spuneam că este diferențiată zona (maramureșeană, oltenească, bucovineană, ...) dar cu un număr mare de tipuri și subtipuri (sau ales sub aspectul conținutului literar – ca tematică.: doina haiducească, doina de înstrăinare, doina de codru,...)
- doina instrumentală este executată la instrumente aerofone (cimpoi, fluiercaval,) sau „lăutărești” (cordofone – vioară, violă-„braci”); ele au denumiri speciale-generice: „a oilor”, „a ciobanului”, ...și „șireagul” - astăzi, prin „șireag” înțelegându-se aproape ori ce „zicală” instrumentală ce însoțește păstorul în „relație” cu turma – o adună, o pornește, o conduce, o oprește,.....până mân’că ... le mai zîc din fluiere...” (?! poate invers – le „zice”... ca să mănânce... liniștite!?)

Doina de dragoste - de origine mai nouă. A luat naștere din *practica* și *influența* lăutarilor pe baza elementelor tipice ale doinei, a stilului melodic ale cântecului propriu-zis și probabil a muzicii orientale adusă de aceștia („lăutari”). Denumirea de *doină de dragoste* este improprie – provizorie - și se datorează tematicii literare – exclusiv de dragoste (chiar excesiv), uneori cu accentuarea erotismului (apropiat de „subcultură” languozitate și libidinism - vezi o imensă parte din „manelele actuale” - căci „maneaua autentică” are o oarecare valoare!) sau cu funcție distractivă. Sub aspect muzical „doina de dragoste” preferă scări muzicale cromatice sau cu o mare mobilitate a treptelor; abuz de „sensibile”; melodii cu caracter cantabil, în registru acut, cu refrene regulate (versificate- „prinse” în

calup); cu ornamentație bogată și tendință spre o „ritmică măsurabilă” în *rubato* ...sau „giusto”- cu pasaje vioaie însoțite de „țitură mărunță”.

Rubato

Ba---de do---rul..... du---mi-ta---
 --le..... a. Ba-----de..... do---rul du--
 mi-----ta---le..... a.
 Fa--că-l..... Dum-ne--zeu o floa-----re..... a
 Fa---că-l... Dum-ne--zeu..... o..... floa---re

Cuprins

Preliminarii	9
Diferențieri, delimitări, noțiuni – definiții	9
Folclorul în Artă și funcția lui socială	10
Valorile folclorului	11
Relația folclorului cu tradiția	13
Sincretismul.....	14
Personalități din cultura română despre folclor	16
Etnomuzicologie	19
Generalități.....	19
Făuritorii etnomuzicologiei românești	20
<i>Hărți</i>	<i>23</i>
Date și aspecte privitoare la județul Hunedoara	25
Geografia.....	25
Istoria.....	27
Etnografia	32
– Câteva obiceiuri și practici folclorice consemnate	
în județul Hunedoara	41
Folclor hunedorean în atenția cercetătorilor și a altor	
oameni de cultură	46
A. Folclor literar	46
B. Folclor muzical.....	51

Concepții și teorii despre folclor.....	54
<i>Principii. Metode. Tipuri de cercetare.....</i>	<i>55</i>
Principii	56
Metode	57
Tipuri de cercetare	58
<i>Trăsături generale și specifice ale folclorului.....</i>	<i>59</i>
Caracter colectiv, caracter oral, anonimul, caracter sincretic, caracter național	59
Organologie populară	61
<i>Clasificare</i>	<i>61</i>
Pseudoinstrumente, instrumente - idiofone, membranofone, aerofone, cordofone	61
Formații	63
Morfologia cântecului popular	64
<i>Poetică și versificație.....</i>	<i>64</i>
Trăsături generale ale versului rostit	64
Generalități privind versul <i>cântat</i>.....	68
• Tipare de vers68	
– <i>Fracționare</i>	69
▪ Elemente ce apar în <i>interpretarea vocală</i>	70
Alte elemente și aspecte ale melodiei.....	73
Picioare metrice	80

<i>Sisteme sonore</i>	86
I. Sisteme oligocordice	86
A. cordiile	86
B. toniile	87
II. Sisteme pentatonice	89
III. Pentacordii-hexaordii	90
IV. Scări heptacordice	92
+ moduri transpuse	95
• Moduri acustice	96
■ Moduri cromatice	96
■ Moduri ultradiatonice	97
Cadența	98
Formula cadențială	98
Analize	99
<i>Sisteme ritmice</i>	102
■ bicronie	102
A. Ritmul giusto-silabic bicron	103
B. Ritmul parlando-rubato	105
C. Ritm acomodat pașilor în mers ceremonios	107
D. Ritmul copiilor	107
E. Ritm distributiv- (divizionar)	109
F. Ritm aksak	110
• Probleme legate de accente și măsuri	112
G. Ritmul de dans	120
H. Ritmul de toacă	123

<i>Forma arhitectonică</i>	124
Refrenul	124
Structura arhitectonică	128
Tipuri de strofă	130
Folclorul obiceiurilor	134
Generalități	134
...	
Obiceiuri din ciclul calendaristic	137
A. Obiceiuri de iarnă	137
B Obiceiuri de primăvară-vară.....	147
– <i>Șezătoarea</i>	153
<i>Repertoriul păstoresc</i>	155
Folclorul vârstelor și al obiceiurilor vieții de familie ...	156
Folclorul copiilor	156
Cântecul de leagăn	160
Repertoriul obiceiurilor legate de momente importante din viața omului	165
Nașterea	166
Căsătoria	166
<i>Nunta</i>	166
Moartea	170

Alte genuri – neocasionale	174
Balada	174
Doina	181
Generalități	181
Trăsături specifice și alte probleme muzicale	
privind doina	182
Tipuri de doină.....	185
<i>Cuprins</i>	188

Corneliu Bogariu



S-a născut în 25 aprilie 1944 în satul Tâmpa, comuna Băcia, județul Hunedoara. Primele noțiuni de muzică și inițiere la vioară le primește din partea tatălui - învățătorul Gheorghe Bogariu. Urmează cursurile Liceului Pedagogic din Deva sub îndrumarea muzicală a cunoscuților profesori Ionel Munteanu și Ion Ignaton. Absolvă liceul în 1964 apoi urmează Conservatorul „Gheorghe Dima” din Cluj, audiind cursurile de folclor muzical ale lui Ion R. Nicola, Traian Mârza și, ulterior, ale doamnei Ileana Szenik.

După absolvire a fost profesor de muzică la Colegiul „Decebal”, Liceul de Muzică și Școala Generală „Lucian Blaga” din Deva.

Lucrări publicate:

- Culegeri de folclor muzical (colinde) în două volume (1980-1985)
- Studii de etnomuzicologie în revista de etnografie și folclor „Miorița” - Deva
- „Convorbiri privind colindatul și alte practici de iarnă” (volumul I-2002, volumul II-2003, volumul III-2004, apărute la editura „Media Musica” - Cluj)
- Colinde din județul Hunedoara:
 - volumul I - „Printre lini, printre mălini” -2002;
 - volumul II - „Roșu soare a răsărit” - 2003 ambele la editura „Media Musica” - Cluj.
 - volumul III - „Fete mari făclii s-aprindă” (Colecția ETNOLOGICA, nr. 6 - 2006 – Centrul județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Hunedoara)
 - volumul IV - „Cu peana... cu colțu ... cu cornu” (Colecția ETNOLOGICA, nr. 7 - 2006 – Centrul județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale Hunedoara)
- A colaborat fructuos în domeniul muzicologiei cu conf. dr. Ioan Bocșa.

