

FOLCLOR ȘI POSTFOLCLOR ÎN CONTEMPORANEITATE

Materialele Conferinței Internaționale,
11 – 12 decembrie 2014

CZU 398.8(082)=135.1=111=161.1

F 77

FOLCLOR ȘI POSTFOLCLOR ÎN CONTEMPORANEITATE

Materialele Conferinței internaționale, 11 – 12 decembrie 2014,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Dr., prof.univ.inter. Victoria MELNIC, rector AMTAP,

Dr. conf. Svetlana BADRAJAN, AMTAP,

Dr. conf. Diana BUNEA, AMTAP,

PhD, Rodney GARNETT, Wyoming University, SUA

Conf. univ. Eugenia BANARU, AMTAP,

Dr. conf. Angela ROJNOVEANU, AMTAP.

Tehnoredactare: Cristofor ȘARBAN

Toate materialele publicate au fost recenzate.

Proiectul Conferința internațională Folclor și postfolclor în contemporaneitate din cadrul direcției strategice Patrimoniu național și dezvoltare a societății a fost înscris în Registrul de stat al proiectelor din sfera științei și inovării cu cifrul 16.220.07.1, prin Hotărârea Consiliul Suprem pentru Știință și Dezvoltare Tehnologică nr. 98 din 19 mai 2014. Proiectul a fost aprobat pentru finanțare pe anul 2014 în rezultatul concursului anunțat de Academia de Științe a Moldovei prin Hotărârea CSȘDT nr. 98 din 19 mai 2014.

Se anexează CD-ul cu exemplele audio și video

ISBN 978-9975-52-185-7.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

"Folclor și postfolclor în contemporaneitate", conferință internațională (2014 ; Chișinău). Folclor și postfolclor în contemporaneitate : Materialele Conferinței Internaționale, 11-12 decembrie 2014, Chișinău / col. de red.: Victoria Melnic [et al.]. – Chișinău : S. n., 2015 (Tipogr. "Grafema Libris"). – 276 p.

Antetit.: Acad. de Muzică, Teatru și Arte Plastice. – Texte : lb. rom., engl., rusă.
– Bibliogr. la sfârșitul art. – 100 ex.

ISBN 978-9975-52-185-7.

398.8(082)=135.1=111=161.1

F 77

Cuprins

ETNOMUZICOLOGIE

VICTOR GHILAS

FOLCLORUL ȘI ETNOGRAFIA MUZICALĂ ÎN PREOCUPĂRILE ȘTIINȚIFICE ALE LUI DIMITRIE CANTEMIR
FOLKLORE AND MUSICAL ETHNOGRAPHY IN THE SCIENTIFIC WORKS OF DIMITRIE CANTEMIR 7

VASILE CHISELIȚĂ

CATEGORII ALE POPULARULUI MUZICAL ÎN REPUBLICA MOLDOVA (O ABORDARE PRELIMINARĂ)
THE CATEGORIES OF CONTEMPORARY MUSIC'S POPULAR IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA
(A PRELIMINARY APPROACH)..... 11

RODNEY GARNETT

THE INTERNATIONAL LEGACY OF MOLDOVAN FOLKLORE MUSIC: AURALITY AND IMPROVISATION
PATRIMONIUL INTERNAȚIONAL AL FOLCLORULUI MOLDOVENESC: ORALITATE ȘI VIRTUOZITATE 16

ВАЛЕРИЙ МОЗГОТ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В СИСТЕМЕ ЦЕННОСТЕЙ СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ
FOLCLORUL MUZICAL ÎN SISTEMUL VALORIC AL CULTURII VEST-EUROPENE CONTEMPORANE
FOLK MUSIC WITHIN THE SISTEM OF VALUES OF MODERN WESTERN CULTURE 21

SHAUN WILLIAMS

A LIFE LIVED IN MUSIC: PERFORMING LĂUTAR IDENTITY IN THE BORDERLANDS
OF UKRAINE AND MOLDOVA
O VIAȚĂ TRĂITĂ ÎN MUZICĂ: EXPRESII ALE IDENTITĂȚII LĂUTAREȘTI ÎN ZONELE DE FRONTIERĂ
ALE UCRAINEI ȘI REPUBLICII MOLDOVA 26

CONSTANȚA CRISTESCU

TIPURI MELODICE ÎN COLINDELE DIN BUCOVINA
MELODIC TYPES IN THE CHRISTMAS CAROLS FROM BUCOVINA 32

JOHANNES KRETZ, WEI-YA LIN

SOUND ARTICULATION – FROM ETHNOMUSICOLOGY ABOUT TAIWANESE ABORIGINES
TO CONTEMPORARY COMPOSITION
ARTICULAȚIA SUNETULUI – DE LA ETNOMUZICOLOGIE (MUZICA ABORIGENILOR TAIWANEZI)
LA COMPOZIȚIA CONTEMPORANĂ 38

SVETLANA BADRAJAN

MUZICANȚII ȘI MUZICA STRADALĂ DE CONOTAȚIE FOLCLORICĂ– REPERE SOCIALE
ȘI FUNCȚIONALE (PRELIMINARII LA UN STUDIU DE CAZ)
MUSICIANS AND STREET FOLK MUSIC – SOCIAL AND FUNCTIONAL REFERENCES
(PRELIMINARY TO A CASE STUDY) 46

DIANA BUNEA,

O MELODIE FUNEBRĂ CU VALOARE DE UNICAT ÎN REPERTORIUL LĂUTARILOR DE LA EDINET
A UNIQUE FUNERAL MELODY IN THE REPERTOIRE OF LAUTARS FROM EDINET 51

IRINA ZAMFIRA DĂNILĂ

TRADIȚIE ȘI CONTINUITATE ÎN INTERPRETAREA MUZICII
POPULARE BUCOVINENE: MARIA SURUPAT ȘI MINA PÂSLARU
TRADITION AND CONTINUITY IN BUCOVINIAN FOLK MUSIC
PERFORMANCE: MARIA SURUPAT AND MINA PÂSLARU 56

ELENA TONU

STRUCTURA ARHITECTONICĂ A CÂNTECULUI DE LEAGĂN PROPRIU-ZIS
THE ARCHITECTONIC STRUCTURE OF LULLABY SONG 63

NICOLAE SLABARI

MUZICA DE JOC ÎN REPERTORIUL LĂUTARILOR VIOLONIȘTI
DIN ZONA DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA
DANCE MUSIC IN THE REPERTOIRE OF LAUTAR VIOLINISTS FROM NORTHERN MOLDOVA 68

SVETLANA COȘCIUG

MUZICA FOLCLORICĂ ÎN VIAȚA CULTURALĂ A ORAȘULUI BĂLȚI
MUSICAL FOLCLORE IN THE CULTURAL LIFE OF BĂLȚI 73

SERGIU CÂRSTEA

TROMPETA ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC: STUDIU ANTOLOGIC DEDICAT TROMPETIȘTILOR
DIN ROMÂNIA ȘI REPUBLICA MOLDOVA
THE TRUMPET IN ROMANIAN FOLK MUSIC: ANTHOLOGICAL STUDY DEDICATED TO THE TRUMPETERS
FROM ROMÂNIA AND THE REPUBLIC OF MOLDOVA 77

SVETLANA DOROȘ CÂNTECUL PROPRIU-ZIS DIN ZONA DE CODRU ÎN COLECȚIILE DE FOLCLOR MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA THE LYRIC SONG FROM CODRU AREA IN THE COLLECTION OF FOLKLORE MUSIC OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA	85
DANIELA CEBAN, SVETLANA BADRAJAN VIAȚA MUZICALĂ A UNUI SAT: PE URMELE INVESTIGAȚIILOR FOLCLORICE ÎN SATUL VĂRATIC, RAIONUL RÂȘCANI THE MUSICAL LIFE OF A VILLAGE: TRACKING FOLKLORE INVESTIGATIONS IN VARATIC, RASCANI DISTRICT	88
NATALIA CERNEA DESPRE CÂTEVA OBICEIURI MAI PUȚIN CUNOSCUTE ALE ROMÂNILOR DIN SUDUL BASARABIEI ON THE LESSER KNOWN ROMANIAN RITES FROM THE SOUTH OF BASARABIA	91
НАДЕЖДА НИКОЛАЕВА СОВРЕМЕННЫЕ БУЛГАРСКИЕ СЕМЕЙНО-БЫТОВЫЕ ОБРЯДЫ СЕЛА ПАРКАНЫ RITUALURILE FAMILIALE BULGAREȘTI CONTEMPORANE DIN SATUL PARCANI CONTEMPORARY BULGARIAN RITES FROM PARCANI VILLAGE	96
MIHAELA NUBERT-CHEȚAN TEATRUL POPULAR IROZII. CONSIDERAȚII ASUPRA REPERTORIULUI MUZICAL THE RELIGIOUS DRAMA. CONSIDERATIONS ON MUSICAL REPERTOIRE	101
VICTORIA TCACENCO THE TANGO PHENOMENON IN THE CULTURAL REALITIES OF CONTEMPORARY SWEDEN FENOMENUL TANGOULUI ÎN REALITĂȚILE CULTURALE ALE SUEDEI CONTEMPORANE	105
CRISTINA PINTILIE CUNOAȘTERII FOLCLORULUI MUZICAL PENTRU ÎNSUȘIREA TEHNICILOR DE INTERPRETARE A MUZICII VOCALE DE ESTRADĂ THE SIGNIFICANCE OF KNOWING MUSICAL FOLKLORE FOR LEARNING PERFORMANCE TECHNIQUES OF VOCAL ART IN POP MUSIC	112
VICTOR BOTNARU STUDIAREA ȘI INTERPRETAREA MUZICII TRADIȚIONALE ÎN BAZA CERCETĂRII FONOGRAMELOR EXPEDIȚIILOR FOLCLORICE THE STUDY OF TRADITIONAL MUSIC AND ITS PERFORMANCE BASED ON THE ANALYSIS OF RECORDINGS FROM FOLKLORE EXPEDITIONS	115

FOLCLORUL ÎN CERCETĂRI ETNOLOGICE ȘI SOCIOLOGICE

IRINA CIOBANU-SUHOMLIN ȘTEFAN CEL MARE – EROU CULTURAL AL CONTEMPORANEITĂȚII STEPHEN THE GREAT – CULTURAL HERO OF CONTEMPORANEITY	121
TATIANA COMENDANT, ARINA ȚURCAN VALORI ȘI POTENȚIALITĂȚI CULTURAL-EDUCAȚIONALE ALE TINEREI GENERAȚII PRIN FOLCLOR FOLKLORE VALUES AND ITS CULTURAL-EDUCATIONAL POTENTIAL FOR THE YOUNG GENERATION	127
LUDMILA D. COJOCARU MANUSCRISE ETNOGRAFICE DIN PRIMA JUMĂTATE A SEC. XX PRIVIND MORAVURILE ȘI TRADIȚIA DE NUNTĂ ÎN BASARABIA ETHNOGRAPHIC MANUSCRIPTS FROM THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: WEDDING TRADITIONS OF BASARABIA	132
PAVEL POPA SEMNIFICAȚIA SIMBOLICĂ A ȘTERGARULUI DE RITUAL SYMBOLIC SIGNIFICANCE OF RITUAL TOWEL	138
OCTAVIAN GAIVAS ASPECTE COMPARATIVE ALE OBICEIURILOR NUPTIALE ROMÂNEȘTI ȘI UCRAINESE DIN NORDUL REPUBLICII MOLDOVA A COMPARATIVE STUDY OF ROMANIAN AND UKRAINIAN WEDDING RTIES FROM NORTHERN MOLDOVA	143

LUDMILA MOISEI	
MOTIVE FOLCLORICE ÎN ORNAMENTICA TRADIȚIONALĂ	
FOLK ELEMENTS IN TRADITIONAL ORNAMENTATION	150
LUDMILA CALINA	
PARADIGME ALE PERSONAJELOR BIBLICE ÎN COLINDELE DIN TRANSNISTRIA	
PARADIGMS OF BIBLICAL CHARACTERS IN THE CAROLS FROM TRANSNISTRIA	157
MARIANA COCIERU	
DIGITIZAREA – PROVOCARE A VIITORULUI SAU OPORTUNITATE A PREZENTULUI	
DIGITISATION – A CHALLENGE OF THE FUTURE OR OPPORTUNITY OF PRESENT	159
DUMITRU OLĂRESCU	
ABORDĂRI ETNOGRAFICE ȘI ETNOFOLCLORICE DIN PERSPECTIVA ESTETICII FILMULUI DE ARTĂ	
ETHNOGRAPHIC AND ETHNOFOLKLORIC APPROACHES	
FROM THE PERSPECTIVE OF ART FILM AESTHETICS	165
ЕЛЕНА САМБРИШ	
НАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ПРИДНЕСТРОВЬЯ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ	
CULTURA ARTISTICĂ POPULARĂ DIN TRANSNISTRIA CA OBIECT DE CERCETARE	
TRANSNISTRIAN FOLK CULTURE AS A RESEARCH SUBJECT	170

FOLCLORUL ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ

VERONICA LAURA DEMENESCU	
ELEMENTE DE LIMBAJ COMPONISTIC REFLECTATE ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ	
DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX: ROLUL SURSEI DE INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ	
ÎN DEFINIREA LIMBAJULUI NAȚIONAL	
COMPOSITIONAL LANGUAGE AND ITS ELEMENTS IN ROMANIAN MUSIC DURING THE SECOND HALF	
OF THE NINETEENTH CENTURY. THE ROLE OF FOLKLORE AS INSPIRATIONAL RESOURCE	
FOR THE ESTABLISHMENT OF THE NATIONAL LANGUAGE	175
GHENADIE CIOBANU	
MODURI DE ABORDARE A FOLCLORULUI ÎN PROPRIA CREAȚIE	
MODES OF APPROACHING FOLKLORE IN MY OWN CREATION	183
ГАЛИНА КОЧАРОВА	
К ПРОБЛЕМЕ «КОМПОЗИТОР И ФОЛЬКЛОР» В АСПЕКТЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ	
PROBLEMA „COMPOZITORUL ȘI FOLCLORUL” SUB ASPECTUL INTERTEXTUALITĂȚII	
ABOUT THE PROBLEM “COMPOSER AND FOLKLORE” IN THE ASPECT OF THE INTERTEXTUALITY	190
ЕЛЕНА МИРОНЕНКО	
ФОРМЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА	
В СОВРЕМЕННОЙ МОЛДОВЕ	
FORMELE DE EXISTENȚĂ ALE FOLCLORULUI MUZICAL ÎN MOLDOVA CONTEMPORANĂ	
LIFESTYLE FORMS IN THE MUSICAL FOLKLORE OF MODERN MOLDOVA	197
VICTORIA MELNIC, NATALIA CHICIUC,	
INFLUENȚE FOLCLORICE ÎN SONATELE COMPOZITORULUI GHEORGHE NEAGA	
FOLK INFLUENCES IN THE SONATAS OF GHEORGHE NEAGA	203
ТАТЬЯНА МУЗЫКА	
ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ НЕОРОМАНТИЗМА И НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА ВО ВТОРОМ	
КОНЦЕРТЕ ДЛЯ СКРИПКИ И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА БОРИСА ДУБОССАРСКОГО	
PERPETUAREA TRADIȚIILOR NEOROMANTISMULUI ȘI NEOFOLCLORISMULUI	
ÎN CONCERTUL NR. 2 PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ DE BORIS DUBOSARSCHI	
THE PERPETUATION OF NEOROMANTIC AND NEOFOLKLORE TRADITIONS	
IN THE CONCERTO NO.2 FOR VIOLIN AND ORCHESTRA BY BORIS DUBOSARSKY	207
SNEJANA PÍSLARI	
О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПЕРЕДАЧИ ЗВУЧАНИЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	
В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПАВЛА РИВИЛИСА	
UNELE PARTICULARITĂȚI ALE IMITĂRII SONORITĂȚII INSTRUMENTELOR POPULARE	
ÎN CREAȚIILE SIMFONICE DE P. RIVILIS	
SOME PECULIARITIES OF IMITATION FOLK INSTRUMENTS SONORITIES	
IN SYMPHONIC WORKS BY PAVEL RIVILIS	214

ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА

**МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ БОЛГАРСКОГО
КОМПОЗИТОРА-ФОЛЬКЛОРИСТА ДОБРИ ХРИСТОВА**

MOȘTENIREA MUZICAL-TEORETICĂ A COMPOZITORULUI-FOLCLORIST BULGAR DOBRI HRISTOV
THE MUSICAL-THEORETICAL LEGACY OF THE BULGARIAN COMPOSER-FOLKLORIST DOBRE HRISTOV 219

СВЕТЛАНА МОЗГОТ

СЕМАНТИКА ФОЛЬКЛОРА В ТВОРЧЕСТВЕ АСЛАНА ГОТОВА (РЕСПУБЛИКА АДЫГЕЯ)

SEMANTICA FOLCLORULUI ÎN CREAȚIA LUI ASLAN GOTOV (REPUBLICA ADYGHEA)
SEMANTICS OF FOLKLORE IN THE WORKS OF ASLAN GOTOV (ADYGHEA REPUBLIC) 224

NATALIA TANASIUC

IMPORTANȚA FOLCLORULUI ÎN ARTA VOCALĂ ACADEMICĂ.

PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE ÎN *DOINA* DE V. ROTARU ȘI *DOINA* PREL. DE S. ZLATOV

THE IMPORTANCE OF FOLKLORE FOR ACADEMIC VOCAL ART. PERFORMING CHARACTERISTICS
OF THE *DOINA* BY V. ROTARU AND THE *DOINA* ARRANGED BY S. ZLATOV 228

ЕЛЕНА ГУПАЛОВА

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОЛДАВСКИХ АВТОРОВ

В КЛАССЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ЛЮДМИЛЫ ВАВЕРКО

UNELE PARTICULARITĂȚI ALE STUDIERII REPERTORIULUI PIANISTIC AUTOHTON

IN CLASA PROFESOAREI LUDMILA VAVERCO

SOME PECULIARITIES OF LEARNING MUSICAL WORKS BY MOLDOVAN COMPOSERS

WITH PROFESSOR LUDMILA VAVERKO 232

ZINAIDA BRÎNZILĂ-COȘLEȚ

PARTICULARITĂȚI ALE FORMEI ȘI STILULUI *BALADEI* DE CIPRIAN PORUMBESCU

ÎN TRATAREA INTERPRETATIVĂ A LUI SERGHEI LUNCHEVICI

THE MUSIC FORM AND STYLE OF *BALLADA* BY CIPRIAN PORUMBESCU

IN THE MUSICAL PERFORMANCE VISION OF SERGHEI LUNCHEVICI 237

MARGARITA CIORICI, SILVIA CORLĂTEANU-GRANCIUC

TRADIȚIE ȘI CONTINUITATE ÎN SURSELE PSALTICE AUTOHTONE (ÎN BAZA DESCRIERII CODICOLOGICE

ȘI A CONȚINUTULUI LITURGIC AL UNUI MANUSCRIS DIN *COLECȚIA MĂNĂSTIRII NOUL NEAMȚ*,

ANMR, FOND NR. 2119, INV. 4, U. P. 2)

THE TRADITION AND CONTINUITY OF LOCAL PSALTIC SOURCES (BASED ON CODICOLOGICAL DESCRIPTION AND LITURGICAL CONTENT OF THE MANUSCRIPT FROM NOUL NEAMȚ MONASTERY COLLECTION, NARM NR. 2119, INV. 4, U. P. 2) 240

ECATERINA GÎRBU

REPERE IMNOGRAFICE ȘI LITURGICE ALE ANTIFOANELOR MARIANICE:

***SALVE REGINA* DE V. CIOLAC CA MODEL DE REFLECTARE MODERNĂ A SURSELOR TRADIȚIONALE**

HYMNOGRAPHIC AND LITURGICAL LANDMARKS OF THE MARIANIC ANTIPHONES: *SALVE REGINA* BY

V.CIOLAC AS MODEL OF MODERN REFLECTION OF TRADITIONAL SOURCES 251

HRISTINA BARBANOI

ABORDAREA MONODIEI BIZANTINE – EXEMPLU AL VECHILOR MELODII DE STRANĂ DE INFLUENȚĂ

POPULARĂ – ÎN RĂSPUNSURILE MARI (*MILA PĂCII*) GLASUL AL 5-LEA DIN CICLUL *IMNELE SF.*

***LITURGHII* DE M. BEREZOVSKI**

APPROACH OF BYZANTINE MONODY – EXAMPLE OF OLD CHOIR SONGS OF FOLK INFLUENCE – IN BIG ANSWERS

(*THE MERCY OF PEACE*) 5TH VOICE FROM *THE DIVINE LITURGY HYMNS* CYCLE BY M. BEREZOVSKI 257

PAVEL GAMURARI

***ARHAIKA. MUZICA IN D* – TRIO PENTRU CLARINET IN B, PIAN ȘI CELLO DE P.GAMURARI**

ARHAIKA. MUSICA IN D – TRIO FOR CLARINET IN B, PIANO AND CELLO BY P.GAMURARI 263

SERGIU ROȘCA

SCURTĂ SINTEZĂ ASUPRA CREAȚIEI 3 *PRELUDII PENTRU PIAN PE MOTIV DE DOINĂ* DE SERGIU ROȘCA

SHORT ANNOTATION ON 3 *PRELUDES FOR PIANO*, BASED ON *DOINA* FOLK SONG BY SERGIU ROȘCA 267

SNEJANA PÎSLARI

РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЦИТАТЫ В КОНТЕКСТЕ ПРЕТВОРЕНИЯ МОЛДАВСКОЙ

НАРОДНОЙ МУЗЫКИ НА ПРИМЕРЕ СОБСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ROLUL CITATULUI FOLCLORIC ÎN CONTEXTUL UTILIZĂRII SURSELOR POPULARE ÎN CREAȚIA PROPRIE

THE ROLE OF CITATION IN THE USAGE OF FOLKLORE, IN MY OWN COMPOSITIONS 269

VLAD BURLEA

FOLCLORUL CA PUNCT DE REPER ÎN REVITALIZAREA ACTIVITĂȚII MUZICALE COMPONISTICE

FOLKLORE AS LANDMARKS IN THE REVITALIZATION OF COMPOSING MUSICAL ACTIVITY 272

ETNOMUZICOLOGIE

FOLCLORUL ȘI ETNOGRAFIA MUZICALĂ ÎN PREOCUPĂRILE ȘTIINȚIFICE ALE LUI DIMITRIE CANTEMIR

FOLKLORE AND MUSICAL ETHNOGRAPHY IN THE SCIENTIFIC WORKS OF DIMITRIE CANTEMIR

VICTOR GHILAȘ,

Doctor habilitat în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei

Rezumat. În istoria națională și universală, moștenirea științifică a lui Dimitrie Cantemir reprezintă un bun spiritual încă activ valoric. În multitudinea preocupărilor principelui moldovean se evidențiază cercetările în domeniul folclorului și etnografiei muzicale.

Studiile sale în cuprinsul acestor discipline ale culturii tradiționale oferă cunoștințe inedite și suportul informațional necesar pentru identificarea unor profiluri etnice în spații geografice și de civilizație diferite. Din punctul de vedere al folcloristicii, substanța documentară comunicată de către Cantemir în lucrările sale s-a dovedit a fi o autentică sursă informativă, ce introduce în circuit un vast material de apreciazabilă valoare cognitivă a fondului spiritual românesc și oriental.

Reflecțiile autorului subliniază ideea că efortul intelectual, întreprins de savantul enciclopedist, a făcut posibilă conservarea prin consemnare a multor bunuri artistice, fapt ce a dus la o diseminare și o vizibilitate mai largă a unui bogat spectru de mărturii asupra creativității umane în raport cu actul muzical.

Cuvinte-cheie: Dimitrie Cantemir, folclor, etnografie, cultură tradițională, cântec.

Summary. In national and world history, Dimitrie Cantemir's scientific work still represents an active and valuable heritage. Among the multiple areas of research of the Moldavian prince, folklore and musical ethnography played a primary role.

His studies in those disciplines of traditional culture, provide unique knowledge and informational support necessary for identifying ethnic profiles in different geographical areas and civilizations. From the point of view of folklore, the documentary information communicated by Cantemir in his works has proven to be an authentic data source, which introduces a vast amount of materials relating to the cognitive value of the Romanian and oriental spiritual heritages.

Author's reflections stress the idea that through the intellectual effort undertaken by the encyclopedist, the preservation of multiple artistic treasures was made possible. This led to a wider dissemination and visibility of this rich spectrum of testimonies of the musical human creativity.

Keywords: Dimitrie Cantemir, folklore, ethnography, traditional culture, song.

Acum 300 de ani, în memoriul *Societății Academice* din Berlin, intitulat *Vita et elogium principis Demetrii Cantemyrii* (*Viața și elogiul principelui Dimitrie Cantemir*), se preciza că la Constantinopol, D.Cantemir timp de „22 de ani s-a consacrat limbilor, a cultivat poezia și muzica, pe care (deoarece aceasta lipsea la turci) a pus-o în ordine, i-a adaptat note ...” [1, p.840]. Aceeași sursă mai arată că, după plecarea în Rusia, domnul Moldovei, pe parcursul a zece ani, s-a „dedicat muzelor” și „în afară de arta muzicală (...), se desfată mai ales cu studiul poeziei. A izbutit toate acestea, încât în 1714 a fost declarat membru al *Societății regale berlineze*” [1, p.843]. Citatele reproduse mai sus relevă un aspect important al notorietății reputatului om de vast orizont cultural, apreciere dată de înalta *Societate* științifică germană la admiterea printre membrii săi, cu trei secole în urmă, a lui D.Cantemir. Esența elogiului

reprezintă, în fapt, recunoașterea deplină pe plan european a culturii muzicale cantemiriene.

Format în spiritul ideilor umaniste ale timpului, acumulând în permanență energie de creație prin studiul secolelor de civilizație, Cantemir rămâne atât în conștiința contemporanilor săi, cât și a posterității drept savant-model de maximă exigență, care a jalonat cursul evolutiv al cunoașterii vieții spirituale tradiționale din arealele carpato-dunărean și turco-oriental.

Contribuțiile sale la conturarea unor tablouri de cultură tradițională folclorică oferă cunoștințe inedite și suportul informațional necesar pentru identificarea unor profiluri etnice în spații geografice și de civilizație diferite. Din punctul de vedere al folcloristicii, substanța documentară comunicată s-a dovedit a fi o autentică sursă informativă, ce introduce în circuit un vast material de apreciazabilă valoare cognitivă a fondului spiritual național și oriental.

Cunoscând viața poporului său în mod nemijlocit, dar și mediat, privind cele două mari categorii de fapte culturale (spirituale și materiale) dintr-o viziune pluralistă, Cantemir descrie situația etnofolclorică din Moldova epocii sale, făcând uz, în plan metodologic, de instrumentarul observației directe, indirecte, de analizele comparativă, istorică, sociologică, descriptivă. Aducând în atenția europenilor producțiile culturii spirituale autohtone, Cantemir dezvăluie datele fundamentale ale specificității profilului nostru etnic. Cu atestarea faptelor de viață folclorică întreprinsă de Cantemir în țara sa de origine, în cultura națională debutează realmente cercetarea culturii profunde în știința istorică și în etnografie.

Pentru materialul folcloric Cantemir utilizează trei surse de informare:

1. opera scrisă a diferiților istorici, din care a preluat mai multe tradiții și legende (Bonfiniu, Tertullian, Orosius, Kedrenos, Rictiolus, Nicolaus Olahus etc.) [2];
2. contemporanii săi, de la care preia diverse materiale, fără a numi totdeauna persoana de la care deține informația (de la Preda Stambol, ajuns sotnic în târgul Harkovului, de exemplu, deține o informație referitor la legenda lui Ler împărat) [2, p.217];
3. observația directă a fenomenelor [3].

Dimitrie Cantemir se referă în lucrările sale la folclorul muzical moldovenesc și la cel turcesc. În *Istoria ieroglifică*, bunăoară, e atestat un *cântec, verș de jele, hăolitură, bocet*, toate acestea unite fiind prin termenul „tragodic”:

„Cânt cu jale viața grea a lumii acesteia,
Cum se sfarmă și se rupe ca un fir de ață.”

E interesant însă că în *Descrierea Moldovei* cântecul este prezentat ca un incipit al *bocetului*, păstrând deci specificitatea etimologică a elegiei antice, cu implicații meditativ-filozofice: „Cei bogați năimesc bocitoare, care știu felurite cântece de jale, în care arată ticăloșia și deșertăciunea vieții” [4, p.203].

În acest context, Cantemir descrie bocetul ca specie a liricii populare, relevând formula monologată-dialogată a acestuia: „Apoi ele (bocitoarele – n. n.) închipuiesc ființa celui mort ca fiind de față, îl întreabă tot felul de lucruri și spun că din ură pentru lumea aceasta nu vrea să răspundă la întrebările puse, dar, în cele din urmă, înduplecat de rugămințile rudelor, rostește ceva cuvinte. Le dă învățătură ce trebuie și ce nu trebuie să facă și le spune că de aici înainte nu va mai vorbi cu dânșii și nici nu se va mai întoarce pe pământ, fiindcă a început să guste desfătările raiului” [4, p.204]. Un alt cântec de jale, practicat în Moldova și menționat de autor, este și cel în care se invocă numele idolului *heiole*, „dar nu ca o strigare, ci în așa chip, că s-ar părea că vor să arate prin el o ființă sfântă” [4, p.211].

Tot în *Descrierea Moldovei*, Dimitrie Cantemir prezintă o specie caracteristică a muzicii noastre tradiționale – *doina*, asociindu-i numele cu zeitățile romane Marte și Belona. Cu doina, observă el, „încep toate cântecele în care se cântă faptele războinice și moldovenii îl folosesc îndeobște ca să-l pună înaintea cântecelor lor” [4, p.211]. Posibil că Dimitrie Cantemir se referă la introducerile instrumentale, cu caracter cantabil, la baladele și cântecele noastre vechi de altădată. De fapt, contemporanul său, Sulzer, în lucrarea *Istoria Daciei transalpine*, de asemenea, menționează acest specific al doinei românești: „doina o fredonează valahul ori

de câte ori vrea să cânte pentru el, în gând, ceva din lume, fără să spună cuvinte sau versuri. (...) Ea nu este numai un preludiu muzical la cântecele de război” [5, p.38].

Savantul moldovean ne prezintă informații referitor la dansul popular *Călușarii*, zis pe atunci *căluțeni*. El descrie acest obicei tradițional, insistând asupra funcțiilor magice, asupra vechimii și varietății lui, asupra repertoriului și datei calendaristice când se desfășoară, arată aria de extindere în timp și spațiu a ritualului.

Prezintă interes, bunăoară, obiceiurile și repertoriul legat de calendarul țăranesc, în care este prezent elementul muzical. *Turca*, o manifestare mimică-dramatică, jucată la Crăciun este descrisă de Cantemir ca „fiind un joc închipuit (...) din ură împotriva turcilor” [4, p.212]. Bineînțeles, că este vorba de o apreciere exagerată. Alt obicei descris în monografie este *vergelul*, pentru prima dată citat documentar, „un fel de ghicire prin care moldovenii, punând niște nuiele într-un chip știut în noaptea dinspre întâi ianuarie, se încumetă să ghicească toată norocirea și năpasta pe care le va aduce anul întreg” [4, p.214]. Descrierea ceremonialului poartă amprenta vădită a observatorului etnograf. Se impune atenției că Dimitrie Cantemir nu amintește de latura muzicală, deși sursele ulterioare atestă cântecul ca parte integrantă a vergelului și care comporta semnificațiile arhaice ale acestuia. Din punct de vedere tematic, cântecul putea fi legat de solicitarea acțiunii magice a omului în vederea asigurării belșugului în trai sau în roadă, de aluzia la căsătorie, de desfășurarea ceremonialului propriu-zis sau de vestirea lui prin sunete de bucium și trâmbiță. În cazul de față, discreția autorului generează cel puțin două prezumții – fie că elementul muzical a fost considerat ca lipsit de importanță, fie că în forma depistată acesta pur și simplu absentă. *Chiraleisa*, termen ce provine din „strigarea creștinilor în rugăciunea lor „Kyrie eleison”, obiceiul desfășurându-se în ajun de Bobotează” [4, p.212], cu destinație de purificare a spațiului și invocarea unei recolte bogate cu ocazia anului care începe. Este organizat de copii, încinși peste brâu cu clopoței și tălângi, după modelul colindelor.

În romanul *Istoria ieroglifică*, care anticipează izvoarele muzicale, etnografice și folclorice din *Descrierea Moldovei*, Cantemir evocă o nuntă țăărănească la care este prezent elementul muzical-coregrafic: „Norocul dară într-acesta chip pre Helge după Cămilă asiedzind, țăntării cu fluier, greierii cu surle, albinele cu cinpoi, cântec de nuntă cântând, muștele în aer și furnicile pre pământ, mari și lungi dansuri ridicară: iară broaștele toate împreună cu brotăceii din gură cântec ca acesta în viersuri tocmit cântă” [6, p.138-139]. În *Scară a numerelor și cuvintelor ieroglificești tâlcuitoare* autorul identifică „broascele și broateci” cu „țigani alăutari și cobzari, acește locuesc în Brosceni”. Trimiterea la satul de lăutari țigani nu este fictivă, ci prezintă un izvor documentar autentic. Este vorba, se pare, de „centrul lăutăresc vestit în secolul XVIII, dispunând de 80 de lăutari – satul Broșteni-Holda, a clirosului din Bucovina” [7, p.195].

Diversitatea în unitate a folclorului indigen este dată de condiția în care creația orală se află pe dimensiunea ei geografică, adică de diferențierea teritorială. Cantemir a semnalat tacit printre primii existența zonelor etnografice și folclorice distincte. După observația unor cercetători, aceste prevederi sunt validate de precizările cărturarului cu privire la orația de nuntă: „Cel mai de frunte dintre pețitori, numit staroste, începe să rostească vorbele care vrem să le dăm aici, fiindcă aproape pretutindeni sunt la fel” [4, p.195]. Sau, referindu-se la zeii cărora locuitorii țării „se mai închină și acuma în poezii și cântece, la nunți, îngropăciuni și alte întâmplări” [4, p.210], Cantemir menționează *străga*, cuvânt de etimologie grecească, având „(...) și la moldoveni același înțeles ca și la romani, adică zic că e o vrăjitoare bătrână care omoară copiii nou-născuți, pe neștiute, cu meșteșug drăcesc. Acest eres este răspândit cel mai mult la ardeleni” [4, p.213].

Dovezile pe care Cantemir le prezintă în materie de folclor românesc, cum sunt cele prezentate în *Descrierea Moldovei*, *Istoria ieroglifică* sau *Hronicul vechimii a romano-moldovlahilor*, pot fi completate cu probele de cunoaștere temeinică a culturii nonliterate orientale, așa cum ele își găsesc confirmare în *Istoria Imperiului Otoman* sau *Sistemul sau întocmirea*

religiei muhammedane (ritualul de nuntă și înmormântare la turci, snoavele și legende, alte tradiții ale lumii islamice). Meritul lui D.Cantemir constă nu doar în dezvăluirea structurii dogmelor cultului musulman (codul moral, practicile de ordin ritual, credințele și valorile cu care se identifică această credință), ci și în relevarea acestuia ca fenomen folclorizat.

Făcând o privire de sinteză a contribuției lui Cantemir la aria culturii de obârșie orală, se poate constata că ponderea cercetărilor în acest domeniu înclină balanța de la folclor către etnografie, accentul observațiilor sale situându-se de multe ori pe metoda descriptivă a fenomenelor etalate. Din punctul de vedere al folcloristicii, substanța documentară comunicată s-a dovedit a fi o autentică sursă informativă ce aduce în discuție un vast material de o apreciabilă valoare cognitivă a fondului spiritual național și oriental.

Totodată, creația lui Dimitrie Cantemir prezintă interes atât din punctul de vedere al folclorismului, adică al utilizării elementului popular în opera sa, cât și din punctul de vedere al folcloristicii și etnografiei muzicale, prin utilizarea acestor aspecte în argumentarea unor date istorice sau la interpretarea lor socială și moral-psihologică. În plus, lucrările sale sunt mărturii cu valoare documentară ale manifestărilor artistice tradiționale. În special, este bine prezentată latura etnografică a elementului muzical autohton. Savantul își concentrează efortul pe reprezentările sincretice, multe dintre care se asociază sintetic cu muzica – obiceiurile de la curtea domnească, ritualurile de odinioară din mediul rustic, jocurile populare, reprezentările teatralizate ș.a.

În așa fel, efortul intelectual al savantului enciclopedist a făcut posibilă conservarea prin consemnare a multor bunuri artistice, fapt ce în ultimă instanță a dus la o diseminare și o vizibilitate mai largă a unui bogat spectru de mărturii asupra creativității umane în raport cu actul muzical.

Referințe bibliografice:

1. POP, E. Dimitrie Cantemir și Academia din Berlin. În: *Revista de istorie*. Studii. Tomul 22. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1969, nr.5, p. 825-847.
2. CANTEMIR, D. *Principele Dimitrie Cantemir. Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*. Publicat sub auspiciile Academiei Române de pre originalul manuscript al autorului, păstrat în Arhivele principale din Moscova ale Ministerului de Externe de Gr.G.Tocilescu, membru al Academiei Române. București: Inst. de Arte grafice „Carol Göbl”, 1901, p.146-147; p.201-202; p.289; p.368-369; p.375 ș.a.
3. FOCHI, A. Dimitrie Cantemir etnograf și folclorist. În: *Revista de Etnografie și Folclor*. București: anul IX, 1964, nr. 1, p. 80-81.
4. CANTEMIR, D. *Descrierea Moldovei*. Chișinău: Litera, 1997.
5. COMIȘEL, Emilia. Obiceiuri și genuri folclorice atestate de Dimitrie Cantemir și actualitatea lor. În: *Muzica*. București: 1973, 23, nr. 9 (250), p.38.
6. CANTEMIR, D. *Istoria ieroglifică*. Ediție îngrijită și studii introductive de P. P. Panaitescu și I.Verdeș. Vol. I. București: Editura pentru literatură, 1965, p.138-139.
7. COSMA, V. Muzica și „Istoria ieroglifică”. În: *Luceafărul*, anul XVI, nr. 42 (599), 1973, 20 octombrie, p.1.

CATEGORII ALE POPULARULUI MUZICAL ÎN REPUBLICA MOLDOVA (O ABORDARE PRELIMINARĂ)

THE CATEGORIES OF CONTEMPORARY MUSIC'S POPULAR IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA (A PRELIMINARY APPROACH)

VASILE CHISELIȚĂ,

Doctor în studiul artelor, Cercetător științific coordonator,
Institutul Patrimoniului Cultural, Academia de Științe a Moldovei

Rezumat: Demersul își propune să argumenteze necesitatea actualizării viziunilor romantice despre folclor și muzica populară. Utilizarea metaforică și coruperea semantică a acestor termeni în mass-media din RM creează confuzii și dificultăți în plus în procesul de cercetare a muzicii populare contemporane. Autorul apelează la patru concepte-cheie ale etnomuzicologiei occidentale: 1) muzica tradițională, având rădăcini în cultura orală a comunităților rurale; 2) muzica folclorică, axată pe revivalismul folcloric urban; 3) muzica neo-tradițională, bazată pe reprezentațiile scenice ale orchestrelor populare, de promovare mediatică urbană și 4) muzica populară modernă, ce promovează elementul autohton în baza stilurilor și tehnologiilor culturii occidentale pop. Aceste categorii sunt părți componente ale sistemului sincretic al culturii muzicale populare contemporane. Ele ilustrează cum societatea modernă se raportează la tradiția folclorică moștenită în noul context hegemonic al culturii populare din epoca globalizării.

Cuvinte-cheie: cultură, muzică, popular, folclor, tradițional, neo-tradițional, etnomuzicologie, societate modernă, urbanizare, Moldova, Basarabia.

Summary: The study attempt to argue the necessity for the actualisation of the romantic concepts concerning Popular Music and Folklore. Metaphoric uses and semantic corruption of basic terms in the mass media from the Republic of Moldova create confusions and additional difficulties in the scientific research process of contemporary popular music. The discourse is based on four main concepts in western ethnomusicology: 1) traditional music, with roots in peasant, oral, rural culture, 2) folk music, with roots in urban folk revivalism, 3) neo-traditional music, with roots in urbanized theatrical, orchestral stage representations, 4) modern popular music, with roots in modern pop culture and world music. These categories are part of syncretic system of contemporary popular music culture. They illustrate the relation between the modern society and the folklore tradition inherited in the new hegemonic context of popular culture in the globalization era.

Keywords: culture, music, popular, folk, traditional, neo-traditional, ethnomusicology, modern society, urbanization, Moldova, Bessarabia.

Argument

A fost suficient să treacă nu mai mult de trei decenii, situate la limita dintre secolele XX și XXI, ca să înțelegem, cu o evidentă întârziere față de savanții din Occident, că vechile concepte despre muzica zisă *populară* (de regulă, asociată cu sensul romantic al epitetelor *folclorică, orală, tradițională, țărănească, din popor, a poporului*), aflate în instrumentarul etnomuzicologilor din estul Europei, nu mai sunt lucrative și relevante în noul context social și cultural, unul substanțial schimbat, sub imboldul proceselor de modernizare, globalizare economică, culturală și tehnologică, ce s-au înregistrat după căderea cortinei de fier în anii 1989-1990, care despărțea, abuziv și totalitar, două lumi: Estul de Vestul bătrânului continent.

Ne-am dumerit, dintr-odată, că nu știm cu destulă claritate care este adevăratul obiect de studiu al etnomuzicologiei, ce reprezintă muzica tradițională de astăzi în raport cu cea de ieri, ce autenticitate și ce identitate culturală simbolizează ea, cum se integrează această muzică în structurile, mereu dinamice și fluide, ale societății moderne și care-i sunt resorturile și formele actuale de manifestare în arealul estic al românității culturale, respectiv, Republica Moldova/Basarabia și nordul Bucovinei (astăzi – regiunea Cernăuți, Ucraina).

În contextul prezentului demers facem diferența de nuanță și de sens ce există între noțiunile *muzică populară* și *muzică tradițională*. Deși ambele noțiuni trimit la *muzica poporului*, ele nu sunt, totuși, identice în conținut. Fiecare din ele se referă la cultura muzicală a

diferitor segmente sociale ale poporului. Întrucât ambele noțiuni au ca bază semantică comună cultura sau arta provenită *din popor*, deseori ele au fost tratate ca și sinonime, ceea ce a și creat serioase probleme de identificare a domeniului de cercetare. Se cunoaște, spre exemplu, că romanticii din perioada formării statelor naționale asociau noțiunea *popor* exclusiv cu țărănimea, cu trăitorii de la sate. Ideologii de stânga – socialiștii și marxiștii – restrângeau sensul noțiunii *popor* la clasa muncitoare, la proletariatul de la orașe, iar liberalii – o extindeau la toate clasele sociale. În cele ce urmează vom argumenta necesitatea abordării complexe și holistice a noțiunii de *sincretism al culturii populare contemporane*, care ar permite delimitarea mai multor categorii ale popularului muzical în Republica Moldova, drept reflex al stratificării sociale și culturale din epoca modernă.

O delimitare clară a noțiunilor de *muzică populară* și *muzică tradițională* s-a impus, în etnomuzicologia occidentală, în deceniul opt al secolului XX. Astfel, când vorbesc de muzica populară sau *pop music*, antropologii și etnomuzicologii din Vest se referă, de fapt, la cultura populară a întregii societăți. Muzica populară este tratată de ei ca fiind expresia culturii comune a societății moderne, privită în ansamblul ei. În opinia lui John Blacking, această muzică își merită apelativul de *populară* tocmai datorită faptului, că este „cea mai apreciată de majoritatea poporului” [1, p.13] (trad. n.). Ea este, de fapt, o muzică a tuturor, este *muzica comunicării* dintre toți oamenii ca membri ai unei societăți.

Spre deosebire de aceasta, noțiunea de *muzică tradițională* (asimilată, până la sfârșitul anilor 70, cu domeniul *folk music*, cu muzica poporului din clasele urbane inferioare, utilizată – în opinia lui Lothaire Marbu, – și „cu sens parcimonios și dezavantajos în etnomuzicologie” [2] (trad. n.), a fost redusă strict la cultura orală țărănească, la tradițiile și practicile muzicale ale micilor comunități rurale. În contextul societății moderne urbanizate, muzica tradițională constituie doar un segment al muzicilor populare. Ea se distinge însă prin stilul său ancestral, prin amprenta istorică, locală, etnică, regională, orală și comunitară. *Convenția UNESCO* (Paris, 2003, art. 2.1), recunoaște muzica tradițională ca fiind parte importantă a patrimoniului cultural imaterial al umanității.

Între muzica tradițională, ca exponentă a culturii micilor comunități rurale, și muzica populară, ca exponentă a culturii marilor societăți naționale, există relații strânse și indisolubile ca dintre parte și întreg. În opinia muzicologului Telef Kvifte, câmpul semantic al utilizării determinativului *folk* este pluridimensional. În contextul cultural al modernității, el procură diverse semnificații. Astfel, asociat muzicii tradiționale, *folk* construiește astăzi era romantică națională, referindu-se, de regulă, la țărani, la trăitorii izolați în natură, pe când același *folk*, asociat muzicii populare contemporane, reprezintă un construct al societății urbane. Această realitate ontologică ne sugerează ideea că, în contextul societății contemporane, muzica tradițională trebuie privită ca un aspect, dar și ca element distinct al culturii populare. Ea nu poate fi studiată și nici înțeleasă pe deplin în afara sistemului sincretic al muzicii populare globale din societate.

Muzicile populare din Republica Moldova și nordul Bucovinei traversează astăzi un proces de profunde schimbări, mutații și reconfigurări, dictate de noile condiții socioculturale din perioada tranziției post-sovietice de după 1990. Este perioada, în care s-a produs o fractură profundă în viața culturală, caracterizată prin re poziționarea actorilor sociali, restructurarea pivoților culturali și transformarea vechilor paradigme culturale. *Noii lăutari* pun mare preț pe asimilarea ingenioasă a inovațiilor tehnologice. A fi un bun muzicant înseamnă astăzi, mai mult ca oricând, „a stăpâni eclectismul, competența tehnică și experiența” [3, p.684] (trad. n.).

Încă pe la începutul anilor '90, muzicologul Gruia Stoia semnală faptul, că sferele noțiunilor *tradițional*, *popular* și *folcloric* au ajuns să se întrepătrundă puternic, fără a fi însă identice în conținut. Discrepanța dintre sensul atribuit termenului *popular* și starea de fapt a culturii populare devine tot mai evidentă astăzi [4, p.212]. Noua muzică populară este, prin forța lucrurilor, oglinda tuturor demersurilor globalizante ale societății actuale. Pentru a fi înțeleasă, e necesară, deci, o nouă abordare.

Categorii ale popularului muzical în Republica Moldova

Astfel, în condițiile socioculturale actuale, distingem patru categorii (sau genuri, tipuri, domenii, direcții) principale de manifestare ale popularului muzical din Republica Moldova: 1) *muzica tradițională*, 2) *muzica folclorică*, 3) *muzica neo-tradițională* și 4) *muzica populară modernă*. Aceste categorii sunt în strânsă relație și nu pot fi disociate decât la nivel analitic. În domeniul public, ele interacționează pe multiple planuri, se influențează și se induc reciproc. De aceea, ele nu pot fi înțelese și nici studiate separat. Fiecare categorie reprezintă un anumit *pattern* (model) social, un comportament de grup și un stil distinct de muzică, axat pe norme estetice, genuri și forme de creație specifice, pe modalități proprii de producere, transmisie și circulație, agreeate și promovate în anumite segmente ale societății, mai restrânse sau mai largi, fiind recunoscute ca și valori ale culturii imateriale, cu funcții sociale și psihologice coercitive, unificatoare și educative, cu rol de mediator și liant social, în calitate de obiect de schimb și consum social. Categoriile muzicale enunțate reflectă un anumit tip de stratificare socială a culturii populare contemporane, un barometru al diferențierii sociale, capabile să producă elemente de particularitate pentru diverse grupuri sociale. Le vom schița pe scurt, fără a intra în detalii.

1. *Muzica tradițională* – un termen mai nou, acreditat în muzicologie pe la mijlocul anilor 70 ai secolului al XX-lea, care vine să se substituie celui mai vechi de muzică *folclorică* sau *populară*, inclusiv calificativelor folosite de antropologie (muzică *exotică*, *primitivă*, *tribală*, *analfabetă*) – reprezintă muzica orală vernaculară, o muzică interpretată în interiorul comunităților rurale, axată pe tradiție, adică pe transmisia orală din generație în generație, în baza practicării, co-participării, învățării, asimilării și interpretării vii. În virtutea circulației orale, creațiile muzicii tradiționale se fac și se refac mereu, în funcție de context și circumstanțe, fiind produse anonime, colective, spontane, improvizatorice, variaționale, puternic integrate obiceiurilor și tradițiilor culturale locale, etnice, comunitare. Muzica tradițională constituie astăzi un domeniu destul de redus de funcționare. Ea cuprinde formele vechi de manifestare instrumentală, vocală și vocal-instrumentală, genurile specifice, precum muzica de dans, muzica păstorească, muzica festivă și rituală de nuntă, repertoriul calendaristic de Crăciun și Anul Nou, muzica de înmormântare, cântecele de joc ale copiilor, cântecele de leagăn, cântecele lirice non-rituale, doinele, cântecele epice etc. Muzica tradițională constituie un element important al patrimoniului cultural imaterial, parte a istoriei și memoriei culturale naționale. Astăzi, în epoca globalizării, odată cu destrămarea comunităților rurale tradiționale – focar și generator social, – ea a intrat într-un proces accentuat de desuetudine și necesită protecție și documentare specială, așa cum prevede *Convenția UNESCO* din 2003.

2. *Muzica folclorică* (sau *folcloristică*) reprezintă domeniul activității de restaurare, resuscitare și valorificare a elementelor de muzică tradițională (țărănească) veche într-un context sociocultural nou, mai larg, diferit de cel nativ, și anume: scena, festivalul, concursul, concertul, serbarea populară, turneul artistic, radioul, televiziunea, mass media, educația, industria discografică, turismul, viața culturală urbană etc. Promotorii acestei categorii de muzică sunt ansamblurile folclorice amatoriști și profesionale, apărute la oraș, prin anii 70, drept ecou întârziat al mișcării *folk revival* din Occident (1950–1980), dar și ca simbol al *noii unde folclorice* din spațiul sovietic, ce luase avânt pe la mijlocul anilor '60 ai secolului trecut, în contextul tendinței de emancipare și afirmare națională, controlată politic, din perioada dezghețului ideologic hrușciovist. Agenții principali ai mișcării de revitalizare sunt folcloriștii practicieni, cântăreții amatori și profesioniști, intelectualii, tineretul studios, cărturarii, în general, oamenii în majoritate proveniți de la sat, dar instruiți la oraș, al căror scop este să redescopere și să popularizeze în rândul marelui public urban și al turiștilor străini autenticitatea, valoarea estetică, istorică, național-identitară a creației țărănești din anumite regiuni, deja apuse sau date uitării. În arena scenei urbane, militanții acestui curent tind să reînvie o realitate culturală rurală, pre-industrială, revolută, cvasi muzeală, pretins antică, patriarhală,

medievală sau, cel mult, de secol XIX. Folcloriștii pun accentul de bază pe imaginile culturale paseiste, pe folosirea costumelor populare, instrumentelor muzicale vechi, repertoriilor muzicale, coregrafice și teatrale regionale, pe maniera specifică de intonare a cântecelor. Exigențele prezentării scenice a materialului conduc uneori însă la anumite devieri de la normele tradiției orale (ruperea din contextul nativ, selecția arbitrară, scenarizarea, dramatizarea, teatralizarea, intonarea exagerată, modificarea cadrului cronotopic al creațiilor), iar alteori – la inventarea, mistificarea, prezentarea fragmentară și trunchiată a tradițiilor și repertoriilor muzicale. La afirmarea demersului folcloristic în muzica populară a contribuit și rețeaua muzeelor, a meșterilor de instrumente și costume populare, catedrele de etnologie, de muzică și canto popular, deschise, prin anii 60-80, în cadrul unor instituții de învățământ din RSS Moldovenească și alte republici ale fostei URSS. În diferite perioade ale mișcării folcloristice, melodiile tradiționale au fost redescoperite, re-imaginate și reinterpretate într-un mod particular, deseori folosind însă tehnologii, instrumente și stiluri specifice noilor generații. Demersul folcloristic se axează pe conceptul de ruralitate ca element principal al discursului. Ruralitatea prezentată este însă una mai mult închipuită decât una reală. Metoda folcloristică valorifică diversele viziuni despre ruralitate, de la cele pastorale, paseiste și țărănești, până la cele mai radicale, moderne, ironice și umoristice. Reprezentativ pentru direcția folcloristică în muzica populară din Republica Moldova este ansamblul etnofolcloric *Tălăncuța* din Chișinău, fondat în 1983 și condus de Andrei Tamazlăcaru. De-a lungul a peste 30 de ani, acesta a creat o veritabilă școală folcloristică, devenind o puternică sursă de inspirație și de imitație pentru zeci de ansambluri de profil (*Plăieșii*, *Opincuța* din Chișinău, *Țărăncuța* din Durlești și multe altele similare din întreaga țară).

3. *Muzica neo-tradițională* – un termen propus de cercetătoarea americană Donna Buchanan în 1995 [5], – desemnează o nouă categorie de muzici populare, promovate de orchestrele populare, ansamblurile de muzică și dans popular, profesioniste sau amatoricești, de regulă, sponsorizate și patronate de stat. Cu rădăcini în perioada interbelică, acestea s-au dezvoltat puternic în perioada sovietică postbelică și continuă să fie prolifică până în prezent. Orchestrele reprezintă un simbol al profesionalizării, standardizării și instituționalizării naționale a formelor și stilurilor de muzică tradițională în contextul hegemoniei culturale și controlului guvernării politice. Muzica neo-tradițională tinde să se impună drept etalon al modernizării moștenirii culturale orale în sensul alinierii acesteia la modelele și practicile profesionalismului muzical occidental. Infrastructura socială, principiile de creație și de diseminare a acestei muzici se axează pe: standardizarea structurilor, rolurilor și competențelor în cadrul orchestrei populare; standardizarea sistemelor sonore ale vechilor instrumente populare (cobză, fluier, țambal, nai); interpretarea în grup; gruparea instrumentelor în ansambluri, după modelul simfonic; cooptarea (în locul lăutarilor) a muzicienilor școliți; diferențierea funcțiilor de dirijor, solist vocal și instrumentist; notarea materialului muzical sub formă de știmă, partitură, compoziție, prelucrare și aranjament; afilierea instituțională a ansamblurilor și orchestrelor la filarmonici, studiouri radio și TV, case de cultură, universități etc. Standardizarea mijloacelor de expresie, a formelor de organizare și de interpretare în orchestră a favorizat abordarea simfonică a surselor de muzică tradițională. Forma scrisă a materialului, partitura muzicală a redus puternic sau a eliminat cvasi total caracterul spontan, improvizatoric, variațional, specific interpretării orale, lăutărești. În schimb, de o evoluție fulminantă s-au bucurat genurile concertistice, de virtuoziitate și înaltă performanță artistică, precum suita, potpuriul, horele și sârbele de concert, cântecele și melodiile *în stil popular* sau *pe motive populare*, scrise de autor, fenomen cunoscut în muzicologia balcanică, sub noțiunea de *muzică populară nou-compusă* (novokomponovana narodna muzika). Reprezentative pentru direcția neo-tradițională în muzica populară contemporană din Republica Moldova sunt renumitele orchestre și ansambluri de cântec și dans popular *Folclor*, *Lăutarii*, *Fluieraș*, *Joc*, *Plai moldovenesc* și multe altele similare.

4. *Muzica populară modernă* reprezintă domeniul re-contextualizării și valorificării surselor de muzică tradițională locală în albia culturii populare globale, constituind un sub-gen al categoriei de muzică comercială *World Music* (muzica lumii). Ne mai găsim un răspuns adecvat momentului de schimbări radicale în viața socioculturală, politică și economică, muzica tradițională din Republica Moldova este nevoită astăzi să accepte noile forme de modernizare tehnologică, de incorporare electronică și digitală, în baza noilor stiluri ale culturii populare occidentale, survenite pe valul deschiderii și globalizării de după 1990. Noua muzică populară pune accentul pe utilizarea instrumentelor electronice, precum sintetizatorul, calculatorul, mijloacele multimedia, datorită cărora se produc schimbări substanțiale la nivelul calității sonice a materialului: culoare, intensitate, timbru și ritm. Sunetul muzical nu e pur și simplu emis de instrumente sau de vocea umană, ca în trecut, ci e de-construit, re-modelat sau *pus pe fire*, cum s-ar spune, difuzat puternic de diverse mașinării, fiind regizat și re-intonat după parametrii noilor tehnologii electroacustice. Astfel, adoptând noile schimbări în infrastructura interpretării, genurile vechii muzici locale de dans (horă, bățută, brâu, sârbă), cântecele și melodiile de nuntă, de petrecere, de dragoste etc. capătă o nouă viață pe scena lumii moderne, fiind preluate și vehiculate de numeroase formații artistice ce valorifică stilurile de fuziune culturală, aflate în topul muzicilor *world*: *ethno-pop*, *ethno-jazz*, *ethno-folk*, *ethno-rock*, *pop-folk*, *balkan-ethno* ș. a.

Muzica populară modernă exprimă sinteza dintre formele muzicii vechi tradiționale din regiune, gândirea muzicală occidentală și noile tehnologii electroacustice. Această categorie culturală leagă muzica locală, încetată a mai fi parohială și imuabilă, de o alteritate globală, mult mai profitabilă în termeni economici. Creațiile muzicii tradiționale locale sunt selectate, revizuite, prelucrate, reinterpretate, resetate, copertate tehnologic, prezentate pe marile scene ale lumii și comercializate de giganții industriilor culturale. Se impune astfel o nouă formă de negoț cu mărfuri etnografice la răspântia secolelor XX-XXI. Susținerea practicilor artistice locale în declin, fixată drept obiectiv al politicilor culturale guvernamentale și al recomandărilor emise de forurile UNESCO, se transformă facil în comercializarea alterității culturale hibride, prin factorii mediatici moderni: festivaluri, concursuri internaționale, posturi de radio și TV, producție discografică și comerț cu muzici de metisaj pan-balcanic, pan-european și global. În acest context, muzica populară modernă din Republica Moldova constituie un element al sistemului economic mondial, prin care marile companii transnaționale prelevează și transferă plusvaloarea produsului cultural de la o zonă, mediu social, țară sau grup social la altul. Autenticitatea creațiilor populare, adesea clamată și invocată de promotori, devine un simplu element al strategiei de marketing, prin care se mobilizează interesul marelui public consumator de pretutindeni. Dominația etnocentrismului în cultura populară de altădată se transformă astăzi în dominația *world music*, care glorifică principiul hibridizării, metisajului și schimbului cultural la nivel global. Reprezentative pentru direcția modernă în muzica populară din Republica Moldova sunt, spre exemplu, formațiile *Trigon*, *Zdob și zdub*, *Akord* și multe altele.

Fenomenul muzicilor populare moderne din Republica Moldova se înscrie astfel într-un trend cultural mai larg din regiunea Europei de Est și de Sud-Est, exprimat în stilurile *čalga* la bulgari, *rebetiko* și *laiká* sau *laiko-pop* la greci, *turbo-folk* la sârbi ș.a. El merită atenția sporită și studiul serios din partea muzicologilor, așa cum o demonstrează și ramura specială a muzicologiei populare, fundamentată în paginile revistei internaționale electronice *Popular Musicology Online* (PMO).

În concluzie, putem spune, că atât timp, cât termenii mediatici, folosiți în spațiul public din Republica Moldova, vor suferi de un vid cultural, de anacronism și ambiguitate semantică și nu vor avea o acoperire științifică, se va perpetua la nesfârșit un climat nesănătos în crearea, producția și diseminarea muzicii populare. De aceea, etnomuzicologiei de astăzi i se cere să studieze tradițiile culturale în starea lor actuală. Să dezvăluie categoriile, formele, curențele și

direcțiile actuale de evoluție ale muzicii populare. I se cere să identifice relația lor atât cu sursele antice, cât și cu realitățile sociale moderne. Să ofere un cadru conceptual și terminologic adecvat momentului istoric al tranziției. Să elucideze cum elementele de cultură ale *Altora* sunt adoptate, asimilate și transformate în bun cultural propriu. Să propună recomandări factorilor decizionali.

Referințe bibliografice:

1. BLACKING, J. Making artistic popular music: The Goal of True Folk. **In:** *Popular Music, Vol.1, Folk or Popular? Distinctions, Influences, Continuities*. Cambridge University Press, (1981), p. 9-14.
2. MARBU, L. Propos préliminaires à une archéologie de la notion de "musique traditionnelle". **In:** *ethnographiques.org*, No. 12 - février 2007 [Online] [citât pe 15 noiemb. 2014]. Disponibil pe Internet : <www.ethnographiques.org/2007/Mabru.html>
3. PERRENOUD, M. La figure du musicien. Musiques populaires contemporaines et pratique de masse. **In :** *Ethnologie française*, 2003/2, Tome XXXVII, p. 683-688.
4. STOIA, G. O chestiune de terminologie: folclor și muzică tradițională. **În:** *Centenar Constantin Brăiloiu*. Îngrijitori de ediție Vasile Tomescu și Michaela Roșu. București: Editura muzicală, 1994, p. 211-213.
5. BUCHANAN, D. Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras. **In:** *Ethnomusicology*, Journal of The Society for Musicology, Vol.39, No.3, 1995, p. 381-416.

THE INTERNATIONAL LEGACY OF MOLDOVAN FOLKLORE MUSIC: AURALITY AND IMPROVISATION

PATRIMONIUL INTERNAȚIONAL AL FOLCLORULUI MOLDOVENESC: ORALITATE ȘI VIRTUOZITATE

RODNEY GARNETT,

PhD, University of Wyoming, USA

Summary: *The ongoing contributions of Moldovan folklore musicians to music across many countries are powerful and unique. Acute aural sensitivity and highly developed improvisational skills, as essential aspects of Moldovan folklore music performance, have enabled many Moldovan folklore musicians to become leaders in 21st century musical arenas throughout the world. This American author will relate his experiences with some of these musicians and their exceptional abilities as communicators and performers in a broad range of styles and settings. These include the successes of Moldovan ethno-jazz at the Sala cu orgă, folklore music in cities and small towns in the American west, and composition, teaching, and performing in academies in the United States and Ireland.*

Keywords: *aurality, improvisation, moldovan folklore music, nai.*

Rezumat: *Contribuția constantă a muzicienilor ce interpretează folclorul moldovenesc, în lumea întreagă, este unică și inestimabilă. Sensibilitatea orală acută și talentul pentru improvizație, ca elemente esențiale ale interpretării populare, au făcut ca numeroși interpreți moldoveni să devină, în secolul XXI, lideri pe scenele muzicale din cele mai diverse țări ale lumii. Autorul articolului relatează impresiile legate de acești muzicieni extrem de înzestrați, - ca informatori și interpreți într-o gamă largă de stiluri de și contexte culturale. Printre acestea se numără succesele obținute la Festivalul Ethno-Jazz desfășurat la Sala cu Orgă, muzica folclorică în orașele mari și mici din vestul Americii și compoziția, predarea și interpretarea în Academiile de Muizcă din Statele Unite și din Irlanda.*

Cuvinte-cheie: *oralitate, improvizație, folclor muzical moldovenesc, nai.*

Essentials Skills for Moldovan Folklore Music Performance

Acute aural sensitivity and highly developed improvisational skills are essential aspects of Moldovan folklore music performance. These abilities are actively fostered in Moldovan homes, schools, families, and communities and have prepared many Moldovan folklore musicians to become leaders in 21st century musical arenas throughout the world. This paper

will relate some of my own experiences with these musicians and their exceptional abilities as communicators and performers in a broad range of styles and settings.

When I lived in Chișinău during 2010-2011, I asked many Moldovans this question; “What can Moldovan music and musicians offer to performers and audiences outside of Moldova?” They most commonly responded that Moldovan musicians are exceptional, and that Moldovan folklore music is something special that Moldova has to offer the rest of the world. People told me many stories about excellent Moldovan musicians who were currently performing in professional orchestras or working as soloists, conductors, and composers throughout Europe, Russia, and the United States. Moldovans told me that participation in the production and performance of folklore music encouraged the high level of virtuosity and musicianship common among professional Moldovan instrumentalists, dancers, and singers. As outsiders, American anthropologist Jennifer Cash and I both observed that taking part in local performances of folklore music and dance was important for helping very young Moldovan children to develop physical abilities and artistic sensibilities [1, p.58].

The highly relational essence of aural learning predominant in Moldovan folklore music causes musicians and audiences to embody strong feelings, opinions, and actions related to musical performance, and contrasts with the more visual, quantitative, and teacher-oriented learning pervasive in American musical training. Aurality plays a powerful role in shaping embodied responses among Moldovan musicians generally and folklore musicians specifically that is greater than its role in schools in the United States. Learning by ear is seen as a special and unusual process for young American music students. In Moldova, learning by ear is more commonly a first step for becoming a professional musician, as it is necessary and encouraged for many reasons in both formal and informal settings. Learning by ear without depending on the extra steps required by reading music allows Moldovan musicians to hear and reproduce music more readily and expressively in socially interactive settings.

In order to successfully participate in virtuosic Moldovan folklore music, musicians must perform intonation, timbres, and complex rhythms that are not easy to learn and reproduce from sheet music. Tuning is more complex than the equal tempered system of the piano, favored timbres differ from classical orchestral or American jazz sounds, and rhythms such as *aksak* or *câdaneasca* are difficult for outsiders to comprehend and perform. Good Moldovan folklore musicians use their embodied senses of pitch, timbre, and rhythm to instantly create and weave complex improvisations along with their musical colleagues, and are well-prepared to improvise in American jazz and other forms.

The critical difference between improvisations by Moldovan musicians and those of jazz improvisers is temporal and textural. Folklore musicians work within the active structure of an ongoing melody and strong rhythmic movement that they themselves must maintain while improvising. What Eitan Wilf called “creative intentionality” is demanded of both folklore and jazz improvisers, but jazz players are normally given a “break” in which the accompanying instruments maintain rhythmic and harmonic structures while the soloist plays “freely” within the parameters of a given style. Jazz improvisers are expected to present and communicate something personal and important about themselves through conforming to modern ideals of individual creativity and recognizable semiotic forms [2, p.607]. The improvisations of Moldovan folklore musicians are more similar to Persian and Indian classical music, “early” western classical music, and other folk music traditions in which improvisations are guided by movement toward a destination and negotiation with the sounds and ideas of others to create new innovations for each performance. They play melodies so that they are recognizable yet innovative and individual. These improvisations change gradually as each performer generates and reproduces successful improvised nuances and ornamentations.

American Carol Silverman has emphasized the “almost sacred place” of improvisation among Balkan musicians performing wedding music and other forms with clearly pre-

scribed ceremonial melodies and dances [3, p.27]. Musicians have historically been motivated to generate new musical materials for masters and patrons, but innovation and improvisation are also valued for their artistry, and folklore musicians continue to generate new ideas in new situations [3, p.26].

Moldovan musicians consistently told me about two models for learning by ear that permeated their ideas about developing musical skills; *lăutari* and the Russian conservatory system. *Lăutari*, commonly held to be musical role models, must be capable of learning, performing, and improvising in many diverse styles of music completely by ear. According to ethnomusicologist Dr. Diana Bunea, a kind of *lăutar* school existed historically in which continuity of tradition was assured when talented children, “enthusiastic about music and always eager to learn,” lived in the homes of musicians, “catching the master’s secrets” as they learned and remembered songs by ear, eventually developing extensive musical memories [4, p.25, 28]. The emphasis on developing aural abilities at a very young age also permeated the Russian conservatory system, often presented to me as a superior model for academic musical training. Both of these contrast with the American academic system which is more dependent on visual and quantitative frames of reference such as sheet music and electronic devices, and the interpretations of designated musical authority figures.

While studying the nai at the Moldovan Academy of Music I was surprised by the tendency of musicians, teachers, and students to learn primarily by ear, even in the context of music schools or large ensembles. This is very different from the way I had always approached teaching music in the context of all levels of schools first in Australia and later in Colorado, Wyoming, and Canada. It certainly contrasted with the ways I learned to play music on the piano at home, and on the flute and other woodwind instruments in schools and universities. Now I can better understand the power of typically Moldovan frames of reference for music making in widely varying settings. These are five examples of how musicians exemplify the international legacy of Moldovan folklore music.

Chișinău, Moldova – Anatol Ștefanet

On February 17, 2011, I attended an evening of jazz at the Sala cu orgă in Chișinău. It was a free event and well publicized, and people kept streaming in until the hall was extremely full with at least half of the audience members happily standing in the aisles. More and more people kept coming in until it was like being on a giant “jazz *mashroutka*.” The featured performers were members of a jazz quintet from Slovakia, Czech Republic, and Hungary, touring to celebrate their new cultural and political ties. Neither the band members nor the EU representative who introduced them had ever been in Moldova and none of them spoke any Russian or Romanian. They were excellent, playing fantastic jazz solos with beautiful riffs that were well-conceived and performed. The Moldovan audience was politely enthusiastic and welcomed the opportunity to hear good jazz in the Sala cu orgă, but the celebration of EU and NATO membership was clearly not very effective.

The audience suddenly came to life when the great Moldovan folklore and ethno-jazz musician Anatol Ștefanet came onto the stage. He wore a wild shirt and carried a clay jug of homemade Moldovan wine to share with the others. Some of the other band members looked a bit nervous as they participated in performing two tunes with him, searching for appropriate sounds and riffs to play over the complex musical creations offered by Ștefanet. He proved himself to be a master communicator and energized the audience with his presence and his playing. He transformed the stately Sala cu orgă into a lively center for the best kind of musical collaboration among the band members and the audience. It became a “Moldovan jazz *mashroutka*” through his powerful musical essence, developed in the context of the sounds and life of Moldovan folklore music.

The American West – Touring Utah and Wyoming with Seven Moldovan Musicians

In 2013, I was thrilled to see widely varying American audiences energized and transformed by Moldovan folklore music and musicians. For three weeks during January and February, seven Moldovan musicians traveled around Utah and Wyoming in the western part of the United States. An instrumental quartet made up of Boris Rudenco, Marin Bunea, Edgar Ștefanet, and Grigore Severin traveled as the “La Taifas Quartet” because of their long association in the “house band” at Restaurantul La Taifas in Chișinău. They performed dozens of concerts in academic settings at the University of Utah in Salt Lake City and the University of Wyoming in Laramie, and in small towns around Wyoming. Every performance received a standing ovation and audiences invariably eagerly came up on the stage at intermission to see the instruments and meet the musicians. These master folklore musicians never used sheet music of any kind, relying instead on their combined musical memories and aural collaboration. They communicated effectively with their audiences without needing common spoken languages.

The Moldovan musicians made many personal connections and now, almost two years later, I still meet people who were profoundly affected by them. Young guitarist Maria Bunea performed classical pieces and interacted with students and community members at workshops and dances. Dr. Victoria Tcacenco and Dr. Diana Bunea coached college choirs as they prepared to perform Moldovan folklore pieces with the quartet, and taught university classes about musical life in Moldova. American audiences were unfamiliar with nai, cimbalom, and the kind of violin and accordion playing presented in folklore music. In spite of the difficulties of traveling during winter in the high plains and mountains, each of the Moldovan musicians showed exceptional abilities for connecting with the curious Americans who met them.

The American audiences tasted something of Moldovan folklore music as they participated in listening, singing, playing their instruments, and dancing. Some of the most interactive events were centered on coaching individual students while others involved hundreds of people in large circle dances. The quartet performed in the studios of Wyoming Public Media so that Moldovan folklore music was heard throughout a wide area of the western United States on radio. I could not have predicted the successful and enthusiastic response of so many Americans to the sensations of Moldovan folklore music.

American Academics – Igor Iachimciuc and Sergiu Roșca

The master Moldovan musician Dr. Igor Iachimciuc has shaped the lives of thousands of Moldovans and Americans through his compositions, teaching, recording projects, and cimbalom performances. Born in Edineț and educated in Moldovan music schools, he has won many awards as a performer and composer in both Moldova and the United States. Dr. Iachimciuc teaches composition at the highly-respected University of Utah School of Music. He continues to record and perform many innovative projects with Moldovan and American musicians. He is well-known at the University of Utah and in Moldova for his folklore performances and innovative collaborations. In addition to playing cimbalom, Dr. Iachimciuc is an accomplished guitarist and pianist.

His most recent ongoing work is with Moldovan violinist Marcel Ștefanet and flutist Cezar Cazanoi in the Folk-Jazz Trio *Mirage*. Two other recent recording projects reflect his abilities to improvise in both American jazz style and a highly complex Moldovan jazz oriented style. His CD *Country Roads*, recorded with bass player Jim Stout, features Iachimciuc and Stout playing masterfully in the jazz style, exchanging roles as soloist and accompanist. *Dialogue*, a collaborative ethno-jazz project with master Moldovan accordionist Edgar Ștefanet, was recorded with the two musicians on different continents but in the same musical world. Their playing on this project allows the listener to imagine the shared aural worlds of these two master folklore musicians, as they weave their improvisations into creations with emotional strength and delightful surprises. On the cover of *Dialogues* Iachimciuc asks, “I often wonder what I can do in the West

with such a typical instrument as the cimbalom.” He has taken his aural and improvisatory abilities based in Moldovan folklore music, to become an influential and important member of a world-wide musical community of composers, performers, and teachers.

Sergiu Roșca, a Moldovan musician with extensive training and experience in Moldovan schools and public media, also taught and studied in the University of Utah School of Music, where he completed his PhD in composition. He was inspired by Moldovan folk music and strong feelings of nostalgia when he wrote his *Three Preludes* for piano based on the melody of a *doina*, and *Cave Promenade* for electronics and fixed media. He wrote to me recently about growing up during a time when Moldovan folk music was “an inseparable component of life” and folk music was in the souls of Moldovan people, as it had been for centuries. It continues to be the inspiration for his work, and influences people all over the world who perform and hear his music.

Iulian Pușcă in Dublin

Iulian Pușcă, a young Moldovan naiist, has begun to challenge the apparent geographic limitations for Moldovan folklore instrumentalists. Following many years of study and performances in Moldova, he moved to Dublin, Ireland in the fall semester of 2011 to seek a master’s degree in performance as a naiist by studying with master classical flute teachers in the Irish university system. He won the Irish Freemason’s Award as Young Musician of the Year in 2012, and completed his degree with first class honors at the Dublin Technical Institute in November 2013. Pușcă’s ability to play many styles of music on nai had challenged the idea that it is an instrument just for playing Moldovan folklore music, and his excellent performances and presence on YouTube are making the nai known in jazz and rock music circles throughout Europe.

Tim Ingold and Elizabeth Hallam wrote that cultural improvisation is generative, relational, temporal, and simply “the way we work” as humans. For musicians, musical improvisation is “generative,” allowing them to produce and reproduce new ideas in the context of melodies, improvisatory models, and timbres they have heard and remembered. They use these ideas to respond to the sounds they hear produced by their colleagues in intersubjective, relational, and temporal improvisatory spaces [5, p. 6, 9]. In addition, improvisation characterizes the way they work in music and in daily life.

Improvisation is part of the essence of the way that Moldovan folklore instrumentalists work, both in playing music and in finding new ways to live in Moldova and internationally [5, p. 12, 15]. Their exceptional aural and improvisatory skills are an important legacy of Moldovan folklore music, and their contributions to the world of music and musicians around the world are powerful and unique.

