

CORNELIU BOGARIU



**CURS DE FOLCLOR
MUZICAL**



EDITURA  CORVIN
DEVA

CORNELIU BOGARIU CURS DE FOLCLOR MUZICAL

CORNELIU BOGARIU

**CURS DE
FOLCLOR MUZICAL**

Partea II

**pentru elevii de la Școlile de Arte și Meserii,
cu un studiu introductiv de Mariana Deac**

DEVA

2008

12
2007

COLECȚIA
„ETHNOLOGICA”

Redactor:

Prof. MARCEL LAPTEȘ

Sigla colecției: SIMONA RUSU

Machetare și tehnoredactare: DANI ÁGNES

Culegere computerizată: DIANA BOGARIU

Corectura: CLAUDIA MARIA ADAM

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 (vol. II) / Corneliu

Bogariu. - Deva : Editura Corvin, 2008

Bibliogr.

ISBN 978-973-622-355-6

398.8(498)

Această carte apare sub egida:

**CENTRUL JUDEȚEAN PENTRU
CONSERVAREA ȘI PROMOVAREA
CULTURII TRADIȚIONALE
HUNEDOARA-DEVA**

Director: Mariana Deac

La izvor de cântec hunedorean

Cunoașterea aprofundată a tuturor aspectelor folclorului național și local constituie o întreprindere culturală de mare răspundere. De-a lungul timpului s-a acumulat un adevărat tezaur a creației populare tradiționale concretizate în vaste **culegeri folclorice; studii etnografice** referitoare la spiritualitatea oamenilor din satele noastre reușindu-se astfel o cuprindere mai amplă a creației folclorice trecute și actuale.

Cele mai multe lucrări de folclor au reliefat **domeniul literar și muzical**, prezentat în ultimul timp sincretic; evidențiindu-se **mutațiile** petrecute în muzica populară în timp și spațiu. S-a depășit astfel stadiul de **culegere globală** a faptelor folclorice și au apărut, tot mai des, analize și interpretări prin **metode moderne, structurale și interdisciplinare**, capabile să evidențieze indubitabil importanța manifestărilor folclorice în cadrul comunităților rurale contemporane.

Domeniul folclorului muzical s-a bucurat de o atenție deosebită în cercetarea științifică fiind aspectul cel mai deosebit al manifestărilor spirituale etnofolclorice. **Dimitrie Gusti**, fondatorul școlii românești de sociologie, arăta cu claritate, în 1940, care este scopul cercetărilor folclorice: **Scopul cercetărilor de teren și apoi de documentare întrece cu mult strângerea materialelor...el trebuie să atingă toate treptele științifice: de la culegerea și sistematizarea datelor până la interpretarea și încadrarea teoretică având drept scop final crearea de arhive folclorice locale dar și de cărți teoretice necesare studiului folclorului.**

Este evident pentru oricine, cercetător sau amator în folclor, că tradiția etnofolclorică a suferit de-a lungul timpului o **serie de mutații**. Pentru cei care se apleacă asupra existenței țaranului contemporan încercând să-i înțeleagă coordonatele timpului său, devine tot mai clar că au intervenit **multe schimbări mentale** în percepția, înțelegerea și interpretarea faptului estetic. În atare condiții ne punem firesc întrebarea ce se întâmplă cu folclorul muzical contemporan care a depășit de mult stadiul de creație colectivă și orală anonimă, devenind spectacol mediatizat în mass-media audio-vizuală.

Raporturile tradiționale ale folclorului muzical în comunitatea sătească și-a **modificat coordonatele** în direcția păstrării și creării muzicii populare care se manifestă

acum în mod organizat la așezămintele culturale sătești, organizații etnofolclorice și școli populare de artă.

Muzica populară, folclorul muzical, a ajuns să fie învățat în școli generale sau specializate de către **generația tânără**, care prin talent nativ și instrucție specifică, ajung să fie **promotori valoroși, interpreți de melos popular autentic**, stabilind pe noile coordonate culturale contacte artistice valoroase între muzica populară și cea cultă.

Instituția noastră s-a preocupat permanent în activitatea de cercetare și valorificare a folclorului local, hunedorean de domeniul muzical (al tradițiilor și datinilor) bazându-se pe multitudinea și bogăția aspectelor muzicale, populare, a puternicii emulații artistice la nivelul comunităților rurale.

An de an, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale și-a făcut un program generos de stimulare a publicațiilor de cercetări etnofolclorice muzicale menite să sprijine manifestările artistice specifice, ale culturii populare.

Apariția **Cursului de folclor muzical** a *prof. Corneliu Bogariu* completează în mod armonios preocupările instituției noastre, continuată în acest an 2008, fiind totodată și un valoros instrument de lucru pentru profesorii de specialitate din școlile de muzică care se preocupă de instruirea muzical – folclorică a elevilor.

Cursul de folclor muzical este structurat pe două volume ca **manual didactic**, în primul rând, care să servească procesul instructiv-educativ din Școlile de Arte și Meserii, la diferitele secții de canto-popular și instrumente muzicale populare.

Autorul arată cu modestie, că acest manual muzical **va ajuta mai mult în înțelegerea atât de complexă a folclorului muzical**, motivând că **modestele mele realizări din cercetarea muzicii populare sunt puse la dispoziția profesorilor și elevilor cu toată dragostea și prețuirea pe care le am pentru cultura populară**.

La baza cursului stă, desigur, **predarea cunoștințelor de tehnică vocală folclorică** din cadrul orelor de canto popular încât **absolvenții** acestor secții să se încadreze plener în acuratețea specificului muzicii populare fiind mai apoi **promotori activi ai autenticului și frumuseții melosului tradițional**.

Astfel, **Cursul de folclor muzical** conține în volumul I, elemente esențiale de familiarizare cu diferite aspecte ce țin de folcloristică în general și de folcloristică muzicală în special prin oferirea soliștilor vocali și instrumentali unui **repertoriu teoretic și practic**, variat și de adevărată valoare artistică.

Primul volum arătat anterior este structurat pe capitole fundamentale teoretice cu

exemplificări **punctuale** din repertoriul muzical hunedorean: **Etnomuzicologie, Concepții și teorii despre folclor, Organologie populară, Morfologia cântecului popular (sisteme sonore – sisteme ritmice), Folclorul obiceiurilor.**

Cel de-al doilea volum al cursului familiarizează pe elevii noștri de la Școala de Arte și Meserii cu **repertoriul dansului popular – melodii autentice ale folclorului muzical hunedorean** analizându-se cu pertință melodică, ritmică și forma acestora în cadrul sincretismului muzică – dans – instrument popular. Sunt menționate analitic – comparatist prezențe și influențe din arealele etnofolclorice limitrofe județului nostru unde arhetipurile **cântecului propriu-zis** sunt prezentate pe larg cu repertoriul adiacent.

Lucrarea **prof. Corneliu Bogariu**, se înscrie, astfel, în programul științific elaborat de instituția noastră într-un proiect mai larg, acela de reconstituirea aspectelor folclorice a spiritualității hunedorene, a celor care au fost odată în memoria comunităților precum și acelor ce se mai păstrează astăzi.

Rolul nostru este de a le **conserva** dar și a le aduce în atenția contemporanilor ca fiind fapte identitare a permanenței noastre spirituale.

Apariția **Cursului de folclor muzical** în peisajul cultural hunedorean este și dovada vie și grăitoare a **profesionalismului și contribuției colectivului cercetătorilor** de la secția **Cercetare și valorificare a culturii tradiționale** a instituției noastre care prin modestie și seriozitate a îngrijit această carte cu hărnicie, asigurându-i **condiții grafice dintre cele mai frumoase.**

Cursul de folclor muzical al *prof. Corneliu Bogariu*, după părerea noastră, premieră în cercetarea etnofolclorică, răspunde cu generozitatea dezideratelor timpului nostru pentru că **folclorul nu moare niciodată** atâta timp cât este vegheat cu dragoste și pasiune și este transmis urmașilor cu devotament și profesionalitate.

Ec. Mariana Deac

*Director al Centrului Județean
Pentru Conservarea și Promovarea
Culturii Tradiționale Hunedoara*

I. CÂNTECUL PROPRIU-ZIS

(*elemente din latura literar-poetică*)

- cântecul exprimă direct sentimentele, aspirațiile și trăirile poporului – el își are scânteia în inima acestuia;
- cântecul folcloric a fost creat – simțit și exprimat – ca îmbinare între text și melodie. Asta nu înseamnă că doar *textul* separat nu ar putea viețui – ca *versuri* iar *melodia* - ca *muzică*; îmbinarea celor două laturi prin *interpretare* ține de actul creației artistice;
- *cântecul* ca mijloc de exprimare artistică - drept *poezie* – după unii literați se învecinează atât cu doina cât și cu strigătura;
- în context trebuie să amintim și o specie lirică urbană apărută cam pe la 1800 – „cântecul de lume” – catalogată de unii drept folclor. Să-i zicem folclor urban - „făcut” de orășeni și nu „născut” în gospodăria țărănească;
- cântecul propriu-zis (cântecul „lumesc”-profan, rural) este de departe cea mai consistentă grupare a producțiilor folclorice. Până prin 1990 s-a încercat, cu reușite notabile, o revigorare și a repertoriului ceremonios, adevărat – nu atât de profan pe cât de (pre-)/ necreștin. Astăzi (după 1990) – revitalizarea vizează parcă mai mult latura religios-creștină (nu neapărat de aspectul ortodox – tocmai, dimpotrivă). Dintre acestea unele tind să se îndepărteze de sfera liricului intrând în cea epică. Așa se face că în interiorul arcului carpatic (Transilvania) vom întâlni multe cântări (cântece) cu puternic iz epic deși ele (acele cântări) nu sunt balade. Semnalăm astfel prezența cântecului cu tematică literară de expresie epică și nu lirică așa cum îi este specific cântecului propriu-zis;
- pe de altă parte, domeniul tematicii cântecului s-a lărgit ca urmare a preluării multor aspecte specifice doinei; fenomenul este vizibil în vestul Ardealului (Hunedoara – Banat - Bihor) unde doina a cam dispărut în schimb cântecul „doinit” (muzical) cu tematică (literară) lirică a proliferat;
- din vasta creație lirică în versuri aparținătoare cântecului propriu-zis dăm ca teme: * cântec despre cântec; * cântec despre relațiile familiale; * cântec de

iubire; * cântec de jale; * cântec de urât; cântec cu tematică socială; * cântec de înstrăinare; * cântec de muncă; * cântec de cătănie; ș. a., cum ar fi * cântec de război. Această ultimă subgrupă interferează cu genul epic propriu-zis apropiindu-se fie de baladă (la noi - Vlaicu, Mantu, Chiva) fie de cântecul epic fantastic-mitologic (Soarele și Luna) sau de cântecul haiducesc (Pintea Viteazul).

Imaginile reprezentate prin lirica populară vizează participarea •cerului - cu stele, cu nori, cu lumina; ori a •pământului – cu lunca, cu dealul, cu valea, cu muntele; de asemenea •râul - cu izvorul : „Unde-i mic / Unde-i mai mare / ”, cu malul, cu prundul; •codrul cu toate ale lui - știute și neștiute -, „Codrule, frunză rotundă / Slobozi-mi o țîr’ de umbră / Să mă umbresc cu ”; • anotimpurile – invocate cu prioritate primăvara și vara cu descătușarea tumultuoasă a energiilor pozitive ale omului ; •flora – bradul, fagul, salcia, teiul (Teiule cu frunza lată /) – uneori ca refren : frunza, floarea, creanga – diferitelor specii; • fauna – primează păsările frumos cântătoare: cucu, mierla, ciocârlia. Și se poate continua cu o tematică dominată (totuși) desprinsă din dragoste-drag, din dor-frumos, din „căsătorie-nuntă” alături de urât, de traiul greu; despărțirea – departarea, ș.a. ...

Îmbogățirea repertoriului cântecului sub aspectul textului poetic – al versurilor – ține de creatorul lor și mai puțin de mijloacele de exprimare căci de la o vreme se întâlnesc tot mai multe versuri doar rostite sau scrise – necântate. Distingem dar, mai nou, *cântec-poezie* (rostit) alături de tradiționalul *cântec-zîs* (cântat).

II. CÂNTECE „ZÎSE” CU MELODII (CÂNTATE)

(distribuție taxonomică)

a) Ocazionale (zise în anumite situații)

- Cântecul în folclorul copiilor – anotimpuri: pițărâi, cântece de stea, ...
– alte situații: numărători, invocări, ...

- Cântecul de leagăn
- Cântece legate de practici din ciclul calendaristic:
 - iarna:colinde, cântece de stea, colinde religioase, cântece de iarnă, învergelatul, sorcova, ...
 - primăvară, vară: popelnic, hăulit, „cununa grâului”,
 - șezătoarea – claca;
- Evenimente și momente importante din viața omului
 - nașterea
 - (- cântecul de leagăn)
 - căsătoria-nunta : cântec la mireasă, la mire, la alte personaje; la masa mare,...
 - repertoriu funebru: bocet, a bradului, verș de jale,

b) Neocasionale (nelegate de vreun prilej)

- balada
- doina
- **cântecul propriu zis**
 - * stil *vechi*,
 - * stil *modern*,
 - * stil *nou.- contemporan*
- cântecul vocal dansabil
- cântecul epic
- cântecul muncitoresc
- cântecul orășenesc
 - * cântecul de lume
 - * cântecul în stil popular
 - * cântecul de voie bună : la petrecere,
 - * cântecul de ascultat – de ambianță
- manea-ua

Prezentul volum - (II) – dezvoltă doar **cântecul propriu-zis**

Muzica cântecului propriu-zis

Generalități

- Pentru a-l deosebi de alte cântări aparținătoare repertoriului ocazional și neocazional, C^{tin} Brăiloiu introduce în limbajul specific etnomuzicologiei termenul de „cântec propriu-zis”.
- Cântecul propriu-zis poate fi cântat - << z î s >> de orișicine, ori unde și oricând, numai că sunt necesare calități muzicale și...respectarea unei morale generale căci, de pildă, nu se cuvine a se cânta, în biserică „zicăli” nepotrivite sau, să zicem, la vremea Crăciunului nu se cade a se auzi decât colinde sau cele potrivite.
- Cântecul este interpretat de tineri sau bătrâni, de fete ori neveste - pentru sine sau pentru alții; singur ori în grup – ca monodie (o singură melodie) sau heterofonie (mai multe voci cântă aproximativ „aceiași melodie”) ori este însoțit de sunete instrumentale (mai ales aerofone) uneori în alternanță, alteori – simultan.
- Simțirea satisfacției de a cânta mărturisită sincer de interpreți ne îndreptățește să afirmăm că el (cântecul) este z i s nu numai ca nevoie de exprimare a unui conținut imaginistic dar și ca revărsarea preaplinului psihic-interior (cântec despre cântec - „Cine-o ghăcit horile” – hore=cîntec). El este cântat din plăcere sau nevoie, în singurătate, la muncă, la petreceri, la șezătoare, la nuntă, la înmormântare.
- Se poate spune că el (cântecul) a avut o funcție comunicativă - prin exprimare artistică - a sentimentelor, a gândurilor, a stărilor sufletești; - „ de alinare”. Dar are (acum pare-se că tot mai mult) o funcție distractivă. Schimbări ale ponderii funcțiilor s-au făcut în timp.
- Reluarea permanentă și înnoirea continuă a dus la șlefuirea inovațiilor dând naștere unui important număr de creații grupabile după tipuri melodice determinate de simțirea artistică comună (a) unei grupări umane și practicarea continuă a lor de către membrii acesteia, (specii și subspecii).

- Maturizându-se, un cântec devine un cadru fix – un „model” – în care aportul interpreților este limitat de calitățile vocal-muzicale proprii. Ulterior vor apărea și vor fi acceptate alte modificări, ritmico-melodice (și de text) ale „modelului”- variante valabile „artisticește” – mai mult sau mai puțin depărtate față de „tiparul original” – putându-se ivi, în felul acesta, chiar creații noi .

- Desigur, un echilibru activ - conștient și calificat - între tradiția certamente valoroasă și inovarea cu pretenție actualizatoare poate duce la un salt calitativ în evoluția cântecului. De aici necesitatea cunoașterii a cât mai multor aspecte ale laturii muzicale a cântecului propriu-zis.

- Stilul *giusto* este prezent în piese vocale și piese de dans sau cu alură de cântec propriu-zis [gisto = just, precis, exact – se referă la „corespondența” dintre gruparea vocală rostită (silabă) și sunetul muzical (durată, înălțime, tempo,...)].

- În cursus-ul melodic se diferențiază grupuri ritmico-melodice specifice și caracteristice - „întorsături melodice” proprii.

- Datorită capacităților creatoare ale interpreților cântecul prezintă ușoare variații la același interpret în condiții diferite dar și în cazul unor condiții similare, la interpreți diferiți. În practică, pe lângă „variații” ne semnificative se depistează și variante destul de îndepărtate. Subliniem încă o dată că produsele folclorului muzical se manifestă concret prin variante ce mereu prezintă variații mai mult sau mai puțin importante.

- Cântecul propriu-zis este melodios – caracterul cantabil predomină. Tendința spre „recitativ” este observabilă în cadențe devenind ceva aproape tipic – oricum, caracteristic.

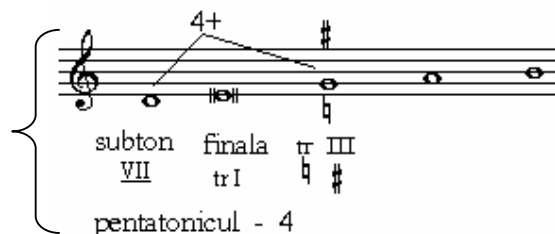
- Melodiile sunt accesibile ușor de reținut (cele aparținând în cea mai mare parte stilului modern și mai ales stilului nou).

- Scări muzicale „naturale” sau, în timp, modificate.

- Forma cântecului este strofică – uneori cu refren.

- Versul cântat, cândva doar de tip octosilabic, astăzi cunoaște o tendință de lărgire – mai cu seamă în cântecul de stil nou.
- Ritmul, liber cândva, bazat pe structura unor picioare metrice antice, devine tot mai cuantificabil – „măsurat”.
- **Tematica** dominantă este **dragostea și dorul**.
- În Transilvania texte epice (de baladă) adesea circulă pe melodii de cântec propriu-zis sau chiar de romanță.
- Muzical, fragmentele în „recitativ” apropiie într-o oarecare măsură cântecul propriu-zis de baladă sau, după caz, de doină.
- Asocierea unor texte de cântec propriu-zis cu melodii de doină face ca cele două genuri câteodată să fie greu delimitate.
- Suprapunerea „doină” – „cântec” este facilitată de tiparul octosilabic al versurilor dar și de contribuția personală a interpreților; apar astfel specii hibride *doină-cântec*, în Muntenia-Moldova, *cântec-doină*, în Câmpia Transilvaniei și *cântec-cântec dansabil*, în toată țara, cu deosebire propagat de către interpreții cărora le lipsește...harul înfloriturilor melismatice cu întorsături melodice ample.
- Cântecul propriu-zis aparține repertoriului neocazional.
- Cântecul propriu-zis se zice individual – solo, mai rar în grup; uneori însoțit de instrument (fluiet, cimpoi, frunză,) - simultan sau consecutiv, în alternanță; în chip natural – pe coasta dealului, sau la muncă...- se zice fără suport „armonic” sau fără suprapunere „polifonică”.
- În cântare se insistă pe anumite sunete.
- Dominarea melodiei de către unele sunete precum și cadența interioară, de obicei la subton (un fel de tr VII), figurează o structură pentatonică (pentatonicul 4 : re-mi –sol-la--si) ce indică proveniența dintr-un strat vechi.
- Lipsa subtonului în melodie mai nou este compensată prin treapta a III^a ce duce la sugerarea unei structuri „majore” în alternanță cu una „minoră” sau a finalei pe tr I^a armonizată cu 3M - trIII^a # (sol #)

- Sisteme sonore arhaice (ologocordii) coexistă cu structuri sonore mai evoluate – heptacordii - și chiar scări cromatice (prin prezența $2M^+$ și nu prin succesiunea consecutivă a două semitonuri); de asemenea, intonarea cvartei mărite (4^+) de pe subton cu modificarea adecvată a treptei a III^a - ($\uparrow - \#$)



- Forma destul de stabilă - „regulată” – a cântecului propriu-zis îl face accesibil atât *ascultării*, *învățării* precum și *interpretării* lui.
- În interpretare un rol important îl au notele melodice – note de pasaj, note de schimb, apogiaturile-antieroare, posteroare, simple sau multiple, diferite forme de grupeto-uri - melisme mai simple ori mai dezvoltate sub forma unor arcuri melodice ample



- Cel mai adesea cântecul propriu-zis se cântă de unul singur; totuși – arareori se „zîce” în grup (de cătănie) sau împreună cu instrumentul (din repertoriu păstoresc – „Când ciobanul și-a pierdut oile”).

Cântecul propriu-zis de stil vechi

- Cântecul propriu-zis de stil vechi își are rădăcinile înfipte în perioada anterioară sec X. iar începutul înfiripării lui prin secXI- XII. – în etape și „teritorial” – în funcție de populații.

▪ Cântecul propriu-zis de stil vechi se dezvoltă regional – fiecare zonă având o „zîcere” specifică ce devine o caracteristică locală - „etică” – a cîntecului - „grai muzical”. Elementele limbajului muzical sunt oarecum asemănătoare doar că modalitatea de articulare-îmbinare a lor are ceva particular, propriu, sesizabilă în întorsături melodice, scheme ritmice, formula (cadențe interioare, cadența finală,...) de sfârșit melodic al unui vers – rînd melodic, momentele de respirație (cezurile), ornamentarea notelor sau a „legăturii” dintre notele importante (purtătoare de silabe) – melodii „înzorzonate”, ornamentate (excesiv) melismatice sau silabice, modul de producere a sunetelor vocal-muzicale, Și nu în ultimul rînd poziția pîenilor în cadrul pentatoniei - pîeni naturali sau modificați (adesea suitor sau coborător mai rar– stabili sau instabili).



Cunoaștere folclorului ne relevă unitatea limbajului muzical – un sistem de valori ce se bazează pe o simțire comună.

Cercetările au delimitat, în Balcani, mai multe „dialecte românești” – dialectul aromân, dialectul istroromân și dialectul meglenoromân – la sud de Dunăre iar la nord – dialectul dacoromân (vezi - p I, pag23.). În cadrul acestuia din urmă se disting clar „stiluri subdialectale” numite **g r a i u r i m u z i c a l e**; în cazul nostru – cum ar fi: graiul *moldovean*-bucovinean, graiul dobrogean, graiul *muntean* sub-carpatic de sud, graiul *oltenesc*, graiul *bănățean*, graiul *transivănean* ce cunoaște mai multe suprafețe etnografice – unele mai întinse, altele mai restrânse – numite: *țări*, *ținuturi*, *zone*, *vetre* și chiar *enclave* – ce au o rostire specifică (o anume „vorbă”-!).

Aria județului nostru (Hunedoara) cuprinde părți mai mult sau mai puțin întinse din astfel de zone etnografice Țara Hațegului-integral, Ținutul Pădurenilor-aproape în întregime, Țara Moților - o bună parte. Momârlanii-zona alpină a Surianului și parțial Parângul, ce sunt în contact și schimb permanent cu Mărginenii Sibiului; la fel - Vatra Orăștie-Geoagiu.; ș.a.m.d.

Fiecare arie etnografică avea cândva un centru de intensitate sporită a specificului folcloric (oricum, nu prea multe) [de exemplu – dansul *l i n a*, așa cum am arătat la locul potrivit, pare să se fi răspândit de la SântAndrei].

Elemente comune cântecului propriu-zis de stil vechi

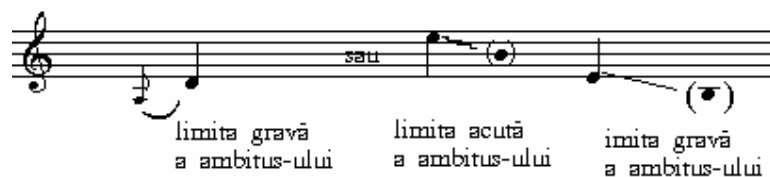
- Scara pentaonică (stare 4).
- Între text și melodie nu există un raport determinat – o melodie poate purta texte diferite sau un anumit text poate fi zis pe melodii diferite.
- Utilizarea cu precădere a ritmului parlando-rubato dar și a celui giusto silabic.
- Folosirea aproape exclusivă a versurilor de tip octosilabic (cel hexasilabic aproape inexistent).
- Versurile nu se grupează în strofe literare în schimb strofa melodică poate fi formată, ca text, fie și numai din repetarea liberă a unui vers. „Mândra mea cu ochi ca mura / Mândra mea cu chi ca mura / Mândra mea cu ochi ca mura / Dor, dor, dorule, dor, dor / ” [$v_{ers1}-A_{(text)}-v_2-A-v_3-A (+ ref)$].
- În multe cazuri textul ultimului rând melodic (mai rar altele) este înlocuit cu silabe libere – la, la,...; ai, ai,...; lai, lai,...; na,...; sau altele-asemenea. (Tri, li, li,.....)
- tematica literară asemănătoare doinei

*

În general cântecul propriu-zis are caracteristicile zonei etnofolclorice în care se manifestă. El chiar dă unele note specifice zonei etnografice respective vizând:

- stilul melodic rubato - cu elemente „doinite”, asimetrii, melisme și ornamente – uneori foarte dezvoltate

- scările sonore de bază : ologocordii (cu sunete-note puține) și pentatonii dar care nu toate sunetele la fel de consistente - scări cu substrat prepentatonic) ori moduri heptacordice de asemenea cu sunete-trepte lipsă. Și în acest caz - cu substrat pentatonic ori prepentatonic
- ambitus-ul adesea este larg dar nu totdeauna cuprinde toate notele-sunetele : de pildă, interval de 4^{tă} inferioară – de sprijin sau de alunecare



- cântărețul rustic execută melodia în nuanță crescută (*f* – forte) – cu putere
- emisia vocală naturală explică intonarea netemperată a unor sunete lăsând impresia de „cântat fals”
- în piesele mai evolute a stilului vechi se manifestă incipient paralelismul major-minor [scara de „mi” cu cadențe inferioare pe „re” sau/și pe „sol” se închie pe finala „mi”]
- tematica ideistică vizează stările sufletești ale omului simplu - dorul, dragostea, jalea, înstrăinarea, cătănia, războiul,...

Cântecul propriu-zis de stil vechi răspândit în toată țara în ciuda unor diferențieri locale are un caracter unitar. Diferențierile se datorează diacronismului – de evoluție în timp, dar și sincronismului – de la un loc la altul, comparativ – în același timp. Prin circulația interpreților - respectiv al cântăriilor acestea primesc noi aspecte din noul loc sau în alt timp căci într-un fel se „zice” un cântec în tinerețe și altfel mai spre bătrânețe.

Însăși însăilarea cântecului de stil vechi la începutul Evului Mediu Mijlociu (secX-XI) apoi apariția cântecului propriu-zis de stil modern (anii 1800) și mai recent- de stil nou - (pe la 1950) - sunt într-un fel rezultatul întrepătrunderii dintre graiuri și al contactului cu muzica străină și cu muzica cultă. Nemaivorbind de contribuția lăutarilor (la origine, nomazi totuși, ajunși

aici și) făcându-se (prin uzurpare?) purtătorii muzicii autohtone (!), sortită cu confiscarea repertoriului neaoș românesc și prezentarea caracteristică proprie.

Dar :

- stilul vechi are ca trăsătură generală - regășibilă în repertoriul din întreaga țară *pentatonism anhemitonică* – starea a 4^a.



- sistemul ritmic preferat este cel parlando rubato în care raportul duratelor dintre silabe poate fi cuprins între 1: 1 și 1:8



- alcătuirea formei destul de fixă cu înlănțuiri în succesiunea $^*/ A A' A_k$ sau $A A^{var} 'A_{(k)}$ ce arată reluări identice sau cu modificări (în cadențe- k sau variațional A^{var}) ori $^*/ ABC$ în care distingem trei rânduri melodice total diferite între ele ($A \neq B \neq C$) și chiar strofa de patru rânduri diferite $^*/ \neq B \neq C \neq D$; nu rare sunt cazurile în care este sesizată prezența refrenului ca echivalentul aproximativ al unui rând melodic $^*/ A' AB' \underline{Ref}$ sau doar reluări în succesiunea $^*/ A' AB' B_k$ – fără refren

- un rol clarificator pentru încheierea formei îl au **cezurile** - momente de respirație dar cu o valoare expresivă deosebită ; într-o strofă melodică întâlnim 1-2-(3) cezuri secundare și 1-(2) principale poate și alte „opriri fragmentare” ce parcă fărâmițează discursul (uneori amplu) muzical fără să-l distrugă. Dimporthivă!

- refrenul de obicei este plasat la sfârșitul strofei melodice – adesea ca o amplificare a ultimei fraze muzicale; chiar și interjecțiile dezvoltate muzical pot avea alura unor refrane (interioare).

Cântă cucu sus pă vie

Tempo giusto C-14-Bătrâna-ATP-87

Cân--tă cu--cu..... sus... pă..... vi-----e, Cân--tă cu---cu.....

sus... pă... vi-----e, ei Hai....., hai.....

hai..... mă, (Cân---tă cu---cu..... sus... pă..... vi-----e)

• emisia vocală robustă produsă cu voce de piept dă o sonoritate aspră, cu sunetele prelungite la unele cezuri - cadențele interioare sau finale deși sunt emise în „sempre forte” și sunt încheate „subito” – adesea (la Pădureni) cu un fel de lovitură de glotă.- ca o blocare de membrană.

- Repertoriu vechi este cântat de femei în registrul vocal mediu și submediu iar de bărbați în registrul mediu și supramediu – mai rar în acut.

Județul Hunedoara se află în spațiul graiului Sud-transilvan; trăsăturile muzical-folclorice caracteristice ale zonei noastre sunt la marginea unor „întinderi etnice consacrate” dominante în unele județe limitrofe (Alba-în nord-nord-est; Sibiu-în est și Caraș,Timiș,Arad - în vest). Elemente caracteristice acelor zone aici primesc niște specificități

+ Pentatonicul (starea a 4).

În scrierea melodiilor culese din satele hunedorene (Cerbăl, Feregi, Ghelar, Grădiște, Lelese, Nușoara, Ohaba Sibișel, Păucinești, Râu de Mori, Sarmizegetusa-sau Grădiște- Socet) Bartok folosește scara:

sumetul
„la” este
coborât
(cadența
frigidă)

iar suportul acordic presupus

structura
melodică
generatoare a
acompaniamentului

(h uneori)
acordul
finalei

De altfel Bartok utilizează toate scările-moduri transpuse pe finala „sol”.

Așa se face că în citirea folclorului muzical scris trebuie să luăm seama la constituția armurii (!)

„sol”-doric „sol” lidic „sol”-frigic „sol” mixolidic cu trII ↑

+ Profilul melodic este cu precădere coborător – cu unele excepții.

+ Cadența frigidă cu frecvența ce mai mare.

+ Intonarea netemperată („injustă” – după sistemele sonore validate și practicate astăzi în muzica cultă)

Pagubă c-am răgușit C-36-Cerbăl-AȚP-88

Poco rubato $\text{♩} = 88$

Pa-----gu-----bă c-am ră-----gu-----șir,... mǎ Pa-----gu-----bă c-am

ră-----gu-----șir,..... mǎ Pa-----gu-----bă c-am ră-----gu-----șir, mǎ

Și după cum lesne se observă,

+ Ritm liber – Parlando rubato și chiar Quasi giusto.

+ Forma arhitectonică relativ fixă – adesea cu repetări variaționale a unui rând melodic, cu strofe melodice ce pot cuprinde uneori patru fraze iar în câteva cazuri chiar opt rânduri melodice – desigur cu reluări și refren inclusiv.

+ Cezura principală având un rol deosebit, nu numai unul fiziologic-respirator ci și unul cu valoare expresivă incontestabilă – de surprindere emoțională, realizarea ei este apanajul interpreților înzestrați cu talent creator.