References:

1. CASH, J. R. Villages on Stage: Folklore and Nationalism in the Republic of Moldova. **În:** *Halle Studies in the Anthropology of Eurasia*, 26. Berlin: LIT Verlag, 2012.
2. WILF, E. Sociable Robots, Jazz Music, and Divination: Contingency as a Cultural Resource for Negotiating Problems of Intentionality. **In:** *American Ethnologist* 40(4):605-618, 2013.
3. SILVERMAN, C. *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. American Music Spheres. Mark Slobin, Series Editor. Oxford: Oxford University Press, 2012.
4. BUNEA, D. Tradiția Lăutărească din Republica Moldova: Istorie și Contemporaneitate; Teze Preliminarii. **În:** *RevArt – etnomuzicologie*. 2010, Nr. 1, p. 25-38.
5. INGOLD, T., HALLAM E. Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction. **In:** *Creativity and Cultural Improvisation*. Elizabeth Hallam and Tim Ingold, eds. ASA Monographs 44, p. 1-24. Oxford: Berg, 2007.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В СИСТЕМЕ ЦЕННОСТЕЙ СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

FOLCLORUL MUZICAL ÎN SISTEMUL VALORIC AL CULTURII VEST-EUROPENE CONTEMPORANE

FOLK MUSIC WITHIN THE SISTEM OF VALUES OF MODERN WESTERN CULTURE

Валерий МОЗГОТ,

Профессор, доктор педагогических наук,
член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования,
академик Академии педагогических и социальных наук,
Адыгейский государственный университет, Майкоп, Россия

Резюме. В статье обсуждается роль и место музыкального фольклора как важной составляющей в системе ценностей культуры ряда стран Западной Европы. Исследование осуществлялось в период 2012-2014 гг. Были использованы методы включенного наблюдения, контент-анализа научных источников. При этом фиксировалась частота проявления отдельных фактов звучащей музыкальной среды гг. Праги, Мюнхена, Вильнюса, Риги, Белграда и проводился экспертный анализ этих фактов. В итоге можно утверждать, что в современной звучащей среде ряда западноевропейских столиц преобладают мотивы глобализации, обусловленные англо-американскими влияниями. Отсюда вполне закономерно «уходит в тень» и уменьшается удельный вес национального музыкального фольклора в культуре, за исключением музыкальной культуры Сербии и бывшей Югославии. Они сохраняют и пропагандируют образцы собственного музыкального фольклора.

Ключевые слова: фольклорная музыка, западная современная культура, звуковая окружающая среда.

Rezumat. În articol sunt discutate rolul și locul folclorului muzical ca parte componentă importantă în sistemul de valori culturale ale țărilor Europei occidentale, rezultate din cercetările efectuate de autor în perioada 2012 – 2014. Au fost utilizate metode ale observației directe, a analizei de context a surselor științifice. Totodată, au fost fixate și analizate experimental frecvența manifestării unor fapte concrete ale spațiului muzical sonor al orașelor Praga, Munich, Vilnius, Riga, Belgrad. În concluzie, putem conchide că în spațiile sonore contemporane ale unui șir de capitale europene predomină motivele globalizării condiționate de influențe anglo-americane. În consecință, folclorul muzical național, în cadrul sistemului cultural al acestora „rămâne în umbră”, cu excepția Serbiei și a țărilor din fosta Iugoslavie, unde încă se mai păstrează și se propagă propriul folclor muzical.

Cuvinte-cheie: muzică folclorică, cultura occidentală contemporană, spațiu sonor.

Summary. The paper discusses the role and place of folk music in the value system of culture of some countries in Western Europe. This research was carried out in the period 2012-2014. The author used methods of direct observation and content analysis of scientific sources. Simultaneously we fixed the frequency of manifestations of individual facts of the sounding musical environment in Prague, Munich, Vilnius, Riga and Belgrade and provided an expert analysis of these facts. As a result, we can state that in the modern sounding environment of a number of West European capitals the motifs of globalization dominate due to the Anglo-American influence. The national folk music in culture “goes into the shadows”, except the musical culture of Serbia and of the former Yugoslavia. They are preserving and promoting the samples of their own folk music.

Keywords: folk music, western modern culture, sounding environment.

В предлагаемом исследовании сделана попытка проанализировать роль и место музыкального фольклора как важной составляющей в системе ценностей культуры ряда стран Западной Европы. При этом мы исходили из того, что музыкальный фольклор любого народа включает вокальное, инструментальное и музыкально-танцевальное творчество. Он сочетает в себе специфичность художественных образов с жанровым многообразием тематики и отличается яркой этнической самобытностью, богатством стилевых форм в пределах конкретного национального искусства. Наше исследование осуществлялось в период 2012-2014 гг., при этом были использованы методы вклю-

ченного наблюдения, контент-анализа научных источников. Особенностью работы было то, что определялись предварительно лишь общие направления наблюдения за звучащей музыкальной средой. Результаты его фиксировались в свободной форме, как в процессе наблюдения, так и после него, по памяти. Выступая в роли наблюдателя, мы включали в программу исследования не только регистрацию частоты проявления отдельных фактов звучащей музыкальной среды гг. Праги, Мюнхена, Вильнюса, Риги, Белграда, но и экспертный анализ этих фактов. В итоге фиксировалась целостность ситуации восприятия конкретных музыкальных произведений, в том числе и образцов музыкального фольклора, формировались оценки, делались определённые выводы.

Нами выяснилось, в частности, что в пространстве звучащей музыкальной среды гг. Праги, Вильнюса и Риги преобладает музыка англо-американской традиции в виде рэгтаймов, спиричуэлс, блюзов и т.д. В Праге на Староместской площади («сердце Праги»), Вацлавской и Малостранской площадях звучат рэгтаймы С. Джоплина, шотландская волынка с народными напевами, популярные песни разных культур в джазовой аранжировке. Подобную картину мы также наблюдали в Риге и в Вильнюсе. Современная музыкальная среда ряда городов Германии (Мюнхена, Дрездена) отражает причудливую смесь, «микст» (или как говорят немцы «гемишт») музыкальных потребностей слушателей, среди которых отдается значительное предпочтение произведениям то академической музыкальной традиции, то рок-музыке, то музыкальному фольклору. В самом центре Мюнхена, на площади возле памятного *Хофбройхауза* звучат и немецкие марши, и популярные композиции группы *Metallica* и еврейский музыкальный фольклор *Хаве нагила*, *Семь сорок*, *Ша штил* и др.

Контент-анализ работ современных западных авторов (Е. Алекнайте, Р. Апанавичиуса, Р. Гржегоржа, Е. Савискайте, И. Слепавичуте, Б. Мики, Д. Петраускайте, Р. Станевичуте, Н. Озаренской и др.) свидетельствует о различном уровне интереса к музыкальному фольклору, рассмотрении его роли и места в формировании музыкального мира слушателей разных стран.

Например, в исследовании Егле Алекнайте [1] речь идёт о возрождении литовской этномузыки. Новые идеи возрождения этнической музыки и её форм связаны с перспективами изучения музыки как социального феномена. Одна из таких перспектив была развита Томасом Турино, который выделил три типа музыкальной культуры: участвующая, представляющая и высокопрофессиональная. В первом типе культуры нет чистого разделения между исполнителем и слушателями. Каждый участник становится музыкантом-практиком. Чистое разделение на исполнителей и слушателей свойственно второму типу культуры и стало возможным благодаря профессионализму музыканта-исполнителя. Музыка в третьем типе культуры развивается благодаря записи и максимально «отсутствующей» роли слушателя в музыкальной практике. Цель исследования Е. Алекнайте – обсудить формы этнической музыки, возрождающейся в Литве, и их принадлежность тому или иному типу музыкальной культуры на основе теории Т. Турино (по наблюдениям в период 2008-2013 гг. за репертуаром концертов, фестивалей, интервью с исполнителями, организаторами и слушателями). В итоге, исследователем делаются выводы о том, что оригинальность этнической музыки ставит своей целью оживление литовского движения возрождения. Она, очевидно, принадлежит к первому типу культуры. Коллективы стилизованного фольклора, известные с первой половины XX века, и композиторы академической музыки используют элементы этнической музыки, главным образом, представляя и перепредставляя культуру. Более поздние фольклорные ансамбли и движения стараются создать свою исполнительскую культуру, и эта цель становится важным элементом идеологии возрождающейся этномузыки.

Одна из важных проблем развития системы ценностей слушателей на основе осмысления духовной проблематики, в том числе и на почве фольклорных пластов му-

зыкальной культуры, выдвигается в исследовании Н. Озаренской [2]. В результате анализа духовной проблематики в современном композиторском творчестве Республики Молдова автор справедливо полагает, что современный композитор ощущает себя наследником тысячелетнего духовного опыта европейской музыкальной культуры, а потому неизбежно обращается к ценностям культуры как к ориентиру и важнейшему способу творческой самореализации.

О возможностях использования музыкального фольклора в других музыкальных сферах, в данном случае, джазовой музыке, речь идет в работе польского исследователя Рубина Гржегоржа *Воплощение фольклора в джазовых композициях Збигнева Намисловского* [3]. З. Намисловский – один из наиболее выдающихся польских джазовых музыкантов. Он дебютировал в конце 50-х гг. XX века, играя на виолончели в современном Комбо-бэнде. Он создал свои первые аранжировки, вдохновленный польскими фольклорными песнями *Горные мотивы*, *Курительная трубка*. В своих джазовых композициях он использовал нетрадиционные метры 5/4, 7/4, 15/8, типичные для польской фольклорной музыки. Кроме этого, он пригласил инструменталистов из фольклорного *Горного ансамбля* Я. Карпиела, что дало повод критикам назвать его как джазовым, так и фольклорным музыкантом.

Включению элементов этнической культуры в альтернативные музыкальные фестивали посвящена работа Ингриды Слепавичюте [4]. Такие фестивали привлекают внимание к различным формам сохранения этнической культуры. Слушатели могут убедиться, что это альтернатива не только коммерческой поп музыке, но также и этническому культурному движению за возрождение традиций, поддерживаемому и координируемому государственными системами. В исследовании представлены два фестиваля альтернативной музыки, которые пытаются возродить архаическую, дохристианскую эру в музыке балтийской, индоевропейской культуры в историческом прошлом, с включением исполнения на сцене. Эти фестивали концентрируют внимание слушателей на «наследственных» проблемах, параллелях между музыкой и войной, фольклором и музыкой в стиле хэви металл, постепенно нивелирующихся в музыкальном искусстве.

В ряде работ западных исследователей речь идёт о проблемах идентификации человека с собственной музыкальной культурой. Для решения таких проблем опора на аутентичные образцы музыкального фольклора становится весьма значительной.

Так в исследовании Богумилы Мики *Музыкальное цитирование как эмблема ностальгии. Искусство музыки в сохранении национальной идентичности Польши* [5] рассматриваются музыкальная и религиозная идентичность. Причем, показывается, что мелодии польских национальных гимнов (*Боже, храни Польшу* и др.) отсылают слушателя не только к вербальному тексту, но и к тому историческому контексту, который находится за пределами его бытования. Таким образом, показывается, что цитирование подлинных народных мелодий в музыкальных произведениях различных жанров является выражением стремления к адекватной восприимчивости у композитора и слушателя смысла эмблемы национальной идентичности (в данном случае, польской – В.М.).

В работах современных литовских исследователей Д. Петраускайте и Р. Станевичюте [6; 7] речь идёт о проблемах формирования национального самосознания личности в условиях Литвы. В частности, утверждается, что этот процесс неизбежно сопровождается ностальгией. Она представляет собой целый комплекс индивидуальных и социальных эмоций, получивших выражение в лирико-драматических работах литовских композиторов, в том числе и с включением в музыкальные произведения элементов национального фольклора. Показательно и то, что такой индивидуальности, тем не менее не противоречил дух интернационализма в созданных и осмысленных музыкальных произведениях [7]. В исследовании другого литовского автора поднимается вопрос об атрибутах концептуализации социокультурной идентичности в музыке на примере

двух популярных песен 30-50-х гг. прошлого века *Вильнюс* и *Крыши Вильнюса*. В них отражен процесс взаимодействия человека с окружающей городской средой средствами музыкальной выразительности, типичными для фольклорных образцов [8].

Несомненный интерес в рамках проблемы развития музыкальных ценностей слушателей в Сербии представляет исследование М. Маркович *Современные этномузыканты в Сербии – потерянные в несуществующей стране* [8]. В нем поднимаются проблемы соотношения и взаимоотношения сербского национального музыкального фольклора с фольклором других стран Европы. Здесь автор описывает судьбы фольклора устной традиции в современной Сербии, рассматривая процессы его ассимиляции с другими национальными культурами турбо и урбанистического фольклора. Учёный констатирует факт выхолащивания национального фольклора, как «носителя генетического кода», через Интернет, рекламу и т.д. Последнее приводит в итоге к утере уже достигнутого «этнического профессионализма», когда фолк-исполнитель в Сербии был не только певцом, но и артистом сцены. Это было особым призванием, отличным от простого умения петь в ансамбле.

В исследовании Марко Алексича *Между ностальгией и реальностью на европейской музыкальной сцене: комбинирование элементов поп музыки в Югославии и современные музыкальные жанры в новой идентичности как в государственном наследии* [9] автор обоснованно полагает, что в современной звучащей музыкальной среде так или иначе присутствует элемент ностальгии. С этих позиций рассматривается функционирование жанров популярной югославской музыки и музыкального фольклора, представленных на конкурс Евровидение (поп баллады, песни шутивого содержания, этно-рок, мировая музыки, песни в аутентичном народном духе и т.д.). Такие попытки создания аутентичной идентичности предпринимаются каждым молодым поколением, движимым к мечте об Утопии (в значении недостижимого эстетического идеала – В.М.). Присутствие ностальгии в этом процессе отражается и в звуковом подобию названий групп *АББА*, *Bananarama*, а стремлении к новому связано с современным «облачением» жанров поп музыки и фольклора в формах MTV.

Значительным вкладом в разработку проблемы измерения уровня развития и направленности музыкальных ценностей современных слушателей является исследование И. Весич [10]. Оно посвящено анализу музыкальных интересов и вкусов как маркеров социально-культурной трансформации Сербии между двумя войнами 1945-1995 гг. на примере деятельности издательства *Jovan Frajts*. Изменение музыкальных ценностей слушателей изучалось по двухтомному каталогу. В нем отразились наиболее важные запросы югославского общества в тот период. Были зафиксированы три уровня позиций вкуса: высокий, средний, низкий. В основе классификации лежали главные жанры композиций, комплексность партитур (для оркестра, инструментальные композиции, пьесы для различных ансамблей и т. д.). Все произведения были написаны как в академической традиции, так и за её пределами. В этом исследовании установлена тенденция музыкальной экспансии извне, с последующим снижением роли музыкального фольклора в системе ценностей слушателей. Она подтверждалась и данными заявок для радиозэфира в период с 1993 по 2003 гг. Так, в 1993 г. национальные югославские певцы находились на 6 месте в радио заявках, занимая одну строчку с концертами А. Вивальди и другой классической музыкой. В целом в этот период (1993-1998 гг.) отмеченная тенденция сохранялась, например 35% эфира занимал музыкальный фольклор, на момент 1998 г. процент национальной музыки для слушания оставался прежним. Однако, начиная с 2003 г., наблюдается экспансия рок и поп концертов. Наряду с национальной музыкой, 79% эфира заняли образцы популярной и рок музыки. В итоге, шкала предпочтений выглядит следующим образом:

- 1 место – фольклор и рок музыка
- 2 место – городской фольклор
- 3 место – поп музыка
- 4 место – джаз
- 5 место – вокальная музыка
- 6 место – классическая музыка
- 7 место – военная музыка.

В результате исследования роли и места музыкального фольклора в системе ценностей современной западноевропейской культуры можно сделать следующие выводы.

Роль музыкального фольклора в системе ценностей слушателей ряда стран Западной Европы далеко неоднозначна. С одной стороны, он был и продолжает оставаться важной и необходимой составляющей в системе ценностей слушателей западноевропейских стран. С другой стороны, в музыкальной культуре присутствует тенденция к его ассимиляции, растворению, подмене другими музыкальными сферами поп и рок музыкой, джазом. Налицо явление музыкальной экспансии в отношении аутентичных образцов музыкального фольклора.

Экспансия в отношении фольклора в современной звучащей музыкальной среде ряда западноевропейских столиц представляет собой отражение мотивов глобализации, обусловленных англо-американскими влияниями. Коренным образом ситуация с включением в звучащую музыкальную среду образцов национального фольклора меняется лишь в г. Белграде. Здесь современная музыкальная культура города и, шире, бывшей Югославии, как показал контент-анализ соответствующих музыкальных программ, не позиционирует себя в русле современных североамериканских исполнителей (тенденций). Центром внимания был и остается национальный музыкальный фольклор и популярная музыка. Существенным отличием музыкальной культуры Сербии и бывшей Югославии является стремление сохранить национальную музыкальную культуру, пропагандируя образцы собственного музыкального фольклора.

Контент-анализ современной научной литературы по проблемам сохранения и развития музыкального фольклора в музыкальной культуре ряда западноевропейских стран выявил наличие противоречия. Оно заключается в том, что в научной литературе присутствует значительный интерес к изучению роли национального фольклора в музыкальной культуре народа, что, однако, далеко не всегда подтверждается фактором значительного удельного веса распространения образцов аутентичного музыкального фольклора в звучащей музыкальной среде. Решению этого противоречия будет способствовать репертуарная политика развития системы музыкальных ценностей слушателей в конкретной социокультурной ситуации в той или иной западноевропейской стране.

Библиографические ссылки:

1. ALEKNAITE, E. From Participation to Records: Revival of Lithuanian Ethnic Music According to Thomas Turino's Model of Musical Cultures. **In:** *Music Science Today: the permanent and changeable: Abstracts of the 9th International Scientific Conference*. Daugavpils Universities: Saule, 2014, p.24.
2. ОЗАРЕНСКАЯ, Н. Духовная проблематика камерного творчества Дмитрия Киценко: Автореф. дисс. доктора искусствоведения и культурологии. Кишинев, 2014.
3. GRZEGORZ, R. The Inspiration of Folk in the Jazz compositions of Zbigniew Namysłowski **In:** *Music Science Today: the permanent and changeable: Abstracts of the 9th International Scientific Conference*. Daugavpils Universities: Saule, 2014, p.34-35.
4. SLEPAVIČIŪTĖ, I. The Elements of Ethnic Culture in Alternative Music Festivals in Lithuania. **In:** *Music Science Today: the permanent and changeable: Abstracts of the 9th International Scientific Conference*. Daugavpils Universities: Saule, 2014, p.42-43.

5. MIKA, B. Musical quotations as nostalgic emblems. Art music in service of preservation of the national identity of Poland. **In:** *Between nostalgia, utopia, and realities: Musicological studies*. – Belgrade: University of Arts, 2012, p.263-278.
6. PETRAUSKAITE, D. Characteristics and reflections of nostalgia in the Lithuanian music of the twentieth century **In:** *Between nostalgia, utopia and realities: Musicological studies*. Belgrade: University of Arts, 2012, p. 289-297.
7. STANEVIČIŪTĖ, R. From the mysterious town to the city of adventure: Nostalgic and utopian representations of the Lithuanian capital in the songs about Vilnius. **In:** *Between nostalgia, utopia, and realities: Musicological studies*. Belgrade: University of Arts, 2012, p. 298-306.
8. MARKOVIĆ, M. Contemporary ethno-musicians in Serbia – lost in Neverland. **In:** *Between nostalgia, utopia, and realities: Musicological studies*. Belgrade: University of Arts, 2012, p. 307-312.
9. ALECSIĆ, M. Between nostalgia and reality on the European music scene: Combining recognizable elements of pop music of the former Yugoslavia and contemporary music genres in creation of a new identity of successor states. **In:** *Between nostalgia, utopia, and realities: Musicological studies*. Belgrade: University of Arts, 2012, p. 385-393.
10. VESIC, I. Music Taste patterns as Marcers of social-cultural Transformation in Serbia Between Two World Wars: The Example of Jovan Frajts Music Publications. **In:** *Music and Paper Music and Screen: Materials of The Eleventh International Conference of the Department of Musicology Faculty of Music*. Belgrade: University of Arts in Belgrade, 2012, p. 27-28.

A LIFE LIVED IN MUSIC: PERFORMING LĂUTAR IDENTITY IN THE BORDERLANDS OF UKRAINE AND MOLDOVA

O VIAȚĂ TRĂITĂ ÎN MUZICĂ: EXPRESII ALE IDENTITĂȚII LĂUTAREȘTI ÎN ZONELE DE FRONTIERĂ ALE UCRAINEI ȘI REPUBLICII MOLDOVA

SHAUN WILLIAMS,

PhD student, Indiana University, Bloomington, USA

doctorand la facultatea de etnomuziologie a Universității Indiana din Bloomington, SUA

Summary. „A Life Lived in Music” is a short ethnographic film that places the experiences of two professional musicians from post-soviet countries in dialogue with one another in order to draw out issues of ethnicity and musical change. Both musicians come from families that perform lăutar or Romani music, though they have differing views regarding what it means to play this music and who has the ability to do so properly. I aim to show how local conceptions of ethnicity can be useful for understanding how musicians vie for social status within multi-ethnic communities.

This project also explores the use of audio-visual media for the presentation of ethnographic data and demonstrates a methodology aimed at eschewing didactic conventions of ethnographic film. I argue that audio-visual media can be used effectively to present the complex discourses through which musicians maintain and perform various identities.

Keywords: ethnographic film, ethnicity and musical change, lăutar music, audio-visual media, multi-ethnic communities.

Rezumat. „O viață trăită în muzică” este un film etnografic de scurt metraj care pune în dialog experiențele a doi muzicieni profesioniști din țări post-sovietice, în scopul de a evidenția aspecte legate de etnie și de transfor-

mare muzicală. Ambii muzicieni provin din familii care cântă muzică lăutărească sau muzică romani, deși au opinii diferite cu privire la ceea ce înseamnă să cânte această muzică și cine poate s-o cânte în mod corespunzător. Scopul autorului este de a arăta modul în care viziunile locale care definesc conceptul de etnie pot fi utile pentru înțelegerea modului în care muzicienii luptă pentru un statut social în cadrul comunităților multietnice.

În paralel, acest proiect examinează și utilizarea resurselor audio-vizuale prin care mass-media prezintă date etnografice și face dovada unei metodologii care dorește să evite convențiile didactice ale filmului etnografic. Considerăm că resursele audio-vizuale folosite de mass-media pot fi exemple eficiente pentru analiza discursurilor complexe prin care muzicienii mențin și creează diverse identități.

Cuvinte-cheie: film etnografic, muzică lăutărească, etnie și transformare muzicală, resurse audio-vizuale, comunități multietnice.

The short film *A Life Lived in Music* places the experiences of two professional musicians from post-communist backgrounds in dialogue with one another in order to draw out issues of ethnicity and musical change that can be situated within broader academic discourses. Irenke Murzsa is a Hungarian and Russian-speaking singer and pianist from a famous Romani musician family living near Ukraine's border with Hungary. Anatolie Ciobanu is a Romanian and Russian-speaking trombonist and bandleader in northern Moldova near the Ukrainian border. Both musicians are over fifty years of age and come from families that perform Romani music, though they have differing views of what it means to play this music and who has the ability to do so properly. I aim to show how local or indigenous conceptions of ethnicity can be useful for understanding how musicians vie for social status within multi-ethnic communities.

Utilizing ethnographic materials recorded in Ukraine and Moldova in summer 2013, this film is also an attempt to address several problems of audio-visual representation. First, I aim to present ethnographic data colloquially without resorting to didactic conventions of "ethnographic film". Second, I provide contextual information through sensory experience rather than exposition, allowing the audience to 'discover' the space of these musical events. Third, I propose a novel approach to the visualization of multilingual speech. My use of oral history, or what filmmaker/scholar David MacDougall terms "ethnobiography", is informed by an obligation to represent my collaborators as contemporary agents of cultural continuity [1, p.113]. As Arjun Appadurai has noted, oral histories challenge notions of culture that tend to solidify difference and "incarcerate" the Other in time and place [2, p.37]. During the filming process, I was mindful of Hugo Zemp's golden rule of ethnomusicological filmmaking: "to respect the music and the musician" [3, p.393]. This is achieved, he states, via the following techniques:

- to film a music piece, and to edit it, in its entirety.
- to keep music performance free from voice-over narration, and to translate song texts with subtitles.
- to film the musician as a human being and not like a thing or an insect, and to show the relationship between filmmaker and musician in the film, rather than hiding it.
- to allow expression of the musician's point of view, respecting his voice and his language through translations in subtitles" [3, p.394].

My research relied primarily on participant-observation; I lived with some of my collaborators for weeks at a time, I did house work with their families, drove them to gigs, 'jammed' with them, and was in some ways considered a part of the family. My documentation is centered on interviews and performances and supplemented with additional observational material (or *B-roll* in film parlance) meant to contextualize this data. Though I have not attempted to hide my role in the filmmaking process, my lack of a budget with which to hire a camera operator drastically limited my opportunities to appear on-camera.

The film begins with a series of explanatory intertitles, my only conscious concession to ethnographic film conventions but a necessary move in order to efficiently inform the viewer about the use of subtitles and certain vocabulary that will be crucial to understanding the in-

terview content. We first see an establishing shot of a Soviet-era sign for the town of Edineț, Moldova before finding ourselves in a minibus headed into town. The camera takes us out of the bus and into the streets of the city center, where a visiting circus has set up. It is here that we first hear Anatolie's voice: "When I worked in Canada, in Quebec, people would ask me, 'where are you from?' – Moldova." This disembodied voice introduces us to Moldova as the camera takes us through the bazaar and into the parking lot of the *Paradis* restaurant where musicians are preparing for an event. Here, an apparent contradiction exists between the statement "people live very poorly here" and images of the circus and extravagant anniversary party. As the band plays, we move through the musicians' ranks, hearing the melody and counterpoint in relative isolation. As we move in on the trombone players, the dance ends, and we are introduced to Anatolie, finally attaching the familiar voice to the face of a trombonist.

We are introduced to Irenke in a similar fashion, beginning with an intertitle and moving into the region and town. Here, the sound of radio broadcasts from Romania, Hungary and Ukraine are heard over the Transcarpathian landscape, reinforcing the liminality of the space.

Finally, we find ourselves watching a lone singer perform for an audience of passing cars, a scene that is made more surreal by the lyrics of Sofia Rotaru's 1980 hit *Krai*, "There among the mountains and valleys / where rapid rivers flow / and lavish fir trees grow," muffled beneath the rumble of passing trucks. This melancholy first glimpse of Irenke's musical life serves to illustrate her assertion that live music is not appreciated as it once was.

The interview segments are more conventional, utilizing historical photographs and video material to illustrate and contextualize the narrative. It is here that three key themes emerge: music as inheritance, musical continuity and change, and ethnic & occupational identities. In editing this film, I attempted to highlight these issues—which were commonplace among my research participants in the region—and compare the ways that Anatolie and Irenke view themselves in relation to them. Here, I analyze these themes as they arose in conversation with my two collaborators.

Music as inheritance

Both musicians emphasize the importance of their family backgrounds for their choice of profession, referring to their families as musical "dynasties". This word choice emphasizes the pride they feel for their families and also the longevity and continuity of their musical activity.

Anatolie:

I'm from a great dynasty of lăutar musicians, the Ciobanu family.

It was my destiny [to become a musician] because I come from a family of musicians.

Irenke:

I'm from a musical dynasty. I'm a fourth-generation musician.

A Gypsy can play in any genre, because God gave this gift to our people.

I have music in my blood, and I come from a musical family.

God gave me this ability in music, this sense.

Both musicians also address the choice of a musical profession in spiritual terms. Anatolie calls music his "destiny", while Irenke views it as a gift from God. Irenke goes further to suggest that this musical gift was bestowed upon all Roma people, and that this ability is passed on by blood. Thus for her, musical skill is the manifestation of both spiritual and biological influences that are beyond one's control and independent of one's upbringing. Yet while Irenke claims a Roma identity, this affiliation is not absolute. Rather, it seems that for her, "real Roma" must fulfill a range of criteria, while Roma ancestry alone is sufficient for the transmission of virtuosic musical talent.

Musical change

Anatolie:

[The new generation of musicians] used elements from other musical genres, combined them with lăutar music, they got rich from it.

The color of the melodies has changed. [...] If a violinist plays an old lăutar song, there's a big difference in the way they play it nowadays, the phrasing, the flavor, all the expressive elements. There's a difference. I'm sorry to say that the true lăutar music is being forgotten, it's changing. Today the problem is that there are just too many musicians. Between gigs you might have had a day or two off. Now it's a whole month. Because there are too many musicians, and too few gigs.

Irenke:

Our generation loves everything natural. Long ago, there weren't any microphones, no electricity, nothing. I love natural music; the cimbalom should sound like a cimbalom, the piano sounds like a piano, and the bass like a bass. Hungarian folk music is now being changed into pop music, but it doesn't work... Because in my opinion, it should remain as it was composed... You don't need to remake it as contemporary music. If it's traditional music, it should be played that way, and not with a drum set, or made into jazz, or into a rhumba, or whatever. You know, there are no more invitations for live music, because they can just turn on a stereo and they've got music. And live music is going out of style. I think that our music will not live beyond my generation.

Two perceived trends are lamented here by both Anatolie and Irenke. The first is that over time, new generations of musicians are changing traditional music in ways that are detrimental to the tradition itself, with the ultimate result being the end or loss of the tradition. While Anatolie differentiates the endangered “true lăutar music” from that which has supplanted it (and will presumably live on), Irenke’s prognosis is more dire. She claims that live music is “going out of style” and that it will ultimately “die” with her generation. I have the impression from our interactions that there may be a hint of drama or hyperbole in this statement, and also that by “live music,” Irenke is specifically referring to *her* live music — that is, *Magyar nótá* or “Hungarian songs”.

The second common trend is that, due to an overabundance of musicians and a shortage of performance opportunities, it has become more difficult to make a living as a musician. I would challenge Anatolie’s claim that there are actually more musicians on the traditional music “market” than during the communist era. The fact that many Moldovan musicians are now working abroad suggests that the number of musicians per capita has decreased. Thus, the lack of well-paying gigs seems a more likely cause of hardship. Moldova’s desolate economic climate undoubtedly means (as Anatolie himself states) “not enough concerts, not enough weddings” or at least not enough with budgets for live music.

Here, Irenke’s “natural vs. electronic” dichotomy certainly plays a role as well, though perhaps not to the extent that she suggests. The replacement of instruments—or perhaps more importantly, the consolidation of instruments through technological innovation—has indeed led to the ubiquity of the synthesizer at weddings throughout Eastern Europe. As Irenke states, the upright bass, cimbalom, and bratsch are now rare sights in Ukraine, while the accordion and violin have managed to maintain their prominence. This consolidation could also be a reason for the decline in gigs in Anatolie’s Moldova as well, for where there once might have been a 5-piece wedding band, there is now often a trio or duo.

Ethnic and occupational identities

There is a clear contradiction between these musicians’ views on what it takes to master “Gypsy music”¹. Anatolie views the association of the lăutar profession with Roma practitio-

1 For a fascinating ethnographic exploration of how musicians define “Gypsy music” or *muzica țigănească*, see Rădulescu 2004 [9].

ners as a historical moment that, through “progress,” gave way to a new competency-based model in which musicians of any ethnic background can become *lăutari*. Irenke disagrees, stating that it is impossible for a person to master a music that is not in his or her “blood.” She further complicates this concept by admitting that even if “we Gypsies came from India,” the blood relationship between Roma from India and those from Ukraine has been geographically or culturally severed to the extent that it this music is no longer “in the blood.”

Anatolie:

Long ago, the lăutar musicians... one hundred years ago, they didn't have an education, didn't go to school. They were just lăutari.

Nowadays lăutarii are all educated, at college, at the conservatory, they all read music.

Now it has changed, ethnic Romanians and Moldavians have taken up the style, even non-Gypsies.

So there are Romanians or Moldavians who play lăutar music. They play very well.

So it has progressed, the music has progressed...there's a lot of information now.

And young guys are learning to play lăutar music very well, non-Gypsies.

It's clear that Gypsies can play. But a lăutar wasn't necessarily a Gypsy.

Irenke:

I spoke with Roma musicians who told me that Gadjo can never play Roma music...

I agree with that, because the feeling for it is in your blood.

You can teach a person to play. I could learn to sing Indian music, but it wouldn't be natural like in India

[...] I don't have that music in my blood. Although they say that we Gypsies came from India.

But in any case, we didn't learn Indian music, and we don't know it. Indian music isn't in our blood.

Irenke:

Our people say that if you don't speak Romani, you're not a Gypsy.

That's why we don't consider ourselves Gypsies, because we don't speak the language.

You can ask anyone; they don't consider us Gypsies, even though they may call us “Hungarian Gypsies,” it's just talk. We don't speak the Gypsy language.

In the last excerpt, Irenke expresses the belief that Roma ethnicity—or perhaps ethnicity in general — is inextricably and primarily tied to language. Thus, if one does not speak Romani, one is not Roma, regardless of one's biological heritage. This belief is pervasive among my collaborators from the former Soviet Union, though I have not encountered it among collaborators from Romania where Roma culture has attained higher visibility and popularity. Curiously, Irenke does not identify as Hungarian although it is her native language. Rather, she seems to claim an identity that is occupationally informed foremost. For her, ethnicity is tied to language, but language does not necessarily dictate ethnicity. This emphasis on occupation and language also reveals class distinctions between musician and non-musician and Roma who speak Hungarian vs. Roma who speak Romani. Though Irenke might argue that her performance of Romani identity is “just an imitation,” we could view this as a discursive strategy that enables a kind of *situational* identity.

Ethnomusicologist Margaret Beissinger states that “[t]hrough their discourse on ethnicity, class, culture, and politics, Romani musicians manipulate boundaries between themselves and others in order to associate themselves with the socially powerful, disassociate themselves from the powerless, and enhance their market niche and status” [4, p.26]. Likewise, Carol Silverman has noted that “[f]or Roma, displaying or hiding one's Romani identity is both historically informed and negotiated on the spot” [5, p.5]. It is possible to view Irenke's disassociation with “real Gypsies” as an instance of this kind of boundary manipulation. Fredrik Barth's model of ethnicity, which Beissinger and Silverman both reference, views ethnicity as a form of social organization [6, p.13]. Thus, “[t]he critical focus for investigation becomes the ethnic boundary that defines the group rather than the cultural stuff that it encloses” [6, p.15].

Both of these musicians live in multilingual, multiethnic communities and perform the traditional repertoires of several ethnic groups. Ethnomusicologist Lynn Hooker has noted that Roma musicians in Transylvania are often able to “satisfy the dance music demands of several nationalities, independent of what their own ethnicity is” [7, p.14]. This mastering of multiple musical styles is certainly beneficial to these musicians, whether they claim Roma identity or not. Sociologist Richard Jenkins proposes that rather than acting as static personal attributes, culture and ethnic identity are not “‘things’ that people ‘have.’ They are, rather, complicated repertoires which people experience, use, learn and ‘do’ in their daily lives, upon which they draw for a sense of themselves and an understanding of their fellows” [8, p.96]. Thus, for Irenke and Anatolie, the musical profession acts as a situationally performed identity marker that supersedes biological and linguistic factors.

A Life Lived in Music explores important issues affecting traditional musicians in contemporary Moldova and Ukraine. In addition to its aesthetic value, the film functions as a brief case study exploring musicians’ conceptions (and performances) of ethnicity, cultural continuity and change, and proposes several ways in which audio-visual media might be used to reveal these complex discourses. With the increasing prevalence and accessibility of digital audio and video technology, these media hold great potential for the presentation of ethnographic data. This case study demonstrates the effectiveness of ethnographic video as both a resource for musicians and as a source for in-depth ethnomusicological analysis.

References:

1. MACDOUGALL, D., CASTAING-TAYLOR, L. *Transcultural cinema*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998.
2. APPADURAI, A. Putting Hierarchy in Its Place. **In:** *Cultural Anthropology* no. 3 (1), 1988, p. 36-49.
3. ZEMP, H. Filming Music and Looking at Music Film. **In:** *Ethnomusicology* 32, 1988, p. 393-433.
4. BEISSINGER, M. H. Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania. **In:** *Slavic Review* 60 (1), 2001, p.24-49.
5. SILVERMAN, C. *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. *American Musicspheres*. New York: Oxford University Press, 2012.
6. BARTH, F. *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. *Little, Brown Series in Anthropology*. Boston: Little, Brown, 1969.
7. HOOKER, L. Controlling the Liminal Power of Performance: Hungarian Scholars and Romani Musicians in the Hungarian Folk Revival. **In:** *Twentieth-century music* 3 (1), 2007, p. 51-72.
8. JENKINS, R. Ethnicity Etcetera: Social Anthropological Points of View. **In:** *Ethnic and Racial Studies* 19 (4), 1996, p. 807-822.
9. RĂDULESCU, S. *Taifasuri despre muzica țigănească [Chats about gypsy music]*. București: Editura Paideia. 2004.

TIPURI MELODICE ÎN COLINDELE DIN BUCOVINA

MELODIC TYPES IN THE CHRISTMAS CAROLS FROM BUCOVINA

CONSTANȚA CRISTESCU,

Doctor în muzicologie, consultant artistic, muzicolog,
Centrul Cultural Bucovina, Suceava, România

Rezumat: *Lucrarea conține tipurile melodice ale colindelor identificate în cadrul unui mare fond de manuscrise conservate în Biblioteca Națională a României din București. Acest fond a fost cules de învățătorul Alexandru Voievidca din localități ale Bucovinei la începutul secolului XX, între anii 1907-1914. Repertoriul de colinde se află în dosarele de manuscrise nr. 22.219 și 22.227, incluzând colinde vechi și melodii de proveniență cărturărească și străină.*

Criteriul primordial al clasificării vizează definirea profilului general al melodiei. Acesta este conjugat cu modul de organizare succesivă a rândurilor melodice, adică principiul arhitectonic comun, sau cu un criteriu de ordin lexical și alte criterii de organizare necesare. În fiecare supragrupă, în baza modelelor de profil general, se definesc mai multe grupe, subgrupe și tipuri melodice.

Cuvine-cheie: *colindă, tip melodic, profil melodic, supragrupă, subgrupă, structură modală, structură metrică, structură ritmică, scară muzicală, strofă, secțiune, formă.*

Summary: *This work contains the melodic patterns of the carols identified in a large fund of manuscripts preserved in the National Romanian Library in Bucarest. This fund was collected by the teacher Alexandru Voievidca in localities from the Bucovina Area in the early twentieth century, between 1907-1914. The repertoire of carols from Christmas Eve is in the files number 22.219 and 22.227, and includes very old carols mixed with carols of scholarly or foreign origin.*

The main criterion of classification involves definition of the general profile of the melody. This is conjugated with the way of successive organization of the sections, which is the common principle of pattern, or with a lexical criterion and other necessary criteria of organisation. In each supergroup, based on the models of general profile, we have several groups, subgroups and melodic types.

Keywords: *carol, melodic type, melodic profile, supergroup, subgroup, modal structure, musical scales, metric structure, rhythmic structure, strophe, section, form.*

Una dintre preocupările fundamentale de maximă oportunitate culturală pe plan național și internațional, inclusă în politicile culturale actuale, este teaurizarea documentelor de patrimoniu imaterial reprezentative pentru zona culturii tradiționale cu marcă de identitate națională, etnică. Demersurile generației de aur a etnomuzicologiei românești din secolul al XX-lea sunt, în acest sens, un argument incontestabil ce susține politicile culturale europene actuale referitoare la importanța patrimoniului cultural tradițional în conservarea memoriei culturale și în afirmarea identității etnice în procesul de globalizare.

În situația în care multe comunități rurale și-au uitat complet tradițiile și repertoriile folclorice care luminau odinioară viața socio-culturală a satelor, repunerea în circulație a unor repertorii culese cândva de specialiști, conservate editorial și arhivistic, este o necesitate stringentă. Aceasta cu atât mai mult cu cât oamenii comunităților rurale nu mai au acele modele melodice tradiționale care le reprezentau specificitatea, ofertele masiv mediatizate ale curentului vedetist actual creând confuzii și fenomene grave de aculturație, care accentuează procesul de hibridizare și diluare, până la dispariție, a culturii tradiționale.

În acest domeniu se încadrează lucrarea de față, prin etalarea parțială a unui fond documentar de valoare inestimabilă ce conservă documente ale culturii folclorice din ultimii ani ai Bucovinei istorice, prin urmare din ultimii ani ai imperialismului austriac în nordul Moldovei. Este vorba de un segment din culegerea de folclor întreprinsă de învățătorul bucovinean Alexandru Voievidca¹ la începutul secolului XX în cadrul unui proiect imperial ce viza

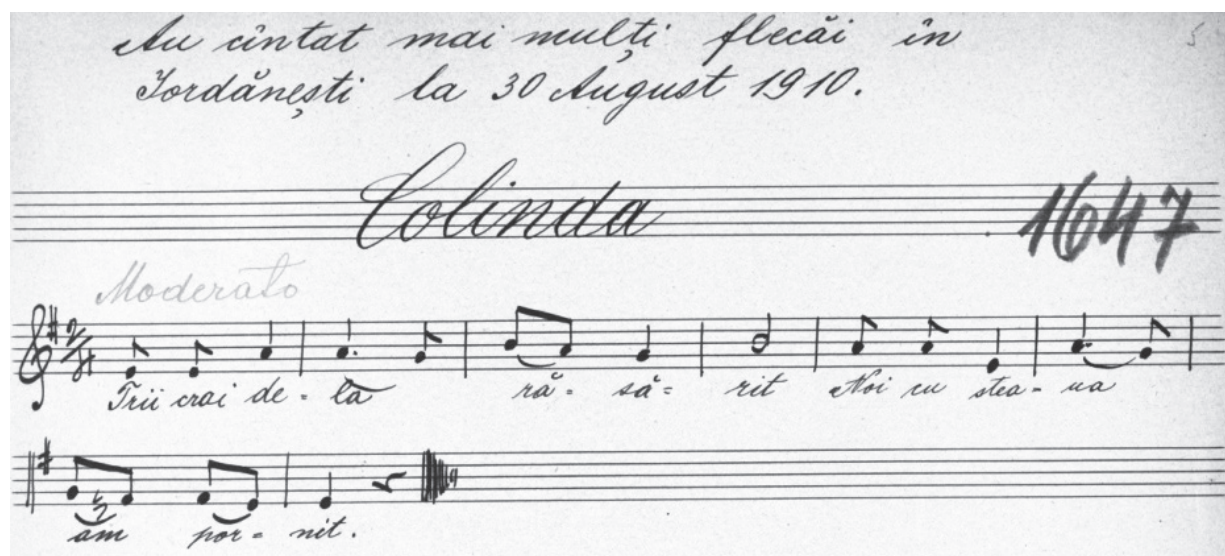
1 Cosma Viorel, *Muzicieni români. Lexicon*, București, Editura Muzicală, 1970, p. 458-459; Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești, 1898-1920*, vol. VI, București, Editura Muzicală, 1984, p. 415-418; Datcu Iordan, Stroescu S. C., *Dicționarul folcloriștilor*, București, Editura științifică și Enciclopedică, 1978.

culegerea folclorului naționalităților etnice din toate zonele aflate sub stăpânirea Imperiului Austriac, proiect condus, pe zona Bucovinei, de filologul și profesorul universitar Mathias Friedwagner. Proiectul imperial în care învățătorul bucovinean Alexandru Voievidca a fost cooptat, fiind scos de la catedră și plătit cu salariu câțiva ani, prevedea culegerea prin notarea muzicală a folclorului din Bucovina și furnizarea documentelor de patrimoniu imaterial folcloric culese de colaboratori profesorului Friedwagner în vederea selectării materialului cu care acesta avea să alcătuiască seria volumelor monografice zonale.

Din fondul adunat de Alexandru Voievidca au fost selectate pe criterii literare tematice 384 melodii cu text pentru realizarea primului volum din seria monografică proiectată de Dr. Mathias Friedwagner, publicat cu sprijinul material al regelui Carol al II-lea al României (*Ge-druckt mit unterstützung S.M. des Königs Carol II. von Rumänien*) în 1940 la Konrad Triltsch Verlag din Würzburg, cu titlul *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina. I. Band: Liebeslieder mit 380 von Alex. Voievidca aufgezeichneten Melodien*. Acesta este singurul volum din seria monografică proiectată de dr. Mathias Friedwagner care a văzut lumina tiparului, restul fondului documentar cules de Al. Voievidca și ceilalți colaboratori la proiectul imperial rămânând uitat multă vreme și recuperat de la moștenitorii savantului austriac prin strădania muzicologului George Onciul în anul 1968, fiind conservat, în cea mai mare parte, la Biblioteca Națională a României, la „Colecții speciale”, în mapele de manuscrise nr. 22.218-22.227² și 22.229-22.231. Total piese culese (cu dubluri): 3731 piese (notații pe file).

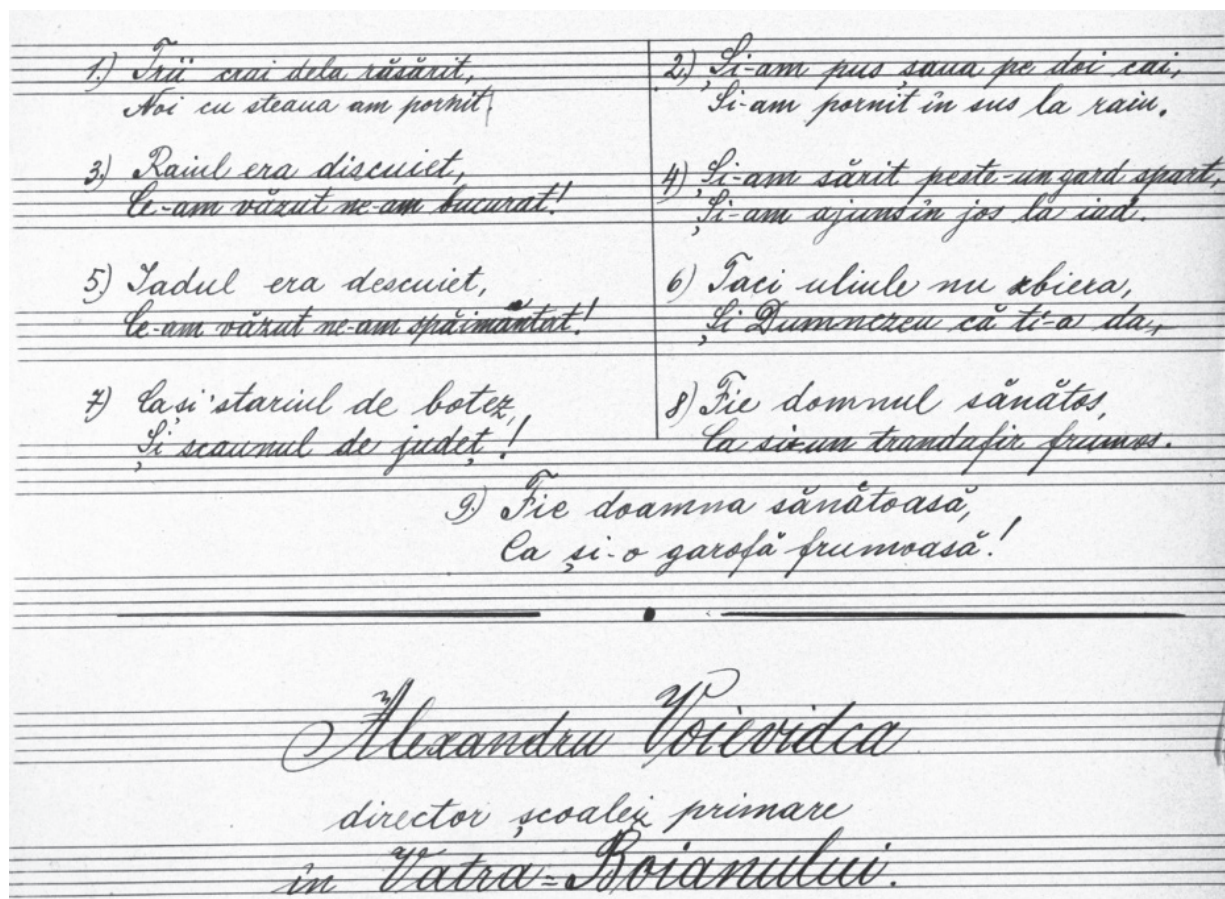
O antologie de melodii de doine și cântece propriu-zise din Bucovina istorică selectate din fondul de manuscrise Al. Voievidca a fost publicată în anul 1990 sub îngrijirea etnomuzicologilor Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu-Pășcu³. În acel volum, cei doi etnomuzicologi n-au respectat notația muzicală originală a lui Voievidca, ci au adaptat-o sistemului etnomuzicologic de notație relativă. În acest fel, notația muzicală a partiturilor nu reflectă nivelul de cunoaștere și performanță a învățătorului sucevean la începutul secolului XX, ci doar un segment al repertoriului performat în comunitățile bucovinene atunci.

Dat fiind interesul deosebit pentru teaurizarea editorială a patrimoniului documentar existent referitor la cultura tradițională folclorică din Bucovina, am cercetat până în prezent dosarele nr. 22.218-22.227. Precizez că fiecare filă de manuscris notat de Al. Voievidca este semnată de transcriitor în josul paginii, menționând în continuare și funcția didactică deținută la vremea respectivă: cea de învățător la școala primară din Vatra Boianului, cea de director al școlii primare centrale din Boian, ori cea de „învățător în Suceavă”.



2 Cristina Rădulescu Pășcu, *Studiu introductiv*, la volumul Alexandru Voievidca, *Cântece populare din Bucovina*, ediție îngrijită de Vasile Nicolescu și Cristina Rădulescu Pășcu, 1990, București, Editura Muzicală.

3 Ibidem.



Trebuie să remarc pregătirea muzicală foarte serioasă a învățătorului Alexandru Voievidca la începutul secolului XX și capacitatea sa extraordinară de notare după ureche a unui repertoriu oral imens, la nivelul cunoașterii și al dezvoltării științelor muzicologice în România acelei perioade. Chiar dacă culegătorul de folclor nu avea la îndemână o tehnică de notare etnomuzicologică, trebuie apreciat nivelul ridicat al pregătirii sale muzicale, care i-a permis să noteze melodiile folclorice utilizându-și cunoștințele muzicale tonale și mensurale dobândite printr-o educație muzicală serioasă de tip occidental. Multe detalii din notațiile sale sunt precursori ale sistemului etnomuzicologic modern de notare a folclorului.⁴

Cu toate lipsurile substanțiale de file din fondul manuscris Alexandru Voievidca conservat de BNro, acesta este cel mai mare fond documentar folcloric cules în Bucovina istorică la începutul sec. XX, ilustrând diversitatea genuistică performată de populația autohtonă românească și unele obiceiuri, cum este bocitul la înmormântare, segmente din ritualul nunții, colindatul din Ajunul Crăciunului, colindatul din ajunul Anului Nou, ritualuri magice de ghicit, plecarea în cătanie etc. Este ilustrată masiv și o specie folclorică nouă pentru acea vreme, ce prindea cheag din ce în ce mai mult, anume *cântecul vocal de joc*, specie care actualmente sufocă piața muzicală prin adaptarea unor texte deseori contrafăcute la melodii instrumentale de joc.

Colinde și cântece de stea în fondul mss. BNro-Voievidca

În cele ce urmează mă voi referi la conținutul documentar genuistic al unui dosar de partituri manuscrise ce cuprinde colinde și cântece de stea.

Dosarul nr. 22.219 este intitulat *Colinde*, conține 40 de file cu notații muzicale de colinde și cântece de stea, atestând obiceiul colindatului din Ajunul Crăciunului în Bucovina în-

⁴ Se remarcă, în notarea textului, preocuparea de redare a graiului local, de asemenea a configurației strofice cu și fără refren, cu și fără repetiții. Melodiile în parlando și rubato sunt notate de Voievidca astfel încât să sugereze în notație expresia și modul de redare tradițional, prefigurând notația etnomuzicologică a stilului. Mențiunea *Andante recitativ*, prezența corodelor la notele cadențiale, dar și schimbările de tempo sunt sugestive în acest sens, ca de altfel, neconcordanța dintre măsura notată la cheie și măsurile configurate pe structura ritmică a rândurilor melodice.

ceputului de secol XX printr-un fond repertorial reprezentativ. Notația mensurală alterează structura ritmică a giusto-silabicului propriu colindei; documentul este însă deosebit de valoros pentru ilustrarea genuisticii folclorice și a tradițiilor reprezentate de aceasta în Bucovina începutului de secol XX. Un alt dosar, **Ms. 22.227** conține repertoriu vocal, reprezentând următoarele genuri: cântecul propriu-zis, cântecul semicult, cântecul epic, cântecul de cătanie, strigătura melodizată, doina, cântecul satiric, romanța, cântecul ritual de nuntă, bocetul, dar și *cântecul de stea și colinda* (fila 158) prin câteva file răzlețe.

Tematic, colindele se grupează pe câteva teme care s-au perpetuat până în zilele noastre. În tipologia tematică a colindelor din Moldova, realizată de Lucia Cireș⁵, am identificat următoarele tipuri reprezentate în fondul Voievidca: tip I.9 – gazda trezită de colindători, în variante ale textului *Sculați, sculați boieri mari*; tip I.19 – Colindătorii, darurile și Iisus în unele variante ale textului *Sculați, sculați boieri mari* și *Acum vremea au sosit*; tip VIII.177A – Maica Domnului cu pruncu-n brațe și slujba-n mănăstire, în colindele *Pe dealul cel mare, mare* și *După dealu cea mare*; tip III 68.D – Vânătorii și personajul metamorfozat în colinda *Boierașii din Efrimu*, deasemenea tip IV – Pețitorii, pețitul, în *O sărmană lozioară*.

Structura versurilor este tetrapodică acatalectică și catalectică. Deseori structura acatalectică este generată prin completarea cu vocala *u* sau *i*.

O altă categorie de texte sunt cele de proveniență cultă și semicultă, cunoscute sub denumirea de cântece de stea sau vicleiuri. Acestea au cunoscut o mare răspândire în toată România prin misionarismul bisericesc: *Trii crai di la răsărit*, *Steaua de sus răsărind*, *Steaua sus răsare*, *În Vișlaim s-au născut*, *Filosoafe prea-nvățate* și *Gana Ganale* (Nunta în Gana Galilei). Un loc singular între texte îl deține *Plugușorul* cântat (ms. 22.219/29 BNro), acesta fiind inclus la categoria tipologică adecvată a colindelor.

Sub aspect **melodic**, repertoriul de colinde cules de Voievidca din Bucovina începutului de secol XX se încadrează în câteva categorii tipologice, delimitate pe baza metodologiei îndelung experimentată în școala etnomuzicologică clujană⁶. Am folosit ca lucrări de referință în această direcție, următoarele: *Colinde românești* (2 volume, 2003, Cluj Napoca, Editura Media Musica) și *Colinde din Transilvania. Catalog tipologic muzical* (2 volume, Cluj Napoca, Qual Musica, 2012) realizate de Szenik Ileana și Ioan Bocșa. În delimitarea nivelurilor tipologice am respectat codificarea folosită de etnomuzicologa Ileana Szenik în cele două volume sus-menționate, pentru a respecta unitatea metodologică a tipologizării genuistice la nivelul repertoriului de colinde din întreaga țară. Am considerat că o sistematizare unitară metodologic și tipologic la nivelul întregului repertoriu românesc de colinde este utilă pentru comparații stilistice viitoare și pentru urmărirea circulației tipurilor în toate zonele stilistice ale României într-o perioadă istorică mai mult sau mai puțin precisă.

Criteriul primordial de clasificare este profilul melodic general, urmându-i criterii subordonate, conform diverselor modele de profil stabilite teoretic de Ileana Szenik în cadrul volumelor menționate, dar și în cadrul unor studii metodologice care vizează o aplicabilitate generală la toate genurile cu structură strofică.

Am depistat, astfel, următoarele modele tipologice existente în fondul de colinde analizat:

Supragrupa I, grupa A, tipul 1 are profil general uniliniar, toate rândurile melodice cadentează în grav la nivelul trepte 1 a ionicului plagal. Strofa este de două rânduri melodice înlănțuite: AB. Motivul B urcă din grav, realizând contrast liniar față de A. Sistemul cadențial este 1-1. Acestui tip îi corespund colindele din Ms. 22.219/9 și 14.

⁵ Lucia Cireș, *Colinde din Moldova. Cercetare Monografică Cu 72 de melodii transcrise de Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu*. În: Caietele Arhivei de Folclor, V, 1984, Iași, Universitatea Al. I. Cuza, Centrul de Lingvistică, Istorie și Folclor, Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei.

⁶ Ileana Szenik, Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității, În: *Lucrări de muzicologie*, vol. 10-11 (1974-1975)/1979, vol.12-13 (1976-1977)/1979 și vol. 16 (1980)/1984, Cluj, Conservatorul de Muzică Gh. Dima; Idem, Preliminarii la întocmirea catalogului tipologic al melodiilor din arhiva de folclor a Conservatorului de Muzică Gh. Dima, În: *Lucrări de muzicologie*, vol. 17-18/1985, Cluj, Conservatorul de Muzică Gh. Dima.

În supragrupa I grupa A, subtipul 1.1, reprezentat prin melodia Ms. 22.2219/17, întrunind caracteristicile tipului I.A.1, reprezintă rîndul B prin refren care aduce, în contrast metric cu A, o tripodie pe o sonoritate minoră cu cadență suspendată. Ambitusul este redus la un tetracord major cu cadențe suspendate – tr. 2 și 3.

Supragrupa II, grupa B, tipul 2, caracterizată prin strofă ternară, cu profil concav rezultat din succesiunea liniilor opuse, astfel: rîndul melodic A este în registrul mediu, cu profil semidescendent, rîndul B coboară în grav într-un contur concav, iar C este refren bipodic neregulat concav. Metrul tetrapodic se profilează pe repetarea unei formule ritmice stereotipe bipodice, formula inițială fiind safică. Se remarcă structura sonoră ambiguă sub aspect modal prin fluctuația treptei a 3-a. Îi corespunde o singură melodie – Ms. 22.219/40.

Supragrupa IV, grupa B, tipul 1 are strofă amplă de 4 rînduri melodice în structura arhitectonică ABCB. Profilul general rezultă din raporturile de registru: mediu-grav-mediugrav. În forma ABCB a strofei cvaternare cele două rînduri B coboară în grav, între ele formându-se bolta prin rîndul C, care este în registrul mediu. Aici se încadrează colindele din Ms. 22.219/7, 35, 37, 34.

Tipul 2 se deosebește de tipul 1 prin profilul ascendent al rîndului C, care pornind din grav, cadențează în mediu – Ms. 22.219/39.

Supragrupa V, grupa A, tipul 1 însumează melodiile cu profil general descendent și strofe de două rînduri melodice – AB. Cadența rîndului A poate fi la distanță de cvartă, terță sau secundă față de finală. Structura modală este bivalentă ori ambiguă. Tipul se diferențiază și prin turnurile particulare. Este reprezentat de melodiile Ms. 22.219/19, 28 și 3.

Tipul 2 combină rînduri cu profil boltit în interiorul lor, profilul general al cadențelor fiind descendent: 3-1, 2-1, 4-1. Este un tip cu structură modală bivalentă prin fluctuația lui fa#. Este masiv reprezentat în fondul Voievidca: Ms. 22.219/16, 13, 12, 32, 10.

Tipul 3 se distinge în cadrul grupei prin principiul repetitiv al configurării strofei AA_k, profilul general descendent fiind dat de relația cadențială 5-1. Corespunde Ms. 22.219/15 și 11.

Din **Supragrupa V, grupa C**, apare **tipul 3**, ce se caracterizează prin melodii de trei rînduri melodice, modelul de profil general fiind: mediu-mediugrav. Forma strofei este ABC sau ABBk (=refren), în care rîndul al doilea este concav sau ascendent. Semnalmentul particular rezidă și în structura ritmică safic+dispondeu.

Supragrupa VII cuprinde colindele cu influență cărturărească sau străină, ale căror trăsături de stil muzical se manifestă prin turnuri melodice cu aspect tonal și prin principii arhitectonice. Acestea se suprapun deseori cu o metrică a versificației străină de cea populară.

În cadrul supragrupei VII grupele și tipurile melodice nu se identifică întru totul în catalogul tipologic al colindelor din Transilvania, modelele melodice bucovinene prezentând particularități ce le individualizează stilistic și tipologic. În cazul acesta, încercarea noastră de integrare a repertoriului bucovinean în modelele tipologice identificate de etnomuzicologii clujeni nu este suficientă, necesitând nuanțarea și lărgirea modelului tipologic elaborat de aceștia cu modelele de circulație bucovineană, semnalate într-o formă individualizată, particulară.

Grupa VII A este formată din melodii cu caracter major cu aluzii la melodia de colind, ce formează strofe primare cu refren și strofe de două-trei rînduri melodice, având un profil general uniliniar, dat de cadența generală pe treapta 1. Această grupă are afinități melodice cu supragrupa I, grupa A. În cadrul **grupei VII A** se identifică două tipuri.

Tipul VII.A.1 este format din melodii cu rîndul inițial descendent, în strofe primare cu refren și în strofe binare. Rîndul melodic este format pe modelul tetrapodic acatalectic sau catalectic. Sunt melodii tonale majore, cu extensiune de penta-hexacord, lărgit uneori în registrul grav cu sensibilă. Profilul cadențial este uniliniar: 1-1 și VII-1, rezultat din sensibilizare cadențială tonală cvasi-ornamentală: notă de schimb plasată pe silabă neaccentuată. Structura metro-ritmică este diversă.

Tipul 1 conține două subtipuri, diferențiate după sistemul cadențial general:

— **subtipul 1.1.** este reprezentat de melodii cu cadența rîndurilor melodice exclusiv pe tr. 1 – Ms. 22.219/27;

— **subtipul 1.2.** aduce în sistemul cadențial semicadența pe tr. a VII-a, ca substitut cvasiornamental circumscris al treptei I, rezultând combinația cadențială VII-1 – Ms. 22.219/23.

În **grupa VII.A tipul 2** are melodia proiectată pe un profil uniliniar cu rândul I repetat și cu un arc creat de profilul melodic descendent al rândului melodic 3, care încheie seria cadențială pe tonică: 1-1-1. Structura ritmică este simplă, profilată pe pirc în rândurile melodice A A, contrastând cu cea din B. Îi corespunde Ms. 22.227_A_22 BNro.

Grupa VII.B.2 este reprezentată prin **tipul 2**, care se caracterizează prin strofe binare ce se clădesc pe structuri modale minore, sistemul cadențial dominant la nivelul strofei fiind bazat pe relația 5-1. Melodia creează o boltă prin cuplarea unui rând melodic ascendent cu unul descendent. Ritmul safic combinat cu un anapest augmentat conferă structură metro-ritmică unitară. În acest tip se încadrează trei melodii: Ms. 22.219/5, 29 și 22 BNro. O categorie de melodii aparținând aceluiași tip sunt cele având strofa de trei rânduri melodice, cu aspect tonal bazat pe relațiile cadențiale 5-1, aspect accentuat și prin ambitusul ce atinge octava. Cu toate acestea, în linia melodică a întregii strofe culminația situată în rândul al II-lea sau al III-lea creează o boltă centrată pe treapta a 5-a.

Subgrupa VII.C.1 este reprezentată prin **tipul 1**, ce are o structură strofică binară, pe o melodie cu extensiune de pentacord minor. Rândul inițial conturează un profil ușor boltit cu cadența pe treapta a 3-a, iar rândul al doilea, descendent, cadentează frigid pe treapta 1. Structura ritmică safică a rândului inițial este frecventă în colindele aflate în circulație în Bucovina istorică. În acest tip se încadrează Ms. 22.219/27 și 23 BNro. **Tipul 1** din subgrupa VII.C.1. se profilează și pe melodii cu strofa binară ce se desfășoară pe un ambitus mai larg, dat de spațiul octavian al eolicului, fără fluctuații modale cadențiale. Acestui model îi aparține o singură melodie: Ms. 22.227_A_22 BNro.

O altă **subgrupă**, cea având codul **VII.C.2**, este prezentă prin **tipul 1**, bazat de asemenea pe relațiile cadențiale tonale 5-1 și aduce o melodie dezvoltată pe ambitusul octavian al minorului, în strofe ample de 4 rânduri melodice. În linia melodică a întregii strofe se creează o boltă, cu culminația în rândul al II-lea. Structura ritmică este identică pentru toate rândurile melodice din strofa cuaternară. La nivel cadențial se configurează un profil semidescendent prin succesiunea cadențială 5511. În acest tip se încadrează melodia din Ms. 22.219/26 BNro. Tipul 1 conține și o melodie tonală minoră cu strofa de trei rânduri melodice, cu profil general boltit, culminația strofei fiind de asemenea în rândul al II-lea. Pentacordul minor este lărgit cu cvinta de sprijin și sensibilă. Sistemul cadențial folosește relația 2-1-1, ce se regăsește la tipurile subgrupeii V.A.1. Și acest tip este reprezentat de o melodie singulară: Ms. 22.219/33 BNro.

Tipul 2 din aceeași subgrupă preia trăsăturile tipului 1 pe o structură melodică majoră, în relația cadențială V-5-1-1, ceea ce conferă melodiei un profil general mai sinuos, datorită cadenței răsturnate a rândului melodic inițial – Ms. 22.219/41. Culminația boltei se realizează în rândul al III-lea al strofei de 4 rânduri melodice.

În **subgrupa VII.C.3, tipul 1** adoptă textul *Nunta din Galileea*, cu refren propriu aplicat pe cel de-al II-lea și al IV-lea rând melodic, având 5 silabe, în gruparea 2+3 – Ms. 22.219/24 BNro. Structura izometrică distinge două subtipuri de melodii: unul axat pe structură metrică ternară și unul construit pe metru binar.

Tipul 2 din **subgrupa VII.C.3.** deplasează, în cadrul aceluiași profil descris la tipul 1, cadența de la 5 la 4, conferind structurii melodice tonale o amprentă modală mai pregnantă. În fondul Voievodca este reprezentat de Ms. 22.219/25 BNro.

În **subgrupa VII.C.3, tipul 3** configurează melodii tonale bazate pe alternanța cadențială 5-1 în strofe ample de 4 rânduri melodice, în care rândul 3 și 4 sunt repetarea variată a rândurilor 1 și 2. Forma strofei este ABA_B. Centrii cadențiali se mențin pe treptele 5 și 1, într-o articulație frazală de antecedentă-consecventă în cadrul strofei, configurată pe 2+2 rânduri melodice. Ilustrativ în acest sens este Ms. 22.219/1 BNro. Tipul acesta conține și o melodie tonală minoră dezvoltată – Ms. 22.219/2 BNro – cu o structură cadențială complexă 4-5-3-1

și rînduri melodice în combinații de profil complementare, care, însumate, dau o alură generală boltită, cu atingerea culminației în rîndul al III-lea. Dincolo de combinația cadențială a rîndurilor melodice, modelul cadențial 5-1 se impune la cadențele principale.

Subgrupa VII.D este reprezentată în fondul Voievidca print-o singură melodie cu strofă deosebit de amplă prin dublarea variată melodic a modelului strofic de 4 rînduri melodice – strofa de 8 rînduri melodice: Ms. 22.219/4 BNro. Melodia minoră, cu un profil sinuos, alternează cadențe modale și tonale: (4)1-1-3-1/(4)1-1-3-1. Ritmul unitar în întreaga strofă este specific colindului bucovinean: safic+anapest augmentat.

Prezentarea sumară a conținutului parțial al fondului documentar folcloric cules de Alexandru Voievidca la începutul sec. XX (anii 1907-1914) limitată la un singur gen ritual-ceremonial, este suficientă pentru a convinge orice intelectual de valoarea inestimabilă a acestui tezaur și de perenitatea repertoriului conținut atât ca document istoric de cultură tradițională românească, cât și ca sursă de permanentă îmbogățire repertorială a oricărui performer de folclor cu responsabilitate față de zona culturală pe care vrea să o reprezinte.

Referințe bibliografice:

1. BUCESCU, F. Alexandru Voievidca. **În:** *Ghidul iubitorilor de folclor*, nr.2, Suceava: Editura Lidana, 2012, p. 45-56.
2. BUCESCU, F., BÎRLEANU, V. *Stilul muzical arhaic din zona Rădăuților*, carte + CD audio, Suceava: Editura Mușatinii, 2013.
3. CIREȘ, L. Colinde din Moldova. Cercetare Monografică Cu 72 de melodii transcrise de Florin Buceșcu și Viorel Birleanu. **În:** *Caietele Arhivei de Folclor*, V, Iași, Universitatea Al. I. Cuza, Centrul de Lingvistică, Istorie și Folclor, Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, 1984.
4. FRIEDWAGNER, M. *Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*. I. Band: Liebeslieder mit 380 von Alex. Voievidca aufgezeichneten Melodien, Würzburg, Konrad Triltsch Verlag, 1940.
5. HERȚEA, I. *Colinde românești. Antologie și tipologie muzicală*, București: Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, 2004.
6. SZENIK, I., BOCȘA, I. *Colinde din Transilvania. Catalog tipologic muzical*, 2 volume, Cluj Napoca: Editura Qual Musica, 2012.
7. VOIEVIDCA, A. *Cântece populare din Bucovina*, București: Editura Muzicală, 1990.
8. *Colinde românești*, 2 volume, Cluj Napoca: Editura Media Musica, 2003.

SOUND ARTICULATION – FROM ETHNOMUSICOLOGY ABOUT TAIWANESE ABORIGINES TO CONTEMPORARY COMPOSITION

ARTICULAȚIA SUNETULUI – DE LA ETNOMUZICOLOGIE (MUZICA ABORIGENILOR TAIWANEZI) LA COMPOZIȚIA CONTEMPORANĂ

JOHANNES KRETZ,

ao. Univ. Prof. Mag.

University of Music and Performing Arts, Vienna, Austria

WEI-YA LIN,

Mag.a.

University of Music and Performing Arts, Vienna, Austria

Abstract. *This paper presents the authors' experiences in connecting field work on Taiwanese aboriginal music and developing new computer models of sound articulation by analyzing their field recordings of the songs of Taiwanese indigenous peoples like Tao (Yami), Bunun, Ami, Paiwan and others. From the beginning the research included many aspects: using the methods of ethnomusicology to gain knowledge, developing strategies of applied*

ethnomusicology and, finally, capturing and analyzing musical information contained in the singing, which cannot be notated in traditional western score notation, to apply it to western instruments through the means of live electronics in order to enrich their potential of sound articulation.

In “ponso no tao” (“island of human beings”), a composition for piano and electronics, Johannes Kretz created a complex sound language connecting the musical worlds of Taiwanese singing styles and the western contemporary music style, by focusing on questions of sound articulation and fusion of different ways to shape and organize music and sound. Furthermore, tools for capturing this articulation from field recordings and for applying the captured parameters on other sound material will be presented.

Keywords: Tao, Yami, indigenous, Taiwan, composition, computer music.

Rezumat. Articolul prezintă experiența autorilor în încercarea de a face legătura între investigațiile etnomuzicologice de teren (muzica aborigenilor taiwanezi – cântecele triburilor Tao (Yami), Bunun, Ami, Paiwan și altele) și dezvoltarea noilor modele electronice de articulare a sunetului. Cercetarea a inclus mai multe aspecte: acumularea cunoștințelor (prin folosirea metodelor etnomuzicologice), dezvoltarea strategiilor muzicologiei aplicate, înregistrarea și analizarea muzicii taiwaneze, ce nu poate fi notată în sistemul european și aplicarea acesteia la instrumentele europene, în scopul de a îmbogăți potențialul de articulație a sunetului muzical.

În „ponso no tao” („insula ființelor umane”), o compoziție pentru pian și electronică, compozitorul Johannes Kretz a creat un limbaj sonor complex, racordând aceste două lumi muzicale – a cântecului taiwanez și a muzicii contemporane, concentrându-se asupra problemelor de articulație a sunetului și a fuziunii diferitelor metode de a modela și organiza sunetul și muzica. Astfel, a fost prezentat utilajul pentru captarea articulațiilor din aceste înregistrări și aplicarea parametrilor captați în alt material sonor, precum și un software. În plus, Wei-Ya Lin a dezvoltat un sistem special de notare, care permite notarea muzicii tribului Tao (Lan Yu), într-un limbaj microtonal foarte detaliat.

Cuvintele-cheie: Tao, Yami, indigeni, Taiwan, compoziție, muzică electronică.

The Field

During a first research travel¹ of three weeks during the summer of 2005 we visited several of the indigenous ethnic groups in Taiwan to record and study their music and the still very strong connection between daily and ritual life on one hand and singing on the other. Those indigenous communities (some of which used to include head hunters in old times) all have a strong cultural identity and amazingly different singing styles, varying from the triadic homophony of the *Bunun* people to the microtonal clusters of the Tao on Lanyu Island, (see figure 1). During numerous further visits for field research the focus on the life and music of the Tao became more important for this project.

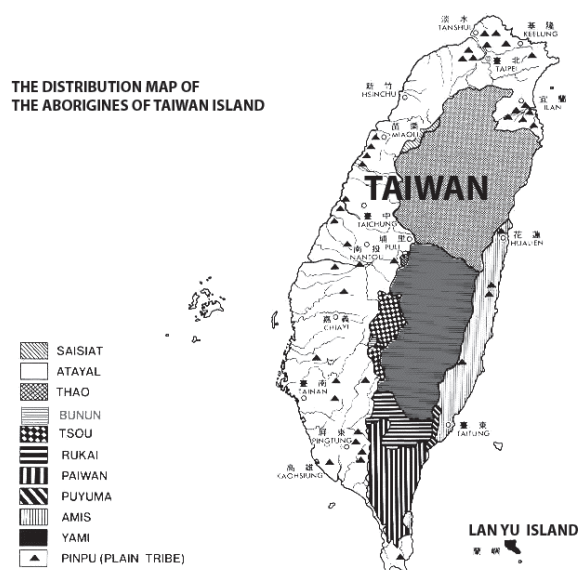


Figure 1: The distribution of the indigenous peoples in Taiwan in 2005.

¹ This project was supported by a generous grant from the Taipei economic- and cultural office in Vienna, by enthusiastic volunteer support by Prof. Yi-Jen Chiu and his family as well as by the friendliness of numerous people of the Tao, Bunun, Paiwan, Peinan, Toroko and Ami ethnic groups.

Introduction

The Tao (達悟), also known as the Yami (雅美), live on *ponso no tao*, meaning 'island of human beings' off the south-eastern coast of Taiwan Island in the west Pacific. Due to the rich wild orchid flowers on the island, it was given the name Lanyu (蘭嶼), which means 'orchid island', in 1947 by the Taiwanese. Today there are approximately 4,000 Tao living on the island distributed in six villages. Their language belongs to the Austronesian language group. Even though the surface of the island is only about 48 square kilometres, each village has its own language dialect and traditions, and is an entity with its own characteristic features in its territory.

This article is divided into three parts: the first part is a short introduction about the traditional music of the Tao; the second part is about which policies are applied in relation to the Tao and how, and ways that independent music groups in Taiwan react to them. The third part consists of my personal reflections and action based on scholarly research.

Traditional Music of the Tao

'Music' as a word doesn't exist in the Tao language; instead, Tao speakers use the term *mi-anoanood*, which means 'singing songs'. Researchers and outsiders often use the term 'traditional music' to describe the Tao's traditional song repertoires. Since the Tao had no writing system before the missionaries of the Presbyterian and Catholic Church arrived in the 1950s, songs still play an important role today.

The Tao have no instruments in their tradition. Greg Hurworth assumes in his dissertation "An exploratory study of the music of the Yami of Botel Tobago, Taiwan" [1], based on his own analysis of the cultural meanings of potential natural resources for creating instruments, that making instruments is not allowed. Even though this assumption could not be confirmed by informants during my fieldwork periods from 2005-2014, Hurworth's observation nevertheless needs to be considered. Generally, there are strict rules which regulate the time, place, audience and performers of traditional singing practices. For example, *mikarayag* (hand-clapping songs), the only multipart singing style of the Tao, can be practised by both sexes only in the nights of the summer months, from *Apiya-Vehan* to *Kalimman* (around June to September in the solar calendar) [2, p. 21; 3, p. 279; 4, p. 237]. *Raod* (ritual songs) cannot be performed by women² in public because of the patrilineal nature of Tao society [1, p.203-208]. *Mapalaevek* (flirt songs) can neither be sung in the village nor in front of one's own parents, sisters and brothers or children, due to the danger of incest (Shih 2007; Lin 2008). These regulations and rules are given the general designation of *makaniaw* by the Tao. *Makaniaw* is an essential cultural concept in Tao society, which is defined as "*all behaviours that anger the gods and lead to punishment and disaster*" (一切觸犯神譴，招致禍祟的行為。) [5, p.156] and can be translated and understood as taboos.

Makaniaw describes the Tao's impression of the cosmic structure: Gods, spirits and human beings have their own visible domains. It also regulates the division of labour and food distribution, and defines production and its season, methods and process [6, p.47-49]. By singing songs, mistakes can be corrected, the *non-human* [the term refers to Brabec de Mori and Seeger: 7, p.269-286] can be transformed so that it is able to enter the human domain, and negative emotions or strong criticisms are more easily accepted than in spoken form because negative comments can be formulated more indirectly and ambiguously in songs. Therefore, singing the right songs in the right place at the right time can avoid tensions or imbalances. For example, at the beginning of the construction of a boat or house, Tao sing to the trees they will chop down in order to convince them to 'live' in the domain of human beings and be a part of it. This is because the Tao believe that the trees which will then form the

² There is only one exception: when the female owner of the house with four doors performs the song about her working process during the *apat so sesdepan* (completion ceremony for the house with four doors). Due to the complex process and strict taboos related to constructing a house with four doors, its completion ceremony no longer exists in everyday Tao life (Lin 2013a:55).

boat or house can protect the people working and living in it from evil spirits or influences [8]. If one makes mistakes or even skips this step, which Tao see as *makaniaw* or an infringement, one of the family members could die. The song lyrics must also be based on facts. It is forbidden to create fictions in singing practices.

In summary, the traditional singing practices function for each individual as expressions of emotions, their life experiences and opinions, and are used for religious purposes and for communication with the *non-human*. The song repertoires act as a store of collective history and the pasts of every individual family. The main musical feature of their songs is the use of microtones.

Since the 1960s, there have been many policies undertaken by the government which aim to support the 'development' and 'modernization' of the communities of ethnic minorities in Taiwan. In 1967 Orchid Island started using the economic and monetary system of Taiwan (Guan 2007: 168), and in 1971 it was opened for tourism. In the mid-1960s, its exotic trees were found to be uneconomical by the Taiwanese government. Therefore, large quantities of trees were chopped down, despite these trees being part of the ecosystem and having an essential function for the balance of the ecosystem on the island [9, p.129-130].

In addition, an assimilation process began with discriminatory policies by Taiwanese governments led by Chiang Kai-Shek, who took Taiwan over as a military base against the Communist Party of China (中國共產黨) in 1949. For example, the *Measures to improve the living conditions of the Taiwanese mountain compatriots* (台灣省山地人民生活改進運動辦法) in 1951 announced that the inhabitants and indigenous people of Taiwan should speak Mandarin, and distance themselves from their traditional clothes, eating habits and religious practices. Their indigenous names should be changed to Han names (漢名) by drawing lots [10, p.79-81]. This was because Chiang Kai-Shek (蔣介石) believed that everyone living in Taiwan belonged to the Han-Chinese culture.

The *Measures to improve social welfare* (社會福利計畫) introduced in 1966 were carried out over twelve years. Due to the 'poor living conditions of the Tao', the government built modern concrete houses, regardless of the geographic and weather conditions on Orchid Island such as earthquakes or typhoons. Many traditional houses were demolished. It was only because of strong protests by the villagers from Ivalino and Iraralay that some of the traditional houses were allowed to survive. This measure is also one of the reasons why the Tao lost their traditional song repertoire practiced during the construction of a house with four doors. The Tao are continuing to protest against a deposit for radioactive waste which was established in 1980 on the island through corrupt practices and the close cooperation of the Taiwan Power Company (台灣電力股份有限公司) and the government [10, p.103-106]. This depositing lasted for six years, during which nearly 10,000 barrels of nuclear waste were deposited on Orchid Island. Today, this radioactive waste is polluting the groundwater. In 2009 an investigation team from *Academia Sinica* Taiwan confirmed that radioactive substances can be found everywhere on Orchid Island³.

Today, the main income of the Tao comes from tourism instead of fishing and farming. This, however, causes an additional ecological burden. There is water pollution and pollution from traffic, overfishing, and a lack of space for landfills. The working population is engaged in making money and many of them live in an identity dilemma between being 'low-educated indigenous people' and people who want to 'improve themselves'.

In summary, cultural and other policies from the 1950s to 1980s were aimed at assimilating the Tao and the other indigenous ethnic groups into 'Han-Chinese culture', which also led to the loss of their language and traditional living conditions, as well as the ability to pass on their traditional singing practices. Although the economic concerns of the Taiwanese government of that time for the Tao were officially applied as public policies, from today's perspec-

³ Source: *Our Island (the radioactive waste)* 我們的島 (談蘭嶼核廢) 2012. Taiwan Public Television Service. http://www.youtube.com/watch?v=GebCx1TR6Ts&feature=player_embedded (last accessed on 01.12.2014)

tive it can be seen as a strategy to exploit their land as much as possible by taking their woods/trees and other natural resources first and then using the land for storing radioactive waste.

Field recordings and Contemporary Composition

From the beginning of this project, the idea was not to collect and “use” music recordings of the Tao and other ethnic groups just as decoration of a contemporary music project, but rather to integrate the understanding of their life and culture into both scholarly and artistic works. Therefore, various methods of research had to be developed as well as artistic strategies to relate the gained knowledge with artistic content.

A first step of the research was to capture and analyze especially this information contained in the singing, which cannot be notated in western score notation. Figure 2 shows a song from the Tao, as women there typically sing it. The pentatonic pitch organization (as notated below the pitch curve) can be clearly perceived even though much pitch deviation in the form of numerous micro-glissandi and ornaments as well as vibrato creates a rich world of subtle pitch articulation, which is at least as important as the underlying pentatonic “pitch skeleton”.

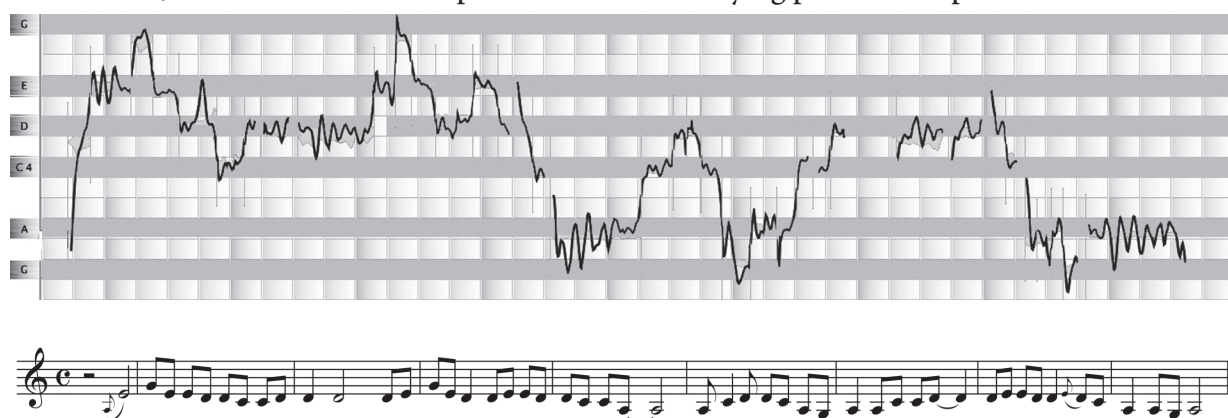


Figure 2: Tao song in pentatonic female style, pitch analysis and transcription

Interestingly the men on Lanyu Island often used to sing in a quite different style (depending on the context). Especially for important spiritual purposes like celebrating the completion of a house or a boat, their singing deviates so much from the underlying “thought” pitches that the tone system is almost impossible to perceive. Furthermore, if several men sing together, they pay much attention NOT to sing the same pitch but to avoid the pitch of their fellow singers, so that through this mutual sidestepping they end up in a fascinating microtonal cluster cloud of pitches.

In figure 3 the extreme shape of pitch articulation is obvious, while with some effort one can still relate the pitch fluctuation to three principal pitches. Interestingly in this example the interval between these three main pitches is approximately one whole tone plus a quartertone, splitting the pure forth (a-d) into two equal intervals (a-c↓-d). Nevertheless in the singing of Tao men the deviation from the thought pitch seems to carry much more content and expression than the underlying conceptual pitches themselves.

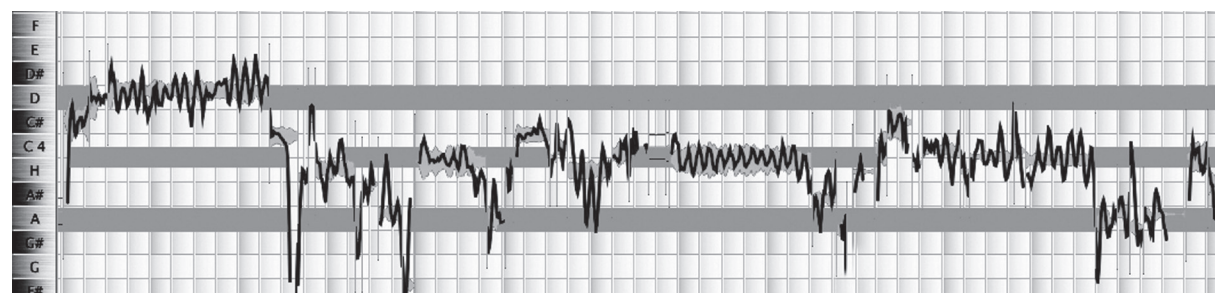


Figure 3: Tao song in sacred male style, pitch analysis

Capturing models of sound articulation – Composition

As a first composition (followed by many other artistic projects resulting from field research on Lanyu island by Samu Gryllus, Wolfgang Liebhart e.g. and other composers as well) a work by Johannes Kretz, *Ponso no tao* for piano and electronics was created in 2005/06 using the field recordings from Taiwan and the computer models of sound articulation derived from the recordings. The main interest of the work was to bring into interaction and to fuse the Taiwanese richness of melodic and spectral sound articulation with the piano, being – thanks to the well tempered tuning and the abstractness of its sound structure – probably the most European music instrument. Special tools of sound transformation were developed to allow the synthesis of the Asian and European sound world.

The content of the field recordings was first split into pitch information and amplitude information – thanks to the [fiddle] object in MaxMSP [11] – as well as spectral information using FFT analysis and some specifically developed smoothing algorithms in Jitter⁴. The data coming from the pitch analysis also had to be post-processed to remove obvious errors and to smooth out some measuring noise. (As a side result, this multi-parametric representation of sound allowed re-synthesizing the recordings with the possibility of independently modifying pitch, speed and formantic resonance.) The obtained parameter streams were then used to alter the sound of the piano and make it sound more “Taiwanese”. Typically the piano sound was first compressed in order to turn its percussive amplitude envelope into one being more similar to the envelope of a singer. Then the pitch curve of the field recording was used to bend the pitch of the piano with the help of one or more harmonizers and finally the result was filtered with an FFT-filter, receiving its spectral shape from the real time analysis of the field recordings again. (See figure 4).

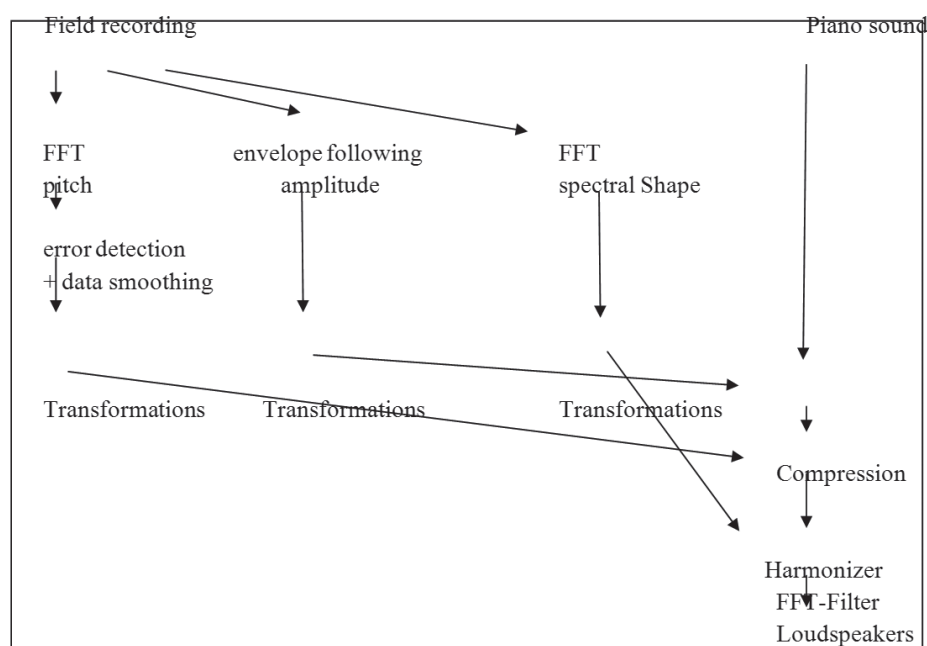


Figure 4: Data flow synopsis of the live electronics for part C of “ponso no tao” by Johannes Kretz.

Pitch system and temporal structures

In order to create a sound world that can smoothly blend between Asian and European characteristics, a pitch system was developed which unifies the pentatonic and the dodecaphonic pitch system as much as possible. As shown in figure 5 the system consists of four overlapping pentatonic scales, which together form a dodecaphonic row. By choosing more or less subsets of the dodecaphonic chord the composer is able to adjust the degree of Asian or European characteristics.

⁴ www.cycling74.com

which one is not familiar, can have more impact to artistic work than just inspiration. Even if the understanding of the “foreign” culture is only fragmented and might never become “complete”, the interaction between the “own” cultural content and the “otherness” creates a strong artistic impulse and allows for creating musical works, that can have a meaningful function and social relevancies in the context of both cultures. Furthermore ethnomusicology can help to increase the self-consciousness of minority groups, which are put to the side by majority groups. Artistic and scholarly collaboration, as suggested by Tchernokosheva, can model—“*a specific strategy for coping with life, connecting traditional music with other music genres/traditions, art forms and so on.*” [12, p.78], and can help to increase the awareness of various close and/or remote societies for these minority groups and their way of living and of making music. This can enrich both sides.

References:

1. HURWORTH, Greg J. *An exploratory study of the music of the Yami of Botel Tobago, Taiwan*. Unpublished PhD thesis at the Department of Music of Monash University, Australia. 1995.
2. 呂鈺秀, 郭健平 LU, YU-HSIU AND KUO, CHIEN-PING, 蘭嶼音樂夜宴: 達悟族的拍手歌會 *Tao's Moonlight Concert: Singing Party with Handclapping* 台北 (Taipei): 南天出版社 (SMC Publishing Inc.), 2007.
3. LIN, WEI-YA, Mikarayag—Mehrstimmiger Gesang der Tao. Feldforschungsbericht von der Orchideeninsel, Taiwan 2010. In: Gerda Lechleitner and Christian Liebl (eds.) *Jahrbuch 2 des Phonogramarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, Göttingen: Cuvillier Verlag, 2011, p.272-287.
4. LIN, WEI-YA, Mikarayag – Clapping and Singing Gathering of the Tao: Individual Creativity within the Collective Act, in Ardian Ahmedaja. In: *Local and Global Understandings of Creativities. Multi-part music making and the construction of ideas, contexts and contents*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p.232-249.
5. 劉斌雄, 衛惠林 LIU, PIN-HSIUNG; WEI, HUI-LIN, 蘭嶼雅美族的社會組織 (*The Social Structure of the Yami on Lanyu Island*). 臺北市 (Taipei): 中央研究院民族學研究所 (Academia Sinica), 1965.
6. LIN, WEI-YA, The Relationship between Music and Taboos in the Society of the Tao (An Indigenous Ethnic Group of Taiwan), In: *Journal of Creative Communications* March 2013 (8): 45-64. DOI:10.1177/0973258613512551, 2013.
7. BRABEC DE MORI; BERND AND SEEGER ANTHONY, Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans. In: *Ethnomusicology Forum* 22 (3): 269-286. DOI:10.1080/17411912.2013.844527, 2013.
8. KUO, CHIEN-PING 郭健平, Conversation with Kuo Chien-Ping about taboos and cosmology in Tao society during the 42nd ICTM World Conference on 14th July 2013 in Shanghai, P.R. China, 2013.
9. 黃旭 HUANG, HSU, 雅美族之居住文化與變遷 (*Living Culture and its Changes of the Yami People*). 臺北市 (Taipei): 稻香出版社 (Dao-Hsiang), 1995.
10. RUDOLPH, MICHAEL, *Multi-ethnic Societies and the Aboriginal Movement in Taiwan - Assimilation or Cultural Revitalisation?* Münster: Lit Publish, 2003.
11. PUCKETTE, MILLER; APEL, THEODOR; ZICARELLI, DAVID, Real-time audio analysis tools for Pd and MSP. Proceedings. In: *International Computer Music Conference, International Computer Music Association*, San Francisco, 1998, p.109-112.
12. TSCHERNOKOSHEWA, ELKA, Discourse analysis of music and otherness. The case of the Sorbs in Germany. In: U. Hemetek *Music and Minorities in Ethnomusicology: Challenges and Discourses from Three Continents*, Vienna: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, 2012, p.71-80.
13. 關曉榮 GUAN, HSIAO-RONG, 蘭嶼報告1987-2007 (*Reports of Layu 1987-2007*). 臺北市 (Taipei): 人間出版社 (Renjian), 2007.
14. LIN, HSIH-CHI 林新枝, Conversation with the Lin family about *Mapalaevek* (flirting songs) on 25 February 2008 at the home of Mr Lin Ding-Hsin (林定新) in Ivalino Village, *ponso no tao* (Orchid Island), Taiwan, 2008.
15. SHIH, BO-GUANG 施伯光, Recording Session with Mr Lin Hsih-Chi (林新枝) and Mrs Lee Chiu-Hsiang (李秋香) on 15 July 2007 at Mrs Lee's *makarang* (work house) in Ivalino Village, *ponso no tao* (Orchid Island), Taiwan, 2007.
16. [online] [last accessed on 14.01.2015] Council of Indigenous Peoples, Executive Yuan (行政院原住民族委員會) Disponibil pe Internet: <http://www.apc.gov.tw/portal/index.html?lang=en-US&CID=B20D85423B8EED93>.

17. [online] [last accessed on 14.01.2015] *Our Island (radioactive waste)* [我們的島(談蘭嶼核廢)].
18. 2012 Taipei: Taiwan Public Television Service. Disponibil pe Internet: http://www.youtube.com/watch?v=GebCx1TR6Ts&feature=player_embedded

MUZICANȚII ȘI MUZICA STRADALĂ DE CONOTAȚIE FOLCLORICĂ – REPERE SOCIALE ȘI FUNCȚIONALE (PRELIMINARII LA UN STUDIU DE CAZ)

MUSICIANS AND STREET FOLK MUSIC – SOCIAL AND FUNCTIONAL REFERENCES (PRELIMINARY TO A CASE STUDY)

SVETLANA BADRAJAN,

Doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. Autorul abordează un fenomen, care a luat amploare la noi după anii 90` ai secolului XX. Motivația unei astfel de animări este una pluridimensională, alimentată de mai mulți factori precum cel social, politic, material, psihologic, artistic, etc., aceștia fiind determinați de transformările ce s-au produs în societate la diferite nivele precum libertatea de exprimare, statutul muzicianului de tradiție orală, relațiile economice de piață, acutizarea problemelor legate de existență a diferitor persoane, în special a celor cu handicap, etc. Categoriile folclorice reprezintă creații vocale, precum cântecul propriu-zis, romanța, prezente atât în execuție nemijlocit vocală, cât și preluate instrumental, din creațiile instrumentale, mai frecvent sunt solicitate melodiile de joc. Se mai întâlnesc melodii, expresii ritmice caracteristice altor etnii, precum indienilor americani sau muzica arabă. Interpreții pot fi grupați după mediul de proveniență social și cultural, remarcându-i pe cei care au o pregătire muzicală și experiență serioasă în domeniu interpretării instrumentale sau vocale și amatori din mediul copiilor, tinerilor sau maturilor, unii dintre ei fiind cu handicap fizic (orbi, probleme locomotorii, ș.a.).

Cuvinte-cheie: stradă, muzică, instrumente muzicale, voce, interpretare, folclor, intonație premuzicală, societate, funcție.

Summary. This article addresses a phenomenon that particularly took off after the last decade of the 20th century. The reason for such a development is complex, fueled by several factors such as social, political, material, psychological, artistic, etc. These factors were in turn determined by the changes that have occurred in society in various areas such as: freedom of expression, the status of traditional oral musicians, market economic relations, serious issues related to the existence of different people, particularly those with disabilities, etc. Folk categories represent vocal creations, such as the song itself, the 'romance song', executed vocally as well as instrumentally, taken from instrumental creations, most commonly being requested the dancing songs. Other tunes are also encountered, which are rhythmic expressions that belong to other ethnic groups, such as Native American and Arabic. Singers can be categorized on the basis of their social and cultural background, especially those who have musical training and advanced experience in vocal or instrumental performance, versus amateurs (children, youngsters or adults), some of them bearing some kind of physical disability (blind, crippled, etc).

Keywords: street, music, musical instruments, voice, interpretation, folklore, pre-musical intonation, society, function.

Vom aborda aici un subiect expus într-o cercetare mai amplă consacrată fenomenului vieții muzicale a Chișinăului la început de secol XXI. Acesta reprezintă, după cum am remarcat în articolul *Peisaje muzicale în viața culturală a Chișinăului la început de secol XXI*, un spațiu destul de pestrîț, dar consistent, umplut cu diverse surse sonore muzicale și manifestări ce implică muzica, un caleidoscop de substanțe sonore muzicale, ce se adresează unui anumit public, dar care coexistă, formând un sistem, ce reflectă necesitățile diferitor pătri sociale. Unele dintre aceste manifestări îndeplinesc și anumite funcții utilitare, pe lângă cele de sorginte estetică, etică, religioasă, artistică, distractivă, etc. Am conturat câteva peisaje muzicale, pe care le considerăm reprezentative, ce au o continuitate, o isto-

rie, o tradiție în viața culturală a Chișinăului sau chiar dacă au o proveniență relativ nouă, se impun insistent, constituind și rezultatul evoluției tehnologice contemporane. Ne referim la: Muzica literată de origine occidentală vs muzica de tradiție orală; Muzica corală laică cu tradiții locale bogate; Muzica de cult religios; Muzica de reprezentare statală [1, p.33]; Muzica de film și spectacol dramatic; Muzica de fanfară; Muzica jazz-pop-rock; Muzica populară occidentală și latino-americană; Muzica folclorică; Romanța populară; Muzica de café concert; Muzica populară de consum; Reclamele muzicale; Muzica stradală; Strigătele comercianților ambulanți. Ne vom referi în continuare la unul din peisajele acestui sistem și anume: muzica stradală de conotație folclorică.

Muzica stradală, în general, este una dintre categoriile artei stradale. Fenomenul a luat amploare la noi după anii 90 ai secolului XX. Motivația unei astfel de animări este una pluridimensională, alimentată de mai mulți factori precum cel social, politic, material, psihologic, artistic etc., aceștia fiind determinați de transformările ce s-au produs în societate la diferite nivele precum libertatea de exprimare, statutul muzicianului de tradiție orală, relațiile economice de piață, acutizarea problemelor legate de existență a diferitor persoane, în special a celor cu handicap etc. Dintre formele de manifestare a muzicii stradale evidențiem:

1. Muzica interpretată de artiștii/persoanele care își folosesc talentele în stradă, cu scopul de a obține bani, mâncare sau alte bunuri de la trecători. Aceștia cântă la un instrument, în special, vioară, acordeon, fluier, flaut, chitară, tobe, sau doar folosindu-și vocea. Uneori se asociază în grup instrumental, suprapun instrumentul pe fonograme cu melodii interpretate de diferite formații profesionale, însoțesc vocea cu negative, amplificând-o prin microfon. Acest tip de activitate există încă din cele mai vechi timpuri. Să ne amintim de muzicanții ambulanți, precum trubadurii, truverii, meistersingerii, ș.a. Am putea distinge două categorii: cei care practică îndeletnicirea doar cu scop de cerșit și cei care pun accentul și pe latura artistică și profesionalism.
2. Interpreți care practică această activitate ca un hobby sau ca o formă de a-și perfecționa talentul în fața publicului, de a se obișnui să cânte în fața unei mulțimi. Mare parte dintre aceștia caută modul de a face ca muzica lor să ajungă la oameni, să devină o formă de sensibilizare prin artă, sau de îndeplinire a unor vise, dedicând cântecele lor publicului. Pe stradă ei pot fi auziți de mai multe tipuri de persoane din diferite clase sociale, care nu ar merge să îi vadă într-un spațiu amenajat. Acești interpreți preferă locurile foarte circulante, precum centrele comerciale, trecerile de pietoni, stațiile de mijloace de transport în comun, ș.a.
3. Muzica ce răsună în spectacolele stradale, în Piața Marii Adunări Naționale, organizate cu diverse ocazii. Acest tip de activitate muzicală s-a intensificat anume după anii 90 ai sec. XX.
4. Strigătele comercianților ambulanți, care pot fi calificate într-un anumit fel și ca „reclame publicitare”, dar cu o tradiție și o istorie foarte veche, de aceea le-am plasat într-o categorie aparte. Am putea considera momentul apariției acestora constituirea încă în antichitate a relațiilor comerciale organizate. O particularitate a acestor manifestări este intonația premuzicală, remarcată și în studiul *Psihologia folclorului muzical* de Gh. Sulițeanu, care menționează că aceasta (intonația premuzicală - n.n.) „prezintă o deosebită importanță pentru întărirea datelor ce atestă existența unui fond general uman. Originea acestora într-o aceeași impulsivitate sonoră cu aceea a limbajului verbal este dovedită ca ținând de o aceeași etapă a evoluției gândirii. Din acest izvor s-au putut organiza într-o etapă ulterioară începuturile muzicii, iar aceasta demonstrează mulțimea celulelor și motivelor muzicale comune aflate în zilele noastre la popoare mult diferite” [2, p.121].

5. Strigătele ritmate și muzicalizate ale grupurilor de protestatari, organizați pe criterii politice sau sociale.
6. Ca substanță sonoră, cu o prezență infimă, care sperăm că nu se va dezvolta să polueze fonic orașul, apar reclamele sonore atât stradale, promovate prin intermediul panourilor electronice, cât și venind din interiorul instituțiilor comerciale.
7. Flash mob-ul, mai puțin cunoscut la noi, o manifestare artistică în spațiul stradal ce se impune cu succes în ultimul timp.

Muzica stradală de conotație folclorică este prezentă în primele cinci forme de manifestare.

Realizând investigații de teren am observat unele legități legate de comportament, de locul unde se produc și repertoriul interpretat de către persoanele încadrate în tipurile unu și doi. Anume acestea ne interesează în primul rând. Repertoriul interpretat include categoriile folclorice autohtone, respectiv creații vocale, precum cântecul propriu-zis, romanța, prezente atât în execuție nemijlocit vocală, cât și preluate instrumental; din creațiile instrumentale, mai frecvent sunt solicitate melodiile de joc. Se mai întâlnesc melodii, expresii ritmice caracteristice altor etnii, precum indienilor americani sau muzica arabă. Interpreții pot fi grupați după mediul de proveniență social și cultural, remarcându-i pe cei care au o pregătire muzicală și experiență serioasă în domeniu interpretării instrumentale sau vocale și amatori din mediul copiilor, tinerilor sau maturilor, unii dintre ei fiind cu handicap fizic (orbi, probleme locomotorii, ș.a.).

Manifestările muzicalizate din tipurile patru și cinci, chiar dacă au funcții total diferite, totuși au tangențe în ceea ce privește valoarea lor ca sursă sonoră a limbajului muzical folcloric. Ele vor fi analizate într-un studiu separat.

Așadar, dintre reprezentanții tipurilor unu și doi înregistrați, doar unul (fig.1), violonistul Gheorghe¹ (pensionar) își schimbă permanent locul unde își exercită activitatea, ceilalți au un spațiu constant. De fapt, ne-a fost destul de greu să-i urmărim „migrația” și să-l înregistrăm. Însă el nu a fost deloc surprins când l-am rugat să ne cante, mai mult de atât, întrebându-l dacă cunoaște și poate să ne execute câteva creații din zona de sud a Basarabiei (Cahul) de unde este de baștină (ne-a relatat că provine din familie de lăutari) a fost de acord cu condiția să-i dăm „nu un leu, ci zece”. Se pare că este un bun cunoscător al repertoriului tradițional din zona de sud, dar fiind depășit de nivelul profesionist al instrumentiștilor contemporani, al tehnologiilor utilizate de aceștia, a fost eliminat din circuitul muzicienilor și din contextul social de exercitare a meseriei. În rezultat, neputând renunța la statutul său de muzician, a găsit soluția de a cânta pentru bani în stradă. Trebuie să remarcăm că este destul de abil atunci când e vorba de repertoriul interpretat. Pentru trecătorii comuni execută una sau două melodii, de regulă, de romanțe, spre exemplu *Să-mi cânți cobzar*, pe care le repetă în permanență, dar dacă observă un interes din partea unui trecător anume, schimbă programul, interpretând melodii de joc din repertoriul folcloric.

Dintre cei doi fluierași înregistrați (ambii cu handicap de vedere), unul posedă destul de bine instrumentul, variază repertoriul executat, celălalt se pare că a învățat doar câteva melodii, printre care și *Valsul* din filmul *Blânda și tandra mea fiară* de E. Doga, pe care le repetă încontinuu, doar să-i motiveze pe trecători ca să-i ofere bani. Cântatul în stradă este o sursă financiară importantă și scopul prim al activității lor. Unul din ei (fig.2) deseori se asociază în duet cu un vocalist (la fel, cu handicap de vedere). Mai exact, îl susține la fluier pe vocalist (fig.3), care frecvent improvizează un cântec despre părinți, utilizând o linie melodică inspirată din folclor. Am putea presupune că această asociere se produce în cazul când ambii se poziționează pentru cerșit în același loc. Ei sunt întâlniți permanent pe scările trecerii subterane de la intersecția străzilor Ismail și Ștefan cel Mare, uneori pe scările diferitor intrări, alteori pe aceeași scară, unul în partea de sus, altul în cea de jos. În ultimul caz și se produce execuția în ansamblu vocal-instrumental.

¹ Interpretul a fost de acord să ne comunice numele. Ceilalți au fost mai reticenți, ne-au permis doar să-i înregistrăm.

Al doilea vocalist înregistrat e cu handicap locomotor (fig.4). Are un repertoriu foarte bogat: de la creații folclorice la muzică ușoară. Un avantaj în interpretare este sonorizarea prin microfon. Interpretul este purtat în cărucior de o persoană însoțitoare, ceea ce îi oferă un spațiu mai larg de manifestare artistică, dar și posibilitatea de a obține un profit mai mare.

Încă un exemplu interesant este ansamblul de tineri interpreți la instrumente membranofone (fig.5). Din relatările băiatului am aflat că se ocupă cu o astfel de activitate în primul rând din plăcere, dar nu refuză nici plata pentru interpretare. Mai mult, tânărul a susținut că tatăl său este azer și ritmurile orientale nu-i sunt străine.

Au mai fost înregistrați și interpreți acordeoniști, care la fel se diferențiază după nivelul de pregătire. Unul dintre ei, cu handicap locomotor (de vârstă tânără), folosește instrumentul doar cu scop de cerșit (fig.6). Urmărindu-l, am constatat că este adus în același loc de o însoțitoare, care îl supraveghează; are o îmbrăcăminte specifică – poartă permanent o mantie de aceeași formă, schimbând doar culoarea (roșie, galbenă sau albastră) și nu a studiat instrumentul. El interpretează fragmente de melodii după placul lui, exersează și improvizează în același timp, doar pentru a „mima” o oarecare muzică. Totuși trebuie să menționăm prezența interesului față de instrument și dorința de a se perfecționa. Altul (fig.7), Ion (așa a rugat să-l numim), pensionar, posedă destul de avansat acordeonul. Fiind întrebat dacă are studii muzicale specializate, a răspuns că a absolvit școală de muzică pentru copii, și „când e vorba să faci un ban, cânti și la pian, și la fluier, caval...”. Astfel, interpretul concepe activitatea sa nu numai ca pe un mijloc de cerșit, dar și ca pe o meserie, iar tendința spre a se perfecționa este absolut necesară. Atunci când nimerește pe aceeași scară din subterana menționată anterior, cu unul din fluierași, se asociază periodic cu acesta, realizând un ansamblu instrumental destul de reușit.

În rezultat observăm următoarele caracteristici și motivări ale fenomenului interpretării stradale din instrument sau cu vocea cu abordarea unui repertoriu inspirat din creația folclorică:

- a) obținerea de surse financiare este primordială
 - fără a pune preț pe valoarea artistică și profesionalism;
 - fără experiență de a cânta la instrument, dar încercând să însușească empiric anumite de abilități elementare;
 - cu experiență în domeniul artei muzicale și tendința de a se perfecționa;
- b) obținerea de surse financiare este rezultatul activității interpretative
 - exersarea activității din plăcerea de a cânta în fața unui public;
 - tratarea activității ca pe o meserie;
 - interpretarea stradală este o modalitate de a-și menține statutul de lăutar sub aspect moral.

Așadar, ne-am referit la o anumită categorie de interpreți stradali și anume la cei, pentru care interpretarea la un instrument muzical sau cu vocea constituie un venit financiar suplimentar, utilizează un instrument și creații din cultura tradițională. Totodată pentru unii dintre aceștia plăcerea de a cânta, de a se manifesta în public este un atribut important și de loc de neglijat. Ne propunem pe viitor să continuăm investigațiile pentru a realiza o tratare complexă și multilaterală a fenomenului muzicii stradale în spațiul cultural al Chișinăului la început de secol XXI.

Referințe bibliografice:

1. RĂDULESCU, S. *Peisaje muzicale în România secolului XX. Partea I (1900-1944)*. București: Editura muzicală, 2001.
2. SULIȚEANU, G. *Psihologia folclorului muzical*, București: Ed. Acad. Republicii Socialiste România, 1980.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

O MELODIE FUNEBRĂ CU VALOARE DE UNICAT ÎN REPERTORIUL LĂUTARILOR DE LA EDINET

A UNIQUE FUNERAL MELODY IN THE REPERTOIRE OF LAUTARS FROM EDINET

DIANA BUNEA,

Doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. *Articolul se axează pe un marș funebru popular, ce aparține repertoriului lăutarilor de la Edineț, având o funcționalitate funebă, fiind interpretată de către aceștia doar la ceremoniile funerare ale lăutarilor locului. Autorul vorbește despre componența formațiilor, aranjamentele improvizate și stilul lăutăresc local de interpretare, cât și despre structura muzicală a piesei. Melodia a fost interpretată pe scena mare de orchestra „Lăutarii” în aranjamentul original al lui Nicolae Botgros, sub denumirea „În amintirea lăutarilor”. Și maestrul Vasile Goia a adus-o în fața marelui public, în versiune pentru orchestra simfonică, într-un concert omagial în memoria marilor lăutari. Autorul indică asupra unor factori comuni specifici acestei tradiții lăutărești locale și celei a lăutarilor din Budapesta, Ungaria.*

Cuvinte-cheie: *lăutar, marș funebru, stil lăutăresc, Edineț, fanfară lăutărească.*

Summary. *The article focuses on a funeral march from the repertoire of the town of Edinet lautari that has a funeral function being performed by local lautari only at the lautar funerals. The author speaks about the composition of the orchestra, about the improvised arrangements and the local performing lautar style; also, she focuses on the music structure of this melody. The melody was performed on a big stage by the orchestra Lautarii from Chisinau being arranged by Nicolae Botgros. Vasile Goia also directed this melody in his own arrangement for symphonic orchestra. The author mentioned some common features of this lautar tradition and that of lautari from Budapest, Hungary.*

Keywords: *lautar, the funeral march, the lautar performing style, Edinet, lautar brass-band.*

Conform unei vechi tradiții de la Edineț, la funeraliile unui lăutar se adună întreaga comunitate de lăutari – de fapt, o orchestră improvizată din zeci de muzicieni, care vin să-și petreacă colegul de breaslă pe ultimul drum. Ei obișnuiesc să-și aducă instrumentele și să cânte o melodie funebă de o extremă sobrietate și simplitate, luminoasă și duioasă în același timp, dramatică și răscolitoare, ca însăși viața de lăutar. Acest marș funebru, fără îndoială, are valoare de unicat în cadrul vastului repertoriu lăutăresc din spațiul basarabean, având mai multe elemente ce-l situează în rândul unor mostre de o valoare artistică și culturală indiscutabile.

Un prim moment ce se remarcă este faptul că această melodie păstrează și astăzi o **funcționalitate funebă** cât se poate de precisă, respectată cu mare strictețe: melodia „din b-moll”, cum o numesc simplii muzicienii, poate fi auzită **doar la înmormântările de lăutari, în Edineț și în împrejurimi, și doar în interpretarea lăutarilor de la Edineț**. Ca și cum, printr-o înțelegere nescrisă, ei ar deține dreptul exclusiv asupra acestei piese. Se pare că alți lăutari, fie și de prin părțile locului, nu o interpretează în absența lor. Totodată, conform informațiilor culese de la mai mulți lăutari din sudul și centrul Moldovei, am constatat că melodia despre care vorbim nu se întâlnește în acele părți.

Un alt moment important – formațiile lăutărești din Edineț, de regulă, nu cântau la ceremoniile funerare. Așadar, prestația lor la o atare ceremonie este, într-adevăr, cu totul specială, – astfel, tradiția de a-și petrece fratele de breaslă printr-un amplu alai muzical este expresia unui ultim omagiu, înălțător și unic în felul său.

Este interesant și faptul că, deși această orchestră impunătoare pare a fi alcătuită în mod spontan, totuși, ea nu cânta aleatoriu, ci **sub conducerea unui lăutar**, care dirijează într-un mod cu totul special – cântând într-un anumit mod, anumite sunete-semnale, la care este atentă toată formația.

Caracterul solemn și sobru al melodiei este creat și susținut de instrumentele de alamă, din care se constituie în mod predominant formațiile. **Componenta specifică fanfarelor lăutărești** de la Edineț include trompetele și saxofoanele ca instrumente melodice, tromboanele, acordeoanele, braciurile, tobele mari pentru acompaniament. De obicei, la Edineț orchestrele mai includ și viorile, care, totuși, sunt mai puțin auzite în amplul context sonor al alăturilor (în înregistrarea de care dispunem viorile sunt absente). Întreg **aranjamentul orchestral** este improvizat în timpul cântării, fiind, totodată, foarte echilibrat – firul gândului muzical este unul comun, întreaga orchestră „respiră” în același tact. Sonoritatea bogată se datorează divizării multivocale a partițiilor (la trompetă, trombon și saxofon), dar și stilului specific de interpretare lăutăresc, prin care se distinge această veritabilă orchestră „filarmonică” de la Edineț, cum spun, nu fără o anumită mândrie, lăutarii de aici.

Se remarcă în mod special **stilul de interpretare** specific al muzicienilor de la Edineț. Viorel Cosma vorbește în una din lucrările sale despre aceste stiluri de interpretare lăutărești, indicând și asupra unor premise ale stabilirii acestora: „(în urma unor – n.n.) ...modificări de ordin tehnic folosite în practica violonistică (populară – n.n.) s-au generalizat apoi și la celelalte instrumente ale tarafului (bineînțeles după specificul și posibilitățile fiecărui instrument, după repertoriul regiunii respective ș.a.). De aceea s-a ajuns chiar la „culori” proprii de stil, de sonoritate etc. ale unor întregi ansambluri pe care folcloriștii le deosebesc cu ușurință de orchestrele de tip clasic care abordează muzica populară” [1, p.30-31].

Astfel, și stilul de la Edineț s-a manifestat prin mai multe elemente [2; 3], printre care și tendința trompetiștilor de a cânta în registrul acut, ca etalare a virtuozității. În același timp, ei optează pentru un sunet moale, catifelat, ferm și precis. Din stilul de la Edineț al trompetei sunt nelipsite și motivele melodice improvizate pe scări cromatice descendente, mai ales în segmentele finale ale melodiilor, motive care se aud clar și în înregistrarea de care dispunem (vezi înregistrarea pe CD atașat la culegerea de față). Discursul sonor al melodiei este întregit de cele două partide ale trombonului – una din ele reprezintă una din vocile însoțitoare ale melodiei, fiind mai „vocalizată”, iar cealaltă are rol de acompaniament ritmic-armonic, de factură arpeggiată. În mod deosebit se remarcă rolul tobei mari, care bate lung doar pe timpii tari ai măsurii de 4/4, ca un clopot ce răsună în surdină, în timp ce următorii timpi sunt preluați în ritm susținut de tromboane și celelalte instrumente.

În mod separat aș vrea să menționez și faptul că, după spusele lăutarilor, nu există o partitură notată a acestei melodii. Deși, în mod tradițional, „creația muzicală a lăutarilor nu a fost, de regulă, nici notată și nici tipărită” [1, p.32], totuși, la Edineț a existat o tradiție de interpretare pe note (se știe despre unii lăutari cu nume de legendă – Ion Stângaciu, Ioniță Bolgari ș.a. precum că aveau studii muzicale și-și instruiu și colegii de breaslă în baza partiturilor) ce s-a perpetuat și în activitatea orchestrei *Ciocârlia* de la Edineț (formată din lăutarii locului), dirijorii căreia au pus pe note, de-a lungul anilor, o serie întreagă de melodii din repertoriul local. În acest context, este interesant faptul că marșul funebru despre care vorbim s-a păstrat doar în tradiția locală orală, nu și în cea scrisă.

Pe plan structural, acest marș funebru lăutăresc conține două părți distincte (a câte 16 măsuri) având o introducere ce se desfășoară în note întregi, pe parcursul a 4 măsuri. Discursul sonor al piesei este bazat pe câteva motive ce se constituie în fraze de respirație largă, preponderent în mișcare ascendentă. Deși melodia este scrisă în minor, jocul armonic minor-major ce transpare din armonizarea bogată, impregnată de voci secundare ale acompaniamentului, conferă acesteia un colorit luminos, înălțător, senin, fără false lamentări. Tot astfel, osatura ritmică formată din cadențarea timpului prim accentuat, urmat de trei pulsații neaccentuate, în măsura de 4/4, conferă discursului trăsături diferite decât cele ale unui marș propriu-zis.

De o valoare artistică incontestabilă, melodia în cauză nu a rămas neobservată de către importanți promotori ai muzicii lăutărești din republică. Nicolae Botgros i-a găsit și un titlu pe măsură – *În amintirea lăutarilor*, interpretând-o cu faimoasa sa orchestră și fan-

fara lăutărească invitată de la Edineț. Totuși, ca un adevărat lăutar, el și-a „lăsat amprenta” personalității sale artistice asupra acestei melodii, intervenind în aranjamentul orchestral și modificând linia melodică în partea a doua a piesei. De asemenea, s-au omis și cele patru măsuri introductive ale versiunii edinețene, introducându-se viorile.

Și maestrul Vasile Goia a inclus celebra melodie într-un spectacol omagial în amintirea marilor lăutari, dirijând-o de la pupitrul Orchestrei Simfonice a Radioului. În această versiune sonoră melodia a căpătat un plus de sobrietate, noblețe și dramatism.

În loc de încheiere.

Această frumoasă și destoinică **tradiție lăutărească** ce datează de cel puțin o sută de ani, precum își amintesc lăutarii din Edineț, se înscrie, după părerea noastră, în rândul marilor tradiții lăutărești, existente și la alte popoare, – spre exemplu, la unguri. Și astăzi, în Ungaria, la Budapesta, marii lăutari sunt omagiați în ultimul drum de orchestre imense formate din violoniști, clarinetiști, violonceliști, contrabasiști, iar muzicienii, ca și la Edineț, cântă și plâng la un loc, jelind pe cel plecat. Din înregistrările afișate de youtube [4; 5], conchidem că și lăutarii unguri au melodii funebre cântate la astfel de manifestări. Iar, din câte se știe, lăutarii de la Edineț cunosc și păstrează o afecțiune aparte pentru muzica lăutărească ungurească, având chiar în repertoriul lor melodii ungurești. Nu cunoaștem prin ce căi s-a stabilit și la Edineț o tradiție asemănătoare, dar cert este că aici muzicienii mereu s-au respectat și s-au ajutat reciproc. Se știe, că un timp îndelungat (anii 60-80 ai secolului trecut) la Edineț a funcționat un sindicat format chiar de ei înșiși, prin intermediul căruia lăutarii se ajutau reciproc. Amintirea despre acesta este încă vie în memoria lăutarilor de aici, ba chiar unele din acele „legi” nescrise s-au mai păstrat până azi.

Cercetarea de față rămâne deschisă, noi aflându-ne încă în căutarea unor variante ale acestei melodii. Pentru moment, concluzia ce transpare din cele expuse mai sus, se rezumă la

faptul că versiunea acestei melodii aparține exclusiv tradiției lăutărești de la Edineț și este posibil ca aceasta să fi fost inspirată din muzica funebră de tradiție europeană. Remarca lui V. Chiseliță despre influențele muzicii occidentale vine în concordanță cu teza noastră: „În contextul nunților și al horei satului, fanfarele lăutărești au creat un vast și valoros repertoriu care, pe de o parte, s-a alimentat din tezaurul muzical local, iar pe de alta, din influențele culturii moderne, occidentale” [6, p.91].

Exemplul muzical inserat mai jos a fost descifrat de Marin Bunea, după o înregistrare din colecția personală a autorului, datată cu decembrie 2004, la Chișinău, la ceremonia funerară a celui care a fost marele lăutar-trompetist Ion Carai, la care a cântat fanfara lăutărească de la Edineț. Printre aceștia – Ion Popov, trompetă, (conducător); Simion Târșu, trompetă; Anatol Ciobanu, trombon; Dorin Boldurescu, trompetă; Petru Burdă, saxofon ș.a. Unii din acești mari muzicieni nu mai sunt astăzi printre noi, iar funeraliile lor, așa cum s-a obișnuit, s-au „transformat” în ceremonii la fel de emoționante, ca și ale înaintașilor lor.

Referințe bibliografice:

1. COSMA, V. *Lăutarii de ieri și de azi*. București: Editura *Du Style*, 1996.
2. BUNEA, D. Tradiția lăutărească din Republica Moldova: istorie și contemporaneitate. Teze preliminare. **În:** *REVART* Nr.1/2010, Timișoara, p.25-38.
3. BUNEA, D. Contribuții la fenomenul de creare a muzicii în arta lăutărească **În:** *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, Nr. 1-2 (12-13). Chișinău: AMTAP, 2011, p. 238 – 242.
4. [on-line] [accesat la 20.03.2014] Disponibil on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=UKGTKEuxd7o>
5. [on-line] [accesat la 20.03.2014] Disponibil on-line: <https://www.youtube.com/watch?v=UKGTKEuxd7o>
6. CHISELIȚĂ, V. Fenomenul lăutăriei și tradiția instrumentală. **În:** *Arta muzicală din Republica Moldova*. Editura Grafema Libris, Chișinău, 2009.

În amintirea lăutarilor

Colectie personală, înreg. decembrie 2004,
or. Chisinau, formația de lăutari de la Edinet
Transcriere Mărin BUNE A

ANDANTE

Alto Sax.

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Bass Drum

A. Sax.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

B. Dr.

A. Sax.

B $\flat$ Tpt.

Tbn.

B. Dr.

9

A. Sx.

B. Tpt.

Tbn.

B. Dr.

12

A. Sx.

B. Tpt.

Tbn.

B. Dr.

15

A. Sx.

B. Tpt.

Tbn.

B. Dr.

The image displays a musical score for a folk song, likely from the Bucovina region. It consists of four staves: A. Sax. (Alto Saxophone), B. Tpt. (Bass Trumpet), Tbn. (Tuba), and B. Dr. (Bass Drum). The score is divided into two systems, each starting at measure 18. The first system shows the initial melody and accompaniment. The second system shows a variation or continuation of the melody, with first and second endings marked for the saxophone, trumpet, and tuba. The bass drum part provides a steady rhythmic foundation.

TRADIȚIE ȘI CONTINUITATE ÎN INTERPRETAREA MUZICII POPULARE BUCOVINENE: MARIA SURUPAT ȘI MINA PÂSLARU

TRADITION AND CONTINUITY IN BUCOVINIAN FOLK MUSIC PERFORMANCE: MARIA SURUPAT AND MINA PÂSLARU

IRINA ZAMFIRA DĂNILĂ,

Lector universitar, doctor în muzică,
Universitatea de Arte George Enescu, Iași, România

Rezumat. Rapsodul Maria Surupat (1905-1999) din Sadova a fost descoperită de Constantin Brăiloiu în cadrul anchetelor sociologice conduse de Dimitrie Gusti în anii '30 ai veacului trecut. Talentul său nativ s-a manifestat atât în interpretare, cât și în creație, ea fiind autoarea unui număr de aproximativ 60 de melodii cu text. Stilul interpretativ al Mariei Surpat este unul autentic țărănesc, caracterizat prin naturalețe, simplitate, cursivitate, instinct al frazării muzicale, expresivitate și o virtuozitate vocală nativă.

Una dintre ucenicele Mariei Surupat a fost Mina Pâslaru (1952-1995), renumită cântăreață populară de scenă, laureată a unor importante concursuri muzicale de gen. A fost supranumită și „doinitoarea Bucovinei” datorită calităților vocale de excepție și talentului interpretativ autentic, manifestat cu precădere în doine, cântece propriu-zise, cântece de nuntă sau în repertoriul mai nou al melodiilor de joc cu text.

Cuvinte-cheie: Bucovina, interpret, Maria Surupat, Mina Pâslaru.

Summary. *Traditional folk music singer Maria Surupat (1905-1999) from Sadova was discovered by musicologist Constantin Brăiloiu during the sociological survey research conducted by Dimitrie Gusti in the 30s. Her talent was manifest in both performance (singing) and in creative abilities, as she was the author of around 60 songs (music and lyrics). Her performing vocal style is authentically rural, unadulterated, simple, flowing, revealing an instinct of musical declamation, expressiveness and natural vocal virtuosity.*

Mina Pâslaru (1952-1995) was one of Maria Surupat's apprentices; she was a famous stage performer and winner of many important specialised contests. She was also known as Bucovina's doina singer due to her exceptional vocal qualities and interpretive gift, which was mainly manifest in doinas, songs, wedding songs, or more recent dance melodies with lyrics.

Keywords: *Bucovina, singer, Maria Surupat, Mina Pâslaru.*

Situată pe plaiurile Țării de Sus, între Obcina Feredeului și râul Sadova, comuna Sadova este una dintre cele mai frumoase și bogate așezări din zonă, cu o veche istorie, „atestată documentar cel puțin din secolul al XVII-lea” [1, p. 14]. La începutul secolului XX, odată cu creșterea interesului pentru culegerea și studierea sistematică a folclorului țărănesc din toate provinciile țării, au fost descoperite talente native și în această frumoasă comună bucovineană. Învățători cu preocupări în domeniul folclorului muzical și literar precum Alexandru Voevidca, Leon Cehovschi sau Xenofon Mleşniță au cules folclor din Sadova de la informatori ca: Pricopie Latiș, Eugenia Zbranca, Leonte Coca a lui Mihai, Rozalia Cozma, Irina Pisdeli, Rahila Erhan, Elisabeta Cozmariu, Ilie Coca, Floarea Galan [1, p. 55-60] ș.a.



Alături de aceștia, cu siguranță, unul dintre cei mai renumiți reprezentanți ai folclorului sadovean este și rapsodul **Maria Surupat (1905-1999)**. Despre Maria Surupat nu s-a scris foarte mult în literatura de specialitate, poate și pentru că nu a fost o interpretă de scenă, cu o carieră artistică vizibilă, ci a fost o femeie de la țară, de o modestie și simplitate autentică, care a trăit vremurile grele ale celor două războaie mondiale. Era o fire calmă, blândă, retrasă, vorbea puțin. Rămasă văduvă, și-a crescut singură copiii, în spiritul valorilor morale și spirituale ale satului românesc tradițional. I-a plăcut să cânte de mică („Cânt de când eram în leagăn”). Foarte rar a ieșit în public („Nu cânta pe la nunți”), ci prefera să interpreteze mai ales pentru sine, în singurătate, la lucrul câmpului, la fân sau acasă când țesea, „ca să își mai ușureze inima și necazurile”. Era o mare iubitoare de familie; în afara celor trei băieți pe care i-a avut, și-a crescut și nepoții, cărora le spunea seara frumoase basme sau le cânta doine¹.

În anii 1934, 1935 și 1939, o echipă formată din cercetători, profesori și studenți de la București, conduși de renumitul sociolog Dimitrie Gusti, au vizitat ținuturile Bucovinei, cu scopul de a realiza anchete sociologice. Atunci, folcloristul Constantin Brăiloiu a descoperit-o la Sadova pe Maria Surupat, de la care a cules mai multe melodii, printre ele aflându-se și doina *Mândră floare-i norocu*. Această piesă s-a dovedit a fi, ulterior, unul dintre tipurile melodice importante de doină vocală din Nordul Moldovei. Și sora sa mai mică, Zinovia Țâmpău (născută în 1920), căsătorită în Pojorâta, avea evidente calități vocale, motiv pentru care, în anul 1956, cele două surori au fost chemate la București, pentru înregistrări



¹ Informațiile despre Maria Surupat mi-au fost oferite de nepoata acesteia, Elena Hurghiș, în interviul pe care l-am realizat în data de 21 noiembrie 2014, în comuna Sadova.

pe disc. Imprimările audio pentru discul Electrecord *Maria Surupat – Zinovia Țîmpău* au fost făcute la Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, sub atenta îndrumare a folcloristului Tiberiu Alexandru². Acesta a apreciat calitățile artistice ale celor două interprete și, în mod deosebit, talentul muzical al Mariei Surupat, considerând-o „una din cele mai înzestrate păstrătoare și creatoare de folclor întâlnite pe meleagurile țării noastre” [1, p. 54].

Harul muzical al Mariei Surupat s-a manifestat atât în interpretare, cât și în creațiile folclorice de un înalt nivel artistic, cărora le-a dat viață. Din repertoriul ei au făcut parte aproximativ 60 de melodii, dintre care menționăm: renumita doină vocală *Mândră floare-i norocu'* în mai multe variante, cântece propriu-zise (*Cucule cu pană nouă*, *Cucule, de unde vii*, *Cucușor de pe ogor*, *Rămâi bade sănătos*, *Măi bădiță, bădișor*, *Mână, bade, boii, bine*, *Cată, maică, cui mă dai*, *Hai, maică la iarmaroc*, *Mărăcine, mărăcine* ș.a.) și o variantă deosebit de reușită a baladei *Miorița* [1, p. 89], majoritatea textelor acestor piese fiind create de autoare [1, p. 61]. O parte din repertoriul Mariei Surupat a fost cules și notat în câteva culegeri de folclor. Redăm în continuare titlurile pieselor și referința bibliografică corespunzătoare: *Mândră floare-i norocu'* [2, p. 40], *Cucușor de pe ogor* [2, p. 134], *Mândră floare-i norocu'* [3, p. 38], *Câte flori sunt pe-un răzor* [3, p. 87], *Mândră floare-i norocu'* [3, cântec propriu-zis, vechi, altă linie melodică față de cea de la p. 38], *Cucule cu pană nouă* [3, p. 95], *Cucușor di pi ogor* [4, p. 176, melodia nr. 216]; *Câte păsări sînt venite*, [4, p. 177, melodia nr. 217]; *Mărăcine, mărăcine* [4, p. 281, melodia nr. 428]; *Cată maică, cui mă dai* [4, p. 282, nr. 430].

În cele două variante ale doinei *Mândră floare-i norocu'*, prima din Sadova – exemplul muzical (vezi anexa) nr. 1 [3, p. 38] și cea de-a doua de pe Valea Șomuzului – exemplul muzical nr. 2 [6, p. 314-315]. Observăm că între cele două linii melodice există similarități, dar și unele diferențe. De asemenea, textele sunt ușor diferite, cu toate că în mod evident tema este comună. Acest tip melodic, deosebit de valoros, are origini în doina năsăudeană, așa cum susțin folcloriștii Florin Bucescu și Viorel Birleanu într-unul din studiile lor de referință [5, p. 250].

Stilul interpretativ al Mariei Surupat este unul autentic țărănesc, caracterizat prin naturalitatea emisiei, logica și cursivitatea frazării, expresivitate și virtuozitate vocală nativă, ilustrată de ușurința executării unor frumoase ornamente, specifice graiului muzical bucovinean, mai ales în melodiile târăgănite.

Una dintre ucenicele Mariei Surupat a fost **Mina Pâslaru (1952-1995)**. S-a născut în 1952 în Transilvania, la Ilva Mare (județul Bistrița Năsăud) și a crescut pe plaiurile bucovinene, la Sadova. Aici a absolvit școala primară, urmând apoi cursurile școlii profesionale și pe cele liceale în orașul Câmpulung. Având un talent muzical nativ, a învățat încă de la o vârstă fragedă să cânte muzică populară, ieșind și în public, mai întâi la diferite ocazii (nunți), iar ulterior, pe scena Casei de Cultură din orașul menționat. S-a căsătorit cu un cadru militar, pe care l-a urmat în diversele localități din județele Botoșani, Neamț, Bacău, Buzău unde acesta a profesat. În mass-media a debutat la Radio Iași, în cadrul emisiunii



La izvoarele muzicii realizată de Vasile Pohoăț și inițiată în deceniul al șaptelea al veacului XX de Gheorghe Ciobanu, renumit folclorist român și profesor-asociat al Conservatorului George Enescu din Iași. Devine apoi solist al ansamblului folcloric *Ciprian Porumbescu* din Suceava. A colaborat și cu alte formații precum: *Cernegura* – Piatra Neamț, *Plaiurile Bistriței* – Bacău, *Rapsozii Botoșanilor*. Din păcate, drumul profesional deosebit de promițător i-a fost curmat brusc în anul 1995, când a trecut în veșnicie, fiind înmormântată în localitatea natală a soțului, satul Poieni

² Discul a fost reeditat în 1978, sub următoarele indicative: 45-EPC 10.538, N.I.I. 1971; foto F. Michitovici, prezentare de Tiberiu Alexandru. Apud [1, p. 54].

apartținând comunei Cislău din județul Buzău. După 10 ani, în anul 2005, ca un gest de respect și de recunoaștere a valorii interpretei, Mina Pâslaru a fost declarată „cetățean de onoare al comunei Sadova, post mortem”, iar la inițiativa interpretului Nicolae Tiron din Rădăuți, un prieten apropiat al familiei Pâslaru, osemintele i-au fost strămutate în cimitirul bisericii Sfântul Nicolae din Fundu Sadovei. În același an, s-a inițiat, cu sprijinul Primăriei comunei Sadova, Festivalul de Interpretare *Maria Surupat – Mina Pâslaru* care are ca scop promovarea tinerelor talente și a repertoriului acestor interprete de referință pentru Bucovina³.

Renumită cântăreață populară de scenă, laureată a unor importante concursuri muzicale de gen (*Floarea din grădină*), Mina Pâslaru a fost supranumită și „doinitoarea Bucovinei” datorită calităților vocale de excepție și talentului interpretativ autentic. Avea „o voce predestinată doinei, (...) de o strălucire rară, un cântec nesfârșit, pe care nu îl va putea înlocui nimeni” [6]. A cunoscut-o pe Maria Surupat, de la care a învățat și cules melodii valoroase, pe care le-a introdus în repertoriul propriu. Un rol important în afirmarea scenică și în mass-media l-a avut colaborarea cu ansamblul *Ciprian Porumbescu* și cu maestrul George Sîrbu, care i-a realizat multe din aranjamentele orchestrale. Repertoriul muzical amplu al interpretei Mina Pâslaru



cuprinde atât melodii mai vechi cum ar fi doinele vocale (*Mîndră floare-i norocu, Soarele n-a răsărit, Spune-mi, dor, ce ai cu mine, Pădure cu frunza-n dungă*), cântece propriu-zise (*Tare mi-i dragă lumea, Cucule ce cânti în plop, Frumos mai cântă mierla, Când eram copchilă eu*), cântece de nuntă (*U-iu-iu ce bine-mi pare, Ieșiți femei și vecine*), dar și melodii mai noi, cum sunt cele de joc cu text, atât de apreciate astăzi, mai ales de publicul larg (*Eu sunt fată din Suceava, Cetină de pe bradău, Măi badiță dragă, Joacă-mă bine, badiță, Măi badiță, măi Ilie, Haideți, măi feciori, la joc, Pune, bade, straie noi ș.a.*). În anii '70-'90, notorietatea Minei Pâslaru a crescut, artista reușind să înregistreze șase albume la casa de discuri Electrecord, trei dintre acestea cu ansamblul *Ciprian Porumbescu* din Suceava, sub conducerea și îndrumarea lui George Sîrbu, care a semnat și aranjamentele orchestrale. Iată titlurile pieselor incluse pe aceste trei discuri: *Asta-i sîrba mărunțică, De urâtul cânepii, Dragul mamei pui dorit, M-am sculat dimînicioara, Soarele n-a răsărit, Cântă-mi cucule-n pădure, Ce mi-e drag mie pe lume, Am un bade ciobaănel, Bade pentru gura ta, Decât cu un dor pe lume, Hadeți măi flăcăi la joc, Ieșiți, femei și vecine, Mi-aduc aminte de mult, Bistriță, apă de munte, Mitruță, dragă Mitruță, Eu sunt fată din Suceava, Tare mi-i dragă lumea, Zi-i mai tare, măi scripcare, Azi mă duc și eu să joc, Cucule, ce cânti în plop, Măi badiță, măi Ilie, Pădure cu frunza-n dungă, Pe valea Rarăului, Hora Câmpulungului, Măi badiță de la munte, Joacă, măi bade Vasile, Aseară pe lună plină, Soarele n-a răsărit, U-iu-iu, ce bine-mi pare, Dragu-mi-i cu cine joc, Hai, flăcăi, la țărănească, Tare mi-i drag ca să joc, Măi badiță, măi Gheorghită, Spune-mi dor ce ai cu mine, C-așa jucau bătrânii, Frumos mai cântă mierla, Cetină de pe bradău, Spune-mi, dor, ce ai cu mine, Uită-te la mine-așa, Pe drumul care merg eu*⁴.

Oferim în Anexă piesa *Tare dragă mi-i lumea* în transcriere proprie (exemplul muzical nr. 3) din repertoriul Minei Pâslaru, o melodie de horă boierească cu text și un fragment din doina *Pi câmpu Bgiholarii* [7, p. 144], pentru a sesiza asemănările dintre cele 2 linii melodice, care aparțin aceluiași stil muzical arhaic, *Bătrâneasca*, din ținutul Rădăuților.

Modul de interpretare al solistei Mina Pâslaru este caracterizat prin naturalețea emisiei vocale, dicție, lejeritate a ornamentelor, ambitus larg, strălucire și virtuozitate vocală, frazare

³ Festivalul a ajuns, în septembrie 2014, la a șasea ediție.

⁴ Informațiile legate de discografia Minei Pâslaru au fost obținute de la domnul George Sîrbu, dirijor al Ansamblului folcloric *Ciprian Porumbescu* din Suceava, căruia îi aducem mulțumiri pe această cale.

optimă, calități care conturează un talent muzical de înaltă ținută, autentic, pe drumul deschis de rapsozii Maria Surpat și Zinovia Țâmpău și continuat de interpretele de scenă Sofia Vico-veanca, Laura Lavric, Margareta Clipa și alte mari nume ale cântecului popular bucovinean.

Referințe bibliografice:

1. RUSU, G. (coordonator). *Sadova: Satul cu oameni frumoși: Însemnări monografice*. Câmpulung Moldovenesc: Biblioteca Miorița, 1999.
2. CIOBANU, G.; NICOLESCU, V. D. *200 de cântece și doine*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962.
3. NICOLESCU, V. D.; PRICHICI, C. G. *Cântece și jocuri populare din Moldova*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963.
4. DELION, P. *Melodii și cântece populare din Moldova*, Iași: Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă, 1981.
5. BUCESCU, F.; BÎRLEANU, V. Folclorul muzical. În: Ciubotaru, I. H., *Valea Șomuzului*. Monografie folclorică, Iași: Caietele Arhivei de Folclor, X₁, 1991, p. 233-354.
6. IOAN FILIP. În: emisiunea *Popasuri foclorice*, *In memoriam Mina Pâslaru și Maria Surpat* [online] [accesat pe 12.09.2014] Disponibil pe Internet: <http://www.tvrplus.ro/editie-popasuri-folclorice-113784>
7. BUCESCU, F.; BÎRLEANU, V. *Stilul muzical arhaic din ținutul Rădăuților*. Suceava: Mușatinii, 2013.

ANEXĂ:

Exemplul muzical nr. 1

Mgt. 651 d.
Cules în 1956.

Reg. Suceava,
Rn. Cîmpulung,
Com. Sadova.
Inf. Maria Surpat, 50 ani.

MÎNDRĂ FLOARE-I NOROCUL...

Allegro, rubato ♩ = cca 160

i Foa - ie ver - de ca bo - bu, foa - ie ver - de ca bo -
bu, ă Mîn - dră floare - i no - ro - cu, Mîn - dră floare - i no - ro - cu? dar
Nu se fa - ce - n tot lo - cu, Nu se fa - ce - n tot lo - cu, of'
quasi parlando.....
Și - nu - l a - re tot o - mu? Și nu - l a - re tot o - mu?

Foaie verde ca bobul,
Mîndră floare-i norocul...
Nu se face-n tot locul
Și nu-l are tot omul...

Că și eu l-am semănat
Și-a ieșit, dar s-a uscat...
Altul seamănă și-n piatră
Și răsare tot o dată.
Eu l-am pus și-n busuioc
Și n-a răsărit de loc,
Și l-am pus la loc tirlit;
Cînd dau coala la plivit,
Nici-un firuț n-a ieșit...
Cum pe lume-i de trăit
Singurică pe pămînt?

Exemplul muzical nr. 2

Corlata, Sv., 1975
 Inf. Zamfira Tr. Rucă, 72
 Culeg. v. B.
 Mg. 364, I, 16

(80)

MÎNDRĂ FLOARE-I NOROCU

Poco rubato

hm Foa - i — ver-di ca bo - bu —

Mîn-drî floa-ri-i no - ro - cu, — mîi —

Mîn - dra-i floa-ri-i no-ro-cu n Da nu creș-ti-n

tot lo - cu — Sfî cîș-li-zi tăt o - mu —

Sfî — cîș - li - zi tăt o - mu m Cî și eu l-an

sa - ma — na - tu — m Ș-a mea par - ti

s-o us - ca - tu — Cî și eu lan ră-să-dit —

Ș-a me — par-ti-o pu-tre-ziț hr-di — cî-ar fo - cu

di do - ru — I Șî pi cî-ni pu-i - so - ru —

Sfî — pi — cî-ne pu-i - șor cî Mai în - vă - tat

a iu - bi - u — Șî — m-ai lă-sat a do-ri mîi

Șî — m-ai — lă - sat a do - ri .

Exemplul muzical nr. 3
Tare mi-i dragă lumea

Frun dzî ver di sî u na Ta-ri mi'i dra gî lu mea Si mi'i drag ta

re'a cân ta Cu scrip-ca a la tu rea daEu sa cânt lu mea sa scul te,

Gu - ri - - ta sî nu nu mi'o ui - te

Doina me cine-o ascultă
Cât traiești, n-o mai uită
Gura me ș-o scripcă bunî
Multi doruri mai alină.
La gurî nu trebe-oloi
Trebă numa' buzî moi.

Zî-mi scripcari num-așe
Cî te-agiutî gura me
Zî-mi scripcari numa' mie
Di dor și di bucurie
Și cânt și ma vesalesc
Cî mi-i drag azi cum traiesc
Și diloc nu m-oi lasa
Cî mi-i dragă mult lumea.

Exemplul muzical nr. 4

4. *Pi câmpu Bgi holarîi*

Parlando rubato
♩ ≈ 224

Gălănești, 1976
inf. Ana I. Ungureanu, 63
culeg. I.H.C.
AFMB, Mg. 230, II, 28

Pi câm - pu Bgi - ho - la - ri - i

î Pi câm - pu Bgi - ho - la - ri - i

Vin doi fraț' din ca - tu - ni - i

STRUCTURA ARHITECTONICĂ A CÂNTECULUI DE LEAGĂN PROPRIU-ZIS

THE ARCHITECTONIC STRUCTURE OF LULLABY SONG

ELENA TONU,

Doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. *Prezentul articol este consacrat structurii arhitectonice a cântecului de leagăn propriu-zis. Deși forma cântecelor de leagăn propriu-zise trebuie să fie privită ca o sinteză a componentelor morfologice ale melodiei în relație directă cu structura poetică, totuși, în această cercetare analizăm și studiem în mod separat structura arhitectonică a acestei categorii folclorice. Cercetarea este axată pe un material muzical preluat din colecțiile de folclor publicate, precum și din colecția personală. Este o primă încercare de a studia pluridimensional această problemă.*

Cuvinte-cheie: cântec de leagăn, folclor, categorie, structură arhitectonică.

Abstract. *This article focuses on the architectural structure of lullaby. Although the form of cradle songs must be seen as a synthesis of morphological components of the song in direct relationship with the poetic structure, however, this research analyzes and studies in a relatively separate manner the architectural structure of this folk category. The research is based on musical material taken from published collections of folklore and the personal collection. It is a first attempt to study multidimensionally this problem.*

Key-words: lullaby, folklore, category, architectural structure.

Spre deosebire de lirica rituală, care e legată de manifestări, acțiuni concrete, diverse acte rituale tradiționale cu ocazia căsătoriei, semănatului sau al culesului ș.a., lirica nerituală se interpretează cu orice ocazie, evident nefiind legată de vreun ritual, chiar dacă uneori poate fi condiționată de anumite împrejurări. Acest lucru a determinat în mare parte, o libertate formală mult mai mare în lirica nerituală, în comparație cu alte genuri și specii ale creației folclorice, ceea ce permite și un grad mai ridicat de improvizație.

Totodată, această libertate este relativă în creațiile vocale, spre deosebire de cele instrumentale, fiind limitată de un conținut poetic și încadrată, evident, în actul spontan al creației populare. Se știe că forma nu este un cadru fix, rigid, dar este un proces. „Forma adevărată, prin urmare, cea realizată fără efort de elaborare deliberată, conștientă, este aceea care nu apare decât odată cu actul cântării, mijlocită și asigurată de muzică, și este aceea pe care trebuie s-o surprindem și s-o supunem cercetării. Numai ea, adică numai aprecierea sintezei muzical-poetice, fiind în măsură să ne releve arta și creativitatea folclorică ca un cosmos de armonie, ordine și frumusețe.” [1, p. 201]. Iar melodia populară „este o scurtă plâsmuire muzicală, pe care cântărețul o repetă de câte ori are nevoie, ca să ajungă la capătul unui text poetic” [2, p. 16]. De aceea, forma cântecelor de leagăn va fi privită ca o sinteză a componentelor morfologice ale melodiei în relație directă cu structura poetică.

Limbajul muzical folcloric și elementele sale de expresie sunt explorate și valorificate după legi și procedee anumite de alcătuire a discursului muzical, stabilite de practică, pentru exteriorizarea unui conținut. Elementele de bază – *celula* și *motivul* – se organizează în *frază*, *perioade muzicale*. În melodiile vocale celula corespunde de obicei, unei perechi de silabe. Asociată cu altele, sau repetată, dă naștere motivului muzical. El „este un element de expresie, caracterizat prin contur precis, pregnanță ritmică și melodică” [3, p. 135] alcătuit, de obicei, din două celule. Deci, în creațiile vocale (inclusiv de leagăn), acesta corespunde unei dipodii.

În etnomuzicologie, forma arhitectonică a creațiilor vocale este analizată și determinată după cantitatea și calitatea rândurilor melodice care alcătuiesc strofa muzicală. Există structuri arhitectonice de unu, două, trei, patru sau mai multe rânduri melodice, prin rând melodic, sau linie melodică înțelegându-se fragmentul muzical corespunzător unui vers din textul poetic.

Astfel, în cântecul de leagăn, elementele constitutive – *celula* și *motivul* – se grupează în unitatea superioară, *rândul melodic*, unitatea de care depinde organizarea formei muzicale, care reiese la rândul ei din numărul și modul de grupare a rândurilor melodice. Pe parcursul desfășurării discursului muzical și constituirii arhitectonicii de ansamblu sânt folosite *procedee de creație*, cum ar fi: *repetarea identică sau variată*; *secvențarea* la diferite intervale; *recurența*, îmbinată uneori cu procedeul „oglină”; *lărgirea ritmico-melodică* (de la celulă la motiv, de la motiv la frază) sau *micșorarea ritmico-melodică*; *imitația cu deplasarea accentelor* (cu un timp sau o jumătate); procedeele enumerate se pot combina. Aducem câteva exemple:

Repetarea inedită sau variată, exemplul *Nani, nani* [4, p. 207]: $a + a_1 + b + b + b_1$

Secvențarea, exemplul *Nani, nani puișor* [4, p. 217]: $a + b + c + b$

Recurența, îmbinată uneori cu procedeul „oglină”, exemplul *Haide liuliu* [4, p. 156]:

$a + b + a$

Sau exemplul *Vine somnul* [4, p.301-302]: $a + a_1 + b + b_1 + a_2 + a_1 + c + a_1$

Lărgirea ritmico-melodică: *Nani* [4, p.163]

Valentina Stratan, a.n. 1932,
s. Tașlăc - Grigoriopol.

Legănat

A - - - a! Na - ni, na - ni, pui - ca ma - mei,
Na - ni, na - ni'n ce - ti - șor, A, a, a, a, a, a, a!

sau **micșorarea ritmico-melodică**: *Hai culcuță* [4, p. 172]

Informatoare: Sofia Amandei,
a.n. 1924, s. Vălcineț, Călărași

Legănat

Hai cul - cu - ță, cu ma - ma... A.....!
Na - ni, na - ni, pui - ca mea...
Hai cul - cu - ță cu ma - ma...
Și să'ți spun po - ves - tea ta...

Imitația cu deplasarea accentelor: *Drașul mamei* [4, p. 241]

Informatoare: Lidia Cotruță,
a.n. 1933, s. Moldovata - Dubăsari

Legănat

Dra - gul ma - mei, pu - i - șor, Hai cu ma - ma, dormi u - șor.
Hai cu to - ții să dor - mim, Di - mi - nea - ța ne tre - zim.
Mama mă legăna așa:
A.. .. a!

Dintre toate aceste procedee de creație, în cântecul de leagăn mai des se întâlnesc: *repetarea identică sau variată*, *secvențarea* și *recurența*.

În rezultatul diferitor combinații creative a formulelor melodice se constituie rîndul melodic, care, în funcție de structura și modalitățile de asociere se constituie arhitectonica cântecului de leagăn.

Analizând structura arhitectonică a cântecului de leagăn, delimităm două categorii de forme: *fixe* și *deschise*.

În cadrul *formelor fixe* am constatat frecvența următoarelor tipuri arhitectonice:

1. Strofa melodică bazată pe un singur rînd melodic [A], exemplul *Nani, nani* [4, p. 161]:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A}$$

Acest tip de strofă melodică are o frecvență mai mare în arhitectonica cântecului de leagăn. Menționăm că, pe parcursul desfășurării discursului muzical, rîndul melodic poate să se repete exact sau cu variante. Exemplul *Haide nani, puișor* [4, p. 310]:

$$[AAAA_1] - \frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{A}{C} + \frac{A_1}{C}$$

În exemplul ce urmează observăm fenomenul procesului de creație caracteristic muzicii folclorice. Astfel, arhitectonica este bazată pe un rînd melodic care pe parcurs desfășoară discursul muzical și apare de două ori cu modificări ca variantă. Prima dată, după a treia expunere, creând o cadență clară și impresia unei structuri din patru rînduri melodice. Interpretă însă reia structura inițială [A], însă nu respectă periodicitatea inițială, ci revine cu o nouă variantă a rîndului, după prima expunere a rîndului melodic [A]. Cadența finală însă, care ne apare mai mult ca o semicadență, ne indică spre o interpretare accidentală a discursului muzical. Ca rezultat este și arhitectonica acestui cântec. Exemplul *Nani, nani* [4, p. 192]:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{A}{C} + \frac{A_1}{C} + \frac{A}{D} + \frac{A_2}{E}$$

Procesul de creare a cântecului de leagăn îl observăm și în exemplul următor, care ni se pare la fel de reprezentativ. Astfel, primele trei rînduri melodice [A] [A₁] [A] constituie terenul sonor în cadrul căruia se construiește treptat melodia fundamentală a cântecului de leagăn, care o reprezintă rîndul melodic [A₂]. Rîndul [A₃], însă, este secțiunea cadențială. Suntem convinși că dacă interpretei i-ar fi venit în minte încă câteva versuri, ea le-ar fi interpretat în baza rîndului melodic [A₂]. Exemplul *Nani, nani* [4, p. 207]

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A_1}{B} + \frac{A}{C} + \frac{A_2}{D} + \frac{A_2}{A} + \frac{A_2}{B} + \frac{A_3}{A_1}$$

2. Strofa melodică de tip binar, adică cea constituită din două rînduri melodice diferite [AB]. Exemplul *Haide nani* [4, p.260]:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B}$$

În cadrul acestui tip de strofă, întâlnim următoarele variante combinate: repetarea identică sau variată, apoi simetria. Exemplul *Nani* [4, p. 175]:

$$1. [A A_1 B B_1] - \frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A_1}{B} + \frac{B}{C} + \frac{B_1}{C}$$

2. Se întâlnește de asemenea repetarea fiecărui rînd melodic în versiunea – [AABB]. Exemplul *Haide nani* [4, p. 232]:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{B}{C} + \frac{B}{D}$$

Repetarea fiecărui rînd melodic duce la o desfășurare a melodiei. Pe parcursul acesteia, interpretul are posibilitatea improvizării. Deși „strofa” melodică este formată din doar două rînduri melodice, textul poetic se lărgeste până la patru versuri.