+ În Ținutul Pădurenilor, inclus aproape integral județului Hunedoara, alături de Banat și Bihor se pare că influența maghiară a lăsat urme destul de slabe. (Brtok B)

+ Teritoriului Transilvaniei de Sud și Mărginimea Sibiului precum și parțial Alba împreună cu Ținutul Pădurenilor sunt cunoscute ca „zona (dialectului) cadenței frigice”

Lună, Lună ești nebună C-37-Muncelu Mic AȚP-104

Poco rubato (Moderato)

ă Lu-nă,..... Lu-nă ești ne-bu-nă,
Lu-nă,..... Lu-nă ești ne-bu-nă ă
Lu-nă,..... Lu-nă ești... ne-bu-nă

+ Melodia are scara cu substrat pentatonic (-4) cu cadență frigidă prin subton; Aici nota „fa#” nu este notă purtătoare de silabă ci doar componentă în „ornamente”; abia în final ar putea purta silabă unde apare cu becar – sugerând o cadență frigidă

Scară de factură pentatonică - 4 (notele „do” și „fa” nu poartă silabe - note „melodice”)

- în arnamentare
b - în formula cadențială (frigidă)

+ Structura melodică aici și în general est cu trei rânduri melodice și cezura principală după R_2 - astfel $R_1-R_2'-R_3$. Întru-cât în cazul nostru R_2 și R_3 se aseamănă, avem $A-B-B'_k$

+ De asemenea, ritmica se încadrează în parlando –rubato de o structură ritmică tip (Bartok-Tib. Alexandru)

serie bazată pe piciorul piric



-alungirea silabei a doua a piciorului piric dă iambul, rezultând :



inter-
jecție

- Undeva, Bartok consemna cum că muzica din Hunedoare (Pădureni) este cea mai reprezentativă pentru folclorul muzical românesc.

Conluzie. Ca o sinteză nu îndeajuns de cuprinzătoare pentru cântecul propriuzis de stil vechi este de reținut.

- Ritmul dominant este cel parlando-rubato sau uneori apare un fel de poco rubato - Quasi gisto - în care frecvente sunt „optimile”, apoi „pătrimile” și mai rar „optimile”; „nota întregă” doar la cezurile principale sau ca finală.
- Majoritatea cântecelor au la bază scara pentatonicului-4 de forma



- câteodată unele trepte sunt instabile - *fa*(diez-becar), *do*(diez-becar) și chiar *sol*(dez-becar); intonație nesigură se depistează pentru *la*(?) , *si* (?) și *re*(?).

• Multe melodii sunt hexacordice, dar destule și hepta- , respectiv, octocordice cu insercții ce sugerează modurile eolic, doric, frigic, mixolidic dar în care *do*→*do* diez - pentru doric, *fa* – apare ca *fa*# iar în final de rând melodic – *fa* becar pentru cadența frigică pe „mi” sau ca subton în mixolidicul pe „sol”.

- La cezura principală se impune subtonul „re” - (în scările de pe „mi”).
- Oscilația, pendularea modală de 4^{tă} (re→sol ↔re), de 2M (mi↔re→mi) sau indecizia între finale „sol”↔ „mi” dă o bipolaritate modal-melodică ce se va stabiliza în cântecul propriu-zis modern și se va tipiza în stilul nou (cântec propriu-zis sau cântec dansant).
- Cadența finală a cântecului se face prin mers treptat descendent sau ascendent de 2^{dă} m / 2^{dă} M sau, rar, prin 4^{tă} p ascendentă ori prin 3^{tă} m suitoare.
- Cadențele (mai cu seamă cea de la cezura principală) sunt precedate de o broderie melismatică;- mai nou, uneori excesiv de ample – „instrumentalizate”.
- Strofa melodică, de regulă, are trei rânduri melodice (Rm₁-Rm₂ - √ - Rm₃) cu cezura principală (-√-) după Rm₂ ; mai rar strofe cu patru rânduri melodice – dintre care unul se poate comporta ca refren – asta pe lângă „interjecții” melodizate.

Munte, munte, brad frumos

Rubato ♩ = 158 C-38-Meria-AȚP-122

ai Munte, munte, brad frumos, mă,

Munte, munte, brad frumos, mă,

Ia, lai, lai, la, la, la, la

Cântecul propriu-zis de stil modern

Stilul modern al cântecului propriu-zis a început să se resimtă în a doua jumătate a sec XVIII, (1784-Răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan, 1789-reverberații îndepărate ale Revoluției Franceze, și –1821- Mișcarea revoluționară a lui Tudor Vladimirescu). Desigur că nu numai factorul economic și factorul politic au dus la „noutate” ci și factorul cultural - mai cu seamă că ivirea noului stil se contura la nivelul limbajului artistic – în alte caracteristici ale cântecului ce se cerea tot mai „acordat vremurilor”. Cântecul și cântatul se modernizau. Trebuie de înțeles că stilul modern al cântecului propriu-zis preia repertoriul vechi pe care îl adaptează stilistic vremurilor noi. Îl „modernizează” renunțând nu atât la tematica anterioară, dimpotrivă – o preia și o selectează (puține renunțări – și doar câteva adausuri); latura muzicală este cea în care se reflectă „modernitatea”. Înțelegem că nu este vorba atât de creații noi ci trăsăturile cântecului de stil vechi se modifică - primesc noi caracteristici:

- deosebirile zonal-regionale nu numai că se mențin ci devin tot mai clare și mai diferențiate
- cu trecerea timpului stilul vechi se transformă spre unul modern ce reflectă mai accevat viața – păstrând și grade diferite de evoluție ale unor cântări anterioare. Rezultă o „coexistență” a stilurilor. Și nu întâmplător căci cei ce au cules cântece de la „sursa firească” (țărani) au constatat că de regulă cel ce cântă precizează că atunci când a învățat cântecul i s-a cerut să-l „zică” întocmai – adică fără schimbări. Dar cântecul se însușește nu numai prin învățare (cu reluări succesive sub îndrumarea „cunoscătorului”) ci și prin auzire întâmplătoare de către vreun „talentat nativ” ce dispune și de valențe „creatoare”
- modernizarea cântecului rural (țărănesc) s-a făcut și sub influența muzicii orășenești practică de lăutari (din suburbii-mahalale) cunoscută de tineri (recruți, cătane și „lăsați la vatră”) sau lucrători sezonieri. Desigur, înșiși lăutarii preluau „cântecele” și le „muzicalizeau” instrumentalicește (vioară-

violă., apoi acordeon și „clanaret”-clarinet.; cobza și țambalul primesc un rol ritmico-armonic tot mai pregnant...)

- în perioada la care ne referim (după 1750→) teritoriile românești cunosc o afluență de grupuri de populații aparținătoare altor popoare ce vin în scop economic-industrial – ele își aduc și muzica lor; aceasta va influența stilul local tradițional – impulsionându-i evoluția

- „stilul” cântecului și *maniera* de cântat au fost direcționate nu numai de către etniile devenite „conlocuitoare” ci și de contactul cu marile națiuni . Tinerimea studioasă - moldoveni și munteni - frecvent învățau la Paris iar ardelenii, la Roma (greco-catolicii), la Viena și - de ce nu-? - la Buda (devenită Budapesta – în 1872-!-)

- ca rezultat al aportului fiecărui interpret, o melodie apare în „variante” – unele dintre ele mai îndepărtate de original; altele sunt luate drept „noutăți”

- se constată favorizarea unui stil în detrimentul altora – după caz, în cadrul „subdialectul” extins muntenesc, moldovenesc, ardelean – transilvan, bihorean, bănățean, someșan, moroșan (maramureșan). Este de observat că Ținutul Pădurenilor apare detașat – ca o „enclavă” (relicvă?!) în care stilul vechi a fost menținut ... și este încă regăsibil, cu surprindere emoționantă, și în anii 2000(d.H.) deși după 1918 (Unirea cea Mare) s-a impus stilul muntenesc și apoi cel oltenesc- după 1930; și cel bănățean (după 1945) care s-a instalat mai simțitor.

Ulterior se impune (politic) un echilibru și în cele din urmă se constată o uniformizare nu totdeauna benefică pentru folclor...

*

Ca **procedee muzicale** ce au dus la apariția noului stil muzical și care încă se mai practică, amintim:

- Potrivirea unor versuri noi la o melodie mai veche.
- Modificări ale ritmului sau a melodiei ori a ordinii frazelor muzicale ce intră în alcătuirea unui cântec, fiecare-separat ori din toate câte ceva, consecutiv sau simultan, din care rezulta un ... cântec nou.

- trecerea unor melodii (sau cântecul – cu text) într-o altă „specie” (Lioara – cântec ritualic – cântec propriu-zis) și „liloara” (colindă):

Lioara - I-II-II

Ceremonios Cântec ritualic din obiceiul „Lioara” (Bihor)

Li--oa--ră, Li--oa-----ră, Flori de pri-mă--va-----ră. Ce rân--duri de flo-----ri

Moderato Cântec vocal „modernizat” (generalizat)

Li---oa---ră, Li---oa-----ră Flori de pri-mă--va---ră Ce rân--duri de flor...

Repejor Colindă pentru „fetișcane” - Lilioara (Ștei-Densuș)

Plea-că fii-ca la fân-tă---nă Li---li--oa-----ră Li---li---oa-----ră

De-i mai mult la vo----i, Mai pu-țin la no-----i

De-i mai mult la voi.... Mai pu-țin la noi

Cu ul---cio---ru drân-gă--ni-----'nu

- Preluarea unor piese din repertoriul altor zone și asimilarea lor în „stilul” specific noului loc, desigur cu modificările de rigoare potrivite noii „zone”.

- De remarcat aici că dacă un cântec „nimerește” într-o zonă cu caracteristici puternice, transformările suferite de cântec sunt și ele pronunțate – cu cât stilul noului loc este mai distinct cu atât modificările sunt mai substanțiale – adaptarea este cât mai „cameleonică” – adică să lase impresia că aparține noului loc.

• Interpreții cât-de-cât înzestrați vocal-muzical pot prelua chiar inconștient, involuntar, mijloace de expresie proprii altor regiuni pe care le contactează nemijlocit apoi le aplică repertoriului local. [Se observă în practica folclorică de scenă că sonoritatea acompaniatoare („orchestrația”) este cam aceeași pentru piese care provin din zone etnografice diferite – 2,3-viori, rarism câte un flaut, cimpoiul aproape deloc în ultima vreme (după 1990), în schimb tot mai multe saxofoane, torogoate; acordeonul pare că cedează funcția armonică orgii, câte un contrabas discutabil muzical, iar țambalul se așază în centrul formației de parcă el ar fi primordial pentru folclorul tradițional instrumental românesc. Mă întreb – de pildă – cât de dorit sau potrivit este țambalul pentru piese ce țin de repertoriu păstoresc? Dar el este prezent – vârât cu tot dinadinsul... - doar-doar mai reușim să stricăm câte ceva! În cazul nostru – bunul simț muzical !].

• Modelarea unor cântece de sorginte străină în vederea corespondenței cu sistemul național. **Împrumuturile, interpătrunderile, contaminările și infuențele** sunt câteva **modalități** prin care elementele muzicale primesc noi aspecte într-o nouă piesă muzicală. În vremea când „folclorul muzical instrumental” în mare parte era purtat de lăutari-țigani, „alibzuirile” (adaptările) respective erau făcute în stil propriu – pe care cei cu bun gust artistic născut sau dobândit printr-o educație le numesc „țigănisme”. Ar mai fi de notat ca un fapt nu atât de ciudat cât de real că - de exemplu - o melodie ungurească cântată de lăutar-țigan pentru români era modificată nu după cum ar cere simțirea românească sau dorința ungurească ci după cum își imagina interpretul-lăutar. Vai! De cele mai multe ori rezultând niște „hibrizi” – o adevărată „țigănizare”.

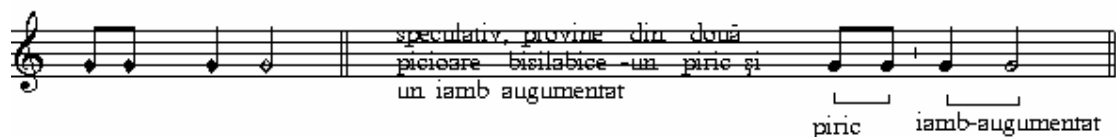
• Aplicarea de texte lirice la melodii instrumentale de dans – îmbogățind în felul acesta repertoriul vocal dansant. Caracterul vocal dansant impune:

+ preocupare pentru simetrie privind latura ritmică [articulații melodice „pătrate”- 2+2, 4+4 – măsuri ; (mai rar alte)];

+ formule ritmice tipice - scheme metro-ritmice dansante. (vezi-dansul)

+ sistemul ritmic tradițional – parlando robato – este marginalizat preferându-se sistemul giusto-silabic (regăsibil și în stilul vechi) și făcându-și simțită prezanța tot mai acaparatoare, sistemul divizionar occidental, - „măsurat”

+ utilizarea tot mai frecventă a formulelor ce țin de piciorul safic



Munților cu brazi înalți

repetoriu pastoresc sud-transilvan

Potrivit



Adesea saficul este întâlnit ca început de rând melodic sau la sfârșit – cel mai adesea în formula cadențială.

Ca urmare a aplicării acestor procedee asupra cântecului, acestuia i se conturează tot mai limpede noile trăsături ce se desprind din cele vechi – ale stilului vechi.

Melodica

- Scările muzicale se dezvoltă și se organizează – cu peccdere modurile heptecordice (heptetonic) de structură diatonică și cromatică (cu $2M^+$) – cu deosebire modul eolic, modul mixolidic și modul ionic.
- pentatonia nu mai apare în formă tipică ci completată cu „pieni” – ca o scară heptacordică (heptatonică)
- Sonoritățile de tip „major” respectiv, „minor” a unor părți din cântec ca urmare a tendinței de preluare a „noutăților” de către purtătorii de folclor muzical instrumental - de către lăutarii urbani și din suburbii

- Ambitus-ul melodic se lărgeste substanțial, uneori peste 8^{avă} cu scări complete. [Și în stilul vechi ambitus-ul putea fi uneori mai larg însă lipseau note-sunete – trepte].
- Cântecul propriu-zis de stil modern preferă maniera cântatului „silabic”.
- Profilul melodic de tip mixt – mai sinusoidal, mai frământat.
- În execuție se preferă registrul vocal mediu spre acut.
- Statornicirea definitivă a refrenului provenit prin introducerea interjecțiilor melodice din ce în ce mai închegate, a articulării cu silabe neutre : măi; li,li; of, of, of; ș.a.. Sau repetarea unor „părți” din textul versului: „// Cine n-are dor pe lume, /- dor pe lume, /- lume //” (a se vedea și alte procedee întâlnite – de pildă - în repertoriul lui Felician Fărcaș).
- Cadențele interioare sunt mai variate și uneori apar pe trepte neașteptate cu sonorități surprinzătoare - (IV; VI)

Forma este afectată pozitiv prin aplicarea procedeelelor mai sus amintite.

- pe lângă repetarea rândurilor (de exemplu : A-A-BC) apar frecvente structuri de „lanț” A-B-C-D de tip pătrat și din ce în ce mai multe cântece bipartite – în care **A** – este cuplet și **B** – este refren

- refrenele sunt tot mai individualizate și se dezvoltă ajungând de mărimea cupletului (refren versificat - ca un „catren”) sau, mai rar, depășindu-l;

- înlocuirea textului unor rânduri melodice cu silabe neutre: la, lai, tra, trai, tri, li, li,...;ș.a.

- prin amplificarea refrenelor de sprijin, în ritmul cântecului propriu-zis se resimt modificări – fenomen specific trecerii de la „stilul vechi” înspre stilul cel novator – modern; apare astfel fenomenul intercalării unui fragment melodic (o particică melodică) în interiorul unei fraze sau repetarea cu modificări a formulei ritmico-melodice cadențiale – ca o prelungire cu scurte reluări fragmentare

- în interiorul formei cântecului propriu-zis se produc dilatări ale strofelor melodice – amplificări interne anterioare cadenței finale cu repercusiuni asupra

aspectului modal dar mai cu seamă – a celui arhitectonic. Aceste lărgiri interioare contribuie decisiv la evoluția cântecului propriu-zis - generând noi forme - complexe și tot mai simetrice

Tematica literară a repertoriului cântecului propriu-zis este variată; - în bună parte preluată din stratul anterior - „stilul vechi”. Predomină natura, dragostea, dorul, înstrăinarea, haiducia, armata,...Reflectă complexitatea de aspecte ale vieții și ale traiului unor oameni în mare parte ne-școliți dar nu neinstruiți (momârlani) , simplii (mocani) - ce se dovedesc totuși bogați în simțăminte și cu o exprimare artistică muzicală (vocală dar și instrumentală) șlefuită.

- Valoarea artistică apreciabilă a melodiilor și a imaginilor poetice cu reale valențe vizual-plastice dar și cu profunzime filosofică precum și pregnanță estetică este de netăgăduit. Vigoarea și originalitatea cântecelor propriu-zise le conferă un loc aparte în patrimoniul spiritualității românești.

Încheiem prezentarea teoretică a cântecului propriu-zis de stil modern cu reluarea câtorva aspecte și tendințe specifice - în principal a componentei muzicale a sale (a cântecului propriu-zis de stil modern), punctând:

- melodia se extinde; ornamentările se vocalizează mai distinct.
- există și tendința de simplificare a ornamentației mai ales pe direcția măsurării ritmului ;
- arcul melodic integral se dilată și va include (și) refrenul ce și el cunoaște propria lărgire;
- ambitus-ul se extinde și se întregește;
- ritmul tinde să devină măsurat – apariția sistemului divizionar apusean în ritmica cântecului
- deși cunoaște o dezvoltare cantitativă prin sporirea numărului „segmentelor” ce se articulează ca melodie și a „alchimiei” melodice, forma arhitectonică devine tot mai limpede, tot mai evident „geometrizată”.

Cu toată componența sa destul de eterogenă – în stadiul „mijlociu” – stârnește interesul prin imagini literar-poetice nu de puține ori realizate cu măiestrie, prin accesibilitate melodică și îl face disponibil „interpretării” proprii. Devine agreabil, antrenant - bucurându-se în cele din urmă de o intensă solicitare și deci de o largă circulație.

*

O reluare conclusivă privind cântecului propriu-zis de stil modern cu sublinierile corespunzătoare a câtorva idei care să ne orienteze nu pare de prisos:

- apare la sf sec XVIII odată cu înfiriparea unui nou mod de viață ce va evolua până după începutul sec XX
- este resimțit ca o „modernizare” – și unificare – a vechiului repertoriu a graiurilor - depistat în Muntenia subcarpatică, în Moldova și Transilvania – unde se mențin graiurile specifice încă și astăzi (după –2000 d.H)
- componentele artistice devin mai abordabile : latura literară (versificația, ideile-imaginile literar- poetice) și latura muzicală devin tot mai accesibile interpreților
- Muzical, înoirile și inovările se concretizează în + evoluția scărilor muzicale (sisteme sonore), în + diversificarea ritmurilor (sisteme ritmice), în + stabilitatea formei
- schimbarea rostului unor cântece – trecerea unor piese din repertoriul ocazional (d. e.- cântece de nuntă) în grupa cântecelor propriu-zise
- păstrarea unor teme din stratul anterior – a „stilului vechi”
- scări heptacordice diatonice și cromatice (prin secunda mărită - 2M+), apoi sensibilizarea eolicului (modul de pe „la” cu trVII#) duce spre gama „la minor armonic”; modul de pe „sol” sensibilizat - mixolidicul cu trVII# → gama „Sol-major”; desigur, cu tratarea armonică corespunzătoare - „orașenească”, „domnească”, „european-clasică-funcțională” [Tonică – Subdominantă – (contradominantă) – Dominantă – Tonică ; eventual cu cadență

evitată (trVI)]. Îmbogățirea armonică s-a datorat și pătrunderii acordeonului ca instrument acompaniator.

- melodia cunoaște pe lângă mersul treptat, apropiat de 2m, 2M, 2M+ inclusiv de 3^{ta} m, și intervale mai mari - salturi de peste 3M...până la 8^{avă};
- apar melodii ce „debutează” cu trison - desprins din acordul major sau acordul minor .
- ambitus-ul se „deschide” din registrul vocal subacut spre registru acut
- linia melodică evoluează spre caracterul silabic însă nu lipsesc melismele ornamentale ce devin ele însele „măsurabile” – prinse în măsuri
- rândul melodic uneori tinde să depășască tiparul tradițional octosilabic – lărgind implicit arcul melodic
- apariția unor refrene de completare sau refrene propriu-zise datorate înserării unor interjecții precum: măi; of,of; mândra mea, (draga mea);
- Sub aspect ritmic se observă tendința spre „măsurat” – măsuri – după sistemul divizionar (2/8 - 2/4; 3/4; 4/8 - 4/4)

Potrivit Floare de cicoare C-03- MM - 13

Floa---rea mân---dră de ci-----coa---re De prin
vâi și din ră-----zoa---re..... Fos--t-a fost de flori a--lea--să
Floa-----rea..... flo--ri---lor... cră-----ia-----să.....

- sistemul parlando rubato - („a piacere”) - este tot mi puțin întrebuințat - în schimb se impune cu tot mai mare insistență ritmul „giusto – silabic” încât chiar și în cântecele de stil vechi - cândva zise „ad libitum” - se observă tendința de combinație troheu-iamb (+iamb-troheu) – cu încadrare în măsura

de 6/8 $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} + \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ – cu insinuarea unei simetrizări a formulelor ritmice.

Sau se ajunge la simplificare ritmică de tip bisilabic (aici iamb – $\text{♩} \text{♩}$)

Somnu-mi-i și pic de somn C-11-MM-85

Rar, doinind

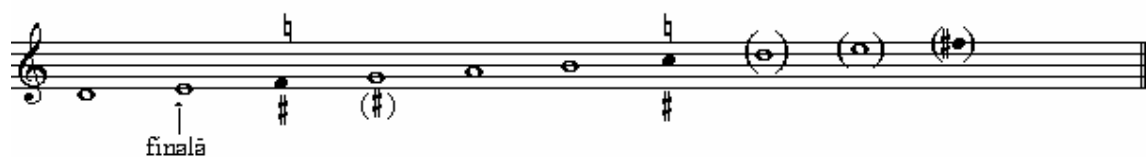
Som-nu-----mi-i și... pic de..... somn, măi Som-nu-----

-mi-i și..... pic de... somn, măi Și n-am un---de să a-

-dorm, măi. Și n-am..... un---de..... să a-----dorm, măi.

• fenomenul aplicării de text liric peste melodii (instrumentale sau de tip instrumental) din repertoriul de dans duce spre o nouă specie - cântecul vocal dansant.

Privitor la cântecul hunedorean dăm considerațiile din „Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara) – 1956 pag 20 - „În cântece legătura dintre text și melodie este variabilă în sensul că pe o melodie pot fi cântate mai multe texte și invers”. Apoi, - „Melodiile de cântec pot fi grupate în mai multe categorii: melodii de tip vechi hunedorean, melodii mai noi, provenite din tiparul vechi sub influența melodicii bănățene, și melodii provenite din alte „dialecte muzicale” (graiuri – nn), integrate, unele mai mult - altele mai puțin - în stilul local și asimilate repertoriului local – nn). De aceea ele sunt variate (modificate-nn) atât ca formă cât și ca structură ritmico-melodică”. Și mai departe se precizează - „În cântecul pădurenesc, scara pe care se desfășoară (cântecele-nn) are un substrat pentatonic”



Treptele acestei scări sunt astfel înlănțuite încât, în general melodia pare să aibă caracter bi-modal: prima parte (de o întindere mai mare) dă impresia unui mod major, iar a doua - (mai redusă) - a minorului relativ; finala reprezintă fundamentală modului minor (aici-„mi’’).

„ Unele trepte sunt mobile (sau instabile – nn). Această mobilitate se manifestă fie în aceeași formulă din cadrul strofei melodice fie de la o strofă la alta a aceleiași melodii.’’. În melodiile de origine sau de influență bănățeană se remarcă frecvent scara cromatică (cu una sau două secunde mărite 2M+) și finala („mi’’) care lasă iluzia vizuală și impresia auditivă că este tr II [muzical „funcțional modal’’ – note „re’’ are funcție de „subton’’ – (subfinală) iar „mi’’ este finala muzical modal-autentică]-

Forma cântecelor, strofică, este din trei sau patru rânduri melodice, de cele mai multe ori sunt asemănătoare:

A – A || întrejecție’- A’_k ;

A – B || B^(s)_{-k} ;

A – A || B – A’_k

A	-	A [^]		întrejecție	-	A’ _k
A	-	B [^]		B _k		
A	-	A [^]		B	-	A _k

„ Cântecele se execută cu o voce puternică de piept în registru grav sau mediu; de obicei sunetele foarte lungi sunt marcate la sfârșit de opriri scurte (icniture).’’

Aceste spicuiuri vizează cântecul propriu-zis de stil vechi și modern.

Dar iată că imediat după anul 1950 (1956) aceeași sursă deja sesizează *alte atribute* ale cântecului și cântatului ce va impune o viziune „la zi’’ privind cântecul și cântatul. Astfel - „O altă categorie de melodii se caracterizează prin ambitus mai larg (sunetele din registru acut având o mai mare frecvență), ritm organizat în măsuri – simple sau alternative - , execuție în tempo gisto’’.

Cântecul propriu-zis de stil nou

Aspecte

Situl nou al cântecului apare treptat – cu primele indicii posterioare Războiului II Mondial – și ia un avânt deosebit în julul anului 1950 - nu-i vorbă că multe cîntece erau „făcături” propagandistice sau „de conjunctură” dar se conturau clar un *alt fel de cântat* și un *altfel de cîntece* ce prin *variante*, coexistă cu stilul vechi care era considerat tot mai „trecut” – într-o vreme, 1950-1960, - parcă tot mai neluat în seamă cu excepția însăși a poporului care încă îl mai simțea și practică, precum și a specialiștilor conștienți de valoarea lui. Oarecum, la fel era și situația cântecului de stil „modern” – doar că unele aspecte ale acestuia erau neglijate în schimb altele - tematica și maniera de interpretare trebuia să se „contemporaneizeze” – să se acordeze noilor cerințe ale acelor vremuri – anume: cântarea – modul de prezentare - într-un stil nou, a vremurilor noi. Unele direcții impuse s-au dovedit păguboase dar în cele din urmă - începând cu 1960 - bunul simț artistic românesc a început să discearnă ceea ce era valoros și dispunea latent de valoare, de ceea ce era cel mult un surogat – o „non valoare” - dar care se pretindea a fi folclor. Iată că acum – după anul 2000 – valorile puse în lumină prin *cercetare științifică*, prin organizarea și desfășurarea de *manifestări culturale adecvate* precum și prin *truda artistic-interpretativă*, sunt agresate – parcă asmuțite (!) - de numeroase produse muzicale care **sfidează bunul simț artistic românesc** - chiar „naționalul”.

Revenind la „noul cântec și noua cântare” trebuie înțeles că nu este vorba de un nou gen folcloric ci de unul cât se poate de tradițional – cântecul - ce cunoaște diferite stadii ale evoluției lui căci apariția unui stil nou înseamnă *nu anularea* ori *interzicerea* altora – anterioare ci o perioadă de coexistență după care unul - de regulă, *cel nou*, se impune, în speță – cântecul de viață nouă - a fost promovat fiind în fapt mijloc propagandistic. Dacă componenta muzicală a cântecului nou era oarecum acceptată - „agitatoare” – prin caracterul ei zglobiu și luminoas – componenta literar-ideistică era nu atât

ca.: „Badea ară cu boii” sunt contrapuse cu „Badea ară cu tractorul” sau „În țară-i numai durere” ↔ „Țara-i mândră ca o floare”)

Poporul a știut să pună în lumină valorile sale venite din ancestral, din străvechime, din vechimea mai îndepărtată sau mai apropiată, dându-le o nouă întrebuințare (de pildă: pentru creația cultă, pentru scenă-spectacol – desigur prin renovări și îmbogățiri – inovații și invenții). De altfel, fiecare gen muzical (folcloric) are un traseu propriu al evoluției.

Dacă un gen folcloric nu este adaptabil unor noi condiții el se retrage din circuitul folcloric practic devenind, eventual, obiect de arhivă.

După anul 1960 orizontul cultural de masă s-a lărgit iar unele din consecințe a fost faptul că cerințele artistice (folclorice) ale poporului au devenit mai riguroase ca urmare a : • acțiunilor de culturalizare (brigăzi științifice, formații artistice de amatori, • schimburilor materiale și spirituale între oraș și sat, • noilor forme de manifestare artistică în/cu/pentru public (concursuri, festivaluri,...), • popularizare organizată prin plăci-discuri - transmisii radio, concerte-spectacole, • înființării unor instituții „specializate” (școli populare de artă, • inserției de tematici vizând „folclorul muzical” în școli și institute de învățământ superior, • activităților culturale organizate în perioada stațiunii militare, la brigăzile de voluntari din șantierele patriei, în taberele tineretului studios sau tabere de odihnă (activă -?!).

Sub aspect artistic, stilul nou a luat naștere prin adaptarea la cerințele acelor vremuri (după 1950); circulație orală și prin mijloace audio – patefoane, benzi magnetice, , Radio, Tv., CD, ș. a., a dus la răspândirea rapidă a lui. Preferința pentru melodii de dans la care erau potrivite texte noi (o melodie cunoscută care poartă un text literar-„poetic” creat anume) – procedeu mai vechi – dar cu întărirea stabilității între un nume text și o anume melodie. Creatorii de cântece noi având o oarecare pregătire culturală și artistică au dat multe produse „eterogene” - neunitare și adesea cu valoare scăzută –

astfel, destule „făcături” au fost sortite disprețului. Totuși, câteva piese au impus și au definit stilul nou

Elemente novatoare în cântecul propriu-zis de stil nou

- ritmuri generate de formule unitare-primare. (după modelul picioarelor bisilabice și trisilabice – vezi, partea I)
- transformarea, de regulă, a ultimului rând melodic în refren precum și adaptarea tiparului octosilabic și la alte categorii folclorice vocale
- în multe cântece noi se disting clar *refrenul* și *cupletul* alcătuite parcă după modelul cântecului cult
- interpretarea vocală însoțită de acompaniament instrumental
- direcționarea spre simetrie geometrică a melodiei se face în paralelism necesar cu impunerea definitivă cu sistemul ritmic divizionar (occidental)
- „măsurarea” (încorsetarea în măsuri a) cântecului cerea eliminarea în quasi totalitate a înfloriturilor ornamentale; reducerea și simplificarea drastică a melismelor
- cântecul propriu-zis de stil nou ca tematică este grefat pe fond tradițional dar promovează o tematică nouă sub aspect literar poetic – cântece de viață nouă
- cântecul nou nu trebuie confundat cu folclorul contemporan căci acesta incumbă toate producțiile din cultura tradițională ce încă se practică – desigur în condiții noi cu alte funcții decât cele avute anterior

Se creionează astfel **trăsăturile proprii cântecului propriu-zis de stil nou** pentru care raportul *tematică-melodie* se clasifică astfel: 1.- expunerea unei *tematici noi prin melodii vechi*; sau 2. - exprimarea unei *tematici generale prin melodii cu atribute stilistice modene și noi*, ori 3. - exprimarea unei *tematici noi prin atribute stilistice moderne și noi*. În acest sens se delimitează grupa **cântecelor noi** ,(1,2,3) cântecele **de stil nou** (2,3) și cântecul **de viață nouă** (1,3).

În procesul de creație și de interpretare creatoare:

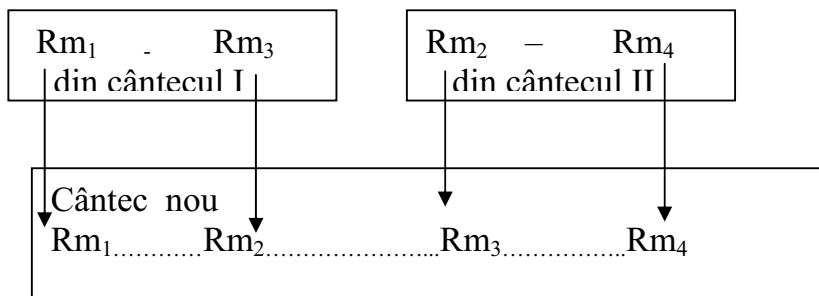
+ melodiile vechi suferă transformări adânci când le sunt aplicate texte noi;
- se constată dependența aproape strictă dintre melodie și text (în stilul vechi și modern relația era „liberă” în sensul că o melodie putea purta mai multe texte și invers – un text putea fi purtat de mai multe melodii)

+ cântecele de stil modern și de stil nou – mai cu seamă cântecele de viață nouă - s-au bucurat în unele perioade de largă și intensă popularizare prin radiodifuziune, dar și de un tratament preferențial prin prezența lor obligatorie în multe manifestări cultural-artistice – festivaluri, concursuri, spectacole, „înregistrări” audio, ...

+ tematica cântecelor de stil modern și de stil nou, conține pe lângă elemente preluate din repertoriul anterior și aspecte noi cum ar fi : situația țării după Războiul II Mondial; înființarea „republicii”, sentimentul apartenenței la o patrie nouă și la un popor „renăscut” ce merg pe un drum nou sub conducerea „partidului muncitorilor”; situația nouă a muncii - a țărânimii și a muncitorimii; pacea, ș.a.

Dintre procedeele muzicale utilizate în stilul nou practic se putea proceda astfel:

- în cadrul unui cântec vechi cunoscut se aplică un text nou - în locul celui vechi
- alcătuirea unor melodii noi prin articularea diferitelor rânduri melodice aparținătoare unor cântece diferite între ele după scheme de felul



- invenție melodică rezultată din **continuarea** unor fraze sau motive tradiționale cunoscute :

Frază cunoscută + invenție melodică proprie

Fraza A(tradițională) + fraza B (invenție proprie)

- adaptarea unor texte de „stare pozitivă” la melodii de dans sau melodii „create” de interpreți profesioniști ce au cunoștințe muzicale necesare: de scris-citit (dicteu-solfegiu) și de folclor muzical
- utilizarea unor formule vocale a căror origine este proprie altor genuri vocale (hăulit-ului, colindei,...) sau instrumentale („semnale sonore”) cu adaptare la versuri octosilabice (Maramureș dar probabil și Blăjeni, Bulzești – Hd.)
- intensa răspândire prin tehnicile audio a unor melodii mai vechi create de „știutori” - lăutari, cântăreți (semi-)profesioniști, muzicieni – după „folclorizarea” lor . De exemplu (E.C.- CF- 373)

Cucule cu pană nouă

Parlando rubato C-40-EC-CF-373

Cu-cu--le cu pa--nă no---uă

Foa-ie bu---su---ioc bă---tut, măi Am cu---nos--cut în tre---cut, măi,

Cu-cu---le cu pa--nă no-----uă Tu mi-ai rupt i-----ni--ma-n do-----uă

Și a---mar și ja---le mul---tă Ca să poți să duci o plu---tă

b Allegretto
Dar a---cum cu plu---ta mea... Merg cân---tând pe Bis---tri---ta....
Că-i lu---mi---nă la Bi---caz Ri---di---ca---tă... din ză---gaz...

(Vezi variant în-repertoriu nediferențiat)

• în repertoriul de cântece create în stil nou (compoziție muzicală și versificație poetică) găsim suficiente piese cu valoare indiscutabilă dar și câteva cu o tematică literară desuetă - însă „muzical” cu sonorități instrumental-orchestrale impecabile [în cazul unor spectacole TV -!-].

Ca o **sinteză conclusivă**, reluăm:

- pentru cântecul propriu-zis de stil nou trăsătura generală este accesibilitatea (de *percepere auditivă* și de *redare vocală*);
- o largă circulație (peste grairile zonale) dându-i un aspect eterogen mai cu seamă că pe lângă elementele muzicale și poetice de factură folclorică se impun și modele ale „culturii academice” concretizate prin dependența strictă între **o anume melodie** și **un anume text** ; apariția „strofelor poetice” (de tip „catren”) duce la alternanța **cuplet** versificat – **refren** versificat;
- prezența unor versuri ce depășesc 8 silabe rezultând o versificație heterometrică
- utilizarea (și) a unor tipuri de rimă nespecifice tradiției – rima încrucișată, ș.a.
- suprapunerea unor *texte noi peste melodii mai cantabile* din stilul modern – dă un cântec de stil nou cu o mai mare pregnanță lirică
- adaptări la melodii de tip hexasilabic (bocete,) sau semnale instrumentale (tulnic, trâmbiță) a versurilor „noi”
- reducere amplitudinii, simplificarea, suprimarea și chiar eliminarea ornamentelor urmărind obținerea unei melodicități mai limpezi

-ga-----tu.....lui..... La, la, la, la, la, la, la... Tot din mă--na

sa-----tu-----lui La, la, la, la, la, la, la

- preferința pentru ritmica mai antrenantă, mai mobilizatoare, mai plină de viață a melodiilor cu caracter dansant - desigur că existau cântece vocale de dans (Drăgaica, Purtata fetelor, ș.a) dar în acest fel se lărgiște sfera cântecului vocal dansant, cu o nouă componentă
- forma arhitectonică este distinct conturată; melodia de tip-stil nou contemporan, suportă o analiză riguroasă după modelul cântecului cult cu alcătuire *monopartită* sau *bipartită*, bazate de *period*, *frază* –*antecedentă*, *consecventă* și chiar *conclisivă* – m o t i v , c e l u l ă (submotiv), c e l u l ă (subcelulă);
- adaptări la melodii de tip hexasilabic (bocet) sau la semnale instrumentale (tulnic, trâmbiță) de versuri cu structură octosilabică și nouă

*

Percepția faptelor de folclor, **intuirea** și **înțelegerea legilor** de organizare interioară – de creare a produsului muzical folcloric - **oferă posibilitatea cunoașterii celor mai variate tendințe specifice în evoluția creației muzical-folclorice** – în speța, **a cântecului propriu-zis.**

III. REPERTORIU NEDIFERENȚIAT

Plânge, codre, după mine

C-01- MM / 9

Potrivit

Plân---ge,..... co---dre, du---pă..... mi-----ne....

Că eu..... plec în..... țări... stră---i-----ne

Cu do-----niți... cio-----pli---te-n ti-----ne.

Plânge, codre, după mine,
Că eu plec în țări străine
Cu doniți cioplite-n tine

C-așa-i veacul moțului
Tot-naintea murgului
Pe inima drumului

N-are casă, n-are masă,
Inima-i friptă și arsă
După „hii” rămași acasă.

„hii” - cei, acei

Dragostile-s ale lumii

C-02- MM-11

Potrivit

Dra---gos---ți-----le-s a-----le lu-----mii Dra---gos---ți-----le-s

a-----le lu-----mii Dar le-au par-----te

nu---mai..... u-----mii..... Dar le-au.....

par-----te..... nu---mai..... u-----mii.....

Dragostile-s ale lumii
Dar le-au parte numai unii

Care-s frumoși ca peunii
Și roșii ca trandafirii

Decât urât și hulit,
Mai bine-n negru pământ.

Floare de cicoare

C-03- MM - 13

Potrivit

Floa---rea mân---dră de ci-----coa---re De prin
 vâi și din ră-----zoa---re..... Fos--t-a fost de flori a-lea--să
 Floa-----rea..... flo--ri---lor... cră-----ia-----să.....

Floarea mândră de cicoare,
 De prin vâi și din răzoare,
 Fost-a, fost de flori aleasă
 Floarea florilor crăiasă

Ea pe Soare nu l-a vrut(u)
 Soarele s-a răzbunat(u)
 De-a rămas o biată floare,
 Floare-albastră de cicoare,

Soarele a îndrăgit-o,
 Prin zefiri a și pețit-o
 Ca să-i fie lui mireasă,
 A lui dalbă-mpărăteasă.

Ce se-nvâtre-n ziua mare
 Tot cu fața către Soare,
 Floare-albastră de cicoare,
 De prin vâi și din răzoare.

Cântecul păcurarului

C-04 - MM - 25.

Repejor

Du---su---s-o mân--dru la oi... Du---su---s-o mân--dru la oi,
 Și-o lă----sat do---ru la noi... Și-o lă----sat do---ru la noi

Dusu-s-o mândru la oi
 Și-o lăsat doru la noi

C-amu-i vremea lucrului
 N-oi fi doica dorului

Du-ți, mânduț, doru cu tine
 Nu ți-l bizui pe mine

C-al tău dor îi c-am domnos
 Nu vrea a dormi pe jos

Și-al tău dor îi învățat
 Tot pe perine culcat.

În fundul grădinei mele

C-05 - MM -33

Potrivit

Musical score for 'În fundul grădinei mele'. The score is written in treble clef, key of D major, and 2/4 time. It consists of four staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'În fun-dul gră-di-nei_ me---le, În fun-dul_ gră-di-nei_ me---le Cânt-tă do---uă pă-----să-----re-----le Cânt-----tă do---uă pă-----să-----re-----le'.

În fundu grădinii mele
Cântă două păsărele

Măicuță, norocul meu
L-au băut boii-n pârâu

Una-mi cântă de noroc
Că nu l-am avut de loc,

Nu știu boii l-au băut
Ori eu noroc n-am avut

Alta-mi cântă de necaz
Că de tânăr eu l-am tras.

Nu știu boii l-au mâncat
Ori mie nu mi-a fost dat.

Chiva

C- 06 -MM-41

Repejor
(transpunere)

Musical score for 'Chiva'. The score is written in treble clef, key of D major, and 2/4 time. It consists of two staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: 'Ca-sa ți-e ne mă--tu--ra--tă, Tu, la crăj--mă, zi---ua toa--tă Noap-tea pes---te sat se la---să Chi---vo, n-ai să vii a---ca---să.'

Corneliu Bogariu

Casa ți-e nemăturată
Tu, la crâjmă ziua toată
Noaptea peste sat se lasă
Chivo, n-ai să vii acasă ?!

Cânepa-i nemelițată
Furca-n pod zace-aruncată
Fumu-n tindă prin unghere
Ce ai tu de gând, muiere?

Vin, numai să beau, bărbate,
Un pahar și jumătate
Și vreo două și vreo nouă,
Și vreo patruzeci și nouă.

Cânepii sămânța-i piară,
Vin dă doamne mult în țară
Furcă, fus, mă bagă-n boală
Vinu bun din morți mă scoală.

Când aud cucul cântând

C-07- MM 45

Doinind

The musical score is written on three staves in G major and 2/4 time. The melody is simple and folk-like, with some grace notes and slurs. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

Când.... a-ud cu---cul..... cân---tând..... Iz-----
---vo---ra---șe---le șop---tind... Și..... mier---lu---ța.....
flu---ie-----rând..... Eu sui mun---te-----le... plân---gând

Când aud cucul cântând, Și de jalea mea cea seaca
Izvoarașele șoptind Toate tufele se pleacă
Și mierluța fluerând, Cu crengile la pământ
Eu sui muntele plângând Și mă-treabă de ce plâng

De ce plâng, de ce jelesc,
De-al cui dor mă prăpădesc
Eu le spun să mă plătesc
Ce-am pierdut nu mai gălesc.

Bade, peană trandafir

C-08.-MM-43

Potrivit

Ba-de, pea---nă tran-da---fir..... Ba-de, pea-nă tran-da---fir.....

La-să---mă să rup un---fir La---să---mă să rup un fir

Ru-pe mân---dro, cât îi vrea..... Ru-pe mân---dro, cât îi vrea.....

Tran-da---fir din pea---na mea.... Tran-da---fir din pea-na mea

Bade, peană trandafir
 Lasă-mă să rup un fir.
 Rupe mândro, cât îi vrea
 Trandafir din peana mea.

Tu vei rupe, el va crește
 Stai mândro, și mai fetește
 Că și eu oi mai juni
 Și tot amândoi vom fi.

instrumental - transpus

l'ragână, mândă, tragână

C-09-MM-37

Potrivit

Musical score for the song 'l'ragână, mândă, tragână'. It consists of four staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes.

Tra-----gâ-----nă, mân-----dră, tra-----gâ-----nă
Tra-----gâ-----nă, mân-----dră, tra-----gâ-----nă,
Frun-----ză de go-----run gal-----be-----nă
Frun-----ză de go-----run gal-----be-----nă

Tragână, mîndră, tragână,
Frunză de gorun galbenă,

Zisei mândro cătr tine
Ține dragostea mai bine

Că și eu am trăgănat
Frunză de gorun uscat

Că de nu, mă las de tine
Tocmai când ți-aș prinde bine

Văd c-acuma-ți pare rău
M-ai iubi și nu vreau eu.

Spune, tu, mândruțo, spune

C-10-MM-83

Repede

Musical score for the song 'Spune, tu, mândruțo, spune'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (Bb). The lyrics are written below the notes.

Spu-ne, tu, mân--dru---țo, spu-ne..... Mai ai vru--nu făr' de
mi--ne..... La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la,
la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la

Spune tu, mândruțo, spune	Protopopu-i protopop
Mai ai vrunu făr' de mine	Și tot are șept-opt
Bade nu te supăra,	Și vlădica că-i vlădică
mai am doi ca dumneata	Și el are ibovnică,
Și-oi mai găsi dac-oi vrea	Dară eu, o copiliță

Cum să n-am și eu, bădiță?

Somnu-mi-i și pic de somn

C-11-MM-85

Rar, doinind

Som--nu-----mi-i și... pic de..... somn, măi Som--nu-----

-mi-i și..... pic de... somn, măi Și n-am un---de să a-

-dorm, măi. Și n-am..... un---de..... să a-----dorm, măi.

Somnu-mi-i și pic de somn
Și n-am unde să adorm

M-aș duce la mândra mea	Că porțile-s toate-nchise
Că mi-i tare dor de ea	Și lămpile-s toate stinse

Dar și mândra s-o culcat
Numai doru mi-o lăsat

Țarcă neagră din părau

C-12-Feregi AȚP-80

Quasi giusto $\text{♩} = 69$

Țar--că nea-gră... din pă---ră-----u..... Țar-că... nea-----gră.....
din pă-rău, măi Să te... lași de..... ba--de-al me-----u

Țarcă neagră din părau Că te bate dumnezău
Țarcă neagră din părau, măi Pădure-nfrunzită bine
Să te lași de bade-al meu Să nu mă spui câtă nime

Când mă bag cu badea-n tine.
Las' să mă spună frunza
Că ea m-o făcut umbra
Că m-am iubit cu badea.

Bate, doamne, omul prost

C-13-Lelese - AȚP-87

Tempo giusto $\text{♩} = 90$

Ba---te, doam-----ne..... o-----mul pros-----tu
Mult mă-n-- trea---bă..... un-----de-am.... fos-----tu
Poco rubato
Ai,..... hei.....
Tempo I
El nu ve-----de..... de-ar... or-----bi,..... măi

Bate, doamne, omul prostu
Mult mă-ntreabă unde-am fostu. Unde umblă oamenii,
 Ai, hei Sara și dimineața
El nu vede, de-ar orbi, Să-și petreacă viața.

Cântă cucu sus pă vie

C-14-Bătrâna-AȚP-87

Tempo giusto

Cân-tă cu--cu..... sus... pă..... vi-----e, Cânt-tă cu--cu.....

sus... pă... vi-----e, ei Hai....., hai.....

hai..... mă, (Cân---tă cu---cu..... sus... pă..... vi-----e)

variantă → Cân---te că nu-mi... cân-----tă..... mi-----e

Cântă cucu sus pă vie (bis)
 ei, Hai, hai, hai, mă
 (Cântă cucu sus pă vie)
 Cântă, că nu-mi cântă mie.
 *

Să-și cemescă puștile
 Pă cân' vin răgutile.
 Sărăcile de răgute,
 Că nu mai au zile multe,
 Numa' ceasuri și minute.

Cânt-a păcurarului
 Să-mi abată oile
 Di pă tâte vâile,
 Să nu rupă florile.

Tâte catanile pleacă,
 Merg părinții să-i petreacă.
 - Hai, mândro, ca să dăm mâna,
 C-acuși fluiere mașina,

Florle-s de trăbuială
 La domni săși facă cemeală
 Să-și cenească hainele
 Pă cân' merg cătanile

Și rămâi, mândro, cu bine,
 N-ai avut noroc di mine;
 Rămâi, mândro, sănătoasă
 Tu cu mine-ai fost făloasă.

Păstă tăte satile

C-15-Bătrâna - ATP-88

Quasi giusto $\text{♩} = 138$

Păs---tă tă---te sa---ti---le, -re Păs--tă tă-----te sa---ti---le, -re

Rubato Tempo I

(Păs---tă..... tă-----te..... sa-----ti-----le,..... -re)
Îi sâ-----nin ca..... lap-----ti-----le,..... -re

Păstă tăte satile, -re
Îi sânin ca lăptile, -re
Numa' păstă satu meu
E buracă ș-un nor greu

Nu știu noru-i nouratu,
Ori badea s-o supărat.
Supere-să că nu-mi pasă
Că mai am v-o cinci ori șasă.

Măi bădiță, spic de grâu

C-16-Bunila APT-91

Poco rubato $\text{♩} = 138$

Măi bă--diu-țo, spic de gră---u Măi bă---diu----țo, spic de grâu, mă

Fi---re-aș vrut să nu... te ști---u Ia, la, la,..... la, la,.... la,.... la, la

Măi, bădiță spic de grâu
Măi bădiță, spic de grâu, mă
Fire-aș vrut să nu te știu
Ia, la, la, la, la, la, la, la,
Că de când te știu pă tine,

Nu-i sânge-n obraz la mine
Pus-am gându să te las.
Să-m vie sânge-n obraz.
Dar atuncea te-oi lăsa,
Murășu când o săca;

Dar atunci și nici atunci,
Că ț-o fost butele dulci

Cine m-aude pă mine

Quasi giusto $\text{♩} = 144$

C-17-Bătrâna ATP-92

Ci-----ne m-a---u-----de pă mi-----me... Ci-----ne... m-a--u-

-de pă mi-----ne *m* gân--deș-----te... că tră--iesc bi-----ne

Cine m-aude pă mine
Cine m-aude pă mine
G-ndește că trăiesc bine
Trăiască și el ca mine,
Nici mai bine, nici mai rău

Numa' cum trăiesc și ieu.
Cine m-aude cântân'
Gândește c-am beut vin,
Da' n-am beut nici vinars
Numa' io cânt de necaz.

Păsărică di pă cloambă

Rubatto $\text{♩} = 176 ?$

C-18-Ghelar-ATP- 92

î Pă---să--ri--că di pă cloam---bă,.... Pă---să--ri--că di pă cloam-----bă,

Spu-ne-i măi-cu-ții că-s roa-----bă, Spu-----nei... măi-cu-ții că-s roa-----bă.

Păsărică di pă cloambă(bis)
Spune-i maicuții că-s roabă (bis)
Nu-s roabă a roabele,
Trag în jug ca vitele

Vitele mai au hodină
Da' pă mine tot mă mână,
Vitele mai au răgaz
Da' pă min' nu mă mai las'

În mina de la Ghelar

(cântec vechi de miner cu adăugiri de versuri-1955)

Quasi giusto $\text{♩} = 136$

C-19-Ghelar-AȚP-94

Foaie ver---de de ste---je---riu Foa-ie ver---de de ste-----jer,...mă.....

Foa-ie ver---de... Gre-i vi-a---ța de mi-nier,... mă Gre-i vi-a---ța de mi-nier,...mă

Foaie verde de stejeriu	Foaie verde de stejer
Foaie verde de stejer, mă	În mina de la Ghelar,
Foaie verde,	Sân' brigăzi de voluntari
Gre-i viața de minier, mă	Și să vez' în mină, frate,
Cân' în somnu cel mai dulce	Foaie verde de stejer
Îș ie lampa și să duce;	În mina de la Ghelar,
Să duce pi su' pământ,	Sân' brigăzi de voluntari
Cu felinaru de gât	Și să vez' în mină, frate,

Nu mă bate, doamne, rău

Poco rubato $\text{♩} = 90$

C-20-Sohodol AȚP-97

i Nu mă ba--te, doam-ne.... ră-ū Nu mă ba--te, doam-ne..... ră-ū

Nu... mă ba-te daom-ne, ră---ū Ș-ai, le, le, le, le, le..... le, le

i Nu mă bate, doamne, rău	Badea-i vina jumătate
Nu mă bate doamne rău	Și eu a trileea parte.
Nu mă bate doamne rău	Hai, bade, să ne iubim,
Ș-ai le, le, le, le, le, le,	C-amândoi ne potrivim
Că-i vina și bade-al meu	Și la ochi și la sprâncene

Și la buze subțirele

Pământule păcătos
(de războiu)

Rubato $\text{♩} = 184$ C-21-Ghelar-AȚP-100

Pă--mân-tu-le pă--că..... to-----su Pă--mân-tu--le pă--că-----to--su

Cât ai fost tu de să-----tio-----su Cât ai fost tu de se-----tios, mă

Pământule păcătos
Pământule păcătos
Cât ai fost tu de sătiosu
Cât ai fost tu de sătios, mă.

Că' de mult o tăt ploiat
Și to' nu te-ai adăpat
Ș-acum tătă lumia plânge
Cît vrei să te-adapi cu sânge

De dorul Ionului

Quasi giusto $\text{♩} = 140$ C-22-Cerișor-AȚP-100

De do-----ru... I-----o-----nu---lui, mă... De do-----ru... I---

-o---nu---lui, mă De... do-----ru... I-----o-----nu--

-lui,..... mă Ia, na, na, na, na, na, na, lunga
na, na

ă De doru Ionului, măi (bis)
De doru Ionului, măi
Ia, na, na, na, na, na na,

Purtai lemnu domnului,
Și-l purtai / până-l uscai;

Și-l pusăi la revenială,
Să-l iau duminică iară.

Ce-ai gândit tu, bade-al meu

Quasi giusto ♩ = 160

C-23-Lelese-ATP-101

Ce-ai gân---dit tu,... ba-de-al me---u Ce-ai gân-dit tu,.....
 ba-de-al me-----u Ce-ai gân---dit tu,..... ba-de-al me-----u
 Ia, na, na, na, na, na, nai,..... na

Ce-ai gândi tu, bade-al meu
 Ce-ai gândi tu, bade-al meu (bis)
 Ia, na, na, na, na, na, nai, na

Că beau apă din pârâu
 Și nu mor de doru tău?
 Da' eu beau apă din vale,

Baiu tău dracu ți-l are.

Vai de lin, vai de pelin

Quasi giusto ♩ = 152

C-24-Ghelar ATP-102-

Vai de lin, vai de pe---li-----nu Vai de lin, vai
 de... pe-----li-----nu Vai... de co-----pi-----lul stri---i-----nu
 Vai de co-----pi-----lul..... stri-----i-----nu

Vai de lin / vai de pelin (bis)
 Vai de copilul străin (bis)

Cum bea apă-n loc de vin
 Strinu-îm doamne, striin
 Ca să-i faci din apă vin

Tăt nu-i faci voia deplin
 Și să-i faci din apă bere
 Și tăt nu îi faci plăcere

Pă vale vine un tren

Tempo gisto ♩ = 80

C-25-Sohodol-AȚP-104

Pă va---le vi-----ne un tren... Pă va---le vi-----ne un tren.....

Tran-da---fi---ru-----le,..... Le-a-gă---nă---mă tre---nu--le.....

Pe vale vine un tren (bis)
Trandafirule,
Leagănă-mă, trenule

Trei vagoane după el;
 Strigă un soldat din el:
 - Deschide-ți ușa, că mor,

Că-s rănit într-un picior.
 Rană-n mână, rană-n piept,
 Rană-n piciorul cel drept.

Nicolaie, țarule

C-26-Ghelar-AȚP-107

Rubato ♩ = 124

Ni-----co-----la---ie, ța-----ru--le, -re..... Tra--ge-ți 'nă---poi

tru-----pă-----le, -re Nu le si-----li ța-----re-n fo-----cu

C-a... meu... bă---dea-i la..... mij-----lo-----cu

Nicolaie, țarule, *-re*
 Trage-ți 'năpoi trupele, *-re*
 Nu le sili tare-n focu
 C-a meu badea-i la mijlocu

C-o peană de busuocu,
 Vântu peana i-o bâte,
 Ochii și gura 'i rîde
 Și inimuța 'i plînge.

Cine m-aude cântând

Poco rubato $\text{♩} = 142$

C-27-Sohodol AȚP-108

e... Ci-----ne m-a--u-----de cân---tân-du... Ci---ne m-a---u-

-de... cân-----tân-du *lunga* Ci---ne m-a--u-----de... cân---tân-du

Zi-----ce că... n-am nici un... gân-----du *lunga*

ε Cine m-aude cântându
 Cine m-aude cântându (bis)
 Zice că n-am nici un gându

Da' io-afitea gânduri am
 Cîte zile-s într-un an;
 Câte flori îs pã Bănat.

Mă dusăi pã deal cântând

Poco rubato $\text{♩} = 90$

C-28-Cerișor-AȚP-108

ε Mă du-săi pã deal cân-----tând, *măi*,..... Mă du-----săi pã

deal cân-----tând, *măi* ε Mă du-----săi..... pã

deal cân-----tând, *mă*, Tu, I-----lea---nă, floa---re

ε Mă dusăi pă deal cântând, măi (bis)
ε Mă dusăi pă deal cântând, mă
 Tu, Ileană, floare.

Găsii pă badea cosînd
 - Bun lucru, badeo, la coasă!
 - Fire-ai, mândro, sănătoasă!

Ia stai jos și hodinește.
 - N-am venit să hodinesc,
 Și-am venit să-ți povestesc:
 Mumă-ta-i pă arătură,
 Culege fermecătură,
 Să mă farnece pă mine,
 Să mă despartă de tine.

Rubato $J = 89$ **Măi badeo, bătu-te-ar bruma** C-29-Cerișor-AȚP 110

ε Măi ba--deo... bă-----tu--te-ar... bru-ma Că ți-e gu-----ra
 ca le-----gu--ma *ε* Măi ba--deo... bă-----tu-----te-ar
 bru-----ma *ε* Că ți-e gu--ra..... ca le----gu--ma

ε Măi badeo, bătu-te-ar bruma) (bis)
ε Că ți-e gura ca leguma

Când te-apuci de sărutat
 Nu te mai vezi săurat

Când apuci a săruta
 Nu te mai poți sătura

Ca de vin dulce vara
 Și de somn primăvara.

Rubato $J = 117$ **Nu știi doamne, ce-oi ajunge** C-30-Sohodol-AȚP-111

ε Nu știi, doam-ne ce-oi a---jun-ge... I-----ni---miao--ra me'.....
 Că i-----ni--ma..... tăt îmi plân-ge... I-----ni-----mio--ra... me'

Î Nu știu, doamne, ce-oi ajunge,
Inimioara me'
 Că inima tăt îmi plânge
Inimioara me'

Nu știu, doamne, de ce-oi da
 Că mi-i neagră inima.
 Nu mi-i neagră de negrele
 Și-i neagră de gândurele.

Cui îi cântă cucu seara

C-31-Cerișor-AȚP-120

Tempo giusto J=84

ā Cui îi cân-----tă... cu-----cu... sea-----ra, ā

Cui îi cân-----tă... cu-----cu... sea-----ra Rău îi umb---blă... tă-----tă...

va-----ra Doi-na fă,..... doi---na, fă..., Lea---nă, doi---na fă.

ā Cui îi cântă cucu seara (bis)
 Rău îi umblă tătă vara,
Doina, fă, doina, fă, Leano, (bis)
 Rău îi umblă tătă vara,
 Că și mie m-o cântat
 Și rău vara, m-o umblat

sau

Cui îi cântă cucu vara
 Nu i bine tătă vara.
 Mie sara m-o cântat
 Și bine nu m-o umblat,
 M-o cântat sara pă lună,
 Eu să n-am inimă bună;

M-o cântat sara pă stele
 Să trăiesc în dor și-n jele
 - Ce cânti, cucucule-n grădină
 Poate vezi că sunt străină?
 Oare maica te-o mânat

Să vezi und' m-am așezat?
 Und' m-am așezat, nu-i bine
 Soacra-i rea, bărbatu-i căne,
 Eu trăiesc ca vai de mine;
 Soacra-i rea, bărbatu-i rău,
 Vai ș-amar de traiu meu

Soacră, saocră, poamă acră
 Să te coci un an ș-o lună
 Și tăt nu-i fi poamă bună;
 Să te coci un an ș-o vară
 Și tăt îi fi poam-amară.

Cântă puiu cucului

C-32-Bătrâna-ATP-121

Tempo giusto ♩ = 90

Cân-tă pu-iu... cu-cu-lu-iu Cân-tă pu-iu

cu-cu-lu-iu Hai, lai, lai, lai, lai, lai, la

Cântă puiu cucului (bis)

Hai, lai, lai, lai, lai, lai, la

Pă coamile plugului,
 Și mierla di pă teleagă,
 Și strigă la boi să meargă.

Cine nu-i mâncat de rele

C-33-Cerbâl-ATP-124

Quasi giusto ♩ = 106

Ci-ne... nu-i mân-cat... de re-le

Vi-nă să-i spun de-a-le mele, Măi, măi

Cine nu-i mâncat de rele,
 Vină să-i spun de-ale mele
Măi, măi,

Cine nu-i mâncat de rele,
 Vină să-i spun ieu de-a mele.
 Omu care-i năcâjit
 Să cunoaște pă pășit

Că pășește-ncetinel
 Că plinje inima-n iel.
 Năcâjit ca mine nu-i
 Numa' puiu cucului

Când îl lasă marca lui
 În mijlocu codrului
 Fără aripi, fără pene,
 Ar zbura da' nu-i cu vreme.

Pasăre galbenă-n iarbă

Tempo giusto (Andante) C-34-Feregi -ATP-82

Pa-----să-----re..... gal-----be-----nă-n iar-----bă.....

Poco rubato

Pa--să-----re gal-----be-----nă-n iar-----bă Hei,.....

Tempo I

hei..... Slo--bo-----zi-mi-- do-----ru să mear-----gă

Pasăre galbenă-n iarbă, (bis)
 Hei, hei,
 Slobozi-mi dorul să meargă.
 Nu-m' ține doru oprit
 î pă badea năcâjit
 Nu-m' ține doru legat
 Și pă badea supărat.
 (Pă uliță pîn Sibiu)

Mere doru meu bolînd.
 - Dorule, bolîndule,
 Nu umbla să te robești,
 Că pă badia nu-l găsești.
 Eu aici, badia-ntr-alt sat,
 Mere doru meu turbat,
 (Eu aici, badia-n Sibiu,
 Ce mai dor, stare-ar pusti)

Fire-ai, maică, blăstămată

Quasi giusto C-35-Ghelar-ATP-82

Fi---re-ai, mai---că..... blăs---tă---ma-----tă...

Fi---re-ai mai-----că..... blăs---tă---ma-----tă I

Pă lu-----me,..... pă... ha---ia---lal-----tă.

Fire-ai, maică, blăstărnată (bis)
Pă lume, pă haialaltă.
C-avusei drăguț în sat,
M-o cerut și nu m-ai dat.
M-ai dat pă ulița mare

După unu gazdă tare.
Ce haznă-i de găzdășag
Dacă nu trăiesc cu drag?
Soacra-i r'a, bărbatu-i câne,
Ieu trăiesc ca vai de mine!

Pagubă c-am răgușit

Poco rubato $\text{♩} = 88$

C-36-Cerbăl-AȚP-88

Pa-----gu-----bă c-am ră-----gu-----șit, mă Pa-----gu-----bă c-am
ră-----gu-----șit,..... mă Pa-----gu-----bă c-am ră-----gu-----șit, mă

Pagubă c-am răgușit, mă (de trei ori)

De nu pot zice nimic,
Că să pot zice ceva
Multă lume s-ar mira
De min' și de-a me' gura
Că sună ca trânbița.

Lună, Lună ești nebună

Poco rubato (Moderato)

C-37-Muncelu Mic AȚP-104

ă Lu-----nă,..... Lu-----nă ești ne-----bu-----nă,
Lu--nă,..... Lu--nă..... ești ne-----bu-----nă ă
Lu--nă,..... Lu--nă..... ești... ne-----bu-----nă

ă Lună, Lună, ești nebună,
 (ă) Lună, Lună ești nebună (bis)

Când mă duc cu badea-n poartă
 Strelucea ulița toată.
 Las' să cânt, să-mi fac voia
 C-acu' mi-i dragă lumea;
 Lasă voia să m-o fac
 C-acuma mi-i mie drag.
 Mă mir, cucule, de tine

Vara vini, vara te duci
 Mă mir iama ce foc mânzi.
 - Mugure cu caprele
 Și iarbă cu vacile
 Și mânc mugure de spine
 Și vă cânt vouă cu bine;
 Și mânc mugure de fag
 Și vă cânt voua cu drag
 Și mânc mugure de nuc
 Și vă cânt și iar mă duc.

Munte, munte, brad frumos

Rubato ♩ = 158

C-38-Meria-AȚP-122

ai Mun-te, mun---te,..... brad fru---mos....., mă,

Mun-te, mun---te, brad fru-----mos....., mă,

Ia, lai, lai, la,..... la, la, la, la

ai Munte, munte, brad frumos, mă, (bis)
 Ia, lai, lai, la, la., la, la, la,

Mai apleacă-ți vârful-n jos,
 Să mă urc în vârful tău

Să mă uit în satul meu
 Să văd nevăstuța me'
 P-ale cui brațe-o șede.

Ș-întreabă mereu de mie
 - Mamă, tata când mai vine?
 - Ori vine, ori nu mai vine.
 Când s-o duce mama-n târg
 Și cumpără alt tatic.