3. O altă variantă a acestui tip arhitectonic este structura $[AA_1B]$. Pe parcursul acestei strofe melodice textul este alcătuit din trei versuri diferite. Exemplul *Haide nani* [4, p. 195]:

$$[A A_1 B] - \frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A_1}{B} + \frac{B}{C}$$

O altă variantă a „strofei” melodice constituită din două rânduri melodice diferite, este triplarea unui rând melodic, cum ar fi $[AAAB]$ sau $[ABBB]$. În acest caz, textul poetic, mai frecvent, se constituie din versuri diferite – $[ABCD]$. Exemplul *Haide nani, huța, huța* [4, p. 317]:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{B}{C} + \frac{B}{D}$$

În structura cântecelor de leagăn am constatat unele exemple, prezența elementelor arhitectonice cu funcție de refren. Acesta poate fi regulat, de dimensiunile rândului melodic, sau neregulat. Exemplul *Nani, nani* [4, p. 213]:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \text{refren} + \frac{B}{B} + \text{refren}$$

În formele fixe, rar, dar am întâlnit și elemente cu funcție de refren axate pe formulele tipice cântecelor de leagăn. Acest „refren” este neregulat, adică structura lui este deseori alcătuită din 4 sau 6 silabe. Refrenul, de regulă, are o poziție fixă în strofă. Exemplul *Haide nani, fata mamei* [4, p.234]:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \text{refren}$$

3. Strofa melodică de tip ternar – ce conține trei rânduri melodice diferite: $[ABC]$. Exemplul *Vino soamne* [4, p. 182]:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{C}{C}$$

În cadrul strofei melodice de tip ternar, se întâlnește repetarea variată a rândului melodic $[A]$, iar în cazul textului poetic, mai frecvent, acesta se extinde la patru versuri diferite – $[ABCD]$. Exemplul *Nani, nani, Irinuța* [4, p. 298]:

$$[AABC] - \frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{B}{C} + \frac{B}{D}$$

În cadrul *formelor deschise*, am inclus structuri arhitectonice derivate din formele fixe în care se produce o tratare liberă a succesiunii rândurilor melodice, adică are loc preluarea aleatorie a acestora, iar pe parcurs apar elemente melodice noi. În cântecul de leagăn din exemplul *Nani, nani, dragul mamei* [4, p.230], baza arhitectonică o constituie două rânduri melodice diferite – $[A]$ și $[B]$. Dintre aceste două rânduri melodice, rândul $[B]$ este supus transformărilor. Această variere a rândului poate fi tratată și ca refren, dar destul de extins și voluminos în cazul dat.

În alt exemplu, *Nani, nani, copilaș* [4, p. 271], unde forma la fel se constituie din două rânduri melodice, primul rând melodic $[A]$ este prezent doar o singură dată, iar al doilea – $[B]$, este supus unor varieri permanente până la sfârșitul creației. Textul poetic conține versuri diferite:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{B}{C} + \frac{B_1}{D} + \frac{B_2}{E} + \frac{B_3}{F}$$

În cântecul de leagăn din exemplul *Hai nani* [4, p. 242], forma se bazează pe asocierea a două rânduri melodice într-o succesiune liberă, exemplu – $[A B B_1 B_2 B_2 B_1 A_1 A_2]$.

De asemenea, în cadrul formelor deschise plasăm forma extinsă de tip bipartită, în care ambele secțiuni se structurează în baza a două rânduri melodice diferite [AB] luate aleatoric. Exemplul *Haide nani* [4, p.254]:

[IA IB IIA IIB IIA₁ IIA₂ IIB₁ IIA₂ IIB₁ IA IB IIA₃ IIA₄ IA IB IIA₃ IIA₅ IIA₆ IB]

Întâlnim uneori, cum ar fi în exemplul *Haide nani* [4, p.264], și patru rânduri melodice cu variație [ABCD₁] într-o expunere liberă.

Modalitatea de interpretare a cântecului de leagăn se reflectă în structura arhitectonică, deoarece atât în cadrul formelor fixe cât și în cele deschise, se întâlnesc secțiuni cu funcție de introducere și de încheiere, care „îmbracă” strofa melodică. Ele pot să se construiască în baza unor formule melodice sau reprezentând un rând melodic propriu-zis. Formula de introducere are funcția de creare a atmosferei de liniștire, de acordare muzicală și poetică a interpretei la procesul de creare și interpretare a cântecului de leagăn, ceea ce demonstrează procesul de creație. De exemplu:

1. *Hai, copilo...* [4, p. 265] $\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \text{Formulă de introducere} + \frac{A}{A}$
2. *Nani, nani* [4, p. 229] $\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \text{Rând melodic de introducere} + \frac{A}{A} + \frac{A}{A} + \frac{A}{A} + \frac{A}{A}$
3. *Dragul mamei* [4, p. 241] $\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \text{formulă de încheiere}$

O altă varietate a structurii arhitectonice a cântecului de leagăn este forma arhitectonică bazată pe un singur rând melodic repetat de opt ori (A x 8), plus o formulă de încheiere. În același timp, textul poetic constă din 6 versuri diferite – [ABCDEF]. Exemplul *Hai cu mama* [4, p. 247]:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{A}{C} + \frac{A}{B} + \frac{A}{D} + \frac{A}{B} + \frac{A}{E} + \frac{A}{B} + \text{formulă de încheiere}$$

Un alt exemplu este cel fundamentat pe 2 rânduri melodice diferite, plus o încheiere bazată pe 2 rânduri melodice. Exemplul *Nani, nani, puișor* [4, p. 220]:

$$\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \frac{A}{A} + \frac{B}{B} + \text{rând melodic de încheiere}$$

În unele exemple de cântece de leagăn am întâlnit și combinarea concomitentă a introducerii și încheierii. De exemplu:

1. *Nani, nani* [4, p.268] $\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \text{Formulă de introducere} + \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{A}{C} + \dots + \text{formulă de încheiere}$
2. *Nani, nani* [4, p.190] $\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \text{Formulă de introducere} + \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{A}{C} + \frac{A}{D} + \frac{A}{E} + \text{formulă de încheiere}$
3. *Huța, huța* [4, p.318] $\frac{\text{Melodie}}{\text{Text}} : \text{Rând melodic de introducere} + \frac{A}{A} + \frac{A}{B} + \frac{A}{C} + \text{rând melodic de încheiere}$

Așadar, putem susține că în cântecul de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova, cel mai des întâlnite sunt structurile constituite din unul și două rânduri melodice, respectiv tipul primar cu variante [A], [A+A] și tipul binar reprezentat prin formula [A+B]. De asemenea repetarea multiplă a unui rând melodic în structuri binare, ternare, îmbinarea a cinci, șase sau chiar mai multe rânduri melodice diferite, ne indică spre caracterul improvizatoric care determină arhitectura cântecului de leagăn.

Menționăm că în cântecul de leagăn, nu atât rândul melodic, cât motivul axat pe intonații specifice determină arhitectura, chiar dacă motivele se organizează dând naștere la forme fixe

bazate pe periodicitatea unor anumite rânduri melodice. Deci, motivul este cel care stă la bază și are o legătură incontestabilă cu celula ritmică sau motivul ritmic, rezultat al timpului ritmic primar și a chinesteziei cântecului de leagăn. Acest motiv, combinându-se mai frecvent, creează forme/structuri arhitectonice bazate mai frecvent pe 1-2 rânduri melodice diferite. În cântecul de leagăn creația se contopește cu interpretarea, bazându-se pe improvizația unor formule melodice specifice, ceea ce a determinat forma predominant deschisă a cântecului de leagăn.

Referințe bibliografice:

1. OPREA, Gh.; AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
2. COMIȘEL, E. *Studii de etnomuzicologie*, vol. I. București: Editura muzicală, 1986.
3. SULIȚEANU, Gh. *Cântecul de leagăn*. București: Editura muzicală, 1986.
4. TAMAZLÎCARU, A. *Tăpușele, Tăpușele*. Chișinău: Editura Literatura artistică, 1986.

MUZICA DE JOC ÎN REPERTORIUL LĂUTARILOR VIOLONIȘTI DIN ZONA DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA

DANCE MUISC IN THE REPERTOIRE OF LAUTAR VIOLINISTS FROM NORTHERN MOLDOVA

NICOLAE SLABARI,

Lector, doctorand,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. *Articolul prezintă o scurtă analiză a melodiilor de joc din repertoriul lăutarilor violoniști din zona de nord a Republicii Moldova, și, în special, pe varietatea și tendințele de evoluție ale acestuia în cea de-a doua jum. a sec. XX – înc. sec. XXI. Sunt evidențiate unele evenimente social-politice și culturale care au generat aceste procese – fenomenul globalizării, școlarizarea academică, perfecționarea instrumentarului, libertatea de comunicare, inclusiv cu muzicienii din afara țării. În rezultat, în spațiul cercetat au pătruns unele „specii”, care se află încă în proces continuu de cristalizare și își pretind dreptul la existență. Lăutarii violoniști din generația tânără, tentați de modă, le preferă tot mai des, acestea fiind executate cu diverse prilejuri.*

Cuvinte-cheie: *muzică de joc, repertoriu, lăutari violoniști, zona de nord, ritual, neritual.*

Summary. *In this article we propose a brief analysis of the melodies from the repertoire of the violin fiddlers in the north of Moldova, especially, we are referring to the variety and its trends of evolution in the second half of 20th century – and the beginning of the 21st century, thus contributing to the developing and unifying the image of the discussed phenomenon. It highlights some socio-political and cultural events that generated these processes, such as globalization, academic schooling, improved instrumentation, freedom of communication with musicians outside the country. As a result, in the investigated area was filled with some “species” that are still in an ongoing process of crystallization and claim the right to exist. Fiddlers violinists of the younger generation, tempted by fashion increasingly prefer them to be performed on various occasions.*

Keywords: *dance songs, repertoire, violin fiddlers, north, ritual, notritual.*

Istoria interpretării tradiționale la vioară în zona de nord cunoaște numeroase personalități, dinastii, generații de lăutari care au înscris file importante și au constituit mecanismul evoluției fenomenului instrumental tradițional. În prezentul articol vom dezvălui aspecte privind varietatea și caracteristicile repertoriului tradițional al lăutarilor violoniști din zona de nord a Republicii Moldova. Rezultatele expuse au fost obținute în cadrul unui studiu la baza căruia au stat informații din expedițiile personale, surse din Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, precum și un șir de culegeri de folclor.

Un punct de reper în realizarea studiului l-a constituit activitatea lăutarilor din zonă, evidențiind personalități, adesea reprezentanți ai unor dinastii cu un arbore genealogic constitu-

it din trei, patru și uneori mai multe generații. Pe unii din ei i-am cunoscut ca fiind originari ai zonei, alții veniți în zona de nord, iar o categorie specială a acestora este reprezentată de generația mai tânără, care a depășit limitele activității în zona cercetată, datorită procesului de urbanizare, dar și a altor procese sociale din ultimele decenii. La întregirea imaginii fenomenului pus în discuție, de un real folos, ne-au fost un șir de aspecte, precum locul de naștere și activitate, apartenența la dinastii; instruirea tradițională sau academică; categorii de vârstă; centre lăutărești; generații, care acoperă spațiul de timp al sec. XX – înc. sec. XXI.

În urma cercetărilor efectuate am constatat existența a câtorva focare de activitate/centre lăutărești, situate în spațiului geografic al raioanelor Edineț, Briceni, Dondușeni, Drochia, Râșcani și Glodeni. De asemenea, am remarcat existența unor personalități care s-au afirmat, activând într-o anumită perioadă de timp, depășind cadrul acesteia datorită gradului sporit de afirmare și activitate productivă.

Pentru a pune în discuție acest subiect a fost necesară elaborarea unei clasificări a melodiilor de joc din repertoriul tradițional pentru vioară. Vom aminti că clasificarea unui material muzical folcloric „este pluridirecțională, multicentrală și plurimodală reperând mai multe laturi ale vieții sociale, reflectând diferite necesități culturale sau de trai și manifestându-se în multiple modalități” [1, p. 68]. Sunt cunoscute diverse lucrări științifice în care autorii propun diferite clasificări ale unui material muzical concret.

Considerăm că valoarea și varietatea repertoriului violonistic în cultura tradițională din zona de nord, poate fi apreciată prin prisma a trei criterii fundamentale elaborate și propuse de etnomuzicologul Vasile Chiseliță [1], pe care le considerăm cele mai reușite în contextul abordării materialului nostru. Aceste criterii sunt: *contextul social*, *instrumentarul muzical* și *repertoriul muzical*. Prin *context social* înțelegem acel mediu social-istoric, care a generat, utilizat și transmis arta practicanților profesioniști, făcând posibilă existența fenomenului ca atare. La constituirea contextului pot contribui atât factori interni cât și externi de natură politică, economică sau culturală. După rolul dominant pe care-l dețin anumite pături sociale contextele pot fi de trei tipuri: nobiliar, urban și rural. *Instrumentarul muzical* reprezintă instrumentele muzicale caracteristice timpului cu care și-au exercitat meseria specialiștii în funcție de opțiunile estetice și tendințele culturale ale societății respective. *Repertoriul muzical* este cunoscut ca un document ce reflectă anumite dominante culturale, sfere ideatice preferate, evidențiind rolul anumitor instrumente muzicale și exprimarea lor [2, p. 73-98].

De asemenea, în procesul de studiu ne-am ciocnit cu un șir de ambiguități terminologice. Este important să facem unele precizări în ceea ce privește tratarea noțiunii de *lăutar* în raport cu repertoriul muzical aplicat în studiu. Vom menționa că originea acestui termen este arhicunoscută și semnificația sa a fost tratată în studii relevante semnate de Speranța Rădulescu, Marian Lupașcu, Octavian Lazăr Cosma, Vasile Chiseliță etc. Totodată, reieșind din cele trei criterii menționate mai sus, considerăm că acest termen este unul în permanentă perfectare semantică, fiind coerent în raport cu activitatea lăutarilor într-o anumită perioadă de timp. Datorită transformărilor sociale, economice, politice, termenul de *lăutar* s-a extins cu timpul și se referă în prezent, la muzicienii care promovează stilul și repertoriul tradițional, iar din punct de vedere funcțional, activitatea acestora se încadrează în normele unor manifestări tradiționale precum nunta, cumetria etc.

Astfel, în categoria *Melodiilor de joc* din zona de nord a Republicii Moldova am inclus creațiile muzicale care sunt asociate sincretic coregrafiei și versului în cadrul fenomenului tradițional numit dans. Din punct de vedere funcțional-semantic, melodiile de joc le divizăm în două mari grupuri: *melodii de joc rituale* și *melodii de joc nerituale*.

Grupul *Melodii de joc rituale* cuprinde creații din repertoriul de nuntă, precum *Olean-dra*, *De trei ori în jurul mesei*, *Dansul miresei*, *Zestrea*, *Hora miresei*. Din cadrul obiceiurilor calendaristice vom menționa *Căluțul*, *Ursul*, *Malanca*, *Jocul călușarilor*, *Jocul drăgaicelor*.

Grupul *Melodii de joc nerituale* include: melodii de dansuri tradiționale cu denumiri generale precum *Hora, Bătuta, Sârba, Dans, Joc, Polca*; melodii de dansuri specifice zonei folclorice cercetate ca *Hangul* ș.a.; melodii de dansuri întâlnite și în alte zone folclorice ca *Țărăneasca, Ruseasca etc.* Vom menționa că această clasificare se referă la muzica tradițională din zona de nord, acoperind perioada de timp din a doua jum. al sec. XX.

În ultimele decenii ale sec. XX, în special la înc. sec. XXI, în Republica Moldova s-au produs un șir de transformări sociale și politice, ceea ce a avut repercusiuni și asupra repertoriului studiat. În rezultat acesta s-a completat cu noi creații. Ne referim, în special, la *melodiile de joc nerituale*. De altfel, „repertoriul este o formă deschisă, căreia i se pot aduce completări de câte ori evidența o cere” [3, p. 8].

Astfel, în zilele noastre, în repertoriul violoniștilor din zona de nord se regăsesc *melodii de joc nerituale*, precum *maneaua, ruseasca și tricalala*. Acestor melodii le este caracteristică o conotație, pe alocuri neclară, uneori diferențiată de cea științifică, cunoscute în literatura de specialitate ca melodii de dans *de picior*, fiecare din acestea fiind percepute de lăutarii din Republica Moldova astfel: *maneaua* – o specie axată pe intonații și ritmuri orientale, de mare popularitate în România, preluată, în special, din repertoriile unor lăutari bucureșteni, precum Adrian Copilul Minune, Florin Salam etc.; *ruseasca* – în conceptul actual al generației tinere de lăutari, este o melodie preluată din repertoriul unor muzicieni cu instruire tradițională, din stânga Prutului (zona Moldovei), precum reprezentanții dinastiei Lalaru, Cristi Nucă etc. și constituie o melodie în tempo moderat, similară speciei de horă-bătută, adaptată pe ritmurile muzicii pop, executată într-o manieră modernizată, bogată în diverse trucuri interpretative, armonii împrumutate din muzica de jazz, rock etc.; *tricalala*¹ – termen utilizat în dialectul vorbit al lăutarilor din generația tânără a Republicii Moldova. Conotația caracteristică acestor creații constituie o *melodie de joc nerituală – de picior* de origine vocală sau instrumentală executată în tempo vioi, similară speciei de horă-bătută. Aceste melodii erau construite adesea pe fraze repetitive, intonații de tip lălăit (în special în refrene) etc. precum *ta-dri-ta-la-la*, respectiv, fiind intitulate, mai mult ironizat – *tricaleli, tricalala*. Subliniem că aceste melodii au început să circule pe la sf. sec. XX și sunt în proces de cristalizare ca „specii” ale muzicii tradiționale.

Vom constata de asemenea că lăutarii sunt atrași tot mai mult de apariția și evoluția tehnologiilor digitale, precum diverse utilaje de sonorizare, instrumente muzicale – vom aminti prezența instrumentelor cu corzi, aerofone și de percuție în ansamblul tradițional, la care se adaugă și acordeonul (prin anii 30-40 ai sec. XX), iar din instrumentele electronice, deseori, este folosită orga electronică (începând cu anii 80 ai sec. XX). De asemenea, începând cu anii 90 ai sec. XX, tot mai des este utilizat acordeonul electric, chitarele electrice și, nu în ultimul rând, vioara electrică, care este preferată de lăutari datorită posibilităților tehnice/interpretative avansate, a timbrului sonor și a intensității sunetului oferit de formatul digital, astfel fiind cunoscută în uz ca: 1. *vioara acustică* personalizată cu un element *piezo-electric* sau un *pick-up* magnetic, atașat, de regulă, la sfârșitul tastierei sau *vioara cu corp solid*, ambele fiind controlate prin semnal radio². Un avantaj îl constituie facilitatea relatării înregistrărilor de studio, dar și performanțele oferite de acestea.

Referindu-ne la repertoriul lăutarilor violoniști din zona de nord, prin aplicarea în studiu a celor trei criterii propuse de etnomuzicologul Vasile Chiseliță, am constatat că, pe de o parte, fenomenul globalizării își pune amprenta asupra repertoriului tradițional pentru vioa-

¹ În anii 90, în România, Nicolae Guță înregistrează câteva albume de melodii instrumentale din zona Ardealului, Banatului și Serbiei, adaptate pe text, susținut de instrumentiștii Remus Cărpaci (saxofon) și Anton Trifoi (vioară). Melodiile respective sunt preferate de publicul din manifestările de etnie romă, iar la cele moldovenești, pot fi solicitate la ceremoniile muzicanților sau la cererea unor melomani, ca melodii „exotice”. Printre primii violoniști care au interpretat aceste melodii la noi în Republică au fost N. Botgros, P. Rotaru, M. Ștefăneț de la care au fost preluate.

² Vom menționa că lăutarii preferă emițătoarele de sunet prin stații radio și nu microfon, ceea ce oferă o calitate de sunet echilibrat pe întreg diapazonul instrumentului, cât și un colorit timbral specific.

ră, fiind contaminat cu melodii stilizate – *chici-uri*, menționate mai sus, în care se regăsesc: sonorități împrumutate din diverse zone și subzone folclorice ale arealului românesc, spațiul Balcanic, orientul, etc. Totodată, trebuie să menționăm că o mare parte din aceste melodii se remarcă prin virtuozitate și necesită un nivel înalt de măiestrie interpretativă.

Pe de altă parte, un factor important în diversificarea, fie benefică, fie dăunătoare, a acestui repertoriu îl constituie factorul uman – *lăutarii cu studii academice* – o nouă generație a artei lăutărești, care promovează un stil nou de interpretare, aflat la interferența artei tradiționale și celei academice. Perfecționarea lăutarilor în instituții de învățământ a redirecționat considerabil evoluția repertoriului lăutarilor violoniști și nu numai. Vom menționa că încă prin anii 90 ai sec. XX, concepțiile de interpretare și promovare ale repertoriului încep să fie diferite la lăutarii din toate zonele Republicii Moldova. Generația mai veche de lăutari este adepta repertoriului moștenit, promovându-l, iar generația tânără de lăutari este atrasă, tot mai mult, de “muzica nouă”³

Încă Nicolae Filimon semnalează fenomenul interesului lăutarilor pentru elementele de cultură orientală și occidentală. El scria că lăutarul, „umplându-și (...) capul de muzică orientală învață a turna la hori românești” sau memorizând diferite polci, valsuri și melodii de operă, el (lăutarul) “sub impresia lor trăneste la doine, pe care le numește iar românești” [4, p. 267]. În prezent acest fenomen se declanșează odată cu proclamarea independenței Republicii Moldova și deschiderea hotarelor, mai ales în anii 90 ai sec. XX, când se produce o „explozie” de concerte cu evoluarea interpreților vocaliști și instrumentiști din România, țările Balcanice, occident etc.

În general, pentru lăutarii din Republica Moldova, și, în special, pentru cei din zona de nord, un rol important l-au avut atât evoluarea soliștilor vocaliști ca: Sofia Vicoveanca (zona Moldovei), Irina Loghin (Prahova – subzonă a Munteniei), Maria Ciobanu, Ion și Ionuț Dolănescu (zona Olteniei), Ion Mățu Stoian (Mehedinți – zona de interferențe dintre Ardeal și Banat), Niculina Stoican (zona Olteniei), Nicoleta și Andreea Voica (zona Banatului) etc., cât și a soliștilor instrumentiști, precum: Gh. Zamfir (nai), O. Barteș (vioară), Adi Neamțu (taragot), Ionică Minune (acordeon), Carmen Piculea (vioară), George Udilă (clarinet) etc., a multor formații instrumentale, printre care orchestra *Ciocârlia* și *Hora Bucureștiului* de la București, care au concertat prin orașe din nordul Republicii. Aceste orchestre și interpreții vocaliști și instrumentiști menționați mai sus, i-au impresionat enorm pe lăutarii din zona de nord. Astfel, pe lângă concertele care au avut loc la Palatul Național *Nicolae Sulac*, Sala Circului din Chișinău, lăutarii din zona de nord au solicitat organizarea unor mari concerte la Palatul de cultură din mun. Bălți, Casa de cultură din or. Edineț, Casa de cultură din r. Glodeni, Casa de cultură din r. Dondușeni, etc.⁴ De asemenea, au avut loc întâlniri și colaborări cu interpreți din stânga Prutului la diverse manifestări ocazionale, precum nunți, cumetrii, botezuri, unde au fost solicitați muzicieni ca Laura Lavric (voce), Margareta Clipa (voce) – în special ceremoniile organizate de lăutari sau melomani moldoveni, Ion Onoriu (acordeon) și Gabi Luncă (voce), Adrian Copilul Minune (voce), Florin Mitroi (voce), Nicolae și Sorina Guță (voce), Mioara Lincan (voce), Constantin Fulgerică (acordeon), Marian Mexicanu (acordeon), Paul Stângă (acordeon), Percea Mondialu (vioară), Cristi Nucă (voce), Beny Lalaru (saxofon) – la ceremoniile organizate atât de moldoveni cât și de țigani, etc.

Creații din repertoriul acestor interpreți au fost preluate în mare măsură de generația tânără de lăutari violoniști originari din zona de nord, precum Eugen Gherega, Ilie Ciobanu, Valeriu Ciobanu, Ion Strugari, Boris Popov, Dumitru Popov etc. Aceștia și-au înlocuit instrumentele proprii cu cele echipate digital, au preluat melodii, elemente ritmice și sonore îmbogățindu-și repertoriul. Vom menționa că melodiile interpretate și promovate de acești violoniști sunt accesibile pentru audiții pe rețelele de socializare, precum *youtoube*, *facebook* etc.

3 Prin *muzica nouă* avem în vedere melodiile tradiționale reinterpretate în care se regăsesc diverse procedee interpretative precum cele de virtuozitate, tehnică, improvizație etc.

4 Informații oferite de lăutarul Anatol Ciobanu.

Tot în anii 90, repertoriul muzical lăutăresc este influențat și de muzica contemporană precum cea etno, jazz, rock etc. Acest fenomen a dat naștere unor grupuri vocal-instrumentale care promovează elementul folcloric în prelucrare pop-rock-jazz. Astfel, violoniștii din zona de nord a Republicii Moldova se regăsesc printre membrii unor formații, precum: *Trans-balkanica*, *Marcel Ștefăneț Project* – Marcel Ștefăneț (violonist din s. Grinăuți r. Râșcani), fondatorul acestora; *Barbul Lautarul Folk-Band* – Ion Strugari (violonist de la Edineț), membru al acestei formații.

Așadar, în procesul de cercetare a folclorului muzical din Republica Moldova în ultimele decenii, referindu-ne în special la repertoriul tradițional violonistic din zona de nord, constatăm că:

1. Perfecționarea instrumentarului, fenomenul globalizării, școlarizarea academică, libertatea de comunicare și cu muzicienii din afara țării etc., au influențat substanțial conținutul și modul de abordare a acestuia. „Dictatura” regimului socialist asupra folclorului muzical treptat dispare și lăutarii se reîntorc la izvoarele autentice (purătorii de folclor – colportorii), adesea, adresându-se la surse din arhivele de folclor ale instituțiilor de profil și la cele personale ale unor melomani ai folclorului, de unde preiau melodii pe care le valorifică. Chiar dacă în perioada sovietică cultura tradițională era promovată prin crearea orchestrelor de muzică populară etc., repertoriul interpreților vocaliști și instrumentiști era limitat, în creații fiind avantajate cele convenabile politicii regimului, iar cele autentice au fost neglijate și scoase din uz;

2. Muzicienii contemporani (lăutarii) „redescoperă” muzica tradițională, încercând să o reîmprospăteze, atrăgând publicul larg prin: utilizarea a diverse procedee/trucuri de orchestrație, crearea unor „specii noi” care cer dreptul la existență, manieră interpretativă etc. La acest subiect face referință și etnomuzicologul Diana Bunea, care susține: „În acest context, este simptomatică intensificarea fenomenului *folclorizării și reinterpretării folclorului*, ce are mai multe fațete, și, – deși conține un șir de conotații negative – este înțeles de noi mai degrabă ca o reacție populară subconștientă la procesele de globalizare. Un rol deosebit în aceste procese îl au festivalurile și concursurile de folclor ce au fost inițiate și se desfășoară cu succes, mai ales în anii de independență ai Republicii Moldova” [5, p. 188];

3. Audiind nenumărate interpretări ale lăutarilor violoniști din zona de nord a Republicii Moldova, un rol deosebit în *melodiile de joc* interpretate de aceștia îl constituie spectrul sonor, care se accentuează deseori prin armonizare densă, cu structuri armonice complexe, împrumutate din muzica clasică, jazz, rock, pop. Lăutarii instrumentiști adaptează frecvent linia melodică la structurile sonore menționate, uneori remodelând arhitectura sau chiar structura ritmică, ținând cont de „tendențele modei”;

4. Un rol deosebit în executarea melodiilor îl constituie interpretarea în ansamblu. Tot mai des sunt preferate duetele instrumentale, precum: vioară și acordeon, vioară și saxofon etc., – vioara fiind prezentă de fiecare dată. Melodiile interpretate în duet sunt aranjate pe voci (ușor polifonizate în dependență de structura armonică), pe terțe, sexte, octave etc. În procesul de execuție instrumentiștii își manifestă perfecțiunea interpretativă, improvizând în diferite moduri linia melodică (schimbarea neașteptată a registrelor, polifonizare, etc.).

Referințe bibliografice:

1. CHISELIȚĂ, V. Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia. **În:** *Arta*. Chișinău: Editura Epigraf, 2005, p. 68-81.
2. CHISELIȚĂ, V. Fenomenul lăutăriei și tradiția instrumentală. **În:** *Arta muzicală din Republica Moldova*. Chișinău: Editura Grafema Libris, 2009, p. 73-98.
3. ISPAS, S. *Repertoriul național de patrimoniu cultural imaterial*. București: CIMEC, 2009,
4. FILIMON, N. *Opere*, vol. I, București, 1978.
5. BUNEA, D. Folclorul în contextul tendințelor actuale ale vieții muzicale în Republica Moldova. **În:** *Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*. Chișinău: Valinex SRL, 2013, Nr. 3, p.187 – 191.

MUZICA FOLCLORICĂ ÎN VIAȚA CULTURALĂ A ORAȘULUI BĂLȚI

MUSICAL FOLCLORE IN THE CULTURAL LIFE OF BĂLȚI

SVETLANA COȘCIUG,

Profesoară,

Colegiul de Muzică și Pedagogie, Bălți

Rezumat. Orașul Bălți și împrejurimile sale a promovat și a valorificat, începând cu sfârșitul secolului XIX, tradițiile legate de viața oamenilor de la țară. În acest context, viața muzicală tradițională a Bălțului înscrie în istoria ei un șir de evenimente și manifestări culturale în care sunt antrenati lăutari ca Dumitru Căldare, dinastiile Ștefăneț, Dascăl ș.a. Începând cu anii 60-70 ai secolului XX, în orașul Bălți colectivele artistice de amatori scot în evidență personalități cum sunt Ion Negară, Dumitru Căldare, Ion Dascăl; talente precum interpreții instrumentiști frații Ștefăneț, Valeriu Nicov, Călin Roman, Valeriu Hanganu; soliștii Liuba Cebotari, Fiodor Bețianu, Tamara Chițaniuc ș.a. Tradițiile folclorice din zona folclorică Stepă Bălților a republicii renasc prin diferite festivaluri-concursuri la nivel de județ, oraș și municipiu. Concomitent, tradițiile continuă să fie promovate de către artiștii bălțeni și în cadrul unor festivaluri internaționale folclorice, demonstrând astfel continuitatea și viabilitatea folclorului muzical autohton.

Cuvinte-cheie: lăutari, formații artistice, viața muzicală tradițională, Bălți, tradiții folclorice, festivaluri-concursuri.

Summary. Since the end of the nineteenth century, the town of Balti and its surroundings have promoted the traditions linked to people's lives in the countryside. In this context, the traditional musical life of Balti registers in its history a series of cultural events and manifestations, with the participation of such fiddlers as Dumitru Căldare; Ștefăneț and Dascăl dynasties and others. Beginning with the 60-70s of the twentieth century, in Balti amateur artistic groups highlight such personalities as Ion Negara, Dumitru Căldare, Ion Dascăl; and such talents as the instrumental performers: the Ștefanet brothers, Valeriu Nicov, Calin Roman, Valeriu Hanganu; the singers: Liuba Cebotari, Fiodor Bețianu, Tamara Chițaniuc and others. The folk traditions from the folk area of Balti Steppe of the republic reborn through various festivals, competitions at county, town and municipality levels. Simultaneously, traditions continue to be promoted by artists from Balti in international folk festivals, thus demonstrating the continuity and viability of native musical folklore.

Keywords: lautars, amateur artistic groups, traditional musical life, Bălți, folk traditions, festivals.

Stepă Bălților, ca entitate geografică în arealul creației populare moldovenești, este situată între astfel de zone folclorice ca: nordul Moldovei, câmpia Sorociei, regiunea Codrilor, în partea de vest fiind mărginită de râul Prut. Această amplasare a favorizat concentrarea, în jurul Bălțului, a diferitor tradiții lăutărești, bazate pe schimbul de contacte între muzicanții băștinași și cei sosiți din alte zone folclorice, printre care evreii, armenii și alte etnii.

Atât în capitala de nord a Republicii Moldova, orașul Bălți, cât și în localitățile din vecinătate, s-a dezvoltat intens arta lăutăriei, înscriind în istoria acestui fenomen, începând cu sfârșitul secolului XIX, nume de rezonanță ca Alexandru Lemish, Costache Parno (Parnău), Ion Rusu-Mărăndeanu, Anton Rusnac, dinastia Ștefăneț, Toader și Ion Dascăl, Dumitru Căldare ș.a. [1].

În perioada interbelică Bălțul era un important centru cultural în Basarabia. În 1934 a fost inaugurat teatrul *La Scala*, unde aveau loc zeci de spectacole, ceremonii, conferințe, serate literare, concerte. Printre marile personalități, care au fost găzduite de orașul Bălți, se numără George Enescu, Maria Tănase [2].

Conform spuselor celor intervievați, până în anul 1940 flăcăii din familii mai înstărite din satele din jurul Bălțului, organizau Joc în zilele de duminică, de sărbători, unde bătrânii, oamenii mai în vârstă stăteau pe la margine și-și admirau copiii. Muzica se tocmea. Se duceau părinții flăcăului și aduceau muzicanți din Bălți. Dacă numărul muzicanților depășea de zece, înseamnă că muzica se socotea cea mai bună. Dar se făcea Joc și cu formație din doi muzicanți: o vioară și toba. Jocul se petrecea pe toloacă – un loc deschis, drept. Se executau dansuri specifice zonei: hora, sârba, polca ș.a.

Despre viața culturală a orașului Bălți în anii celui de-al doilea război mondial sunt puține documente, însă cert este faptul că tradițiile populare și-au continuat existența. Întrucât se mergea în pas cu viața, cu siguranță, muzica era nelipsită la ceremonii de diferite ocazii. În 1945, la Bălți se deschide o școală de muzică pentru copii. Printre elevi se numără Nicolae Clapco (vioară), Ion Bulencea (acordeon)¹. Din anul 1952 încep să studieze la școala de muzică și copiii de țărani, și oameni maturi de prin satele apropiate. În repertoriul școlilor de muzică încep să fie incluse, pe lângă lucrări clasice, și melodii populare². În 1954 la Școala pedagogică *B.Glavan* a fost organizată o fanfară, condusă de Sergiu Cojoc. Printre lucrările incluse în repertoriul ei figurau *Bună-i brânza din burduf*, *Valsul moldovenesc* și alte creații folclorice sau de inspirație folclorică³. În 1956 la Casa orășenească de cultură a fost format ansamblul de cântece și dansuri de tineret; în baza lui, un an mai târziu (1957) tot aici a fost fondat ansamblul de dansuri *Vântuleț*. Din 1969 în fruntea acestui ansamblu, timp de 18 ani se află Ion Negară (1942-1995), fost dansator al Ansamblului Național Academic de Stat de Dansuri Populare *Joc*, coregraf, Maestru în Arte, pedagog, Lucrător Emerit al Culturii [3, p.45].

Cu ocazia diferitor aniversări, sărbători, festivaluri, încep să se formeze orchestre de muzică populară și în școlile de muzică, și în școlile de cultură generală, și pe lângă diferite organizații. Astfel, în deceniul al șaselea al sec. XX la Bălți, la Școala feroviară № 4 a fost înființată o orchestră de muzică populară (prima orchestră de acest gen într-o școală de cultură generală din republică!), condusă de Ion Barbăroșie, membru al căreia a fost și violonistul Anatol Ștefăneț [4].

Festivalul artei populare care a avut loc în mai 1967 (dedicat jubileului de 50 de ani ai puterii sovietice), a întrunit mai multe colective artistice de amatori. În cadrul festivalului s-au remarcat corul Institutului Pedagogic condus de Pavel Anton⁴ care a interpretat o serie de cântece populare și în mod deosebit, orchestra *Taraf* sub conducerea lui Dumitru Căldare, care a executat melodii populare moldovenești specifice zonei folclorice date⁵.

În cadrul concertelor susținute în oraș se remarcă și orchestra de muzică populară a Trusului de construcție condusă de Călin Roman, în componența căreia erau Gheorghe Ștefăneț, Liuba Cebotari⁶.

Un eveniment important în viața culturală tradițională a orașului Bălți a fost înființarea, în 1969, a Colegiului de muzică, cu catedrele *Instrumente populare* și *Instrumente aerofone*. Printre profesorii colegiului se numără Grigore Atamaniuc, Alexandru Certan, Ion Dascăl care, pe lângă contribuția adusă la creșterea cadrelor muzicale profesionale, se implică activ și în viața concertistică a orașului Bălți, evoluând în orchestra de muzică populară *Lăutarul*.

În legătură cu construcția noului sediu al Palatului orășenesc de cultură, s-a pus problema organizării orchestrei de muzică populară pe lângă palat. Astfel, în 1970 a fost organizată orchestra de muzică populară *Lăutarul* sub conducerea lăutarului Dumitru Căldare (n. în 1923), violonist, dirijor și pedagog (a activat ca profesor la Universitatea Pedagogică din Bălți), culegător de folclor și promotor al tradițiilor lăutărești din nordul Moldovei.

În deceniul șapte al sec. XX se simte o animare a vieții muzicale în orașul Bălți prin participarea colectivelor proaspăt formate la diferite concursuri, festivaluri de muzică populară: Festivalul Republican al artei muzical-coregrafice (iunie, 1970), Concursul ansamblurilor po-

1 Informații din ziarul bălțean „Коммунист” din 9.03.1948; ulterior Nicolae Clapco și Ion Bulencea vor fi membri ai primei componente a orchestrei de muzică populară „Lăutarul” din or.Bălți.

2 Informații din ziarul bălțean „Коммунист” din 16.12.1952

3 Informații din ziarul bălțean „Коммунист” din 10.03.1954

4 Pavel Anton, conf. univ., a fondat Cabinetul de folclor la Institutul Pedagogic de Stat „Alecu Russo” (astăzi USB); e cunoscut și ca culegător de folclor în zona Bălților; autorul primului curs universitar de „Folclor muzical”; actualmente își dedică timpul compoziției.

5 Informații din ziarul bălțean „Коммунист” din 17.05.1967

6 Informații din ziarul bălțean „Коммунист” din 28.04.1977

pulare din Moldova (octombrie, 1971), Festivalul zonal al colectivelor populare (decembrie, 1971), etc. În 1976, în cadrul Festivalului unional al creației artistice de amatori, în orașul Bălți a avut loc concursul a șapte orchestre de muzică populară (taraful Casei lucrătorilor din învățământ, taraful școlii de medicină etc.).

La mijlocul anilor 70 presa atestă evoluările cu succes a orchestrei de muzică populară *Ghiocel* de pe lângă casa de cultură *Constructorul*, formată în 1967, laureată a festivalurilor republicane și unionale, condusă de Leonid Cristinoi. În calitate de soliști vocali se evidențiază Liuba Cebotari, Valeriu Bețianu⁷. De asemenea, activitatea concertistică a orchestrelor de muzică populară din orașul Bălți se desfășoară și în satele din împrejurimile orașului.

Din anul 1974 la pupitrul dirijoral al orchestrei *Lăutarul* vine Ion Dascăl. Anume la primul Festival unional al creației artistice de amatori, acestei orchestre i se acordă Marea medalie de aur. În 1978 orchestra obține Premiul I la Festivalul de Folclor *Holda de Aur* din Botoșani, România. Concomitent cu activitatea în *Lăutarul*, Dascăl-pedagogul îl are ca discipol pe regretatul trompetist Valeriu Hanganu, solist în orchestra *Lăutarul* [5]. La începutul anilor 80, la Institutul Pedagogic A. Russo a fost fondat ansamblul etnofolcloric *Doinița*, sub conducerea lui Pavel Anton. Acest ansamblu a participat la numeroase concursuri și festivaluri la nivel orășenesc, republican și internațional.

Criza economică de la sfârșitul anilor 80 se răsfrânge și asupra vieții muzicale a orașului Bălți. Orchestra *Lăutarul*, care s-a bucurat de succes pe multe scene, cunoaște și un apus în anul 1986. Fiind pe calea dezmembrării din cauza lipsei salariilor, o perioadă n-a fost în activitate. Și doar cu numirea în funcție a tânărului entuziast Viorel Gribincea, care deja avea experiență de conducere a tarafului din Râșcani, orchestra *Lăutarul* renaște cu un nou repertoriu, confirmând titlul de *colectiv popular*⁸.

Anii 90 aduc mari schimbări în viața muzicală a orașului Bălți. Sărbătorile și evenimentele culturale, promovate în oraș, constituie un prilej pentru manifestarea colectivelor artistice de muzică populară. În mod deosebit dorim să remarcăm spectacolul folcloric *Nunta moldovenească*, care s-a desfășurat la 31 august 1990, la sărbătoarea *Limba noastră*, de către ansamblul de dansuri populare *Vântuleț* sub conducerea lui Ion Ungureanu [3, p.51].

Din 1990, pe lângă Palatul municipal de cultură activează formația folclorică *Doinița*, care promovează tradițiile zonei de nord a Moldovei. Conducătorii la început de Viaceslav și Claudia Valah, membri ai ansamblului *Vântuleț* (Veaceslav – naist, Claudia – dansatoare), ansamblul își formează repertoriul din cântece și dansuri folclorice. În anul 1996, în fruntea ansamblului vine Angela Furtună-Tăbурceanu, care include în repertoriu doine, cântece păstorești și dramatizări ale obiceiurilor populare, cum ar fi, spre exemplu *Armindenul*, premiat la numeroase festivaluri internaționale de folclor. Prin interpretare instrumentală, vocală și dans, înscenări teatralizate, formația valorifică și propagă nescutul nostru tezaur folcloric.

În anul 1994, printre manifestările culturale ce promovează arta tradițională la Bălți, se numără *Mărțișor-94*, festivalul folcloric *Izvorașul*. În cadrul lor s-au evidențiat colectivul etnografic de copii *Doinița*, formația de dansatori *Flori de tei* (înființat în 1992 de către Ion Ungureanu), la fel și promotorii artei populare – dinastia Ștefăneț.

Primul deceniu al secolului XXI continuă a fi bogat în evenimente muzicale tradiționale. Colectivele artistice de amatori din orașul Bălți evoluează în cadrul diferitor manifestări culturale.

Festivalul-concurs județean în I ediție *La izvor de cânt și dor*, desfășurat în cadrul Sărbătorii naționale *Mărțișor* în comuna Corlăteni la 7 martie 2001, a unit sub egida sa șapte din cele mai reprezentative orchestre de muzică populară. Premiul I a fost obținut de către orchestra de muzică populară *Barbu Lăutarul* și orchestra de muzică populară a Colegiului de Muzică din Bălți.

7 Informații din ziarele bălțene „Коммунист”: 9.06.1970; 19.10.1971; 7.12.1971; 15.04.1976; 3/02.1976

8 Informații din ziarul „Советская Молдавия” din 25.12.1990

Alt festival folclor județean este și *Cântă de răsună lunca*, promovat din inițiativa Direcției Județene Cultură la Bălți (vara anului 2001, ediția I-a) și Glodeni (vara anului 2002, ediția a II-a) a avut drept scop păstrarea, cunoașterea și propagarea patrimoniului de datini, tradiții și obiceiuri tradiționale din localitate; de asemenea, Festivalul *Folclorul la el acasă* (s-a desfășurat doar o singură ediție) a scos în evidență valori folclorice și stilul tradițional de interpretare la categoriile interpret-solist, instrumentiști-soliști, grup folcloric, ansamblu de dans popular. Printre laureații acestui festival a fost și vestitul lăutar bălțean Dumitru Căldare⁹.

Un rol important în păstrarea și promovarea valorilor folclorice autentice îl au colectivele de copii și tineret. La 31 martie 2001, din inițiativa Direcției Județene de Învățământ, la Bălți a avut loc Concursul județean al colectivelor folclorice în care au participat 16 colective etnofolclorice de la instituțiile de învățământ și centrele de creație din județ. Repertoriul colectivelor a inclus opere autentice de creație populară, prezentate artistic sub formă de spectacol¹⁰.

Festivalul de dans popular pentru copii *Cine joacă horele*, înființat în 1998 de Ion Ungureanu (1957-2005), a fost consacrat memoriei lui Ion Negară, primul coregraf și conducător artistic al ansamblului de dansuri populare *Vântuleț*. Din anul 2006 acest festival se promovează în memoria lui Ion Negară și Ion Ungureanu odată la doi ani. Ediția a VII-a a acestui festival s-a desfășurat la 4 iunie 2010 și a avut scopul de a contribui la formarea unor deprinderi în coregrafie lăsate ca moștenire de strămoși și colectate de Ion Ungureanu și predecesorul său, Ion Negară¹¹. Festivalul de dans popular pentru copii și tineret *Cine joacă horele* nu-și pierde actualitatea, ajungând în anul 2014 la a IX-a ediție, înscriind în istoria sa pagini de dans și port popular autentic din diferite localități ale Republicii Moldova și România.

Un alt eveniment cultural de amploare desfășurat la Bălți, a fost Festivalul-concurs național al interpreților la instrumentele muzicale populare *Lăutarii Moldovei*, ajuns la ediția a V-a în 2012, la care au participat 16 concurenți-interpreți. Atât concurenții, cât și invitații festivalului au fost acompaniați de orchestra de muzică populară *Barbu Lăutarul* din Bălți condusă de Mihai Verhovețchi. Având drept scop promovarea și valorificarea artistică a folclorului muzical instrumental, descoperirea și readucerea în circuitul artistic al pieselor muzicale inedite, fiecare concurent a interpretat două melodii folclorice cu caracter ritmic diferit, păstrând stilul și maniera de interpretare de la baștină. Printre laureații acestui festival au fost bălțenii Eduard Țentiu, trompetist care a câștigat Premiul I și lăutarul octogenar Dumitru Căldare [4].

Folclorul muzical este prezent în orașul Bălți nu numai pe arena concertistică. Paralel, lăutarii atât din orchestrele de muzică populară din oraș cât și dansatorii din formațiile de dans popular evoluează pe la nunți, readucând tradițiile folclorice ale ritualului nupțial.

La fel și colectivele artistice de amatori se încadrează în viața tradițională a orașului, participând la diferite manifestații culturale. Tot ei sunt în calitate de mesageri ai valorilor pene, promovându-le cu succes la diferite concursuri și festivaluri naționale și internaționale¹².

Referințe bibliografice:

1. CHISELIȚĂ, V. Lăutarul bălțean Costache Parno (Parnău) și caietul său de note: tendințe culturale în repertoriul muzical popular din Basarabia la început de secol XX. În: *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor Constantin Brăiloiu, serie nouă, tomul 23*, 2012, p.229 – 241.
2. Bălți. [online] [accesat la 22 aprilie 2014]. Disponibil pe internet: www.ro.wikipedia.org/wiki/Istoria_Bălțului.
3. CIRIMPEI, I. *Ansamblul de muzică și dans popular Vântuleț*. Chișinău: Grafema Libris, 2007.
4. ROIBU, N. *Trigonul Basarabiei moldave*. [online] [accesat la 24 mai 2014]. Disponibil pe Internet: www.timpul.md/articol/trigonul-basarabiei-moldave.
5. *Ion Dascăl și orchestra Mugurel*. [online] (citat la 24 mai 2014). Disponibil pe Internet: pelinia.blogspot.com/2011/11/11ion-dascal-si-orchestra-mugurel.html.

9 Informații din ziarul „Plai bălțean” din 23.03.2001; 3.08.2001; 27.07.2002; 2.08.2002

10 Informații din ziarul „Plai bălțean” din 13.04.2001

11 Informații din ziarul „Голос Бэлць” din 11.06.2010

12 Informații din ziarul „Vocea Bălțului” din 22.07.2011

TROMPETA ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC: STUDIU ANTOLOGIC DEDICAT TROMPETIȘTILOR DIN ROMÂNIA ȘI REPUBLICA MOLDOVA

THE TRUMPET IN ROMANIAN FOLK MUSIC: ANTHOLOGICAL STUDY DEDICATED TO THE TRUMPETERS FROM ROMÂNIA AND THE REPUBLIC OF MOLDOVA

SERGIU CÂRSTEA,

doctorand la AMTAP, prof. as.,
Universitatea de Vest, Timișoara

Rezumat. *Articolul marchează câteva momente importante din istoria apariției și răspândirii trompetei în folclorul românesc, autorul prezentând un șir de personalități care și-au adus aportul la dezvoltarea artei interpretative populare la acest instrument, în diferite zone folclorice românești. De asemenea, au fost relevate unele deosebiri și similitudini ale repertoriului pentru trompetă din diverse zone folclorice. Autorul a reliefat aspecte ale evoluției tehnicii de interpretare, în contextul unor anumite genuri folclorice, cât și accesul interpreților populari la studiile academice. Un loc aparte a fost rezervat relevării unor elemente ale specificului sonorității trompetei și rolului acesteia în paleta culorilor orchestrale și în interpretarea pieselor populare solistice.*

Cuvinte-cheie: folclor românesc, trompetă, interpretare, tradiții, stil, ornamentație, melismatică.

Summary. *The article highlights some important moment from the history and spreading of the trumpet in the Romanian folklore; the author presents some personalities that contributed in the developing of the performing art of trumpet in various Romanian folklore areas. There were revealed some differences and similarities of the trumpet repertoire for various folk areas. The author emphasized some aspects of the evolution of the performing technique in the context of some folkloric genres as well as the access at the academic studies for the popular performers. The author spoke about some specific elements of the trumpet sonority and about the role of the trumpet in the orchestral color palette and in the performing of folkloric soloist pieces.*

Key words: Romanian folklore, trumpet, performance, tradition, style, ornamentation, melismatic.

Folclorul muzical românesc, ca și cel al altor popoare, este un produs al creației colective cu propriul său limbaj, care cuprinde exprimarea unor manifestări artistice, legate de diverse obiceiuri și de existența cotidiană. Rădăcinile creației populare românești se regăsesc în manifestările artistice ale popoarelor care au locuit pe teritoriul actual al țării noastre – dacii, geții, tracii, ș.a., și aici se poate vorbi de o preistorie a folclorului nostru muzical. Pentru prima dată în cultura românească termenul *folclor* a fost folosit de B.P. Hașdeu în prefața lucrării sale *Etymologicum Magnum Romaniae*, unde vorbește despre „credințele cele mai intime ale poporului, obiceiurile și apucăturile sale, suspinele și bucuriile, tot ce se numește astăzi – în lipsă de un cuvânt mai nimerit – cu vorba engleză *folklore*” [1, p.11].

Muzica instrumentală ocupă un loc important în creația populară românească. Cu toate că apariția și consolidarea ei ca ramură independentă e relativ recentă, totuși primele datări apar încă din sec. XV, când instrumentele tradiționale au început să fie înlocuite treptat cu cele lăutărești, iar cei care cântau la aceste instrumente – lăutarii – formau grupuri, precum tarafuri, până atunci singurii cântăreți și instrumentiști fiind țărani. În sec. XVI, în documentele din timpul lui Ștefan cel Mare, se găsesc consemnări despre un muzician de curte, surlarul Mircea Purcel, de origine nobilă, iar mai târziu, despre Mihai Moldoveanu și Tinodi, trubaduri care colindau țările române, ajungând până în Ungaria și Slovacia [2, p.6].

Treptat, la sfârșitul sec. XVIII și în sec. XIX, în diferite zone geografice românești au apărut grupuri lăutărești cu o componentă instrumentală care varia în funcție de trăsăturile specifice regiunii, iar uneori și de starea financiară a însuși lăutarilor și de dezvoltarea economică a localităților. Astfel, unele dintre sate aveau tarafuri proprii, iar altele le invitau din satele sau chiar din regiunile vecine, în acest fel producându-se un schimb și o îmbogățire a limbajului

muzical. La sfârșitul sec. XIX, când instrumentele de alamă au început să fie folosite pe larg în fanfarele militare și în orchestrele simfonice nu doar ca instrumente cu funcție coloristică timbrală, ci și solistică, în anumite regiuni, în special în Banat, s-au dezvoltat fanfarele lăutărești, care au cunoscut o înflorire sub influența muzicii sârbești, austriece și germane.

În fanfarele militare ale Imperiului ajung și lăutarii din aceste regiuni, care învață să cânte la instrumentele de alamă, ca apoi să apară acele fanfare lăutărești, care treptat vor începe să activeze în paralel cu formațiunile de instrumente cu corzi și cele de lemn precum fluierul, clarinetul, taragotul sau saxofonul, motivul fiind sonoritatea fanfarelor mult mai amplă, chiar dacă limbajul și repertoriul interpretativ la început nu era la fel de bogat ca cel al tarafurilor. În fanfarele lăutărești trompeta avea un rol foarte important – cel al susținerii liniei melodice, care uneori solicita de la instrumentist o tehnică avansată, o rezistență fizică deosebită, simțul înăscut al ritmului și un foarte bun auz muzical, dat fiind nivelul tehnic precar al instrumentelor de alamă la care ajungeau să cânte lăutarii. Fanfara bucovineană, apărută în satul românesc după anii 1900 și, mai ales, în perioada interbelică, își are originile în fanfara satului german din Bucovina.

Iată o relatare din acea perioadă despre fanfara de la Roșă, formată din alămuri și clarinete: „în nopțile cu vremea senină, de toamnă, mai ales, străbăteau prin văzduhul subțiat ec bufăielile surde ale bombardoarelor și țipetele ascuțite ale clarinetelor, de credeai că crapă șvăbimea de atâta chef și țupăială” [3]. Spre sfârșitul sec. XIX, începutul sec. XX două dintre instrumentele de alamă – trompeta și trombonul (în special în Bucovina de Nord) – au început să fie cooptate în formațiunile tradiționale de muzică folclorică, la început pentru calitățile lor timbrale, apoi chiar ca instrumente soliste. Această perioadă a fost prolifică pentru activitatea lăutarilor trompetiști datorită apariției instrumentelor de o mai bună calitate și posibilitatea procurării lor. Din rândul acestor lăutari din zonele folclorice Banat, Bucovina și Moldova au ieșit adevărați virtuozii, care au reușit să împeuneze calitățile sonore ale trompetei și caracterul muzical al folclorului specific acestor regiuni.

Trompetele uzuale de atunci proveneau în mare parte din Germania și aveau mecanismul rotativ – avantaj important pentru executarea pasajelor de virtuozi la unison cu vioara sau clarinetul. E important de menționat că trompeta este un instrument transpontan și adesea acest fapt putea pune în dificultate tehnica instrumentistului și doar cu timpul s-au stabilit tonalitățile potrivite, care permiteau trompetistului să treacă peste aceste impedimente și în același timp să aibă o sonoritate corespunzătoare în diapazonul de o octavă și jumătate a registrului mediu, care nu acoperea sonoritatea tarafului și nu era foarte solicitantă pentru interpret, dat fiind faptul că adesea tarafurile cântau câte două sau chiar trei zile la rând.

Muzicienii din fanfarele lăutărești au contribuit la formarea stilului interpretativ caracteristic muzicii folclorice românești, iar unii dintre membrii acestor fanfare au ajuns în tarafuri, fapt care a îmbogățit repertoriul acestor formații cu noi piese și cu noi sonorități. Melismatica împrumutată de trompetiști de la ceilalți colegi – la început mai simplă, apoi, odată cu evoluția tehnicii, tot mai complexă și mai apropiată de cea a altor instrumente, – a fost unul dintre elementele principale ale formării stilului. Pe lângă ornamentație și melismatică, o foarte mare importanță este acordată unor procedee interpretative sau mijloace de expresivitate interpretativă precum *vibrato* și diversitatea articulațiilor.

Dacă în Banat articulațiile sunt de tip *staccato marcato* – corespunzătoare caracterului melodiei și structurii armonice – *ta* sau *ta-ka* pentru dubla articulație (uneori *ta-ha*, tip de articulație împrumutat de la taragot, n.a.), în Bucovina ele sunt mult mai delicate, mai moi, adesea *da-ga*, aici se mai folosește și procedeul două șaisprezecimi legate.

Ornamentațiile (*mordente*, *triluri*, *apogiaturi*) diferă în funcție de zona folclorică, de caracterul piesei, de temperamentul personal și chiar de mediul din care provine artistul. În Moldova și Bucovina în ornamentație se folosește ca notă ajutătoare pentru mordent sau apogiatură nota superioară.

Bănățenii, însă, folosesc procedee diverse, adesea în dependență de tempoul piesei. Stilul trompetiștilor din Banat se deosebește de cel al bucovinenilor și al moldovenilor prin caracterul ornamentației, dar și prin procedeele interpretative utilizate, precum articulațiile simple și duble mai clare, tempourile mai mișcate, iar *vibrato*, folosit în special la interpretarea doinelor, are o frecvență și o amplitudă mai mare. Piese interpretate de către trompetiștii din Banat (doinile (*ad libitum*), brâul sau hora sârbească (*vivace*), mai mișcate decât cele din Bucovina și Moldova) sunt, de obicei, structurate în trei mișcări: horă rară (*andantino*) în 6/8, mai rar doină + horă mișcată în 2/4, și sârbă, în 2/4, repede (*andantino sau ad libitum-moderato-vivace*), fapt ce indică o deosebire esențială de caracter, la care adăugăm și diferențele legate de procedeele interpretative.

Abia în perioada postbelică, începând cu anii 50, au apărut în orchestrele de muzică populară ale instituțiilor de cultură din România trompetiști soliști, cu studii muzicale, care au reușit să pună în adevărata valoare sonoritatea trompetei în acest gen de muzică, interpretând de cele mai multe ori adevărate bijuterii muzicale. Cei care au pus baza stilului *bănățean* de interpretare au fost trompetiștii **Petru (Tiță) Stanciu** (1925-1988) din Obreja. Animat de o imensă ambiție de a deveni muzician, Petru (Tiță) Stanciu a fost unul dintre talentații trompetiști, fiind și un pasionat culegător de doine și jocuri, lăsând în urma sa un bogat repertoriu de melodii pe care le-a oferit spre interpretare multor soliști vocali. Un alt mare trompetist, un adevărat virtuoz al trompetei a fost **Sandu (Nana) Florea** (1929-1999) care face parte din galeria celor mai străluciți instrumentiști ai Banatului, un nume cunoscut și apreciat pe scenele Caransebeșului, ale Bucureștiului, având ocazia să evolueze și în Germania, Olanda, Italia, Ungaria, în spectacole de înaltă ținută artistică, intervențiile sale solistice soldându-se mereu cu aplauze și ovații. S. Florea a fost cel care a dezvoltat și a consolidat stilul *bănățean* [4], pentru ca mai apoi să fie urmat de renumitul trompetist **Constantin Gherghina** (1945-2002) considerat, pe bună dreptate, un strălucit doinitor al Mehedinților, care și-a dedicat întreaga viață folclorului românesc. Studiile la Conservatorul din București au cizelat talentul lui C.Gherghina, permițându-i să execute repertoriul folcloric la un nivel interpretativ superior predecesorilor săi, cu sonorități deosebite, adesea folosind surdina. Înregistrările sale din arhiva Radio și TV din România sunt un model pentru trompetiștii care activează în acest domeniu, iar stilul său de interpretare este păstrat și dezvoltat de către mai mulți tineri trompetiști talentați, cu studii muzicale profesioniste, capabili să interpreteze piese de mare virtuozație și expresivitate deosebită, datorită nivelului înalt al tehnicii interpretative a școlii timișorene de trompetă, accesului rapid la informațiile din domeniu și posibilității de procurare a instrumentelor și accesoriilor de calitate.

Printre urmașii lui C.Gherghina se numără **Iancu Popovici** (n.1964) din comuna Domașnea, județul Caraș Severin, care a studiat trompeta cu profesorii Loris Matei și Mihai Jereb la liceul de muzică *I.Vidu* din Timișoara, iar în vacanțe mergea la familia de lăutari Florea pentru a descoperi secretele folclorului *bănățean* cu Sandu Florea și cu Ion Florea, fiul acestuia. I.Popovici a activat în ansamblul de muzică populară de la fabrica *Electrotimiș*, Timișoara, iar activitatea lăutărească contribuie la continuarea și consolidarea tradițiilor interpretative *bănățene*. Din aceeași generație face parte și **Vasilică Corcescu** (n.1965) din Valea Bolvasnița, Băile Herculane, trompetist autodidact. A studiat și el trompeta în familia Florea, începându-și activitatea profesionistă pe la sfârșitul anilor 80 în ansamblul *Valea Cernei*, de la Băile Herculane (1965). La fel ca și Popovici, V. Corcescu este un trompetist-lăutar autentic – o vocație rară în zilele noastre.

Ștefan Constantin Moacă (n.1983) din Orșova, a studiat trompeta la Liceul de muzică din Turnu Severin cu Constantin Gherghina, apoi a absolvit în 2006 facultatea de muzică a Universității de Vest din Timișoara, clasa subsemnatului, și în 2012 masteratul la clasa de muzică de cameră a prof. D.Gârz. Intre 2006-2014 este profesor la Liceul de arte *I.St.Paulean*, Turnu Severin, fiind unul dintre tinerii trompetiști, care se plasează pe o treaptă superioară

față de predecesorii săi datorită stilului interpretativ și activității sale solistice în Ansamblul folcloric de Stat *Banatul*, colaborării cu diverse formații de muzică folclorică din țară și cu orchestra *Lăutarii* din Republica Moldova. Este laureat al mai multor concursuri de interpretare de muzică folclorică și a realizat numeroase înregistrări în studiourile Radio și TV din București și Timișoara, fiind un trompetist care îmbrățișează mai multe stiluri, în funcție de zona de origine a piesei muzicale – Moldova, Mehedinți sau Banat, interpretarea sa deosebindu-se prin folosirea unor procedee interpretative cizelate și academism.

Trebuie menționat că toți acești trompetiști, – în afară de Tiță Stanciu, care cânta la o trompetă *in B* cu cilindri, numită *trâmbiță*, Constantin Gherghina, care folosea un *cornet de poche in B* și Gheza Novac, care cânta la trompetă cu pistoane *in B*, – folosesc trompetă *in C*, care are o sonoritate mai apropiată de celelalte instrumente ce fac parte din orchestrele folclorice din Banat și nu necesită transpunere. Limbajul melismatic folosit de trompetiștii bănățeni în interpretarea doinelor e foarte bogat și expresiv, iar densitatea armonică din acompaniament evidențiază caracteristica melosului din această zonă folclorică deosebită. Vorbind despre stilul de interpretare al trompetiștilor bănățeni, în special al lăutarilor, constatăm o puternică influență din partea colegilor lor din Serbia, unde trompetă solistă are un rol extrem de important în fanfarele lăutărești și aici putem menționa un *vibrato* larg, articulații diversificate, de la *detache* la un *staccato* destul de marcat, evidențiind caracterul muzical al frazei interpretate. Surdina *wa-wa* folosită de trompetiștii bănățeni la interpretarea doinelor colorează frazele muzicale din doine cu o nuanță deosebită, astfel accentuând sensibilitatea și delicatețea acestor bijuterii muzicale.

În Bucovina, ca și în Banat, la sfârșitul sec. XIX în marile centre culturale ale Bucovinei precum Cernăuți, Suceava sau Rădăuți activau fanfare în cadrul unităților militare, care în afară de obligațiile de serviciu susțineau în locuri publice și concerte cu un repertoriu diversificat, incluzând și piese folclorice, transcrise și adaptate de către conducătorii acestor formații, care erau de obicei trompetiști. Unii dintre ei au devenit faimoși datorită personalității lor muzicale și experienței, după război devenind dascăli la școlile populare de artă. Fanfarele lăutărești, mult mai numeroase, compuse din muzicieni autodidacți sau din cei care au cântat în orchestrele militare, aveau o activitate legată de petrecerile de sărbători, nunți, botezuri și alte ocazii, și, bineînțeles, repertoriul lor era mult mai apropiat de aceste activități, compus din melodii, cântece și dansuri sau jocuri, legate de obiceiurile locale.

Alexandru Tinei (1900-1980), născut la Rădăuți, după absolvirea Conservatorului din Cernăuți, devine dirijor de fanfara militară din Cernăuți în perioada de înainte de război. Fiind un bun trompetist el a introdus în repertoriul fanfarelor mai multe piese folclorice, iar în calitate de culegător de folclor și orchestrator, a aranjat diverse cântece și jocuri populare pentru fanfară, precum *Hora-mare*, *Ardeleneasca*, *Moldoveneasca*, *Corăbeasca*, *Ciofu*, *Bătuta*, *Sârbeasca*, *Arcanul*, *Rusasca*, *Ungureasca*, *Vals*, *Țigăneasca*, *Polca* ș.a., una dintre ele, zisă *Hora lui Tinei* poartă acest nume datorită amprentei interpretative personale a lui Alexandru Tinei.

Din aceeași generație fac parte și trompetiștii **Ioan Teodorescu** (1910-1990), autodidact, născut la Botoșani, un trompetist cu calități deosebite, ieșit din mediul fanfarelor lăutărești, care a activat în cadrul fanfarei CFR Suceava, apoi ca profesor la școala populară de artă din Suceava, **Gheorghe Șaidruc** (1905-1969), Vorona, județul Botoșani; **Dumitru Boca** (1908-1983), Balta Arsă, comuna Corni, județul Botoșani; **Ion Bălan** (1937-1977), Cozmești, județul Iași. Ei au fost fruntașii muzicii folclorice bucovinene și moldovenești, activitatea lor determinând mai multe generații de trompetiști să abordeze folclorul și să cizeleze arta interpretării în decursul deceniilor următoare.

Continuator al tradițiilor de interpretare, formate de acești trompetiști este **Alexandru Havriliuc**, (n.1945), loc. Siminicea, Suceava. Havriliuc a cântat la început la vioară, apoi pe la vârsta de 10 ani, fiind motivat de fratele mai mare, a început să cânte și la trompetă, primii profesori fiindu-i muzicienii mai în vârstă de la fanfara din sat, foști copii de trupă din

fanfarele militare, care i-au oferit o adevărată educație muzicală clasică, el neavând accesul la școlarizare din cauza deportării părinților pe motive politice. Fiind un elev talentat, el a acumulat cunoștințele necesare pentru a deveni un muzician dezvoltat multilateral. Ca trompetist profesionist, a început activitatea în 1968, ca la scurt timp să devină solistul Ansamblului de muzică populară *Ciprian Porumbescu* din Suceava, unde activează până în prezent. Repertoriul său cuprinde o varietate de piese folclorice cu caracter divers, unele provenite din diverse localități, adesea purtându-le numele (*Bătuta din Udești, Sârbe din Corni, Sârba de la Serafineți, Țărăneasca de la Dumbrăveni*), altele legate de diverse obiceiuri (*Ursăreasca, Jalea miresei, Joc de zestre*) sau de dansuri populare (*Sârba roată, Hora în doi*). Multe dintre aceste piese au fost înregistrate în studiourile Radio, și astfel putem observa remarcabila sa personalitate muzicală. Activitatea în ansamblul din Suceava de-a lungul mai multor stagii concertistice alături de alți soliști-instrumentiști precum Silvestru Lungoci sau cântăreața Sofia Vicovenca, marchează profund stilul său de interpretare datorită modului unic de a aborda și de a interpreta piesele solo, timbrul trompetei sale adăugând o nuanță deosebită în paleta de culori a orchestrei. Ornamentația și melismatica aplicate de Havriliuc în diferite piese depind de caracterul acestora, iar *vibrato* – un procedeu interpretativ important – este legat de timbrul sunetului și poartă o amprentă personală. Melodiile doinite interpretate de el au conținutul muzical diferit de cele din Banat, exprimând mai degrabă tristețea, înstrăinarea (*Jalea miresei*). Stilul inedit al lui A. Havriliuc a influențat trompetiștii din generațiile următoare, precum **Constantin Mândrișteanu** (n.1956) și **Vasile Vițalariu** (n.1959) ambii activând în cadrul ansamblului *Rapsozii Botoșanilor* și având oportunitatea să fie îndrumați de către dirijorul ansamblului Ioan Cobâlă – un expert în domeniul folclorului românesc, în special din zona Moldovei și Bucovinei. Anume I. Cobâlă a fost cel care a contribuit la formarea celor doi trompetiști, combinând talentul lor cu o adevărată școală de folclor prin care au trecut toți membrii ansamblului.

Laurențiu Leonte (n.1954) originar din Cozmesti, județul Iași, o comună cu vechi tradiții muzicale, a absolvit liceul de muzică la Iași în 1975 (clasa prof. Constantin Rusu), devenind membru al ansamblului folcloric *Ciocârlia* din București (1977-1978), apoi al ansamblului *Doina Moldovei* din Iași (1978-1989), urmând ansamblul *Dor Transilvan* din Bistrița Năsăud) și *Plaiurile Bistriței* din Bacău. În activitatea sa în calitate de trompetist de muzică folclorică, L.Leonte a reușit să păstreze autenticitatea pieselor interpretate de el din dorința de a conserva atât stilul interpretativ cât și originalitatea lor.

Din generația nouă de trompetiști din Bucovina fac parte **Cristi Ruscior** (n.1968), absolvent al Școlii militare din București (1988), al Conservatorului din Iași (1992) și a masteratului la Academia de Muzică *Gh.Dima* din Cluj (2006). Împreună cu trompetiștii **Dinu Croitoru** și **Ionuț Țanța**, Cristi Ruscior este preocupat de păstrarea originalității folclorului bucovinean, dar în același timp, datorită studiilor academice, acești muzicieni cizelează ornamentația și melismatica, astfel piesele interpretate și înregistrate de ei în studiourile Radio și TV capătă acea strălucire și personalitate inconfundabilă. Dată fiind popularitatea trompetei în Bucovina, nelipsită și în grupurile de muzică lăutărească, trompetiști ca **Viorel Onofrei** și **Grigore Gafincu** reprezintă cu succes această categorie.

În **Republica Moldova**, muzica folclorică este foarte adânc înrădăcinată în viața muzicală și în conștiința poporului, contribuind la conservarea identității naționale și culturale a românilor din Basarabia. În perioada interbelică, datorită posibilității de liberă circulație pe teritoriul întregii țări s-a produs firescul fenomen de interferență stilistică în modul de interpretare a diferitor piese folclorice de concert sau lăutărești, folclorul și obiceiurile fiind aceleași pe ambele părți ale Prutului. Fanfarele lăutărești erau mai numeroase și mai bine organizate în nordul Basarabiei. La Edineț activau fanfarele lui **Vasile Dobrogeanu** și a lui **Dumitru Ciobanu** (*Mechiu*), la Sângerei – cea a lui **Stângaciu**. În orașele mari, precum Chișinău, Bălți, Orhei, Soroca – centre culturale importante, pe lângă fanfarele militare sau

cele de la diferite instituții existau și fanfarele lăutărești orășenești cu un repertoriu diferit de al celor de la sate, care evidențiază obiceiurile legate de viața de la oraș. Componenta fanfarelor lăutărești din Basarabia diferă de acelea din Bucovina și Moldova care includ doar instrumente de suflat, pe când cele basarabene conțin pe lângă instrumentele de suflat (*două trompete, două tromboane cu cilindri sau pistoane*) și alte instrumente, precum viola, contrabasul, acordeonul, mai târziu și țambalul. Fanfarele lăutărești din Basarabia interbelică au scos în evidență câțiva trompetiști, din generația anilor 20, autodidacți, descendenți din familii de lăutari, numele cărora sunt cunoscute până în prezent: **Nicolae Banu** din Edineț (conducător de fanfară de lăutari, care a cântat la mai multe instrumente, însă vioara și trompeta fiind cele pe care le stăpânea cu virtuozitate), **Nicolae Țară-Lungă** din Cahul, **Dumitru Taragan** din Bădicu Moldovenesc, **Pavel Haidău** din Ghioltosu. Ca și trompetiștii bucovineni din aceeași generație, ei au fost întemeietorii stilului de interpretare caracteristic acestei zone folclorice. Generația următoare de trompetiști, deja membri ai diferitor formații folclorice profesionale, se deosebește mult de cea precedentă.

Frații **Pavel** (n.1937) și **Gheorghe** (n.1940) **Usaci**, născuți într-o familie de muzicanți din Bucovina de Nord, satul Nesfoaia, Noua Suliță, Hotin, ambii având studii superioare muzicale (Pavel absolvind Conservatorul din Moscova și Gheorghe cel de la Chișinău), sunt protagoniștii stilului *academic* în folclorul moldovenesc, care apoi a fost preluat de unii trompetiști mai tineri. Pavel Usaci mulți ani la rând a fost trompetist solist în ansamblul *Joc*. Cu o experiență interpretativă extraordinară, el aplică cunoștințele tehnice acumulate la conservator în activitatea sa din ansamblul *Joc* – cea mai importantă formație de muzică și dans folcloric din Republica Moldova, astfel generând un stil deosebit de interpretare. Gheorghe Usaci, care a fost o perioadă și dirijorul orchestrei *Lăutarii*, folosește aceleași procedee, demonstrând amprenta aceluiași stil. Activitatea celor doi trompetiști este legată de perioada de glorie a ansamblurilor de muzică populară *Joc* și *Fluieraș*, cu care ei au cutreierat continentele, aducând diverse noutăți în domeniul instrumentelor și accesoriilor, dar și în domeniul didacticii, datorită întâlnirii lor cu diverși trompetiști din străinătate, atunci când accesul la asemenea schimburi culturale era limitat. Frații Usaci desfășoară până în prezent o importantă activitate didactică, generații întregi de trompetiști fiind discipolii lor, inclusiv și autorul acestor rânduri.

Din aceeași generație face parte și **Ion Carai** (1936-2004) din Starokazacie, județul Ceta-tea Albă, actualmente Ucraina. Născut într-o familie de lăutari, I. Carai a început cariera de trompetist foarte devreme, pentru ca mai apoi să devină membru al diferitor formații profesionale din diferite localități din Moldova, precum Basarabeasca, Hâncești, apoi Chișinău: orchestra de muzică populară *Folclor*, ansamblurile *Miorița*, *Potcoava*, ș.a.

Nicolae Grecu (apr.1938 – 1995), originar din Cernăuți, a fost un violonist și un trompetist cu o carieră deosebită, care a îmbrățișat mai multe genuri de muzică, fiind membru al unor diverse formații, printre care ansamblul de muzică ușoară *Bucuria*, ansamblul *Joc*, formația *Noroc*, ansamblul de muzică țigănească. Datorită activității sale multilaterale el avea un stil de interpretare neobișnuit care demonstra folosirea unei combinații de procedee interpretative proprii tuturor genurilor muzicale practicate de N. Grecu.

Despre generația următoare de excelenți trompetiști de folclor se poate spune că și ei provin din mediul lăutăresc, păstrând tradițiile din familiile lor, au contribuit la îmbogățirea repertoriului și îmbunătățirea stilului interpretativ. Fenomenul s-a produs și datorită studiilor muzicale avansate, posibilității de comunicare între instrumentiștii din diferite țări, accesului la informație, posibilității procurării instrumentelor și accesoriilor de o mai bună calitate.

Printre trompetiștii care au realizat o carieră strălucită în muzica folclorică este **Gavriil Gronic** (n.1957), din Grinăuți, raionul Ocnița, născut într-o familie de muzicieni, de unde și dorința sa de a descoperi farmecul și tainele muzicii folclorice. Urmează studiile medii muzicale la Bălți și cele superioare la Chișinău (1986). În 1978 își începe cariera de muzi-

cian profesionist în ansamblul *Folclor*, unde activează și în prezent. Aportul său în evoluția muzicii folclorice în Moldova este mai mult decât remarcabil – circa 200 de piese folclorice înregistrate de G. Gronic se păstrează în arhiva Radioului Național al Republicii Moldova. Rădăcinile lăutărești, adânc imprimate în genele sale și școala de trompetă clasică formează esența stilului sau interpretativ, care se evidențiază prin curățenia sunetului, alegerea intuitivă și rațională a articulațiilor și ornamentației în funcție de piesele interpretate – majoritatea lor provenind din folclorul moldovenesc.