- Poți s-aduci, maică, ș-o mie
 Ca tăicuțu nostru nu e
 Că tata de un' vene
 Tot pă brată ne ține'

Dragă mi-i fata săracă

C-39-repertoriu - Drăgan Muntean

$\text{♩} = 30-32$

Dra-gă mi-i fa-----ta să---ra-----că, la, la, la, la, la, la, la,

la, la, la,.... Tot din mâ-----na ei se-m-----bra-----că

$\text{♩} = 95$

La, la, la, la, la, la, la, la, la.... Iar fa-----ta bo--

-ga-----tu.....lui..... La, la, la, la, la, la, la... Tot din mâ--na

sa-----tu-----lui..... La, la, la, la, la, la, la

Dragă mi-i fata săracă / Lai, la, la, ... }
 Că cu mâna ei se-mbracă, / Lai, la, la, .. }
 Dar fata bogatului / Lai, la, la, ...
 Tot cu mâna satului, / Lai, la, la, ...

Luna-i sus, pământu-i mare, }
 Mândra me' păreche n-are }
 Mere sara la izvor
 Și umple vadra cu dor

sărăcuț' o fost mîndruța, }
 Strîngea grâul cu cătrînța }
 Din puțin o adunat
 Și acu-i de fală-n sat

Instrumental

Pasăre mică, porumbă

Parlando rubato

C-40-a MV-103

Pa-să-re... mi-că, po-rum-bă

Pa-să-re... mi-că... po-rum-bă

Du-te... la... co-dru... și cân-tă

Du-te... la... co-dru... și cân-tă

Pasăre mică, porumbă
Du-te la codru și cântă
Și pă mine ai mânie
Blăstamă-l străin să știe

Că pă mini m-ai blăstărnat
De tare m-am străinat
De la noi, la altu sat,
La soacră și la bărbat.

Dragu mi-i la secerat

C-41-Stânțești-Ohaba MV-110

Rubato

a Dra---gu mi-i..... la se-----ce-----ra-----tu

Dra-----gu-----mi-i... la... se-----ce-----ra-----tu

ii Când îi ba-----dea la le-----ga-----tu

Când... îi... ba-----dea la..... le-----ga-----tu

Dragu mi-i la secerat^w (bis)
Când îi badea la legat^w. (bis)
Eu săcer, bădița leagă
Trece zîua mai digrabă.

Frunză verde de-a di fag^w
Dragu mi-i unde mă bag^w,
Ai, nu și dorule, dor, mă!
Nici o muncă nu-i mai gre'

Ca vara la săcere,
Nici o muncă nu-i ușoară
Ca vara la umbrișoară.

(.....
Cu capu lui badea-n poală)

La fântâna măguri

Rubato

C-43- Prăvăleni - MV-112

șî La fân---tâ---na mă---gu-----rii,..... măi.....
 La fân---tâ---na mă---gu-----rii,..... măi.....
 Și-a da-----pă ba-----dea bo-----ii măi
 ai, Și-a da-----pă ba-----dea bo-----ii,..... măi

șî La fântâna măguri, *măi* (bis)
 ai Și-adapă badea boii, *măi*
 Nu-i adapă de săteoși, *măi*
 Că-i adapă de făloși, *măi*

Din fântână merg păraie,
 Boii-s prinși de cingătaie,
 Cu curăle de mătasă
 Să le-auzi sara din casă

Nu da, doamne, nimănui

$\text{♩} = 70$

C-44- Prăvăleni - MV-97

Nu da,..... doam-----ne..... ni---mă-----nui,.... mă!
 Nu da,..... doam-----ne..... ni---mă-----nui,.... mă!
 Ca mi-----e si co-----dru-----lui mă!

Nu da, doamne, nimănu
Ca mie și codrului.
Codrului i-ai dat nor greu,
Mie să trăiesc tot rău;

Codrului i-ai dat nuiete,
Mie să trăiesc cu jale,,
Codrului i-ai dat verdeață,
Mie năcaz pă viață

Mândră floare-i norocu

Parlando, poco rubato

C-45- Săcămaș- MV-118

Mân-dră floa---re-i..... no---ro-----cu, mă.....

Mă---dră floa---re-i no---ro-----cu,..... măi...

Nu ră---sa-----re-n tăt lo-----cu,.....mă.....

Mândră floare-i norocu,
Nu răsare-n tăt locu,
Că răsare lângă drum
Și nu-l are omu bun,

Că răsare lângă cale
Dintr-o sută - unu-l are
Că răsare-n tr-o grădină
Cu fața cătră lumină

Da' nu-l găsește oricine,
Numa' cine-l cată bine,
Tătă vara l-am cătat
Și-am rămas neînsurat

An de an e sărbătoare

C-46-Buceș-MV-23

$\text{♩} = 102$

An de an e sâr---bă--toa---re Tra, la, la, la, la, la, la, la, la, la

La Gă---i---na-i tăr---gul ma---re, Tra, la, la, la, la, la, la, la, la

Tăr---gul nos---tru cel mo---țesc, măi Tra, la, la, la, la, la, la, la, la, la

Pe pă---mânt ar-----de---le---nesc, măi Tra, la, la, la, la, la, la, la, la

An de an e sărbătoare / Tra, la,...
La Gâina-i târgu mare / Tra, la,..
Târgul nostru cel moțesc, *măi* / Tra, la,...
Pe pământ ardelenesc, *măi* / Tra, la,...

Sus la munte toți petrec,
Obiceiul și-l cinstesc;
Cântă, joacă pe-ntrecute
La Gâina-n vârf de munte

Veselia se întinde
Tot muntele îl cuprinde
C-avem astăzi viață plină
De belșug și de lumină.

Foaie verde roz marin

C-47-Geoagiu-MV-14

A_c $\text{♩} = 110$

Foa--ie ver--de roz---mă--rin, *măi* La, la, la, la, la, la, la, la

Ța-----ra mea-i un tran--dă----fir, *măi* La, la, la, la, la, la, la, la

Tran--da---fir de... pri---mă----va---ră La, la, la la, la, la, la, la, la

Ța---ra mea-i o floa---re... ra----ră La, la, la, la, la, la, la, la

Foaie verde roz marin, *măi* / La, la...
Țara mea-i un trandafir, *măi* / La, la,...
Trandafir de primăvară / La, la,...
Țara mea-i o floare rară, / La, la,...

La noi soarele-i frumos
Cerul senin, luminos,
Și de-aceea astăzi cânt
Că mi-e drag acest pământ

Zboară porumbei în zare,
Iau pe-aripiraze de soaree,
Orice pământean să știe
Că-i pe lume-o Românie.

Frunzulița magheran

C-48-Brad-MV-21

A $\text{♩} = 96$

Frun-zu-li---ță ma--ghe--ran, măi, La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la

A'

Sunt fă---tă de ar---de-lean, măi, La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la

B

Din Ța--ra Ză-----ran---du---lui, măi, La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la

B'

Și cânt via---ța mo---țu---lui, măi, La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la

Frunzulița magheran, măi, / La, la, ...
 Sunt fată de ardelean, măi, / La, la, ...
 Din Țara Zarandului, măi, / La, la, ...
 Și cânt viața moșului, măi, / La, la, ...

Port năframă și cojoc
 Când mă prind cu badea-n joc,
 Și jucăm ca pe la noi
 Țarina bătută-n doi

Sus pe Valea Crișului
 E Țara Zarandului
 Unde freamătă izvorul
 Și moșul își cântă dorul

Cântă moșul și doinește,
 România înflorește,
 Peste tot îi bucurie
 În frumoasa Românie.

Vine moțul de la munte

$\text{♩} = 92$ C-49-Prăvăleni-MV-28

Vi---ne mo---țul de la mun---te... S-a---du-----că ciu---
-be--re mul--te, La, la, la Tre---ce va--lea... Cri--șu----lui, măi
Vi---ne-n târ-----gul Bra---du-----lui, măi, La, la, la, la,
la, la, la, la, la, la, la, la 1. 2. D.C.
la, la

Vine moțul de la munte
S-aducă ciubere multe, / La, la, la
Trece valea Crișului, măi,
Vine-n târgul Bradului, măi, / La, la, la,.....

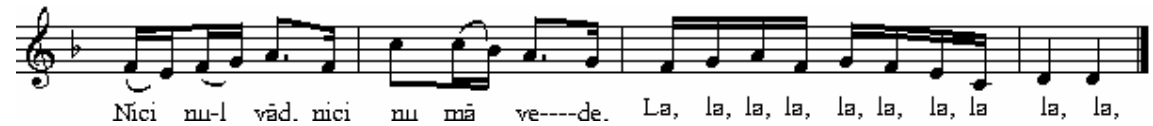
Să-și vândă ciuberele
Și să-și vadă mândrele
Vine-n fiecare joi
Cu doniți, cibere noi.

Dă-mi măicuță banii toți
Să mă duc în târg la moți,
Să mă duc pe joi la Brad
Să-l văd pe bădița drag.

De cine mi-i dor mai tare

$\text{♩} = 92$ C-50-Costești-MV-44

De ci---ne mi-i dor mai ta-----re... La, la, la, la, la, la, la, la, la, la,



De cine mi-i dor mai tare / La, la, la,
 Pe-ai-nea cărare n-are. / La, la, la,.....
 De cine mi-e dor și sete / La, la, la,
 Nici nu-l vād, nici nu mă vede. / la, la, la,...

Da' asară ăl vāzui
 Dānd grāunță calului,
 Țāsālat și înșāuat,
 Tomna gata de plecat.

Māncā murgule mai iute
 C-āșteaptā badea la punte,
 Ție sā-ți de-a boabe multe
 Iar pā māndra s-o sārute.

Bade, când te-i însura

Parlando rubato

C-51-Prăvăleni-MV-47



Bade, când te-i însura, *mă*
 Cheamă-mă la nunta ta, *mă*
 Să văd ce fată-i lua, *mă*
Badea-al meu,
 Dacă-mi samănă sau ba, *mă*

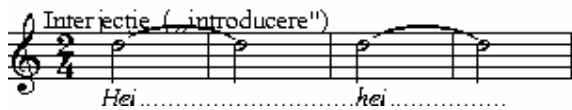
Să iei sama, bade, bine
 Dac-o sãmăna cu mine
 Și dacã n-o sãmăna
 Sã ști cã te-oi blãstãrna

Sã nu te poți însura
 Pãnã nu mi-i sãruta,
 Ca sã vadã lumea toatã
 Cã noi ne-am iubit odatã.

Foaie verde lemn crengos

$\text{♩} = 115$

C-20-Buceș-MV-66

Interjecție („introducere”)

 Hei.....hei.....

A

 Foa--ie ver---de lemn cren---gos, măi La,la, la, la, la,la, la,la, la, la, la

A'

 Când tre--cui a-----sea---rã-n jos, măi, La,la, la, la, la,la, la,la, la, la,.....

B

 Mã-n-tãl---mii la o por---ti---tã La,la, la, la, la,la, la, la, la, la, la,la


 Cu-a me' mân---drã, mân-----dru---li---tã.. La, la,la, la, la, la, la la

Scara generală



Hei, hei

Foaie verde lemn crengos, măi, / La, la, la,...
 Când trecui asară-n jos, măi, / La, la, la...
 Mă-ntâlnii la o portiță, / La, la, la...
 Cu-a me' mândră, mândruliță, / La, la, la...

Ducea apă din fântână
 Cu două cărgege-n mână:
 - Dă-mi mândră, să beu și eu
 Că mă sac de dorul tău

- Ba, eu, bade, nu ți-oi da
 Deie-ți mândra de-acuma,
 Apă scoasă dintr-un ștei
 Să îți stâmperi dorul ei.

Pe unde bade-i umbla

$\text{♩} = 60$

C-53-Poiana-Balșa- MV-79



Pe unde bade-i umbla, măi, / Tra, la, la, ...
 C-a mine n-ai mai afla, măi, / Tra, la, la, ...
 De-i umbla lumea-npejur, măi, / Tra, la, la, ...
 Să te-ntorci ca grâu-n ciur, măi, / Tra, la, la, ...

Nu ți-i căpăta drăguță
 Să-ți fie la inimuță
 Cum ți-am fost bădiță, eu,
 Dragă la tot neamu tău

Cum ți-am fost bădiță ție
 Când erai de omenie;
 De la omenie-n jos,
 Rămâi, bade, sănătos.

Frunză verde trei arine

$\text{♩} = 86$ C-54-Buceș-MV-88

Frun-----ză... ver-----de trei a-----ri-----ne
 Tu-----tu-----ror le pa-----re... bi-----ne
 De pri-----mă-----va-----ră... când vi-----ne

Frunză verde trei arine,
 Tuturor le pare bine
 De primăvară când vine.
 Numa' mie la cătană
 Primăvara mi-i dușmană,
 Numa' mie la răgută
 Primăvara mi-i urâtă.

.....
 oaie verde trei arine,
 Maică, de ți-i dor de mine
 la-ți bucate pe tri zile
 Și haida până la mine.

Repede **Mărunta de la Geoagi**

C-55-Imzdf-1.37

Frun-----zu-----li-----tă, frun-----ză ver-----de de f(r)agi, măi,
 Mân-----dru-----li-----tă, Mân--dră de la Ge-----oagi
 Pen--tru ti-----ne ga--ro fi-----tă, Mă rup căi--nii pe u-----li-----tă,
 Trai, la, la, la, la, la, la,

Pen-tru ti----ne ru--jă-n-voal--tă Mă rup căi----nii pe la poar--tă

Trai, lai, lai, lai, lai, lai, la.....

Frunzuliță, frunză verde de fagi, (flori de fragi), *măi*,
 Mândruliță, mândră, de la Geoagiu (*măi*)
 Pentru tine garofiță
 Mă rup căinii pe uliță,
 Lai, lai, lai,lai,lai,la,la,
 Pentru tine rujă-nvoaltă
 Mă rup căinii pe la poartă
 Lai, lai, lai,lai,lai,la,la,

Vai măicuță, maică, mi-e tare rău / *Da*,
 Și-i departe leacu, lecuțu meu
 În poiană sub un spin (*măi*)
 La Ionu lui Candin, (*măi*)
 Lai, lai, lai,lai,lai,la,la,
 În poiană sub teleagă
 Că și la Ion i-s dragă
 Lai, lai, lai,lai,lai,la,la,

Fata asta știe, știe juca, *păi*
 C-a'nvățat-o maica, măicuța sa,
 Ia te uită cum se țipă
 Parcă sare de pe râpă
 Lai, lai, lai,lai,lai,la,la,
 Ia te uită cum se-ntoarce
 Parc-ar fi legată-n doage
 Lai, lai, lai,lai,lai,la,la,

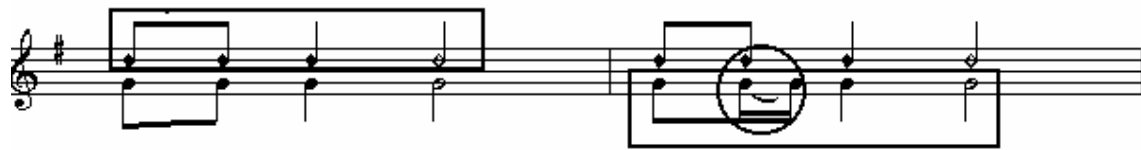
Țara mea e țară dragă

Repede C-S \sharp -IMZDF

Foa-ie ver--de, foa-ie... fra--gă Ța-ra mea e ța--ră dra--gă

Te-cân--tă iz--voa-re--le..... Te cân--tă pă--du--ri--le

Picior safic



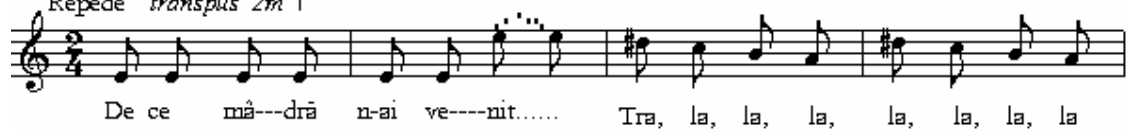
Foaie verde, foaie fragă
 Țara mea e țară dragă
 Te cântă izvoarele
 Te cântă pădurile }

	Foaie verde mărăcine	
	Muncitorii din uzine	
Foaie verde de mohor	Cântă țara mea iubită	Foaie verde bob negară
Cântă păsările-n cor	Legea nouă făurită	Auzi cum te cântă țară
Foaie verde matostat	Bucuria tuturor	Auzi țară cum te cântă
Cântă țăranul în sat }	Pretutideni pe ogor	Toate florile din luncă }

De ce mândro n-ai venit

C-57-Imzdf-20

Repede *transpus 2m 1*





De ce măndro n-ai venit
 Tra, la, la, la, la, la, la
 Aseară cum an vorbit
 Tra, la, la, la, la,
 La nucu cu frunza rară
 Unde ne-am iubit o vară
 Tra, la, la, la, la, la, la, la, la, la,
 N-ai putut, ori n-ai voit, (ori)
 (Ori) maică-tă te-o bănuie

Dar de-seară fă ce-i face
 Tra, la
 Chiar maică-tă de te-ar bate
 Tra, la, la,
 Și să vii măndră de-seară
 La nucu cu frunza rară
 Tra, la, la,, la, la, la,
 Să-mi dai ochi, să-mi dai guriță
 Să uit necazul leliță

Haide fată să te joc

C-58- Imzdf-80



Haide fată să te joc / La, la, la, ...
 Deie-ți dumnezău noroc / La, la, la, ...
 Deie-ți dumnezău noroc / La, la, la, ...

Și maică-tii sănătate.
 Că te-a făcut lată-n spate
 Că te-a făcut lată-n spate

Și lui taică-tău noroc
 Că te-a făcut să te joc
 Că te-a făcut să te joc

Trecui dealul la Băiuți

Repejor

C-59-Imzdf-72

Tre-----cui dea-lul la Bă-iuți.... Du---dă na---bă, du--dă na
Lir, li, li, lir, li, ia lir, li, li, lir, li, ia

Trecui dealul la Băiuță
Dudăi, nabă, dudăi na,
Lir, li, li, lir, li, ia
lir, li, li, lir, li, ia

Cu mâncare la drăguț / Dudăi,...
De mă-ntreabă oarecare / Dudăi,..
Ce duc badii de mâncare / Dudăi,...
Apă rece dinoluț, / Dudăi,
Pâne caldă din grăuț / Dudăi,...

Dragă mi-e lelița-n joc

C-60-Imzdf-94

Repede
Dra---gă mi-e le-----li---ța-n joc, măi..... Că se lea---gă-----nă cu foc,
măi,..... Un--de pu---ne ea pi---cio---rul Se a---prin--de
ju---că---to---rul Uí---te-a---șa și la măn---dra, măi,

Dragă mi-e lelița-n joc, măi,
Că se leagănă cu foc, măi,
Unde pune ea piciorul, măi,
Se aprinde jucătorul
Uite-așa și la mândra, măi

Cine nu știe juca, măi,
Nu cunoaște dragostea, măi,
Cine nu știe-a sări
Nu știe nici a ubi, măi
Uite-așa și la mândra,măi

Foaie verde busuioc
Hai Anuță să te joc
Să-nvîrtim danțul pe loc
Și-nvîrtita mai cu foc
Uite-așa și la mândra,măi

Place-mi mândro să te joc
Să te strâng peste mijloc
Să-ți spun câte-o vorbă dulce
De la joc nu m-aș mai duce
Uite-așa și la mândra,măi

Mândruliță vino-ncoace
Să te joc cum mie-mi place
Să te-nvîrt și să te țuc
De-seară să te sărut
Uite-așa și la mândra,măi

Nu-i bai

C-61-Imzdf-76

Repejor (transpus-5p↓)

Su-pă-rat ba-dea de-a-sea-răm Nu-i bai! (Ba-i bai!) De-----ce

n-am ie-șit a-fa-ră De-ce n-am ie-șit a-fa-ră Nu-i bai! (Ba-i bai)

Notă: „Nu-i bai!” sau „Ba-i bai” - se combină aupa...situație !

Supărat badea de-aseară, / Nu-i bai! (Ba-i bai!), [bis]
De ce n-am ieșit afară, / Nu-i bai (Ba-i bai!) [bis]

N-am ieșit că n-am putut / Nu-i...
Mi-o dat mama de cernut / Nu-i...

Și mi-o dat o sită deasă /...
Să nu pot ieși din casă /...

Dar mi-am luat una mai rară /
Și-am ieșit la bade'-afară /

? Supărat badea de-aseară /
De ce n-am ieșit afară /

Fetele din satul meu

Repejor C-62-Imzdf-134

Fe---te---le din sa---tul meu... Tri, li, li,..... li, li,
 Toa-te sunt băl---ța---te rău... Tri, li, li,..... li, li,
 Că nu știu de cât iu---ca... Tri li li li li
 Dar să țea---să pân---za, ba!... Tri, li, li,..... li, li,

Fetele din satul meu / Tri, li, li, li, li.
 Toate sunt bălțate rău / Tri, li, li, li, li
 Că nu știu decât juca / Tri, li, li, li, li
 Dar să țeașă pânza, ba / Tri, li, li, li, li.

Păi ș-aici la voi în sat / Tri, li, ...
 Multe sunt de măritat / Tri, li, ...
 Fetele-s dese ca iarba / Tri, li, ...
 Da-s bătrâne ca și mama / Tri, li, ...

Este una buhuhuie / Tri, ...
 Cum e sară-n pat se suie / Tri, ...
 Se scoală la asfințit / Tri, ...
 Și zice că n-a dormit / Tri, ..

Dac-o scoți la secerat
 Toanta nu se mișcă-n pat
 Cum o chemi la crâșmulă
 Cea dintâi e pe uliță

Cînd să spele blidele
 Cheamă toate mâțele
 Și le spune la spălat
 Și toanta se urcă-n pat.

(Cuplet)

Repejor $\text{♩} = 108$

Jianca

C-63-Octn-344

1! Foa-ie..... ver--de ma--tos---tat--- Ci---ne-n ho---ră n-a ju---cat....
 2. Ji---an-----ca de la De---leni.... A---du---că de doi ol---teni....
 3. Ci--ne-i cu ho-----ra 'na--in---te Ji---an-----ca s-o țî---nă min-te
 4. As-ta-i ho---ră bă---trâ...neas---că Nu-i bă---tu---tă ol---te---neas-că

N-a ju-----cat și n-a stri--gat.... Când Ji-----an--ca s-a cân--tăt...
 Flă-că-----ii-s făr' de mus-tă--tă Vi--ne cu Ji-----an-ca-n bra--țe
 Să n-o ui-----te nici o---da---tă Că a-----re nu-----me de fă--tă
 Și se joa---că pe-n-de---le---te, De se.... prin flă---căi și fe---te

(Refren versificat-catren)

1-4 Na, na, na, Ji-----ian-ca, na, și du.... și---rul la deap--ta

Și la stân--ga tot a---șă.... Na, na,... na, Ji-----an--ca---mea.

[Notă – Forma „Refren” (catren) / „Cuplet” (catren)]

Cine nu-i mâncat de rele

Potrivit J = 92

C-64-Oct-334

1. Ci--ne nu-i mân-----cat.... de... re----le Ci--ne nu-i mân-----
2. De sin-gur și..... de-a---mă---rât, măi, De sin-gur și.....
3. Mân-dru-i co-dru..... și-m---pă---nat, măi, Mân-dru-i co-dru.....
4. Mân-dru-i co-dru..... și-n---ver---zit, măi, Mân-dru-i co-dru....

-cat... de re----le Nu ști---e cân-----ta... de...
 de-a-----mă---rât, măi, Nu văd lu---mea... pe... pă--
 și-m-----pă---nat, măi, Mî---e-mi pa---re că-i us--
 și-n-----ver---zit, măi, Mî---e-mi pa---re că-i cer---

je-----le Nu ști---e cân-----ta... de.... je---le....
 -mânt,... măi, Nu văd lu---mea... pe.. pă-----mânt, măi.
 -cat,..... măi, Mî---e-mi pa---re că-i us-----cat, măi,
 -nit,.....măi, Mî---e-mi pa---re că-i cer-----nit, măi.

Cucule, de unde vii ?

Doinind C-65-Oct-324

Frun-ză ver-----de și-un gu---tui, măi, Frun-ză ver-----de
 și-un gu---tui, măi, Cu---cu---le... de... un---ne vii?.....
 De co---lea de... pes-----te..... vii,..... măi,

Frunză verde și-un gutui, *măi, (bis)*
 Cucule, de unde vii?
 De colea de peste vii, *măi*

Și de mândra mea ce știi, *măi, (bis)* Șade la gherghef și coase (bis)
 Și de mândra mea ce știi? Șade la gherghef și coase
 Știu bine că-i sănătoasă Nu știu, coase ori descoase.

Au plecat moțul la țară

Doinind C-66-Groșuri

Au ple---cat mo-țu la țā---ră Au ple---cat mo-țu la... țā---ră
 Cu cer-----curi și cu ciu-----bā---ră

Au plecat moțu la țară (bis)
 Cu cercuri și cu ciubară

Și cu tocuri de rășină Di, di, di, murguț mai tare
 După grâu, după fărină S-ajungem în sat cu soare

Di, di, di, murguțu meu
Du-mă unde voiesc eu

C-am o mândră ca o floare
Și mie mi-i dragă tare

Notă : simetrie a formulelor ritmice

Trecui dealul și-o costiță

Repede C-67-Oct-319

Tre--cui vâ---lea și-o cos-ti---ță, Hai, li, li, lim li, fi, li

Mă-n-tâl---mii cu-al meu bă---di---ță, Hai, li, li, li, li, li, li

Ba---dea vi---ne flu---ie---rând... Hai, li, li, li, li, li, li, li

Și mân-dru---ța lui cân---tând... Hai, li, li, li, li, li, li, li

Trecui dealul și-o costiță,
Hai, li, li, li, li, li, li, li,
Mă-ntâlnii cu-al meu bădiță,
Hai, li, li, li, li, li, li, li,
Badea merge fluierând
Hai, li, li, li, li, li, li, li,
Și mândruța lui cântând
Hai, li, li, li, li, li, li, li,

Trece badea lângă mine, / Hai, li, ...
Eu mă fac că nu-l văd bine, / Hai, li,
Trece badea mai departe, / Hai, li,
Eu îl chem să vină-ncoace / Hai, li,

Ce ești, bade, supărat, măi,
Îți treduie-un sărutat, măi ?
Unu nu ți-ajunge ție
Și zece-mi trebuie mie !

Bădișori câți am avut, măi,
De toți donul mi-a trecut,
Dar de bădița de-acuma
Nu mi-a trece cât îi lumea.

Afară-i lună și-i bine

Rar $J = 76$

C-68-Oct-282

A-----fa-----ră-i lu-----nă... și-i bi-----ne,
 A-----fa-----ră-i lu-----nă și-i bi-----ne.....
 Și-al meu..... bă-----diț..... nu mai..... vi-----ne,

Afară-i lună și-i bine, (bis)
 Și-al meu bădiț nu mai vine

Ce vii, bade, târzior, *măi*,
 Ori de mine nu ți-i dor, *măi*

Ba, mi-i dor, mândru-o tare
 Nu pot trece, valea-i mare

Că valea-i cu bolovani, *măi*,
 Nu pot trece de dușmani, *măi*

Că vale-i cu pietricele,
 Nu pot trece de guri rele

Eu pe-a-icea n-am jucat

Repede $J = 140$

C-69-Oct-273

Frun--ză ver---de... măr ro----tat Tra, la, la, la, la, la, la, la
 Eu pe-a---i-----cea... n-am ju---cat... Tra, la, la, la, la,
 Frun--ză ver---de măr ro----tat... Tra, la, la, la, la, la, la, la,
 Eu pe-a-i-----cea... n-am ju---cat, Tra, la, la, la, la,
 Dar a---cu-----ma am să joc... Tra, la, la, la, la, la, la, la,

Cu fe---cio---rii la un loc... Tra, la, la, la, la,

{ Frunză verde măr roat, / Tra, la, la, la, ... }
 { Eu pe-aicea n-am jucat / Tra, la, la, la, ... }
 Dat acuma am să joc / Tra, la, la, ...
 Cu feciorii la un loc / Tra, la, la, ...

{ Auziți voi muzica } { Hai, feciori jucați și voi, }
 { Cum te-ndeamnă a juca } { Cum se joacă pe la noi }
 Țsta-i joc ardelenesc Ardeleana - câte doi
 După el mă prăpădesc. C-amai jocul pe la noi.

Cât e Mureșul de mare

C-70-Oct-39

Repede $\text{♩} = 138$

Cât e Mu---re-----șul de ma--re Tra, la, la, la, la, la, la, la, ...

Mul--te bo---gă-----ții mai a---re Tra, la, la, ... la, la, la, la

A-----re fa---brici și u-----zi-----ne Tra, la, la, la, la, la, la, la, ...

Sunt a noas--tre și e bi---ne Tra, la, la, la, la, la, la, la,

Mu---re-----șul mân---dru-n flo--reș---te Tra, la, la, la, la, la, la, la, ...

Ța---ra-n bi---ne se gă---teș---te, Tra, la, la, la, la

Cât e Mureșul de mare, / Tra, la, la, la, la, la, la,
Multe bogății mai are, / Tra, la, la, la, la, la, la,
Are fabrici și uzine / Tra, la, la, la, la, la, la,
Sunt noastre și e bine / Tra, la, la, la, la, la, la,
Mureșul mândru-nflorește / Tra, la, la, la, la, la,
Țara-n bine se gătește / Tra, la, la, la, la,

De mergi pe Mureș în sus / Tra,...
La centrală, la Luduș / Tra,...
Floricele mititele / Tra,...
Parcă ard ca niște stele, /Tra,...
Iară mâine-n zori de zi, -- /Tra,...
Și mai multe-or înflori. / Tra, ...

Cântec nou feciorii-ngână

C-71-Oct-69

Repejor J=124

Cân-tec nou fe-----cio-rii-n gă-nă, Tra, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la,
Sea-ra când se-n---torc la ci-----nă, Tra, la, la,....., la, la, la, la
Îl cân-tă și fe---te-----le.... Tra,la,la, la,la,la, la, la, la, la, la,
De ră--su---nă vă-----i-----le Tra,la,la,... la,la, la, la,...
Cân-tă azi mai cu plă---ce---re Tra, la, la, la, la, la, la, la,
Nu ca ieri de grea du---re---re, Tra,la, la, la,la,la, la, la

Cântec nou feciorii-ngână / Tra, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la
Seara când se-ntorc la cină / Tra, la, la, la, la, la, la,
Îl cântă și fetele / Tra, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la,
De răsună văile, / Tra, la, la, la, la, la, la,
Cântă azi mai cu plăcere / Tra, la, la, la, la, la, la, la,
Nu ca ieri de grea durere / Tra, la, la, la, la, la, la, la.

Tinerii-s cu pană-n clopu' Dragile mele mândruțe / Tra, la,..
 Cu brâu mândru la mijlocu. Când vă văd floarea-n cosițe, / Tra, la,..
 La cămașă flori de-amici Și la gât mândră năframă / Tra, la,..
 Cum e portul de pe-aici - Dorul către voi mi-ndeamnă / Tra, la,..
 Și-or pus strai de sărbătoare De-ați ști cât vă stă de bine / Tra, la,..
 Ca să joace-n sărbătoare Când jucați pe lângă mine, / Tra, la,..

Bine-i zăce lăutașu
 Că azi satu-i ca orașu
 Că mai toate-s luminate..
 Ba, și radioficate
 S-aprind stele înspre seară
 Pes' tot - și la strășinioară
 Și-n grinda tavanului
 Cum i drag țaranului (olteanului)

Mă dusei să strâng la fân

C-72-Oct-116

Repede J= 148

Mă du---sei să strâng la fân... Tra, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la,
 la, la, la, la, la, Cu do-----rul bă-----di-----ți-n sin....
 Tra, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, Mă du---sei la se-ce---rat...
 Tra, la,... la, la, la, la, Do-rul bă-dii m-a a---flat... Tra, la, la, la, la,
 Ori și un--de m-oi a---fla.... Tra. la.....la. la. la. la. Do---rul stă în
 ca--lea mea... Tra, la,la, la, la, Dra---gos-----te ar---ză---te-ar fo-----cu
 La mi---ne ți-ai gă---sit lo-----cu Tra, la, la, la, la, Dar mai
 du---te și la al-----tu Că-i des-tul de mă--re sa--tu Tra, la, la, la, la

Mă dusei să strâng la fân
Tra, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la,
Cu dorul bădiții-n sân
Tra, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la,
Mă dusei la secerat
Tra, la, la, la, la,
Dorul badii m-o aflat
Tra, la, la, la, la, la, la,
Ori și unde m-oi afla
Tra, la, la, la, la, la, la,
Dorul stă în calea mea
Tra, la, la, la, la,

Dragoste arzâte-ar focu
La mine ți-ai găsit locu
Tra, la, la, la, la,
Dar mai du-te și la altu
Că destul de mare-i satu
Tra, la, la, la, la,

Cărăruie de pe deal / Tra, la,...
Ce vii bade-așa de rar / Tra, la,...
Aș veni, mândră-aș venii / Tra, la,...
Numai maica de n-ar fi / Tra, la,...
Când vede că vin la voi / Tra, la,...
Maica strigă: „Înapoi!” / Tra, la,...

De-ai ști bade, tu nu știi
Cum mă-ntreabă oamenii / Tra, la,...
Ai face din noapte zi
Și-ai veni de unde-ai fi / Tra, la,...

Trandafir mândru rotat / Tra, la,...
Amândoi ni-s din Banat / Tra, la,...
Badea-i harnic muncitor / Tra, la,...
Și e primul pe tractor / Tra, la,...
Când vine mândru la joc / Tra, la,...
Mă cuprinde mai cu foc / Tra, la,...

Frunză verde măr rotat
C-așa-i viața în Banat / Tra, la,...
Și-ori ce dragoste-i cu foc
Veselie, cânt și joc / Tra, la,...

Mult îmi place hațegana

Repede ♩ = 164 C-73-Oct-127

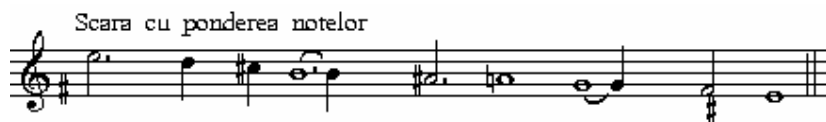
Mult îmi pla---ce ha---țe---ga---na Du-ru,du, du----ru, du---ru, du,
Și mân--dru---ța măr--gi---nes---nă Du-ru,du, du----ru, du---ru, du,
Ha---țe---ga---na pe sub mă---nă Du-ru,du, du----ru, du---ru, du.



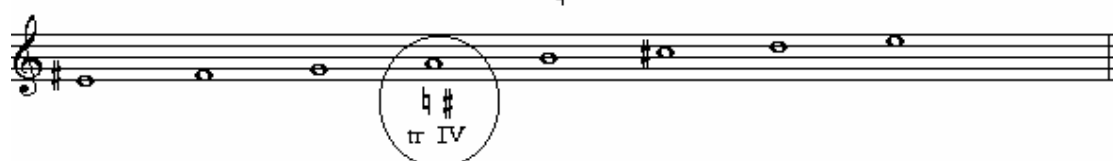
Mult îmi place hațegana / Duru, du, duru, duru, du,
 Și mândruța mărăgineană / Duru, du, duru, duru, du,
 Hațegana pe sub mână / Duru, du, duru, duru, du
 Să jucăm o săptămână / Duru, du, duru, duru, du

Bine cântă fluiere / Duru, du,
 De răsună pământu / Duru, du,
 Codrul și poienile / Duru, du,
 Să m-audă mândrele / Duru, du,

Coborâi de la ciobani / Duru,...
 La nuntă de păcurari / Duru,...
 Am o mândră - n-am o mie / Duru,...
 Și mireasă vreau să-mi fie / Duru, ...



Mod doric de pe „mi” cu instabilitatea tr IV #/b



Bădiță, cât ne-am iubit

Repede ♩ = 128

C-74-Oct-148

Bă-----di-----ță cât₂ ne-am iu-----bit...

Strat de flori ne-am ră-să---dit..... Măi bă---di---ță, măi,

Strat cu flori și vi---o---re---le Toa-te-s cu do---ruri în e---le

Toa-te-s cu do---ruri în e---le Măi bă---di---ță, măi

Bădiță câ ne-am iubit
 Strat de flori ne-am răsădit
 Măi bădiță, măi,
 Strat de flori și viorele
 Tote-s cu doruri în ele
 Toate-s cu doruri în ele
 Măi bădiță, măi,

Dar de când tu ai plecat
 S-au uscat florile-n strat
 Măi,...
 Viorele înfloresc
 N-am cui să le dăruiesc
 N-am cui să le dăruiesc
 Măi,...

Rup, bade, floare cu floare
 Și-o stropesc cu lăcrămioare
 Măi,...
 Și-o strâng iar în buchețel
 Și-aș veni la tin' cu el
 Și-aș veni la tin' cu el
 Măi,..

Dar, bădiță, drumu-i lung
 Și nu pot la tin' s-ajung
 Măi,...
 Vino, bade, dumneata
 Că te-aștept cu inima
 Că te-aștept cu inima
 Măi,...

Notă – ritmul poate să fie de „geampara” sau „brîu bănățean”; completați adecvat măsurile

Bă---di---tă... cât ne-a iu---bit..... Străt de flori ne-au ră-ră-dit....

Măi bă---di---tă, măi,....

Măi bă- , măi.....

Ploaie, ploaie

Ploa-----ie, ploa-----ie, Dă doam--ne să ploa-----ie

Că fe---cio---rii se-n---tă---resc Și fe---te---le se slă---besc

Ploaie, ploaie,
 Dă doamne să ploaie
 Că feciorii se-ntăresc
 Și fetele se slăbesc

Sculați, sculați boieri mari

(de-a stelașilor)

C-76-Cârnaș

Nu prea repede

Scu-lați, scu-tați bo-ierii mari... Flo-ri-fe dal-be

Că vă vin co-lin-dă-torii... Flo-ri-fe dal-be

Sculați, sculați boieri mari

Florile dalbe

Că vă vin colindători

Florile dalbe

Și ei vin mereu-mereu
Și v-aduc pe Dumnezeu

Dumnezeu adevărat -
Soare-n raze luminat

Cântec de leagăn

C-77-Boșorod-Cdl-531

Andantino $\text{♩} = 192$

\hat{I} Cul-că-te pu-iu-țu ma-mii

Cul-că-te pu-iu-țu ma-mii

\hat{I} Cul-că-te pu-iu-țu ma-mii

Notă: În ținuturile hunedorene cântecul de leagăn nu s-a păstrat; se găsește sporadic și așa cum se poate constata fie împrumută melodie de cântec propriu-zis fie este o continuă improvizație atât ca melodie cât și ca text.

var
str II

1 2 (o')

-te -te le-gă-nă-re i

var
str III

3 2 (o')

Să te... pu-iu-țu-le-re ei

var
str IV

4 (o')

măi-cu-ța... să să du-că... ei

var
str V

3 5 2

v. str. III V. str. III

-dă...

var
str VI

Cul-că-te pu-iu-le...

v. str. III

var
str VII

3 5 2

Să-ț' a-du... -că...

V. str. III

var
str VIII

7 2

cul-

v. str. III

var
str IX

7 2 (o') (o')

Și lu-crăm pe-a-ca-să ei

Culcă-te puiutu mării x2
Culcă-te puiutu mării.
Culcă-te puiutule re x2.
Că mama te legănare.
Să te culci puiutulere x2
Culcă-te puiule culcă x2
Ca măicuța să să ducă x2
La osândă și la muncă
Culcă-te puiule dragă x2
Să meargă maica-n ogradă
Să-ț' aducă floricele x2

Să te joci, maică, cu iele.
Culcă-te puiutu mmieu x2
C-o să vină taică-tău
Să vină să ne sfădească x2
Că noi nu lucrăm pe-acasă.
Culcă-te măicuță, culcă x2
Că iară să face sară
Și noi n-avem de mâncaree x2
Și ne bate taică-tore.
Culcă-te puiutu mmieu x2
Că mă culcmaică și ieu

Zicala dubii

Susținut

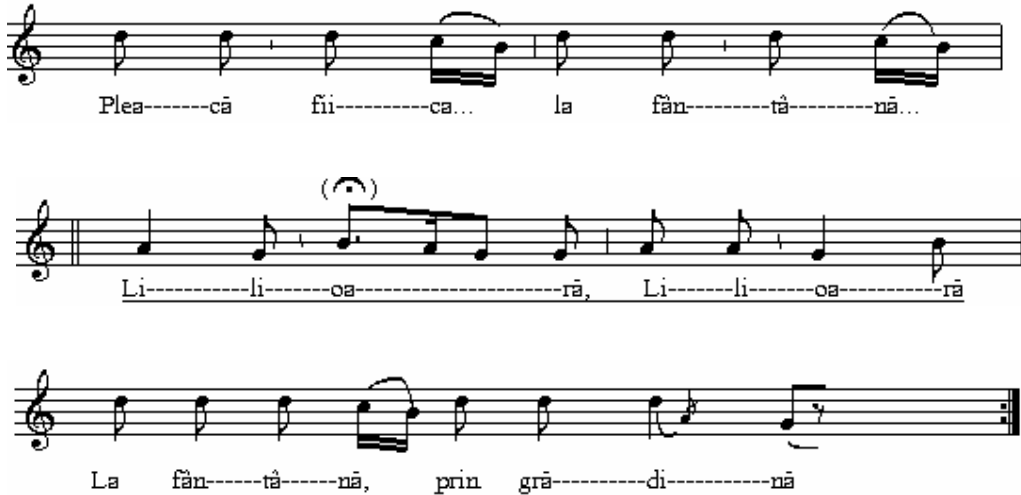
C-78-Sârbi



Pleacă fiica la fântână

♩ = 230

C-79-Densuș



Pleacă fiica la fântână
Lilioară, lilioară,
La fântână, prin grădină;

La fântână, prin grădină,
Lilioară, lilioară,
Cu ulcioru zdrângâindu

Cu ulcioru zdrângânind_u -
Mâneci largi în vânt trăgând_u.

Pe piatra fântânii ei
Stau trei juni alăturați
Cu trei cai împoivânați -
Poivan vesel de mătăasă
Împletit în cinci și-n șase.
Grăi june cel mai mare
- Vin', tu, fiico, după mine
Că ieu ție că ți-oi dare
O furcuță de d'aureu
De-a dragu, fiico, cu eau.

Fiica rupse de-i răspunse:
- Ba, eu, june n-oi venire
C-am o furcă ca și-a ta-le-
Mai frumoasă ca și-a tale - !-
Grăi june mijlocin_u:

- Vin', tu, fiico, după mine
Că eu ție că ți-oi dare
Un inel de d'aureu,
De-a dragu, fiico, cu elu.

Fiica rupse de-i răspunse:
- Ba, eu, june, n-oi venire
C-am un inel ca și-al tău -
Mai fumos decât sl tău,
Grăijune cel mai mic_u:
- Vin', tu, fiico, după mine
Că eu ție că ți-oi dare
Tot un măr de d'aureu
De-a dragu, fiico, cu elu.
Fiica rupse de-i răspunse:

- Ba, eu, june, n-oi venire...
C-am eu mere - nu-s c-a tale -
Mai frumoase ca și-a tale.
June sta și se gânde're
Și spre ea se slobozăre -

Mâini în briu că îi punere
Și pe murg o 'ncălecare,-
Peste munți că îmi săltare,-
Peste munți - la alte curți

La părinți necunoscuți,
Doamnă mare-a curților
Maică bună pruncilor !

41. Dar ce Jiu mare-o venit...

♩ = 210 Totia - Băcia

Da' ce .. Jiu mare o ve-----ni-----tu

Lea----nă, de-a sur---da, nă, Lea----nă,-

Da', de ma---re..... mar---gini n-a-----re

The musical score consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 210. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes. There are some question marks above certain notes, possibly indicating a specific performance style or a correction. The title '41. Dar ce Jiu mare-o venit...' is centered above the score. The name 'Totia - Băcia' is written in the top right corner of the score area.

Da' ce Jiu mare o venitu!...
Leană, de-a surda, nă, Lea-nă,-
Da'...de mare margini n'are!

Da' de-adună, ce-mi adună?
Leană, de-a surda, nă, Lea-nă, -
Ducea linii și mălinii
Și brazî din rădăcini;...
P'int'ê¹ linii tît mălinii
'Noată, -'noată bou 'ă-l suru.
Cum înoată-n coarne-și poartă

Legănel de frăsînelu;
Dară-n leagăn çine-mi șade
Șade (**nu-me**) - fată dalbă...
Ea mi-și coasă din *đgherđghefu*
Și mi-și cântă-mpărătește...;
- 'Ce cânti, (**Lea-no**) d'ășa 'naltu -
D'ășa 'naltu / La-'mpăratu?

Că-'mpăratu nu-i acasă...
Că-i în codri la vânatu;
- Eu nu cânt așa înaltu
Nici nu cântu la-'mpăratu...
Că eu cânt a piñiloru

De dorul părințiloru...
Și eu cânt a brazîloru
De doruțul frațiloru...
Și eu cânt a floriloru
De dorul suroriloru

Și-ai fii, (**Li-nă**) – sănătoasă !

Ardeleana
-la cerb-

C-80'-Mălăieșt

Repede

înceiere

Popelnice, dumbravnice

Quasi parlando C-80-Măgura

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....

Popelnice, dumbravnice
 Popelnice, dumbravnice -
 N-am venit ca să-ți cântăm...

N-am venit ca să-ți cântăm Să te săpăm - să te luăm Și pe păr să ne spălăm(u)
 Ci-am venit să te săpăm Și în oală să te fierbem... Chică mare să avem

Notă: Caracterul „de învățatură” dă și
 aspectul prozaic al textului

Cântec la cunună grâului

Ceremonios C-81-Voia


Dra-----ga... mea... hol-----dă de... va-----ră

Dra-----ga... mea... hol-----dă de... va-----ră

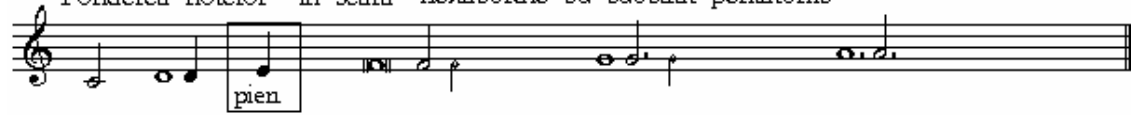
Fe-----te-----le te se-----ce-----ra-----ră

Fe-----te-----le te se-----ce-----ra-----ră

Ordinea apariției notelor Hexacord major !?



Ponderea notelor în scară hexacordie cu substrat pentatonic



Draga mea holdă de vară x2
Fetele te secerară x2
Feciorii snopii-i legară... x2
Și în cruce-i așezară x2

.....

Găzdiță, găzdiță

Moderat C-82-DupăPiatră



Găz---di-----tă, găz---di-----tă Găz---di-----tă, găz---di-----tă

Ieși..... în cea por---ti-----tă Te-ui---tă pe u---li-----tă

Găzdiță, găzdiță x2
Ieși în cea portiță
Te-uită pe uliță

Găzdiță,.....
Te-uită-n sus și-n jos
Că-ți venim la tors.

Torsul ce l-am tors
Fie-ți de folos!

..După unchi

-bocet-

Parlando C-84-Densuș



Dra-----gu meu și un-----chiu..... me-----u

O, nu-ți pa-----re, dra-----go, ră-----u

O, nu-ti pa-----re, dra-----go, ră-----u

Dragu meu și unchiu meu x2
 O, nu-ți pare, drago, rău x2

De pușcă și de clăpău (După cerb și după porc
 Și de mersu pe vâlău Că s-or dus - arzâ-ar focu..).

Brade, brăduț, brade

Miorița 12-13/2005-46

Quasi rubato (♩=)

Bra--de, bra--duț,..... bra-----de,.....

Bra-----de,.. bră.....duț,..... bra---de

Ce te-ai du---pli-----ca-----tu.....

Din... co-----dru-ai ple-----ca-----tu?

Brade, braduț, brade
 Ce te-oi duplicatu
 Din codru oi plecatu

Fratele suratu
 El mi te-o
 mânatu
 Doi voinici din

Cu două topoară
 Să mi te doboară

Fii mireasă-n voie bună

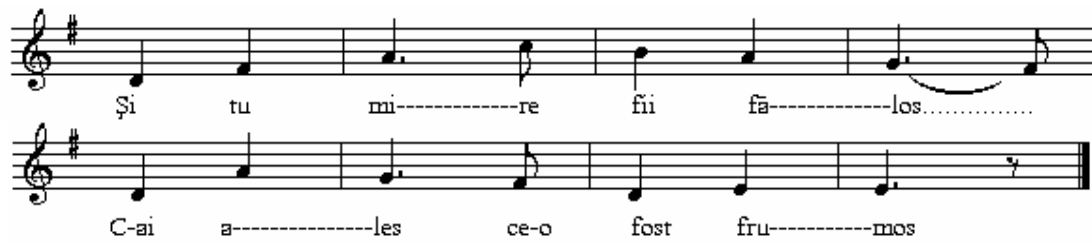
C-82-Hațeg-Densus(?)

Repejor

Fii mi-----rea-----să-n vo-----ie bu-----nă

Că pe cap ți-ai pus cu-----nu-----nă

Corneliu Bogariu



Și tu mi-----re fii fã-----los.....
C-ai a-----les ce-o fost fru-----mos

Fii mireasă-n voie bună
Că pe cap ți-ai pus cunună
Și tu, mire, fii fãlos
C-ai ales ce-o fost frumos

Ai luat florea-florilor
Ai luat floarea-florilor -
Dragostea feciorilor,
Dragostea feciorilor.

Fii mireasă bucuroasă
Fii mireasă bucuroasă
Că mergi cu mirele-acasă
Și te face jupâneasă

Jupâneasa curților
Jupâneasa curților
Mamă bună pruncilor
Și stãpãna cheilor

Nu te supara mireasã

C-86-Hațeg (Ștei-?)

Potrivit



Nu te su---pã-----ra mi---rea--' Nu te su---pã-----ra mi---rea--'
Ai,..... hai,..... ce mai trai! Ai,..... hai,.... și... ce vai!

Nu te supãra mireasã x2
Ai, hai, ce mai trai!
Ai, hai și ce vai!

Cã te muți la altã casã

Ai, hai,...
Ai, hai,...

Tu, mireasã, braț cu flori
Ia-ți gândul de la feciori

De la fete din ogradã
Cã bãrbatu tãu-i-n casã!

Notã Caracterul improvizaroric al textului este evident.

Sara bună, maica me'

M12-13/ 2005-p45

Rubato ($\text{♩} = 84$)

The musical score is written on six staves in a single system. It begins with a treble clef and a tempo marking of 'Rubato' with a quarter note equal to 84. The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes, with some words connected by dashed lines to indicate phrasing. The lyrics are: 'Sa--ra bu---nă..... mai-----', '-ca..... me',măi,.....', 'Mul-----tă-meș-te-mi', 'da-----că-i..... vrea..... (măi)', 'ai Da--că nu... mă..... duc.....', and 'Si-a-----se măi'.

Sara bună, maica me'
 Mulțamește-mi dacă-i vre'
 Dacă nu, mă duc ș'așe

C-așa-i rându fetelor...
 Strânge-ți fată, țoalele

Că le duci cu carăle
 Că le-ai făcut tot râzînd
 De 'cuma le porți plîngînd

IV. DANSUL

Generalități

Dansul pare a fi cea mai veche formă de artă. Anticii reprezentau mișcarea fie prin hieroglife, fie prin semne anume – pentru pașii de dans.

Astăzi, dansul este privit de cei mai mulți dintre noi doar ca ceva ce ține de preocupările minore ale omului – iar tinerii, mai ales de (la) o vreme, simt și urmăresc doar latura erotică în timpul dansării...De altfel pentru ei dansul nici nu are ceva „artistic” ci este practicat ca un fel exercițiu persuasiv într-o gimnastică exhubitanistă. Cel mai fericit caz se dansează în ideea stârnirii unui început nevinovat al instinctului sexual (vezi lumea animală în perioada „împerecherii”). Cam așa stau lucrurile cel mai adesea în reuniunile dansante ce se desfășoară „ad hoc” – fără nici o noimă.

Însă, cândva, dansa toată lumea – indiferent de vîrstă – căci prin dans se exprimau stări emoționale specifice – admirația, bucuria, veselia și chiar jalea. Este de presupus că dansul, la începuturi, a avut rosturi ritualice – d. e. : ca „dans nupțial”, simulare a dominației și posesiei, demonstrare a forței proprii și priceperii. Apoi de invocare a divinităților și a forței lor - este vorba de religiile *pre*-creștine și cele *ne*-creștine. Ulterior va fi fost practicat și pentru scopuri profane.

Tot cam atunci, cu scop distractiv, ceva asemănător „dansului” este de prezumat că se practica. A tranșa înfîietatea laturii sacre sau profane este, credem, o falsă problemă căci în timp ponderea religios-cultică sau profan-distractivă a dansului în evoluția lui pendula în favoarea unui aspect sau al altuia.

Deși funcția cultică a dansului este aproape de extincție în vestul Europei, în dansul popular - folcloric - românesc încă s-a mai păstrat destul de bine un suficient repertoriu cu rădăcini arhaice lângă care găsim și dansuri de factură mai nouă.

Se pare că în dans se deslușesc mai bine decât în limbă aspecte străvechi. La un moment dat s-a afirmat – de către Școala Ardeleană – că unele dansuri ar fi de sorginte latină ; d.e.: călușarii – sunt... urmași ai preoților zeului Marte - „Colii Salii”. Și totuși, unele elemente din „călușar” indică o obârșie pre-romană, - traco-getică. Se constată cu ușurință că jocurile de grup românești se aseamănă mai mult cu cele grecești decât cu cele bulgărești sau sârbești. Din câteva picturi de pe vase antice grecești se observă asemănarea dansatorilor (pre- sau proto-) români cu cei greci - ambii așezați „în cerc” [horos (la greci) – horă (la români)].

Ori, chiar lingvistic, dacă filiația ar fi fost latinească ar fi trebuit să se ajungă la *ceva* ce să devină din „saltus”.

Pe de altă parte „dans” pare de proveniență germanică s-au cel puțin obscură, neclară căci „brîu” (în Mărginime) este echivalent cu „danț”. La fel și în nordul Gorjului (Baia de Aramă, Izverna,...) și, ciudat (?!), în Oaș se întîlnește termenul de danț (de perechi).

Și totuși, din latină vine „jocul” – (jocus) – mai mult cu caracter distractiv – „în joacă” - „de glumă”(!?).

Termenul „joc” arată deci funcția distractivă, de petrecere. Dansurile românești „liniștite” – apolinice - sunt relativ puține; reprezentativ în acest sens este „hora” - calmă, elegantă și o grație specifică. [Tot aici, local, am putea aminti pentru zona noastră dansul... „lina”]. Practica a arătat că la jocul din vatra satului se împletea aspectul „apolinic” - de liniște, de echilibru și ordine cu cel tumultuos, energic, de dezordine(aparentă), frenetic – „dionisiac”.(Ov. Bârlea în *op. cit.* insistă asupra acestor două aspecte)

Dansul țărănesc urmărește producerea bucuriei, a veseliei, - zburdarea întregii ființe. Bizar – la români, *horea* – hora lungă (*hara*-bucurie; *nairain-veselos*) a ajuns să indice un cântec târăgănat (a trăgăna) – cântec lung - în *rubato*, - *ad libitum*. Fracturarea semantică s-ar explica prin aceea că dansul popular era însoțit, din vechime, (provocat !) de cântec – dansatorii cântau ei înșiși, pe un text (uneori!?) neînțeles – alăturări „fonetice” ciudate – cuvinte(?) –

silabe, interjecții, chiote. Cu totul izolat, și astăzi încă se întâlnește fenomenul - (hop, uoă,..., hei, și,...). Așa încît termenul de h o r ă desemnează în unele zone – c â n t e c , cu deosebire într-un tompo qvasi liber, lent, cu sunete alungite.

În evul mediu, biserica îndemna credincioșii să nu participe la...jocul... cel blestemat. De altfel și astăzi se menține interzicerea dansului în timpul postului. După posturi setea de joc era nestăvilită...La Crăciun, în seara de Ajun, deși în post, la unele case cu fete deja se „începe” jocul.

D a n s u l a fost veacuri de-a rândul unica „distracție” la care putea să ia parte întreg poporul. De altfel în cadrul unor obiceiuri dansului i-au fost rezervate *momente* anume – nunta: *dansul miresei*; jocul săptămânal din vatra satului; nedei,... Unele din aceste întâmplări țineau (3) trei zile...cu „cântec, joc și voie bună”...și, chiar și așa, la sfârșit, se mai găseau destui participanți care să ceară încă un joc - „ca de ducă”!

Până nu demult la joc, pe lângă tineri (necăsătoriți) ca dansatori participau și celelalte categorii – bătrâni, familiști, copii. Asta presupune că dansul avea și ceva atractiv, antrenant, captivant și surprinzător - ca un spectacol. Participarea nu era una pasivă – chiar dacă nu se intra în horă (joc). Dansul protagoniștilor (tinerilor) era „citit” pentru informare adecvată atât de copii (observarea și imitarea mișcărilor) cât și de adulți (stabilirea de relații între actanți) – căci jucătorii nu putea fi decât sinceri în timpul dansului - prin dans, individul se exprimă simplu, direct, - „deschis” - și personal chiar și atunci când complică mișcărilor corpului în felul lui propriu - o exprimare personală, reprezentativă atât pentru el cît și pentru colectivitatea căreia îi aparține - numai că în grade diferite. Ori, dimpotrivă!

La dans mijloacele de exprimare sunt simple, accesibile și destul de comode în sensul că nu cer o „pregătire tehnică prealabilă” ci mai degrabă cer o simțire comună cu a celorlalți. În dans „creatorul” și „interpretul” sunt o singură persoană - ! - „interpretul – crează iar creatorul - interpretează” - încât dansul fiind a „fiecăruia” este al întregii colectivități – nu poartă

caracteristicile vreunei personalități. Unii au o atracție, o înclinație mai productivă – „specială” - spre dans; - aceasta îi face mai distinși, mai „specifici”.

În învățare, produsele folclorice (muzică, limbă-versuri) transmit niște tipare ce țin de tradiție astfel că interpretul altoiește propriile noutăți pe ceva preexistent – o îmbinare între cunoscutul *vechi - tradițional* și *noutate - inovație*. Schema primară tradițională simplă prilejuiește interpretului (în speță-dansatorului) posibilitatea aplicării înfloriturilor proprii – a înfrumusețării după gustul propriu; în dans - a mișcărilor. Această libertate se manifestă din plin în dansurile solistice unde nu este necesară o coordonare cu ceilalți . Fiecare joacă cum îi vine după ce *a simțit*, *a imitat*, și *a învățat*. Apoi...reușește să și inoveze sau să inventeze.

Chiar în jocurile de perechi din Transivania partenerii au o libertate destul de mare independență – a figurilor. Deși perechea este de nedespărțit figurile - mișcărilor - au momente de „desprindere” dar nu de părăsire a tandemului. Schițarea unor gesturi ce ar sugera despărțirea se face sub dominarea evidentă „a bărbatului”.

În dans psihologia individuală se exteriorizează – el (individul) își găsește perechea (prin complementaritate) și locul în obște (prin agreare reciprocă). Așa încât, „laturi” diferite – aparent opuse – se reunesc într-o unitate ce degajă o spiritualitate comună trecută prin purificare cathartică...

a. DANSUL CULTIC

Aspecte

Astăzi dansul are un rost distractiv, de înveselire, de creare a buneii dispoziții. După o informare oarecum direcționată, avizată, ni se relevă și dansuri ce aveau funcție cultică – cu rost legat de evenimente importante din viața omului (căsătorie, moarte). Acestea s-au păstrat în virtutea tradiției - „așa-i din bătrâni”. Uneori i se schimbă menirea inițială dându-i-se una nouă

înscriindu-se mai degrabă în sfera ceremonialului fastuos decât a rostului consacrat – ritualic, cultic. Și asta nu numai de acum...

Trebuie spus acum că în Evul Mediu dansatorii erau „afurisiți” de cler dacă jucau în preajma bisericii. Se credea că practicanții densului erau destinați necuratului. Chiar mai târziu, într-o consemnare de la mijlocul sec. XIX [în jud. vecin-Alba (cândva în regiunea Hunedoara)]- se arată că „o ceată de jucători posedați de diavol” (din Teiuș), impresiona locuitorii din vecinătatea Albe-Iulii.

La începuturi rostul dansului ritualic era acela de impulsione a rodirii pământului și ocrotirii rodului pământului (lucrat-cultivat). Săriturile aveau menirea să stimuleze, prin imitare, creșterea vegetației; astfel - în cazul „călușarilor” - prin salturi-sărituri...; chiar pașii alungiți (ai învîrtitei) ar putea avea aceeași semnificație - „de rodnicie”. La fel și în cazul jocului „cânepii” - „să crească cât ar fi până în grindă”. De altfel se pare că se practica dansuri pentru toate bunurile (esențiale) dintr-o gospodărie (joc pentru vite, joc pentru oi,...(sau chiar băutură...). Se consemnează că în Ținutul Pădurenilor (Hunedoara) se practica astfel de dansuri – prin salturi – până către anii 1940 (Războiul al II-lea Mondial).

Și în unele jocuri de nuntă se regăsesc fragmente ce indică credințe cultice – desigur că astăzi aproape că au dispărut și din memoria locuitorilor; așa ar fi hora apei, hora bradului (pentru mireasă) sau a „busuiocul” (în Moldova), hora la fântână (acum cu caracter diatractiv). În inteiorul Arcului Carpatic întâlnim jocul miresei (plătit) – toți „ospecioii” aveau obligația morală („așa stă bine”) de a juca mireasa (pe bani).

O situație mai aparte și oarecum surprinzătoare este întâlnită în spațiu de la est de Orăștie - „obiceiul călușeresc” – cu ocazia colindatului: călușerii execută în curtea gospodarului câteva figuri și ponturi din dansul călușarilor după care ceata împreună cu călușarii intră în casa continuând colindatul unde nu va lipsi jucarea fetelor sau /și nevestelor din casa colindată – chiar a fetițelor mai mici – ba, până și a celor din leagăn. Tot timpul călușarii urează celor în preajma lor - sănătate (!), noroc (!) și fericire (!).

Cu ocazia dansului de la sfârșitul colindatului (în casă) „se bagă fata în joc” – rol ce îi revine „trăgătorului de fete” sau „vătafului mic”. Pe alocuri fata era jucată de întreaga ceată. Acest dans era „de inițiere” – după care persoana intra în rândul fetelor mari - cu drepturi și obligații sporite – și cu un comportament adecvat.

DANSUL FUNEBRU

Dansul funebru avea o funcție deosebită față de ceea ce înțelegem astăzi prin dans; anume: avea rostul de a apăra pe cei vii (și chiar pe mort!) de spiritele malefice – inclusiv de strigoi; ba, mai mult, prin mijlocirea dansului se stabileau legături cu sufletele strămoșilor (antecesorilor). În Banatul vecin nouă, pe alocuri (acum –1980 - tot mai rar) se semnalat jocul de înconjurarea mormântului unui tânăr imediat după îngropare. Și prin Caraș-Severin - „jocul de pomană”. La pomenirea mortului se dansa (brîu?) „de sufletul lui”.

Recent am primit o informație că în Vatra Orăștiei sporadic încă se mai zicea câte un joc pentru tânăr decedat. Era de presupus că în repertoriul instrumental a lui Aurel Sibișan - („Relu de la Căstău”) - înregistrat întâmplător și risipit la diverse persoane - s-ar putea afla și un astfel de „joc”. Așa se face că prin bunăvoința unora (B. P. – cadru didactic din Orăștie) am la îndemână și melodia unui atfel de joc pe care am reușit să o transcriu doar aproximativ. (Starea tehnică a înregistrării este destul precară și poate și priceperea noastră este limitată). Iată-o:

Dansul feciorilor la flăcău mort Sibișan Relu Căstău-Orăștie

Destul de repede

Notă. Înaintea acestei melodii de joc instrumentistul a mai zis „u n a de j e l e”

Ar fi de amintit pentru Vrancea un joc de priveghi cu măști – chiperiul – azi nu se mai practică decât... „pe scenă”. Rolul măștilor era de întruchipare a celor morți - „mascatul” îl reprezenta chiar persoana propusă. Măștile aveau și rolul de a îndepărta pe morți spre a nu face rău. În ultima fază a evoluției acestui joc, el trecea în grupa dansurilor distractive.

În Evul Mediu Mijlociu (XIV) se practica în vestul continentului *dansul macabru* (dans al morții) în care moartea dansa în mijlocul unui grup de oameni alcătuit din bogați (încoronați) și săraci (cerșetori). La noi este de presupus că astfel de dans se desfășura sub oblăduirea însăși a clerului – așa după cum reiese dintr-o scenă pictată la biserica din Valea Popii (Muscel).

CĂLUȘUL

Călușul - un dans ritualic deosebit încă practicat cel puțin pentru spectacol.