Vladimir Duminică (n.1959) provine dintr-o familie de lăutari din localitatea de frontieră Sculeni, Ungheni, o regiune cu vechi tradiții lăutărești, fapt care a condiționat cariera lui profesională. Învăță să cânte la trompetă de la lăutarii din satul natal, urmând studiile la Colegiul de muzică *Ștefan Neaga*, apoi în diverse perioade devine membru al orchestrelor *Lăutarii*, *Doina Moldovei*, ansamblul *Joc*, unde personalitatea sa muzicală este într-o continuă creștere. Stilul său interpretativ lasă incontestabil amprenta personalității sale muzicale în nenumăratele concerte în cadrul acestor formații muzicale și a înregistrărilor din studiourile radio și TV [5].

Un trompetist cu o personalitate interpretativă foarte pregnantă a fost **Valeriu Hanganu** (1961-1991), muzician înzestrat cu un talent remarcabil în alegerea repertoriului și cu o capacitate de muncă deosebită. Parcursul scurtei sale vieți a început în mod obișnuit, într-o familie de oameni simpli din Cociulia, Cantemir, unde la vârsta de 14 ani pentru prima data cunoaște trompeta. Urmează studiile la Colegiul de Muzică din Bălți, apoi la Institutul de Arte din Chișinău, facultatea de interpretare muzicală, la clasa prof. N. Ciobanu. După stagiul militar revine la studii și în același timp începe colaborarea cu orchestra *Folclor*, iar din 1986 cu *Lăutarii* – o adevărată școală de folclor prin care au trecut mai mulți instrumentiști din Republica Moldova. Scurta și incandescentă sa carieră a generat un nou stil interpretativ – o combinație dintre ornamentațiile caracteristice diverselor zone folclorice din România și Moldova, îmbinarea extraordinară a procedeelelor de interpretare proprii muzicii folclorice și celei academice cu o intuiție muzicală deosebită. Stilul său rămâne un model pentru toți trompetiștii din folclorul românesc.

Simion Târșu (n.1962), descendent dintr-o familie de lăutari din Țarigrad, Drochia, care apoi s-a mutat la Edineț, unde a început să cânte în trupa de lăutari a tatălui său, care a fost și primul său profesor de trompetă. Ca și alți tineri din generația sa el a urmat studiile muzicale, la început la Colegiul de muzică *Șt. Neaga*, apoi din 1982 la Institutul de Arte *G. Musicescu*, facultatea de interpretare muzicală, clasa prof. N. Ciobanu. Beneficiind de studii academice la facultate, S. Târșu își perfecționează tehnica interpretativă, care, suprapusă pe talentul nativ și predilecția către muzica folclorică, îl propulsează rapid ca solist al diverselor formații de muzică folclorică, precum *Tinerețea* de la Centrul tineretului din Chișinău, dirijată de P. Frecăuțanu (1985-1987), *Mugurel* (1987-1988) condusă de I. Dascăl, *Doina Moldovei* (1988-1992) în frunte cu V. Goia și *Lăutarii*, condusă de maestrul N. Botgros unde activează până în prezent. Din colaborarea sa cu aceste orchestre a rezultat modalitatea sa de exprimare muzicală, care a devenit un model pentru tinerii instrumentiști.

Din aceeași generație face parte și trompetistul **Adam Stânga** (n.1962). Născut la Zârnești, Cahul, a fost obișnuit cu muzica lăutărească din copilărie chiar în familie, iar de la vârsta de 12 ani începe să cânte la trompetă îndemnat de vărul său. Își face studiile muzicale la școala de muzică din Cahul, apoi urmează Institutul de Arte din Chișinău, ca la scurt timp să devină colaborator al orchestrei *Lăutarii* și a altor formații folclorice precum *Mugurel*, *Busuioc moldovenesc*, *Barbu Lăutaru*, în cadrul cărora susține numeroase concerte, turnee, înregistrări. Modul său original de abordare a repertoriului folcloric i-a adus notorietatea de trompetist cu o personalitate stilistică inedită, apreciată de melomani.

Noua generație de trompetiști de muzică folclorică din Republica Moldova este reprezentată de **Dumitru Hanganu** și **Sergiu Cojocaru** - tineri trompetiști cu un parcurs de studii

și profesional diferit, dar la ora actuală ambii reprezentând cu succes trompeta în folclorul moldovenesc. **S.Cojocaru** (n.1976), originar din Sărata-Galbenă, Hâncești, a început studiile muzicale la școala din sat, continuându-le la Colegiul *Șt. Neaga* (1991-1995) și la Academia de Muzică *G. Musicescu* din Chișinău (1995-2000), perioadă în care colaborează cu orchestrele *Mugurel* și *Joc*, iar din 2001 activează în orchestra *Lăutarii*. Faptul că el a fost membru al celor mai importante orchestre de folclor din Republica Moldova vorbește despre aprecierea din partea dirijorilor acestor formații – muzicieni celebri – iar premiile obținute, concertele susținute și înregistrările efectuate vorbesc despre continuarea tradițiilor de interpretare create de multe generații de trompetiști din Moldova.

Dumitru Hanganu (n.1983), fiul lui Valeriu Hanganu, este un tânăr trompetist cu o experiență profesională multilaterală, care îi permite să abordeze diverse genuri de muzică, precum folclorică și academică. În mare parte acest lucru se datorează studiilor sale de la liceul de muzică *Ciprian Porumbescu* (1990-2001), inițial la fluier cu I. Negură, apoi la trompetă cu S. Cârstea, V. Ciubuc, urmând Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (2001-2006) și o etapă importantă – masteratul la Conservatorul *N. Rimski-Korsakov* din St.-Petersburg, cu profesorul V. Margolin. Este laureat la diverse concursuri de muzică folclorică și academică, iar actualmente activează în orchestra *Lăutarii*, colaborând însă și cu orchestra simfonică a Filarmonicii Naționale din Moldova, Teatrul Național de Operă și Balet și Orchestra Națională de Cameră. Tendința lui de a cuprinde aceste două sfere de activitate diferite reprezintă dorința de a crea o simbioză între aceste două genuri de muzică, care poate duce la un nou model stilistic de interpretare a muzicii folclorice la trompetă.

În concluzie, dorim să remarcăm rolul incontestabil pe care îl are trompeta în muzica folclorică românească de pe ambele maluri ale Prutului, timbrul ei cald și plin colorând intens sonoritatea orchestrelor moderne de muzică folclorică. Atât în vestul țării, în orchestrele de muzică folclorică, unde trompeta are un rol solistic important, putem spune, chiar „elitar”, cât și în zona Moldovei, a Bucovinei și a Basarabiei, acest instrument are o pondere remarcabilă în viața folclorică, fapt care a dus la creșterea considerabilă a nivelului interpretativ, postând trompeta la ora actuală pe o treaptă superioară în ierarhia instrumentelor solistice din orchestrele folclorice. Astfel, trecerea în revistă a trompetiștilor români de muzică folclorică este indispensabilă în crearea unui tablou al artei interpretative populare la acest instrument. Deși unii dintre ei – celebri, alții – mai puțin, dar toți împreună au adus un aport considerabil în evoluția tehnicii de interpretare și formarea acelui stil inconfundabil, care este atât de apreciat de melomani și de publicul larg.

Doresc să-mi exprim recunoștința pentru ajutorul acordat în realizarea acestui articol domnilor Nicolae Botgros, Alexandru Havriliuc, Constantin Mândrișteanu, Laurențiu Leon-te, Vasile Vițalariu, Simion Târșu, Cristi Ruscior, Costel Moacă, Dumitru Hanganu.

Referințe bibliografice:

1. HAȘDEU, B.P. *Etymologicum Magnum Romaniae, Dicționarul limbii istorice și poporane a românilor*. Ediție îngrijită de Gr. Brâncuș, București: Ed.Minerva, 1972.
2. POP-MICULI, O. *Curs de folclor muzical*. București: Editura Fundației *România de Măine* (2007), p.6. [online]. [accesat 20.09.2014]. Disponibil on-line: <http://www.spiruharet.ro/facultati/muzica/biblioteca/ab706d610905a41ae01fa45acc8a9b8b.pdf>.
3. Citat din ziarele bucovinene din perioada 1900-1925, care actualmente se găsesc la Centrul Cultural *Bucovina*, Suceava, România, după: [online]. [accesat 31.03.2015] Disponibil on-line: <http://dragusanul.ro/sub-aura-lui-ciprian-porumbescu/>.
4. ISAC, Șt. *Pe urmele „Doinei Banatului” și ale slujitorilor ei*. În: *Ziarul 7 zile*, 12.04.2012, Caransebeș.
5. ROIBU, N. *Duminicile în familia Duminică*. În: *Ziarul Timpul*, 6.11.2011. [online]. [accesat 20.09.2014]. Disponibil on-line: <http://www.timpul.md/articol/duminicile-fratilor-duminica--28427.html>.

CÂNTECUL PROPRIU-ZIS DIN ZONA DE CODRU ÎN COLECȚIILE DE FOLCLOR MUZICAL DIN REPUBLICA MOLDOVA

THE LYRIC SONG FROM CODRU AREA IN THE COLLECTION OF FOLKLORE MUSIC OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

SVETLANA DOROȘ,

Profesoară,

Liceul de Arte George Georgescu, Tulcea, România

Rezumat. În acest articol am încercat, în urma studierii colecțiilor de folclor muzical din Republica Moldova, să punctăm și să scoatem în evidență exemplele de cântec liric propriu-zis, ce reprezintă zona de codru, să efectuăm o sistematizare provizorie, având în vedere frecvența unui anumit conținut poetic și a unei structuri melodice, de asemenea, a unor anumitor formule ornamentale. Ca material pentru cercetare științifică, toate exemplele de cântec propriu-zis din colecțiile de folclor muzical existente prezintă interes, în special, în ceea ce privește particularitățile ornamentării melodiilor, domeniul care ne interesează în mod deosebit.

Cuvinte-cheie: cântec liric propriu-zis, folclor, colecții, zona de codru, conținut literar, ornament, structură muzicală.

Summary. After studying the collections of folk music from Moldova, we attempted to pinpoint and highlight examples of the lyrical song itself, in the geographical area of deep forests, as well as to create a provisional systematization regarding the frequency of a certain poetic content and melodic structure and of certain ornamental formulas. As materials for scientific research, all examples of the song itself from the existing musical folklore collections are of interest; the particularities of melodic ornamentations represent the area that especially interests us.

Keywords: lyric song itself, folklore, collections, forest area, literary content, ornament, musical structure.

Însoțind omul în viața lui individuală, familială, istorică și socială, încercând a-i surprinde și exprima ființa în marea sa complexitate, folclorul a ajuns în timp la o bogăție și, adesea, la un rafinament și forță expresivă cu totul excepțională. În acest amplu context, cântecul propriu-zis se configurează drept unul dintre cele mai cuprinzătoare, nuanțate și diverse sub aspect muzical-poetic creații folclorice. „Esențialmente liric, ilustrând toată gama sentimentelor omenești, are mai ales o funcție catartică, deși există și specii mai bine conturate funcțional (de leagăn, cătanie etc.). Se interpretează în cele mai variate împrejurări, în intimitate, dar și la petreceri (...) în mod tradițional neacompaniat” [1, p. 133]. În structura melodică a cântecelor propriu-zise sunt codificate elemente legate de particularitățile morfologice și interpretative caracteristice limbajului folcloric autohton.

Colecțiile de folclor muzical din Republica Moldova, chiar dacă nu sunt atât de numeroase, totuși conțin o cantitate apreciabilă de creații ce pot fi calificate cântece propriu-zise. O mare parte dintre acestea provin din zona de codru. Evidențiem colecțiile: *Doine, cântece, jocuri* (G. Ciaicovschi-Mereșanu); *Cucusor cu pană sură* (C. Rusnac); *Busuioc floare cătată* (E. Florea), *In grădina cu flori multe* (P. Stoianov); *Folclor român din Basarabia* (T. Gălușcă-Crășmaru); *Vin` bădiță, vin` diseară* (A. Tamazlăcaru), *Antologie de folclor muzical și Alină, dorule, alină...* (D. Blajinu), *Și cânt codrului cu drag* (I. Mironenko). În colecțiile enumerate, creațiile folclorice publicate sunt însoțite de note cu privire la colportor, ceea ce ne permite să delimităm cântecele propriu-zise înregistrate în zona de codru. Această zonă include teritoriul raioanelor dominate de codri: Strășeni, Hâncești, Călărași, Orhei, Nisporeni, Ungheni, Telenești, Ialoveni¹. Ca material pentru o cercetare științifică, toate exemplele de cântec propriu-zis din colecțiile susnumite prezintă interes, în special, în ceea ce privește particularitățile ornamentării melodiilor, domeniul care ne interesează în mod deosebit. Acestea pot fi coop-

¹ Zona Codrilor cu raioanele indicate este delimitată de către specialiștii în domeniul științelor naturale. Ea este caracterizată ca făcând parte din zona de silvostepă unde predomină pădurile, care câteva secole în urmă erau mult mai multe, acum însă n-a rămas decât o treime din ele.

tate ulterior ca material pentru completarea, confirmarea unor ipoteze elaborate pe parcursul cercetării fenomenului ornamental în cântecul propriu-zis din zona de codru.

Vom analiza în acest articol colecțiile *Doine, cântece, jocuri* de G. Ciaicovschi-Mereșanu, *Și cânt codrului cu drag* de I. Mironenko și *Busuioc, floare cătată* de Eleonora Florea, ultima este dedicată în exclusivitate liricii populare din zona de codru a Republicii Moldova și conține predominant cântece propriu-zise. Se întâlnesc doar câteva creații ce aparțin speciei doină-cântec. În celelalte colecții ponderea este diferită. Dintre toate exemplele de cântec propriu-zis din aceste colecții le-am selectat pe acelea care întrunesc anumite criteriile necesare pentru tema noastră de cercetare *Ornamentica în cântecul propriu-zis din zona de codru a Republicii Moldova* și anume: ornamentarea melodiei, tempo în limitele metronomului de aproximativ 60-90, sistemele ritmice parlando-rubato și giusto-silabic cu poco rubato, structura predominant liniară a rîndului melodic, respectiv a frazei melodice, strofa fixă.

Așadar, în colecția *Doine, cântece, jocuri* de G. Ciaicovschi-Mereșanu [2] am identificat 12 creații ce prezintă interes pentru cercetarea noastră. După conținutul poetic, conform clasificării făcute de către autorul colecției, unul este de înstrăinare (nr.31), trei de ursita femeii (nr.34, 40, 41), unul de orfan (nr.47), două de recruție (nr.52, 56), trei de dragoste (nr.82, 84, 89) și două de război (nr.126, 130).

În toate exemplele versul este în tipar octosilabic, forma strofică fixă. În textul poetic se întâlnesc un șir de elemente caracteristice versului popular cântat: anacruza de sprijin (nr.31, 34, 40, 52, 84, 126), utilizându-se silabele *ci* și *of*; completări de silabe prin *măi*, dar mai frecvent cu *of*, care în cadrul strofei muzical-poetice poate să se transforme în refren neregulat (nr.40); sporadic este prezent refrenul regulat de tip ornament la sfârșitul strofei, fenomenul înlocuirii cu silabe a unui vers.

Ornamentarea ca parte integrantă a melodiei se manifestă prin cele două straturi sonore în textura melodiei – notele melodice și ornamentul propriu-zis sau melisme. Melisme sunt prezente predominant la început de rînd melodic, în emistih și în semicadențe prin utilizarea apogiaturii scurte anterioare, în cadențe – apogiaturi posterioare (nr.40), de asemenea se folosește mordentul predominant în emistih. Cea mai ornamentată este melodia cântecului nr.89, în care sunt utilizate apogiaturile triple în aceleași poziții din cadrul discursului muzical ca și celelalte ornamente menționate, iar în cadențe cvintoletul. Dintre notele melodice frecvent întâlnim notele de pasaj, broderia, échapée-ul, mai rar anticipația. Majoritatea acestor note de pasaj sunt constituite din valori de șaisprezecimi. Atât notele melodice, cât și melisme sunt „implantate” și împletite în textura melodiei, contribuind nu numai la înfrumusețarea liniei melodice, la redarea unui conținut poetic, dar și la configurarea sistemului sonor prin consolidarea și evidențierea pilonilor caracteristici ai sistemului.

Colecția lui I. Mironenko *Și cânt codrului cu drag*, conține creații înregistrate în satele moldovenesti din Caucazul de nord – Rusia de către autor în cadrul câtorva investigații de durată. Aceste sate au fost create de moldovenii stabiliți cu traiul în acele locuri după reforma agrară din 1861. Ei proveneau din localitățile din centrul Republicii Moldova, o mare parte din zona de codru. Luând cu ei strictul obiectelor necesare și semințe, nu au uitat de bogăția spirituală: „cântecele și dansurile, iscusința cu care cântau la fluier și cimpoi, din frunză de prăsad, nu uitau nici tradiția jocului, nici șezătorile, nici poveștile și cântecele de leagăn” [3, p.3].

În colecția dată se conțin 14 creații din specia de cântec propriu-zis. Conținutul tematic al acestora este încadrat în compartimentele cu titlurile de singurătate și înstrăinare (nr.9); meditative (nr.15,16,17); de recruție și ostășie (nr.21); de dragoste (nr.22, 23,24, 25, 27); despre viața de familie (nr.29,30,31,32). Menționăm încercarea autorului de a fixa grafic toate particularitățile structurale și interpretative. Cu regret, nu este realizată o transcriere sinoptică (există doar câteva creații în care sunt transcrise două strofe muzical-poetice, spre exemplu nr.16), ceea ce ne-ar fi facilitat analiza detaliată a texturii melodiei și descoperirea unor legități în utilizarea ornamentării.

Analizând textul muzical al cântecelor, constatăm pe lângă notele melodice și melismele menționate mai sus și alte elemente ornamentale importante, precum *glissando* (nr.23) cu frecvență în semicadențe, vibrato (nr.9, 16, 30) pe sunete lungi din emistih, la început de rând melodic și în cadență. În ceia ce privește notele melodice, majoritatea sunt cu valori de șaisprezecimi, iar unele se interferează cu apogiatura lungă (nr.15, spre exemplu). Dacă în cântecele propriu-zise din colecția *Doine, cântece, jocuri* am constatat prezența diferitor refrene, în cântecele din colecția *Și cânt codrului cu drag* nu-l vom găsi, totodată, în arhitectonica strofei muzical-poetice din aceste creații predomină tipurile binar și ternar cu cezura după primul rând melodic. Aceste particularități sunt caracteristice pentru stilul vechi moldovenesc [4 p.335].

Colecția de folclor muzical *Busuioc, floare cătată* conține un număr apreciabil de cântece propriu-zise. Autoarea sistematizează materialul folcloric după principiul tematic. În conținutul cântecelor sunt delimitate două sfere tematice fundamentale, „una e legată de viața socială, cealaltă – de sentimentele, trăirile personale (bineînțeles, în jurul acestor teme axiale se grupează mai multe ramificări tematice)” [5, p.3].

Din cele 65 de creații am selectat 32 de cântece propriu-zise care pot constitui, alături de cele transcrise de noi, material importat pentru cercetarea noastră consacrată ornamenticii populare. Astfel, cu tema viața grea am evidențiat două cântece (pag.6, 7); de recrutie și ostășești – șapte (pag.11, 14, 15, 17 19, 20, 21); de dor și jale – zece (pag.27, 29-33, 35, 37, 42, 44); familiale – un cântec (pag.46); meditative – trei (pag.49, 52, 53); de dragoste – nouă creații (pag.59, 66, 68, 71, 73, 77, 80, 85, 88). Același principiu de sistematizare a creațiilor folclorice este utilizat și în colecția *Doine, cântece, jocuri*. La fel și în sistematizarea utilizată de Iaroslav Mironenko în colecția sa *Tot cu cântecul mă mângâi*, observăm delimitarea unor grupuri tematice asemănătoare. Reieșind din subiectele evidențiate de către autorii colecțiilor, aplicând metoda statisticii, putem face o constatare provizorie și remarca o pondere a tematicii de dragoste și a celei meditative. Evident în cercetările ulterioare consacrate ornamenticii în cântecul propriu-zis din zona de codru vom elabora un sistem propriu de sistematizare a conținutului literar, pentru a observa impactul acestuia asupra structurii muzicale și ornamentării.

Majoritatea creațiilor vocale din colecția *Busuioc, floare cătată*, după cum precizează însăși autoarea, au fost selectate din Arhiva cabinetului de folclor a Institutului de Arte (actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice). Acest fapt este extrem de important, deoarece ne confirmă autenticitatea materialului folcloric. Și în aceste creații vom descoperi tiparul octosilabic, strofa muzical-poetică fixă, un șir de elemente și fenomene lexicale care apar în timpul cântării, cum ar fi completările de silabe (*măi, of*), apocopa (*far`de*, pag.35), anacruza de sprijin (*și, of*, mai frecvent *ci*), interjecția de sprijin (pag.27), înlocuiri de silabe ale versului octosilabic, de regulă, la sfârșitul strofei muzical-poetice (pag.15), de asemenea refrenul, care în majoritatea cazurilor se manifestă ca neregulat, de tip ornament (spre exemplu pag.37, 52, ș.a.).

Chiar dacă și în această colecție nu avem o transcriere sinoptică a materialului muzical, totuși, ea este aici destul de minuțioasă (efectuată de autoarea colecției), cu respectarea înregistrărilor originale și utilizarea semnelor diacritice pentru a surprinde grafic toate particularitățile structurale și interpretative, detalii ce ne ajută enorm de mult anume în analiza fenomenului de ornamentare. În general, ornamentarea nu este excesivă. În egală măsură sunt folosite diferite note melodice și ornamente propriu-zise (evidențiate anterior). Totuși, s-a observat că în melodiile din stratul vechi și premodern sunt mai ornamentate comparativ cu cele din stratul nou, în care predomină stilul silabic. De asemenea, am constatat un echilibru pe parcursul desfășurării melodiei, fragmentele silabice succedându-se cu cele ornamentate, atât la nivelul rândului melodic, cât și la nivelul strofei muzical-poetice.

În acest articol am încercat, în urma studierii colecțiilor de folclor muzical, să punctăm și să scoatem în evidență exemplele de cântec liric propriu-zis, ce reprezintă zona de codru

a Republicii Moldova, să facem o primă analiză a frecvenței unui anumit conținut poetic și a unor structuri melodice, de asemenea a unor anumite formule ornamentale.

Referințe bibliografice:

1. RĂDULESCU-PAȘCU, C. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*. București: Editura Muzicală, 1998.
2. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Doine, cântece, jocuri*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1972.
3. MIRONENKO, I. *Și cânt codrului cu drag*. Chișinău: Literatura artistică, 1987.
4. OPREA, Gh., AGAPIE, L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și pedagogică, 1983.
5. FLOREA, E. *Busuioc, floare cătată*. Chișinău: Literatura artistică, 1982.

VIAȚA MUZICALĂ A UNUI SAT: PE URMELE INVESTIGAȚIILOR FOLCLORICE ÎN SATUL VĂRATIC, RAIONUL RÂȘCANI

THE MUSICAL LIFE OF A VILLAGE: TRACKING FOLKLORE INVESTIGATIONS IN VARATIC, RASCANI DISTRICT

DANIELA CEBAN,

Studentă anul II, secția muzicologie și compoziție,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

SVETLANA BADRAJAN,

Conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. În urma analizei efectuate, a sistematizării repertoriului muzical înregistrat pe baza diferitor criterii, am încercat să dezvăluim tabloul vieții muzicale al unui sat din nord-vestul R.Moldova – Văratice, r-nul Râșcani în anii 80 ai sec XX, ce se remarcă printr-o mare diversitate de genuri și specii folclorice. Remarcăm și descrierile detaliate a unor obiceiuri și ritualuri precum nunta, obiceiurile de iarnă, ritualuri de chemarea ploii, prezența unui repertoriu bogat instrumental, în rândul căruia prevalează creațiile nuptiale, de asemenea o tradiție lăutărească în zonă, instrumentele muzicale preferate ale muzicienilor fiind acordeonul și vioara.

Cuvinte-cheie: repertoriu, genuri și specii folclorice, clasificare, expediție folclorică.

Summary. Following this analysis, regarding the systematization of the recorded music repertoire, according to different criteria, we tried to reveal the picture of musical life in the village Văratice, located in the north-western part of the Republic of Moldova, Rașcani district, in the 80's of the 20th century, which is characterized by a large diversity of folkloric genres and species. We also remark the detailed descriptions of some customs and rituals such as: weddings, winter customs, rain calling rituals, the presence of a rich instrumental repertoire, among which the nuptial creations prevail, as well as fiddlers' tradition in this area, the musical instruments preferred of the musicians being the accordion and the violin.

Keywords: repertoire, folkloric genres and species, classification, field research.

Importanța cercetării, protejării și salvagărdării patrimoniului cultural imaterial a fost implementată în Legea nr.58 din 29 martie 2012 adoptată de parlamentul R.Moldova. Prezenta lege stabilește cadrul juridic pentru identificarea, documentarea, conservarea, transmiterea, promovarea, revitalizarea și punerea în valoare a patrimoniului imaterial.

În scopul cercetării, transmiterii și promovării tezaurului folcloric, începând cu anul 1964, în cadrul Conservatorului de Stat G. Musicescu, actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, s-au realizat expediții folclorice în diferite localități, regiuni ale țării. Una din aceste investigații a fost efectuată în vara anului 1988 în satul Văratice din raionul Râșcani de către o echipă de profesori și studenți de la facultatea muzicologie și compoziție. Din numeroasele expediții realizate de echipele Academiei, acesta se deosebește printr-un

bogat spectru de genuri și categorii muzicale. Astfel în 1988 în perioada 30 iunie – 12 iulie, această echipă de la catedra teoria muzicii și compoziție a realizat o expediție de teren în satul Văratice. Cercetările au fost organizate în cadrul cursului universitar *Practica folclorică*. O astfel de practică se desfășura sistematic anual, inițial cu studenți de la compoziție, muzicologie și instrumente populare, iar mai apoi, după înființarea secției de *canto popular*, au fost antrenați în competiție și studenți de la această specialitate. Cu regret, începând cu anul 1998, astfel de investigații nu se mai practică.

Expediția a fost monitorizată de conducătorul grupului – profesoara Svetlana Badrajan, coordonatorii și organizatorii investigației – rectorul Conservatorului Constantin Rusnac și șeful catedrei *Folclor* Gleb Ciaicovschi-Mereșanu. Aplicând diverse forme de cercetare precum metoda chestionarelor, experimentul folcloric și ancheta orală, în această expediție au fost înregistrate pe casete audio peste 220 de lucrări muzicale.

În scopul studierii fenomenului folcloric și creării unui tablou amplu și plurivalent al vieții tradiționale din satul Văratice din perioada cercetată, am realizat o clasificare în baza materialului muzical înregistrat și a informațiilor existente. În acest sens, ne-am axat pe diferite criterii de clasificare și anume:

- aspectul funcțional al creațiilor,
- sursa de execuție,
- categoriile de vârstă a colportorilor,
- repartizarea pe sexe,
- genuri și specii.

Studiind informația din expediție, am constatat că dintre persoanele intervievate, numărul celor de gen masculin cedează față de cele de gen feminin, – un fapt firesc, pentru că, după cum a menționat și Bela Bartok în lucrarea sa *De ce și cum culegem folclor*, femeile sunt cele ce păstrează mai bine tezaurul folcloric [1, p.120]. Ele sunt agenții principali ai procesului de creare și răspândire a unui șir de obiceiuri și ritualuri, a repertoriului folcloric – și aici vorbim, în special, de domeniile literar și muzical. Totuși, menționăm, că reprezentanții genului masculin se evidențiază prin cunoașterea unui șir de creații nerituale precum cele din repertoriul copiilor, repertoriul păstoresc, cel al cântecului liric cu diferite tematici – de soldăție, de război, de ursită, de glumă. Și dacă cântecul liric cu tematică de haiducie apare doar în interpretarea reprezentanților genului masculin, la femei predomină cântecul liric de ursită.

Toate creațiile instrumentale sunt interpretate de bărbați. Aici evidențiem creațiile repertoriului nupțial și cele de dans. Nu se întâlnesc în execuția lor descântecele și creațiile repertoriului funebru, un lucru absolut evident, întrucât se cunoaște că repertoriul funebru este atribuit doar femeii.

Din punct de vedere al categoriilor de vârstă, observăm o amplitudă destul de mare ce cuprinde persoane de la 9 până la 82 de ani. Am evidențiat următoarele categorii de vârstă:

- copii 9-11 ani,
- adolescenți 12-16 ani,
- tineri 17-40 ani,
- persoane de vârstă medie 41-60 ani,
- persoane după 60 ani.

De o importanță mare este informația valoroasă căpătată de la bătrânii satului, cei care știu obiceiurile și melodiile de demult, de la care s-au înregistrat cântecul liric de ursită, de dragoste, de război, de orfan.

Genul muzical care cuprinde un areal de vârstă mai vast în comparație cu celelalte categorii muzicale, este cântecul liric. Acest fapt nu este întâmplător, întrucât acesta dispune de un larg spectru de subiecte legate de viața omului, se interpretează cu orice ocazie, iar structura poetico-muzicală accesibilă îi oferă posibilitatea de a fi interpretat de către persoane de orice categorie de vârstă.

După modul de execuție a lucrărilor s-au înregistrat creații vocale și instrumentale. În cadrul celor vocale distingem lucrări cântate și vorbite, iar în cadrul celor instrumentale – de joc și de ascultare, majoritatea interpretate la vioară de către bărbați.

Întrucât arta interpretării instrumentale necesită profesionalism, e firesc faptul că majoritatea lucrărilor înregistrate în expediție sunt de execuție vocală. Printre acestea se numără în primul rând cântecul liric propriu-zis, romanțele, baladele, creațiile păstorești, bocetele, creațiile repertoriului nupțial. Din cele câteva exemple vocale expuse verbal evidențiem descântecele și numărătorile (ultimele fac parte din repertoriul copiilor).

Cele peste 220 de lucrări înregistrate reflectă o gamă largă de categorii muzicale. Sub aspectul funcțional delimităm două mari grupuri:

- Creații rituale, ce se împart în ciclul calendaristic și cel familial;
- Creații nerituale.

Este important să menționăm faptul că în această expediție, obiceiurile calendaristice și familiale au fost minuțios descrise de către mulți colportori, care au relatat cum și unde se practicau aceste obiceiuri, de către cine, ce se cânta ș.a.

Repertoriul nupțial este reprezentat printr-o serie de creații, majoritatea fiind executate instrumental, preponderent la vioară – *Jelea miresei, Dansul miresei, Sârba de nuntă, Cântec de jelea miresei, Marș de nuntă, Plângi mireasă și suspină* ș.a. Nu lipsesc nici melodiile de origine vocală precum *Legatul miresei*, înregistrat în câteva variante.

Bocetele sunt atestate într-un număr mai redus – *C-am rămas străină, Mama me și scumpa me, Of, turturică* – poate pentru că înregistrarea repertoriului funebru prezintă anumite dificultăți în afara momentelor desfășurării ritualului funebru propriu-zis.

Ciclul calendaristic e reprezentat printr-un număr redus de creații: colindele – *Florile dalbe, Sculați sculați*, melodii de secetă – *Paparuda, Papalugă lungă, Bocet de secetă*, cântece destinate diferitor sărbători și obiceiuri precum *Sf.Andrei, sărbătoarea pâinii* și obiceiul *semănatului*.

Dintre creațiile nerituale, de diverse categorii muzicale folclorice, menționăm, în primul rând, genul de baladă – unul din cele mai valoroase genuri ale tezaurului folcloric românesc. Fiind pe cale de dispariție în nordul țării noastre, numărul de creații înregistrate este mic. Numim doar baladele cu subiect familial – *Măicuță dragă și Au fost pe lume doi iubiți*.

Specia cea mai variată, cu cea mai largă arie de răspândire este cântecul liric propriu-zis. Tematica cea mai solicitată este cea de dragoste. Spre exemplu: *M-a trimis mama la vie, Spune Neică ce-ai băut, Ionel cu păr frezat, Roata morii, La porțița mândrei mele, La Nistru, la mărgioară, Foiul verde de secară, Pentu tine, măi Ioane, Foaie verde matostat*.

Melodiile cu tematică de recruție sunt: *Când am plecat în armată; Fa Ileană fa, La Nistru la mărgioară, Doamne negri mai sunt munții*. Alături de acestea stau cântecele de glumă: *La porțița mândrei mele, Bărbățelul meu, Mândro cărările mele, Bată-l focul, Foaie verde bob năut, Lume lume*; cântecele de înstrăinare: *Cine m-aude cântând, M-am născut lângă Carpați, Zboară zboară lebejioară, Tu străin și eu străin*; cântecele lirice de război: *De la Mogilău la vale, Măi soldate, vânător, Pe-un vârf de munte, La umbra unui stejar*, de haiducie: *Radu mamei*.

Din creațiile nerituale face parte și romanța – o categorie a folclorului orășenesc. Din cele mai cunoscute romanțe înregistrate în expediția dată numim: *Era în mai o noapte înstelată, Bătrânețe haine grele, Eu plâng din urma ta, Tinerețe haine scumpe, Destul de-un trai ce-am mai trăit*.

Pe lângă aceste melodii, s-au înregistrat și câteva descântece, cât și creații din repertoriul copiilor: *numărători și cântece de copii – Luați bine seama, Cântă cucoșul, Deschide urechea bine* ș.a.

O altă categorie a creațiilor nerituale o constituie melodiile de dans: *Alunelu, Trei lemne, Pojarul, Breaza, Vals, Polca, Pe iarba și pe toloacă, Sârbe și Hore*, precum și melodiile de cântec în variantă instrumentală: *Suflecătă pân la brâu, De pornire la armată, Când e mierlița bolnavă, Procedu lăutăresc, Moșule cu vinul bun*.

Valoarea inestimabilă a materialelor înregistrate în această expediție este indiscutabilă atât în ceea ce privește protejarea și salvagardarea patrimoniului cultural imaterial, cât și din punct de vedere etnomuzicologic. Sperăm ca în viitorul apropiat să reușim efectuarea unor serii de investigații în aceeași localitate, pentru a putea realiza o cercetare comparată a repertoriului muzical folcloric în trecut și prezent.

Referințe bibliografice:

1. ISPAS, S., COATU, N. *Etnologie Românească – Folcloristică și etnomuzicologie*. București: Editura Academiei Române, 2007.
2. BADRAJAN, S. *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia – Cântecul miresei*. Chișinău: Epigraf, 2002.
3. BLAJINU, D. *Alină, dorule, alină*. Chișinău: Grafema Libris, 2008.
4. CHISELIȚĂ, V. Metoda de cercetare a lui Constantin Brăiloiu. *În: Revista de etnologie*, 1997, nr.1.
5. ADAUGE, M. Rădăcini în secol. *În: Costești pe Prut*, 2011, nr.3, p. 3.

DESPRE CÂTEVA OBICEIURI MAI PUȚIN CUNOSCUTE ALE ROMÂNILOR DIN SUDUL BASARABIEI

ON THE LESSER KNOWN ROMANIAN RITES FROM THE SOUTH OF BASARABIA

NATALIA CERNEA,

Muzicolog, profesoară,
Școala de Arte, Reni, Ucraina

Rezumat. În articol sunt prezentate o serie de obiceiuri din ciclul calendaristic cu o circulație restrânsă atestate de autor în satele românești din sudul Basarabiei (raionul Reni regiunea Odesa, Ucraina): „Focorelul”, „Lăzărelul”, „Surata” și „Mărgelele”, (ultimul fiind un ritual ce face parte din ceremonialul nupțial), autorul efectuând și câteva transcrieri muzicale. Este relatată și legenda focorelului, auzită în satul Barta. Se menționează importanța cunoașterii patrimoniului tradițional al zonei, cât și tendința de reconstituire a unor obiceiuri, realizată prin mai multe proiecte internaționale.

Cuvinte-cheie: Focorelul, Lăzărelul, Surata, Mărgelele, obicei calendaristic de primăvară, ritual nupțial.

Summary. The article presents some less known traditional spring customs that were practised in the villages in South Bassarabia, especially, in the villages situated in the Reni district, Odessa region: „Focorelul”, „Lăzărelul”, „Surata”, „Mărgelele”. The author presents some music transcriptions, considers the legend of „Focorelul” heard in the village Barta. She mentions the importance of knowing the traditional patrimony of these folkloric areas and the tendency of reconstitution of some customs, realized through a couple of international projects.

Keywords: Focorelul, Lăzărelul, Surata, Mărgelele, traditional spring customs, wedding rituals.

Zona folclorică a sudului Basarabiei, în special satele din valea Dunării de Jos (raionul Reni, Odesa) păstrează un bogat și valoros repertoriu tradițional de ritual. Locuitori ai unei vetre românești milenare, locuitorii acestor câteva sate-oaze de români în Ucraina, îl păstrează din strămoși, ca pe o carte de identitate din cele mai vechi timpuri [1]. Astăzi, doar unele din aceste obiceiuri mai pot fi regăsite în practica populară. În cele ce urmează, ne-am propus să descriem câteva din aceste tradiții, așa cum se mai află astăzi, în memoria unor locuitori ai satelor românești Plavni (Barta), Novoselskoye (Satul Nou), Orlovka (Cartal), Lymanskoye (Frecăței), Dolynskoye (Anadol) (în paranteze sunt indicate denumirile istorice ale satelor) din raionul Reni, regiunea Odesa, Ucraina.

Focorelul (cunoscut în sudul R. Moldova și sub denumirea de *focurelul*) este prima săr-bătoare din cadrul ciclului obiceiurilor de primăvară, având pronunțate conotații solare - este vorba despre focul ca simbol solar, purificator. *Focorelul* este sărbătorit și astăzi, ca în

vechime, în duminica premergătoare începutului postului mare, fiind întâlnit în prezent, în satele Barta, Cartal, Satul Nou, Frecăței și Anadol. Obiceiul are loc în amurg, când maturii împreună cu copiii ies la porți sau la răscrucile drumului și se înțeleg unde să aprindă focul, ca acesta să nu pricinuiască vreo pagubă. Focul se încinge cu stuf, apoi din gospodării se aduce și alt material pentru ars (hlujeni, crengi, stuf, viță-de-vie). Între timp, în tot satul se aprind *focorele*. Ies din case și gospodinele cu *plăcinte cu brânză și caimac, cu ghiozloame, foi cu brânză, ouă fierte*, iar bărbații cu *ulcioare cu vin*. Toți se adună în jurul *focorelului*, privesc la scânteile vesele, servesc din vin și bucate. Copiii și adolescenții, la un moment potrivit, sar focul strigând: *Marta-n casă, puricii afară!* Veselia se încinge pe parcurs. Pe alocuri, răsună muzica (acordeon și tobă) și vecinii se încing în horă. Nu există o melodie specială asociată acestui obicei, dar, de regulă, se dansează pe melodii de joc din repertoriul neritual. Unele *focorele* pot arde până la ora 10-11 de noapte. La sfârșit, bărbații au grijă să stingă bine orice scânteie. Locuitorii intră-n case afumați, plini de funingine, râd unul de altul. Se spală fiecare și se așează la masa comună.

De menționat că odată cu venirea creștinismului, obiceiul n-a dispărut, ci s-a „racordat” la preceptele creștine, ca simbol al purificării, asociindu-se cu începutul postului mare. Astfel, nu este întâmplător faptul că un ultim gest cu valoare de simbol al acestui obicei este iertarea - membrii familiei își cer iertare unul de la altul și își doresc un post ușor.

În acest context, este interesantă *Legenda focorelului*, auzită de la Eufrosinia Cojocaru, (vezi lista informatorilor), care, fiind profesoară de clasele primare, ne-a relatat-o cât se poate de sugestiv: „În vremea când balaurul aprig, cu nouă rânduri de aripi, furase soarele de pe cer și l-a ascuns printre cele nouăzeci și nouă de rânduri de nouri hrăpăreți, în satul nostru, ca în toată lumea, s-a făcut întuneric și frig, încât se părea că focul din sobe nu mai dă căldură, ci numai amăgește. Iar oamenii răbdau. Răbdau bătrânii și copiii. Animalele mâncau triste fânul și paie, așteptând luminițele blânzi din case. Acestea le-ar fi încălzit măcar ochii, dacă nu și trupurile. Aspră iarnă și lungă. Brrr! Mi se face frig și acum, când vă povestesc. De ce a furat balaurul soarele? Ce a făcut cu el?

Aflați, deci, că acel soi de balaur a fost trimis de talpa iadului ca să ne fure răbdarea și credința în Dumnezeu, deoarece pe atunci toți oamenii erau evlavioși, se iubeau și se respectau unii pe alții. Știau multe rugăciuni și le spuneau la vreme de trebuință, îi învățau pe copiii de mici să fie buni, harnici și iubitori de Creator. Și Dumnezeu iubea oamenii. Le dăruia roade bogate, noroc și voie bună, îi ocrotea de nevoi. Slujitorilor iadului nu le era la inimă Dumnezeu și au hotărât să se răzbune pe oameni. Din astă cauză l-au trimis pe balaur să fure soarele și noi să-L urâm pe Tatăl nostru. Și era întuneric... Și era frig... Și era greu de trăit pe pământ.

Multe lemne s-au ars atunci în sobe, merindele se terminau, vitelor le venea vremea fătutului, pământul simțea că trebuie să se trezească, iar sămânța – să încolțească... Atunci s-au adunat oamenii în casa celui mai bătrân locuitor din sat (deoarece se știe că bătrânii sunt oameni înțelepți) ca să pună la cale cum să trăiască mai departe. Mulți își dădeau cu părerea. Unii spuneau că trebuie de urcat la cer și de constatat ce și cum. Dar cu ce să te sui, că pe atunci nu erau avioane? Alții au spus, că trebuia de ridicat niște sperietori prin tot satul, pe care le-or vedea norii răi și de frică s-ar împrăștia. S-a auzit și o voce nehotărâtă și timidă: „Haideți să facem focuri prin tot satul, în mijlocul drumurilor. Fumul s-a ridica în sus, norii s-or topi și vor apărea pe cer stele, care ne-or încălzi măcar puțin!” Ideea aceasta a trezit interes și speranțe.

Oamenii au început să care crengi, hlujeni, stuf, gunoaie și le-au dat foc. Fumul a gădilit norii la picioare și aceia s-au clintit din loc. Atunci oamenii au înțeles că nu muncesc în zadar, au încins focurile și mai tare. Alte rânduri de nouri asudați și obosiți au început să plutească în toate părțile. Iar de sus, din castelul întunecos, soarele singur a topit lacătele și a ieșit afară.

Ce bucurie! Câtă lumină! Câtă căldură! Copilașii săreau și dansau în jurul focului, maturii s-au prins în horă. *Marta-n casă, puricii afară!* – strigau acei ce săreau *focorelul*. Și glasuri

fericite au răsunat departe-depart. Au ajuns până la talpa iadului. De acolo priveau mulți plini de nedumerire și nu îndrăzneau să întreprindă ceva, fiindcă de multe ori s-au convins: Soarele și Dumnezeu sunt cei mai tari și nu este vre-o putere care i-ar învinge.” (după materialele unui interviu din colecția autorului).

Această impresionantă și originală legendă reprezintă încă o mărturie a identificării sintetice a imaginilor Soarelui și a lui Dumnezeu, în credințele populare, a multiplelor și pluri-valentelor corelații dintre elementele păgâne și creștine în acest străvechi obicei.

Lăzărelul este un alt obicei calendaristic de primăvară și reprezintă un ceremonial complex, structurat după modelul colindelor. Atestat în satele Anadol și Frecăței din raionul Reni, regiunea Odesa, acesta a fost răspândit și în sudul Republicii Moldova - satele Văleni, Slobozia Mare, Cășlița-Prut, Giurgiulești ș.a. raionul Cahul. Deși este astăzi, practic, dispărut din satele din r. Reni, prin stăruința profesorilor și a lucrătorilor caselor de cultură în mai multe sate de pe malul Prutului și din raionul Reni se încearcă reconstituirea acestuia.

Ziua consacrată lui *Lazăr* a fost o veche sărbătoare populară cu ocazia sosirii primăverii, prin care se celebra învierea sezonieră a naturii. Pe parcursul reprezentației *Lăzărelului* se cânta drama eroului vegetației, care „moare” și „învie” anual printr-un flăcău pe nume *Lazăr* [2].

În sâmbăta de Florii, fetițele din sate cu vârstă de până la 12 ani, adunate în cete mici, mergeau cu *Lăzărelul* pe la casele gospodarilor. Îmbrăcate în haine albe și cu panglici roșii în păr, dansau și cântau *Lăzărelul*.

LAZARELUL

Auzit în Anadol, Reni, în 2008
transcris de N.Cerneia

Voice

Ci ne joa ca La za re lul Joa ca Ia na cu Sto ia na Da cu cei im
bra ca ti ca? Cu ro chi ta chi ca ti ca.

Iată textul integral al cântecului, înregistrat în Anadol, Reni: *Cine joacă Lazărelul / Joacă Iana cu Stoiana, / Dar cu ce-i îmbrăcătică / Cu rochiță chicătică / Cu ciorachi de la ruși, / Cu papuci de la turci, / Cu inel de piatra verde, / Dar mi-i frică că l-oi pierde / Că l-am mai pierdut odată, / Și l-am cătat vara toată / l-am găsit eu la țigani, / la țiganii din Focșani. / Cine joacă Lazărelul / Joacă Iana cu Stoiana / Dă-ne babo niște ouă / Că jucăm noi amândouă.*

Drept mulțumire, fetele erau răsplătite cu daruri - mâncăruri cu valențe simbolice: *ouă crude, făină, fructe uscate, bomboane* și cu bani mărunți. Mai apoi, ouăle erau folosite la pregătirea cozonacilor sau erau încondeiate și împărțite la Paști.

Aducem aici și o altă variantă a *Lăzărelului*, cântată în satul Anadol:

LAZARELUL

Înregistrat și transcris de N.Cerneia în 2006
Satul Anadol, r. Reni,
reg. Odesa, Ucraina

Voice

Tot um bland si co lin dand La za re La za re
Am ga sit un i ne lu su La za re La za re

Textul integral: *Tot umblând și măturându / Lazăre, Lazăre / Am găsit un inelușu / Lazăre, Lazăre / Ineluș cu piatră verde / Lazăre, Lazăre / Tar mi-i frică că lo-i pierde / Lazăre, Lazăre / Că l-am mai pierdut odată / Lazăre, Lazăre / Și l-am cătat țara toată / Lazăre, Lazăre / Și l-am cătat țara toată / Lazăre, Lazăre / Și Moldova jumătate / Lazăre, Lazăre / Și l-am găsit la Focșani / Lazăre, Lazăre / Într-o șatră de țigani / Lazăre, Lazăre.*

Surata – încă un obicei ce face parte din ciclul de primăvară, este răspândit în Anadol și satele învecinate la sărbătoarea de *Floriilor*. Din spusele bătrânilor satului, acesta a fost practicat până aproximativ în ani 80 ai sec. XX. Fetele de vârstă școlară (din aceeași clasă sau din aceeași mahala) mergeau la *ceair* (cu accentul pe *i* - denumire locală, însemnând loc de pășune lângă apă). Aici confecționau coronițe din sâlcioara sfințită la biserică la slujba de sărbătoare. Acestea se aranjau într-un rând, pe apă. Fata, a cărei coroniță ajungea prima la malul opus, era numită *surată* sau *nașă*. *Surata* rostea „formula” de invitație: „Suratelor, vă invit la mine acasă în ziua de Paști”, iar fetele veneau de Paști la „nașă” cu cozonac și ouă vopsite. Gazda invita musafirii la masă, iar seara mergeau la leagăn (scrânciob), care se confecționa din timp pentru perioada sărbătorilor pascale.

Existau și alte modalități de alegere a suratei. Tot la Anadol, inelușele (coronițele) din salcie se puneau într-un coș. O fată cu ochii legați scotea un ineluș din coș și numea *surata*. La Frecăței fetele puneau câte un nasture într-o farfurie cu apă. La nasturii aduși se adăuga unul deosebit prin culoare, mărime, formă. Fetele se așezau lângă farfuria cu apă și cu ochii închiși prindeau câte un nasture. Cine prindea nasturele deosebit devenea *surată*. Iar în Satul Nou, alegerea suratei avea loc la una dintre cele mai ospitaliere case, unde fetele se adunau în grupuri. Fiecare domnișoară își scria numele pe o hârtie; toate hârtiile se făceau sul și se puneau într-o pungă. Cine scotea din pungă hârtiuța cu numele său, era numită *surată*. Apoi fetele ieșeau în ogradă și se jucau de-a Borșul, Lumânărica, Călimara, Drichia (în acest sat numită Celichia). Remarcăm că nu exista o melodie specială care ar însoți acest obicei.

Obiceiul **Mărgелеle**, întâlnit în satele investigate, este parte constitutivă a unuia dintre cele mai importante ceremonialuri din viața omului - nunta. În sudul Basarabiei, nunta tradițională românească și-a păstrat aspectul patriarhal până spre sfârșitul secolului XX. În zona noastră folclorică nunta prezenta un ceremonial complex alcătuit din mai multe momente rituale respectate cu strictețe. Au existat și unele etape care precedau nunta propriu-zisă: *scoaterea la horă a fetelor bune de măritat* - obicei respectat în satul Anadol, până prin anii 50 ai secolului XX; *cererea în căsătorie* sau *pețitul* considerată obligatorie, *logodna*. După înțelegerea părților „dinspre nire” și „dinspre nireasă” era anunțată data ceremoniei. În săptămâna nunții, joi, „se punea zi de nuntă”. Socrii mari se întâlneau cu nașii mirilor și confirmau începerea nunții. Apoi mergeau la socrii mici și ritualul se repeta - se cinstea puțin, și se dorea „într-un ceas bun!”.

Nunta propriu-zisă începea în mod obișnuit de sâmbătă seara cu ritualul **Mărgелеle** (în Satul Nou circula sub denumirea *Maringhile*). În casa socrilor mari, prietenele și fetele din neamul mirelui pregăteau rochia și pantofii miresei. Acestea se aranjau în cutii înfășurate cu panglici de mătase. În alte cutii erau puse „boarfe” (haine vechi), încălțăminte purtată sau opinci. La exterior, cutiile erau asemănătoare. Toate darurile erau aranjate pe tabla *deavărului* (denumire locală pentru vornicel) din partea mirelui. Erau nelipsite și *podoabele* (de aici provine și denumirea obiceiului). Alaiul, format din mire, *deavăr*, fete și flăcăi, pornea spre casa miresei. Aici era întâlnit în ogradă, de către mireasă, de către *deavărul* din partea miresei și de tineret. Din acest moment, „se jucau” **Mărgелеle**. Obiceiul începea cu elementul comic. Mai întâi, miresei i se înmânau cutiile cu fuste băbești, opinci și se făceau glume cum va fi mâine gătită. Ultimele erau jucate rochia de mireasă, pantofii și podoabele. Apoi, *deavărul* miresei juca hainele mirelui - cămașa și costumul. Darurile miresei și ale mirelui se jucau (se înmânau dansând) în ritm de geampara (aksak). În satul Anadol melodia poartă denumirea de *Săltata*. Urma hora comună a tineretului din ambele părți, apoi un mic ospăț, în timpul

căruia se cântau cântece triste, de jale. În curând, alaiul marelui pleca acasă. Melodia *La mărgele* ne-a fost interpretată la acordeon de Valeriu Pambuc, originar din Anadol:

SĂLTATA LA MĂRGELE

Inf. V.Pambuc, 51 de ani,
din s.Anadol, Reni, acordeon,
Transcrisă de N.Cerneă

În încheiere am dori să menționăm, că în ultimul deceniu a sporit interesul pentru cercetările de teren a obiceiurilor practicate în trecut și protejarea patrimoniului cultural tradițional material și imaterial specific zonei noastre folclorice. A apărut tendința de reconstituire a obiceiurilor ce nu se mai practică, de promovare a acestora.

Obiceiurile descrise în acest articol reprezintă doar o mică parte din multitudinea tradițiilor satelor Basarabiei de sud. Conservarea repertoriului, promovarea moștenirii culturale tradiționale specifice zonei folclorice Reni - Ismail, punerea lor în valoare are loc grație muncii asidue a profesorilor școlilor de arte, profesorilor din școlile generale, a colaboratorilor *Centrului de culturi naționale* din orașul Reni. În perioada 2010-2012 colectivele folclorice din raioanele Reni și Ismail au realizat în acest sens o colaborare fructuoasă cu *Centrul Cultural Dunărea de Jos* din Galați, România, în cadrul unor proiecte europene.

Lista informatorilor din s. Anadol, Reni, intervievați în august-septembrie 2014:

1. Eufrosinia Cojocaru, 45 ani, (originară din satul Barta (Плавни)),
2. Ana Lungu, 50 ani,
3. Valentina Pambuc, 52 ani,
4. Valeriu Pambuc, 51 ani,
5. Ion Stroia, 56 ani,
6. Eudochia Stroia, 82 ani

Referințe bibliografice:

1. CANTEMIR, D. *Descrierea Moldovei*, Chișinău: Editura Litera, 1997.
2. AGAPIE, L.; OPREA, Gh. *Folclor muzical românesc*. București: Editura didactică și pedagogică, 1983.
3. GHILAȘ, V. Folclorul obiceiurilor calendaristice. În: *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Editura Grafema Libris, 2009, p.121 – 165.

СОВРЕМЕННЫЕ БОЛГАРСКИЕ СЕМЕЙНО-БЫТОВЫЕ ОБРЯДЫ СЕЛА ПАРКАНЫ

RITUALURILE FAMILIALE BULGAREȘTI CONTEMPORANE DIN SATUL PARCANI

CONTEMPORARY BULGARIAN RITES FROM PARCANI VILLAGE

НАДЕЖДА НИКОЛАЕВА,

Приднестровский Государственный Институт Искусств, Тирасполь

Резюме. Статья посвящена исследованию самобытных народных традиций единственного болгарского поселения на территории Приднестровья – села Парканы. Автор затрагивает исторические аспекты формирования народонаселения на данной территории, дает характеристику основным семейно-бытовым обрядам, сохранившимся здесь по настоящее время, описывает характерные явления, которые встречаются только в данном болгарском селе. В докладе подробно анализируются родильные, крестильные, свадебные, похоронно-погребальные обычаи, собранные автором в селе Парканы в наше время.

Ключевые слова: семейно-бытовые обряды, самобытные народные традиции, родильные обычаи, крестины, болгарский свадебный обряд, похоронно-погребальный обряд.

Rezumat. Autorul își dedică articolul studiului tradițiilor populare originale întâlnite în unica localitate bulgară de pe teritoriul Transnistriei, satul Parcani. Sunt aduse în discuție aspectele istorice ale formării populației bulgărești în zonă, sunt descrise în detaliu principalele ritualuri din ciclul familial – la nașterea și botezul copilului, nupțiale, de înmormântare, - conservate aici, la acest moment. Autorul descrie manifestări inedite, întâlnite doar în acest sat locuit de bulgari.

Cuvinte-cheie: obiceiurile familiale, tradiții populare, obiceiuri la nașterea copilului, botezul, ceremonialul nupțial bulgar, ritualul de înmormântare.

Summary. The article focuses on the study of original folk traditions of the only Bulgarian settlements on the territory of Transnistria – the village of Parkany. The author touches upon the historical aspects of the formation of the population in the area, gives a description of the main family and domestic rites, preserved here up to the present time and describes the unique phenomena that are characteristic of the inhabitants of the Bulgarian village.

Keywords: family customs, national traditions, childbirth customs, christenings, Bulgarian wedding ceremony, funeral rite.

Болгарское село Паркань, как и вся болгарская диаспора на юге Бессарабии, сформировалось в первой трети XIX века в результате двух русско-турецких войн в 1806-1812 гг. Местное православное население, как и повсюду бывало во время войн, в панике покидало свои разграбленные очаги, превращаясь в беженцев и вынужденных переселенцев. Православные христиане, спасаясь от гибели, бежали к Дунаю и переправлялись на его левый берег – в Дунайские княжества (Валахию и Молдову) или в южно-русские земли.

Вырвавшись из плена осmano-турецких завоевателей, болгарские беженцы как значительная часть болгарского этноса поселились компактно на юге Бессарабии и получили возможность жить вне опасности. Им была обеспечена спокойная жизнь и мирный труд, они могли предаваться традиционным занятиям, а также сохранять и

передавать последующим поколениям свои культурно-исторические ценности, тем самым оставаясь и вне пределов Болгарии болгарскими, хранящими свою этнокультурную самобытность. С тех пор прошло почти целых два столетия, сменилось 8–9 поколений, а этноним «болгары», болгарский язык и болгарская культура продолжают жить и по сей день в Молдове и в сопредельных с ней районах Украины.

Болгарское село Паркань является жемчужиной приднестровского края. Находясь на значительном отдалении от своей прародины Болгарии, оно сохранило свою самобытность в различных аспектах своего развития. Самым сложным для болгарского народа во все времена оказалось сохранить язык. Оказавшись в центре многонационального края, где благополучно процветают традиции, язык, народная музыка молдаван, украинцев, русских, гагаузов, болгарский народ сохранил свой язык в первозданном виде. Он сейчас такой, каким был двести лет назад, когда часть населения Болгарии вынуждена была эмигрировать во многие регионы России, Украины и Молдавии. Неудивительно, что жители современной Болгарии с большим удивлением и восторгом отмечают, что жители Паркан как бы «законсервировали» свой язык.

Но консервации подвергся не только язык общения. Сохранились в своем первозданном виде народные праздники, обряды, а также народно-песенные традиции.

Удивительно, но о культурном развитии села Парканы Слободзейского района не имеется никаких исследований, в отличие от аналогичных исследований культуры болгар в Молдове, Украине и в России. Обращение к этой теме, несомненно, приоткроет завесу над этим, ни с чем не сравнимым, красивым и весьма оригинальным болгарским феноменом.

Свое исследование мы посвящаем самым ярким, самобытным, наиболее любимым болгарам семейно-бытовым обычаям и традициям. Это родильные, крестильные, похоронно-погребальные и свадебные обычаи.

Семейные праздники воплощают красоту и счастье, они также играют огромную роль в сохранении народно-национального быта и культуры болгарского народа. Благодаря им в подрастающем поколении воспитывается любовь к родному языку и народу, к родной культуре. Семейные обычаи и обряды сопутствуют трем основным циклам человеческой жизни: рождению, свадьбе и смерти.

Родильные обычаи и обряды сопровождают период беременности, рождения и крещения. Они представляют единую целостную систему обычаев и обрядовых действий, связанных со стремлением человека осуществить продолжение рода, оберегать женщину – будущую мать, от «злых духов» и создать самые лучшие условия для рождения и счастья будущего ребенка. У болгар существует мнение, что главным делом семьи является рождение детей их и воспитание. Издавна женщину, которая не может родить детей, называли «яловица» и на нее народ смотрел недобрый взглядом. Если молодая невестка не родила в течение года после свадьбы, то родственники начинали бить тревогу и посылали к врачу на лечение. Беременную женщину в разных регионах называли по-разному: трудна, тежка, непразна, пълна. В нашем селе ее называли «жена с корем» или «жена в положение».

Объектом обычаев и обрядов предродового цикла является беременная женщина и направлены они на вынашивание и рождение здорового и жизнеспособного ребенка. Этот цикл включает нормы и правила поведения беременной, а обрядовые действия направлены на ее защиту от вредоносных влияний. В период беременности болгарка соблюдала ряд строжайших запретов. Несмотря на то, что до последних дней она работала в поле и продолжала выполнять работу по дому, свекровь и другие члены семьи следили, чтобы она не перетруждала себя. Согласно поверьям, она не могла садиться на пустое ведро или торбу, потому как младенец будет голодным. Не должна была перескакивать через канавы, чтобы ребенок не удушился. Ей не разрешали смотреть на

огонь: если она при этом схватится за какую-то часть своего тела, у младенца на том же месте будет родимое пятно. Надежда Алексеевна Дулапчи (1934 г.р.), жительница села Парканы, проверила на себе действие этого поверья. Будучи беременной, по просьбе своей свекрови, она с мужем пошла к колодцу за водой. Пока муж вытаскивал воду, она заметила на соседней улице клубы дыма и языки пламени. Женщина сильно испугалась, но зная об этом поверье, не дотрагивалась до своего тела, лишь скрестила руки на своем животе. Сын впоследствии родился с огромным коричневым пятном в области живота.

Также не стоило беременной женщине бить кошку или собаку под угрозой тех же последствий. В таких случаях на руке женщины нередко можно было увидеть красную нитку. Такие запреты существовали также у болгар в Украине, их описывал А.И. Киссе в книге *Болгарские традиции* [1].

По времени беременности женщины угадывали пол будущего ребенка, учитывая различные признаки. Существовало поверье, что дети, рожденные весной, будут счастливыми, летом – богатыми, зимой – здоровыми, осенью – сытыми.

До сорока дней после родов роженица в Парканах называется до сих пор «леу-са». Такое название встречается и в восточной Болгарии, «лаунка» – в Македонии, «лехуца», «родилка», «родителка», «леуса» – в различных частях Болгарии. В момент рождения и в течение 40 дней после рождения ребенка поведение женщины должно подчиняться строгим традициям. В этот период она подвергается влиянию злых сил. Существовало поверье, что в этот период женщина нечистая. Она не должна была выходить из дому, тем более заходить в чей-то дом. «Девят сажена земята гури от нея», – говорили про женщину. После 40 дней роженица очищается в церкви в молитве и существовавшие ограничения снимаются. В некоторых районах Болгарии, по наблюдениям А.Киссе, после очищения в церкви роженица должна была посетить свою мать или кума, где происходило народное очищение. Там она ступала на порог дома, и мать поливала ее ноги небольшим количеством воды. Только после этого она могла войти в дом, где ее мать белила ребенка мукой, давала ему яйцо.

Малка пита – болгарский ритуал празднования рождения ребенка. Обычно он проводился на второй-третий день после родов. Н.А. Дулапчи рассказывала, что в старину в Парканах после выхода роженицы из роддома, ей необходимо было искупаться, а затем в этой же воде все присутствующие женщины должны были помыть руки или ноги. Угощение располагалось на полу. Главным атрибутом меню была пита. Это испеченная лепешка на воде и дрожжах, которая обязательно подавалась с медом. Считалось, что после окончания трапезы, ребенка надо было прокатать по столу, чтобы он всю свою жизнь был сытым. Сегодня пита проводится сразу по выходу роженицы из роддома. Собираются только рожавшие женщины из семей родственников и соседей. Они приносят подарки ребенку, материал на пеленки, хлеб. На праздничном столе обязательно присутствует специально испеченная пита – лепешка с медом.

Крестины (кръштеика), в Парканах – *кръштение*. Мальчика принято было крестить на 40-й день, а девочку – на 30-й. Если в семье дети часто умирали, то ребенка крестили сразу же в день его рождения либо на следующий. Нередко такие обряды сопровождалось троекратным погружением младенца в воду. Крестными родителями ребенка были «кръстники» – семейная пара. Их функции передавались от отца к сыну по наследству. Родителей ребенка по отношению к крестникам называли «кумцами». Подкумами – сестер и братьев крестных родителей.

В церковь крестить ребенка несла кума, она же брала с собой отрез материи, который назывался «кръзма» (по паркански – «крижма»). За крещение расплачивался кум либо отец ребенка. После крещения, передавая ребенка матери, крестная говорила: «Ви зехми чафутчи, ви давами христианчи» («Взяли еврейчика, а отдаем крещеного»). Мать при крещении не присутствовала. Ребенок до крещения считался «нечистым», поэтому вода,

в которой его купали, выливалась туда, где люди не ходили. Вечером по случаю крещения ребенка устраивали обед. Каждый пришедший приносил подарки, курицу, хлеб. Крестные родители приносили одеяльце, шапочку и другие подарки для ребенка. На крестины готовили разные блюда, а в пост – только постные блюда. В середине гуляния бабушки новорожденного раздавали приглашенным парам специально приготовленные букетики цветов (китките). Каждый приглашенный берет букет и дает за него деньги.

Утром крестная вынимает новорожденного ребенка из «миро» («ут мироту»), купает ребенка и тогда все гости бросают в эту воду монеты, золотые кольца, сережки, чтобы ребенок рос чистым и здоровым. После купания младенца все гости должны были помыть лицо в этой воде. А с купленным букетиком каждый гость дома должен помыть голову, чтобы у младенца и у него самого никогда не болела голова. Затем гости снова садятся за стол и гуляют до утра. Этот обряд соблюдается до сих пор во многих молодых семьях.

Погребальные обычаи – одни из самых старинных. Народ верил, что судьба человека predetermined еще при его рождении, но никто не знал, когда придет конец его жизни. Для раскрытия этой тайны народ искал различные предсказания. Огромное значение придавалось снам. Верили, что если человеку снится, что у него упал зуб, это означало смерть, и, в зависимости от того, какой зуб упал, умрет более близкий или более дальний родственник. Когда начинается агония у умирающего, говорят «бере душа». Перед покойником зажигают свечку, чтобы душа не вернулась в умирающего. Если человек трудно умирает, говорят, что у этого человека было много грехов при жизни.

Очень тщательно оберегают покойника от того, чтобы через него не прыгнула кошка, курица или другое животное, чтобы он потом не превратился в вампира («да не вампиряса»). Тело покойника обмывали и одевали в чистые одежды и укладывали в гроб. Снимали мерку роста (бой) ниткой и эту нитку прятали в какую-то щель в доме, чтобы мир живых сохранился здесь, а не ушел в другой мир. Покойник оплакивался близкими людьми или специально приглашенными плакальщицами. В плачах вспоминали про добрые качества умершего и т.д.

Место, где лежал умерший до погребения, связано с поверьем, что душа умершего возвращается и должна быть накормлена и напоена. Поэтому в этом месте должен стоять стакан с водой и кусочек хлеба. Когда идет похоронная процессия, во всех домах закрывают окна и двери. И ни в коем случае нельзя переходить дорогу покойнику, чтобы не выросло ничего на теле или лице («мартакос»). По той же причине близким родственникам нельзя было стирать или мыться. Сооружается погребальное деревце (иль), которое раздается кумовьям покойника. Также раздают икону, постельное белье, курицу, дорожку (пътничка) и всю одежду покойника. Считается, что все это ему пригодится в загробной жизни.

Болгарская народная свадьба – одно из самых ярких, красочных, удивительных явлений в культуре села. С каждым годом появляется все больше молодоженов-болгар, желающих сыграть свадьбу по старинному обычаю, так как красота и самобытность болгарских ритуалов привносят в самый счастливый день молодых неповторимый аромат старины и очарование. Свадьба в Парканах устраивалась, как правило, осенью, после сбора урожая. Церемониал свадьбы очень длинный, начинается с помолвки, которая по-болгарски называется «гудеш» и заканчивается первым праздником в отцовском доме жениха после свадьбы, по-болгарски «повратки».

Гудеш – один из первых ритуалов, происходящих в доме невесты. Жених приходит со своими родителями и ближайшими родственниками на помолвку к невесте с разными вкусными блюдами и вином, а также с подарком для невесты, который называется «лешан». В нем обязательно должно быть золото, чаще крестик, который кладут вместе с деньгами в пшеницу, завернутую в платочек. У невесты приготовлен свой лешан, с тем

же содержимым, но без золота. Пшеница и золото – это символ богатства, благополучия и добра. Родители зовут молодых, по-болгарски, гудеников, к столу и спрашивают, зачем они собрали их сегодня вместе. Молодые отвечают, что решили пожениться. Родители, одобряя их решение, отдают им лешан. Жених при этом пожимает всем руки, а невеста вслед за ним целует руки родителей. Им дарят за это деньги, приговаривая: «Тебе косить, а ей – деньги собирать», по-болгарски звучит: «Ты да кушишь, тя да собира парити». Родители садятся за стол, одаривают друг друга и молодых подарками, договариваются о дне свадьбы и гуляют до утра. Гудеш бывает задолго до свадьбы, иногда проходит год после помолвки.

Сама свадьба начинается в пятницу, с молодежного вечера, с так называемого момина дня, на котором жених с невестой, по-болгарски «младия и младата», одеты в свадебный наряд. Вечер проходит в доме невесты, куда жених приходит со своей свитой и музыкой, и молодежь гуляет да утра.

Приглашение на свадьбу, по-болгарски – калесувани, осуществлялось в субботу. Обрядовые лица, калески – две незамужние девушки, близкие к невесте или жениху, отправлялись приглашать гостей на свадьбу в разные концы села с графином вина, перевязанные платком. Вечером в дом невесты приходит жених с шафером и его помощником деверем и поддеверем, после чего все опять гуляют до утра.

В воскресенье, в самый значительный день свадебной церемонии, с утра, жених со своими главными обрядовыми лицами идут к куму в дом, чтобы вместе забрать невесту и повести её на венчание. Кумом, как правило, становится крестный отец жениха. На свадьбе куму и куме оказывается большой почет. Они остаются на всю жизнь близкими для новой семьи людьми. Кумовья встречают гостей обильно накрытым столом, и после угощения все вместе отправляются в дом к невесте. Невеста выходит на порог. В руках у нее сито, внутри которого пшеница, зеркало и огромное красное яблоко. Не глядя на жениха, а только в зеркало, невеста посеивает пшеницу и бросает жениху яблоко. Считается, что если жених его поймает, то молодожены будут жить долго и счастливо.

Затем вместе с невестой свадебная процессия отправляется в церковь на венчание. Венчают молодых кумовья. После венчания идут в дом к жениху. Молодых у порога встречают родители жениха с хлебом и солью – символами благополучия и процветания у славянских народов, только к хлебу прибавляется красное вино. Все садятся за стол, взаимно одаривают друг друга подарками.

В это время две женщины со стороны жениха, вместе с молодежью, едут к невесте за приданым. Во время свадьбы приданное осматривает и оценивает все село. Его выносят, танцуя с ним под музыку, привозят к жениху и также, танцуя, с возгласами, по-болгарски «прувикани», заносят в дом жениха. Во время этого обряда звучит специальный наигрыш.

После этого все гости садятся за стол в соответствии со своим статусом. Кушанья выносят в определенной последовательности. Стол обычно обильный, пиршество длится 10-12 часов. Самым знаменитым болгарским блюдом на свадьбе считается баница – слоеный пирог с творогом. Её выносят к гостям под специальную для этого случая музыку.

Музыка – неотъемлемая часть свадебного ритуала. Ведущая роль – у музыкантов, играющих на гармошке (баяне) и на бубне. Даже современные свадьбы, где звучит эстрадный оркестр, не обходятся без этих инструментов. Баян с бубном звучат в самых главных свадебных обрядах – обряд с приданым, с банницей, в уличных процессиях, за свадебным столом.

В разгар пира жених с невестой удаляются из дома жениха в дом невесты, где также идет свадебный вечер. При встрече с гостями жених обязательно пожимает руки, а невеста целует руки гостям, как на помолвке. За это каждый гость невесте в руки вкла-

дывает деньги. Но главный подарок для молодых – это деньги, собранные на подносе, по-болгарски «съръ». Когда молодожены возвращаются в дом к жениху, невеста дарит свекрови и свекру подарки, после чего снимают с неё свадебный наряд и молодых уводят в чужой соседский дом на почивание.

В понедельник к полудню посаженные родители, по-болгарски «пумайчима и пубаштима», едут в дом кумовьев, где кума их ждет со специально приготовленной банницей. Девер банницу крадет, и, танцуя с ней, со всеми гостями идут к жениху. Там девер с поддеверем забираются на крышу дома, кушают банницу, запивая вином до тех пор, пока кума свою банницу не выкупит. Ближе к вечеру, 5-6 женщин с букетами цветов с деверем и поддеверем идут в дом невесты. Все подарки, подаренные молодоженам гостями со стороны невесты, они забирают и отвозят к жениху. Но, уходя, они могут украсть из дома невесты все, что под руки попало (кочергу, метлу, кроликов, кур, козу). Однажды даже ворота украли. Словом всё, что может пригодиться в хозяйстве.

Во вторник родители невесты готовят банницу и другое угощение и идут в гости к жениху с невестой на «повратки» или «пригуштавани». Опять собирают деньги молодым и долго гуляют. Так заканчивается болгарская свадьба. Все этапы свадебного действия сопровождаются песнями – величальными, шуточными, хороводными, трапезными и другими.

В заключении отметим, что османо-турецкое завоевание Болгарии и 500-летнее турецкое владычество нанесли колоссальный ущерб как генофонду болгарского народа, так и его материальной культуре, создававшейся на протяжении многих веков. Однако, благодаря православной традиции, болгарский народ выжил, возродился, получил возможность сохранять и передавать последующим поколениям свои культурно-исторические ценности, сохранить свою этнокультурную самобытность. В результате исследования основных семейно-бытовых обычаев и праздников села Парканы, мы можем утверждать, что, находясь на значительном отдалении от своей прародины Болгарии, оно сохранило свою самобытность в различных аспектах своего развития. Прежде всего, болгарский народ сохранил свой язык общения в первозданном виде. Сохранились также народные праздники, обряды, обычаи, которые приносят в жизнь современных болгарских семей удивительный, неповторимый колорит.

Библиографические ссылки:

1. КИССЕ, А. Болгарские традиции. Одесса: Оптимум, 2006.

TEATRUL POPULAR IROZII. CONSIDERAȚII ASUPRA REPERTORIULUI MUZICAL

THE RELIGIOUS DRAMA. CONSIDERATIONS ON MUSICAL REPERTOIRE

MIHAELA NUBERT-CHEȚAN,

Cercetător științific III, doctor în muzicologie,
Institutul de Etnografie și Folclor *Constantin Brăiloiu*, București, România

Rezumat. În articol se relatează despre un obicei ce face parte din teatrul popular religios – Irozii - cunoscut sub diferite denumiri specifice anumitor regiuni din România. Acest obicei nu reprezintă un caz izolat, ci se integrează unor vechi practici europene. Textele teatrului religios nu sunt unitare - Nicolae Cartoian identificând trei tipuri ale acestora: versiunea munteană, moldovenească și ardeleană. Variațiile sunt conferite și de către cântecele de stea care formează un repertoriu muzical omogen și unitar pe întregul areal românesc. Analiza

acestui repertoriu a relevat variații mai mult sau mai puțin semnificative de la un autor la altul în raport cu profilul rezultat din culegerile de teren.

Cuvinte-cheie: Irozi, ViŃlaim, Viclei, Vicleim, cântec de stea, tipărituri, culegeri de teren, originalitate, variație, uniformitate.

Summary. *The religious drama is known under different names, according to the historical regions in Romania. Its appearance is not isolated, but belongs to a wider European phenomenon. The texts of the religious theatre are not the same all over Romania. Nicolae Cartoian identified three types: the version in Muntenia, Moldova, and Transilvania. The fact that religious drama has regional differences is also true at the level of star carols which have variants similar to all areas. Unlike other categories of popular drama, Irozii have a homogeneous and unitary musical repertoire, consisting only of star carols. Although the musical repertoire varies from one region to another, one author to another, we have categorized the star carols according to their frequency.*

Keywords: *Irozi, ViŃlaim, Viclei, Vicleim, star carols, printings, field collections, originality, variation, uniformity.*

Teatrul popular religios își probează viabilitatea formelor în primul rând prin perpetuarea obiceiului de a umbla cu *Irozii*, fapt ce se identifică deja cu o tradiție locală destul de puternică în ceea ce privește osatura textului, titulatura folosită și perioada de interpretare (între Crăciun și Anul Nou sau Bobotează). Sincretismul de expresie confirmă relația de cooperare a limbajelor text-muzică-gestică integrate într-o funcție predominant socială. Sunt practicate două tipuri de denumiri pe teritoriul României: prima, provenind din numele principalului protagonist, *Irod*, care a dat naștere *Irozilor*, specific pentru Moldova, sudul Ardealului, Oltenia, Maramureș și cea de-a doua ca declinare a numelui localității Betleem care, în limba populară s-a convertit în mai multe variante: *ViŃlaim* ca cea mai frecventă în zona transilvană *Viclei*, *Vicleim*, *ViŃleem* pentru Oltenia, Muntenia și o parte a sudului Ardealului. Legenda creștină și simbolurile pe care le vehiculează sunt acceptate de comunitate ca un act integrat practicilor perioadei dintre Crăciun și Bobotează. În ciuda originii sale cărturărești, teatrul *Irozilor* proliferază versiuni în baza consacratului principiu al variației, care sunt întotdeauna acceptate ca „radiționale, foarte vechi, din moși-strămoși”.