Iată câteva aspecte disparate privitoare la *călușer*:

- la încoronarea împăratului Rudolf (1572) s-a jucat călușerul.
- în „Descriptio Moldaviae” , Cantemir D., amintește de călușerul moldovenesc – între timp a dispărut din practica moldovenilor în schimb se practică ceva asemănător - „căiuții”.
- Școala Ardeleană indică proveniența romană a dansului – mărturie a originii românilor. Preoții salieni dansau în cinstea lui Marte - „Colii Salii” – devenit după veacuri - „călușarul”.
- O. Bârlea în volumul dedicat dansului popular – după o largă și adâncă informare, notează - „Elemente structurale de grad foarte arhaic ale obiceiului (*călușarului* – n. n.) pledează pentru o vechime ancestrală, foarte probabil preistorică, vădit preromană” (*Op cit, pag 65*)
- A fi călușar însemna a fi o persoană tânără deosebită; și din rândul fețelor bisericești erau mulți tentați să intre în ceată – și unii chiar participau.
- Călușarul avea o abilitate deosebită în mișcări căci dansa „ca pe tier” – adică în rotire, mișcarea piciorului să nu depășească un „tier” (= tănier, blid-

farfurie). Sau echilibrul era atât de fragil că abia se menținea...ca pe muchie de cuțit (adică de „tăier” ; *tăier* - de la *a tăia* - desigur, cu cuțitul).

- Și alte aspecte pot încă fi sesizate...(Facultativ: observați cu atenție și consemnați)

De-a lungul vremurilor jocul călușarilor a renunțat la unele aspecte dar a dobândit altele. Chiar funcțiile sale – schimbându-se rostul predominant într-o perioadă a dus la practicarea lui la date calendaristice mereu altele sau chiar la mai multe date (români-dacoromâni - Crăciun, Rusalii, ș.a.; la meglenoromâni – între Crăciun și Bobotează; la aromâni – de Anul Nou; ș.a.). Sau se practica în anumite situații – pentru ceva anume (tămăduire de boli).

O latură a cultismului călușarului este pusă în lumină de legăturile cu *substratul cabalin*; și o alta, în legătură cu *venerarea ielelor*.

- Legătura cu substratul cabalin este dată de numele jocului : *călușeri* (Hunedoara), *călucean* (Banat), *călușar* (în Transilvania),..., *căluș* (Oltenia). În unele teritorii „călușul” are corespondent în „steagul cetii”(Vâlcea). Pintenii dansatorilor nu erau doar elemente din recuzită „călărețului” căci în joc călușarul îi ciocnea producând o creștere a sonorității specifice generale; pașii dansatorilor imită calul fie „în mers”, fie „în trap”, fie „îngalop” sau chiar „tre(c)sărirea” calului – ridicarea în două picioare – ori „zvîrlirea” (cu picioarele dinapoi). „Jocul cailor” poate fi pus în legătură cu fazele de început a domesticirii calului – cu mișcări imitative devenite ulterior prin șlefuire și rafinare artistică „figuri” și „ponturi”. De asemenea cultul cabalin are legături (mai puțin relevate) cu fertilitatea.

- Relația călușarilor cu iecele este semnalată bine în Vâlcea - călușarii se închină la trei zâne lăsate de Dumnezeu; în Banat la nouă zâne - câți sunt și călușarii din ceată. Jocul călucenilor este plăcut „miluitelor” (*zâne, sfinte*). În Alba stăpâna călușarilor era Irodeasa. La meglenoromâni și bulgarii din prejma lor denumirea dansatorilor este cea de „rusalii” (*rusalci*). Există indicii că în Moldova dansatorii (flăcăi) se îmbrăcau în straie femeiești - „travesti”. Ielele purtau o coroniță pe cap iar în Banat și ceata lor avea un steag – ca în Vâlcea.

Înseși ielele erau dansatoare înzestrate – neavând concurență decît în călușari.

Există informația că melodiile călușenilor erau și ale zânelor. Ielele fug din calea călușarilor – se tem de cal – dar dacă un călușean este atins de iele apar suferințe „psihice” ce vor fi tratate prin „luare în căluș” de către ceată – după un joc epuizant „pacientul” cade la pămînt – semn că boala a trecut și restabilirea sănătății este certă.

Trindeaua
Căluș

G.O.-LA. 130

D-17-b



Puterea de vindecare a călușarilor este sugerată de luarea în brațe a copiilor mici și jucarea lor asigurându-le sănătate și imunitate.

La SînToader (prima sâmbătă a postului de Paști) există practici legate de cai și mai ales „podoaba capilară” a fetelor - „Toadere-SînToadere / Crești costița fetelor / Ca și coama (coada) iepelor”. Chiar „popelnicul”(-dumbavnicul-) pare a avea în substrat legătură cu calul. (vezi p. I)

- ceata de călușari este primită de gospodari pentru garantarea sănătății și prosperității. Pentru vizitare ei sunt plătiți – plata era mărită dacă jucau pentru vindecarea unui bolnav.

- membrii unui grup de călușari aveau un legământ sever iar vătaful se pare că era posesorul unor formule sacre încă nedenunțate .

- pe continentul european dansul ielelor - ca și jocul calului și dansul săbiilor - a fost sintetizat în părțile de sud-est cu deosebire în cele locuite de români – dacoromâni, meglenor omâni și aromâni. Pentru țara noastră se

constată diferențieri exterioare, de vestimentație, dar și mai puțin vizibile - în coregrafie între călușari-călușeri, căluceni și jucătorii „călușului” (călușari).

Ceata dansatorilor (obiceiul călușeresc) în Beriu (Orășie) juca 11 figuri... dintre care două - „pe loc” și „bate-n lături” – revin ca o legătură între celelalte: ...,„genunchele”, „ștearsa”, „șesuta”, „sărita”, „crucea”, ..., sau altundeva, alte dansuri „călușerești” oarecum asemănătoare - haidăul.

Măiestria coregrafică relatată pare uneori incredibilă: „juca pe un pahar de vin”, „sărea peste cap, sprijinit de-o bătă”, săritură cu așezare „pe umerii altor doi călușari”, săritura cu prăjina de jos pe o roată fixată la înălțime pe un rudă. Desigur că multe dintre acestea par fantastice sau incredibile. Acrobatice – oricum. Dar fiind vorba de consemnări literare scrise (spre sfârșitul sec XIX) exagerările ar putea fi explicabile și scuzabile.[Bunicul meu îmi spunea că un unchi de-a lui din partea tatălui său, cu ocazia trecerii majestății sale imperiale - Franz Josef - prin Simeria (-Veche), la podul peste Strei a jucat călușarul – el însuși sărind peste cal !].

Aceste mișcări nu par a ține de substratul cultic al jocului călușeresc ci mai degrabă stârnesc admirația prin acrobație și urmăresc impresiune prin spectaculozitate.

b. Dansul la petreceri

Așa cum arătam mai înainte, printre multiplele funcții ale dansului (cultică, terapeutică, ș.a.) se pare că de la începuturi el (dansul) a avut și un rol „distractiv” – numai că acea distracție se presupune, nu fără temei, că era altceva decât ce se întâmplă astăzi. Surplusul de energie pozitivă în mod necesar se manifesta sub formă de bucurie (psihic) și coregrafic (de mișcare – anatomic) generând „plăcerea estetică” primară așa cum era trăită - simțită și revărsată - la începuturile omenirii .

Este important de știut că manifestările folclorice la români (și nu numai) nu sunt egal distribuite în teritoriu – unele zone au vârste diferite în funcție de

dezvoltarea culturală așa încât alături de produse moderne întâlnim și altele vechi sau foarte vechi – ori doar relicve fragmentare arhaice. Conturarea ariilor folclorice (în speță - coregrafice) este îngreunată și de dispersarea inegală a unor dansuri, în timp neconsemnate, și pătrunderea în grade diferite a acestora în alte arii etnografice. Transhumanța, cătănia, muncile sezoniere cu lucrători aduși din diferite părți, ș. a., sunt ocaziile în care se implementează într-o arie teritorială dată, elemente (noi) ce provin din alte zone etnografice mai cu seamă dacă acestea sunt așezate în vecinătatea apropiată sau mai depărtată. Pe de altă parte este de observat că dansul popular este deschis asimilării elementelor noi sau preluării imediate – mazurca se dansa în mediu minier în Ghelari-Pădureni – astăzi dispărut din repertoriu local.

Desigur că însăși unele figuri din dans (proprii cuiva - „ a lu’ Pătru”) se întâmpla să fie purtate dintr-un loc în altul odată cu persoana venită dintr-o localitate ... în alta, - ca „ginere”, slugă, sau alte situații - moștenire,...

Un factor ce a dus la simplificarea figurilor și chiar a dansului a fost (și este) creșterea iuțelii (M. M.) – fie că așa cereau tinerii jucători fie din inițiativa muzicanților – instrumentiști care își etalau virtuozitatea tehnică prin mărirea tempou-lui. De exemplu – rotirea perechilor (învîrtirea) la bătuta de la Orăștie se făcea cu doi pași pe „un timp muzical” (încă vizibil pe alocuri) iar astăzi , pe un timp, se face un pas...ușor lungit.

Dansuri generale *comune*

Zonele coregrafice în care horele și brîurile se dansează frecvent sunt Sudul Banatului (Caraș), Mehedinți, Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova.

Hora și brîul au o desfășurare (o *dinamică* și o *cinetică*) ce corespunde tipurilor umane generale. Astfel : • *hora* - reținută, blândă, domoală, poate puțin emfatică – o ținută mândră (nu trufașă) – corespunde tipului apolinic; • *brîul* – năvalnic, agitat, a expansiv, tumultuos. – corespunde tipului dionisiac.

Brîul și hora sunt dansuri comune – chiar și sârba și-a extins aria de practicare în Transilvania, spre nord, adusă de feciorii militari, lucrătorii de pe

șantiere, ș. a. Sau pur și simplu vehiculată odată cu mereu plimbăreții lăutari-băndași - numiți astfel până pe la mijlocul sec. XX. Și cum de regulă la sate „țiganul” – devenit înlocuitorul fluierașului sau cimpoierului (sătean localnic) – venea din alte localități, el însuși nomad - aria de răspândire a dansului nelocal (adus prin peptoriu propriu al „muzicanților”... țigani) se extindea tot mai mult. Radioficarea localităților a fost un factor ce a dus la o dispersie largă a multor melodii de joc - hora, sârba și brîul dovedindu-se dansurile cu accepție generală.

Hora

Hora este dans specific românesc dar care așa cum am arătat, în Ardeal a fost „implementată” deși în repertoriul pianistic al sec. XIX destule piese poartă denumirea de *horă*. Prin vecinătatea imediată a Sibiului-mărgineni, la momârlani - între Petroșani și Orăștie era practică (Hora de la Lunca). Este de admis, cu suficientă precauție, că până într-o vreme nu prea îndepărtată, hora se dansa pretutindeni unde erau români. Așa cum românește vorbesc toți românii de pretutindeni indiferent de împărțirea politică (în patrie sau alte țări) și de starea socială (înstărit sau nevoiaș) – așa și hora este jucată de către toți – și chiar împreună – fie la petreceri mari (nunți, nedei).

Pornind de la imagini pictate pe vase antice grecești coroborate cu etimologia *horos* → *horă* (*cor*- la aromâni) s-a presupus originea greacă a horei.

Formația rotundă - pentru dans - este regăsită în multe părți a lumii; și chiar la copii. Poate avea semnificație solară „pre-mithraică”. În nordul Moldovei se întâlnește sub denumirea denotativă de „jocul cel mare-bătrânesc” sau „hora mare-bătrânească”.

Se pare că acest dans în cerc (hora) a fost transmis din vechimea tracică până în zilele noastre cu nu prea multe schimbări de mișcare – pași liniștiți, fără sărituri iar mâinile cu mișcări mici, fine, discrete – între poziția sus și jos printr-o traversare rapidă și exactă, hotărât articulată dar nu bruscă, și nici

brutală. Ținuta corpului dreaptă dar relaxată cu ușoare răsuciri și mici aplecări înainte ale bustului dar nu exagerate - înclinări spre înainte ca un discret avânt. La aceste mișcări domestice, rafinate, elegante, s-a ajuns după generații de practică și arată „gustul estetic” înnăscut, cultivat continuu și ajuns la un „bun gust artistic”. Rotirea circulară a formației se realizează din mers – cu pași discreți laterali sau mișcarea spre mijlocul cercului și revenirea se face pe o direcție ușor oblic spre dreapta

Cu astfel de însușiri cuniincioase hora nu putea să nu ajungă un dans practicat în ritualuri și ceremonii domestice. Chiar și în biserică cu ocazia cununiilor religioase se dansează cuvios, prinși de mână, în jurul altarului - „Isaia dănuiește”. De altfel hora este prezentă acolo unde este vorba de o stare generală de bună dispoziție (fără exagerări) a unei colectivități ce se întrunește cu diferite ocazii iar situația reclamă o bucurie reținută – poate chiar un festivism popular (înșiși șefi de stat se prind în horă cu poporul).

La țară *hora* încă (pe la 1950) continua să fie manifestarea care aduna toată obștea apropiindu-i în spirit local pe toți membri săi – copii, tineri, adulți, vârstnici. Și asta știindu-se că oamenii se simt foarte bine dacă sunt laolaltă .

La horă jucătorii se țin de mână. Fiecare dansator este „singularizat” (nu izolat) dar se întegrează întregului neexistând tentația de ieșire din comun. În ciuda simplității dansului jucătorii nu își permit să iasă în evidență în vreun fel personal. (Chiar și la „periniță” perechea din interiorul „cercului” nu exagerează în nici un fel - nu exhibiționează).

La horă participă fete, femei precum și feciori, bărbați.

La fel și la sârbă – dans mixt.

Sârba

Ca iuțeală este mai alertă. Dacă hora = potrivit, moderat („mergînd la pas, comod”), sârba=destul de repede, sprinten. Dansatorii se țin cu mâinile în joc pe umerii vecinilor laterali. Pașii sunt simpli iar formația „în șir – curbat,

șerpuitor. Dacă în horă brațele aveau un și un rol expresiv în sârbă mâinile doar leagă jucătorii.

Ca răspândire, desigur că densitatea cea mai mare a sârbei este în sudul țării (Muntenia, Oltenia) dar se regăsește bine și în vecinătatea nordică a Carpaților Meridionali – cu osebire pe valea Oltului și chiar la momârlanii Văii Jiului. În secXIX căci odată cu deplasările mai mici sau mai mari ale populației, sârba a pătruns și s-a instalat - subțire totuși – în repertoriul de dans a multor localități din Transilvania.

Ciudad, oarecum, bulgarii numesc acest dans (sârba) regăsibil și la ei - „horă(!?) românească”.

Se pare că sârba este un dans de origine străveche; un dans mai rapid ce adesea alterna cu hora – încât dansatorii după o „ațîțare” în horă „scânteiau” în sârbă și apoi „se mistuiau” în brîu...

Brâul

Brîul se regăsește în multe variante; zonal are denumiri locale [corăghiască, rustem, - (joc) brîu pădurenesc (Hunedoara),-ș.a.m.d.].

În brîuri întâlnim „bătăile” din picioare; pentru a nu se rupe formația prin dezechilibrul produs de forța pașitului în „bătaie”, dansatorii se țin cu mâna de brâul vecinilor de joc. [De observat rolul mâinilor : în horă – mâinile țin mâinile vecinilor ; la sârbă – brațele se țin peste umerii vecinilor; la brîu – mâinile țin brîul vecinilor.]

Pașii brîului sunt variați – bățiți, săriți, încrucișați; iar mișcările sacadate: formația stă pe loc apoi pășește subit într-o direcție adesea neprevăzută. Lanțul de jucători are „un cap” – conducător – care adesea dă comenzi; d.e. – „Hai la brîu, la brîu, la brîu / Și la secerat de grâu!” sau „Ăsta-i brîu pădurenesc / După el mă prăpădesc!” , ori „ Joacă brîul bine-bine / Și nu te lăsa de mine!”.

Mișcările picioarelor sunt de o mare varietate și expresivitate: dansatorii frământă pământul, - pași mici, denși – pe loc, apoi sărind pleacă înainte, se opresc brusc - ating cu putere sau ușor pământul cu piciorul în mișcare; mișcă

doar călcâile apoi le pocnesc, tropotesc, lovesc pământul cu piciorul, sar în lateral (în sus - mai rar), se deplasează cu formația apoi se opresc „subito” – după care, uneori, reiau câteva „figuri”- „poante” într-o desfășurare frenetică.

Conducătorul „lanțului” de jucători poate să facă și alte desene coregrafice – mai ales răsuciri - pe care ceilalți dansatori nu le execută obligatoriu.

Este de știut că datorită „modernizării” uneori pe melodiile acestor dansuri (hora, sârba , mai puțin brîul) se dansa și perechi mixte; desigur sub influența mazurcii, polonezei, valsului și tangoului căci aceste dansuri erau cândva practicate frecvent în Ardeal mai ales de către lucrătorii industriali din minerit și metalurgie (siderurgie). Reținem că în zona subcarpatică existau și dansuri de perechi de origine țărănească – breaza, ungureasca, ardeleneasca – dar aceste dansuri au fost practicate repetat (anual) „aici și dincolo” fie de ciobanii de pretutindeni în transhumanță fie de alte grupuri de populații.

Jocuri de grup

(bărbățești)

Doar *călușeriul* ar fi de amintit – dans de feciori. În general, în județul Hunedoara nu se practică dansul popular de grup pentru petreceri. În teritoriile oarecum apropiate (Luduș-Reghin) însă, da – jocurile de feciori - „fecioarești” sau „de bătă” cu destule figuri parcă împrumutate din „călușer”. Sprijinul pe bătă îi dă posibilitatea jucătorului să execute sărituri spectaculoase atât ca amplitudine cât și ca dificultate. În dansurile fără bătă un rol important îl au mâinile (brațele). Mișcările brațelor sunt completate uneori de pocnetul din degete sau plesnirea din palme. Ca element caracteristic în dansul românesc este de notat și de reținut (și practicat) faptul că de obicei piciorul întins, în mișcare, atinge mâna (palma) ținută dreaptă, puțin „peste” orizontal. Deci, exceptând poziția statică (cu picioare fixate) se observă cu ușurință cum piciorul întins sau îndoit spre înapoi este adus spre mână : vârful labei atinge mâna-palma, sau , respectiv, (călcâiul) tocul cizmei. După cum se vede rolul

expresiv al mâinii (brațul, palma) este important în desenul mișcărilor dansante.

Din zonele mai depărtate – (Cluj,Bistrița-Năsăud) – ar mai fi totuși de amintit *bărbuncul* – dans vechi de recrutare pentru „oastea împăratului”. Se remarcă lovirea cu mâna pe tureacul (carâmbul) cizmei precum și momente de „stop coregrafic” cu susținere sonoră doar ritmică-armonică (nu și melodică). De asemenea, *feciorescul* maramureșan – cu dansatorii dispuși în cerc cu brațele pe umerii vecinilor laterali; pașii – mărunți și tropotiți. Și mai apropiat nouă *haidăul* cu desfășurare sportivă - de fecioresc autentic.

Dansul de grup de fete cel mai cunoscut este „*bătuta fetelor române*” (sau ...de la Căpâlna, ori „purtata... ”) din zona Târnavelor.

Mai adăugăm pentru arealul învecinat nouă încă două jocuri. Prin Țara Oltului (Făgăraș) și Mărginimea Sibiului un anume joc – numit „danț” – pare a avea o origine păstorească – un joc de stână. În aceeași zonă se pare că se practica intens cândva (apoi tot mai răzleț ajungând la extincție) „brîul fetelor”.

Este lesne de observat că în sudul Transilvaniei dansurile de grup au fost mai bine reprezentate decât în alte părți. Pe de altă parte în teritoriile centrale și mai nordice ale Transilvaniei ponderea o reprezintă dansurile ce se joacă în grup (chiar perechi) și cele feciorești în care apar momente solistice.

Cred că ar fi folositor să admitem că „feciorește” ar putea avea , pe lângă sensul de „al feciorilor” și sensul (de a dansa) „ca feciorii” – adică de a dansa aidoma feciorilor - (fetele dansează în felul feciorilor).

c. Componente ale dansului

La **d a n s** participă *c o r p u l* condus coregrafic însoțit de *s u n e t u l* purtător de *muzică* (ritm și melodie) și *cuvânt* (versuri specifice – strigături) ; rezultă, de aici, caracterul sincretic a dansului.

Sub aspect cinetic - căci dansul este mișcare expresivă – dansatorii execută *poante*. În dansul popular nu se poate vorbi de poante propriu zis – ele referindu-se doar la deplasările „pe picioare” ale dansatorilor (a fetelor). Mai

degrabă vorbim despre *felul pașilor* în deplasare, despre *figuri* – ca un lanț de „poze”- ce în derulare pot atinge acrobaticul, și despre *fițe* – „figuri” deosebit de rafinate și uneori personalizate.

Mișcările - strigăturile

În desfășurare, dansatorii în mișcare joacă *pe loc* și *deplasare* cu pași simpli ori dubli încrucișați (în varietate apreciabilă), pași sălțați, pași bătuți cu talpa sau călcâie, pași alungiți; execută treceri pe sub mână în pas, pe vârfuri sau pe călcâie – uneori în piruiete, mișcări oscilatorii ale picioarelor ușor ridicate, flexări, pendulări, înclinări și răsuciri ale trunchiului; lovirea călcâielor – la unele dansuri cu pinteni; bătăi din palme, bătăi cu palma pe picior - copsă, gambă (tureacul cizmei), călcâi, - chiar pământul. Este de reținut că în Transilvania dansatorii români lovesc palma cu piciorul – piciorul este dus la mână (palmă). !- așa cum am mai arătat : țin mîna întinsă orizontal sau ușor oblic în sus și după o „fandare” duc rapid piciorul întins! (gamba – tureacul sau vârful cizmei) cu o revenire ca de trăznet.

Bătăile din palme și pocniturile din degete sunt însoțite de icniri (îh, hm), interjecții („ie!”); texte versificate adecvat (ca vers „cântat”) declamate în ritmica dansului: chiuituri, strigături, țipurituri, strigături-versuri melodizate („descântate”). Strigăturile sunt de două feluri: • *strigături de comandă* (în joc)

Toți feciorii de prin tindă -

Sus piciorul ! – pînă-n grindă !!

variantă:

„ Toți feciorii de pe bină –

Sus piciorul să-l întindă !” (*bină – scenă*)

și • *strigături propriu zise* ; acestea uneori sunt improvizate „ad-hoc” și au calități literare ce țin de satiră:

Dă-te-ncolo golomoz, -

Să-ți arăt un joc frumos ! (golomoz – gunoi)

sau de lircă:

Joacă bade cu o mie, -

Da' mai mult să joci cu mine !

D - 10 Brâu ECA 131
 fluiet (cu strigături) Feregi Humedoara

Allegro $\text{♩} = 132$

(strigătură)

Ai, M-o fă-----cu' ma--ma la

șu-ră, Mî-----ti-----tel și bun de gu-ră

M-o fă-cut ma-----ma-n co---joc

Să fiu ca dra-----cu la joc

Și la lu---cru ca bu---tu---cu și la mân-ca -----re ca lu---pu' !



Rar, strigătura este declamată pe întreaga desfășurare a dansului

Formații

• Formațiile de dansatori și dansurile se pot grupa ținând seama de:

1. numărul dansatorilor

- grup mare (peste 12)

- grup mic (4-12)

- pereche

- monom - unul după altul „individual”, în șir consecutiv

- solistic - „de unul singur” cu figuri personale (de ponturi „a lu’ Nelu”)

2. Desenul dansului – formula de dispunere a dansatorilor

- în cerc închis (horă) sau semicerc (sîrba)

- linie, coloană – uneori șerpuitor sau, mai rar, spiralat.

• Legătura dansatorilor

- de mână (vecinii din laterale; „față-n față” – frontal, la spate-încrucișate)

- de talie-la grupuri în linie

- de umeri (cu mâna pe umeri)

- „liber”-nelegat- solistic sau monom.

• Apartenența la anumite categorii după sex – dansuri și formații *mixte* (ardeleneasca), *bărbățești* (bărbuncul) și *de fete* (purtata fetelor); după vîrstă – (bătrîneasca - lina); după *specificul situației* – (momîrlăneasca-mocăneasca); ș. a.

• Așezarea în formație:

- grup nelimitat, în cerc închis sau deschis; dansatorii sunt prinși de mîna-mai cu seamă în dansuri mixte

- grup nelimitat în linie ținându-se de umeri ori de talie
- grup limitat în cerc
- + perechi („cuplu”) – în cerc, în linie; jucătorii se țin de mână unul lângă altul, cu mâinile încrucișate la spate sau față-n față – băiatul ține fata de talie și ea de umeri
- ~ grupuri variate în „monom” – unul după altul în șir, separat-consecutiv
- solistic – singur-individual sau în alternanță.

Pe valea Mureșului Mijlociu - de la Deva - până spre Maramureș, dansul dominant este cel de perechi dar și câteva de grup – de bărbați (feciori) sau de femei (fete).

Generalități privind *dansurile de perechi* (mixte). Contrar „legării în grup”-din desfășurarea dansului desprinde o independență vizibilă a partenerilor. Dar mișcările lor se potrivesc de minune – se completează – încât rezultatul este o nouă entitate. Se observă cu ușurință că o pereche de jucători (fecior-fată) este imediat caracterizată de asistență - „ce fain le stă !” – ei se caută, se găsesc, se potrivesc și astfel obștea este îmbogățită cu o nouă familie ce îi va asigura continuitatea. S-ar putea spune că asemenea dansuri de perechi au un substrat ritualic – vizând inițial obținerea de recolte dar și de naștere a urmașilor pentru familie și, respectiv, pentru comunitate.

În timpul dansării perechii bărbatul este cel care conduce evoluția; el are o libertate mai largită în gestică și în mișcări – mai sigure, mai energice, mai hotărâte dar niciodată labile, autoritare, sau violente. Partenera se mișcă cu grație, farmec și „măsură”; ea dansează uneori cu alte jucătoare și aproape deloc cu alți bărbați; se învârte în jurul partenerului său ori în jurul axei proprii după care iarăși se leagă de pereche cu mâinile fie numai de mâini, fie de umeri, fie de mijlocul acestuia (mai rar în dans) mai cu seamă în pauza dintre jocuri.

Nu e clar ce a făcut ca în Ardeal dansul în perechi să devină dominant. Acest fel de dans are fără îndoială și o funcție erotică dar

desfășurarea lui (gestica) nu indică ostentativ acest lucru – așa zice că nici nu-l sugerează ci doar putem întrezări aluzii evazive...Poate situațiile socio-istorice de-a lungul vremii...Zona cu pricina aflându-se sub influență apuseană – puterea era a nobilimii maghiare ce se ghida, prin mijlocirea Austriei, după cultura și civilizația Vest-Europeană. Din sec XVI există atestări ale dansului mai ales în Transilvania nemeșească – români...dar subtil(!) dezromâniți în Maramureș, Chioarul, Câmpia Transilvaniei (Dej), Țara Oltului (Făgăraș) și mai cu seamă – Țara Hațegului. În trecut fie zis, *hațegana* este unul dintre cele mai răspândite dansuri din arealul mai sus conturat.

Credem că nu este de prisos să spunem câte ceva despre două *elemente* importante *ale dansului de perechi*.

Rotirea. Până în sec XX rotirea era un element frecvent în timpul dansării – axul era undeva la mijlocul distanței dintre parteneri. Uneori ei se țineau de umeri, alteori de mâini ori dansau „față-n față” cu mâinile la spate – așa că distanța dintre parteneri era apreciabilă...Abia în secolul trecut partenerii se apropie mai mult încât să se simtă anatomic cât mai mult unul pe celălalt. În felul acesta veselia generală și bucuria dansării a fost înlocuită, cu timpul, în unele medii, cu senzualitatea și erotismul...nudului.

Autorotirea este învîrtirea în jurul propriei axe – mișcare coregrafică aproape exclusiv femeiască. Plină de grație și finețe rotirea se întâlnește mai cu seamă în dansuri de tip *hațegana* sau de *învîrtit* – uneori la comandă. Sau *trecerea pe sub mână* – o primă mică rotire ce avea un substrat ritualic indicând sfârșitul unei perioade – de „fată mică” - și începutul alteia – de „fată mare” de jucat, - gest ce-i permite participarea la jocul obștei.

În timpul dansului, partenera poate executa „rotirea” dar și „dezrotirea” (în sens invers).

În zona confluentei Someșului Mare cu Someșul Mic (în Câmpia Transilvaniei) învîrtirea pe călcâie pare a se apropia de acrobație...„ca un titirez”. Puterea expresivă a acestei rotiri este impresionantă dar și epuizantă; așa că fiind necesară o perioadă de „revenire”; - în dans, urmează câțiva pași simpli asemănători unei plimbări. În aceste momente de relaxare se aud chiuituri, strigături, vorbe de duh și .. comenzi pentru continuarea jocului într-un anumit fel !

Tipuri de jocuri ardelenesti ce se practică cu vigoare și în teritoriul hunedorean:

a. Bătuta ce se găsește de la Deva, prin Orăștie – spre Alba Iulia și spre Sibiu, - unde stă alături de alt dans specific Mărginimii – Jieneasca

D - 09 Bătuta N.U./ 262
(pe muntește) Romoșel Hunedoara

Allegro

Asta la sud de Mureș căci la nord (Munții Metaliferi și Munții Trascăului) – la mocani – poartă o simplă denumire – de „joc” – (izolat -„mocăneasca”) și este într-o mișcare mai reținută – expresie mai cu seamă de timiditate decât de impetuzitate – alta decât cea din preajma Orăștiei spre cetățile dacice care este mai aspră.

b. Hațegana - după nume (așa cum jieneasca vine de la Jina) pare a veni de la Hațeg. Dansul este oarecum fastuos – mai „domnesc” – aducând aspecte, probabil, ce țin de nemeșii hațegani, - „atitudine” văzută la curțile feudalilor din zonă. Diferențele dintre *hațegană* și *bătută* sunt minime – atâta doar că în hațegană se afișează o ușoară atitudine emfatică din partea jucătorilor - „mai făloși” iar bătuta pare mai puțin cizelată – mai „drastică”.

D - 23 -02 Hațegana
local Călan

Destul de repede

c. Învîrtita. Spre Cluj și mai cu seamă înspre nord – în Cîmpia Transilvaniei – învîrtita este tot mai rapidă – dansatoarea este condusă „pe sub mână”, cu rotiri pe călcâie iar dansatorul lovește mîna (palma) cu piciorul, în figuri cu sărituri verticale. Aceste dansuri au o melodică simplă susținută într-o măsură omogenă binară – de 2/4.

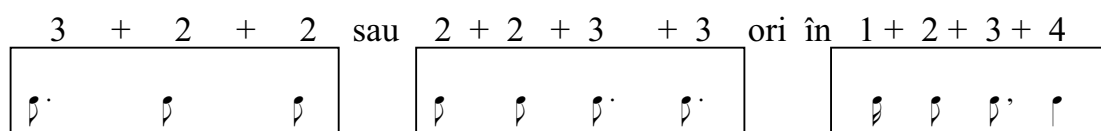
Învîrtita din preajma Orăștiei-Geoagiu are câteva particularități metro-ritmice care respectate muzical-interpretativ dau un farmec particular dansurilor variante ale învîrtitei.

Învîrtita șchioapă - în măsură cu timpi diferiți este în general în măsura de

7 / 16 (♩ . ♩ ♩) sau 10 / 16 (♩ ♩ ♩ . ♩) ori (♩ ♩ ♩ . ♩)

Pentru acest tip de învîrtită caracteristicul constă în ritmul aparent neregulat - inegal - al pașilor – ritmul șchiop, aksak - notat în 7 / 16 pentru *învîrtita deasă* – mai rapidă și 10 / 16 pentru *învîrtita rară* și *învîrtita bătrânilor*.

Ciudațenia, farmecul și inexplicabilul în învîrtita șchioapă constă în aparenta neconcordanță între pașii coregrafici – oarecum egali între ei sau augmentați, dubli ca întindere temporală - și pulsațiile melodiei ce se grupează în timpi asimetrici :



Totuși este de remarcat că pe frază atât (pasul) figura dansată cât și „ritmica” melodiei se articulează perfect la bunii dansatori. [!Lipsa „înnăscutului” face ca aproape orice tentativă individuală neasistată de „știutor” de aprinde pasul învîrtitei este sortită eșecului și renunțării în favoarea admirației !]. În arealul Orăștiei (Geoagiu - Alba Iulia – Sebeș) dansul reprezentativ este învîrtita șchioapă deși în partea momârlănească (la poalele Munților Orăștiei) dominantă este bătuta locală. Aceasa din urmă, bătuta, la nord de Mureș (mocani, minieri) a dispărut în schimb a proliferat țarina.

Se pare că învîrtita schioapă își are originea undeva în zona Făgăraș-Sibiu de unde s-a extins pe Valea Oltului și prin Mărginime spre vest – Orăștie – Deva iar către nord prin Alba-Iulia și Aiud, spre Cluj.

D 32

Allegro moderato

Învîrtita

Balșa Geoagiu Orăștie

N.U./264

sau

Repejor

ori

Rărișor

d. Tarina. Dans semnalat inițiat la Abrud - extins la moșii minerii până dincolo de Brad – Vața. Numele dansului este neclar – probabil vine de la practicarea lui (și a ltor Jocuri) pe un teren neted („țarină”) sau dans venit de la țară – de pe valea Mureșului. Se pare că melodiile au fost aduse de lăutarii ce au venit odată cu sporirea populației miniere din zonă prin desființarea iobăgiei și începerea „băieșitului” țărănesc.

Dansul are eleganță coregrafică în ciuda practicării lui în mediu minieresc rural. Fără să șocheze - mișcări ponderate, pași simpli, firești – dansul are rafinament iar participarea masivă la dans dă impresia siguranței și nu a forței, a robusteții și nu a bădărăniei. Ca element coregrafic particular pentru

țarină ar fi despărțirea vremelnică a perechi – astfel că bărbații bat din palme cu brațele ușor ridicate iar femeile execută rotiri în jurul axei proprii fără a se ajuta de mână. Totul parcă ar sugera ceva...

Prin mijlocirea formațiilor culturale minerești încă de la sfârșitul sec XIX dansul s-a extins în zona minerească Abrud – Câmpeni – Brad iar melodiile s-au mai „occidentalizat” datorită mai ales fanfarelor minerești.

D - 48 Țarina din Abrud Balșa Huned NU 261

Allegretto

The image shows a musical score for a piece titled 'Țarina din Abrud' by Balșa Huned, with the number NU 261. The score is in the key of D major and 2/4 time, marked 'Allegretto'. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and continues with eighth and quarter notes. The second staff contains two endings: the first ending leads back to the beginning, and the second ending concludes the piece with a double bar line and repeat dots. The third and fourth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

În Câmpia Transilvaniei (cuprinzând și zona Clujului) încă se mai întâlnește „de-a lungul” sau „someșana” care lasă aproape aceeași impresie ca și țarina însă aici perechile se individualizează mai distinct în momentele de ponturi acrobatice ce alternează cu plimbarea perechilor orânduite în coloană. Ca impresia generală pare a fi dansul „lina” practicat la noi.

În spațiul Mureșului Mijlociu (Alba – Luduș) *haidăul* este dansul fecioresc de începere a jocului - cu mișcări energice, atletice. Apoi se constituie perechile mixte ce se deplasează parcă marcând locul. Dansul are momente de plimbare în care pe lângă pași apar și sărituri și momente de figuri cu bătăi pe pulpa piciorului iar femeile sunt petrecute pe sub mână.

Mai adăugăm pentru arealul învecinat nouă încă două jocuri. Prin Țara Oltului (Făgăraș) și Mărginimea Sibiului un anume joc – numit „danț” – pare a avea o origine păstorească – un joc de stână. În aceeași zonă se pare că se practica intens cândva (apoi tot mai răzleț ajungând la extincție) „brîul fetelor”.

*

Dansuri in zone învecinate - influente

Și dintr-o simplă privire pe harta geografică (dar și „etnică”) a României se vede plasamentul în sud-vestul Transilvaniei a județului Hunedoara cu deschidere mai mare dinspre sudul Transilvaniei (Sibiu – Sebeș - Orăștie), dinspre centrul Transilvaniei (Blaj - Alba-Iulia – Orăștie) și dinspre direcția nordul-Transilvaniei (Cluj – Războieni – Alba-Iulia - Orăștie).

O zonă tot așa de influentă pentru folclorul muzical hunedorean este Banatul. Numai că mobilierul coregrafic venit dinspre vest este destul de sărac – în schimb „cântecul vocal” (într-o vreme cam prin 1960-1975) aproape a înăbușit repertoriul local. Cu timpul „melodia” autohtonă și-a redobândit ponderea în repertoriu însă sonoritatea instrumentală a rămas dominată de saxofoane și torogoată devenite caracteristice Banatului – viorile și clarinetul chiar au devenit rarități în formații, - țambalul doar la câteva formații „semiprofesioniste” iar fluierul - ca inexistent! Acestasta în ciuda faptului că formațiile acompaniază un bogat repertoriu păstoresc susținut de soliști vocali.

Dansul vestic – Banat –(Zarand) – Crișana se distinge prin deplasările cu ușoare sărituri laterale și tropotirea pașilor ; rotirea este doar întâmplătoare. Perechile de dansatori sunt așezate în lateral – în rând – coloană de perechi. Deplasările cândva urmau o traiectorie circulară, apoi s-au redus la pendulări în semicercuri sau undiri în arcuri de cercuri și în cele din urmă s-a ajuns la destrămarea liniei și risipirea aleatoare a perechilor.

Din aria sud-vestică vecină județului nostru, Caraș-Severinul pătrunde la noi prin porțile de Fier ale Transilvaniei (Caransebeș – Marga – Hațeg), apoi Timișul (Banatul) atât prin pasul Holdea (Făget – Marginea – Dobra – Deva) cât și pe valea Mureșului (Lipova – Zam – Ilia – Deva).; dar acest defileu mărginește și sudul Zarandului; acesta urcă mai bine pe valea Crișului Alb (Gurahonț – Hălmagiu – Baia de Criș – Brad). Tot pe aici străpung ecouri ale Bihorului..

Desigur, o paletă bogată se regăsește în „Târgul de fete” de pe muntele Găina (Tîrgul de la Găina) în care vecinii din nord-vest se întâlnesc cu moții din zona Brad și cu cei de la Aram Iancu – Câmpeni.

S-a făcut remarca cum că moții crișeni (Baia de Criș – Hălmagiu) se prind în jocul „țarinii” – joc de perechi cu rotiri pe când jocul moților crișeni – dans de perechi în coloană, cu pași laterali și sărituri este jucat numai de aceștia.

Jocul bihorean – perechi în coloană sau uneori izolate – are un iz străvechi – adesea cu pașii ritmați în formulă dohmiahă ♪♪♪♪♪ (cu variante) și mișcări pendulante.

Aria arădeană este de „trecere” între Bihor și Banat (Timiș); poate mai conturat întrucâtva ar fi Zarandul cu prelungire spre județul nostru (puțin prin Valea Mureșului și prin Valea Crișului Alb); iar prin Țara Hălmagiului – de Bihor.

În Banat - „de doi”-iul – coloană de perechi – cu deplasări laterale, în cerc sau în semicerc, sau – mai rar - perechi separate temporar, după fantezia participanților. Învîrtirea aproape lipsește iar rotirile sunt benevole și atunci doar în „plimbare”. Dansatorii pășesc „mărunt-mărunt”. [Ceva asemănător întâlnim și în „Mărunțica de la Geoagiu”.(vezi)].

Dintre dansurile bănățene ce se joacă în grup și care au o oarecare rezonanță mai mult de factură ritmico-melodică (pentru cântecul vocal de dans) și mai puțin coregrafice (de la la Porțile de Fier ale Transilvaniei prin Țara Hațegului - Peșteana, Păucinești, ...- spre Sibiu !) amintim doar poșovoaița. Dansatorii urmând o linie flexibilă (ca la sârbă) – mai ales în arc de cerc au jocul picioarelor extrem de agil și înzestrați cu mișcări surprinzătoare, cu deosebire la nivelul genunchiului – (a gambei). Variante: poșovoaița pe un picior, p. pe două picioare, p. trei picioare.

*

La o observare absolut generală (și nu tocmai calificată) se constată că pe teritoriul țării se practică *dansuri de grup* – mai numeroase în Oltenia,

Muntenia, Moldova dar sunt prezente și în celelalte provincii, în grade diferite – mai mult sau mai puțin. Și *dansuri de perechi* – predominante în toată Transilvania, în Maramureș, Oaș, Bihor și Banat până spre Mehedinț; dar sigur, și aici întâlnim dansuri de grup – mai multe sau mai puține.

Desigur, și în județul Hunedara există dansuri provenite de la vecinii din teritoriile limitrofe. Asta nu înseamnă că nu au valoare folclorică căci produsele folclorice de ori ce natură ar fi (materială sau spirituală) nu se grupează după despărțăminte administrative (județe, comune,) ci după teritorii mai largi (ținuturi, țări,) sau mai mici (vetre, enclave) conturate etnografic (de descriere și cercetare a datelor) și determinate etnologic (de interpretare științifică).

După acest periplu urmărind rostul (sacru și profan) precum și impresia etno-coregrafică a dansurilor pacticate în aria județului și ale celor din zonele apropiate vom trece la prezentarea componentelor muzicale...

V. MUZICA DANSURILOR DIN FOLCLORUL LOCAL

a. Melodica – cele mai multe melodii de dans au specific instrumental; câteva provin din cântarea vocală căci așa cum este lesne de înțeles, inițial, muzica însoțitoare a dansului era „vocală” cu suport de „percuție” (lovirea cu palma a unor zone ale corpului - bătăi din palme, bătăi în piept). Desigur că apariția -inventarea și dezvoltarea instrumentelor s-a făcut și la cerințele dansului încât au apar melodii instrumentale după care se juca. Cândva, pînă nu demult - începutul sec XIX- era suficient ca melodia să fie „zîsă” doar un singur fluier sau cimpoi la jocul din sat. Apariția lăutarilor din mediu peri-urban ca „băndași” sau „lăutari” la j o c u l satului a dus la instrumentalizarea „țigănească” a melodiilor...Și nu numai. Cândva, probabil locale, ele - melodiile - erau purtate de lăutari și în localități mai depărtate uneori producînd confuzii ...rezultate din percepția aproximativă și redarea

ușor „distorsionată specific” a informațiilor (Așa, probabil chiar denumiri de dansuri - „Trei păzește” ar putea veni din din „Trei - pășește!” ori „A lu’ Nelu” devine -„Alunelul”).

Ca urmare a cercetării și studierii folclorului în a doua jumătate a sec XX, a evaluării și valorificării corecte – științifice, prin forme organizate și conduse competent, muzica dansurilor este tot mai mult susținută de românii băștinași – banda de muzicanț (citește-țigani) dispăre iar lăutari (țigani) sunt grupați în formații...proprie. Este perioada în care apar o mulțime de instrumentiști – nu numai vioriști ci și „sufletori” (mai cu seamă torogotiști) - de origine sătească hunedoreană ajung la performanțe interpretative de o valoare deosebită; amintesc doar din județul nostru – Aurel Sebișan -„Relu de la Căstău”(vioară), Pera Bulz, Ionel Coza (torogoată) - și alții,- unii veniți de pe alte meleaguri ...(--)

Arătăm totuși că din ultimul deceniu al secolului trecut (-XX-) folclorul neîngrijit (!) cade în repertoriu unor instrumentiști (și vocaliști) care deși nu sunt de neam „rrom” pervertesc - „țigăneză” - gustul consumatorilor de muzică populară mai rău decât țiganii - „băndașii autentici”. Se propagă prin media audio-vizuală prea multă muzică dată drept folclor românesc - doar limba folosită în cântat e românească dar și aceasta cu articulări fonetice ciudate și topică bizară (greșită) – ne mai vorbind de imaginile (ne!)artistice – cu totul străine și sonoritatea „indo-orientală” incredibilă produsă de „instrumente electronizate”.

Acompaniamentul - armonia specifică modală, polifonia primară și „sonoritatea” (orchestrația) caracteristică - acesta (acompaniamentul) cel mai adesea fie nu este propriu-autentic fie nu se referă la genul muzical în discuție - muzica de dans - ci cel mult la formația muzicală individualizată.

Mai punctăm aici un aspect – multe melodii (instrumentale) de dans au fost preluate și în repertoriul vocal; adică melodia de dans a fost modificată adecvat stilului vocal de către interpreți – un text „făcut” de interpret aplicat

peste o variantă proprie (!?) a unei melodii (instrumentale de dans cunoscute). Fenomenul este oarecum și invers – o structură muzicală a unui cântec vocal este „pretext” melodic pentru o melodie de dans; de regulă, în acest caz, rezultatul este mai valoros – instrumentistul, chiar „băndaș” cum știe ce face! Fenomenul este oarecum vizibil - instrumentistul sătesc „parcă vorbește prin instrument” – deci are un suport rostit cel puțin în gând!

Pe de altă parte, cei ce au menirea profesional-instituțională de a se îngriji de folclor sunt tot mai puțini și adesea marginalizați atât ca persoane cât și ca ...specialiști.

*

b. Ritmica – fiind vorba de muzică instrumentală ne vom mărgini la *măsurile* căci ele reflectă „schimbările” suferite de melodia dansantă. Schimbările se datorează fie dispoziției instrumentistului (mai virtuos ori mai puțin îndemnat), fie dispoziției momentane a dansatorului (mai în vervă sau mai „obosit”), fie impunerii în timp a unui anumit tip de ritm.

Țarina de la Abrud
(cimpoi) ECF 443

D - 50
♩ = 132

Doar așa se explică faptul că muzicieni consacrați au notat cândva, în jurul anului 1900 (înainte și după) melodii de dans în 2/4 iar astăzi se cântă în 7/16 sau 10/16 sau melodii cu măsuri „alternative” (cu alternanță neregulată)

Aceiași melodie poate fi zisă instrumental în măsuri diferite în funcție de „comanda” primită din partea dansatorilor. Iată, de pildă: ritmica melodiei de la **romanul** poate fi în măs.2/4-ca *bătută* sau în 7/16 – ca *învîrtita iute* în 10/16 - ca *învîtrită rară*

Romanul
Simeria

The musical score is presented in three systems. The first system shows the melody in three time signatures: 2/4 (J = 124), 7/16 (J = 321), and 10/16 (J = 192). The second system shows the melody in 2/4, 7/16, and 10/16, each ending with 'FINE'. The third system shows the melody in 2/4, 7/16, and 10/16, each ending with 'D.C. al FINE'.

Uneori melodia din ritmica de **lină din** 6 / 8 (2+4) trece în măsură de 2/4 ca *hațegană* sau *de doi* pornind de la o mișcare timidă

urmând o continuă creștere a tempoului (metronomului M.M.) spre o mișcare vivoaie.

LINA
Simeria

D - 39 -

Agale

Repejor (cu creșterea continuă a M.M.) spre Foarte repede

În practica instrumentală rurală destul de frecvent la sfârșitul „frazei muzicale” - măsura se lărgește cu un timp.

D - 20

De doi
(fluiet)

Socet Hunedoara

EC.P / 133

Ar mai fi de spus că în timpul jocului la dansatorii nativi – la țărani - adesea se observă o desincronizare între „tactul” pașilor de dans și „tactul”

timpilor muzicali ai melodiei – defazaj ce, de regulă, se remediază la sfârșitul frazelor muzicale prin adăugarea (vezi ex. de mai sus) sau eliminare de „timp” de către muzicantul instrumentist.

*

c. Forma. În practica rurală un dant – dans - este alcătuit de obicei din 2-3 jocuri: d. e.: *lină*, *învărtită* (rară), *hațegană*.- ca o suită.

Fiecare melodie de joc are o anumite structură – bazată pe 2-3-4-„melodioare” –frază (F₁ - F₂ - F₃ - F₄,...) ce se articulează în *cîte două* sau *cîte patru* formând perioada (P₁; P₂; ...). Conținutul muzical al frazelor poate fi diferit – cel mai adesea cu *variații* (modificări) mai mici sau mai mari, uneori cu *repetări* identice și, mai rar, frazele (una față de alta) au conținut nou. Dar însăși fraza are o structură care se bazează pe motive (m₁ – m₂ – m₃ – m₄...m_n) ce și ele, din punct de vedere melodic, pot fi înrudite între ele sau total diferite.

Așa cum s-a arătat deja (p. I – pag 125) rolul „generator” de melodie îl are celula (și subcelula) – raportul celulă/subcelulă se clarifică dacă se ține seamă de „neaccent” și accent. ! Cât privește accentul distingem : accent principal și accent secundar – este vorba de grupe de 2 sau 3 pulsații ce au doar un accent. În chip subiectiv după gruparea de trei pulsații : acc-neac-neac, șirul de patru pulsații acc – neac – (ne)ac – neac primește un accent secundar, subiectiv, pe pulsația a treia încât după una sau două pulsații neaccentuate urmează un accent ordonator. Dar în desfășurare melodică apar, după caz, mai multe accente ce în alternanța lor devin ele însele periodic-regrupabile după alte accente principale și, respectiv, accente secundare .

Unii etnomuzicologi au introdus în prezentarea formei arhitecturale termenul de *frază mică* (de 4 măsuri) și *faza mare* (de 8 măsuri).

Într-o desfășurare „binară” grupările de două pulsații apar astfel:

1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	accent simplu din 2 în 2
↓		↓		↓		↓		↓		↓		
I		II		I		II		I		II		

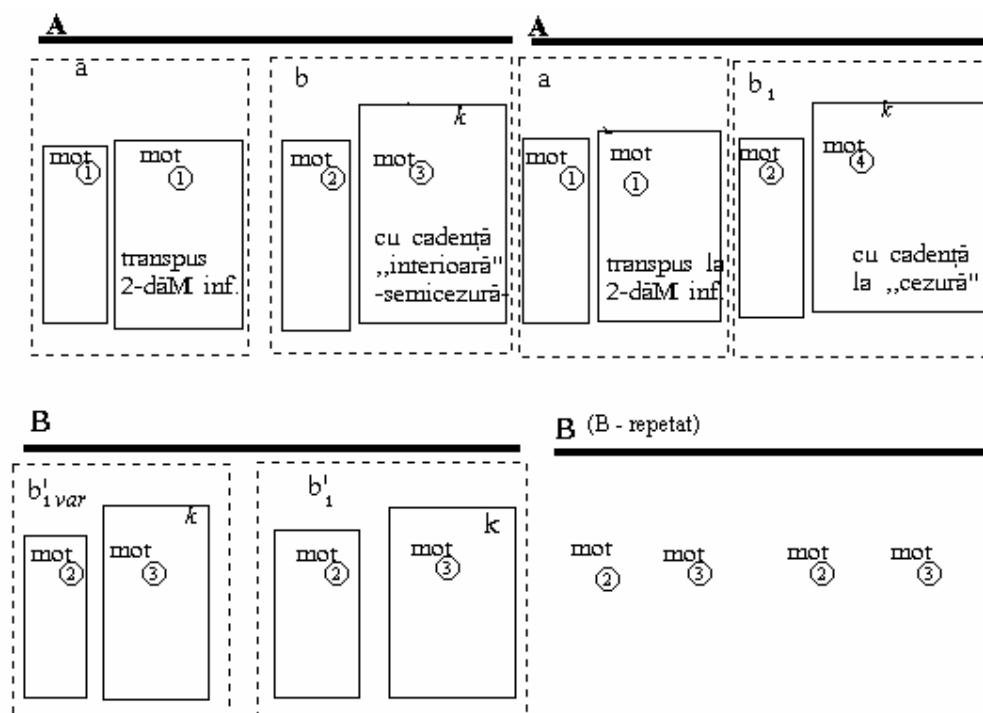
accent	acent	accent	accent	a.p.	a. s.	
principal	secundar	princ.	sec.			„ternară”

(grupări de trei pulsații).

Desigur o analiză a arhitecturii unei melodii ar trebui să înceapă de la celulă, cu referiri și la subcelulă dar pentru uzul nostru este suficient dacă simțim muzical măcar motivul sau fraza ori periodul. Pentru o intuire mai distinctă vom apela din nou la o melodie propusă în acest scop de către inegalabila Emilia Comișel. Reținem că **p e r i o d u l** este notat cu majuscule, **f r a z e l e** sunt indicate prin litere mici iar **m o t i v e l e** prin „m”(1,2,3,...)

D - 18 Dansul călușarilor (sau a boricenilor) E. C - F / 26 Sulzer J

și schema - schiță



Melodiile de dans pot să fie cu „organizare fixă” sau cu „articulare liberă”. Cele cu „organizare fixă” au reluările în aceeași ordine a frazelor muzicale, neschimbate, deși frazele între ele pot fi înrudite – d.e.: o frază poate fi transpunerea alteia (chiar cu schimbarea cadenței). după schema:

$$A_k \text{ (dorică)} - B (\equiv A_k^5 \text{ (figică)}) [A+B \text{ pot forma primul period} - P_1]$$

În melodiile cu „articulare liberă” reluarea frazelor se face de fiecare dată în altă ordine. A - B - C - D - // - B - A - D - ...- procedeu uzual în practica muzicanților lăutari. Însăși conținutul muzical al frazelor reluate, în acest caz, de regulă se modifică – suferă transformări rezultând variații ale frazelor.

O structură interesantă este aceea rezultată din varierea continuă a unui element melodic - a unui *motiv*, ori mai rar, a unei *celule* sau a unei „semifraze” – procedeu este des practiat de către instrumentiști rurali

D - 22 Geamparale R.I.N.257
Râu Sadului

Alla moderato (♩ = 130)

Temă. Privind cu atenție se constată că întreaga melodie are la bază două „structuri melodice”, o „interjecție” și o „încheiere”. Încercați să stabiliți în scris (cu litere mari, litere mici și cifre-indice) „schema” ce se desprinde din curgerea melodiei.

VI. DANSURI PRACTICATE ÎN JUDEȚ

(compendiu lacunar)

Dansul privit din exterior său apare ca *mişcare ritmizată variată* și *gest sugestiv expresiv* ale corpului cu „poze” plastice ce se succed rezultând o imagine cinetică *pe un fundal sonor – muzical* și *vorbit* (prozodic). Se pare că dansul este cea mai veche formă de artă. El exprimă direct trăirile participanților - sugestiv artistică. Prin antrenarea și a asistenței dovedește o mare putere de captare a interesului colectivității; astfel dansul devine o practică social-activă.

Chiar de la origini se semnalează două forme ale dansului – *dansul profan* și *dansul sacru* – acestuia din urmă sesizându-i-se funcția *ritualică* (mistică,

războinică), funcția *de invocare* a forțelor supranaturale-divine, funcția de *reușită* în diferite acțiuni – cules, vânătoare, pescuit,...., cultivare agricolă. Izvoarele lui (ale dansului) se deslușesc în imitarea naturii; ex - formarea unei perechii la diferite viețuitoare sau repetarea anterioară a unor mișcări (antrenare) corespunzătoare luptei între diferite animale,...., lupte cu vrășmașii ; apoi ritualuri-ceremonii.

În timp, realizându-se o îmbinare **conștientă** între *mișcarea corporală sunete muzicale* și *cuvânt* apar primele „**s p e c t a c o l e**”.

Pe de altă parte, funcția religioasă cuagulându-se și statornicindu-se în *ritualuri cultice* , pentru **mișcare** – „coregrafie” – elementele individuale, locale, zonale... se înmulțesc – se diversifică, apoi se *sintetizează* și *stilizează* - devin astfel emblematice pentru ...o etnie (!) – o populație „unitară” dintr-un teritoriu nu prea extins. Aici ar apărea o problemă: **e t n i a** poate fi a locului – născută și crecută local „din moși-strămoși” – **băștinași**; sau etnie venită dominant *peste* altă etnie ori așezată *între alte* etnii – etnii *conlocuitoare*. Astfel dansul popular devine local, etnic și, în timp istoric, național. Pe de altă parte populația unei etnii este „stratificată” după diferite criterii. Se pare că *v î r s t a* (tineri, adulți, vârstnici), *m o d u l d e t r a i* (pastoral), apartenența sexuală, starea civilă (căsătorit - bărbați, femei; necăsătorit – fecior, fată) sunt câteva jaloane ce orientează în general abordarea unui repertoriu de dansuri.

Notă. Sunt prezentate dansuri practicate nu numai în mediu sătesc-țărănesc ci și aflate în repertoriu de dansuri a formațiilor de amatori ale unor așezăminte de cultură – Cămine culturale, case de cultură, Palate ale copiilor, școli,...

1. Alunelul poartă diferite denumiri și cunoaște variante - alunelul înfundat, alunelul bătut, alunelul de mână, șchioapa, alunelul sucit,...

- vechi dans răspândit în Oltenia dar și în toată țara ca dans de bărbați sau de fete ori mixt; forma nouă s-a răspândită prin școală și grădiniță

- se joacă în linie cu brațe încrucișate la spate sau în față; uneori se joacă în cerc sau semicerc; uneori cu mâinile pe umerii vecinilor

- pași bătuți și încrucișați

- dans vioi în tempo destul de repede ; ritm în 2 timpi,

Forma generală a melodiei bipartită A-B rar tripartită A-B-C fiecare secțiune având o alcătuire din două fraze a patru măsuri fiecare

D - 01 - Alunelul
 J = 96 (Destul de repede) Benghești Gorj G.O.-L.A.-F/104

... Gh O... apud Corneliu Dan Georgescu - Melodii de
 ... joc din Oltenia Buc Ed Muzicală , 1968 pag 153-

2. Ardeleana. Tip de joc specific Transilvaniei și vestului țării (Bihor-Crișana -Țara Zarandului-Banat, Hunedoara,- sudul Ardealului) dar regăsită și pe versanții exteriori Carpaților.

- partenerii stau față în față ținându-se de mâini, de umeri sau talie; perechile se deplasează spre dreapta apoi spre stânga urmând învîrtirea

- sunt mai multe variante – - se dansează perechi sau în linie, în șir, roată, țarină* (ț-mocănească, ț-a văsarilor, ț-a minerilor – „ț-a Abrudului), ardeleana rară sau chiar „joc fecioresc”; în Moldova (!) – joc bărbătesc cu desene coregrafice de virtuozitate (*ardelenească*); în Muntenia subcarpatică - „ca la Breza”*, ardeleana

- în Banat și Ardeal are un tempo destul de rapid - „repejor”

- melodie destul de simplă în 2/4 dar cu formule sincopate ♪♪♪♪

Forma melodiei – bipartită (A-B) cu fraze decâte 4 măsuri

D - 02 Ardeleana Feregi Humedoara EC -A / 135

Allegretto

The musical score for 'Ardeleana Feregi Humedoara' is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The melody is characterized by syncopated rhythms and a bipartite structure. The first staff begins with a treble clef and a repeat sign. The second staff continues the melody and includes a double bar line with repeat dots.

D - 05 Ardeleană - (ca la Hațeg) Marga DJ.-F / 133

Allegro

(transpus)

The musical score for 'Ardeleană - (ca la Hațeg) Marga' is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The melody is in a higher register than the previous piece and includes first and second endings. The first staff starts with a treble clef and a repeat sign. The second staff continues the melody and includes first and second endings marked '1.' and '2.'.

D - 03 Ardeleana Învărtita de la Orăștie N.U. - 259

Tempo de ardeleană

The musical score for 'Ardeleana Învărtita de la Orăștie' is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves. The melody is in a higher register and includes a double bar line with repeat dots. The first staff starts with a treble clef and a repeat sign. The second staff continues the melody and includes a double bar line with repeat dots.

3. Banul Mărăcine – Melodie populară însoțitoare a călușeriului transilvănean; are o largă circulație. Jocul – călușarul* – pare a fi de sorginte cultă – practicat în cercurile intelectualilor români din Transilvania secolului al XIX^{lea}. Referiri similare se găsesc și privitor la romanul - pe altă melodie.

Călușerul ardelean este joc bărbătesc, în grup – conducătorul jocului prezintă figura ce va fi reluată pe rând de către ceilalți – „unul după altul” - în monom apoi reuniți.

Melodia este foarte răspândită – probabil are și o vechime corespunzătoare..

D - 18 - c Banul Mărăcine
Călușeriu general - zonal - Hunedoara

Sprintar

4. Bărbuncul. Joc ostășesc la românii din Transilvania. Se dansa mai ales cu ocazia recrutării. Se joacă și astăzi în arii someșene de către feciori (în Moldova – arcanul). Joc fecioresc din Câmpia Transilvaniei ; spectaculozitatea este dată de salturi, pocnet din călcâie, bătăi din palme și pe tureac, pe gambe sau pe pulpe cu piciorul întins sau flexat

- Melodie vioaie, totuși nu prea rapidă în ritm binar (2/4) cu marcarea fiecărui timp chiar și o subliniere a timpului al doilea – creând impresia accentuării inverse

D - 07 Bărbuncul C.C.-F / 408
Mănăstur Cluj

Presto



5. Bătuta. Joc ce se distinge prin pași bătuți, prin loviri cu piciorul (vatra sau podeaua) și cu mâna (palma) – piciorul. Se joacă solistic sau în grup.

D - 08 Bătuta I.R.N 255
Moderato (♩ = 96) Poiana Sibiului

A musical score for 'Bătuta' in 2/4 time, Moderato (♩ = 96). It consists of four staves. The first staff has a melody with eighth notes and trills. The second staff continues the melody with eighth notes and trills. The third and fourth staves feature a continuous eighth-note pattern with some chromaticism.

6. Breaza. („Ca la Breaza”) Joc de perechi la poalele versanților nordici și sudici ai Carpaților Meridionali – în Transilvania de Sud și Muntenia de Nord.

- zonal, poartă și alte denumiri: *ungureasca*, *mocăneasca*, *de doi** (vezi **ardeleana***)

-dansatorii (perechi) au mâinile încuciușate la spate

- mișcare rapidă în 2/4, cu sincope.

D - 16 Ca la Breaza
(repertoiu comun) Simerie

Destul de repede

7. Brîul. Grup de jocuri românești în vecinătățile Carpaților Răsăriteni (mai puțin) și a Carpaților Meridionali (mai mult) – până în Câmpie. În Oltenia – îl joacă bărbații- dar altundeva, mixt – în linie, semicerc – cu mâinile prinzând „brîul” vecinilor sau încrucișate (la spate sau în față)

- pașii denși, încrucișați, bătăi și balansări ale gambei; cu schimbări de direcții surprinzătoare.

- dans aprig în tempo vioi-alert

- ritm binar(2/4), cu sincope - în tempo rapid

- forma melodică A-B - bipartită, cu articulații de (4) – 6-au 8 măsuri; brâul pe „8”este mai alert - mai iute

- Brîul bănețean – bătrân - „pre loc” în măsură 7/16 - ritm aksak- „poșovoica” - notate cândva în 2/4 apoi în $[3+(2+2) = 7/16]$
- Brîul pădurenesc (Hunedoara) – în ritm binar, uneori cu sincope

D - 11 - Brîu EC-A/132
Allegro $\text{♩} = 158$ Cerișor

D-13

Spic de grâu

Cerişor Humedoara

ECF 394

Musical score for 'Spic de grâu' in 2/4 time, key of D major. It consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music features various ornaments such as trills (tr) and grace notes (v). The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

D-15

Brîu
(vioară)

T B - M / 302

Pătaş Caransebeş-Reşiţa

Musical score for 'Brîu (vioară)' in 2/4 time, key of D major. It consists of three staves in treble clef. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm and includes trills (tr) and grace notes (v). The piece ends with a repeat sign and a final cadence.

D - 14
Allegro
8-ava -----

Brîuleţul
(fluiet) Tilisca

R.I N / 265

Musical score for 'Brîuleţul (fluiet)' in 2/4 time, key of D major. It consists of three staves in treble clef. The tempo is marked 'Allegro' and the instrument is '8-ava'. The music features a consistent eighth-note pattern with trills (tr) and grace notes (v). The piece concludes with a first and second ending bracket and a final cadence.

8. Căluşerul-căluşul. Practică folclorică complexă de origine străveche;
- la origine dans ritualic

-fondul magic inițial îl pierde în favoarea spectaculosului și divertismentului coregrafic; - a devenit dans de virtuozație apropiată acrobației
 - vechi dans fecioresc ce se practica iarna - (în Transilvania) sau la începutul primăverii ori a verii – Rusalii - în sud - vecinătatea Dunării.

Ceata are un *vătaf* (comandant), un *mut* îmbrăcat caraghios, cu mișcări hazlii.

Deși *de grup* se desfășoară „izolat” – individual, - în cerc (relaxat - pe loc sau în mișcare falnică); *vătaful* prezintă „figurile” ce vor fi preluate de ceilalți jucători, pe rând, - în monom și în grup – urmate iarăși de plimbări liniștite sau deplasări energice, între „repausuri”.

- au steag împodobit (pelin, usturoi – cu rost apotropaic; baticuri-cârpe, ș.a.)

- poartă zurgălăi – în Ardeal- „pinteni” - Oltenia -, ciucuri , panglici și ...nelipsita și nedespărțita „bătă” împodobită multicolor (panglici - tricolore, multicolore); sprijinindu-se pe „bătă” figurile dansatorilor ating adesea un nivel acrobatic.

- călușul (oltenesc) și Călușerul (transilvan) sunt două varietăți ale unei singure rădăcini...tracice deși terminologic par a se trage din latinescul *collusium* (înțelegere secretă !) sau din *Colli Salli* (preoți de-ai zeului Marte!)