Studiul de față propune o schiță a constantelor și variabilelor repertoriului muzical al teatrului religios. Analiza acestui repertoriu, destul de unitar și omogen, alcătuit exclusiv din cântece de stea, își propune să evidențieze profilul specific culegerilor din teren prin comparație cu cel din publicații.

Mirabilul reprezentării nașterii divine și prezența spectaculoasă a magilor au stimulat creativitatea având ca sursă preferențială *Evanghelia după Matei*. Așa cum este sugerată și de evanghelist, poziționarea antinomică Irod – magi a dezvoltat în arealul european o intrigă ce a devenit extrem de populară și a structurat personajele din punct de vedere caracterial și simbolic. Deși Matei nu menționează numărul și numele magilor, în jurul lor s-a structurat o tradiție creștină ce a impus interpretări simbolice și detalii cu scopul de a-i individualiza. Origen este primul care fixează numărul magilor datorită celor trei daruri, aurul, smirna și tămâia. Mai târziu, Tertulian deduce că aceștia erau regi. Numele lor, Gașpar, Melchior și Baltazar, apar abia în secolul al IX-lea la Agnellus, în *Liber Ecclesiae Ravennatis*.

Personalități de seamă ale culturii românești au exprimat ipoteze și teorii privind originea teatrului popular religios pe teritoriul românesc: Nicolae Iorga, Mihail Kogălniceanu, G. Dem. Teodorescu, Moses Gaster, Teodor Burada, Dimitrie Olănescu etc. ce se justifică în funcție de zona geografică de unde ar iradia influența (est, vest, est-vest, etc.): teoria autohtonistă, cea apuseană, influența orientală, filiera occidentalist-orientalistă. Există și o altă categorie de opinii care afirmă juxtapunerea acțiunii biblice în formele apusene peste anumite reflexe autohtone aparținând lui Iosif Naghiu: „această formă a dramei liturgice poate fi chiar de origine apuseană, întrucât biserica ortodoxă a socotit multă vreme o impietate aducerea pe scenă a textelor evanghelice, dar acestea nu înseamnă că Vicleimul nu-și are fondul național autohton, [...] probabil că au existat motive autohtone, peste care s-au suprapus influențele occidentale” [1, p.8].

Nu vom extinde prezentarea acestor teorii, ci vom supune atenției importanța excepțională pe care o deține *Psaltirea în versuri* a mitropolitului Dosoftei, carte exemplară și model

ce a stat la baza unor numeroase cântece de stea răspândite în toate Țările Române începând cu sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Au fost considerate de Ovidiu Bârlea ca „gesunkenes kulturgut în folclorul nostru, cu deosebirea că autorii celor mai multe sunt preoți și călugări rămași necunoscuți. Doar câteva provin din *Psaltirea* lui Dosoftei și au circulat mai mult integrate în teatrul *Irozilor* (*Vicleimul*) [...] Originea cântărilor a cântecelor de stea este confirmată de tematica biblică, de data aceasta autentică, dovadă că autorii erau cunoscători familiarizați cu textele biblice [...] Dovada cea mai sigură este factura lor stilistică, versurile utilizând cuvinte inexistente în lexicul popular, dar mai cu seamă întorsături care distonează evident de fluența firească a versului popular [...] Lipsa de atestări documentare, dar mai cu seamă factura lor stilistică arată că în fapt sunt creații relativ recente” [2, p.390-393].

Indiscutabil, la sfârșitul secolului al XVIII-lea circulau în manuscrise texte relativ simple și destul de concise, forme din care, prin contribuția cărturarilor, s-au dezvoltat mai apoi trei tipuri principale de *Vicleim*, corespunzând celor trei Țări Românești: tipul muntean, moldovenesc și ardelean, minuțios analizate de Nicolae Cartoian în cunoscuta sa lucrare *Cărțile populare în literatura românească*. Versiunea munteană, culeasă de G. Dem. Teodorescu din mahalaua Bucureștilor în 1884 demonstrează persistența primei părți a textului la baza desfășurării dramatice a Irozilor din piesele din Muntenia și Oltenia culese în decursul secolului XX. Versiunea moldovenească este reprezentată prin mai multe variante, cea mai timpurie aparținând lui T. T. Burada, după un manuscris din 1860. O altă variantă a fost publicată de Elena Niculiță Voronca în *Datinile și credințele poporului român*, Cernăuți, 1903 și, în fine, ultima, de G. Dem. Teodorescu, după un document prezentat prefecturii Poliției din București, în anii 1870 și 1879 de către Luponi și trupa sa din Moldova. Versiunea ardeleană a circulat și ea prin mai multe variante: prima apare în 1875 la Sibiu prin îngrijirea lui Petru Băncilă despre care autorul precizează că „producția prezentă este o imitațiune locală pe care parte o am mai îndreptat și pe alocurea parte o am compus din nou” [3, p.195], forma cea mai recentă și dezvoltată se regăsește în *Viflaimul* cules în 1922 de Tache Papahagi, în Maramureș.

Modalitățile de învățare și transmitere a celor două componente principale ale teatrului religios, textul și muzica, au avut fiecare căi proprii de extindere. În cazul textului, prima și cea mai importantă sursă este *Cartea* în sensul variantelor finite, tipărite și difuzate. Există un background al *Cărții* constituit din stratificări multiple: textul biblic, influența teatrului religios european, aportul clericilor și învățătorilor din mediul bisericesc și în ultima fază, versiunile cărturarilor laici, care au făcut o îndelungată și prodigioasă carieră. Paralel cu școala și biserica, o seamă de publicații răspândesc textul Irozilor și melodiile cântecelor reglementând totodată ordinea și locul în care se va interpreta respectiva melodie.

Dintre tipăriturile vechi, cele aparținând lui Anton Pann și Ion Bîlțiu au deținut un rol deosebit în procesul de popularizare și menținere a tradiției. În special versiunea lui Anton Pann a fost sursa primă de inspirație în localități din diferite regiuni ale țării: Brașov, Sălaj, Vâlcea până în deceniul șapte al secolului XX. De asemenea, varianta lui Bîlțiu a devenit tradițională în nordul țării, Maramureș și Bihor. Însă documentul scris rămâne o realitate abstractă dacă nu este pusă în practică de o personalitate inițiatore care de obicei este preotul, învățătorul, diaconul sau o altă persoană cu calități deosebite și recunoscute de obște. Această formă de transmitere a obiceiului coexistă cu cea tradițională, orală, care totuși nu constituie principalul canal de învățare. De aceea, lipsa sursei sau a personalității inițiatore poate duce la sincope sau chiar întreruperea tradiției.

Spre deosebire de text, partea muzicală nu se lovește de aceleași inconveniențe; parte din cântecele de stea ce însoțește reprezentația provine din repertoriul stelarilor, sau se cântă în biserică, oralitatea reprezentând principalul mod de propagare. Unele cântece se pare că au fost create special pentru teatrul religios, așa cum preciza Ovidiu Bârlea că „este vorba despre Trei crai de la răsărit” ulterior trecând și în repertoriul stelarilor, în timp ce altele par a fi fost

preluate din acesta pentru a segmenta ca atari cântece reprezentarea dramatică” [1, p.393]. „De asemenea ele au fost difuzate sistematic prin școala patronată de biserică. Originea cârturărească a cântecelor de stea este confirmată de tematica biblică, de data aceasta autentică dovadă că autorii erau cunoscători familiarizați cu textele biblice” [1, p.390]. Această opinie este împărtășită și de Moses Gaster, care subliniază originea literară a tematicii „cu subiecte privind persoane și evenimente biblice, psalmi versificați, cântece eshatologice” [4, p.460] și de etnomuzicologul Constantin Brăiloiu: „cântece rituale vădit cârturărești ce se cântă la Stea între Crăciun și Bobotează” [5, p.5]. Contribuții importante în răspândirea și popularizarea cântecelor de stea au avut și alți autori: Anton Pann, Atanasie Marienescu, G. Dem. Teodorescu, Sabin Drăgoi, Gheorghe Cucu etc.

Analiza repertoriului muzical din versiunile tipărite expun o anumită concepție a profilului. Exemplificăm prin afirmațiile lui George Breazu potrivit căruia: „le-am luat de-a gata din alte cărți și le-am trecut întocmai în cartea de față, sau le-am mai scuturat de încărcătura întorsăturilor viersurilor, le-am făcut mai simple” [6, p.10]. Autorii care au publicat alături de texte și melodiile cântecelor de stea au dezvoltat orientări diferite în procesul de selectare al melodiilor: pe de-o parte, sunt publicații care aduc tributuri originalității autorului, iar pe de altă parte, sunt publicații care probează apropierea de variantele genuine.

În prima categorie, conforme viziunii epocii respective, cele mai multe tipărituri respectă conceptul „culese și corese”. În această categorie includem *Vicleimul* lui Victor Ion Popa, și cele care introduc alături de piese folclorice cântece de stea prelucrate și armonizate de compozitori ca D. G. Kiriatic, T. Popovici, G. Musicescu. În acest sens, *Vicleimul* semnat de Mircea Vulcănescu se distanțează prin originalitatea repertoriului ales de autor.

Personalitate exemplară, filozof, publicist, sociolog, teolog și profesor de etică, victimă a represiunii comuniste din România, Vulcănescu inserează în textul său, „scris pentru copiii și nepoții mei, ca să-l joace de Crăciunul anului 1941” [7, p.3], o suită de cântece de stea care nu se regăsesc în alte versiuni: *Trei păstori*, *Dacă magii au plecat*, *Nouă azi ne-a răsărit*, *Astăzi s-a născut Hristos*, alături de cele două invariabile ce se regăsesc în toate publicațiile – *O, ce veste minunată* și *O, puternice Iroade*.

A doua categorie cuprinde publicații ce propun versiuni fără ingerințe din partea autorului; Ion Raica tipărește *Vicleimul* din Sebeș Alba în revista *Izvorașul* în 1935. Tot în această serie se înscrie și *Viflaimul* din Maramureș aparținând lui Petre Bilțiu-Dăncuș și al lui V. Stanciu care publică cântece de stea comune Ardealului, Banatului și unor părți ale Crișanei.

În *Irozii – Păpușile* Mihai Vulpescu introduce în textul dramatic alături de cântece de stea și colindele (*Asta-i seara lui Crăciun*), ceea ce îl individualizează în raport cu ceilalți autori. În plus Vulpescu specifică sursele informațiilor sale, numele informatorilor, localitatea și anul. Cântecele de stea provin din mai multe regiuni: Prahova, Ialomița, Muscel, Romanați, Transilvania și au fost colectate în ani diferiți: 1906, 1910, 1933, 1934 și 1936. În general, numărul cântecelor de stea variază destul de mult, de la două la opt exemplare. Există câteva cu o frecvență mai mare, unele regăsindu-se și în culegerile stocate în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor: *O, Iroade, tiran mare*, *În orașul Vifleem*, *Trei crai de la răsărit*, *Nașterea ta Hristoase*, *Închinarea magilor*, *Steaua sus răsare*. La această enumerare se mai adaugă un număr însemnat de alte titluri: *Domnu stătu crai în țară*, *O pricină minunată*, *Ah, ce nebunie și ce tiranie*, *Toate-s deșertăciune*, acestea două din urmă ca rezultat al creației lui Atanasie Marienescu.

Culegerile de teren au reliefat, pe de-o parte, variația componenței repertoriului muzical în funcție de zona de proveniență, iar pe de altă parte uniformitate conferită de persistența câtorva cântece de stea de mare circulație pe întreg teritoriul României. Frecvența cu care acestea sunt incluse în spectacolul Irozilor este substanțială, fapt pentru care aceste exemplare formează o clasă de piese cu caracter general: *Trei crai de la răsărit*, *În orașul Viflaim*, *O, ce veste minunată*, *O, Iroade împărate* și piese cu frecvență medie: *Steaua sus răsare*, *Mărire-*

ntru cele nalte, O, Doamne împărate sfinte, troparul Nașterea ta Hristoase, Prezentarea magilor. Cu excepția cântecului de stea, avându-l ca personaj principal pe Irod, celelalte cântece fac parte dintr-o categorie specială: sunt interpretate în mod tradițional în cadrul obiceiului *Cu steaua*. Una din cele mai importante caracteristici care a fost remarcată de etnomuzicologi este lipsa refrenului atât de utilizat de colinde; de asemenea, s-a considerat că melodiile lor par a fi de origine cărturărească, create sub influența apuseană ale cântecelor religioase cu scop propagandistic sau a muzicii de cult ortodox. Dar nu toate cântecele de stea sunt tributare celor opt glasuri, unele dintre ele vădesc influențe ale altor categorii folclorice. Mai mult, unele prezintă un singur tip muzical, altele în schimb dovedesc o variație foarte mare la nivelul tipurilor muzicale. În acest fel unele melodii migrează oferind suport mai multor texte, și invers, ca exemplu cântecele care au ca subiect pe Irod: *O, Iroade împărate, Vezi, Iroade, ce-ai făcut, O, Iroade blestemat*, în timp ce altele se recunosc prin asocierea nemijlocită dintre același text cu aceeași melodie, de exemplu *O, ce veste minunată*.

Nu există informații privind modalitățile în care s-ar fi interpretat *Irozii* în perioada anilor 1941-1967, când nu au fost posibile culegeri de teren. Semnificativ rămâne faptul că, asemenea și altor categorii ale folclorului românesc, teatrul religios și-a păstrat viabilitatea; mai mult, în anii ce urmează deceniului 90 se remarcă chiar o intensificare a preformării acestui obicei.

Referințe bibliografice:

1. NAGHIU, I. *Irozii. Teatrul popular religios*. Oradea: Grafica, 1940.
2. BÎRLEA, O. *Folclorul românesc*. Vol. I. București: Editura Minerva, 1981.
3. CARTOJAN, N. *Cărțile populare în literatura română*. București: Editura Enciclopedică Română, 1974.
4. GASTER, M. *Literatura poporană română*. București: 1883.
5. BRĂILOIU, C. *Colinde și cântece de stea*. București: Academia de muzică religioasă, 1931.
6. BREAZUL, G. *Colinde*. București: Editura Fundației Culturale Române, 1993.
7. VULCĂNESCU, M. *Vicleim*. București: Editura Crater, 1996.

THE TANGO PHENOMENON IN THE CULTURAL REALITIES OF CONTEMPORARY SWEDEN

FENOMENUL TANGOULUI ÎN REALITĂȚILE CULTURALE ALE SUEDEI CONTEMPORANE

VICTORIA TCACENCO,

Conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Summary. For the first time in the national musicology the author studies some aspects of the origin and evolution of tango as a local cultural phenomenon that has gained popularity worldwide. Emphasis is placed on the fate of the genre in Scandinavia, especially in Sweden, where this genre is promoted, among others, by a famous musician of Argentine origin, bandoneón performer Juanjo Passo, band leader of "Orquesta Tipica Tangarte" interpreting tango of the Rio de la Plata, from the pieces that appeared in 1940-50 up to recently composed pieces. The author reveals some features of this musical style heard in the recorded compositions of the band, such as "La Viruta" "Comme il Faut", "Adios Nonino", "La Cumparsita" and others.

Keywords: tango, dance, music, bandoneon.

Rezumat. Pentru prima dată în muzicologia autohtonă autoarea abordează unele aspecte ce țin de originea și evoluția tango-ului ca fenomen cultural local care a căpătat popularitate pe plan mondial. Accentul este pus pe soarta genului în Scandinavia, și, mai ales, în Suedia, unde acest gen este promovată, printre alții, de faimosul muzician de origine argentiniană, bandoneonistul Juanjo Passo, liderul formației „Orquesta Tipica Tangarte” care interpretează tangourile de la Rio de la Plata: de la compoziții apărute în anii 40-50 ai secolu-

lui trecut până la piesele create recent. Autoarea scoate la iveală unele particularități de stil ale acestui gen muzical pe baza compozițiilor înregistrate ale trupei, cum sunt: „La viruta”, „Comme il Faut”, „Adios Nonino”, „La Cumparsita” s. a.

Cuvinte-cheie: tango, dans, muzică, bandoneon.

Tango is a music and dance symbol of Argentina, a genre which has become a powerful means for articulating Argentine identity. As a key element of Argentine popular culture it has contributed to the production and reproduction of social relationships. Its musical style and history reflect in an artistic form political-economic ruptures and changes that took place in Argentina during the second part of the 19th through the 20th centuries, and demonstrate how these musical practices are connected to larger transformations in the cultural and political topography of contemporary Latin America. The evolution of *tango* is remarkable, demonstrated in its rise from the folklore subculture to become an official culture: from this point of view one can find many similarities between *tango* and jazz.

The appearance of *tango* is closely connected to the cultural and racial realities of Argentina during the second part of the 19th century, with a multiethnic population formed from immigrants of different origins (Spanish, Italians) as well as Creoles, and former slaves from Central Africa. From a linguistic point of view, *tango* texts have been connected to “lunfardo, a highly Italianized slang form of Spanish unique to Buenos Aires. The use of lunfardo has become a key strategy through which sung tango groups articulate their various aesthetic, historical, and political claims regarding music, place, and nation following the crisis” [1, p. 25]. R. Thompson wrote this highly poetic definition of *tango*: “If nostalgia is a country, tango is its capital. Tango writes of time, loss, and love” [idem].

H. Ferrer relates that the most popular topics for *tango* texts are: “A hard love in the city maze”, “*The street shows me its teeth and its law, / And what I loved, I paid it dearly*” (Héctor Negro) [2, p.15]; “Loneliness or the conflictive triumph of the heart”, “time goes on inexorably, with oblivion as a disease and death as its final work”, “luck as an unreasonable ghost of existence”, “*In the game of life, in order to win, I had to lose first*” (Francisco García Jiménez); “society with its injustices and its types”, “*I was born, your honour, in the suburbs, A sad suburb of a huge sorrow*” (Celedonio Flores)[idem]; and the city of Buenos Aires and tango itself, “*Buenos Aires, /for my soul/ there shall be no better poetry than the landscape/ of your streets, where day after day/ I wear out my fears, my soles and my suit*” (Eladia Blázquez) [2, p.16]. H. Ferrer, who was famous as the author of many *tango* texts for Astor Piazzolla’s tangoes, emphasizes that “from a temperamental and instinctive aesthetics point of view, Tango will be sensual, pensive, individualist, meditative, sarcastic, romantic, baroque – Wild American baroque – and, sometimes, surrealist” [2, p.15]. It is important to stress as well, that this secular genre has become “an anarchic devotee to freedom under the omnipresence of God” [2, p.20]: “*I feel my faith is tottering/since wicked people, Lord, / live better than I do*” (Enrique Santos Discépolo) [idem].

To reach a conclusion on *tango*’s aesthetical specifics, it is important to stress that in contrast with the treatment of *tango* as a lyrical genre full of passion and romanticism, an image persisting especially in Europe, in reality *tango* is a universal existential concept of Argentinean life. Therefore motives of entertainment are not dominant; texts are full of a real tragic feeling. The eloquent example of death as a subject in *tango* is apparent in the following text, written in 1933 by Rosita Quiroga and Enrique Cadícamo in “*Apologia tanguera*”: “*Tango, beloved bohemian, you have/At your soul a slap in the face/You with a wound that you hide, / Dressed in mourning from head to toe./You are a symbol that dances,/ Your shoes tap loudly/ You are laughter, and you are death dressed as a dancer*” [3, p.117].

The genesis of *tango* has a multi-ethnic, multi-genre nature, combining the Andalusian musical heritage of gauchos (including percussive traditions of heel-stamping and finger-

snapping), the musical heritage of Italian immigrants, Afro-Cuban habanera, Spanish *tango* and milonga, Creole music genres (*vidalitas, tristes, estilos, zambas, chacareras, gatos, cuecas*), and European dances that had come to Argentina (*quadrille, lancer, waltz, pasodobles, mazurka, polka*). *Tango* researchers stress the role of the rich heritage of Africans from Kongo and Angola inherent in the development of *tango*. As R. Thompson remarks, “Kongo dances were schools of being. They taught ethics as well as art, and spirituality and self-defense, too. Unless we steep ourselves in their nuance and variety, we will never understand the Central African roots of the tango” [1, p. 62].

“The habanera, or habanera contredance” along with the Cuban dances known as danzones, “appears in 1825 in Cuba, and it is known since 1836 as a local version of the European contredance, of English origin adopted and made known in France” [2, p.37]. It has been described by H. Ferrer, as a “Spanish-style melody merged into a powerful African rhythm” [idem]. Another important genre source was *la milonga*. As Ferrero mentioned, “this is a black word that means a mess or a mix-up. By extension, the word milonga also designates dance places” [2, p.39]. Even now, the parties where the *tango* is danced have the name milonga. E. Seyler writes that “milonga’s etymology hails from two African languages – it means ‘argument’ in Kimbundu and ‘movinglines of dancers’ in Ki-Kongo” [4, p.108].

The percussion culture and instruments of African origin have an important role, especially heard in the *candombe*, “the tambourine rhythms that have accompanied the ceremony call candombe, designed for the celebration of the Congo Kings’ coronation since 1760, in the 18th-century” [2, p. 39]. Therefore, the Spanish and Kongolese music and dance genres take the central place in tango as a synthetic phenomenon. While people from European, American, and African cultures influenced tango, as R. Thompson stressed, “the strongest root is pure Afro-Argentine” [1, p.8].

Being a part of social communication, the *tango* as a dance form is a mystery from a social viewpoint. Widely accepted as a social dance (people born within the *tango* culture stress this definition), the *tango* dancer’s behavior is regulated by several norms and canons. As J. Taylor remarks, “In the traditional milonga pesada (or ‘heavy’ milonga), distinguished by its well-established codes, dancers cling together in the uniquely intimate tango embrace. Incongruously, the milonga codes of etiquette dictate that these same dancers remain anonymous, often dancing together for years without knowing each other’s names. The codes and the punishment for their violation push dancers apart, restricting the exchange of personal information, while the dance form itself is physically intimate” [3, p. 117]. In a paradoxical way, the typical relationships of *tango* dancers called milongueros, “value both the intimacy and the anonymity” [idem]. “One of the codes regulates the anonymity of the downtown milonga. Milongueros expostulate about the anonimato, as it is known, in the context of the striking intimacy of the milonga and the tango embrace itself. The anonimato is a respected value” [3, p. 120].

“This tango body opens to other bodies in the embrace, but it does not lead dancers to reveal personal history or feelings” [3, p.124]. “Milongueros speak of the ‘democratizing’ impulse of the *tango* – for an accomplished dancer in the dancehall, nothing else is relevant: not height, not looks, not wealth, not trade, not even a police record” [3, p.125]. Therefore, the tango dance is characterized by a serious attitude, anonymous character, and democratic approach.

The evolution of *tango* is treated in different ways. For instance, Diego Lerendegui remarks that “The traditional tango is recognized by our ears as a perfectly established music style. Taking into account the different styles and orchestra structure, several periods can be identified: Origin (1865-1900), Old Guard (1900-1924), New Guard (1924-1936), Golden Age (1937-1955), and the Contemporary Age (1955 – present)” [5, p.23]. Horacio Ferrer,

author of the book *The Golden Age of Tango*, reveals other periods in the evolution of *tango*. He describes “the environment period” (1850-1880), “the pre-history period” (1880-1895), “the appearance of tango” (the Guardia Vieja period I) (1895-1910), “the formalization” (the Guardia Vieja period II) (1910-1925), “the transformation” (The Guardia Nueva period I) (1925-1940), “the extolling” (The Guardia Nueva period II) (1925-1940), “the modernization”, “the avant-garde period” (1955-1970), “the universalization or contemporary period” (1970-1985), and “the everlasting tango” (1985-2000) [2, p. 10-11].

Both systems reveal two important periods. The first one is connected with the crystallization of the classic type of *tango* (as it was during the *swing* era in jazz), while the second wave coincides with the modern period (like *bebop* in jazz) with more active integrations with different musical phenomena. The quintessence of the first large period of the evolution of tango was the typical orchestra’s structural crystallization (*orquesta típica*) as well as the appearance of a huge and versatile repertoire, while during the second period one can observe the attempt to go beyond the limits of the genre by fusing with other genres and forms.

The structure of the *orquesta típica* is described in the following way: “Large-scale tango ensembles of some ten to twelve members, orquestas típicas have been nearly absent from the city for almost forty years, though they were once standard during the genre’s ‘golden age.’ The golden age coincided with a moment of great economic prosperity, the promise of which was embodied in the style and stage presence of the original orquestas típicas. These groups constituted the last form of tango to be massively popular in Argentina before the stylistic rupture of the tango vanguard. Their reappearance today raises complicated questions about both the musical history of tango and the social history of Argentina” [6, p.70]. Today’s practice for orquestas típicas uses 4 bandoneóns, 4 violins, piano, contrabass (or viola), with male and/or female singers. Very often these orchestras are supported by dancers. The end of the golden age is marked by the decline of the orquestas and the rise of the so-called tango vanguard, represented by its most famous composer, bandleader, and bandoneónist Astor Piazzolla, which introduced a new and radical style and divided Argentine audiences into two groups (avant-gardists and traditionalists). At the same time, A. Piazzolla played a very important role in *tango* popularization worldwide.

“Indeed, the new orquestas seem to have taken up the tradition of large ensemble tango nearly intact from where it remained at the end of the golden age, when the original groups began to disband due to combined economic and aesthetic pressures. Like their predecessors, the new orquestas are large, consisting of violin and bandoneón sections accompanied by Tango Renovación ...piano, bass, and perhaps a few other instruments (viola, cello, etc.). Most of their repertoire is older, which contemporary musicians have learned either through the study of recordings or by seeking out performers active in the mid-century who are still alive and willing to teach” [6, p.71].

The rhythmical aspects of *tango* maintain the most important role as a means for musical expression. The *Tratado de orquestacion en estilos tangueros*, written by Pascual “Cholo” Mamone [7], described different nuances of rhythmic accentuation. Besides the accent made on all four beats, accents are made only on the 2nd or 3rd beat, the 2nd and 3rd beat simultaneously, or even accentuation for the 1st, 2nd, and 3rd beats with an appoggiatura on the 4th beat. These rhythmic accents create an authentic *tango* feeling along with different types of syncopation.

The treatment of melody, with violin and bandoneón as solo instruments, is connected with the appearance of improvisation instead of melody. An improvised version, distanced from the original, requires the listener to use more active perception in order to recognize the piece. *Tango* is based on its own rhythmical concept. It’s important to mention as well the different rhythmical modes, for instance, 3+3+2, 3+1, 2+2 or rhythmical models of *milonga* and *candombe* [7, p. 49]:

Ex. 1

Scores particularly reveal that the octave distribution of instruments is very common, while mono-rhythmical chords are used both in narrow or large disposition in ensemble textures [7, p. 66, p. 75]:

Ex 2. Tango *Bahía Blanca*

Técnica utilizada: Intervalo Fijo (3^{ras}) con algunas 6^{tas} ajustadas a la armonía vigente.

Ex. 3. Tango *Viejo Rincón*

Ex. 4. Tango *Viejo Rincón*

Another means of textural development is the contrapuntal treatment of other voices in a musical score or improvised melodic lines [7, p. 91]:

Ex. 5. Tango 9 de Julio

Contracanto pasivo D⁷ G E⁷ Am D⁷ G

Melodía principal

and variations of the melody [7, p. 99]:

Ex 6. Tango *Silbando*

F F/A A^b Gm C⁷

melodía

1ra voz

2da voz

In the characteristic sound of *tango*, the different ways of producing sound have an important role when combined with the need to emphasize percussive characteristics of the overall timbre, even in the melodic instrumental parts. These qualities are highlighted in the sounds of the violin, which uses various scratching or tapping sounds, rough *glissando*, and other techniques.

Section playing has an important role in *tango* orchestration. All of the instruments in a section, like those in a symphony orchestra or big band, are similar. This is also found in some other forms of traditional music culture, like the Moldovan “lăutarii” orchestra tradition. In *orquesta típica* the same musical parts might vary among differing registers.

During the first period of its evolution *tango* accumulated a huge repertoire which is treated as a canon, like jazz *standards*, offering the possibility for creating many different versions of pieces from that canon. “These differences can be heard in how the melody is treated (to what degree it is embellished or elaborated upon); how the different sections of the ensembles interact with and support one another (if the violin and bandoneón sections play simultaneously or in sequence, for instance); the density of harmonic voicing; how and to what degree dynamics are employed; the density or clarity of contrapuntal sections; and, perhaps above all, the overall rhythmic sensibility of the performance, that is, how strictly the metric pulse was adhered to or deviated from” [6, p. 72].

The contemporary existence of *tango* worldwide demonstrates the great popularity of this genre – both as music and as a dance, from Japan to Scandinavia. Local interpretations of the genre differ from each other because of varying local knowledge of the tradition. In some cases resident Argentinean musicians and dancers perform *tango*, in other cases – local artists try to reproduce their own versions of *tango*. As H. Ferrer writes, “Present almost as from the birth of the 20th-century in France, Germany, Italy, Spain, and, later, Finland and England and the rest of the nations, the natural magnetism of River Plate’s Tango – even sentimental and attractive in its European translation – loses its flexibility with dummy models of uni-

form and unnatural rhythm, angular and hieratic effects in their expression and dancing extracted from schematic, repeated and insipid steps, with a distant connection of the spirit of the creative freedom of tango soul" [2, p. 197]. Therefore the reconstruction of an authentic tradition remains a very disputable issue.

In Sweden I have had a happy chance to hear and communicate with dancers and musicians who promote *tango* in Malmö, Lund, Stockholm and Copenhagen, known for their regional, national and international success. Juanjo Passo's creative activity doesn't confirm the rule described by H. Ferrer. Having an Argentinean origin, and Argentinean cultural heritage in his blood, he keeps the authentic approach toward tango traditions. His is a founder of two artistic ensembles – *Orquesta Típica Tangarte* and *Quinteto Bandango & Milonga* – with quite different aesthetic platforms [8]. The first one, an Argentinean-Swedish tango orchestra founded in 1999 in Malmö, continue to play *tango* repertoire from Rio de la Plata from the 1940s and 1950s, and refer to the golden age of *tango*. These musicians analyzed old records, sometimes reconstructing the original orchestration of this period, including pieces written and performed by Villoldo, Di Sarli, Troilo, and Pugliese. The singers with the band are Sofia Alvares and Juan José Passo, whose special impact is his unique singing style, which keeps the authentic vocal manner of *tango*'s golden era. I have attended different events, such as the rehearsal of *Orquesta Típica Tangarte*, on the 18th of November 2014, at Maria Kyrka in Malmö, Milonga classes led by the Argentinian tango dancer Marcela Troncoso which were organized in Malmö at Ungdomens Hus [9], a concert of *Quinteto Bandango & Milonga* at Tango Bar in Copenhagen on the 28 of November 2014, etc.

The ensemble *Quinteto Bandango & Milonga* tends toward chamber music, featuring concert performances without a dancing component, playing many of A. Piazzolla's pieces, while introducing a more distortional sound and more dense and dramatic instrumental combinations.

This bipolar approach, introduced by musicians, means the disappearance of the classic confrontation between traditional and innovative aesthetics of tango. The *Orquesta Típica Tangarte* performs historic styles – including the style of the 1940s and 1950s, while *Quinteto Bandango & Milonga* offers contemporary instrumental arrangements and an innovative approach to composition.

As a "strange fruit" of the fusion of African, European and American cultures, many researchers incorporate the term *transculturation* regarding *tango*. What are the central processes apparent in the existence of *tango* in Sweden as a case study: globalization; transnationalization; intercultural dialogue or cosmopolitanism? In his book *The Cosmopolitan Imagination* [10] G. Delanty distinguishes at least four interpretations of *cosmopolitanism*: "(1) cosmopolitanism as a political philosophy that is concerned with normative principles relating to issues such as world citizenship, global governance, and conceptions of global rights, global justice, and global democracy; (2) post-national cosmopolitanism in the sense of liberal multiculturalism where the emphasis is on plurality, diversity, and the embracing of difference; (3) transnational cosmopolitanism where the emphasis is on the cosmopolitan nature of transnational processes and of global culture, such as new modes of cultural consumption and life-styles, identities, and communication; and (4) cosmopolitanism as a methodological approach in the social sciences as they try to respond to the challenges of globalization" [11, p.21].

References:

1. THOMPSON, R. *Tango: The Art History of Love*. New York: Pantheon Books, 2005.
2. FERRER, H. *The Golden Age of Tango: An Illustrated Compendium of Its History*. Manrique Zago ediciones, 1998.
3. TAYLOR, J. Death Dressed as a Dancer: The Grotesque, Violence and the Argentine Tango. In: *The Drama Review* 57:3 (T219). Fall 2013, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, pp. 117-131.
4. SEYLER, M. Revealing the African roots of Argentine Tango. In: *Dance Chronicle*, nr. 31, 2008. p. 104-112.

5. LERENDEGUI, D. Tango: Argentinean Musical Emblem. **In:** *IEEE PULSE*. July/August 2010, p.23. [online] [visited on 25.11.2014]. Disponibil pe Internet: <http://ieeexplore.ieee.org/xpl/articleDetails.jsp?arnumber=5506813>.
6. LUKER, M. Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina. **In:** *Latin American Music Review*, Austin, University of Texas Press, 2007, p. 68-93.
7. MAMONE, P. *Tratado de orquestacion en estilos tangueros*. Buenos Aires: Altavoz Ediciones musicales, 2011.
8. [online] [visited on 25.11.2014]. Disponibil pe Internet: www.tangarte.com.
9. [online] [visited on 25.11.2014]. Disponibil pe Internet: <http://www.marcelatroncoso.com/cms/index.php>
10. DELANTY, G. *The Cosmopolitan Imagination: The Renewal of Critical Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
11. AXTMANN, R. Cosmopolitanism and Globality. Kant, Arendt, and Beck on the Global Condition. **In:** *German Politics and Society*, Issue 100, Vol. 29, No. 3, Autumn 2011, p. 20-37.

CUNOAȘTERII FOLCLORULUI MUZICAL PENTRU ÎNSUȘIREA TEHNICILOR DE INTERPRETARE A MUZICII VOCALE DE ESTRADĂ

THE SIGNIFICANCE OF KNOWING MUSICAL FOLKLORE FOR LEARNING PERFORMANCE TECHNIQUES OF VOCAL ART IN POP MUSIC

CRISTINA PINTILIE,

Lector superior,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. Autorul relevă marea diversitate a speciilor și genurilor folclorului muzical românesc vocal și instrumental (doina, cântecul propriu-zis, romanța ș.a.), a unor forme și procedee populare de interpretare vocală (invocațiile, hăulitul, lălăitul ș.a.) ce prezintă un interes deosebit pentru interpreții ce tind să însușească arta vocală în muzica ușoară, jazz, rock, ș.a. Toate acestea pot fi folosite în calitate de modele pentru exersare în procesul de lucru asupra tehnicii de emisie vocală, de expresivitate, improvizație etc., de asemenea, pentru însușirea unor tehnici de interpretare speciale - swing, funck, scat ș.a.

Cuvinte cheie: folclor, interpretare vocală, estradă, jazz, rock, tehnică vocală.

Summary. The author reveals a large diversity of vocal and instrumental Romanian musical folklore species and genres (doina, the song itself, the romance and others), of some forms and modes of traditional vocal performing (lălit, haulit, invocation and others) that could be interesting for vocal singers that wish to study the performing vocal pop, jazz, rock art. All of them could be useful as models for practising in the process of working on the technique of vocal emission, the art of expressivity, of improvisation, etc., as well as for learning some special performance techniques such as swing, funck, scat and others.

Keywords: folklore, vocal performing art, pop, jazz, rock, vocal technique.

Folclorul muzical românesc conține o mare diversitate de genuri și specii vocale și instrumentale, alături de numeroase forme de interpretare vocală folclorică, ce prezintă un interes deosebit pentru cei ce tind să însușească arta vocală în muzica ușoară, jazz, rock, etc. Doina, cântecul propriu-zis, romanța și alte creații folclorice urbane; hăulitul, invocațiile, la care putem adăuga reproducerea vocală a melodiilor instrumentale prin intermediul procedeeului de lălăit, pot fi folosite în procesul de lucru asupra tehnicii de emisie vocală, de expresivitate, etc.

Astfel, pentru tehnica de improvizație putem utiliza doina, hăulitul. Din folclorul orășenesc pentru această tehnică de un real folos este cunoașterea și interpretarea *Ciocârliei*, dar și a romanței, execuția căreia are un aport substanțial pentru însușirea emisiei vocale și tehnicii de

interpretare a *musical*-urilor. *Lălăitul* poate fi folosit ca procedeu pentru însușirea tehnicii *scat*. Cântecul propriu-zis este util în dezvoltarea expresivității vocale, a lirismului, cantabilității. Cântecurile de joc pot avea un rol de exercițiu tehnic, datorită tempo-ului rapid, accentelor bine conturate și periodicității exacte, determinate de ritmul specific de dans, utilizarea lor cu acest scop contribuie la însușirea tehnicilor de interpretare a genurilor *swing* și *funcky* [2].

O importanță deosebită îl are și folclorul pentru copii. *Cântecul de leagăn* în interpretarea Mariei Tănase este un exemplu de expresie vocală *sotto voce*, care vine să contureze atmosfera idilică dintre mamă și copil, observăm că interpreta utilizează registrul mediu și grav al vocii și procedeul *parlato* pentru evidențierea particularităților timbrale ce corespund stării de liniște sufletească. Mesajul verbal abundă de diminutive în loc de pui – puiut, mic – micuț, mare – marișoruț. În refren, interpreta imită limbajul caracteristic unui nou-născut prin sintagma *abu-abu-abu*.

În aceeași perioadă, la alt capăt de lume, pe continentul american, o altă voce la fel de impunătoare, dar în muzica de jazz, a fost Ella Fitzgerald. Legendare au rămas aparițiile ei alături de renumitul trompetist Louis Armstrong în concerte sau în opera *Porgy and Bess* de George Gershwin, în care Ella Fitzgerald interpreta cu o deosebită sensibilitate faimoasa arie *Summertime*, inspirată la fel din folclorul pentru copii, cel afro-american. *Cântecul de leagăn* al Clarei din primul tablou are un caracter meditativ, în stil *blues*, exprimând gingășia maternă și puritatea umană.

Expunerea temei conține trăsăturile caracteristice cântecului de leagăn: cromatizarea liniei melodice, completarea salturilor (mai ales în mișcarea descendentă), dezvoltarea variațională a melodiei și libertatea metro-ritmică, care se realizează prin mai multe procedee de tip *off-beat*, *down-beat* (*beat* (engl.): 1. lovitura, tact, desemnează timpul tare, accentuat al unei măsuri. 2. fundament metric al folclorului afro-american și al jazz-ului, prin care instrumentiștii din grupa ritmică imprimă o regularitate precisă succesiunii accentelor măsurii: în cea de 4 timpi (pătrimi), primul și cel de-al 3-lea sunt timpi tari (strong beat), al 2-lea și al 4-lea, timpi slabi (after-beat sau off-beat, timpul 1 se mai numește down-beat).

Linia melodică propusă de compozitor devine mai bogată datorita manierei de interpretare inedită a Ellei Fitzgerald, caracterizată prin formulele ornamentale melodice cum ar fi *apogiatura*, *mordentul*, *gruppetto*. Sub aspect melodic, tema este interpretată tradițional, fapt ce confirmă gândirea muzicală adecvată unui muzician de jazz, care înțelege perfect funcția de expoziție a temei. E. Fitzgerald utilizează cu măiestrie resursele timbrale ale vocii sale, care în registrul mediu sună deosebit de catifelat. Menționăm că interpreta tratează textul adecvat, subliniind semnificația cuvintelor, articulând expresiv, clar și corect toate nuanțele lui.

În practica personală am folosit maniera de interpretare a *hăulitului* în strofă și a *lălăitului* în refren, în una din suitele vocal-instrumentale în stil jazz, ce prezintă forma de *refren-strofă-refren*. Replicile muzicale completează și ornamează discursul muzical de bază. Acest procedeu (așa-numitul *call-and-response*), fiind unul generator pentru stilistica jazului, creează unele aluzii în raportul „voce-acompaniament” din cadrul piesei, a unui „joc” în care sunt antrenați cei doi muzicieni, în procesul de creație. Într-adevăr, dacă strofele se interpretează în tempo moderat, cu efectul *swing*-ului, specific muzicii de jazz, atunci în refren tempo-ul se intensifică considerabil. Nu întâmplător, interpretul-vocalist renunță la text în refren, înlocuindu-l cu procedeul *scat* tipic pentru vocalul de jazz, adică interpretarea vocală are loc nu pe text poetic, ci pe anumite silabe, comode pentru improvizare și fără sens.

Această structură corespunde principiului de improvizație în baza unui refren numit *chorus*, unde fiecare expunere ulterioară prezintă o variațiune nouă a temei și se percepe ca un anumit dialog, care se construiește în cadrul ansamblului vocal-instrumental. În momentul de trecere la *scat* caracterul interpretativ se apropie de tratarea temei din introducere. Astfel, vocalistul tratează treptele trisonului tonicii drept sunete alterate, numite în muzica

jazz *blue-notes* și imită cu succes sunetul instrumentului cu care cântă în ansamblu, în cazul dat, instrumentul aerofon electronic.

Audiind varianta originală a cântecului popular românesc *Lume, lume*, interpretată de Maria Tănase și cea prelucrată în stil jazz de Geta Burlacu, observăm valoarea indubitabilă a materialului sonor autentic în realizarea unui nou concept de aranjament și o altă manieră de interpretare. Dacă analizăm partida corului din punct de vedere al interpretării vocale, observăm prezența unui procedeu expresiv numit *humming* – cântarea cu gura închisă care se amplifică de la sonoritățile de *pianissimo* către trecerea la vocala *a* cântată pe nuanță *f*. Interpreta folosește *triluri*, *glissando* descendent, *vibrato* pe sunetele lungi și alte procedee de ornamentare melodică, caracteristice și folclorului [4]. Materialul muzical este repartizat în așa mod încât replicile solistului să fie repetate de cor. Acest procedeu, de tip „întrebare-răspuns”, care a primit în istoria jazz-ului denumirea *call-and-response*, a venit din practica interpretativă a muzicii negrilor americani și anume *spirituals*. Geneza acestui procedeu constă în repetarea replicilor preotului de către enoriași. Una dintre problemele interpretative din cadrul acestei piese este legată de tratarea tempo-urilor. Spre deosebire de stilul *swing*, unde se folosește așa-numitul *steady tempo* (tempo stabil, fără *accelerando* și *ritenuto*, caracteristice muzicii academice), aici autorii îmbină ambele principii care au determinat crearea unei forme instabile, cu alternare a câtorva „valuri”, fie interpretate în tempo mișcat, fie tratate *rubato*.

Este binecunoscută creația din folclorul orășenesc *Ciocârlia*, care reprezintă o piesă de virtuozi pentru instrumentiști. Pentru vocaliști, interpretarea acesteia este la fel de dificilă, datorită melodiei și tempo-ului rapid. Ei au posibilitatea să-și etaleze măiestria interpretativă, utilizând tehnici precum improvizația, caracterul declamator, schimbarea ritmului și a tempo-ului inițial. Exersarea *Ciocârliei* facilitează folosirea diferitor modalități de emisie vocală pentru a obține o coloristică mai amplă a timbrului, utilizarea pe larg a procedurii numit *scat*, care are o tangență directă cu *lălăitul* din muzica folclorică. În cadența vocală din *Ciocârlia* este dezvoltat procedeul de ornamentare a melodiei de bază prin utilizarea melismelor, trilurilor, multiplelor intervale executate prin *glissando* ascendent și descendent, astfel imitând cântul păsărilor. Pe lângă linia melodică notată, interpreta folosește și sunete *parlato*, în baza cărora poate să improvizeze, să strige, să vorbească.

Unele versiuni vocale ale *Ciocârliei* se apropie mult de specificul interpretării jazistice. Observăm utilizarea tehnicii *scat*, care permite crearea liniilor melodice dezvoltate într-un tempo rapid avansat și demonstrarea pe deplin a măiestriei de a improviza.

Un aport considerabil în procesul de studiere a manierei de interpretare a *musical*-ului îl are cunoașterea romanței de circulație folclorică. Romanța, fiind o piesă vocal-instrumentală de dimensiuni reduse, specifică pentru muzica de salon a sec. XIX, a evoluat în timp, și-a dezvoltat limbajul și forma muzicală, dar și-a păstrat, în cea mai mare parte, conținutul liric, elegiac, melancolic, sensibilizând prin mesajul verbal și muzical. Marile voci care s-au remarcat prin interpretarea acestui gen au fost Maria Tănase, Gică Petrescu, Ioana Radu, Mia Braia s.a. Tânăra generație își manifestă interesul față de acest gen muzical, participând cu regularitate în cadrul festivalurilor de gen, cum sunt *Crizantema de Aur* de la Târgoviște și *Crizantema de Argint* de la Chișinău, obținând rezultate remarcabile la cele două compartimente: interpretare și creație.

Chiar dacă cele mai reprezentative *musical*-uri aparțin occidentului: *West Side Story*, *Wizard of Oz*, *Notre-Dame de Paris*, celebrele lucrări ale lui Andrew Lloyd Weber: *Cats* (1981), *Phantom of the Opera* (1986) ș. a., având un limbaj muzical corespunzător, folosirea romanței de circulație folclorică și ale altor creații din repertoriul tradițional menționate anterior ca exerciții sunt valoroase în însușirea *musical*-urilor, inclusiv ale celor străine de limbajul muzical românesc.

Constatăm, așadar, că importanța cunoașterii și utilizării creațiilor vocale folclorice pe post de exerciții și procedee tehnice în procesul de însușire a artei vocale în muzica de estradă

este indiscutabilă. Creațiile vocale folclorice conțin diferite elemente intonaționale, ritmice, de expresivitate etc., care, fiind exersate după o metodă anumită și direcționate spre însușirea unei anumite tehnici din muzica ușoară, jazz, rock ș.a. va facilita procesul de învățare și va permite cunoașterea profundă a diferitor domenii ale artei muzicale.

Referințe bibliografice:

1. OPREA Gh., AGAPIE L. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și pedagogică, 1983.
2. [online]. [accesat 03.03.2015] Disponibil on-line: <http://www.sperling.it/accademia-di-canto-danila-satragno/>.
3. TRUICULESCU, M. *Cantul vocal profesionist*, Cluj-Napoca: Editura Renașterea, 2011.
4. RĂDULESCU-PAȘCU, C. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*, București: Editura Muzicală, 1998.

STUDIAREA ȘI INTERPRETAREA MUZICII TRADIȚIONALE ÎN BAZA CERCETĂRII FONOGRAMELOR EXPEDIȚIILOR FOLCLORICE

THE STUDY OF TRADITIONAL MUSIC AND ITS PERFORMANCE BASED ON THE ANALYSIS OF RECORDINGS FROM FOLKLORE EXPEDITIONS

VICTOR BOTNARU,

Maestru în artă, conferențiar universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. Una din trăsăturile generale și specifice ale folclorului este transmiterea orală din generație în generație în procesul circulației sociale. Dar în cazul lăutarilor, profesioniștii domeniului, ei trebuie să treacă inevitabil o perioadă de ucenicie, care se efectua în cadrul breslelor de lăutari sau în sânul familiilor de lăutari. Astăzi cântecul popular și instrumentele populare se studiază în instituțiile speciale de învățământ. Autenticitatea muzicii folclorice ține de respectarea stilului și manierei de interpretare în formă și conținut tradițional. Acestea se învață prin audierea nemijlocită a anumitor creații, prin analiza și emiterea procedeele caracteristice de interpretare a muzicii populare. Propunem una din metodele de însușire a muzicii populare – cercetarea fonogramelor expedițiilor folclorice care conține: transcrierea și interpretarea artistică a creațiilor selectate pentru studiere.

Cuvinte-cheie: folclor, învățământ, cântec, lăutar, profesionist.

Summary. One of the general and specific traits of folklore is the oral transmission from generation to generation in the social circulation process. However, in the case of the lautari, professionals of this field, they must inevitably pass through a period of apprenticeship, that takes places within the brotherhoods of lautari or in families of lautari. Nowadays, the folk song and folk instruments are studied in special educational institutions. The authenticity of folk music depends on the observance of style and performance manner in traditional form and content. These are learned through direct audition of certain pieces of music, by analyzing and emitting characteristic folk music performance procedures. We propose one of the methods of studying folk music – the study of phonograms of folk expeditions, containing the artistic transcription and performance of pieces of music selected for study.

Keywords: folklore, education, song, lautari, professional.

Una din trăsăturile generale și specifice ale folclorului este transmiterea orală, din generație în generație, în procesul circulației sociale. Dar în cazul lăutarilor, - profesioniștii domeniului, - ei trebuie să treacă inevitabil o perioadă de ucenicie, care se efectua în cadrul breslelor de lăutari sau în sânul familiilor de lăutari. Muzicienii populari, ca și oamenii obișnuiți, învață muzica populară și instrumentele muzicale după auz, dar în anumite cazuri învățau și pe note. Răspunzând cerințelor societății în cadrul căreia trăiesc lăutarii, repertoriul lor cuprinde: balade, doine, hore, cântece de petrecere, cântece de dragoste, cântece de lume, haiducești, melodii de joc rituale și altele.

Un atribut indispensabil în arta interpretativă a lăutarilor este utilizarea instrumentelor muzicale. Există o deosebire între modul de îmbinare voce – instrument în interpretarea țărăneasă și cea lăutărească și chiar în execuția vocală. Cântăreții neprofesioniști se acompaniază, în special, cu vechile instrumente țărănești: fluier, cimpoi, rar cobză; iar lăutarii cântă din viori, cobză sau cu tarafuri variabile ca număr și tip de instrumente. Nu există o ruptură între cele două categorii, din punct de vedere al procedeelelor esențiale folosite, atâta doar că, în cazul lăutarilor, fiind vorba de profesioniști, ele sunt mai dezvoltate, adăugându-se și unele aspecte noi.

În procesul de ucenicie a lăutarilor se învață tehnica de interpretare la instrument, apoi însușirea procedeelelor de acompaniament, după care se trecea la învățarea melodiilor. Pentru cântăreț bazele învățământului nu constau în tendința de a memora numai, ci în dobândirea abilității de a recompune cântecul, recombinația și remodelarea de teme și procedee.

De netăgăduit este rolul important pe care îl are în deplina manifestare a cântecului popular, talentul artistic al cântărețului din punct de vedere al interpretării dramatizate. Tot ceea ce face el urmărește realizarea unor efecte artistice cât mai puternice și tenace. Aceasta se efectuează cu bună știință, cu intenție lucidă și cu premeditare. Lăutarii înșiși interpretau cântecele lor. Este de remarcat funcția expresivă a instrumentului, datorită căruia se îmbogățesc resursele sonore, se obțin imagini noi, puternice și de o variație expresivă mai mare, de natură melodică, ritmică și armonică. Intervenția instrumentală este în același timp și un stimulent al fanteziei interpretului.

Astăzi cântecul popular și instrumentele muzicale populare se învață în instituțiile speciale de învățământ, muzica populară fiind tratată de pe pozițiile muzicii serioase, în sensul că „în microcosmosul popular domnește o ordine tot atât de logică și de precisă ca și în arhitecturile mărețe ale clasicilor muzicii culte”, după cum afirma C. Brăiloiu [după T. Alexandru, 1, p.478].

Propunem una din metodele de însușire a muzicii populare – cercetarea fonogramelor expedițiilor folclorice care conține transcrierea și interpretarea artistică a creațiilor selectate pentru studiere. Autenticitatea muzicii folclorice ține de respectarea stilului și manierei de interpretare a creațiilor tradiționale. Acestea se învață prin audierea nemijlocită, analizarea și emiterea procedeelelor caracteristice de interpretare. Aceeași metodă este utilizată pentru studierea stilurilor muzicale.

Doar documentul sonor „reține” toate particularitățile execuției nemijlocite, pe teren, și utilizarea lui în procesul de studiu este esențială. Însă, pentru însușirea creațiilor folclorice nu este de-ajuns doar audierea lor. Este necesar de a avea acest document sonor în forma lui grafică, în notație muzicală. C. Brăiloiu subliniază: „numai o mână sigură, slujită de o ureche încercată va ști să reproducă în chip credincios prin scris toate particularitățile cântării populare” [după E. Comișel, 2, p.181]

Ținem să subliniem importanța realizării transcrierilor de un înalt nivel științific, cu respectarea tuturor rigorilor impuse de aceasta. Se știe că în studierea folclorului muzical problema principalului document de lucru este principială, el fiind acel instrument „intermediar” dintre fonograma imprimată și procesul de însușire practică a melodiei respective.

Aducem pentru ilustrare – transcriere și interpretare – trei lucrări selectate din fondul de înregistrări al cabinetului de Folclor AMTAP:

Cântecul haiducului, interpreți – Adam Vlas, voce și cobză; Constantin Vlas, vioară, satul Ceplenița, Iași, România;

Doină, interpret Ion Mihai, fluier, satul Cucuruzeni, Orhei;

Ciobăneasca a) *Țiitura ciobanului*, interpret Petic Ion, fluier, satul Milești, Nisporeni,

b) *Melodie ciobăneasă*, interpret Miroznenco Constantin, fluier, satul Manta, Vulcănești (vezi exemplele muzicale).

Îmbinarea creativă a celor două modalități de abordare a unei creații folclorice în procesul de învățare a acesteia, - ne referim la audierea documentului sonor și transcrierea lui

științifică - ne va permite cunoașterea în profunzime a creației, reproducerea cât mai veridică și posibilitatea de recreare pentru a da o nouă viață unui document de arhivă.

Referințe bibliografice:

1. ALEXANDRU, T., Constantin Brăiloiu (1893-1958) **În:** *Revista de Etnografie și Folclor*. București, Tomul 13, nr. 6. 1968.
2. COMIȘEL, E. *Studii de etnomuzicologie*, vol. II, București: Editura Muzicală, 1992.

Sub poale de codru verde

Liber

Voce

Cobza (Vioara)

Hai, hai, Sub poa - le de co - dru ver - de, o ra - zĂ de foc se ve - de.

Nu ztiu ra - zali po - to - li - tÂ Ori de hai - duci, o - co - li - tÂ

Nu ztiu ra - zali po - to - li - tÂ Ori de hai - duci, o - co - li - tÂ mÂ.

Hai, Nu ztiu ze - ce, doi - spre ze - ce, Pes - telo su - tÂ ce mai tre - ce,

Toți fri - geau cî - te/un ber - be - ci, Toți fri - geau cî - te/un ber - be - ci.

CÂ - pi - ta - nul cel mai ma - ri, El fri - gea o go - ni - toa - ri. MÂ.

Hai, «i n/o fri - ge cum se fri - ge, Mi/o în - ha - zÂ prin cîr - li - ge,

Mi/o su - cez - te prin bel - ciu - ge, Pe/o par - te îi cur - ge sân - ge,

Ca sÂi fi - e car-nea dul - ce, MĂ, Hai, Ca sÂi fi - e car-nea dul - ce. MĂ.

Hai, «i iar ver - de clo - co - tici, Plin îi cod - ru de voi - nici.

La tot fa - gu câ - te cinci, La tot fa - gu câ - te cinci. MĂ.

Tot cu flin - te ghin - tu - i - te, «i cu ghioa - ge ne - stru - ji - te,

Pen - tru lup - tĂ pre - gĂ - ti - te! MĂ.

DOINA

Liber

Fluier

The score for 'DOINA' is written for a flute (Fluier) in 6/8 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several measures, including trills (tr) and first/second endings. The first ending leads back to the beginning, and the second ending leads to a final cadence. The score is divided into three systems.

ȚIITURA CIOBANULUI

Repejor

Fluier

The score for 'ȚIITURA CIOBANULUI' is written for a flute (Fluier) in 2/4 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several measures, including trills (tr) and first/second endings. The first ending leads back to the beginning, and the second ending leads to a final cadence. The score is divided into two systems.

MELODIE CIOBANEASCA

The score for 'MELODIE CIOBANEASCA' is written for a flute (Fluier) in 2/4 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of several measures, including trills (tr) and first/second endings. The first ending leads back to the beginning, and the second ending leads to a final cadence. The score is divided into three systems.

Petic Ion - a.n. 1914 s. Mile^{ti}, Nisporeni. fg. 728-5

Miroznenco Constantin - a.n. 1928 s. Manta, Vulcăne^{ti}. fg. 229

FOLCLORUL ÎN CERCETĂRI ETNOLOGICE ȘI SOCIOLOGICE

ȘTEFAN CEL MARE – EROU CULTURAL AL CONTEMPORANEITĂȚII

STEPHEN THE GREAT – CULTURAL HERO OF CONTEMPORANEITY

IRINA CIOBANU-SUHOMLIN,

Profesor universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. În articolul de față, autorul și-a propus să analizeze, în largi și variate contexte, mitologema Eroului Cultural aplicată chipului lui Ștefan cel Mare. Drept suport metodologic în realizarea ipotezei propuse ne pot servi cele două concepții științifice, și anume, arhetipul jungian al Eroului-Eliberator transformat într-un mit mesianic creștin despre Salvatorul Lumii, pe de o parte, și conceptul despre Eroul cultural ca personaj al miturilor și al eposului eroic, pe de altă parte. Intersectarea acestor concepții ne oferă posibilitatea, în primul rând, să extrapolăm mitologema universală Erou Cultural la mitologema Ștefan cel Mare, iar, în cel de al doilea, să urmărim diferitele manifestări ale mitologemei miturilor arhaice care se transformă într-o ideologemă-concept a societății românești contemporane din Republica Moldova, reflectând valorile publice și constituind un reper pentru autoidentificare și autovalorificare.

Cuvinte-cheie: Erou Cultural, Ștefan cel Mare, arhetip, mitologemă, ideologemă.

Summary. In this article, on the wide and varied field we aimed to analyze the Cultural Hero mythologem applied to the image of Stephen the Great. As a methodological support in achieving the proposed hypothesis can serve both scientific concepts, namely, the Jungian archetype of the Hero-Liberator turned into a Messianic Christian myth about the Savior of the World, on the one hand, and the concept of the Cultural Hero as a character of myths and the heroic epic, on the other hand. The intersection of these concepts enables us, first, to extrapolate the Cultural Hero universal mythologem to Stephen the Great mythologem, and, second, to consider various manifestations of archaic myths mythologem transformed into a ideologem-concept of the contemporary Romanian society in the Republic of Moldova, reflecting public values and constituting a reference mark for self-identification and self-recovery.

Keywords: Cultural Hero, Stephen the Great, archetype, mythologem, ideologem.

În articolul de față ne-am propus să trasăm unele direcții noi de abordare a fenomenului de importanță culturală majoră pentru societatea noastră, a chipului binecredinciosului Voievod Ștefan cel Mare¹ privit din perspectivă mitologică. Pornind pe această cale, se merită de a testa unele metodologii deja existente, de a pătrunde în diverse straturi culturale și științifice în căutarea unei viziuni de ansamblu sau chiar de sinteză în domeniu. Prin acest articol, așadar, vom prezenta unele rezultate ale încercării de sondare a unui strat de reprezentări destul de vechi care se regăsesc astăzi în construcțiile mental-culturale ale societății contemporane din Republica Moldova și care, la rândul lor, au condiționat manifestările mitologemei Ștefan cel Mare în creația muzicală a contemporanilor noștri. Astfel, scopul studiului nostru este găsirea unor semnificații culturale suplimentare într-un domeniu tradițional și bine așezat care însă denotă și unele procese mutative.

Chipul legendar al Marelui Voievod Ștefan cel Mare a reușit să rupă lanțurile timpului istoric, dobândindu-și o viață veșnică în calitate de erou literar, muzical-folcloric, teatral-dramaturgic etc. Istoria națională și folclorul, mitologia profană și artele înalte – în toate

¹ Ștefan al III-lea, numit Ștefan cel Mare (n. 1433, Borzești – d. 2 iulie 1504, Suceava, înmormântat la mănăstirea Putna), fiul lui Bogdan al II-lea. Perioada domniei – 1457–1504.

aceste rămuri ale culturii naționale sunt depozitate mărturii cultural-istorice și artistice despre faptele eroice și calitățile exemplare, admirabile ale domnitorului-viteaz. Putem remarca că ștefanologia se dezvoltă foarte activ, în special la *fin de siècle*, acumulând o mulțime de informații de caracter empiric. Începând cu anii 90 însă au fost întreprinse unele încercări, destul de reușite, de sistematizare a rezultatelor acumulate, ca de exemplu, studiul *Ștefan cel Mare în tradiția populară românească* de Mihai-Alexandru Canciovici [1]. Cartea reprezintă o contribuție importantă în *tipologia* legendelor după *criteriul tematic*. Autorul propune „schema-tip” a legendelor despre Ștefan cel Mare și Sfânt, bazându-se pe tipologia generală a legendelor românești catalogate de Tony Brill [1, p.13] și o ilustrează prin diferite legende populare românești despre Marele Voievod.

Rezultatele științifice obținute de etnologul român au o semnificație metodologică pentru studiul nostru. În primul rând, acestea confirmă eficacitatea aplicării metodei sau strategiei *reducționiste* – (reducerea fenomenelor mai complicate la componente mai simple). Este o încercare reușită de a reduce o multitudine de manifestări folclorice la un număr limitat de tipuri teoretice (390 de legende au fost reduse la circa 50 de teme identificate). În al doilea rând, studierea materialelor legate de chipul lui Ștefan cel Mare prezentate într-o formă schematică, descoperă o lacună principală în vederea problemei puse în discuție. De fapt, modelul tipologic construit reflectă exhaustiv planurile *istoric* și cel *legendar*, fiind insuficient însă pentru planul *mitic*. Nu pretindem la modelul complet de sistematizare a manifestărilor de interpretare a chipului Marelui Voievod. Dar reieșind din faptul aprecierii de către societatea românească a faptelor eroice și de vitejie în datinile și legendele despre Ștefan cel Mare, propunem structurarea tematicii în următoarele 3 niveluri: 1. fapte istorice; 2. legende; 3. mituri. În acest caz, schema-tip propusă de Mihai-Alexandru Canciovici va arăta astfel:

SCHEMA-TIP A TEMATICII ÎN LEGENDELE POPULARE ROMÂNEȘTI
DESPRE ȘTEFAN CEL MARE (după M.-A.Canciovici)

Domenii	OMUL/DOMNITOR				POLITICA INTERNĂ		POLITICA EXTERNĂ	
Teme / Niveluri	Portret fizic	Caracterologie	Familie	Moartea și postmortem	Relații social-politice	Construcții laice și bisericești	Luptele cu vrăjmașii	Relații diplomatice
Istoria								
Legende								
Mituri								

Vom demonstra diferența nivelurilor, de exemplu, analizând prima coloniță – portretul fizic.

Primul nivel – în istoria reală fixată în cronici și anale. De exemplu, din *Cronicul* lui Grigore Ureche aflăm: „Fost-au acestu Ștefan vodă om nu mare de statu, mândru și de grabu vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospéte omorâea fără județu. Amintrilea era om întreg la fire, neléneșu, și lucrul său îl știia a-l acopieri și unde nu gândii ai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter...” [2, p. 120-121].

Imaginile din icoane (frescele mănăstirilor, *Tetraevanghelul* de la Humor, 1473) confirmă statutul domnesc: îmbrăcăminte domnească (pelerină lungă, cusută cu fir de aur și argint); fața prelungă, ochi mari, privire pătrunzătoare, culorile aurie și roșie.

Al doilea nivel – în balade și legende. De exemplu, din *Cântecele lui Ștefan Vodă* culese de V. Alecsandri: „Ștefan Vodă, Domn cel mare, /seamăn pe lume nu are, /decât numai mândrul soare”. Din alt cântec cules de Vasile Alecsandri: „Ca un șoim voinic și tare” [3, p.145].

Al treilea nivel – în mituri: întruchiparea arhetipului Eroului și Salvatorului, simbolul puterii (militare, statale, bărbătești, spirituale etc.).

Evident, pentru studiile folcloristice modificarea propusă a schemei tematice nu este relevantă. Pentru studiile culturologice, însă, ea deschide orizonturi noi. Unica precizare care se impune este completarea celor 3 niveluri de percepere a chipul lui Ștefan cel Mare și Sfânt în memoria colectivă cu două domenii actuale pentru creația artistică: **profan/laic – sacru/cult**.

În domeniul **profan** actualizat de **tradiția folclorică** românească are loc transformarea evenimentelor și personajelor istorice în legende populare și în mituri. Sacralizarea chipului marelui Voievod s-a produs mai întâi tot în credința populară. În **tradiția cultă** se observă deopotrivă transformarea personajelor istorice și a celor deja transfigurate folcloric de conștiința populară, în materia literaturii și artelor înalte.

E de remarcat, printre altele, că tipologia semnificațiilor culturale cu privire la chipul lui Ștefan cel Mare nu se limitează la schema-tip a tematicii baladelor, chiar și în varianta completată. Suntem convinși că studierea chipului binecredinciosului Voievod realizat în materia diferitelor câmpuri culturale cu metodele specifice diferitelor domenii științifice deschide perspective noi.

Evident, că abordarea propusă merită un studiu mai amplu decât un singur articol. Aici, însă, putem trasa unele direcții noi. Astfel, în domeniul *literaturii și folclorului*, de exemplu, este posibilă investigația paralelei semantice **Ștefan cel Mare și haiducii**, cu toate luptele și biruințele lor, cu calități excepționale de vitejie și voinicie admirate de popor, precum și gradul de sfințenie acordat unora dintre ele.

În domeniul *etnologiei românești* rămâne actuală problema **identității naționale și culturale (românismul) și chipului lui Ștefan cel Mare și Sfânt**².

În domeniul *etnopsihologiei românești* prezintă interes dimensiunea etnopsihologică a legendelor despre Ștefan cel Mare – psihologia personajelor, observarea mecanismului elaborării structurilor compoziționale, exemplaritatea etc.³

Problema **chipului lui Ștefan cel Mare în mediul și spațiul urban** (se are în vedere urbanismul ca un concept rațional-mental) – monumente, materiale publicitare etc. - se referă la domeniul *antropologiei culturale*. Monumentul marelui domnitor precum și imaginile lui merită o abordare aparte în lumina relației dintre lumea rurală și concepția polis-urilor, statutul de capitală a unei țări care pretinde a fi europeană (statutul Chișinăului), dar și a conceptului mitologic de centru – al casei, al orașului (M. Eliade).

Notăm ocazional (fugitiv), că în centrul Chișinăului este evidentă concurența plastică dintre monumentul binecredinciosului Voievod și piatra memorială (piatra reprezentând simbolul puterii dumnezeiești) – un element al cultului strămoșilor. Pare paradoxal, dar piatra este și un element al iconografiei lui Ștefan, Sfântul întâiul mucenic și arhidiacon (primul martir creștin) fiind executat prin uciderea cu pietre pentru predică creștină prin judecata Sinedrionului. Drept consecință, contra voinței noastre, apar niște conotații nedorite și controversate.

Problema **stereotipurilor (clișeele) etnice și apologia chipului Marelui Voievod** este una interdisciplinară care vizează atât domeniul etnopsihologic cât și cel *ideologic*, adoptat de PR-tehnologii contemporane. Imaginea-concept al domnitorului moldav care s-a creat în societatea românească este un subiect al disciplinei *imagologia* constituind un domeniu al *psihosociologiei*.

Merită atenția *sociologilor* dimensiunile sacrului și profanului în perceperea figurii lui Ștefan cel Mare și Sfânt în calitatea sa de *simbol al puterii*. Omul puterii excepționale, domnitorul Moldovei a rămas atât în analele istoriei, cât și în conștiința poporului ca posesorul celor două puteri:

2 Să ne amintim că figura Marelui Voievod a fost asimilată națiunii române în perioada romantismului național. Nicolae Iorga a fost, poate, unul din primii, care îl asociază aspirațiilor naționaliste ale epocii: „Într-însul găsisse poporul românesc cea mai curată și mai deplină icoană a sufletului său: cinstit și harnic, răbdător fără să uite și viteaz fără cruzime, strașnic la mânia și senin în iertare, răspicat și cu măsură în grai, gospodar și iubitor al lucrurilor frumoase, fără nici o trufie în fațele sale” [4, p. 215].

3 În acest context merită de menționat un studiu recent dedicat caracterologiei personajelor populare românești: [5].

- Putere politică, statală, militară etc.⁴.
- Credința ca putere spirituală⁵.

La etapa actuală este vizibilă restructurarea unor elemente arhaice, care produce mutarea codurilor politice, sociale și culturale specifice societății românești într-o perioadă istorică și culturală nouă. Numele propriu Ștefan cel Mare capătă toate calitățile unei construcții mentale a societății românești, în care sunt sintetizate unele stereotipuri ideologice sau mitologice⁶ despre putere, națiune, stat, caracter, etc. Formarea mitologemei Ștefan cel Mare coincide cu procesul de sacralizare a numelui și a figurii istorice cu toate atributele necesare. Intersectarea mitologemei discutate ca elementul conceptual al valorilor sociale idealizate și hiperbolizate cu ideologema în calitate de semn al conștiinței românești acoperă astăzi un câmp spiritual foarte important pentru societatea din Republica Moldova.

Pe acest câmp larg și variat ne-am propus să analizăm mitologema Eroului Cultural aplicată chipului lui Ștefan cel Mare. Drept suport metodologic în realizarea ipotezei propuse ne pot servi cele două concepții științifice, și anume, arhetipul jungian al Eroului-Eliberator transformat într-un mit mesianic creștin despre Salvatorul Lumii, pe de o parte, și conceptul despre Eroul Cultural ca personaj al miturilor și al eposului eroic, pe de altă parte. Intersectarea acestor concepții ne oferă posibilitatea, în primul rând, să extrapolăm mitologema universală Erou Cultural la mitologema Ștefan cel Mare, iar, în cel de al doilea, să urmărim diferitele manifestări ale mitologemei miturilor arhaice în spațiile culturale, sociale și politice actuale. Ștefan cel Mare nu este un *erou mitic*, cel al miturilor antice, ci un *erou mitizat*.

Filologii au depistat calități congruente ale ideologemelor-concepte, în care se încadrează nume proprii ale unor figuri istorice, dar și arhetipuri universale [6]. Asimilarea într-un singur concept a diferitelor imagini, idei, simboluri, mituri se datorează plasticității ideologemelor. Astfel, ideologema, mitologema și arhetipul funcționează adesea într-un câmp spiritual comun, fiind actualizate și reactualizate în dependență de context.

Drept argumente pentru tratarea numelui și chipului lui Ștefan cel Mare în calitate de mitologemă apar unele clișee-atribute cu care este înzestrat acest personaj istoric, precum și unele expresii-apocriefe (neveridice) de tipul celebrei fraze atribuite de Barbu Ștefănescu Delavrancea Marelui Voievod în *Apus de Soare*: „Moldova nu este a mea, nu este a voastră, este a urmașilor noștri, a urmașilor urmașilor noștri, în veacul vecilor!” [7].

Vom prezenta aici și alte trăsături care confirmă conceptul mitologic al Eroului Cultural propriu chipului domnitorului moldav.

ARGUMENTE ÎN FAVOAREA CONCEPTULUI MITOLOGIC AL EROULUI CULTURAL

1. Polarizarea: Ștefan – despot, Ștefan – binecredinciosul Voievod.
2. Apocriefe (agiografii, mistificări, romantizarea).
3. Adoptarea de către mass-cultura: apariția kitsch-urilor.
4. Adoptarea de către puterile statului (Ceașescu, Snegur, Voronin, partidele politice, etc.).
5. Recunoaștere timpurie, în timpul vieții sale pământești.
6. Sacralizare (accentul ortodox).
7. Elemente de trixter (funcția unui dublor comic).
8. Reducționismul și vulgarizarea care provoacă formarea ideologemelor.

4 Menționăm un motiv nou care recent a fost introdus în exemple de creație populară: Ștefan cel Mare – luptător cu coruperea puterii statale.

5 Dat fiind faptul că sacralizarea domnitorului viteaz s-a produs în credința populară pe parcursul secolelor, în timp ce canonizarea lui Ștefan cel Mare sub numele “Binecredinciosul Voievod Ștefan cel Mare și Sfânt” a fost oficializată de Biserica Ortodoxă Română numai în anul 1992, generalizarea cultului bisericesc precum slujba sfântului și imnografia întrunește tiparul actual. În lumina raporturilor dintre funcțiile de apărare militară și ocrotire spirituală ni se pare demnă de remarcat problema **Ștefan cel Mare și Parascheva, ocrotitoarea Moldovei**.

6 În articolul dat mitul ca o formă specială, suprapersonală, cultural cauzată a conștiinței colective este tratat în aspect culturologic.

Pe parcursul mai multor secole chipul lui Ștefan cel Mare a căpătat mai multe calități specifice Eroului Cultural al miturilor ancestrale. Misiunea Eroului Cultural mitologic, care constă în lupta pentru transformarea în bine a lumii urmată de civilizarea acesteia în beneficiul oamenilor, se află într-o concordanță ideală cu canavaua istorică a vieții pământești a Marelui Voievod. Faptele emblematică ale vieții lui Ștefan cel Mare aparțin domeniilor celor două puteri omenești – puterea ca dominație socială (politică, militară, etc.) și puterea spirituală (credință) care în procesul de mitizare capătă caracter supraomenesc.

Însă mitologema Eroului Cultural se accentuează în special la etapele de schimbare a epocilor cultural-istorice, de modificare a paradigmelor mentale. Astăzi am putea să identificăm diferite etape în procesul de mitizare a acestui personaj istoric și să urmărim contribuția contemporaneității la zidirea mitului istoric despre Ștefan cel Mare.

Miturile tradiționale, având la bază anumite arhetipuri, au fixat experiența primordială de asimilare și conștientizare a lumii. Reprezentarea arhetipurilor în texte mitice se realizează datorită mitologemelor. Mitologemele arhaice în calitate de elemente constructive ale miturilor invadează mentalitatea omului contemporan reprezentând atribute necesare ale conștiinței mitologice umane în orice epocă. (Sub noțiunea de mitologemă vom subînțelege o imagine-simbol care întruchipează formele fundamentale și esențiale ale relației om-univers (lumea exterioară). Mitologema Eroului Cultural reflectă năzuința primordială a omului de formare a ordinii din haos, de organizare a lumii sociale și de dobândire a bunurilor culturale. Mitologema propusă spre dezbatere ne apare ca fiind una de actualitate constantă, reprezentând, totodată, mitologemele de bază care exprimă conceptul universului social – cel al societății.

Mitologema Salvatorului se realizează în chipul lui Ștefan cel Mare, care a avut misiunea de Biruitor al forțelor întunericului, al vrăjmașilor (demiurg). De fapt, arhetipul Salvatorului lumii este primordial, iar mitologema Eroului Cultural poate fi apreciată ca o derivare din arhetipul mesianic menționat, în cazul când componentei eroice i se asociază componenta culturală, de ex., cea spirituală.

În realitate, bazându-ne pe trăsăturile caracterologice, identificate de M.-A. Canciovici în textele baladelor populare românești, chipul lui Ștefan cel Mare întrunește cel puțin 4 arhetipuri bărbătești: Tatăl, Domnitorul, Eroul și Salvatorul (Misionar).

Istoria militară a lui Ștefan Vodă, legată de o succesiune infinită de lupte victorioase și înfrângeri omenești poate fi tratată ca echivalentul pasiunilor misterice sau încercărilor crâncene (eroice) în urma cărora Eroul dobândește valori spirituale sau culturale (în cazul dat – libertatea și pacea) pentru societate. Iar numărul supraliminar al bătăliilor câștigate și cel al lăcașelor sfinte construite de binecredinciosul Voievod generează o idee de *ciclicitate* care este considerată drept o trăsătură fundamentală a lumii miturilor.

Astfel, prin reprezentările colective despre Ștefan cel Mare ca ocrotitor militar și protector spiritual al Moldovei (stăpân și patron al spațiului și spiritului), conducător de o voință puternică și erou excepțional (calități remarcabile al unui titan sau demiurg), etc. s-a format un concept complex *Ștefan cel Mare* care pe parcursul secolelor a evoluat într-o imagine mitologizată de Lider. Apelarea la unele interpretări ideologice ale arhetipurilor menționate care a avut loc începând cu cea de-a doua jumătate a secolului XIX până în zilele noastre a generat o ideologemă-arhetip. Sensul ideologic al imaginii arhetipale, așadar, are ca rezultat o înlocuire sau chiar o mutație simbolică a ideologemei de Lider (Conducător) descrisă mai sus.