- astăzi melodia de bază este Banul Mărăcine* ușor sesizabilă, în 2/4 cu tempo moderat uneori în caracter marțial alteori – susținut, cu numeroase variante locale

Banul Mărăcine
Călușeriu - Geoagiu

Sprințar D - 18 - c

final

sau

Săltăreț D -18 - c Călușerul formație școlară

D -18 - b Călușerul Reghin E.C.F 164

$\text{♩} = 350 / \text{♩} = 175$

Căiuți – în Moldova, ceata de flăcăi, cu ocazia Anului Nou (în preajmă) dansează sugerând „călăreți”; se practică împreună cu plugușorul, capra, ș.a.

- melodie antrenantă, specifică.

codrănesc (condrănesc) joc din NV Transilvaniei (Țara Chioarului-Munții Codru)

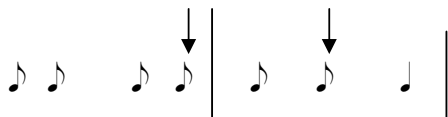
-melodie în metru binar - pe schema piciorului dactil combinat cu variante ale dohmiahului.

Dant - un calup de jocuri – o suită (d.e.- pe valea Streiului – lină, învîrtită, hațegană). Izolat, în Pădurenimea Hunedoarei se referea la „brîul bătrîn” (bănățean!) azi-dispărut; în Mărginime (Sibiu) este o variantă a brîului-mocănesc sau momârlănesc; în Bihor apare ca variantă de ardeleană*; în Oaș, o serie de

3 jocuri - „cu fete’,’ „roata’’ și „de-a-învîrtitu’’ ; predomină formulele ritmice de tip dactil ♩ ♩ ♩ și de dohmiah (variante) ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

9. De doi cunoaște numeroase variante în Banat dar și în Ținutul Pădurenilor ;

- se joacă liber sau în linie; jucătorii se țin de mână – față-în-față; uneori un dansator agil joacă 2-3 dansatoare
- pași mărunți și repezi, învîrtiri, ocoliri ale partenerului, bătăi din picior; trecerea partenerii pe sub mână, rar-piruiete
- melodie rapidă, în două părți (bipartită) uneori cu schimbare de măsură, optimi accentuate invers – sincopate - (în „ contratimp’’!?)



sau



O varietate a „de doi’’-ului este *mărunțica* de la Geoagiu. Mărunțica în cântecul vocal corespunzător este nume de fată dar în dans pașii sunt din ce în ce mai *mărunțiți*





Fecioreasca – dans bărbătesc în Transilvania, Bihor și Cîmpia Banatului

- se joacă în ceată – în monom, dansatorii sunt „izolați” și evoluează solistic

- dans de virtuozitate, mișcări aproape acrobatice – sărituri, flexiuni, bătăi în pământ, pe călcâie (!) – lovirea cu palma a unor părți (exterioare) ale piciorului

-cunoaște numeroase variante • *haidău**, *de bătă**, *de ponturi* • *fecioreasca deasă* (*feciorește*), *bărbuncul**, • *ardeleana**(variante).

În Ardeal, apropierea dintre bărbunc* și haidău* se referă mai puțin la muzică (ritm,melodie, formă) și mai mult la partea coregrafică.




fecioreasca fetelor – dans în care fetele dansează cu mișcări de ...
feciori -feciorește.

Geamparale – în Dobrogea, Muntenia. Pare de proveniență bulgărescă.


În mișcare *Allergo* dansul este rapid formația în cerc sau linie – solistic sau perechi; conducătorul (fecior sau fată) flutură un batic-batistă.

În Mărginime dansul este cunoscut datorită transhumanței. Aici, preluarea (aducerea) în repertoriu local a dus la modificarea măsurii – dintr-o ritmică

aksakă (șchioapă-„bulgărească”) 7 / 16 (2+2+3)  în 2 / 4

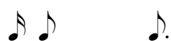
D - 22 Geamparale R.I.N.257
Râu Sadului

Alla moderato (♩ = 130)



The musical score consists of four staves of music in treble clef, key of D major, and 2/4 time. The tempo is marked 'Alla moderato' with a quarter note equal to 130 beats per minute. The melody is written on a single line and includes first and second endings. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The music features a mix of eighth and quarter notes, often beamed together, with some notes marked with accents (^^).

10. Haidăul – În Ardeal-joc fecioresc; plimbarea cu caracter relaxant-deplasare în sens direct (invers mersului acelor ceasornicului) între ponturi cu sărituri, pocnet din călcâie pe loc și în mișcare - „fițe”(figuri) spectaculoase-acrobatice.



-melodia cu valori de și în 2/4 cu un tempo susținut ; formă articulată din două segmente (A-B) fiecare cu câte două fraze(F₁ F₂) – a 4 măsuri fiecare.

11. Hațegana – Dans – „joc bătrânesc” în sudul Transilvaniei ;

- dans de perechi, cu plimbări în cerc sau semicerc, apoi rotirea perechii în ambele sensuri și trecere partenerii pe sub mână cu pași mici și denși, ori dublii – cu învîrtire în jurul axei sau chiar piruiete; - pașii simpli, rapizi – în ritm binar

- în „plimbare” sau „pe loc” se aud *strigături* ce „comandă” mișcarea coregrafică...dar pot fi și libere – cu conținut satiric, liric (!)

- i se mai spune „învîrtită”* (alta decît cea din Orăștie-în ritm aksak)

- melodie din două „perioade” în tempo destul de rapid cu ritm binar cu accente surprinzătoare și aproape nelipsite „sincope” (...♪♪♪...)

D - 23
Allegro
Hațešana
zona Sibiului
V.V./ 131
Martian Negrea - Arhiva Familiei

D - 24
Hațeșană
Gura Râului
R.I.N - Folclor / 270

D - 25
Allegro
Hațeșană de la Jii
(fluer)
Poiana Sibiului
R.I.N / 270

- hora boierescă, nouă, , în măsură de 6/8 dacă este susținută *vocal* are formule ritmice simple derivate din „iamb” (♩) și „troheu” (♩ ♩) ;

- executată *instrumental*, formulele ritmice se complică (chiar triolet, cvartolet,...) iar scările muzicale se largesc (peste 8^{avă}), se îmbogățesc cu trepte -sunete- modificate, instabile, cromatizări (uneori excesive) ce se răsfrâng în interpretări „adevate” de factură suburbană – extrarurală, nețărancească.

D - 29 Horă Patas Resita T.B. / 335

La la la la.... la la... la etc....

D - 30 - Horă Topolog - Sibiu N.U. / 263

1.

2.

1.

2.

12. Învîrtita – răspândită în Transilvania . Pe versanții exteriori Carpaților poartă diferite denumiri – ardeleniana, ungureasca,...

- cândva în Ardeal era joc bătrînesc de perechi; astăzi feciorul joacă și cu 2-3 fete, adesea cu strigături de comandă, satirice ori lirice

- dans liber de perechi; partenerii sunt „față-n față” ținându-se de umeri sau de talie; după balansări - spre stânga și spre dreapta – urmează învîrtiri repezi și „pe stânga” și „pe dreapta” iar uneori fetele execută piruete iar băieții figuri feciorești spectaculoase

tipuri de învîrtită : ■ învîrtita *sincopată* – în sudul Transilvaniei; • „de-a-’nvîrtita” – oșenească; • românește-de’nvîrtit – în Cîmpia Transilvaniei; • românește din Codru – ♪♪♪♪ - cu variante; ■ învîrtita *nesincopată (lentă)* - • țigănește, • ceardașul

românesc; ■ învîrtita *nesincopată-iute* • „de-’nvîrtit”, • harțagul, • întoarsa, • zdrăngănită* (pe Mureșul Mijlociu); ■ învîrtita *bătută* – în Mărginime și momârlani - • rîureana, • momîrlănește*, • jiană-jienească* (cu pași bătuți, în contratimp, și numeroase strigături) – unele sunt la trecerea spre cântec (vocal de dans)

- alcătuirea este de obicei bipartită (A-B) cu fraze (unele repetate mai mult sau mai puțin exact) de 4 măsuri iar măsura melodiei este diferită – 2/4, 7/16, 10/16

D - 32

Moderato (♩ = 104)

Învîrtita

Căstău Orăștie

EC.F/ 391

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The title 'Învîrtita' is centered above the staves, with 'Căstău Orăștie' below it. The number 'D - 32' is in the top left, and 'EC.F/ 391' is in the top right. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing ornaments (marked with 'tr' or 'tr'). The score concludes with a double bar line and repeat signs.

D - 33

De întors
Lipova

T B 314

Musical score for 'De întors Lipova' in G major, 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff has a first ending bracket over the final two measures, and a second ending bracket over the final two measures. The piece concludes with a double bar line.

D - 35

Învîrtita
Covăsiuți Lipova

E C F / 457 Arad

Musical score for 'Învîrtita Covăsiuți Lipova' in G major, 2/4 time. It consists of two staves of music. The piece concludes with a double bar line.

Dăm mai jos o „melodie de joc” cu scrierea diferită a măsurii 2/4 –
- 7/16 – 10/16 ; se schimbă sesizabil implicit caracterul dansului respectiv

D - 32 - Invârtita Balșa NU259

Învîrtita

N.U./264

Allegro moderato

Balșa Geoagiu Orăștie

Musical score for 'Invârtita Balșa Geoagiu Orăștie' in G major, 2/4 time. It consists of two staves of music. The piece concludes with a double bar line.

și acum aceeași melodie în măsura de 7/16 astfel [3(1+2) + 4(2+2)]

Musical score for 'Repejor' in G major, 7/16 time. It consists of two staves of music. The piece concludes with a double bar line.

și respectiv în $10/16$ [$4(1+3) + 3 + 3$]

Rânișor

D - 36 Învîrtită RIN / 306
(cu strigături) Jina

strigat: Ba---de, o---chii tăi cei mici

Când îi pleci când îi ri-----dici,măi!

Hei! Rău la i-----m---

-mă mă strici; m...m...

Când îi pleci când îi co---bori,

Hei! La i-----ni-----mă mă o---mori!.....

Ha, ha, ha, ha, ha, măi! măi!

Jiana - dans păstoresc în Mărginime spre „momârlani”(Petroșani);

- melodia corespunzătoare are un tempo moderat, cu triolete, optimi și șaisprezecimi;

Jieneasca - se aseamnă cu **jiana** dar într-un tempo mai mare

- se joacă în grupuri restrânse, în monom sau pereche cu pași bătuți în contratimp și numeroase srtigături.

Ambele - ca și momârlăneasca* sau tontoroiul - sunt varietăți ale învîrtitei* – învîrtită bătută.

Moderato D - 37 Jiana Jina Sebeș EC-F394

Musical score for 'Jiana Jina Sebeș' (EC-F394) in 2/4 time, marked Moderato. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and trills (tr). The second staff continues the melody with similar notation. The third staff features a repeat sign with first and second endings, ending with a double bar line.

D - 38 Jiana Jina RIN 292

Musical score for 'Jiana Jina' (RIN 292) in 2/4 time. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and trills (tr). The second staff continues the melody. The third staff features a repeat sign with first and second endings, ending with a double bar line.

D - 39 Jienească RIN 300

Allegro Poiana Sibiului

Lina - dans practicat în localitățile de pe valea Cernei spre Hunedoara și de pe valea Streiului spre Călan; pare a fi fost adus aici de secerătorii sezonieri veniți din câmpia Transilvaniei. (ce erau numiți impropriu - „moți” !?) – asemănările cu „rara” sau „purtata (rară)” someșană sunt evidente – mai puțin „plimbatul” someșan care, de regulă, este substituit cu „hodina” căci aici – la noi, în Hunedoara - dansul este „al bătrânilor”.

Există indicii (unele trăite chiar de subsemnatul) ce ar arăta proveniența someșană a dansului: veniți la munci agricole (săpat, secerat, „moții” – (!-așa erau numiți de localnici), în ziua de joc, își practica propriile dansuri – în principal *purtatele* - „de-a lungul”. Prin preluare „din ochi” (a mișcărilor) și „după ureche” a melodiilor (! zise cu ușoară tentă ungurească de către țigani dar adresată dansatorilor români !) s-a conturat „lina”; ea s-a practicat în localitățile de pe cursul inferior al Streiului (Subcetate-Călan-Simeria Veche-Simeria) și cursul inferior al Cernei (Hunedoara-Sîntandrei-Deva). Ar fi de observat că existând comunități maghiare nu de neglijat pe malurile Cernei (Bârcea, Deva) băndașii „alibzuiiau” (acomodau) melodia „mai pe ungurește”- „mai pe românește”.

Dansul este lent – ca pentru bătrâni – cu figuri și „fițe” nu atât de antrenante pe cât de rafinate dar și individualizate. Dansul se joacă „lin”, cu eleganță și sobrietate, uneori chiar cu „scăpări” căci el este destinat celor trecuți bine de

tinerețe – dificultatea și frumusețea figurilor nu este dată de forța mișcărilor ci de finețe și subtilitate.

Jucată de tineri, desfășurarea este mai acrobatică într-un tempo mai mișcat (în măsura de 5/8 !)

Se dansează „pereche” - rolul esențial avându-l bărbatul – acesta execută mișcări spectaculoase, surprinzătoare - cele mai dificile raportându-se doar la el: sărituri verticale, ciocnirea călcâilor, lovirea mâinii (degetelor) cu vârful piciorului , ș.a. Unii dansatori înzestrați fac fițe „nominalizate” - ca la călușeri...

Pentru vârstnici acestea se fac totuși cu un oarecare efort – și atunci, adesea, ei doar schițează figura căci ea („figura” în întregime) este cunoscută și așteptată de către cei din jur – asistența (dansatori sau/și spectatori). În momentul de relaxare bărbatul joacă partenera conducând-o cu dibăcie – și chiar ea insinuează unele mișcări...După care urmează „hodina”...când perechea se retrage în lateral unde bărbatul ține perechea cu o mână – pe umăr – „pe după cap” pășind ușor în laterale astfel lăsând loc - mai la vedere - altora să se manifeste. Perechea poate reveni în joc.

Sub aspect muzical trebuie arătat că datorită unor factori obiectivi ce apar în situații concrete tempoul este adesea mărit sau o pulsație este scurtată - fapt ce duce la schimbarea „metrului” (măsurii)

Lina
local Deva

Andante $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

legero $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Rârișor $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Se pare că în practica folclorică „naturală” măsura de 6 / 8 este cea care corespunde cel mai bine – și este și mai ușor de citit (cu răbdare!) căci altfel structura 2 + 4(2+2 // 1+3 // 3/+1) ne duce spre 5/8 (2+3)

ne duce spre 5/8 (2+3)

Așa:

D - 39- Lină Sânt Andrei

$\text{♩} = 66$

- Uneori melodia din ritmica de „lină” trece în măsură de 2/4 ca la hațegană* sau „de doi*” într-o continuă creștere a tempoului (metronomului M.M.)

14. Momârlăneasca – joc momârlănesc – vezi jiana, jieneasca*. Se dansează nu în zona urbanizată a Văii Jiului ci în localitățile așezate la vârful văilor și pe platoul (?frământat!) din Surianul, spre Parîng și Retezat

D - 40 Joc momârlănesc Valea Jiului

Destul de repede



Pe picior – în Crișana este cunoscut ca „ardeleana sincopată”.

Perechi în linie, partenerii față-n față, cu mâinile prinzînd talia sau umerii; mișcare viguroasă (bărbații) cu pași tropytiți, bătăi din călcâie (pinteni), bătăi din palme, în ritmul „muzicii”

- melodie antrenantă în ritm sincopat cu formule de tip dohmiah :

♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ s. a.

- cu elemente coregrafice specifice dansul cu același nume se găsește și în Banat - chiar și în Hunedoara

D - 41 Pe picior Ponor Hunedoara GO-L.A /126



D - 42 Pe picior Lipova Arad TB / 285

Poșovoica – p. pe un picior, p. pe două picioare,... - variante ale brîului* (bărbătesc) – mai mult în partea de vest

- se joacă în linie sau semicerc, cu brațele pe umerii vecinilor

- mișcarea este rapidă, cu pași mărunți și ușoare sărituri executate pe loc și deplăsări laterale (stînga-dreapta) – ori pași largi, încrucișați (poșovoica pe două picioare). Se întâlnește și ca variantă simplă a hațeganei* în „calupul de joc” în Făgăraș. Perechile sunt răspîndite liber iar mișcarea – o ușoară legănare apoi învîrtire, cu treceri pe sub mână – este în concordanță cu sfârșitul frazei muzicale.

- muzica în ritm „dactil”- 2/4 ♩ ♪ ♪ | dar melodii diferite

D - 44 Poșovoica pe 3 picioare după TB.../290
Mehadia Băile Herculane

Pre loc – variantă a brîului „bănăţean bătrân” în Caraş;

Joc bărbătesc sau mixt se joacă în semicerc; perechi în linie cu braţele pe umeri sau ținându-se de mâini; pași rapizi și mărunți - „pe loc” și cu deplasări „laterale” – ca la ardeleni (nesincopate)

-ritm binar

Allegreto D - 46 Pe loc - Bătuta NU.../271
Șanovița Lugoj



sau, uneori, cu schimbarea formulei ritmice (celulei de bază); d.e. –

din binar-„dactil”



D - 45 Pe loc TB / 276
Caransebeș



în aksak



Romana – dans de salon propus de Iacob Mureșianu pentru intelectualitatea română transilvană pe la 1850 la Brașov și Sibiu ca o contrapunere a invaziei valsului, polcii, mazurcii, cadrilului ; figurile dansului sunt din hațegana rustică. Din descrierea dansului - asemănarea cu „de-a lungul”, în tempo lent cu caracter maestos -acesta pare a se înfrăți cu lina* (dacă nu chiar se identifică). Fiind un dans cu desfășurare dificilă *romana* nu pare să se fi impus în repertoriu ; în schimb *romanul*...da.

15. Romanul – Joc fecioresc de virtuozitate și spectaculozitate ce prin unele „ponturi”, „figuri” și „fițe” se aseamănă călușerului.

Tinerimea intelectuală brașoveană tot în 1850 este interesată de un dans inspirat din *călușer**– ul transilvan; cu 12 figuri stilizate și simplificate, jocul devine emblemă pentru liceenii și studenții români și este introdus în serbările școlare. Subsemnatul fiind elev (12-13 ani) , la Simeria, prin 1955, am asistat la învățarea dansului sesizând ulterior asemănarea coregrafică cu călușeriu* și ... am reținut melodia:

•fie în 2/4

Romanul
Simeria

♩ = 124

FINE

D.C. al FINE

•sau 7 / 16



•ori 10 / 16



Sârba – joc răspândit în aproape toată țara (mai puțin în Ardealul de Nord), cunoscut (și) la sârbi și bulgari ca joc românesc.

Îl dansează toată suflarea : copii-tineri-bătrâni, fete-femei; prinși cu brațele de umerii vecinilor laterali, jucătorii alcătuiesc un „semicerc flexibil” ce se deplasează fie șerpuitor, fie spiralat sau alt fel...Pași sălțați sau încrucișați, cu sărituri și bătăi de picioare - pe loc sau cu ocoliri surprinzătoare, tumultuoasa sârbă, de regulă, urmează domoalei hore*.

Melodia în general curge repejor, în măsura de 2/4, cu articulație bipartită (A-B)- rar, tripartită AB(C).



Notă: melodia am auzit-o prin 1955 și recent (2007) adaptată pentru dans unguresc...

Împrumuturile de melodii și schimburile s-au făcut prin intermediul aceluiași „băndași” ce cântau și pentru români și pentru maghiari

16. Țarina – dans de perechi în partea estică și sudică a Apusenilor locuiți de moți; desfășurat într-un loc mai „drept-plat” - „în țarină” dansul a preluat numele; se cunosc mai multe feluri : *țarina văsarilor* , *țarina crișenilor*, *țarina mocanilor*, *țarina minerilor* - aceasta pare mai recentă; muzica dansului - răspândită prin mijlocirea formațiilor minerești (fanfare) a primit un caracter mai „domnesc” ca de altfel întreg dansul.

D. 49 Țarina de la Abrud VV...132

♩ = 74 (Așezat)

Zdrăngănița – face parte din familia învîrtitelor* din Ardeal - Orăștie-Alba-Iulia...Perechile sunt dispuse liber - partenerii stau față-n față ținându-se de talie sau umeri; pașii simpli, în măsură binară (2/4); bătăile în contratimp și învîrtirile rapide cresc spectaculozitatea dansului. Denumirea se referă mai cu seamă la „maniera de joc” și mai puțin la un dans anume.

Repertoriu suplimentar

D - 04 Ardeleana mare N.U./ 269
Șanovița Lugoș Banat

Allegretto

1. 2.

Detailed description: This musical score is for 'Ardeleana mare' by Șanovița Lugoș Banat, N.U./ 269. It is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. It features a series of eighth-note patterns. The second staff continues the melody with similar rhythmic figures. Both staves conclude with first and second endings.

D - 19 - Mocănește E.C.F. / 27
(cătănește) Sulzer XVIII

Detailed description: This musical score is for 'Mocănește (cătănește)' by Sulzer XVIII, E.C.F. / 27. It is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score consists of three staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature change to two sharps. It contains a melody with some slurs. The second staff continues the melody with more slurs. The third staff concludes the piece with first and second endings.

D - 26 Hațegana R.I.N / 270
(fluiet) Poiana Sibiului

Allegro moderato

8

var

1 2

tr

Detailed description: This musical score is for 'Hațegana (fluiet)' by Poiana Sibiului, R.I.N / 270. It is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one sharp, and includes a first ending bracket. The second staff continues the melody with a 'var' (variance) marking. The third staff features a first ending bracket and a trill ('tr') marking. The fourth staff concludes with a second ending bracket.

D - 34

De întors

T.B./ 315

Vinga Banat

Musical score for 'Vinga Banat' in 2/4 time, D major. The score consists of five systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a first ending bracket. The third system includes a second ending bracket and a '8va' marking. The fourth and fifth systems show further melodic and rhythmic development with first and second endings.

Lina
Simeria

D - 39 - Lina / Sărăcă

Agale

Musical score for 'Lina Simeria' in 2/4 time, D major. The score consists of six systems of two staves each. The first system is marked 'Agale'. The second system is marked 'Repejor (cu creșterea coninută a MM) spre Foarte repede'. The score features a variety of rhythmic patterns and melodic lines, including some with triplets and sixteenth notes.

Țărâna
repertoriu local Deva-Brad

Susținut

FINE

D.C. al FINE

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Țărâna' from the local repertoire of Deva-Brad. The score is written in 2/4 time and consists of six staves. The tempo is marked 'Susținut'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line and the word 'FINE'. Below the final staff, there is a 'D.C. al FINE' instruction, indicating a repeat of the beginning.

De doi - hațegana iute
repertoriu curent-(Simeria)

Tot mai Repede

1. 2.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'De doi - hațegana iute' from the current repertoire of Simeria. The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The tempo is marked 'Tot mai Repede'. The music is characterized by a fast, rhythmic pattern of eighth notes. The piece includes two first endings (marked '1.') and two second endings (marked '2.').

D - 46 Pe loc - Bătuta
Șanovița Lugoj NU.../271

Allegreto

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Pe loc - Bătuta' from Șanovița, Lugoj. The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The tempo is marked 'Allegreto'. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with some rests. The piece is identified by the number 'D - 46' and 'NU.../271'.

D - 12

Spic de grâu (brîu)

E.C.-A / 135

Allegretto

torogoată Cerisor Huned

Frun-ză ver--de spic de grâu , Hai la brîu, la brîu, la brîu

strigătura - declamată

Frunză verde spic de grâu
 Hai la brîu, la brîu, la brîu.
 Frunză verde de trifoi
 Ia suciți-vă 'napoi.
 Foaie verde de tri ori
 Pe sub mână de tri ori.
 Frunză verde măracine,
 Ia chimbă-ți lelea, vecine,
 Stai în loc, că alta vine,

Mai frumoasă de cât tine.
 Frunză verde busuioc
 Ia băteți, băieți, în loc.
 Frunză verde de-a de nucă
 Dați-i drumu să se ducă.
 Bate una, bate două,
 Bate șaptezeci și nouă.
 Bate una, bate trei,
 Sus genunche și călcâi.

D - 44

Perina

Mehadia

TB / 336

$\text{♩} = 116$

D - 51

Țarină

SM/vol I /208-extract

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 116. The piece is titled 'Țarină' and is an extract from 'SM/vol I /208'. The notation includes various ornaments such as mordents, grace notes, and trills, as well as slurs and ties. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The score ends with a double bar line.

repede ♩ ♩ ♩ ♩ = 24

Învârtita
Orăștie vioară-P.C.


The musical score for 'Învârtita' consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 9/8 time signature. The tempo is marked 'repede' with a metronome marking of ♩ ♩ ♩ ♩ = 24. The key signature has one sharp (F#). The melody is characterized by a continuous eighth-note pattern in the first three staves, with some sixteenth-note runs. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

Repejor ♩ = 108

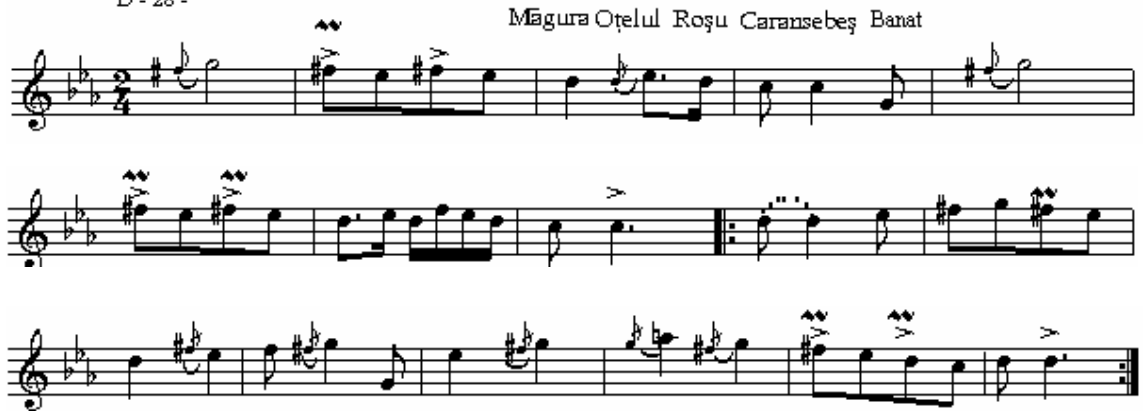
Bătută - Hațegana
Orăștie vioară P.C.

The musical score for 'Bătută - Hațegana' consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Repejor' with a metronome marking of ♩ = 108. The key signature has one sharp (F#). The melody is primarily composed of quarter and eighth notes. The second and fourth staves include first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The piece concludes with a double bar line.

D - 27 Hârțagană R.I.N / 270
Allegro moderato (♩ = 124) Rîul Sadului



D - 28 - Hora T. B. / 334
Măgura Oțelul Roșu Caransebeș Banat



D - 31

Horă mocănească
Bistra Turda

NU / 263

Allegretto

The musical score is written on four staves in treble clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has one sharp (F#). The score includes first and second endings. The first ending is marked '1.' and ends with a trill (tr). The second ending is marked '2.' and leads to a different section of the piece. The piece concludes with a double bar line.

Bibliografie generală

1. Ov. Papadima - Literatură populară română – Ed.p.Lit.-1968
2. Tib. Alexandru - Bela Bartok despre folclorul românesc –Ed. Muzicală, 1958.
3. Tib. Alexandru - Muzica populară românească – Ed. Muzicală, 1975.
4. Iord. Datcu S.C. Stroescu – Dicționarul folcloriștilor – Ed.Ș.E.,1979.
5. – colectiv – - Dicționar de termeni muzicali –Ed. Ș.E., 1984.
6. I.R. Nicola, I.Szenik, Tr. Mîrza – Curs de folclor muzical – Ed. Did.Ped..1963.
7. E. Comișel – Folclor muzical – Ed Did. Ped., 1968.
8. Gh. Oprea, L. Agapie – Folclor muzical rămânesc –Ed. Did. Ped., 1983.
9. Tib. Brdiceanu – Melodii populare românești din Banat – Ed. Muzicală,1972
10. Nic. Ursu – Folclor muzical din Banat și Transilvania – Ed. Muzicală, 1983.
11. I. R. Nicola – Folclor muzical din Mărginimea Sibiului – Ed, Muzicală, 1987.
12. G. Sulițeanu – Cântecul de leagăn – Ed Muzicală, 1986
13. E. Comișel – Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor – Ed Muzica,1959.
14. – colectiv – Studii de muzicologie (vol I) – Ed Muzicală, 1965.
15. L. Paceag – O cunună-i țara-ntreagă – C.C.C.P., 1969
16. V Vasile – Educație muzicală (manual) – Ed. Did. Ped, 1996.
17. Cl. Constandin – Lada de zestre – Ed.Destin, Deva. 1998
18. – colectiv – Ia mai zi din frunză – Ed Did Ped. 1958
19. V. Molodeț – Hunedoară, mândră floare – CÎCPMAMJH. 1980.
20. – colectiv - Miorița 12/13 – 2005- Rev, de etnografie și folclor – CJCPCTHd.-
21. –colectiv – Mureș, Mureș, apă lină – CCPJHd., 1969
22. V. Medan – Cântece de joc – Î.P-Cluj, 1973.
23. D. Bughici – Dicționar de forme și genuri muzicale – Ed. Muzicală, 1978.
24. Ov. Bîrlea – Eseu asupra dansului popular românesc –Ed. C.R.,1982
25. I. Bocșa – coordonator – Colinde românești – Ed Media Musica, Cluj-N.,2003.

Notă: Pentru indicarea sursei la exemplele muzicale s-a folosit următoarea cotare: ECP , ECA, AȚP - bibl. nr. 14; ECF – bibl. nr.14; GO- LA – bibl. nr.9; NU – bibl. nr. 11; RIN – bibl. nr.12 ; VV (D. J.)– bibl. 17; TB(M) – bibl. 10; GS – bibl. nr. 13; SM – bibl.15 ; MV - bibl nr. 19; Ocțn – bibl. nr. 16; Imzdf – bibl. nr. 18; MM – bibl. 21.; „/” se indică pagina ./ D , C – ordinea în capit. „Dansul” și capit. „Cântecul”.

Sumar

La izvor de cântec hunedorean	3
I. Cântecul propriu-zis – elemente din latura poetică	6
II. Cântece „zise” cu melodie (cântate)	7
Ocazionale	7
Neocasionale	8
• Muzica cântecului propriu-zis. Generalități	9
• Cântecul propriu-zis de stil vechi	12
• Elemente comune cântecului de stil vechi	14
• Cântecul propriu-zis de stil modern	22
- procedee muzicale	23
- melodica; forma; ritmul	26
- reluare conclusivă privind cântecul propriu-zis de stil modern	29
• Cântecul propriu-zis de stil nou. Aspecte	33
- Elemente novatoare în cântecul propriu-zis de stil nou	35
- Sinteză concluzivă	38
III. Repertoriu nediferențiat	41
IV. Dansul. Generalități	102
a. Dansul cultic. Aspecte	105
Dans funebru	107
Călușul	108
b. Dansul la petreceri	
- Dansuri generale – comune	112
Hora	113
Sârba	114

Brîul	115
- Jocuri de grup	116
c. Componente ale dansului	117
Mișcările- strigăturile	118
Formații	120
Genelalități privind dansul de perechi	121
Rotirea – Autorotirea	122
Tipuri de jocuri ardelenști în teritoriul hunedorean	
Bătuta	123
Hațegana	123
Învîrtita	124
Țarina	125
Dansuri din zone influente	127
V. Muzica dansurilor din folclorul local	129
a. Melodica – Acompaniamentul	129
b. Ritmica	131
c. Forma	134
VI. Dansuri practicate în județ (compendiu lacunar)	137
1. Alunelul (138); 2. Ardeleana (139); 3. Banul Măracine (140); 4. Bărbun- cul (141); 5. Bătuta (142) ; 6. Breaza (142); 7. Brîul (143); 8. Călușerul (144); Căiuți (146); Condrănesc (146); Danț (146); 9. De doi (147); Fecioreasca (148); Fecioreasca fetelor (148); Geamparale (149); 10. Haidău (149); 11. Hațegana (149); 12. Hora (151); 13. Învîrtita (152); Jiana-Jieneasca (156); Lina (157); 14. Momârlăneasca (160); Pe picior (160); Poșovoica (161); Pre loc (162); 15. Romana – Romanul (163); Sârba (164); 16. Țarina (165); Zdrăngănita (165).	
Repertoriu suplimentar	166

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 mălîmi” - 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.