Contribuția muzicală la zidirea miturilor istorice contemporane constituie un capitol aparte în studiul mitologemei *Ștefan cel Mare*. În căutarea unui limbaj muzical adecvat pentru realizarea artistică a imaginii arhetipale și profund încărcate cu o semantică ideologică, compozitorii din Republica Moldova se adresează unor mijloace universale arhicunoscute și demult aprobate în practica componistică. Problema întruchipării arhetipurilor primordiale jungiene în materia muzicii se rezolvă prin corelarea lor cu arhetipurile muzicale.

De exemplu, arhetipul muzical al Evocării corespunde perfect arhetipului Eroului care stă la baza mitologemei Ștefan cel Mare. Arhetipul Evocării se dezvoltă în situații de mobilizare

colectivă la proteste, bătălii, războaie și alte acțiuni active ale societății fiind sonorizat în chemarea liderului societății. Gestică chemării cuprinde imaginea mâinii încordate, ridicate brusc. Conform cercetătorului rus D. Kirnarskaia [8, p. 80-82], arhetipul comunicativ al Evocării se caracterizează printr-un complex de mijloace muzicale precum ritmul cadențat, accentuat, linia melodică energică, de tip zigzag, cu profil ascendent, dominația majorului, diapazonul și volumul orchestral larg, intensitatea tare, *tutti* orchestral, instrumente de alamă, tempou *allegro moderato*. Arhetipul muzical exprimă activitate, agresivitate și patos, încurajare.

De aici vine și predilecția compozitorilor pentru domeniul coral, vocal-simfonic, uneori cu soliști, caracterul de laudă, proslăvire, panegiric al muzicii, inclusiv genurile mici de imn, odă, genurile ample de cantată și oratoriu, precum și de opera eroică. Întruchiparea imaginii domnitorului viteaz⁷ în lucrările muzicale academice constituie o linie tematică aparte în creația compozitorilor din Republica Moldova. Drept exemple în acest sens pot servi Cantata *Ștefan cel Mare* (1947) de Șt. Neaga, Oratoriul *Ștefan cel Mare și Sfânt* pentru bas, mezzosoprano, cor mixt și orchestră simfonică, (1996) de T. Zgureanu. Pe fundalul acestor lucrări, poemul coral *La moartea lui Ștefan Vodă* (1988) de T. Chiriac scris pe textul lui Ștefan O. Iosif (reprezentând o prelucrare a unei melodii folclorizante ce aparține unui autor anonim) se deosebește prin caracterul său elegiac-epitafic [9]. Opera *Ștefan cel Mare* de Gh. Mustea încă nu a fost prezentată publicului, deoarece se află în proces de travaliu. Creațiile menționate încă nu au fost supuse analizei din punct de vedere a realizării arhetipurilor muzicale în corespundere cu tematica vizată.

În concluzie, rămâne să constatăm actualitatea și importanța imaginii-concept *Ștefan cel Mare* în care se intersectează calitățile unei ideologeme cu trăsăturile mai multor arhetipuri, ce le acordă o dimensiune mitologică.

Unitatea culturii este asigurată datorită statorniciei unor formule stabile, din care face parte tema și mitologema *Ștefan cel Mare*. Însă, ca și orice alt motiv sau temă de circulație multimilenară, mitologema discutată capătă semantică diversă în diferite contexte cultural-istorice.

Situația formată în jurul chipului Marelui Voievod în perioada de după dobândirea independenței Republicii Moldova ne oferă prilejul de a face câteva afirmații cu privire la reactualizarea procesului de mitologizare. Se poate constata, că noul mit care se construiește în jurul lui Ștefan cel Mare în calitate de Erou cultural devine astăzi un mit central al societății din Republica Moldova, reflectând valorile publice și constituind un reper pentru autoidentificare și autovalorificare.

În căutarea unei noi ideologii sociale la etapa de tranziție pe care o parcurge statul multietnic Republica Moldova, manifestările mitologemei Ștefan cel Mare în materia artistică, inclusiv în cea muzicală, pot fi apreciate ca un simptom al așteptărilor publice ale societății, reprezentând, totodată, un mijloc de manipulare a conștiinței publice și un jalon al proceselor culturale și al valorilor artistice.

Referințe bibliografice:

1. CANCIOVICI, M.-A. *Ștefan cel Mare în tradiția populară românească*. Chișinău: Știința, 1994. ISBN: 5-376-01662-5.
2. URECHE, G. *Letopisețul Țării Moldovei*. Ediție îngrijită, studiu introductiv, indice și glosar de P. P. Panaiteșcu. Ed. a 2-a. București: ESPLA, 1958.
3. ALECSANDRI, V. *Poezii populare ale românilor*. Chișinău: Litera internațional, 1998. ISBN 9975-74-094-4.
4. IORGA, N. *Istoria lui Ștefan cel Mare pentru poporul român*. București: Editura pentru literatură, 1966.

⁷ Procesul de căutare a figurii istorice pentru poziția unui Lider în sensul arhetipal ideologic din creația componistică din Republica Moldova a sec. XX a demarat cu oratoriul lui Ștefan cel Mare (1947) de Șt. Neaga și a fost continuat în special în deceniul al nouălea, în perioada de independență, cu lucrările de Teodor Zgureanu, precum *Închinare lui Petru Movilă* pentru cor mixt și pian, versuri de Nicolae Dabija (1996). *Ștefan cel Mare și Sfânt*: oratoriu pentru bas, mezzosoprano, cor mixt și orchestra simfonică (1996), opera *Decebal* (1998), *Mărire Burebista*: poem pentru orchestră simfonică mare (2001), cu opera *Alexandru Lăpușneanu*, după nuvela de Constantin Negruzzi (1985) de Gh. Mustea.

5. CANCIOVICI, M.-A. *Tipuri umane în snoava populară românească: Studiu caracterologic*. București: Editura Etnologică, 2006. ISBN 973-86616-6-5.
6. МАЛЫШЕВА, Е.Г. Идеология как лингвокогнитивный феномен: определение и классификация. В: *Политическая лингвистика*. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2009. Вып. 4 (30), с. 32–41.
7. DELAVRANCEA, B. Apus de soare: dramă în IV acte. In: Barbu Delavrancea. *Teatru: Apus de soare. Viforul. Luceafărul*. București: 100 + 1 Grammar, 1997, p. 5–63.
8. КИРНАРСКАЯ, Д.К. *Психология специальных способностей. Музыкальные способности*. Москва: Таланты – XXI век, 2004. ISBN 5-902592-01-1.
9. CHISELIȚĂ, V. Un poem coral de Tudor Chiriac: *La moartea lui Ștefan Vodă*. In: *Ștefan cel Mare și Sfânt: 500 ani de nemurire*. Chișinău, 2004, p. 26–30.

VALORI ȘI POTENȚIALITĂȚI CULTURAL-EDUCAȚIONALE ALE TINEREI GENERAȚII PRIN FOLCLOR

FOLKLORE VALUES AND ITS CULTURAL-EDUCATIONAL POTENTIAL FOR THE YOUNG GENERATION

TATIANA COMENDANT,

Conferențiar universitar, doctor în sociologie,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

ARINA ȚURCAN,

Lector superior, master în psihologie,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. Obiectivul de bază propus în efectuarea prezentului studiu este depistarea nivelului de receptare a valorilor culturale, valorificarea și promovarea creațiilor artistice naționale în rândurile tinerilor din țară. Cercetarea s-a realizat prin aplicarea ghidului de interviu, având ca respondenți 101 studenți de la AMTAP. Rezultatele studiului au scos în evidență gradul de cunoaștere a folclorului de către tânăra generație, dar și potențialitățile cultural-educative prin care se produce asimilarea și practicarea culturii populare.

Cuvinte-cheie: cultură, valoare, educație, folclor, creații folclorice, sărbătoare.

Summary. The basic objective proposed in the present paper concerns the discovery of the level of understanding of cultural values, the valorization and promotion of national artistic creations by the young people of the country. The research was carried out by applying interview thinking with 101 interviewed students from the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. The results of the study made evident the level of the young people's knowledge of folklore and their cultural-educational potentialities of assimilating and practising folklore culture.

Keywords: culture, value, education, folklore, folk creations, holiday.

Cultura populară a unui neam este un sistem complex care ne fascinează prin modul impecabil de sincronizare și armonizare, prin maniera în care respectă anumite tipare, teme, subiecte comune similare. Fiecare popor își are particularitățile naționale specifice care formează propria identitate națională. În cultura noastră tradițională, datinile și obiceiurile pe care folcloriștii le numesc calendaristice, împreună cu cele din ciclul familial, formează un sistem de interrelații, un sistem corelat cu viața omului, cu viața comunității, localității și a neamului ca fundament al societății tradiționale.

Demersul nostru științific a pornit de la ideea lui Eduard Spranger (1882-1963), savant „ce va pune bazele pedagogiei culturii propriu-zise”, că „...omul devine om prin asimilarea culturii obiective” [1, p.182]. După Sprenger, „viața” culturii cuprinde două aspecte: crearea de cultură și propagarea acesteia. Educația cuprinde trei aspecte:

- receptarea *valorilor culturale*;
- trăirea sau vibrarea spiritului subiectiv în contact cu *valorile* supraindividuale;
- crearea *valorilor*” [2, p.121]. Termenul de *valoare* este de origine latină: „valor”, „valere” – „a fi bun, purtător”, apoi „a valora” [3, p.539].

În știința sociologică, *valorile* sunt determinate ca „idei abstracte despre ceea ce este dezirabil (plăcut), corect să urmărească majoritatea membrilor unei societăți” [4, p.50]. Formarea atitudinilor și învățarea *valorilor* reprezintă un demers complex și de durată.

Fiecare *cultură* este actualizarea unei potențialități a ființei umane într-un loc bine precizat de pe Pământ și într-un moment bine determinat al Istoriei... *Cultura* este expresia sintetică a cunoașterii realului, a poziționării noastre față de el. *Cultura* este o „prelungire” a naturii, a realității în gândire, atitudinile și sentimentele noastre față de acestea. În viziunea marelui gânditor Lucian Blaga, „Cultura este, de fapt, expresia unui mod de existență...” [5, p. 402]. Facultatea de a abstractiza este atributul esențial al omului și se poate spune că toate celelalte calități depind de ea. Cu ajutorul capacității de abstractizare a fenomenelor s-a născut arta, religia și, în final, știința, adică tot ceea ce înglobează noțiunea de *cultură*.

Simion Mehedinți specifică ce înțelege prin *educație*: „prin *Educație*, înțelegem suma tuturor acțiunilor prin care individul este pus în stare să moștenească tot ce este esențial (din tradiția [...] de „*cultură*”) a neamului din care face parte, precum și din patrimoniul obștesc al omenirii pentru a dezvolta cât mai complet însușirile sale creatoare, atât spre folosul său personal, cât și al națiunii, fără de care nu poate trăi deplin, după cum un organ nu se poate dezvolta, când îl desparți de corpul în care s-a născut și cu care împreună au crescut” [6, p.277].

Dezvoltarea sentimentului de apartenență națională a tinerii generații se realizează cu ajutorul *educației* prin intermediul elementelor de *folclor*. Pentru o fundamentare a demersului nostru, am încercat să aflăm care este viziunea studenților AMTAP cu referire la cunoașterea *folclorului* de către tânăra generație și ce acțiuni urmează a fi întreprinse pentru valorificarea *folclorului*. Prin aplicarea ghidului de interviu ne-am propus să cunoaștem care este gradul de cunoaștere a *folclorului* de către studenții AMTAP și să identificăm metodele didactice adecvate pentru promovarea creațiilor *folclorice* în rândul tinerilor. Eșantionul a fost alcătuit din 101 studenți de la anii III și IV de studii, din cadrul Facultăților: Arte Plastice, Artă Instrumentală, Compoziție și Muzicologie, Artă Vocală, Dirijat și Pedagogie Muzicală.

Analiza chestionarelor aplicate relevă că 82% din studenții AMTAP consideră că *folclorul* (folk - popor, lore - știință) [7, p. 341] reprezintă totalitatea creațiilor artistice, literare, muzicale, plastice etc., a obiceiurilor și a tradițiilor populare ale unei țări sau ale unei regiuni. În viziunea a 12 % din respondenți *folclorul* este știința care se ocupă cu creațiile artistice, obiceiurile și tradițiile populare. 6 % sunt de părere că *folclorul* este un stil aparte de muzică, de ceea ce simte omul, caracteristic omului simplu, în primul rând.

Conform datelor studiului, la întrebarea ce *sărbători* și obiceiuri din ciclul familial ați moștenit de la bunici și părinți, 31 % din respondenți au indicat Crăciunul, 22% - Paștele, 24% - Sfântul Vasile/revelionul de stil nou. După care, în ordine descrescătoare au fost enunțate obiceiurile ce țin de ceremoniile legate de principalele momente din viața omului: naștere, nuntă, înmormântare. Respectiv 10% din respondenți au indicat nunta, 3% - ziua de naștere/ ziua numelui, 6% - înmormintarea, 2% - mărtișorul, 2% - Halloween-ul. Răspunsurile respondenților sunt indicate în *Figura 1*. Ritualurile legate de nuntă sunt cele mai cunoscute de studenții AMTAP, deoarece profesia de muzician, actor, manager implică un grad mai ridicat de participare la asemenea ceremonii.

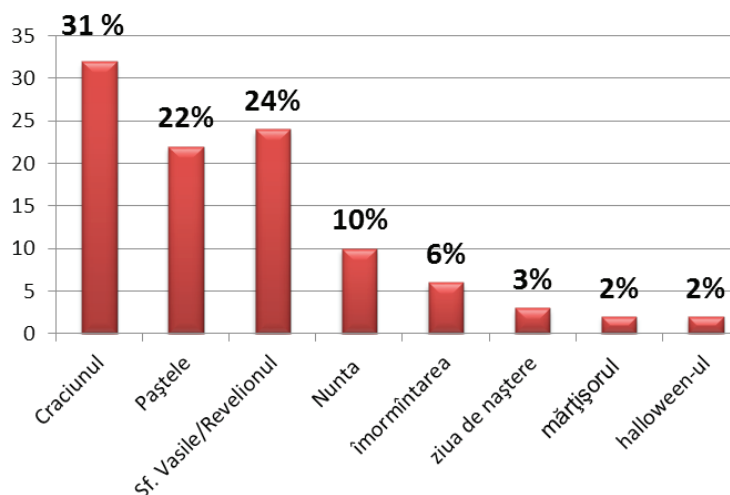


Figura 1. Răspunsurile respondenților la întrebarea „Ce sărbători și obiceiuri din ciclul familial ați moștenit de la bunici și părinți?”

Influențele provenite din alte spații culturale contaminatează baza originală a riturilor folclorice. Aceasta se adevărește prin faptul că 2% din respondenți au indicat Halloween-ul, care este o sărbătoare de origine celtică și a fost împrumutată și de români. Este regretabil că studenții au indicat un obicei străin, în loc să menționeze *sărbătoarea* Sf. Andrei care are semnificație asemănătoare.

Fiind întrebați ce *sărbători* și obiceiuri din ciclul calendaristic cunosc și practică în familie, respondenții au indicat Crăciunul – 34%; Paștele – 34%; Sfântul Vasile/revelionul 30%; Hramul casei/hramul localității, ziua de naștere/ziua numelui - 9%; 8 martie - 5%. Răspunsurile respondenților sunt indicate în Figura 2.

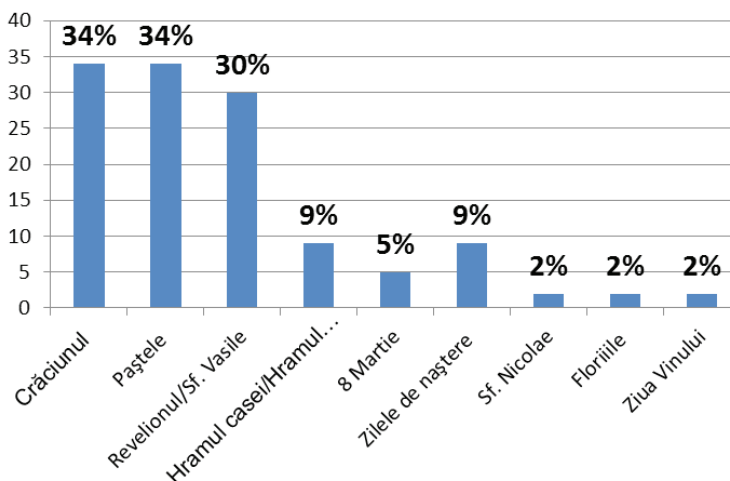


Figura 2. Răspunsurile respondenților la întrebarea „Ce sărbători și obiceiuri din ciclul calendaristic cunosc și practică în familie?”

În rezultatul analizei ghidului de interviu aplicat studenților AMTAP constatăm că respondenții confundă *sărbătorile* și obiceiurile din ciclul familial și *sărbătorile* și obiceiurile din ciclul calendaristic. Această concluzie se fundamentează pe faptul că Crăciunul - 34%; Paștele - 34%; Sfântul Vasile au fost indicate atât la *sărbători* și obiceiuri din ciclul familial cât și din ciclul calendaristic.

Rezultatele studiului relevă că, chiar dacă *sărbătorile* religioase și calendaristice contemporane și-au pierdut amploarea față de cele de la începutul secolului al XX-lea, acestea s-au transmis prin viu grai din generație în generație, tradiția conservând identitatea națională și

specificul local. Acest fapt se adevărește prin rezultatele studiului care relevă că 62% cântă și practică jocurile tradiționale nu doar la ceremoniile sociale, dar și în alte circumstanțe – în familie, în timpul liber, etc. Răspunsurile respondenților sunt indicate în *Figura 3*.

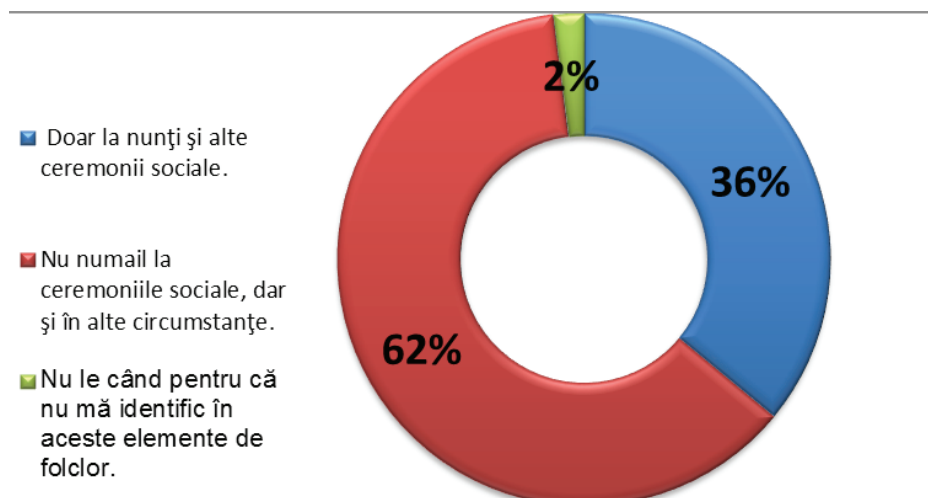


Figura 3. Răspunsurile respondenților la întrebarea „Cântecele și jocurile tradiționale le practicați doar la nunți/botezuri sau și în alte împrejurări?”

Rezultatele studiului atestă că cele mai cunoscute *creații folclorice* sunt aferente *sărbătorilor* de iarnă - Colindele, Plugușorul, Capra, Ursul, Vasilca, Sorcova, dar și Boboteaza și Botezul Cailor, prezentând caracteristicile generale ale fiecăruia obicei în parte. Fiind rugați să indice cel puțin 3 titluri de *creații folclorice* respondenții au menționat: balada - 34%, colindul/plugușorul/capra - 22%, doina - 21%, hora - 12%, sârba - 11%. Răspunsurile respondenților sunt indicate în *Figura 4*.

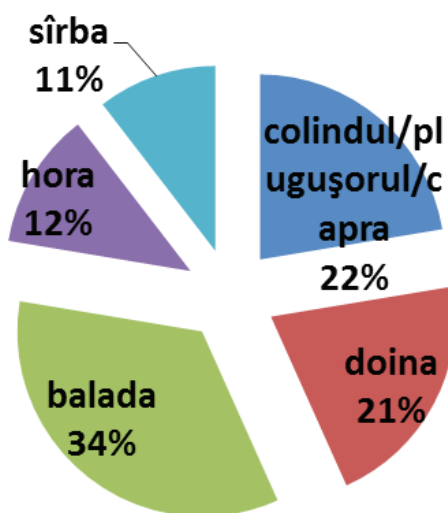


Figura 4. Tipuri de creații folclorice cunoscute de respondenți.

Rezultatele denotă o pregătire calitativă a viitorilor profesioniști în domeniu. Spre exemplu, studenții au indicat mai multe titluri de balade.

Respondenții au fost rugați să aprecieze pe o scară de la 1 la 10 gradul de cunoaștere de către tineri (în general) a *creațiilor folclorice*. În viziunea respondenților, tinerii din țară cunosc lacunar *creațiile folclorice* fiind atribuite următoarele calificative: 56% - nota 5; 24% - nota 4; 14% - nota 6; 4% - nota 7; 1% - nota 9; 1% - nota 10. Calificativul mediu este mic, de 5. Răspunsurile respondenților sunt reflectate în *Figura 5*.

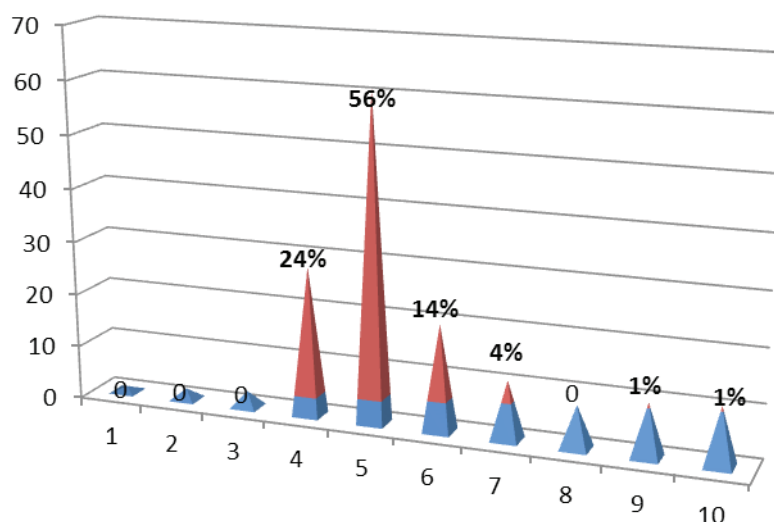


Figura 5. Gradul de cunoaștere de către tineri (în general) a creațiilor folclorice.

Gradul de cunoaștere de către studenții AMTAP a *creațiilor folclorice* este unul mai promițător fiind prezentate următoarele aprecieri: 57% - nota 8; 23% - nota 9; 15% - nota 7; 2% - nota 6; 3% - nota 10. Răspunsurile respondenților sunt reflectate în Figura 6.

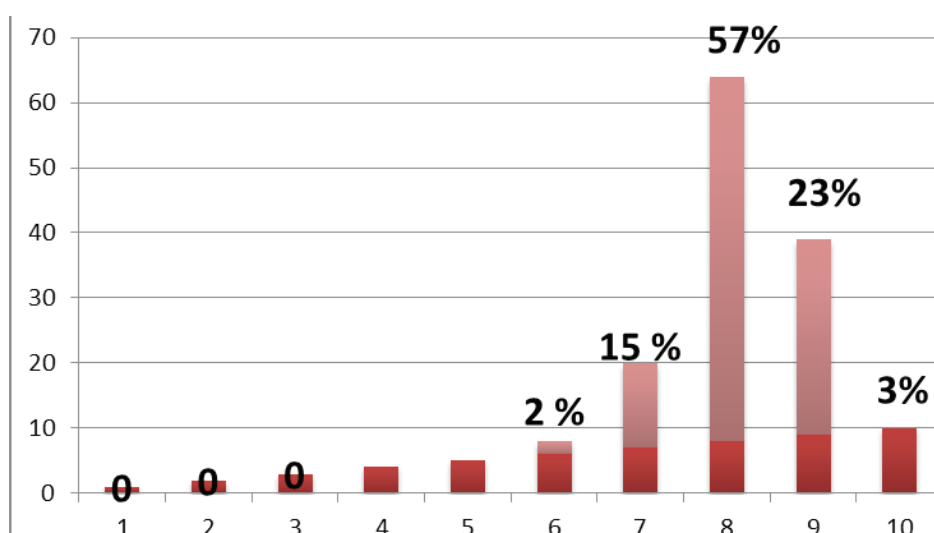


Figura 6. Gradul de cunoaștere de către studenții AMTAP a creațiilor folclorice.

Cercetarea efectuată relevă o cunoaștere adecvată a *creațiilor folclorice* de către studenții AMTAP: între nota 8 și 9.

La întrebarea ce ar trebui întreprins pentru perpetuarea *sărbătorilor*, obiceiurilor și meșteșugurilor tradiționale moștenite de la înaintași, studenții sunt de părerea că trebuie:

- păstrate și transmise din generație în generație;
- practicate în familie și în școală;
- valorificate în afara instituțiilor de învățământ;
- mediatizate mai frecvent.

În calitate de propuneri și sugestii în vederea sporirii gradului de cunoaștere a *creațiilor folclorice* în rândurile tinerilor din țară, respondenții menționează:

- cunoașterea și practicarea *folclorului* autentic de la o vârstă fragedă;
- practicarea *creațiilor folclorice* prin intermediul educației formale (instituții de învățământ de toate gradele), nonformale (instituțiile mass-media) și informale (prin dezvoltarea interesului individual de cunoaștere, asimilare și practicare a *creațiilor folclorice*);

- cercetarea *creațiilor folclorice* prin organizarea mai multor expediții folclorice;
- la nivel de țară, să fie aprobată o zi dedicată *folclorului*.

Studentii de la facultatea Arte plastice, specialitatea Canto academic și alții solicită completarea curriculumului universitar cu disciplina *Folclor*, care în opinia lor este necesară pentru cunoașterea și familiarizarea cu obiceiurile și tradițiile românești. Iar unul din respondenții de la specialitatea Canto popular consideră că ar trebui să se studieze și să se înțeleagă esența *creațiilor folclorice*, căci în aceste creații este ascunsă istoria neamului și ele constituie o comoară.

Rezultatele studiului au demonstrat că:

- studenții înțeleg corect esența noțiunii de *folclor*;
- respondenții nu fac diferență dintre *sărbătorile* de ciclu familial și cele calendaristice, enumerând repetitiv pentru ambele categorii Crăciunul, Sfântul Vasile și Sfintele Sărbători de Paști;
- odată cu suprapunerea elementelor creștine peste cele păgâne, fondul cultural original al ritualurilor vieții de familie este dificil de identificat, deoarece se conturează prin linii din ce în ce mai difuze. Totuși, rezultatele studiului relevă faptul că respondenți cunosc obiceiurile legate de aceste *sărbători*, ceea ce conduce spre stabilirea unei dinamici pozitive în transmiterea lor de la generație la generație;
- din analiza datelor obținute constatăm că gradul de cunoaștere de către tinerii din țară a *creațiilor folclorice* este lacunar (scăzut);
- ca proces și produs original, creator, reforma pedagogică actuală este o „invitație” la schimbare ce include, ca acțiuni complementare, cercetarea și inovația în educație la nivelul tehnologiilor didactice, „de concepție” (conținuturi, strategii), de conduită interpersonală educatori-educați, etc. În acest sens suntem de părerea că aplicarea unor metode și tehnici moderne pentru transmiterea *creațiilor folclorice* la disciplinele de studiu în învățământul preuniversitar va spori optimizarea studierii *folclorului* și va eficientiza actul educațional în Republica Moldova.

„Principalul aport al școlii este instrumentalizarea elevilor cu o unealtă simplă, dar dificil de încorporat: a ști să te cultivi” [1, p. 191]. Școala superioară artistică are menirea să educe personalitatea cât mai complet, să formeze capacități intelectuale, afective și, desigur, să dezvolte abilitățile practice. *Educația* calitativă a viitorilor specialiști va spori promovarea, aplicarea și răspândirea creației artistice în plan național și internațional. Misiunea specialiștilor din domeniul *culturii* și artei este de a dezvolta însușirile creatoare ale omului, de a cultiva și dezvolta gustul public pentru frumosul și autenticul artistic.

Prin studiul întreprins, ne-am convins de faptul că ridicarea gradului de cunoaștere de către tineri a *creațiilor folclorice* se poate realiza prin *educație* care îi pregătește pe indivizi pentru actul de valorizare-receptare-asimilare a *culturii* naționale, în general, și a *creațiilor folclorice*, în special.

Referințe bibliografice:

1. CUCOȘ, C. *Pedagogie*. Iași: Polirom, 1998.
2. SPRANGER, E. *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*. Halle: Max Verlang, 1930.
3. CLEMENT, E. *Dicționar enciclopedic de filosofie*. București: All Educational, 2000.
4. MIHĂILESCU, I. *Sociologie generală. Concepte fundamentale și studii de caz*. Iași: POLIROM, 2003.
5. BLAGA, L. *Opere*, vol. 9. București: Minerva, 1985.
6. PLĂMĂDEALĂ, A. *Dascăli de cuget și simțire românească*. București: Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1981.
7. *Dicționar enciclopedic*. Chișinău: Cartier, 2003.

MANUSCRISE ETNOGRAFICE DIN PRIMA JUMĂTATE A SEC. XX PRIVIND MORAVURILE ȘI TRADIȚIA DE NUNTĂ ÎN BASARABIA

ETHNOGRAPHIC MANUSCRIPTS FROM THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY: WEDDING TRADITIONS OF BASARABIA

LUDMILA D. COJOCARU,

Doctor în științe istorice, conferențiar universitar,
Facultatea de Istorie și Filozofie, Universitatea de Stat din Moldova

Rezumat. Studiul propune o investigare a registrului de atitudini și comportamente consemnate în ceremonialul nupțial românesc din Basarabia în prima jumătate a sec. XX. Analiza documentelor cu caracter etnografic probează sensibilități, norme, modele comportamentale articulate în relație directă cu reprezentările colective despre rostul și buna rânduială a lucrurilor. Demersul nostru de cercetare este construit pe analiza informațiilor privind atitudini, superstiții, norme, credințe și modele de comportament ce țin de un subiect mult prea delicat, dar nu mai puțin supravegheat și important pentru comunitățile tradiționale - fecioria miresei. Prin intermediul obiceiurilor de nuntă, comunitatea tradițională educa individul „de la leagăn la mormânt” și constituie instituția cu drept de a interveni sau sancționa abaterile de la normele general acceptate în putere să susțină, sancționeze și, nu în ultimul rând, să transmită și să cultive valorile, spiritul și comportamentul membrilor colectivității sătești. În caz de abatere și manifestare a moravurilor străine, se întreprindeau eforturi comune pentru revenirea la normalitate și, astfel, erau menajate tensiunile și stările de dezechilibru.

Cuvinte-cheie: Basarabia, manuscris etnografic, castitatea miresei, ceremonial nupțial, moravuri.

Summary. This study proposes an investigation of attitudes and behaviours registry attested in the Romanian nuptial tradition in Bessarabia in the first half of the 20th century. Analysis of ethnographic manuscripts from the Institute „Folklore Archive of the Romanian Academy” of Cluj-Napoca (Romania) proves sensibilities, norms and behavioural patterns related to the collective representations about the sagacity and “good order of things”. My research is built on the analysis of information on attitudes, norms, beliefs and patterns of behaviour related to a delicate and important issue for the traditional communities - the bride's virginity. The paper argues that through wedding customs traditional community educates an individual “from cradle to grave” and represents the institution with the right to intervene or punish deviations from the generally accepted norms in power to support, sanction and, not least, to transmit and cultivate the values, spirit and behaviour of rural community. In case of deviation or expression of the strange manners, there were undertaken joint efforts to ensure the return to normalcy and therefore to spare the state of imbalance.

Keywords: Bessarabia, ethnographic manuscripts, bride chastity, wedding ceremonial, habits.

Preliminarii¹

Demersul nostru de cercetare este construit pe analiza tradiției nupțiale în Basarabia din perspectiva sensibilităților, normelor, modelelor culturale, având ca referință materialul empiric teaurizat în Fondul documentar *Ion Mușlea* al Institutului *Arhiva de Folclor a Academiei Române* din Cluj-Napoca, România, datat cu prima jumătate a sec. XX. Studii consacrate [1, 2, 3, 4], dincolo de o simplă trecere în revistă a registrelor de norme, modele sau restricții ce însumau în reprezentarea colectivă “rostul și buna rânduială a lucrurilor”, au analizat forme de exprimare și puterea de influență a moravurilor, identificând contextele în care s-au elaborat, comunitățile care le-au reprezentat, instituțiile care au articulat modele, căile de diseminare [5, p. 8-9]. Comunitatea a fost cea care a supravegheat atent comportamentele, asumându-și gestionarea derapajelor morale, fobiilor, ispitelor și reprezentărilor colective prin apel la autoritatea datinilor, aplicarea tabu-urilor și, uneori, – ca pedeapsă – a mecanismelor de repudiare publică.

Prin acest studiu propunem analiza informațiilor privind atitudini, norme, credințe și modele de comportament ce țin de un subiect mult prea delicat, dar nu mai puțin supravegheat și important pentru comunitățile tradiționale – *fecioria miresei*. În Basarabia, la fel ca

¹ Studiul a fost realizat cu susținerea Institutului Cultural Român de la București, Programul “Seton-Watson”, 2013-2014.

și în alte regiuni românești, la începuturile timpurilor moderne “onoarea fetelor era mereu asediată și în pericol într-un mediu ostil și violent și se cerea mereu apărată, iar în cazul accidentelor de acest fel întreaga familie era dezonorată, ceea ce nu era puțin lucru în ierarhiile sociale și în scara de valori morale ale satului” [4, p. 146-147].

Castitatea miresei reprezintă unul din indiciile esențiale ale mentalității arhaice conservate în societatea tradițională din acest spațiu până la mijlocul secolului XX – valoare care garanta în lumea satului continuitatea neamului, prosperitatea viitoarei familii, buna succesiune a averilor și, nu în ultimul rând, cultivarea și transmiterea valorilor morale la nivel de familie și comunitate. Pentru înțelegerea respectării codului de valori tradiționale în condițiile unor derapaje morale și de atitudine, am ales să urmărim evoluția relațiilor între potențialii *mire* și *mireasă* pe segmentul “ieșirea în lume” (consacrarea statutului de *fete mari* și *flăcăi*) și “intrarea în rând cu lumea” (asumarea rolului de *soț* și *soție*).

Ieșirea în lume: în perimetrul normelor și sensibilităților

Aidoma timpurilor anterioare, când „privirile tuturor erau ațintite asupra tinerilor, asistența exercitând un soi de cenzură morală, supravegheau tinerele cupluri pe cale de constituire sau grupurile de tineri în general” [4, p. 157], în Basarabia de la finele secolului al XIX-lea întâlnirile viitorilor miri continuă a fi sub ochii comunității la joc, nunți, clăci sau șezători. Aceste norme succed către mijlocul secolului al XX-lea, când „băieții și fetele la vârsta de 14-15 ani ies în lume” [6, p. 139], desemnând schimbarea statutului în *fată mare* și *flăcău*: „De la 10-14 (cu aproximație) i se zice numai *fată*, iar de la 14 și până a se mărita, i se zice *fată mare*. (...) Înainte vreme o fată mare se îmbrăca într-un anumit fel. (...) Semne cari să le poarte numai fetele fecioare (azi) nu există (precum nici fete fecioare). Moralitatea lăsând de dorit mult!”². „Ieșirea în lume se produce prin consacrarea fetelor și feciorilor în categoria de vârstă a *flăcăilor* și *fetelor mari*. (...) Fetelor de măritat li se zice: „Pălește-o cu cușmă, că nu pică jos”, iar băiatului i se zice: „Pălește-l cu nuiele, că-i puternic””³.

Pentru fete, semnul distinctiv de trecere în categoria *fetelor mari* era „scoaterea la horă de un flăcău care le este neam sau din cei apropiați, în ochii întregului sat”, iar pentru băieți – „dreptul de a se prinde părtaș la horă și a comanda lăutarilor”⁴. *Ieșirea în lume* presupune noi modele de comportament care, fiind însoțite de provocări și riscuri specifice acestei perioade de viață, urmau a fi ținute sub supravegherea părinților.

Perioada ulterioară *ieșirii la horă* nu putea fi ocolită sau desconsiderată sub incidența riscului de a ajunge „flăcău tomnatic” sau „fată bătrână”. În viziunea comunității rurale, căsătoria era una din condițiile socializării individului, intrării acestuia „în rând cu lumea”. Relația ce se contura între fată și flăcău urma să fie circumscrisă codului simbolic al tradiției populare, condamnând abaterile de la norme și cultivând respectul pentru bunele moravuri. Referințele la dragostea fizică de până la căsătorie sunt percepute de comunitatea tradițională basarabeană ca o relație „vinovată” [7, p. X], fiind mediate prin mesaje simbolice și atribute de ritual. Pe de altă parte, nu putem nega faptul despre existența noțiunii de dragoste în cultura țărănească, chiar înainte de secolul al XVIII-lea [8]. Or, „în mediile populare când se vorbește de dragoste se vorbește despre ceva care *se face* și nu *se simte*. Apoi, accepțiunea lui *a face dragoste* era cea de *a face curte*. (...) Dar în tradiția țărănească exista o relație foarte directă între dragoste și căsătorie” [4, p. 168]. Materialul etnografic de arhivă face dovada practicării relațiilor sexuale până la căsătorie, imediat după *ieșirea în lume* a tinerilor. Astfel, „Flăcăii și fetele întâlnesc sărbătoarea prin grădini. Stau grupuri de fete și flăcăi glumind unii cu alții. Din grup se desface câte o pereche și pleacă prin locuri mai dosnice. Cei cari stau în grup, nu sunt nici ei mai rușinoși. Se repede unul la câte o fată de-i ia batista, îi trage câte vre-o doi

2 Ms Arhiva de Folclor a Academiei Române (AFAR), nr. 945, înr. Th. Pletos, s. Holercani, jud. Orhei, 1937, p. 27.

3 Ms AFAR, nr. 669, înr. Iosif Mareș, s. Șicovăț, com. Costuleni, jud. Lăpușna, 1934, p. 15.

4 Ms AFAR, nr. 945, înr. Th. Pletos, s. Holercani, jud. Orhei, 1937, p. 29.

pumni în șagă, o cuprinde în brațe, ba chiar o apucă de locul cel mai jos de buric. Lucrurile care se fac azi, nu se făceau înainte! La clacă (...) dacă sunt și bătrâni printre ei atunci sunt puțin mai cuminți (puțin, dar nu chiar atât de cuminți cum ar trebui).⁵

Fecioria miresei este privită în mediul rural până la mijlocul secolului al XX-lea ca un patri-moniul de familie, urmând să onoreze ambele neamuri. Ținea de responsabilitatea părinților să o supravegheze până la momentul când ajung să o binecuvânteze și transmită mirelui în timpul nunții cu cuvintele: „Am păzit-o de foc și de apă, cum vei păzi-o așa vei avea-o”. Abaterea de la codul de valori al tradiției era o adevărată provocare pentru fetele ce „greșeau” și care, rămase ulterior cu copil și necăsătorite, nu obțineau încurajarea societății pentru astfel de fapte.

Pentru părinți, fetele „greșite” erau o povară greu de dus atât din punct de vedere material, cât și moral („mare rușine pe capul părinților”, „fete bătrâne” sau „piatră în casă”). Comunitatea, la rândul ei, nu ezita în acțiunile de repudiare publică a fetelor „greșite”, făcând referință la faptele lor în procesul de educare a tinerelor și, astfel, insistând asupra respectării interdicțiilor și bunelor moravuri. Traiul în colectivitate presupune „acceptarea necondiționată a regulilor neamului, devenite legi ale pământului” [9, p. 131]. Atât familia, cât și comunitatea nu erau pregătite să accepte situații, considerate de ambele părți ieșite din perimetrul „bunelor” moravuri și tănuite cu insistență de fata „greșită”, iar în cazuri rare - și de părinții acesteia.

Intrarea în rând cu lumea: între discernământul colectivității și onoarea familiei

Nerespectarea datinii strămoșești și obiceiurilor creștine comportă în percepția comunității tradițională anumite riscuri; or, fecioria miresei și puritatea relațiilor între miri era una din normele păstrate cu grijă în centrul atenției. Nu era bine primit ca mirii să stea împreună până la *Cununie*, obiceiul de confirmare a castității miresei fiind prevăzut anume după ce reveneau de la *Cununie* pentru *Masa Mare*. Înainte de *Cununie*, mirii dorm separat.⁶

Tradiția de nuntă a prevăzut momente ritualice distincte pentru consemnarea castității miresei. Desemnarea publică a fecioriei miresei în timpul *Mesei Mari*, după consumarea actului conjugal, și celebrarea intrării tinerei în rândul nevestelor în timpul obiceiurilor de a doua zi după nuntă constituie elementul central din această suită. Rolurile principale revin aici femeilor căsătorite, antrenate în practicile de integrare a tinerei în noul grup social, iar în fruntea comunității femeilor căsătorite se afla nuna cea mare [10]. Se spune, că înainte „nuna nici nu lua din masă” până nu aducea „bucuria” de la mireasă. Astfel, seara târziu, după *Masa Mare* și sărutul mirilor în văzul tuturor la insistența mesenilor despre bucatele „amare”, nuna mergea să culce mirii în casă, iar după o bucată de timp, se ducea în camera lor să caute pe cămașa miresei stigmatul fecioriei: „Luni seara, nuna are grijă să ducă pe tineri în altă cameră. (...) După ce a crezut că și-au făcut ale lor, nuna se duce la ei și întreabă pe mire dacă a avut vre-o bucurie. El spune ori așa, ori amintrili (altmninteri) ...”⁷ „Dacă nașa e mai cultă [...] atunci nu face pândă la ușă [...] adică nu ascultă dacă tânăra țipă.”⁸

Vestea despre castitatea miresei, transmisă prin gesturi simbolice și prin mesajul cromatic al atributelor ritualice, determina rânduiala de mai departe a lucrurilor. Astfel, „cămașa este adusă acoperită de o basma roșie și arătată la toți, [nuna] cântând de bucurie că fina sa a fost cinstită.”⁹; „starostele poartă un steag ce are în vârf o găina legată cu brâu roșu în semn de cinste a miresei...”¹⁰ „nuna e veselă și cântă: *’Vai de mine, bine-mi pare / că mireasa-i ca o floare. / Pe cărarea înflorită / merge fina cea cinstită’*”¹¹.

5 Ibidem.

6 Ibidem, p. 15.

7 Ms AFAR, nr. 93, înr. Marin D. Nițu, s. Gura Galbenă, jud. Tighina, 1931, p. 10.

8 Ms AFAR, nr. 586, înr. Ion Cojocaru, s. Ciobruciu, jud. Tighina, 1934, p. 10.

9 Ms AFAR, nr. 669, înr. Iosif Mareș, s. Șicovăț, com. Costuleni, jud. Lăpușna, 1934, p. 17.

10 Ms AFAR, nr. 951, înr. Dumitru Vlase, inf. Stamati Manole, s. Pelinei, jud. Cahul, 1937, p. 22.

11 Ms AFAR, nr. 945, înr. Th. Pletos, s. Holercani, jud. Orhei, 1937, p. 29.

Dacă însemnele aduse nunei și suratelor acesteia vorbeau despre o „mireasă greșită”, atitudinea nuntașilor față de neamul miresei era una ostilă, similară celei inaugurate de nașă. Astfel, conform mărturiilor etnografice, nașa supărată: „le strică cheful tuturor, căci mirele în loc de nevastă și-a adus pe dracu cu lăutari în casă...”¹²; „dacă fina n-a fost cinstită, atunci nuna strică vre-o sticlă sau vre-un pahar”.¹³

Viitoarele neamuri, prin intermediul nașei, puteau încerca să evite tensiunile în văzul întregii comunități, pedeapsa miresei „greșite” și părinților ei urmând a fi aplicată într-un cerc mai restrâns, la întâlnirea socrilor și nașilor ceva timp după nuntă. De remarcat, că până a ajunge la sancționarea prin repudiare publică, mireasa putea fi pedepsită și de către mire: „Era obiceiul ca mirele când merge la culcare să bage în cizmă un biciu și o pune pe mireasă ... să-i tragă cizmele. Dacă trage întâi cizma cu biciu întrânsa, atunci tânărul îi trage nevastei câteva bice, pentru ca să aibă frică, să-i arate că bărbatul este mai mare.”¹⁴

Remarcăm aici atenția tradiției pentru întreținerea echilibrului între sacru și profan. Dacă nașa și femeile din nuntă considerau, judecând după cămașa miresei, că aceasta este „necinstită”, „atunci cămașa ei se pune jos și toate femeile câte erau acolo trebuia să pună pe ea piciorul drept și să scuie pe cămașă”, în timp ce una din ele spunea un descântec „ca blestemul necinstei să nu cadă nici asupra mirelui, nici asupra nașilor, ci să cadă asupra miresei care a făcut acest *păcat* [subl. noastră]”.¹⁵

Familia miresei este anunțată despre cumsecădenia acesteia în ultimul rând, în dependență de dovada actului nupțial consumat.¹⁶ „Fecioritatea miresei”¹⁷ este desemnată printr-un cearșaf alb sau cămașă, care imediat după nuntă se leagă la steagul nunții purtat de femeile ce merg să invite socrii mici: „Către ziuă, câteva femei, iau cămașa miresei se împodobesc cu cârpe roșii, se duc cântând și jucând *Hostropățul* la soacra mică.”¹⁸

Obiceiul presupune veselia și voia bună a nevestelor, care ține toată ziua și „înseamnă bucuria femeilor din sat că numărul lor s-a înmulțit prin adăogirea tinerei neveste, care din ziua ceea s-a făcut tovarășa lor” [11, p. 298]. În cazul „miresei greșite”, remarcăm caracterul agresiv al strigăturilor din timpul *Hostropățului*: „femeile cântau așa (jucând cămașa): *Joacă nuna cei cinstită / că fina a fost greșită. / Trece nunta pe sub gard / că mireasa s-a scăpat. / Joacă, lele, și-i juca, / da' și focul îi mânca. / Hai și-i trage rășnița / să se ungă gâtița. / Pune băsmăluța-cui / 'n casă mămăligă nu-i*”¹⁹.

La ospățul *De Cale* socrii mici erau puși la grea încercare dacă fiica le-a fost tratată în timpul nunții ca „mireasă necinstită” și li se puneau hamuri²⁰: „dacă (neamul mirelui și nașii – n.n.) n-a avut bucurie, când cheamă pi socru di cale, se suie unul în pod și când trece socrul mic pe sub borta podului, îi aruncă un ham de gât și intră cu el așa înăuntru la oamenii ceilalți, în chip de batjocură, că nu și-a păzit fata bine. Când șade la masă, îi pun dinainte sticle sparte și nuci din care s-au scos sămburii, arătând că tot așa a fost și mireasa.”²¹

12 Ibidem.

13 Ibidem.

14 Ms AFAR, nr. 586, înr. Ion Cojocar, s. Ciobruciu, jud. Tighina, 1934, p. 10.

15 Ms AFAR, nr. 835, înr. Th. Pletos, inf. Matriona Ginerenco, s. Tudora, jud. Cetatea Albă, 1936, p. 19-20.

16 Ms AFAR, nr. 835, înr. Th. Pletos, s. Izbește, jud. Orhei, 1936, p. 16-17; Ms AFAR, nr. 835, înr. Th. Pletos, inf. Matriona Ginerenco, s. Tudora, jud. Cetatea Albă, 1936, p. 19.

17 Ms AFAR, nr. 951, înr. Dumitru Vlase, inf. M. Constantinescu, s. Pelinei, jud. Cahul, 1937, p. 40-41.

18 Ms AFAR, nr. 945, înr. Th. Pletos, s. Holercani, jud. Orhei, 1937, p. 29.

19 Ms AFAR, nr. 835, înr. Th. Pletos, inf. Matriona Ginerenco, s. Tudora, jud. Cetatea Albă, 1936, p. 20. De remarcat prezența hățurilor ca atribut ritualic cu mesaj benefic, integrator: „mireasa și mirele la intrarea în casă sunt prinși cu niște hățuri de după gât și trași peste pragul casei de vornicel și staroste” (Ms AFAR, nr. 951, înr. Dumitru Vlase, inf. Maria Stamate, s. Pelinei, jud. Cahul, 1937, p. 38).

20 Ms AFAR, nr. 835, înr. Th. Pletos, s. Izbește, jud. Orhei, 1936, p. 18.

21 Ms AFAR, nr. 93, înr. Marin D. Nițu, s. Gura Galbenă, jud. Tighina, 1931, p. 10.

De remarcă, la mijlocul secolului al XX-lea, condiția etalării virginității miresei către momentul *Cununiei* și *Mesei Mari* cedează în schimbul acceptului părinților, mai ales părinților miresei de a permite cuplului relații conjugale după *Logodnă* sub pretextul încrederii și responsabilității acordate copiilor. Antropologul cipriot Vassos Argyrou, în studiul despre formarea fecioriei miresei în obiceiurile de nuntă din comunitățile cipriote, consideră aceste acțiuni drept strategii elaborate de părinți întru menținerea interesului pentru căsătorie din partea potențialului mire [12, p. 1-2]. În tradiția românească, așa cum punctează Constanța Ghițulescu, virginitatea fetelor era considerată ca o ofrandă adusă familiei în care vine și, mai ales, soțului ei, fiind răsplătită cu daruri ce îi vor aparține chiar și în caz de divorț [2, p. 222].

Considerațiuni finale

Transformările la nivel de reprezentare, atitudine, viziuni asupra vieții în Basarabia către mijlocul secolului al XX-lea denotă un parcurs mai domol al proceselor modernizatoare, iar vechile structuri și forme de gândire determină o viziune a lumii încă tradițională. Prin intermediul obiceiurilor de nuntă, comunitatea tradițională educa individul „de la leagăn la mormânt” și constituia instituția cu drept de intervenire sau sancționare a abaterilor de la normele general acceptate în putere să susțină, sancționeze și, nu în ultimul rând, să transmită și să cultive valorile, spiritul și comportamentul membrilor colectivității sătești. Așa cum avea să remarce Alexei Mateevici la începutul secolului XX: „din arătarea obiceiurilor de nuntă ale moldovenilor basarabeni, făcută mai sus, se poate de aflat că toate aceste obiceiuri sunt foarte frumoase și nu-i chip de zugrăvit mai bine simțirile ce le stârnește nunta în sufletul moldoveanului și văjnicia nunței în viața țaranului nostrum, cum o pricepe el singur, decât cum se oglindesc acestea în toate cele petrecute la nunta țărănească” [11, p. 300].

Prin respectarea tradiției de nuntă, colectivitatea sătească va întreprinde eforturi însemnate pentru a gestiona atitudini și comportamente străine firii moldovenilor, considerate de comunitatea sătească drept imorale sau care contraziceau norma oficială. Obiceiurile de nuntă, prin recuzita și mesajul ritualurilor performate erau legăminte sfinte între miri și familiile acestora de respectare a normelor oficiale și celor prestabilite de comunitate. Parcurgerea, rând pe rând, a ritualurilor de nuntă de către tineri, alături de părinți și comunitate, conferea legitimitate căsătoriei. Limbajul verbal și coreic augmenta însemnătatea ritualurilor de trecere, punând în relație puritatea miresei, actul de constituire a noii familii și integrarea tinerei în comunitatea femeilor căsătorite. În caz de abatere și manifestare a moravurilor străine, se întreprindeau eforturi comune pentru revenirea la normalitate și, astfel, erau menajate tensiunile și stările de dezechilibru.

Pericolul angajării miresei într-o relație de până în noaptea nunții era evitat și condamnat aspru, consumarea actului conjugal urmând să aibă loc în context ritual și cu condiția de a fi validat, la fel, în mod ritual. Atmosfera respectivă este asigurată de ceremonialul nunții sub supravegherea nașei de cununie și femeilor căsătorite, iar validarea rituală se produce prin etalarea publică a cearșafului nupțial ca probă a virginității miresei, marcată prin ospățul la socrii mari, *Hostropăț*, cu valorificarea intensă a atributelor de ritual. Neconformarea cu obiceiurile și moravurile consfințite de comunitatea tradițională pune în pericol onoare feminină și era tratată drept precedent periculos în eforturile sistematice ale colectivității de evitare a căderilor în imoralitate.

Referințe bibliografice:

1. ELIAS, N. *La civilisation des mœurs*. Paris: Calman-Lévy, 1973.
2. GHIȚULESCU, C. *În șalvari și cu ișlic. Biserică, sexualitate, căsătorie și divorț în Țara Românească a secolului al XVIII-lea*. București: Ed. Humanitas, 2004.
3. LIVADĂ-CADESCHI, L. Un mariage décidé en instance: du concubinage au mariage en Valachie à la fin du XVIII-ème siècle. În: I. Băluță, *Bonnes et mauvaises mœurs dans la société roumaine d'hier et d'aujourd'hui*. București: NEC, 2005, p. 111-128. (coord. C. Vintilă-Ghițulescu).
4. NICOARĂ, T. *Transilvania la începuturile timpurilor moderne (1680-1800). Societate rurală și mentalități colective*. Cluj-Napoca: Ed. Dacia, 1997.

5. BĂLUȚĂ, I. *Bonnes et mauvaises habitudes dans la société roumaine du XVIII-ème siècle*. București: NEC, 2005. (coord. VINTILĂ-GHIȚULESCU, C.).
6. CONSTANTINESCU, OL. O.; STOIAN, I. I. *Din datina Basarabiei: Materialul este adunat de elevii Școlii Normale de Băieți*. Chișinău: Imprimeria Chișinău, 1936.
7. MITU, S. *Imagini europene și mentalități românești din Transilvania la începutul epocii moderne*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2000.
8. PIPIDI, A. Amour et société: arrière-plan historique d'un problème littéraire. În: *Cahiers Roumains d'Études Littéraires*, nr. 3, 1988, p. 4-27.
9. SUIOGAN, D. *Simbolica riturilor de trecere*. București: Ed. Paideia, 1996.
10. COJOCARU, Ludmila D. Instituția nașiei la românii din Basarabia. În: *ProMemoria. Revista Institutului de Istorie Socială*, vol. II, nr. 3, 2012, p. 55-73.
11. MATEEVICI, A. Obiceiurile și rânduielile nunței la moldovenii basarabeni. În: *Opere*, ediție critică de Ion Nuță et al., vol. I. Chișinău: Ed. Știința, 1993.
12. ARGYROU, V. *Tradition and Modernity in the Mediterranean: The Wedding as Symbolic Struggle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

SEMNIIFICAȚIA SIMBOLICĂ A ȘTERGARULUI DE RITUAL

SYMBOLIC SIGNIFICANCE OF RITUAL TOWEL

PAVEL POPA,

Cercetător științific,

Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei

Rezumat. Ștergarul de ritual însoțește omul de la naștere până la moarte. Importanța simbolică și ritualică a ștergarului în desfășurarea diverselor ceremonii contribuie la păstrarea și dezvoltarea tradițiilor etnofolclorice, caracterizează la diferite etape ale existenței omului diverse statute sociale de trecere de la un ciclu al vieții la altul. Ștergarul are diverse funcții: strict utilitară, decorativă, utilizată nemijlocit în cadrul ceremoniilor și a ritualurilor, de port național (de vestimentație). Pe parcursul existenței sale, ștergarul a demonstrat necesitatea spirituală și economică în păstrarea unor rânduieli tradiționale necesare conștiinței populare. Cercetarea și conservarea ștergarului de ritual va contribui la valorificarea spirituală a acestuia și la păstrarea identității naționale.

Cuvinte-cheie: ștergar, ritual, motiv, simbol, naștere, nuntă, înmormântare.

Summary. The towel accompanies man from birth to death. The symbolic and ritual importance of the towel for performing various ceremonies contributes to the preservation and development of ethnofolk traditions, characterizes, at different stages of human existence, diverse social status of transition from a life cycle to another. The towel has different functions: strictly utilitarian, decorative, used directly in ceremonies and rituals, of national costumes. During its existence the towel demonstrated the spiritual and economic necessity in keeping traditional customs necessary to popular consciousness. The research and conservation of ritual towels will help to develop their spiritual valorization and the preservation of national identity.

Keywords: towel, ritual, reason, symbol, birth, wedding, funeral.

Trecutul istoric ne-a lăsat ca moștenire multiple obiecte etnografice de ritual care contribuie prin semnificațiile lor la întregirea identității naționale, promovând originalitatea spirituală și potențialul creator al omului. Un loc deosebit îi revine **ștergarului de ritual**.

Studiind mai multe surse, am constatat că ștergarul este un produs artizanal cu formă dreptunghiulară, de diferite culori și semnificații diverse – podoabă de neprețuit. În popor i se zice **ștergar, prosop, șervet...** Etimologic, cuvântul *ștergar* provine din latinescul *extergere* – a șterge. *Prosop* din neogreacă *prosopon* – față, iar *prosopis* – ștergar, a fost înrădăcinat în limbajul nostru de către negustorii greci, care, botezând copiii românilor – obicei unde ștergarului îi revinea un rol important, îl numeau *prosopis* – *prosoape*.

Ștergarul confecționat la războiul de țesut a fost din cânepă și a demonstrat „legătura strânsă dintre om și natură, <...> participarea naturii la bucuriile și necazurile omului” [1, p.

12]. Țesutul pânzei pentru ștergere, e o „îndeletnicire rituală cu semnificații cosmogonice, cu implicații asupra destinului oamenilor și a plantelor. <...> Importanța țesutului e atestată și de faptul că patroana torcătoarelor și țesătoarelor române a devenit Maica-Domnului: «Pânza, lucrul pânzei e al Maicii Domnului; Maica Domnului le-a dat oamenilor pânză»” [2, p. 192].

Etnograful Elena Postolachi în lucrarea *Prosopul moldovenesc: Diversități funcțional – tehnologice și decorativ – simbolice*, menționează: „Țesăturile de casă <...> în comunitățile rurale dintre Prut și Nistru, în condițiile de casă s-au produs manual <...> fiecare din ele avea denumirea și funcția sa, tehnica de lucru, materia primă, proporțiile și decorul corespunzător funcției aplicative” [3, p. 116]. Conform aprecierilor E. Postolachi, ștergarele poartă funcții „comunicative despre femeia care le-a făcut și destinația lor, despre cei care le folosesc, despre mesajele lor simbolice ca marcaj social” [3, p. 117] și reprezintă contribuția lui la realizarea necesităților funcționale și estetice ale familiei în celebrarea căsătoriei, cumătriei, la ritualul funerar, la sărbătorile calendaristice etc.

Ștergarul nostru de ritual este înfrumusețat cu broderii, cu motive geometrice, geografice, florale, animale și tropomorfe, agricole și pastorale specifice civilizației tradiționale. În R.Moldova ștergarele sunt de culoare albă sau gri. Culoarea albă simbolizează puritatea, claritatea, neutralitatea, liniștea și marchează un nou început, iar gri – intelectul, demnitatea, eleganța și rafinamentul.

Ștergarele folosite la riturile de trecere a individului sunt cu **vrâste** (vârste) și simbolizează durata vieții omului exprimată prin dungă, vargă, linie de culoare neagră sau închisă și prin **horboțica** albă cu ornamente roșii și negre. Roșul este „simbolul fundamental al principiului vital, cu forța, puterea și strălucirea lui, culoare a focului și a sângelui <...> Roșu deschis, strălucitor, centrifug, este diurn, masculin, tonic, îndemnând la acțiune și aruncându-și strălucirea peste tot, aidoma unui soare, cu o putere uriașă și de neînvins. Roșu închis este, dimpotrivă, nocturn, feminin, tainic și la limită, centripet; el reprezintă misterul vieții” [4, p. 790], redă nivelul de concentrare psihologică a individului, a obiectului cu funcții specifice ritualului din care face parte și reprezintă „culoarea focului și a sângelui, a dragostei și a vieții, a speranței și a sacrificiului” [2, p. 158]. Ornamentul de culoarea respectivă simbolizează: entuziasmul, frumusețea, influențează respirația și pulsul inimii. Motivele ornate în negru promovează legătura omului cu pământul, ca forță de regenerare sunt simbolul fertilității și fecundității.

Ștergarelor le revin diverse funcționalități: acoperirea merindelor, decorarea interioarelor țărănești, ceremoniale, de obiceiuri, rituri, pentru vestimentația femeilor. Conform funcționalității lor, deducem următoarea clasificare a ștergarului: **(1) utilitară, (2) decorativă, (3) instrument mijlocitor în ceremonii și ritualuri, (4) obiect de port (de vestimentație).**

Unitare ca formă și structură, **ștergarele de ritual** se deosebesc prin diversitatea de ornamente de primă valoare artistică și decorativă, marchează partea apreciabilă a **zestrei fetei de măritat**. Numărul mare de ștergare înscris, în trecut, în foile de zestre se datorează valorii funcțiilor lor în desfășurarea tradițională a nunții, folosite ca daruri - semne distincte pentru participanții cu rol activ. De exemplu, în satele Cucoara, Chircani, Zărnești, Paicu din r. Cahul, Gotești și Cebolaccia din r. Cantemir, Caracui, r. Hâncești, Onești și Țigănești, r. Strășeni fetele de măritat confecționau atâtea ștergare câte perechi erau invitate din partea socrului mic și mare, a nașilor și pentru vornicei. Datorită cultului acestei podoabe, nunta basarabeană a fost considerată parada ștergarelor confecționate din bumbac și înfrumusețate la capete cu horboțică – împletitură fină, ușoară cu găurele și diverse motive. Ornamentele ștergarelor de nuntă erau geometrice cu semnificații corespunzătoare anumitor mituri, credințe, obiceiuri, practici strămoșești. Din paleolitic au ajuns până la noi motive des folosite, cum ar fi: **rombul** – „simbol feminin. <...>. I se atribuie un sens erotic: rombul reprezintă vulva, șarpele – falusul, iar împreună ar exprima o filosofie dualistă” [4, p. 789], dar și semne ancestrale ale dragostei, fecundității, fertilității, armoniei”. **Bradul**, asociat cu pomul vieții, cu arborele cosmic, „simbolizează viața veșnică, tinerețea și vigoarea, mândria, curajul și verticalitatea

(masculină). În această ipostază e prezent în ritul de nuntă (bradul mirelui) <...>, e înconjurat de o adevărată aureolă poetică, fie în ipostaza sa de simbol al vieții, fie ca un copac funebru, ca simbol al tristeții” [2, p. 23]. Este „simbolul sacru al românilor care exprimă, prin cetina verde, visul omului dintotdeauna – nemurirea. Prin rădăcinile înfipite adânc în inima pământului și cu ramurile avântate în înaltul cerului, bradul are toate atribuțiile cosmicității. El oferă cuib unor viețuitoare din Panteonul românesc (Șarpelui și Vidrei la rădăcină, Păsării-suflet în vârf) și lemn de construcție a adăpostului de aici (casa) și de dincolo (sicriul) <...>; simbol al virilității în ceremonialul nupțial, sinonim cu steagul de nuntă și bățul înflorat. În vorbirea curentă, feciorul de însurat este *voinic ca bradul* sau *înalt ca bradul*. Prin forma coroanei, cetinii și fructului (conurile), bradul este simbol falic” [5, p. 40]. **Coarnele berbecului** simbolizează „forța, evoluția, deschiderea pentru captarea energiilor cerești <...>, berbecul cu coarne de aur («berbecul domnesc») este aducător de noroc și prosperitate, călăuză mirifică a turmei de oi, animal de sacrificiu” [2, p. 21]; întruchipează forța originală care „trezește omul și lumea și care asigură refacerea ciclului vital, atât în primăvara vieții, cât și în celelalte anotimpuri” [4, p. 140, 141]. Coarnele de berbec exprimă motivația grafică a arhaismului întâlnită cu semnificația „cărarea pierdută” pe unele ștergare din sudul Moldovei. **Pomul vieții** – simbolul vieții în evoluție și ascensiune spre cer, al caracterului ciclic al evoluției cosmice: moartea și regenerarea, proces anual caracterizat prin căderea și creșterea din nou a frunzelor. Prin rădăcini simbolizează legătura dintre subteran, prin tulpină – suprafața pământului, iar cerul și raportul dintre cer și pământ – prin vârful lui. „Pomul vieții are drept sevă roua cerească, iar fructele lui, păzite cu strășnicie, transmit un dram de nemurire” [4, p. 94-95].

Ștergarul de ritual cu motive vegetale simbolizează unitatea fundamentală și caracterul ciclic al existenței vieții: nașterea, maturitatea, moartea. **Spicul** reprezintă simbolul recoltei, belșugului, divinității și fertilității. „Primelor sau ultimelor spice culese de pe ogor li se atribuiau puteri miraculoase; împletite în figuri antropomorfe sau în coronițe, erau păstrate în locuri sacre ale casei (lângă icoane) și folosite la semănatul din următorul an” [2, p. 172]. **Crenguța de busuioc**, floare a dragostei, asociată cu albul ștergarelor reprezintă focul din vatră, prelungește frumusețea și intensitatea solară, are putere magică, de ocrotire. **Cercul** reprezintă simbolul soarelui, perfecțiunii, mișcării veșnice, fără început și sfârșit, al dragostei față de Dumnezeu: „Cercul împărțit în două: ziua și noaptea, vara și iarna, *yang* și *yin*. Cercul cu aripi: divinitate și spirit <...>. Cercuri unite: unirea dintre cer și pământ” [2, p. 36]. **Cocoșul** este simbolul orgoliului, motivat prin comportamentul și înfățișarea sa, al soarelui, datorită cântecul său ce anunță răsăritul soarelui, începutul zilei noi și „te apără în plus împotriva influențelor tulburi ale duhurilor nopții: el le alungă din case dacă oamenii au grijă să-i pună efigia pe ușă. <...> Simbol al luminii care se naște <...>, eroul zilei care se ivește” [4, p. 262-263]. **Creasta cocoșului** – motiv croșetat zimțat, este practicat în raioanele Criuleni, Nisporeni, Călărași, Orhei. Basarabeni, în cinstea longevității și bogăției vieții copilului nou-născut, adesea, sădeasc un **copac** – ritualul simbolizează înfrățirea omului cu strămoșii și comunicarea între generații. **Macul** este floarea folosită și în culinarie – renumitele turte cu mac coapte cu ocazii sărbătorești, colacii cu nucă și mac oferiți colindătorilor. În unele localități, când mireasa pleca la cununie, presura în încălțăminte sa atâtea fire de mac câți copii dorea să aibă. Unele credințe presupun că „macul a răsărit din sângele unor eroi, fie al unor balauri (la englezi, din sângele dragonului ucis de Sf. Margareta)” [6, p. 170-171]. **Bujorul**, frecvent în broderia ștergarelor, simbolizează: „rușinea, timiditatea, mânia, indignarea” [2, p. 26]. **Cadrelul** este un motiv geometric care reprezintă pătrate sau romburi, formate din linii drepte ce se întretaie. **Cârligul ciobanului** – motiv scheomorf, simbolizează unealta păstorului. **Hora fetelor** este motiv antropomorf, preferat în arta horboțelilor și în broderia ștergarelor din zona de centru a Republicii Moldova. Acest motiv simbolizează hora fetelor practică în jurul miresei când o petrec de acasă, numită și „hora miresei”, contribuie la apariția cuplului în societate împreună cu toți nuntașii și exprimă manifestarea instinctului vieții în evoluția

sa către spiritualitate. **Inima** – simbol mitologic feminin, reprezintă un motiv antropomorf ce denotă dragostea, bunătatea, viața, onoarea, curajul. **Jemna** semnifică pâinea ritualică sacră și exprimă belșugul casei, al familiei, al vieții. **Păianjenul** – motiv zoomorf, în formă de romb cu pătrățel în centru, de la care pornesc mai multe linii ce simbolizează razele solare. Simbolul, ce întruchipează delectarea cu apa, ospățul, petrecerea, bucuria, norocul, este reprezentat prin motivul scheomorf numit **păhăruț**. **Păsările** înfățișează motivul imaginii avimorfe răspândit în toată R. Moldova. Motivul respectiv întruchipează elevația și aspirația de înălțare spre divinitate. Exprimă universul sufletului întâlnit în pâinea de ritual (hulubași) oferită ca pomană, relația dintre lumea pământescă și cea cerească, spiritul, moartea. Moartea semnifică cântatul cucuvelei în preajma casei, iar cântecul cucului – bogăție. **Porumbeii** reprezintă dragostea și pacea. **Barza** – noroc. **Cucul** prevestește căsătoria fericită, iar **lebdă** – frumusețea. Norocul și fericirea, bogăția, fecunditatea, puterea magică, fertilitatea sunt notificate prin **potcoavă**. Simbolul solar **trandafirul** semnifică „lumina diurnă, înțelepciunea și impulsul creator <...>, simbol al nemuririi și al inimii deschise spre cele mai nobile trăiri și idealuri umane; în creștinism, ea a devenit simbolul Maicii Domnului (Rosa virtnosa) și al lui Iisus Hristos (Rosa aurea)” [2, p. 187]. **Vița de vie și strugurele** înseamnă nemurire, bunătate, statornicie, îngrijirea de viață și trupul Mântuitorului. Vinul reprezintă sângele, mila și darul Lui Dumnezeu. Îmbinarea dintre pământ și cer este întruchipată de culoarea roșie-vineție a strugurelui. Culorile vinețiu, violet sunt considerate cele mai apropiate culori de Dumnezeu, iar mustul, licoarea tinereții fără bătrânețe, însoțește ritualic toată viața omului.

Cu prilejul unor evenimente ale vieții – nașterea, nunta, înmormântarea, ștergarul este folosit ca obiect de ceremonie sau pentru a fi dăruit. La naștere, ștergarul simbolizează evenimentul sacru și momentul esențial al ciclului vieții. Fiind asociat cu scutecul, cu învelitoarea de cap etc., semnifică puritatea. Copilul botezat și scos din scăldătoare „se învelește cu un prosop alb țesut din fire de cânepă, în sau bumbac. Culoarea, lungimea și proveniența au o semnificație interpretată în popor în felul următor: pruncul s-a născut curat, nevinovat (culoarea albă), are de trecut drumul vieții (lungimea prosopului), încununat de muncă, precum este și munca depusă la prelucrarea fibrelor și la confecționarea ștergarelor” [7, p. 22]. Unul dintre ștergarele frumos ornamentate este oferit moașei, care a primit nașterea, în semn de respect față de destinul ei îmbinat armonios cu spiritualitatea poporului nostru. Pentru a se izbăvi de forțele rele, în odaia copilului, se pune o pânză albă sau un ștergar și o farfurie cu făină de grâu cernută, sare, o hrincă de pâine. Rudele vin să vadă copilul și mama aducând în dar noului-născut ștergare, batiste etc. La botez, ștergarul se înfășura pe după lumânare și rămânea finului ca dar din partea nașilor. Pentru botez nașa pregătea în dar un ștergar, ulei și săpun, costumaș, păturică, scutece, pernuță, jucării ș.a.

Căsătoria era hotarul de finisare a etapei adolescenței și începutul celei adulte marcată de anumite „rituri de trecere”. După cum am menționat ceva mai sus, ștergarele erau cele mai importante obiecte în zestrea fetei. „Numărul lor în diferite localități era variat. Cele mai multe ștergare manuale s-au folosit în centrul și sudul Republicii Moldova, ajungând în anii ‘60 ai sec. al XIX-lea până la 200-250 de unități, de unde au și apărut așa numitele «nunți albe»” [3, p. 117]. Sudul Republicii Moldova a fost renumit prin ștergarele din fire de borangic și bumbac, mai lungi și mai late, înfrumusețate cu motive fitomorfe, avimorfe, geometrice, învrăstăte de culoare albă sau crem.

Fata mare, care urma să se mărite, prezenta viitorului soț lista de zestre și, ca semn de credință, îi oferea un ștergar frumos. După cununie, ritualul de introducere în casă de către soacră a „mirilor cu capetele alăturate într-un șervet sau frâu” [8, p. 426] simboliza coeziunea conjugală. Prima dată, mirele și mireasa intrau în casă înfășurați cu un ștergar – obicei ce semnifica unirea pentru toată viața. Vorniceii erau însemnați cu un ștergar sau două legate în cruce, iar oamenii care poșteau la nuntă – cu câte unul. Nunții erau legați cu două ștergare în cruce. Cu ștergare mai mici ca dimensiune erau însemnați caii vorniceilor, boii carului cu

zestre. După cununie mirele pleca la mireasă cu cortegiul său: „Aici se rostea conocăria, „se frângea colacul”, se încingeau nuntașii cu „mânișterguri”, de se făcea nunta „bălaie” și se pornea „danțul”” [9, p. 402]. La cununie, ștergarul era folosit la înfășurarea mâinilor drepte ale tinerilor căsătoriți, simbolizând unirea, contopirea într-o familie trainică, supravegheată de Domnul. Acest ștergar era pregătit din timp și pus la icoană. Unul dintre cele mai deosebite ștergare brodate îi revenea starostelui. Cu 16 ani în urmă, la Caracui, raionul Hâncești, am fost staroste însemnat cu două ștergare brodate cu motive geometrice și cu horboțică la margini, ca dimensiuni, puțin mai mici ca a nașilor de cununie. Alte două ștergare erau dăruite nașilor pe colaci, unul pentru a-l ține pe mână, altul pentru ștersul mâinilor (obiceiul „spălatul mâinilor”). Ștergare se ofereau și socrilor.

Cu referire la dispariția funcționalității ștergarului etnografa ieșeană Silvia Ciubotaru relatează în 2009: „Deși nunta din zilele noastre continuă să păstreze punțile de *pânză*, unele exemplare de valoare au dispărut. Să amintim de acele *prosoape de nași*, cu ornamente rafinate specifice și cu monede de aur legate la ciucuri, întâlnite în satele de pe Valea Prutului, care se foloseau de mai multe generații” [10, p. 114-115].

Moartea presupune trecerea individului din lumea pământescă în cea de dincolo și simbolizează sentimentul despărțirii veșnice de lumea noastră, iar viața de dincolo este considerată o prelungire a vieții de aici. La înmormântare se dau de pomană ștergare omului care duce crucea, celor șase persoane care duc sicriul, preotului și cântărețului la slujba din biserică, cu ele se leagă sfeșnicul, steagurile, ș.a. Pomul – simbol al roadelor pământului, care este dat de pomană la 40 de zile după înmormântare, împodobit cu diverse haine, dulciuri, fructe este însoțit de un ștergar ca semn al purității, legăturii și comunicării dintre cei vii și cei morți. După înmormântare, la casa mortului, se face pomană, fiecare persoană primește colac, lumânare și un ștergărel. La moartea unui copil sau tânăr, pentru împlinirea simbolică a vieții decedaților prin nuntă, aceștia sunt îmbrăcați în miri, iar participanții sunt legați cu batiste, ștergare ș.a.

Ștergarele erau folosite și cu prilejul diferitor sărbători ale anului: de Paște, la sfințit pasca și unele alimente, acestea erau acoperite cu unul dintre cele mai frumoase ștergare brodate, în semn de prețuire a sărbătorii. La petrecerile în armată (s. Chircani, r. Cahul), recrutul era legat în cruce cu multe ștergare brodate pentru a fi ocrotit de cele rele.

Referințe bibliografice:

1. POP, D. *Obiceiuri agrare în tradiția populară românească*. Cluj-Napoca: Dacia, 1989.
2. EVSEEV, I. *Dicționar de Simboluri și Arhetipuri Culturale*. Timișoara: Amarcord, 1994.
3. POSTOLACHI, E. Prosopul moldovenesc: Diversități funcțional – tehnologice și decorativ – simbolice. **În:** *Akados*. 2009, nr. 4(15), p. 114-118.
4. CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Iași: Polirom, 2009.
5. GHINOIU, I. *Mica enciclopedie de tradiții românești – Sărbători. Obiceiuri. Credințe. Mitologie*. Colecția: Memoria omenirii. București: Agora. 2008.
6. OLTEANU, A. *Metamorfozele sacrului. Dicționar de mitologie populară*. București: Paideia, 1998.
7. ȘOFRANSCHI, Z. Funcționalitatea ștergarelor moldovenești. **În:** *Revista de etnologie*. 2001, nr. 3, p. 15-28.
8. BÂRLEA, O. *Folclor românesc. Vol. I. Momente și Sinteze*. București: Minerva, 1981.
9. Folclor românesc din regiunea Vosnesensk (Ucraina). **În:** Golopenția, A. *Opere complete*. Vol. 1: Sociologie. București: Editura Enciclopedică, 2002.
10. CIUBOTARU, S. *Obiceiuri nuptiale din Moldova: tipologie și corpus de texte*. Iași: Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, 2009.

ASPECTE COMPARATIVE ALE OBICEIURILOR NUPTIALE ROMÂNEȘTI ȘI UCRAINESE DIN NORDUL REPUBLICII MOLDOVA

A COMPARATIVE STUDY OF ROMANIAN AND UKRAINIAN WEDDING RITUALS FROM NORTHERN MOLDOVA

OCTAVIAN GAIVAS,

Doctorand,

Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei

Rezumat: Tradiția populară românească și ucraineană din spațiul cultural basarabean, în special în partea de nord a Republicii Moldova, a lăsat moștenire o serie de obiceiuri din ciclul familial. Este vorba despre obiceiurile de nuntă ale românilor și ucrainenilor din nordul Republicii Moldova care, pe parcursul a mai multor secole, au avut o importanță majoră în desfășurarea ceremonialului nupțial. Atât la românii, cât și la ucrainenii din nordul Republicii Moldova obiceiurile de nuntă se clasifică în funcție de cele trei etape ale nunții: 1. etapa prenupțială / передвесільний цикл; 2. etapa nunții propriu-zise / власне весілля; 3. etapa postnupțială / післявесільний цикл.

Cuvinte-cheie: folclor de nuntă, mire, mireasă, socru, soacră, staroste, pețitor, logodnă, colac, vornicel, drușcă, stolnic, etape nupțiale, cununie, masa mare, aspecte comparative.

Summary: The Romanian and the Ukrainian folk traditions from the Bessarabian cultural space, particularly in the northern part of the Republic of Moldova, have bequeathed a number of habits in the family cycle. It's about the wedding customs of the Romanians and Ukrainians from north of Moldova which over the centuries have had a major importance in the bridal ceremony. The wedding customs of both Romanians and Ukrainians from Moldova are classified according to the three stages of the wedding: 1. the prenuptial stage; 2. the actual wedding; 3. the postbridal stage.

Keywords: wedding folklore, groom, bride, father-in-law, mother-in-law, marriage broker, engagement, twisted bread, best man, bride's maid, steward, wedding stages, wedding ceremony, wedding fest, comparative aspects.

Tradiția populară românească și cea ucraineană din spațiul cultural basarabean, în special în partea de nord a Republicii Moldova, a lăsat moștenire o serie de obiceiuri din ciclul familial. Este vorba despre obiceiurile de nuntă ale românilor și ucrainenilor din nordul Republicii Moldova care pe parcursul mai multor secole au avut o importanță majoră în desfășurarea ceremonialului nupțial. Atât la românii, cât și la ucrainenii din nordul Republicii Moldova, obiceiurile de nuntă se clasifică în funcție de cele trei etape ale nunții: 1. Etapa prenupțială / Передвесільний цикл; 2. Etapa nunții propriu-zise / Власне весілля; 3. Etapa postnupțială / Післявесільний цикл.

Astfel, la români etapa prenupțială cuprinde următoarele obiceiuri, numite obiceiuri premaritale: 1. Scosul fetelor la horă; 2. Ieșirea flăcăilor la joc; 3. Datul în scrânciob la hora de Paști; 4. Divinatul la sărbătorile de iarnă; 5. Vrajile și farmecele de dragoste; 6. Căzutul pe vatră; 7. Pețitul; 8. Logodna; 9. Răspunsul; 10. Ziua cernutului; 11. Claca lemnului; 12. Croitul cămășii; 13. Lăutoarea miresei; 14. Bărbieritul mirelui; 15. Poftirea/chemarea la nuntă.

La ucrainenii etapa prenupțială (передвесільний цикл) conține obiceiurile: 1. Сватання (pețitul); 2. Оглядини/обглядини/умовини (pe vedere); 3. Заручини/заручення (logodna).

Etapa nunții propriu-zise, care este a doua etapă din cadrul nunții basarabene, include următoarele obiceiuri maritale: 1. Conăcăriia; 2. Ruperea colacului; 3. Plânsul ritualic al miresei; 4. Pocloanele/Corabia/Schimburile; 5. Scoaterea zestrei; 6. Iertăciunea; 7. Vulpea; 8. Cununia; 9. Masa mare; 10. Legătura (dezbrăcătul miresei).

În folclorul ucrainean etapa nunții propriu-zise (власне весілля) cuprinde următoarele obiceiuri maritale (весільні звичаї): 1. Сплітання / плетіння вінка (împletirea coroanei miresei); 2. Запрошення на весілля (poftirea la nuntă); 3. Дівич-вечір (serata mirelui și a miresei, fedeleșul); 4. Випікання шишок и короваю (coacerea pâinii ritualice); 5. Вінчання (cununia); 6. Посад молодих (masa mare în variantă basarabeană); 7. Розвивання молодої

/ зняття вінка (dezbrăcarea, legătoarea miresei în variantă basarabeană); 8. Позноділ короваю (împărțirea colacului); 9. Перевезення приданного (aducerea zestre miresei la casa mirelui).

Etapa postnupțială, care este a treia etapă din cadrul nunții basarabene, este reprezentată de obiceiurile postmariatale: 1. Uncropul / zeama / îndreptatul; 2. Plăcintele; 3. Îmbisericirea; 4. Calea primară. În folclorul ucrainean, etapa postnupțială (післявесільний цикл) include un singur obicei postmarital care are diferite denumiri regionale: понеділкування, почепини, пропій, колачини sau розхідний борщ.

În continuare ne propunem să prezentăm câteva din obiceiurile enumerate pentru a pune în evidență aspectele comparative din folclorul nupțial român și ucrainean de la nordul Republicii Moldova.

Un pas destul de important spre căsătorie era împlinirea vârstei corespunzătoare pentru acest eveniment. În trecut, vârsta cea mai potrivită pentru măritișul fetelor era cuprinsă între 18 și 21 de ani, iar pentru însurătoarea băieților era între 23 și 25 de ani. În caz că depășeau vârsta limită, fetelor li se spuneau *fete bătrâne* sau *stătute*, iar băieților li se spuneau *flăcăi bătrâni* sau *burlaci*.

În fine, odată ce a împlinit vârsta corespunzătoare pentru căsătorie, tânărul își alegea de soție fata iubită încă de la hora satului. Hotărât să se căsătorească, el își anunța părinții, spunându-le cine este aleasa inimii sale și că o dorește în calitate de soție. Pentru a o cere în căsătorie, el trebuia să respecte tradiția moștenită de la strămoși, care consta în realizarea obiceiului premarital *pețitul*.

Contribuția tânărului la realizarea obiceiului *pețitul* /*stărostia* este parțială, deoarece el trebuia doar să-și găsească un *staroste* sau *pețitor*, care și realiza integral acest obicei. De fapt, acesta era, de cele mai multe ori, un frate mai mare al mirelui sau un unchi de al său. În competența starostelui era să posede un limbaj frumos, să cunoască bine obiceiul pețitului, să întrețină un discurs cu părinții miresei pentru a obține un rezultat eficient în timpul realizării acestui obicei.

Pețitul avea loc în anumite zile ale săptămânii și anume în zilele de joi, sâmbătă și duminică, căci „Aducătoare de fericire și noroc pentru pețit erau zilele de joi, sâmbătă și duminică.” [1, p.25]. Înainte de a se duce la părinții miresei, pețitorul se informa inițial despre atitudinea acestora cu privire la căsătorie. Aceasta se făcea cu scopul de a evita un eventual refuz din partea părinților miresei, care se manifesta prin intermediul bostanilor. Aceștia din urmă erau puși pe fereastră sau erau aruncați sub picioarele pețitorilor, de unde a apărut și expresia „a primi cabac”, care înseamnă „a primi refuz”.

În ziua stabilită pețitorul venea în casa miresei și începea pețitul în baza orației de pețit, care narează despre o vânătoare, unde vânătorul este simbolul mirelui, iar vânatul este simbolul miresei. Forma de pețit care se realizează în baza orației prezentate anterior este una tradițională. Însă s-au mai încetățenit în cadrul acestui obicei încă două forme de pețit:

- 1) Forma ce conține noțiunile de negustor, care este mirele, și de marfă, care este mireasa;
- 2) Forma care exprimă cererea nemijlocită în căsătorie – „noi avem un flăcău și voi aveți o fată”.

Din cele trei forme de pețit cunoscute în folclorul nupțial basarabean, doar a treia formă s-a păstrat cel mai bine și la etapa actuală. Pețitorii când se duc să ceară mireasa în căsătorie, îl iau și pe mire și nu apelează la orații. Ei le comunică părinților miresei scopul pentru care au venit, adică realizează cererea directă în căsătorie.

În caz de reușită a pețitului, părțile stabileau ziua *logodnei*, care este următorul obicei premarital din folclorul basarabean. Înainte de logodnă, mirele își alegea o pereche de nași, a căror misiune era să cunune mirele și mireasa în biserică. Tot nașii erau cei mai onorați actanți ai ceremonialului nupțial, deoarece ei erau considerați părinții spirituali ai mirilor. De obicei, nașii de cununie erau nașii de botez ai mirelui, un frate mai mare de al mirelui, un unchi al mirelui sau o pereche căsătorită din sat pe care mirele o cunoștea foarte bine.

În ziua logodnei mirele, părinții săi, starostele și nănașei mergeau din nou la mireasă acasă. În timpul logodnei mireasa își exprima, într-o formă alegorică, consimțământul de a se căsători. Pe masă se punea o farfurie cu grâu. Mirele și mireasa își ascundeau inelele în boabele de grâu. Dacă mireasa accepta căsătoria, atunci ea lua din farfurie inelul mirelui.

Odată încheiat *obiceiul logodna*, tinerii erau considerați oficial logodnici. În timpurile mai vechi, acest obicei se realiza și în prezența unui preot, care săvârșea slujba logodnei. Ea se săvârșea cu scopul de a binecuvânta tinerii și în timpul acestei slujbe se citeau diferite rugăciuni.

Peste o săptămână după logodnă, se desfășura obiceiul *răspunsul* la mire acasă, unde părinții miresei împreună cu mireasa veneau „să bea răspunsul”. În această zi părinții mirelui și ai miresei se așezau la masa acoperită cu bucate și cu băutură și se înțelegeau definitiv privitor la zestre, stabilind în același timp și data nunții. Cu privire la data nunții, socrii mari și socrii mici trebuia să respecte o condiție foarte importantă în asigurarea unei căsătorii reușite. Este vorba despre alegerea timpului potrivit pentru nuntă, adică data nunții să nu cadă în cele patru posturi de peste an, căci era un mare păcat, din punct de vedere religios, a organiza o nuntă în post.

Un rol important în realizarea definitivă a acestui obicei și a căsătoriei îl avea zestrea, mărimea căreia în trecut deseori hotăra soarta căsătoriei. Zestrea mirelui includea: casa, pământul de pe lângă casă, loturile arabile, via, livada, vitele, uneltele agricole. Zestrea miresei cuprindea: covoare, prosoape, diferite tacâmuri, lada de zestre cu obiectele ei personale. Pentru a certifica zestrea mirilor, în unele sate se întocmea o „foaie de zestre”, unde se indica tot ce făcea parte din zestrea ambilor miri. Astfel, foaia de zestre poate fi interpretată ca un contract de căsătorie și în același timp ca un document juridic care asigura despăgubirea ambelor părți în caz de divorț. La etapa actuală obiceiul *răspunsul* a ieșit din uz, dar se poate observa o contopire a sa cu obiceiul *logodna*.

Ultimul obicei premarital din folclorul basarabean care s-a păstrat foarte bine și în prezent este obiceiul *poftirea la nuntă*. În trecut acest obicei era realizat de către vorniceii mirelui și ai miresei, care aveau sarcina de a pofti nuntașii la nuntă. Atât mirele, cât și mireasa își alegeau vorniceii și druște din rude sau din prieteni. Sâmbătă dimineața, înainte de a pleca cu poftitul prin sat, vornicelul era legat la mâna stângă cu o batistă sau cu o băsmăluță, iar în piept avea un buchet de flori artificiale. În mâna dreaptă el avea o ploscă cu vin din care servea pe cei invitați.

În prezent, acest obicei a suferit o serie de modificări și anume: la nuntă invită înșiși mirii și părinții lor, vorniceii sunt mai puțin implicați, poftirea la nuntă are loc cu o săptămână sau cu o lună înaintea nunții, versurile tradiționale de poftire nu se mai declamă, deoarece nu sunt cunoscute, pe lângă plosca cu vin sunt utilizate invitații speciale de nuntă, care sunt transmise direct sau prin poștă.

Ca și tinerii basarabeni, cei ucraineni aveau diferite posibilități să se cunoască. Dar cel mai frecvent ei se cunoșteau în cadrul șezătorilor (*посидінки*). Alteori, căsătoria flăcăului și fetei era hotărâtă de către părinții acestora. Dacă se întâmpla ca de la șezătorile respective să se inițieze o relație serioasă între flăcău și fată, atunci tânărul hotărât să se căsătorească, își anunța părinții despre intenția sa și-i informa inițial despre viitoarea mireasă și soție. Din acest moment începea realizarea obiceiului premarital *сватання* (*pețitul*), care se desfășura la mireasă acasă.

Ca și în folclorul basarabean, în cel ucrainean contribuția tânărului la realizarea acestui obicei este parțială, deoarece el trebuia doar să-și găsească un *сват* (*staroste*), care și realiza integral acest obicei. Acesta era un unchi, un frate mai mare sau mai rar o mătușă de a mirelui. Starostele trebuia să cunoască bine acest obicei, să posede un limbaj frumos și adecvat în timpul discuției cu părinții miresei. Deseori succesul acestui obicei depindea anume de calitățile enumerate ale starostelui. În ziua stabilită starostele și mirele se duceau în pețit la mireasă acasă. El lua cu sine o pâine și o sticlă de vin sau de rachiu (*горілка*) și sosind la casa miresei

începea realizarea acestui obicei. Intrând în casă, starostele începea nararea vânătorii unei căprioare (*кунуця*). În calitate de vânător era prezentat mirele care, urmărind-o prin pădure, a ajuns în casa miresei și s-a ascuns în ea. Prin căprioară se subînțelegea mireasa. Apoi starostele începea să laude mirele spunând cât de frumos, cât de harnic și cât de bun la suflet este. În timpul acestui discurs mireasa stătea în picioare, lângă sobă, și o zgâria cu unghia. Dacă pețitul se sfârșea cu succes, atunci starostele dădea pâinea socrului mic și pune sticla de vin pe masă. Tânăra, la rândul său, dădea o pâine (*коровай*) pe prosop (*рушник*). Tatăl său o binecuvânta, după care mireasa trebuia să lege starostele peste umăr cu prosopul respectiv. Iar mirele primea de la mireasă o basma (*хустка*) cu care era legat la mâna dreaptă. După aceasta se așezau cu toții la masă și, cinstind din sticla de rachiu, sărbătoreau realizarea pețitului.

Dacă tânăra nu era de acord să se căsătorească cu tânărul respectiv, ea restituia starostelui pâinea sau colacul adus, iar mirelui îi dădea un bostan. Aceasta însemna refuz din partea ei și o mare rușine pentru mire. În prezent, acest obicei s-a păstrat foarte bine la ucraineni, cu deosebirea că în unele sate investigate nu se mai narează povestea despre vânătoarea căprioarei. Starostele comunică în mod direct părinților miresei scopul vizitei sale. El cere în căsătorie mireasa, fără a utiliza un limbaj metaforic.

Următorul obicei premarital din folclorul ucrainean se numește *оглядини / обглядини / умовини* (*pe vedere*). El avea loc peste o săptămână după obiceiul *сватання*. Acest obicei consta în cunoașterea gospodăriei și a zestreii tânărului. Mai întâi veneau părinții miresei la mire acasă ca să cerceteze gospodăria sa și să se asigure că fiica lor va locui între oameni gospodari și va fi protejată de către mire. Tot în cadrul acestui obicei părinții vorbeau despre zestrea fetei și a mirelui, se înțelegeau fiecare ce va da la nuntă și stabileau ziua nunții. Tot în această zi „se bea răspunsul” (*ніли слово*).

Cu două săptămâni înainte de nuntă, rudele mirelui și ale miresei se adunau la mireasă acasă, unde avea loc ultimul obicei premarital *заручини / заручення* (*logodna*). Mai întâi tinerii anunțau față de cei prezenți intenția lor de a se căsători. Apoi primeau binecuvântare de la părinți și de la rudele prezente la ceremonial. După care avea loc schimbul inelelor tinerilor, li se legau mâinile cu un prosop și din ziua respectivă ei erau considerați logodnici. Tânărul avea deja dreptul să locuiască la mireasă. Tot în cadrul acestui obicei se mai discutau întrebările nerezolvate cu privire la nuntă. În acest moment druștele interpretau diferite cântece populare caracteristice acestui obicei.

Odată ce obiceiurile premaritale erau încheiate și data nunții era stabilită, se trecea la *etapa nunții propriu-zise*. Nunta începea de obicei duminică în casa miresei, iar apoi trecea în casa mirelui. Dimineața, după ce la mire se adunau nuntașii, ei se îndreptau spre nuni, pentru a-i invita la nuntă în mod special: „Bună ziua! Bine v-am găsit, cucoane nun mare! V-a poftit socrul cel mare și cu cuconul mirele și noi să mergeți să pornim nunta!” [1, p.90].

De la nuni alaiul de nuntă se îndrepta spre casa miresei. Aproape de casă alaiul se oprea și din acest moment se trecea la realizarea primului obicei premarital. Este vorba despre *conăcărie*. În curte intrau solii mirelui, vorniceii, în frunte cu conăcarul, vornicelul cele mare, care declama orația conăcăriei. Scopul acestui obicei era vestirea sosirii mirelui cu alaiul său și cererea în căsătorie a miresei într-un mod mai solemn decât la pețit în baza orației conăcăria.

După aceasta urma obiceiul *ruperea colacului*, care consta în schimbul ritualic al colacilor dintre vorniceii mirelui și ai miresei. Un colac era rupt în bucăți și aruncat oaspeților. Acest obicei avea mai multe variante și se desfășura diferit în diferite localități ale Moldovei. În unele sate mirele arunca colacul în sus și cine-l prindea și-l lua sie. În alte sate oaspeții miresei înconjurau mirele de trei ori, după care ridicau colacul deasupra capului său. Mirele trebuia să treacă de trei ori pe sub colac, după care colacul era rupt și împărțit oaspeților. După aceasta, mirele se întorcea acasă sau, dacă era din alt sat, se oprea provizoriu la vre-o casă vecină cu cea a miresei.

În a doua jumătate a zilei se desfășura obiceiul *pocloanele* care se mai numea *corabia* sau *schimburile*. Vorniceii mirelui, fiind însoțiți de lăutari, soseau la casa miresei cu daruri pentru

mireasă, care erau înmânate pe o tavă specială. După tradiție se dăruiau doi colaci, rochia miresei, pantofii și broboada miresei. Numărul darurilor depindea de situația materială a mirelui. La intrarea în casă unul din vorniceii mirelui începea să declame orația pocloanelor. Conținutul pocloanelor reprezintă o istorie umoristică a procesului de cumpărare a darurilor pentru mireasă.

După această solemnitate sosea și mirele. În timpul când mirele se afla în casa miresei el trebuia să se achite cu rudele acesteia, care căutau prin orice mijloace să câștige bani. În timp ce mirele aștepta mireasa la masă, lângă el se așeza o femeie căsătorită, îmbrăcată în haine de mireasă. Pentru ca ea să plece, mirele trebuia să-i dea bani.

Un obicei important care se desfășoară la mire este *masa mare*. La sosirea miresei la casa mirelui, ea era întâmpinată cu următoarea orație: „Soacră mare, ieși în prag, / Ți-am adus ce ți-a fost drag, / Ți-am adus o noră tare, / Să-ți ajute la căldare, / Să-ți ajute la ciubăr, / Și la scărmanat de păr./ Ci, soacră mare, fii voioasă, / Să fie nunta frumoasă, / Nu ședea posomorâtă, / Să-ți fie nunta urâtă.” [1, p.221].

Primii care soseau la mire erau flăcăii și fetele. Ei felicitau mirele și mireasa și le dădeau bani. Petrecerea veselă începea cu dansurile în curte. După prânz se adunau perechile căsătorite, care aduceau cu sine vin și produse. Veselia continua timp de câteva ore. Seara în casa mirelui se adunau oaspeții poftiți la masa cea mare. Erau invitați numai cei mai văzuți oaspeți din sat. În capul mesei ședea mirele și mireasa, iar prin părți nunul și nuna. În fața lor se afla o tavă cu pâine și sare, unde cei veniți puneau bani în dar și anunțau cu voce tare ce dăruiau tinerilor din partea lor. La rândul său oaspetele primea din partea mirelui un colac. După ce toți oaspeții erau sosiți la nuntă, unul din nuntași declama o orație specială de invitație la masa mare: „V-a poftit cuconul nun / Și cucoana nună, / Cuconul mire / Și cucoana mireasă, / Socrii mari și socrii mici, / Să faceți cale și cărare / Până la masa cea mare!” [1, p.96].

Pentru prima dată în timpul „mesei mari” mirele și mireasa mâncau împreună. Tot la începutul „mesei mari” avea loc obiceiul *spălatul mâinilor* nunilor, obicei realizat de către mire și mireasă. După aceasta se așezau cu toții la masă și se ospătau sub acordurile diferitor cântece de petrecere.

Încă cinci obiceiuri ce se desfășurau în cadrul obiceiului *masa mare – închinatul colacilor la nuni, schimbul colacilor între cuscre (încuscrirea), găina friptă, darurile și paharele dulci*.

După masa mare, în ziua de luni sau marți dimineața, în casa mirelui, avea loc ultimul obicei din cadrul etapei nunții propriu-zise - *legătoarea miresei*, ce simbolizează trecerea miresei în categoria femeilor căsătorite. La legătoare luau parte numai femeile, iar dintre bărbați mirele și nunul.

Dis-de-dimineață prin sat porneau câteva femei, care, legate cu panglici roșii, poșteau la legătoare. Femeile veneau în casa mirelui cu diferite daruri: farfurii, căldări și alte obiecte de uz casnic. Într-o atmosferă solemnă nuna pieptăna mireasa, ungându-i părul cu miere. După aceasta mireasa era îmbrobodită ca nevestele. În momentul desfășurării acestui obicei era interpretat *cântecul miresei*:

„Ia-ți, mireasă, ziua bună,	Înfloriți, flori, înfloriți,	Floarea a mai-nflori odată,
De la casă, de la mumă,	Că mie nu-mi trebuți,	Iar tu nu te mai vezi fată,
De la frați, de la surori,	Că voi când mi-ați trebuit,	Cum n-ar face plopul nuci
De la grădina cu flori,	V-am udat, v-am îngrijit.	Și răchita mere dulci.” [1, p.195].
De la flori de busuioc,	Măi fetiță cu părinți,	
De la flăcăii din joc,	De ce vrei să te măriți?	
De la flori de tămâiță,	Te grăbești la măritat,	
De la tinere fetițe...	Ca floarea la scuturat,	

În folclorul ucrainean *obiceiurile maritale (весільні звичаї)* fac parte din etapa *власне весілля (etapa nunții propriu-zise)* și primul obicei din cadrul etapei nunții propriu-zise era

сплітання вінка (*împletirea coroanei miresei*). La acest obicei participau druștele din partea mirelui și nevestele care erau fericite în căsătorie. Primind binecuvântare de la mama miresei, ele plecau în pădure după o floare pe nume „*барвінок*” (berbenoc) din care împleteau coroana miresei. *Барвінок* este în cultura ucraineană simbolul vieții și tinereții. Întregul obicei era însoțit de cântece dedicate acestei flori:

„Благослови, Боже,
Благослови, Боже, і отець, і мати,
Своєму дитяти,
Своєму дитяти віночок починати.
Обривати барвінок,
Обривати барвінок, то Анничці на вінок.
Зійди, Боженьку, до нас,
Зійди, Боженьку, бо у нас тепер гаразд.
Зійди Божая Мати,
Зійди Божая Мати, зілля благословляти.
Посвяти барвіночок,
Посвяти барвіночок Анничці на віночок.
В середу у дниноньку,
В середу у дниноньку, в щасливу годиноньку,
Щоби вишити квіточку.
Щоби вишити квіточку з зеленого барвіночку,
Щоби квіточку вишити,
Щоби квіточку вишити,
Анничку прикрасити.” [2, p.280].

*Binecuvântează, Doamne.
Binecuvântează, Doamne, tată și mamă,
Pe copilul vostru
Pe copilul vostru să înceapă o coroană.
Berbenocul să îl rupă,
Berbenocul să îl rupă, pentru Anița la coroană
Vino, Doamne în ajutorul nostru,
Vino, Doamne, căci acum ne este bine.
Vino Maică Sfântă,
Vino Maică Sfântă, iarba să o binecuvântezi
Sfințește berbenocul,
Sfințește berbenocul Aniței pentru coroană.
Miercuri de dimineată,
Miercuri de dimineată, într-un ceas bun,
Ca să coasem floarea.
Ca să coasem floarea din berbenocul verde,
Ca să coasem floarea,
Ca să coasem floarea,
Pe Anița să o facem frumoasă.*

Seara avea loc obiceiul *дівич-вечір* (*serata mirelui și a miresei, fedeleșul*). Acest obicei se desfășura concomitent la mire și la mireasă. *Дівич-вечір* avea mai multe semnificații. El simboliza despărțirea mirelui de viața de holtei, pe care o sărbătorea împreună cu prietenii săi, viitorii vornice. În același timp, acest obicei simboliza și despărțirea miresei de viața de domnișoară, pe care o sărbătorea cu prietenele sale, eventualele druște. Tot la mireasă acasă, în cadrul acestui obicei, avea loc împodobirea pomului nupțial care se numea *гілице*. Acesta reprezenta o ramură de măr sau de vișin pe care druștele și mireasa o împodobeau cu diferite panglici multicolore, cu bomboane și covrigi. *Гілице* simboliza crearea unei familii noi, castitatea miresei, dar și despărțirea ei de viața de fecioară. Ulterior pomul acesta era pus pe masa tinerilor în timpul ospățului mare nupțial. Acest mic ritual de împodobire a pomului nupțial era la fel însoțit de interpretarea de către druște a cântecului respectiv.

În aceeași seară mirele, împreună cu vorniceii săi, venea la mireasă acasă și participa la un mic ceremonial din cadrul lui *дівич-вечір*, numit despletirea părului miresei. Mirele, împreună cu druștele miresei, despletea părul miresei, după care pune pe capul ei coroana împletită din floarea *барвінок*.

A doua zi, sâmbătă, în prima jumătate a zilei, avea loc obiceiul *запрошення на весілля* (*poftirea la nuntă*). Mirele cu vorniceii pofta la nuntă oaspeți din partea sa, iar mireasa cu druștele pofta oaspeți din partea sa, rostind următoarea formulă în proză de invitație la nuntă:

„Просили тато і мати, і ми вас просимо прийти до нас на весілля” (trad. *V-a rugat tata și mama, și vă rugăm și noi să veniți la nunta noastră.*)

După masă se desfășura obiceiul *випікання шишок и короваю* (*coacerea pâinii ritualice*) la mire acasă. La acest obicei participau doar femeile care aveau o căsătorie fericită. Participau atât rude din partea mirelui, cât și din partea miresei pentru a consolida relațiile dintre ambele familii. Mai întâi se cocea colacul mare care se numea *коровай* (pâine), apoi se coceau colăcei mai mici care se numeau *шишки*. Acești colăcei erau utilizați în timpul mesei mari.

Când soseau oaspeții la nuntă, ei primeau câte un colăcel de la tineri în semn de mulțumire din partea lor. Colacii mari erau utilizați la aducerea miresei în casa mirelui, la cununie și în timpul mesei mari, când erau închinați nunilor mari.

Următorul obicei era *вінчання* (*cununia*). El se desfășura duminica. Dimineața, atât la mire cât și la mireasă, aveau loc pregătirile necesare pentru nuntă. Mirele trimitea, în ziua nunții propriu-zise, vorniceii și druștele după mireasă. Ei aduceau mireasa la mire și înainte de a intra în casă vorniceii și druștele treceau de trei ori pe sub colacul ținut de doi prieteni ai mirelui, care se aflau pe pragul casei. După aceasta colacul era rupt în bucăți și era împărțit tuturor celor prezenți. Apoi mirele, mireasa, nănașii și restul oaspeților se așezau la masă. După câteva dansuri, alaiul nupțial, care se numea *весільний поїзд*, pleca la cununie.

După cununie, nuntașii se îndreptau spre casa miresei, unde se realiza obiceiul *посад молодих* (*masa mare în variantă basarabeană*). Sosiți de la cununie, mirele și mireasa erau întâlniți la poartă cu pâine și cu sare de către socrii mici. După aceasta se așezau cu toții la masă sub acordurile diferitor cântece populare ucrainene. Oaspeții felicitau tinerii, dorindu-le sănătate, noroc, dragoste și căsnicie fericită, și, bineînțeles, le dăruiau bani sau daruri materiale precum: un pud de grâu sau de porumb, animale domestice, păsări domestice etc. Peste un timp, în timpul acestui obicei, se desfășura un ritual mai mic care consta în închinarea colacilor de nuntă nunilor mari. Aceasta se întâmpla după ce nănașeii anunțau ce dăruiau tinerilor, bani sau ceva în valoare materială. Totul se desfășura într-o atmosferă veselă cu băutură și mâncăruri, cu cântece și dansuri. Peste un timp, tinerii erau petrecuți la odihnă, unde își petreceau prima lor noapte conjugală. Controlul asupra castității miresei era făcut de către așa-numitele *сваște*. Ele determinau dacă mireasa era fecioară după plapuma din patul tinerilor. Dacă mireasa era fecioară, atunci *сваște*le anunțau despre aceasta nuntașilor, spunând că noaptea conjugală a avut un final fericit. Dacă mireasa nu era fecioară, atunci începeau să se cînte diferite cântece cu caracter ironic, care făceau de rușine întregul neam al miresei. Părinții miresei erau legați la gît cu hățuri de paie și nunta se strica.

Întorcându-se la nuntași, mirii mai dansau câteva dansuri. După aceasta se desfășura cel mai emoționant ritual din cadrul obiceiului *посад молодих*, care se numea *розвивання молоді* (*dezbrăcarea, legătoarea miresei în variantă basarabeană*) sau *зняття вінка*. Acest obicei era realizat de nuna mare. Mireasa se așeza pe pernă, pe scaun, nănașa îi lua de pe cap coronița și vâlul și le pune pe capul druștei mari. În continuare, nănașica despletea părul finei și-l lega cu o basma, ceea ce simboliza că tînăra a trecut în starea femeilor căsătorite. Acest ritual era însoțit de cântecul nupțial „Та як у ночі сонця ніхто не бачиу” (Și cum în noapte nimeni nu a văzut soarele).

După ce mireasa era legată cu basma, se realiza obiceiul *розподіл короваю* (*împărțirea colacului*), care consta în împărțirea colacului de către mireasă. Fiecare oaspete era servit cu câte o bucată din acest colac. Acest obicei împreună cu colacul simbolizează aderarea tuturor oaspeților la festivitatea familiei, adică încadrarea lor în această sărbătoare ca participanți și ca susținători materiali ai familiei recent create.

În continuare se desfășura obiceiul *перевезення приданного*, care însemna aducerea zestreii miresei și a miresei la casa mirelui. Acest obicei se desfășura după legătoarea tinerei. Mireasa își lua rămas bun de la părinți, de la frați și surori, de la rude și se îndrepta cu mirele spre casa lui. La poartă, soacra mare întâmpina tinerii cu pâine și cu sare.

Mirele pășea peste prag cu mireasa în brațe sau soacra o trăgea de brâu pe noră, conducând-o în casă. Mireasa, la rândul său, dăruia cadouri soacrei și socrului mare. După aceasta soacra conducea tinerii către patul conjugal, special pregătit de ea, care era făcut din sno-puri de grâu sau de ovăs. Deasupra acestui așternut era pusă o pâine specială, care se numea *мѣщин нупіз*, adică pâinea soacrei. Aici mirii, deja soț și soție, dormeau până după-masă.

Obiceiul aducerii zestreii miresei uneori se desfășura în alt moment al nunții. În unele sate zestreă era adusă odată cu mireasa, când vorniceii mirelui veneau după ea ca s-o aducă la mire înainte de a pleca la cununie. Aceasta era o particularitate zonală în folclorul ucrainean.

Pe la orele trei se organiza deja ospățul la mire, care se numea *проній*, adică *pripoiul*. Totul se desfășura într-un anturaj vesel, cu băutură, mâncare, cântece și dansuri.

După finisarea nunții propriu-zise se mai realizau câteva obiceiuri postmaritale, care completau și încheiau ceremonialul nupțial basarabean ca pe un act bine definit. Iar la ucraineni se desfășura doar un singur obicei postmarital care are diferite denumiri regionale: *понеділкування, почепини, проній, колачини* sau *розхідний борщ*. Despre obiceiurile postmaritale ale basarabenilor și ucrainenilor vom vorbi într-un studiu ulterior.

Referințe bibliografice:

1. *Folclorul obiceiurilor de familie*. Alc., art. introd., coment.: Hâncu, A., Zelenciuc, V. Chișinău: Știința, 1979.
2. *Українська народна поетична творчість*. Т. 1. Київ: Видавництво Радянська школа, 1958.
3. *Українська народна поетична творчість*. Т. 2. Київ: Видавництво Радянська школа, 1968.
4. ЛЕПЕХА Т. В. *Українознавство*. Київ: Просвіта, 2005.
5. *В земле наши корни. История, традиции и фольклор сёл Дану, Каменкуца и Николаевка Глодянского района*. Исследования и материалы. Кишинев: Штиинца, 1997.
6. ПАНЬКО В. *Песенный фольклор украинцев севера Республики Молдова*. В: *Календарная и обрядовая поэзия*. Кишинев: Uniunea de Creație a intelectualilor din Moldova, 2009.

MOTIVE FOLCLORICE ÎN ORNAMENTICA TRADIȚIONALĂ

FOLK ELEMENTS IN TRADITIONAL ORNAMENTATION

LUDMILA MOISEI,

Cercetător științific,

Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM

Rezumat. Prin omniprezența sa în toate domeniile artei populare, prin funcția estetică și prin complexitatea de semnificații, ornamentica tradițională are un rol incontestabil în conservarea folclorului. Scopul acestui articol este de-a prezenta cele mai frecvente motive ornamentale cu valențe folclorice, întâlnite deopotrivă în mituri, legende, basme, cântece, obiceiuri populare, dar și în ornamentica tradițională. Printre acestea menționăm: simbolurile solare, motivele zoomorfe/avimorfe (calul, cocoșul, cucul, șarpele, păunul), motivele sociale (hora), dar mai ales, motivele fitomorfe (bradul, mărul, alunul, bujorul, busuiocul, trandafirul, crinul, macul etc.). Din perspectiva folclorico-etnografică a cercetării ornamenticii tradiționale aceste motive decorative au o frecvență deosebită în viața spirituală a poporului nostru, prin faptul că sunt invocate în diferite obiceiuri legate de ciclurile vieții, în scopuri augurale, premaritale, fiind în același timp și semne apotropaice.

Cuvinte-cheie: folclor, artă populară, motive decorative, ornamentică, soare, cal, cocoș, ornamente fitomorfe, trandafir, hora.

Summary. Due to its omnipresence in all fields of folk art, its aesthetic function and complexity of meanings, traditional ornamentation plays an essential role in preserving folklore. The purpose of this article is to present the most common folk ornaments one can encounter in myths, legends, fairy tales, songs, folk traditions as well as in traditional ornaments. Among them there are solar symbols, zoomorphic / avimorphic motifs (the horse, cock, cuckoo, snake, peacock), social motifs (hora), but mostly fitomorphic motifs (the fir tree, apple, hazelnut, peony, basil, rose, lily, poppies etc.). From the perspective of folklore and ethnographic research of traditional ornamentation, these motifs are particularly frequent in the spiritual life of our people, because the former are invoked in different traditions of life cycles with predictive and premarital purposes, at the same time serving as apotropaic signs.

Keywords: folklore, folk art, decorative motifs, ornamentation, sun, horse, cock, floral ornaments, rose, hora.

Arta populară reprezintă un element preponderent de admirație a creatorilor populari, care de-a lungul secolelor au realizat valori patrimoniale inestimabile, contribuind la îmbogățirea tezaurului folcloric universal. Valori patrimoniale incontestabile sunt motivele ornamentale, care atât prin funcția estetică, cât și prin complexitatea de semnificații au contribuit la conservarea folclorului.

Cele mai frecvente motive ornamentale cu valențe folclorice, întâlnite deopotrivă în mituri, legende, basme, cântece, obiceiuri populare, dar și în ornamentica tradițională sunt simbolurile solare, motivele zoomorfe/avimorfe (calul, cocoșul, cucul, șarpele etc), dar mai ales, motivele fitomorfe (bradul, mărul, alunul, bujorul, busuiocul, trandafirul, crinul, macul etc).

Din perspectiva folclorico-etnografică și a cercetării ornamenticii tradiționale aceste motive decorative au o frecvență deosebită în viața spirituală a poporului nostru, prin faptul că sunt invocate în diferite obiceiuri legate de ciclurile vieții, în scopuri augurale, premaritale, fiind în același timp și semne apotropaice.

În ornamentica tradițională, reprezentările fitomorfe, zoomorfe alcătuiesc un document etnografic de o importanță asemănătoare cu cea a folclorului literar, a muzicii populare, a graiului și a altor fenomene culturale și sociale specifice. Prin acest document se relevă multiplele căi de dezvoltare materială și spirituală, precum și de exprimare artistică ale unui popor.

Motivele decorative simbolice, de altfel, și folclorice, sunt alese pe măsura stărilor de viață ce se vor a fi sugerate, simbolizate, motiv pentru care li se conferă și un mare grad de poeticitate. Prin simboluri, datorită cărora fraza poetică devine adeseori eliptică și ermetică, dar sugerând sentimente și situații profunde, textul folcloric dobândește valențe expresive moderne [1, p. 145]. Marea bogăție a simbolurilor în folclor, în întreaga artă populară, independent de etnie, garantează, oricât de paradoxală pare a fi această judecată, universalitatea și modernitatea folclorului.

Majoritatea motivelor folclorice din ornamentica românească cu valoare de simbol se pot grupa în două categorii: animaliere/zoomorfe, avimorfe și vegetale/fitomorfe.

Printre motivele zoomorfe și, în același timp, folclorice, cu valoare arhetipală, incluse în memoria spirituală, sa află *calul*. În mitologia românească, el reprezintă prototipul simbolului uranic care trage discul solar pe bolta cerească, dar este și un element terestru având tangențe cu focul, apa și pământul [2, p. 56]. Conform unor legende, *calul* a fost destinat "să slujească gândul omului", iar în basme, calul, de cele mai multe ori năzdrăvan, apare ca cel mai de seamă ajutor al protagonistului, cu rolul de sfătuitor sau de participant cu rol decisiv la lupta stăpânului său cu diferiți adversari.

Astfel, în diferite domenii ale artei populare, imaginea *calului* are rol simbolic, fiind protector al spațiului de viață și muncă a omului. În folclor acesta este invocat în diverse obiceiuri, rituri de fertilitate unde are valențe legate de apă, vegetație și soare. Binecunoscute în acest sens sunt urările de Sfântul Vasile în care *calul*, alături de om apare la efectuarea muncilor agricole. Ritualistica și imagistica legate de acest animal par să se fi constituit și pe teritoriul țării noastre într-o perioadă străveche, mai ales ca simbol cu funcții practice în efectuarea unor rituri de fertilitate. Asemenea elemente au avut la populațiile de origine tracică o concretizare de mare tradiție în figura „cavalerului trac”, căpătând și noi valențe: calul-animal benefic, legat de apă, de vegetație, de soare [3, p.76].

De aici și funcționalitatea frecventă a acestui motiv în arta populară (fig.1), mai ales în arhitectura populară, unde imaginea *calului* sau, mai bine zis, a capului de cal are un rol simbolic, fiind protector al spațiului de viață și muncă a omului. Având conexiuni cu miturile, folclorul, obiceiurile și arta populară, motivul *calului*, cu largi semnificații, denotă multiple implicații și în cadrul tradițiilor de muncă.

Un alt simbol de acest gen este *leul*, care, conform textelor colindelor, se luptă cu voinicul. Folcloriștii consideră că un asemenea motiv-simbol are rădăcini biblice, din care s-a preluat doar sâmburele eroic. Sensul simbolic al animalului exotic este acela de a elogia pe feciorul voinic.

Elemente ale ornamenticii tradiționale întâlnite frecvent în poezii sunt: *mioara*, *căprioara*, *cerbul*, toate simboluri ale fidelității. Menționăm că cerbii, în special în arhitectura caselor, se întâlnesc alături de pomul vieții cu rol de păzitori al acestuia.

Un rol deosebit, în mitologie, folclor, dar și în ornamentica tradițională îl au *păsările* (*cucul*, *cocoșul*, *porumbelul*, *păunul* etc), ca simboluri ale sufletului, ale nemuririi acestuia, de

mediator între cer și pământ. Dintre motivele avimorfe, cele mai frecvente sunt porumbelul, simbol al sufletului, al purității morale, al legăturii cu cerul, cocoșul, simbol solar, al bărbăției care anunță, prin cântecul său, răsăritul soarelui și izgonește duhurile rele ale nopții, păunul - simbol al fertilității etc. Cocoșului, vestitor al luminii, care urmează nopții, îi sunt atribuite virtuți protectoare, de aceea, îl vedem frecvent expus în vârful acoperișurilor caselor și ale bisericilor vechi (figura 2).

Din punct de vedere al ornamenticii, ca mod de exprimare a dragostei, *păsările* se regăsesc pe țesăturile de ceremonial în special pe ștergarele (prosoapele) pentru cununie, pe năfrâmița miresei, alături de alte simboluri și motive religioase, fitomorfe, antropomorfe: *candela, coroana, inițialele mirilor, triumghiul, verighetele, ramul de laur, hora, pomul vieții, cununa* etc.

Cununa reprezintă un alt motiv ornamental folcloric, social și religios cu un rost precis: acela de a fi clișeu ordonator al unor tablouri, potrivite momentelor importante din viața tinerei fete, la logodnă sau căsătorie. Structura sa devine mai complexă, dacă avem în vedere faptul că la cunună a fost asociat și mărul, simbol cu rădăcini erotice străvechi.

Elemente folclorice întâlnite frecvent în ornamentica tradițională sunt și *semnele solare*. Simbolul solar nu este un element abstract și nici un element mistic, deoarece simbolistica solară a fost întotdeauna în strânsă legătură cu viața omului. Soarele a avut în spiritualitatea populară sensuri plurivalente, fiind o manifestare a divinității supreme. Este izvorul vieții, luminii și căldurii, principala sursă a vieții materiale și spirituale care a influențat întotdeauna cultura și civilizația umană. Soarele a situat omul în planul vieții ordonate, încadrându-l în timpul limită al zilei, fiind, totodată, simbolul învierii și al nemuririi. În viziunea populară, soarele călătorește însoțit de caii albi, care aleargă în față și care trag carul solar pe un traseu ce poate lumina întreg pământul [4, p.168].

Din perspectiva coroborării informațiilor privitoare la arta populară și obiceiuri, specialiștii consideră că unele desfășurări coregrafice evocă mișcarea astrelor. O asemenea asociație pare posibilă dacă ne gândim că și în ornamentica populară simbolurile solare sunt asociate cu figuri umane, puternic stilizate, înfățișate ca prinse în horă. Tendința de antropomorfizare a motivului solar poate fi surprinsă și în folclor. Supraviețuirea acestor elemente cu valoare mitică trebuie pusă în legătură cu persistența credințelor populare care atribuiau soarelui însușiri umane, cu rol apotropaic, de apărare a casei și a spațiului de forțele malefice. În unele legende soarele este înfățișat ca un tânăr frumos, manifestând și înclinații erotice iar în basm acest astru se arată ca un auxiliar prețios al protagoniștilor. Investigațiile de antropologie culturală și etnologie au dovedit importanța cultului solar la popoarele la care agricultura juca un rol preponderent: nu numai că evoluția acestui astru era baza structurării calendarului muncilor agrare, dar soarele era asimilat cu însuși spiritul vieții.

Soarele este ilustrat și în arhitectura caselor (figura 3). De obicei, el este perceput ca un element aparținând cosmosului, ca astru care a influențat viața și activitatea diurnă, intrând demult în vizorul spiritual al omului și adoptat ca simbol sacru. Pe fațadele caselor și chiar ale unor anexe gospodărești, simbolurile solare apar prin delimitări cromatice, reprezentate prin cercuri, cercuri concentrice cu puncte în centru, cercuri cu crucea înscrisă, romburi sau rozete. Cercul solar și derivatele lui alcătuiesc substratul tuturor celorlalte simboluri solare. Amintim că simbolul roții a fost la început de natură lunară, primind apoi și o interpretare solară, mai ales, când din considerente tehnice roata a fost înzestrată cu spițe care simbolizau razele [5, p. 64]. Simboluri reprezentând Soarele au fost prezente în toate marile vechi civilizații: egipteană, chineză, indiană, mayașă, etc.

Motive decorative cu valențe folclorice sunt ornamentale fitomorfe (macul, trandafirul, busuiocul, bujorul etc.). Simboluri cu profunde semnificații spirituale atât în folclor cât și în arta ornamentală, cunoscuți ca pomi ai vieții sunt bradul, mărul, alunul, teiul - simboluri vegetal-fertilizatoare ce se raportează la condițiile vieții și creației, motiv pentru care au căpătat conotații de pomi ai vieții. Literatura de specialitate ne indică că, așa cum arborele este pre-

zent aproape în toate domeniile artei populare (arhitectură, țesături, sculptură, pictură) tot astfel el apare ca element de recuzită în repertoriul folcloric, în obiceiurile legate de naștere, nuntă, înmormântare, devenind astfel o constantă nu numai ornamentală spectaculară, dar și profundă a afectivității noastre [6, p. 23].

Din categoria motivelor fitomorfe cu valențe folclorice, cunoscut ca pom al vieții se evidențiază *bradul*, folosit în diverse obiceiuri, dar și în toate ciclurile vieții. *Bradul, creanga de brad* sunt simboluri ale tinerilor, fără deosebire de sexe, deși, potrivit intenției comunicative el poate simboliza pe flăcăul-mire, pe fata-mireasă. În cadrul ritualului de căsătorie, bradul, ca ornament, ritual are o încărcătură polisemantică. Atât la români cât și la alte popoare, bradul este simbolul tânărului decedat. La înmormântări de exemplu, în locul celui decedat (flăcăul sau fata) este jelit bradul; la nunți este evocată căprioara, floarea, în locul miresei, după cum în colinda pentru fecior apare învăluit în mit și legendă cerbul, leul.

Cântecele populare sunt deosebit de bogate în simboluri florale și ornitologice. Un conținut simbolistic complex îl are bradul de nuntă. În legende și baladele populare românești îndrăgostiții nefericiți sunt simbolizați prin soare și lună, prin pomi sau flori ale căror vârfuri se îmbrățișează sugerând dragostea invincibilă a două finite care s-au iubit cu adevărat [7, p. 67]. Verde și peren, *bradul* întruchipează idealul „tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte”. Este folosit în riturile de construcție, fiind arborat pe coama casei noi construite; este numit și „arborele nunții”, pus la începutul unei noi vieți de familie.

Reminiscență a dendrolatriei, legat de existența unor vechi credințe, simbolul pomului în arhitectură este prezent prin imaginea tiparului elenistic, cea a vasului cu flori sau în viziunea dacică, locală, a brăduțului. *Pomul vieții* ca motiv principal și foarte vechi ca simbol al vitalității, al ascensiunii spre cer, al rodniciei continue și al vieții veșnice se regăsește pe pereții caselor, stâlpilor, porților, la fațadele caselor.

Substitut biblic al bradului și arbore cosmic este considerat *mărul*. În colindele de iarnă, florile de măr sunt evocate prin cele mai pitorești imagini, impresionându-ne prin emotivitate și simplitatea imaginii, dar transmițând urări de sănătate: *Tineri și bătrâni să fiți / Și cu toții să-nfloriți / Ca merii, ca perii, la mijlocul verii*.

În fruntea simbolurilor vegetale se situează desigur, floarea. De aceea, în continuare, vom releva locul și importanța florilor în tradiția populară din perspectivă etnografică și folclorică, a cercetării ornamenticii tradiționale, oprindu-ne la acele flori, ce se impun printr-o frecvență și valoare deosebită în viața spirituală țărănească. Florile se întâlnesc în credințele și obiceiurile cu referire la cele două mari cicluri: ciclul calendaristic și ciclul vieții. Majoritatea practicilor și credințelor cu implicarea florilor sunt legate de cultivarea pământului, de străvechiul cult al fertilității și fecundității, atestat în spațiul carpato-danubian. În structura obiceiurilor tradiționale se întâlnesc flori binecuvântate, benefice. Acestea erau folosite de către țăranii dornici de-a prognoza vremea, de-a estima recolta anului viitor, de-a asigura și a proteja sănătatea familiei și sporul în gospodărie. Prezintă interes florile utilizate în obiceiurile privitoare la naștere, nuntă și înmormântare, în scopuri augurale, de inițiere, apotropaice și premaritale. Unul din semnele cele mai grăitoare ale rolului ce l-au avut florile în viața și creația culturală tradițională îl constituie frecvența lor destul de mare în folclor, în valoroasele documente artistice, vii și emoționante, cum ar fi legendele și basmele în care s-au conservat motive de străveche origine, mituri și ritualuri de mult uitate. După spusele lui Vasile Alecsandri, un mare cunoscător al folclorului, aceste „fantastice roduri” ale imaginației poporului român au un caracter de originalitate, care le ridică mai presus decât basmele altor neamuri, căci, sunt și înavuțite de tradiții mitologice ale anticilor noștri străbuni și viu colorat de razele soarelui oriental. Ipostaza simbolică relevată a florilor este întâlnită în lirica erotică și în cântecul liric, în poezia patriotică și de meditație filozofică. Florile cântate pentru frumusețea, parfumul și gingășia lor apar în întregul univers al simțămintelor general umane ca pătaș fidel, martor și confident al existenței umane. La fel de importante sunt reprezentările florale în expresia

plastică, în ornamentica tradițională, care alcătuiește un document etnografic de importanță asemănătoare cu a folclorului literar, a muzicii populare, a graiului și a altor fenomene culturale și sociale specifice. Prin acest document se relevă multiplele căi de dezvoltare materială și spirituală, precum și de exprimare artistică ale unui popor. Reprezentările decorative ale florilor se bucură de un număr și o varietate inepuizabilă. Predominante sunt florile de câmp, pădure și grădină (sânziana, macul, lăcrimioara, viorelele). Le regăsim în diverse legende, povești populare, fiind surse de inspirație a pictorilor (tablourile pictorului român Luchian), fiind folosite în practicile magice de invocare a ploii, apărătoare de forțele malefice.

Dintre toate motivele ornamentale fitomorfe și în același timp folclorice, cel mai frecvent este *trandafirul* - simbolul veșnic al iubirii. Simbolizează cupa vieții, sufletul, inima, dragostea.

În creația populară, în special în colinde, *trandafirul* apare ca simbol al sănătății și frumuseții: *Trandafir verde pe masă/ Rămâi gazdă sănătoasă*. În formula de urare de Anul Nou: *Trandafir pe masă/Busuioc în casă*. În timpul sorcovitului se urează: *Să trăiți la mulți ani/ Ca un măr, ca un păr/ Ca un fir de trandafir*. Trandafirul face parte din categoria obiectelor simbolice benefice puse în prima scaldă rituală a copilului, urmărindu-se ca acesta să primească sănătate și frumusețe fizică. Trandafirul este un personaj frecvent în poezia lirică: *Trandafir crescut în iarbă/ dragă mi-i neica de treabă/ Trandafir crescut în soare/ Neica-l meu îi ca o floare*. Este cea mai frecventă floare din ornamentica țeșăturilor decorative în special covoarele, ștergarele, abundă de imaginea trandafirului. Se întâlnesc ca buchet pe fundalul negru al scoarțelor, covoarelor basarabene din secolul XIX.

Alt motiv folcloric fitomorf este *bujorul*. În folclorul nostru simbolizează sănătatea și puterea. Apare în balade haiducești, cântecele de protest social de dor și jale: *Foaie verde de bujor/ Vai de maica cu feciori/, Foaie verde de bujor/ Toată lumea are un dor*. Se întâlnește în cântecele de nuntă: *Vai ce nuntă mare-i azi la noi în sat/ Se mărită o floare, c-un bujor băiat./ Floarea e aleasă, bujoru-i ales/ Ce mireasă mândră ce mire frumos*. În ornamentica tradițională îl regăsim pe țeșăturile de interior, în special cele decorative și de ceremonial.

Busuiocul a făcut parte din bogatul tezaur cultural al strămoșilor noștri, alături de alte specii de cereale și plante utile omului. Este o plantă mitică și centrală în universul simbolic tradițional. Fiind cea mai îndrăgită și mai cântată floare a poporului român, este considerată o floare sacră, inspirată din viața religioasă. De aceea o regăsim în toate etapele de trecere. *Busuiocul* deține un loc important în obiceiurile de familie, se pune în scaldă rituală după botez a copilului, cu busuioc se împodobeau coarnele boilor și a plugului purtat de urători. Indiferent de locul utilizării simbolizează belșugul, dragostea și norocul tinerei familii. În creația lirică de dor și jale este una din cele mai cântate flori.

Predominante în diverse domenii artistice, florile sunt atestate în compozițiile ornamentale de pe vechile țeșături de casă, piese de port, unelte de muncă, lăzi de zestre etc. Florile au generalizat denumirile motivelor ornamentale: *macii, floarea busuiocului, trandafirul, bujorul, lăleaua, ruja*. Cu semnificații deosebite apar în folclorul verbal: legende, basme, balade, doine, cântece lirice și colinde. Prin diverse procedee artistice florile devin părtașe eroilor lirici în exprimarea sentimentelor de dor, iubire, tristețe, înstrăinare, singurătate și jale. Floarea, ca noțiune generală este comparată în viziunea populară cu viața omului: *C-așa i viața omului / Ca și floarea pomului / Dimineața înfloarește / Peste zi se vestește*.

Vorbind despre limbajul poetic al folclorului, ca de altfel și de mesajele transmise prin ornament, în special cele fitomorfe, dar mai ales, fiind martori a diverselor evenimente, în care, în loc să se cânte la modul direct despre tinerele fete cuprinse de dragoste ori de gândul de măritiș, observăm că adesea se evocă floarea: busuiocul, garofița, ruja, trandafirul, floarea florilor. De altfel și pe năfrămițele miresei ca simboluri ale dragostei, purității sunt reprezentate florile. Flăcăul deseori este substituit cu un strugure, bob de strugure, bujor, spic, spicuț, în funcție de intenția de comunicare. Astfel, putem afirma că, așa cum leul, calul a devenit o emblemă pentru vitejia feciorului, floarea este o emblemă a fetei și mai ales a frumuseții ei.

Motiv ornamental social, dar mai ales folcloric, este *hora*. Formă de existență a societăților primitive poate chiar expresie prelingvistică a sufletului arhaic care, prin mișcările ritmice ale corpului, își exteriorizează trăiri și impulsuri esențiale, manifestările acestui dans au constituit nucleul arhetipal care a generat valori spirituale aparținând unei mentalități arhaice. Această mentalitate a constituit cadrul germinativ al spiritualității românești, ale cărei origini trebuie căutate în miturile și formele religioase populare care au circulat, au poposit ori chiar s-au născut pe aceste meleaguri. Cultura populară românească, prin forma și funcția ei specifică, oferă posibilitatea de a observa geneza și evoluția valorilor spirituale, locul și rolul lor în universul existențial colectiv.

Circularitatea *horei* ne amintește de faptul că cercul, ca formulă cosmică, este un univers închis, că și în arte există forme circulare sau că masa vibrațiilor sunetului are aceeași formă. Din acest punct de vedere, *hora* ar simboliza, așa cum este prefigurată de *Hora de la Frumușica*, o unire a formelor. În spiritualitatea românească, *hora* este dansul reprezentativ prin excelență și întruchipează expresia spontaneității creatoare a culturii noastre. Ea este o adevărată realitate culturală sau, cum o numește Romulus Vulcănescu, un *fenomen horal* [8, p. 82].

De altfel, această *realitate horală* răspunde și unei realități metafizice și este, ca și doina, o expresie a sufletului românesc iar prin aceasta, a unui segment din cultura europeană. Sub aspect psihosomatic, *hora* face parte integrantă din firea românului, care, în fața spectacolului pe care i-l oferă, simte o adevărată chemare biologică, o exaltare a spiritului. În popor, interdicția de a participa la *horă* sau lipsa acestui joc, era văzută ca un blestem: *De n-ar fi horele-n lume / Ai vedea fete nebune / Și neveste duse-n lume*. *Hora* poate fi văzută și ca o formă de asanare morală, întrucât cei care încălcau normele morale ale colectivității, nu aveau acces la *horă*. Din întreg repertoriul popular, *hora* este cea care a pătruns și în biserică, cu toate că a existat interdicția de a practica *hore* și jocuri diavolești, iar horitorii și lăutarii erau considerați *chipuri ale diavolului* (la fel au fost anatemizați cândva colindătorii și colindele). În folclorul literar, *hora* este subiectul a numeroase proverbe, zicători, ghicitori sau strigături. Semnificațiile ei arhaice se evidențiază în acea adevărată contopire harică a jucătorilor cu divinitatea tutelară prezentă, parcă, în centrul cercului. Bătăile ritmice cu piciorul în pământ pot simboliza contactul teluric cu suportul material oferit de zeita-mamă, iar strigăturile și chiuiturile amintesc de acele incantații magice către zei. În mentalitatea arhaică, această stare similară celei de magie euritmă, echivala cu o contopire totală a membrilor colectivității cu divinitatea ancestrală din centrul *horei*, Zalmoxes, zeu al morții și al învierii, un tulburător punct de intersecție cu creștinismul. Elemente relictuale ale *horei* ezoterice s-au transmis până astăzi prin dansul Călușarilor. Raportată la întreaga existență a poporului român, *hora* s-a dovedit a fi factorul cel mai important de definire culturală a existenței noastre. Acest lucru este confirmat și de utilizarea *horei* ca motiv ornamental pe țesăturile decorative de interior (fig.4).

Reieșind din cele relatate mai sus, considerăm că aceste simboluri și motive pot servi drept documente de ordin etnologic, folcloric, istoric pentru reconstituirea și interpretarea unor segmente din viața spirituală a acelor ce le-au creat, dar și drept sursă de inspirație pentru arta modernă. Astfel, putem afirma că, simbolurile în folclor, ca de altfel și motivele decorative în ornamentică sunt un limbaj figurativ, convențional prin care se exprimă conținuturi cu semnificații precise și fixe. Dintr-o asemenea meșteșugire a comunicării se încheagă anumite tipuri de structuri artistice.

În acest fel, motivele ornamentale, în special cele folclorice devin repere plastice ale drumului nesfârșit străbătut de creația materială și spirituală a omului. Anumite motive ornamentale fitomorfe, zoomorfe, antropomorfe sunt în același timp și folclorice, deoarece aparțin fondului de valori al spiritualității noastre. De altfel, după folcloristul român Mihai Pop există o concepție după care „prin folclor se înțelege creația artistică, literară, muzicală, cinetică, comportamentală sau ceremonială, aparținând culturii populare spirituale și artei populare (poezie, muzică, dans, ornamentică)” [3, p.51].

Referințe bibliografice:

1. BALAZS, L. *Folclor. Noțiuni generale de folclor și poetică populară*. Cluj-Napoca: Scientia Kiado, 2003.
2. COMAN, M. *Mitologie populară românească*. Vol.I. București: Minerva, 1986.
3. POP, D. *Obiceiuri agrare în tradiția populară românească*. Cluj-Napoca: Dacia 1989.
4. VULCĂNESCU, R. *Mitologie română*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985.
5. POP, M., RUXANDOIU P. *Folclor literar românesc*. București: Editura didactică și pedagogică, 1976.
6. CIOCANU, M. Florile în panteonul românesc. În: *Buletinul științific al Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală a Moldovei*, 2003, vol. 5 (18), p.71-83.
7. EVSEEV, I. *Simboluri folclorice. Lirica de dragoste și ceremonialul de nuntă*. Timișoara: Facla, 1987.
8. VULCĂNESCU, R. *Fenomenul horal*. București: Arhetip, 1995.

ANEXE



Fig.1 Reprezentări ale *calului* în arhitectura tradițională și în ornamentica țesăturilor decorative



Fig.2. Reprezentarea *cocoșului* ca simbol apotropaic în arta populară tradițională



Fig.3 Reprezentarea *soarelui* în arhitectura tradițională și în ornamentica țesăturilor decorative



Fig.4 Hora – motiv folcloric în ornamentica țesăturilor de interior

PARADIGME ALE PERSONAJELOR BIBLICE ÎN COLINDELE DIN TRANSNISTRIA

PARADIGMS OF BIBLICAL CHARACTERS IN THE CAROLS FROM TRANSNISTRIA

LUDMILA CALINA,

Competitoare la sectorul folclorică,
Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei,
Lector, Catedra de filologie a Universității T.G.Șevcenko din Tiraspol

Rezumat. Cercetările întreprinse de autoare în mai multe localități din raioanele Grigoriopol, Slobozia, Camenca, Râbnița, Dubăsari, or.Tiraspol remarcă și în zilele noastre respectul și evlavie sinceră prin care colindătorii la Crăciun și la Anul Nou le exprimă cu ocazia sărbătorii Nașterii Domnului Iisus Hristos. Atestăm un număr impunător al personajelor și subiectelor biblice (Dumnezeu, Dumnezeu-Tatăl, Dumnezeu-Fiul, Maica Domnului, Sf.Petru ș.a.) prezente în colinde. De asemenea, remarcăm și anumite tangențe ale acestora cu motivele mioritice. Colindătorii din satele transnistrene adaugă personajelor trăsături conforme cu sensibilitatea și pitorescul locurilor, confirmând astfel unitatea sufletească a credincioșilor din stânga Nistrului cu românii din alte zone etnofolclorice, contribuind totodată la edificarea mariologiei ortodoxe și imnologiei populare creștine.

Cuvinte-cheie: colindă, subiecte și personaje biblice, motiv mioritic, Nașterea Domnului.

Summary. The research carried out by the author in the settlements from the districts of Grigoriopol, Slobozia, Camenca, Râbnița, Dubăsari, and in the city of Tiraspol notes nowadays the sincere piety which carollers at Christmas and New Year attribute to worshipping Jesus Christ's birth. We can remark a great number of biblical characters and subjects (God, God the Father, God the Son, The Holly Virgin, St.Peter etc.) in carols. We also could remark some links of these subjects with the Mioritic motifs. The carollers from the Transnistrian villages give the carol characters features conformed with the sensibility and beauties of the local landscapes, confirming thus the soul unity of the people living on the left bank of the Dniester with the Romanians from other folkloric zones and contributing, at the same time, to the edification of the orthodox mariology and christian popular hymnology.

Keywords. carols, song about the star, ballad, celebration, paganism, priest, God, Jesus Christ, Mother of God.

De-a lungul anilor verticalitatea noastră ca neam se păstrează datorită folclorului, care e omniprezent în arealul de la est de Nistru. În cadrul sărbătorilor de iarnă este oglindită viața spirituală de la sate și orașe a omului care mereu e în așteptarea Crăciunului, a Anului Nou. Etnomuzicologul C. Ionescu afirmă că singura specie care s-a mai păstrat la transnistreni, e colinda, alături de cântecul de stea [1, p.201]. În cele ce urmează, vom elucida câteva fațete ale modului cum înțeleg și simt creștinii ortodocși anumite personaje biblice distincte, în cadrul acestor creații populare.

Din cercetările și chestionarele întreprinse am constatat că în unele sate, cum este, spre exemplu, Doroțcaia, Dubăsari, prevalează colindele religioase. Andrei Grigoriev, în vârstă de 55 de ani, își amintește: „Ele-s mai multi religioși”¹. Sătenii de la est de Nistru păstrează cu sfințenie datina

1 AFP – Arhiva Folclorică Personală, 2013; r. Grigoriopol, inf. Andrei S.Grigoriev, 55 ani; culeg. L.Calina.

străveche a colindului religios, fapt ce este reflectat în numeroasele subiecte și personaje biblice (îi vom menționa, în primul rând, pe Dumnezeu, uneori Dumnezeu-Tatăl, Dumnezeu-Fiul și Maica Domnului, ș.a.) prezente în colindele care se interpretează în biserici și la casele oamenilor.

Conform unei ierarhii stabilite, colindătorii îl colindă, în primul rând, pe preot, - colindele, dedicate feței bisericești conțin motive și chipuri de personaje biblice, preluate din Sfânta Scriptură. Dumnezeu apare în chipul unui bun Părinte, Tată Ceresc etc. M.Olinescu îl descrie în felul următor: „Om Bătrân, Sfătos, căci numai bătrânii sunt plini de înțelepciune, cu fața albă frumoasă, încadrată într-o barbă tot așa de albă ca zăpada și de un păr bogat și căzut în plete pe spate, ca la bătrânii și cucernicii preoți. Deși Bătrân, e totuși plin de vigoare și conduce treburile lumii, ca și la începuturile ei” [2, p.66]. Chiar dacă autorul arată, că „în mitologia populară nu există o demarcare bine stabilită între Dumnezeu și Fiul Lui (Trinitate – n.n.)” [2, p 66], totuși, menționăm, că în colindele religioase din Transnistria se face o delimitare netă între Dumnezeu-Tatăl și Dumnezeu-Fiul, Iisus Hristos.

În continuare, vom exemplifica, prin câteva colinde, modul de tartare a imaginii lui Dumnezeu. În textul protocolar *Colindă, colindă*, înscris în Slobozia, de la Corul Bisericii Arhangelul Mihail, colindătorii își onorează gazda, aducându-l pe Adevăratul Dumnezeu: „*Colindă, / Colindă, / Iată vin colindători, / Florile dalbe. / Și ei vin mereu, mereu / Și-L aduc pe Dumnezeu, / Dumnezeu adevărat, / Soarele azi e luminat*”². Metaforic vorbind, expresia cauzală *soarele azi e luminat* e consecința sărbătoreșcului pe care-l aduc colindătorii printr-un Dumnezeu Adevărat; iar repetiția cuvântului Dumnezeu la sfârșitului versului și începutul altui vers amplifică necesitatea prezenței chipului Lui în contextul ofierii Crăciunului.

În altă colindă protocolară *Demult sara a venit*³, nașterea lui Iisus Hristos e marcată de venirea magilor cu „*aur, smirnă și tămâie / Mila Domnului să fie / De-acum până-n vecie*”. Verbul la conjunctiv *să fie* nu e static, iar dinamicitatea *Milei lui Dumnezeu* sporește efectul expresiei *de-acum până-n vecie*. În alte colinde Dumnezeu apare în chipul lui Iisus Hristos – „Domn Frumos”, „Domn Sfânt”: „*Sculați, sculați, nu dormiți, / Ci ședeți și priveghiți, / Că-i născut un Domn Frumos, / Cu numele de Hristos. / Ș-așteptăm pe Domnul Sfânt, / Că El vine pe pământ, / Că e Fiul Cerului / Și Domnul Pământului*”⁴.

O altă variantă a tipologiei *Colindătorii și gazda* dezvoltă tema „*Unui Dumnezeu Nou-Născut / În scutice învăscut*”, iar coincidența expresiei *moldovenilor plugari* în textul colindei e consecința modificării sărbătorii Anului Nou de la 1 Martie (sărbătoare care se oficia inițial la romani) la data de 25 decembrie - 7 ianuarie, timp prestabilit în special nașterii lui Iisus Hristos: „...*Și nu vă vin cu nici un rău, / Ci v-aduc pe Dumnezeu, / Să vă mântuie de rău; / Un Dumnezeu Nou-Născut, / În scutice învăscut. / Sculați, voi, moldoveni plugari, / Că pe cer s-a arătat / Un Luceafăr minunat*”⁵.

Cu alte ocazii, călătoriile lui Dumnezeu pe pământ devin niște probe de învățătură pentru oameni, pentru săraci și bogați. Din ciclul colindelor moderne e textul *Bogatul și săracul*. Câteva variante ale acestor colinde le găsim în creștomația lui I.Datcu *Colindă-mă, Doamne, colindă*, cu titlurile *Bogatul și săracul*, *Maica Domnului și casa neospitalieră* și în studiul folcloristului N.Băieșu *Sărbători domnești* [3]. Dumnezeu și Sf.Petru nu sunt primiți la casa bogatului, dar sunt primiți și ospătați la casa săracului: „*Coborât-a, coborât-a, / Florile dalbe, / Dumnezeu pe-acest pământ, / Dumnezeu cu Sfântul Petru. / – Bună sara, om bogat! / Gata-i cina de cinat? / – Gata, gata, pentru noi, / Dar nu pentru săraci ca voi. / – Bună sara, om sărac, / Gata-i cina de cinat? / Gata, gata, puțința / Poftim, Doamne, luați din ea*”⁶. În fine,

2 AFP; 2014; Slobozia, inf. Corul Bisericii Arhangelul Mihail, culeg. L. Calina, L. Cojuhari-Danilescu; variantă: AFP; 2014, ms.5, f.1; Festivalul Folcloric Aho, Aho, răsună Nistrul!; Coșnița-Dubăsari; Liceul Teoretic M. Eminescu; culeg. L. Calina.

3 AFILL- AFILL din Tiraspol; 2001, ms.1, f.6-7; Slobozia; inf. Natalia I. Balan, 1922, culeg. D. Agighirei.

4 AFILL; 2001, ms.3, f.6; Dubăsari; inf. Ana Cojocar, 55 ani, culeg. N. Todirca.

5 AFILL, 2001, ms.3, f.6; Dubăsari; inf. Ana M. Cojocar, 55 ani, culeg. N. Todirca.

6 AFP; 2009, Coșnița-Nouă-Dubăsari, inf. N.Smolevscaia, 19 ani, culeg. L. Calina.

aici am adăuga că Dumnezeu îl îndreptățește pe sărac, văzându-i casa în „*mijlocul raiului*”, iar cea a bogatului „*sub tălpile iadului*”. Cercetătorii D.Caracostea și O.Bârlea vorbesc despre acest aspect social al subiectelor de colindă: „colindele atestă antagonismul de clasă, dar indirect și, mai cu seamă, pe dos, indicând unul din cei doi termeni, lumea închipuită, ideală, conformă cu visul oprimaților. Contrastul ei cu realitatea neagră cotidiană stă mărturie că o atare zugrăvire nu putea proveni decât de la cei de jos” [4, p.248-249].

Colindele despre Maica Domnului (colinda *Maica Domnului cu pruncul în brațe*⁷, Sfânta Fecioară Maria reflectă subiecte axate pe călătoria spre Bethleem („*Coborât-a, coborât / Florile dalbe de măr, / Maica Sfântă pe pământ / Și-a umblat din casă-n casă / Nimeni la mas' nu o lasă / Și-a aflat o poecioară, / Și-a așternut fân uscat / Și-a născut mândru-mpărat, / Care ne-a răscumpărat, / De la muncile din iad*”)⁸; steaua care „*luminează și adeverează*”; despre coparticiparea și simțirea afectivă a colindătorilor; suferințele Maicii Domnului la rătăcirea Fiului în Templul din Nazaret; despre rolul de mijlocitor și de rugătoare al Maicii Domnului între noi și Domnul Iisus Hristos ș.a.

Sesizăm și unele contaminări ale colindei de la est de Nistru cu subiecte din balada *Miorița*, în care putem întrezări anumite tangențe dintre Maica ciobănelului mioritic și Maica Domnului Hristos. D.Caracostea arăta, că tipologia tipului baladei în cauză există și în legende, iar „circulația lui e largă în Ardealul de Nord”, cultul Maicii fiind „mai dezvoltat decât în alte regiuni” [4, p.249].

În concluzie, remarcăm că colindătorii din satele transnistrene adaugă personajelor biblice ale colindelor trăsături conforme cu sensibilitatea și pitorescul locurilor, a costumului popular etc., confirmând astfel unitatea sufletească a credincioșilor din stânga Nistrului cu românii din alte zone etnofolclorice, contribuind totodată și la edificarea mariologiei ortodoxe și a imnologiei populare creștine.

Referințe bibliografice:

1. IONESCU, C. *Colinde din Transnistria*. Chișinău: Știința, 1994.
2. OLINESCU, M. *Mitologie*. București: Editura Saeculum I.O., 2001.
3. BĂIEȘU, N. *Sărbători domnești*. Studiu: Culegere de texte etnografice și folclorice. Chișinău: Cartea Moldovei, 2004.
4. CARACOSTEA, D., BÂRLEA, O. *Problemele tipologiei folclorice*. București: Editura Minerva, 1971.

DIGITIZAREA – PROVOCARE A VIITORULUI SAU OPORTUNITATE A PREZENTULUI

DIGITISATION – A CHALLENGE OF THE FUTURE OR OPPORTUNITY OF PRESENT

MARIANA COCIERU,

Cercetător științific,

Institutul de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei

Rezumat. Vectorul actual se bazează pe confruntarea zilnică cu o lume a tehnologiilor digitale și multimedia. Promovarea și valorificarea patrimoniului nostru cultural imaterial în format digital pe web este o posibilitate de a spori vizibilitatea și diversitatea culturală. Patrimoniul cultural digital constituie un opus final al mă-

⁷ AFP; 2013; ms.1, f.4; Crasnaia-Gorca-Grigoriopol; inf. Ana Rotaru, 31 ani; culeg. L.Calina; versiunea II, În poartă, la căpătâi-u, AFP, 2014, ms.1, f.2; Festivalul Folcloric „Aho, Aho, răsună Nistrul !”; Molovata-Nouă-Dubăsari; inf. Colectivul „Sălcioara”; culeg.L.Calina .

⁸ AFP 2014, ms.5, f.2; Festivalul Folcloric Aho, Aho, răsună Nistrul!; Dubăsari; inf. Liceul Teoretic M.Eminescu; culeg. L. Calina

surilor de identificare, documentare, conservare, cercetare, transmitere, promovare, revitalizare și valorificare a materialului etnofolcloric înregistrat pe teren. Digitizarea este o prioritate a instituțiilor specializate ale Uniunii Europene, care ar trebui să devină o prioritate, dar și oportunitate pentru cultura noastră. Arhivele digitale și alte produse noi sunt predestinate unui public complex. De aceea, arhiviștii sunt primii responsabili pentru salvarea unui număr impunător de valoroase înregistrări audio în formate analogice. Activitatea acestora trebuie să se consolideze în jurul digitizării urgente a documentelor de arhivă și mostrelor sonore în conformitate cu noile standarde europene de teaurizare a elementelor reprezentative de patrimoniu cultural imaterial.

Cuvinte-cheie: tehnologii multimedia, digitizare, salvagardare, patrimoniu cultural imaterial, transfer informațional, bandă magnetică, caiet-manuscris, arhivă.

Summary. The current vector is based on the daily confrontation with a world of digital and multimedia technologies. The promotion and valorization of our intangible cultural heritage in digital format on the web is a way to enhancing the visibility and cultural diversity. A digital cultural heritage constitutes a final opus of the measures for identification, documentation, research, preservation, transmission, revitalization and promotion of ethnofolk material recorded on the field. Digitization is a priority of the specialized institutions of the European Union, which should become a priority, but also an opportunity for our culture. Digital archives and other new products are designed for a complex public. Therefore, their archivists are the first responsible for saving a significant number of valuable sound recordings in analogical formats. Their activities must be strengthened around the immediate digitizing of archive documents and sound samples in accordance with the new European standards of hoarding representative items of intangible cultural heritage.

Keywords: multimedia technology, digitization, safeguard, intangible cultural heritage, information transfer, tape, manuscript, archive.

„Cultura profundă” (UNESCO), după cum ne demonstrează reperele diacronice de dezvoltare a umanității, reprezintă averea inestimabilă a unui popor. Particularitățile sale (*capacitatea spirituală, integritatea națională, potențialul intelectual, verticalitatea și forța morală* etc.) se pot exterioriza doar grație felului în care memoria colectivă ajunge la marele public, printr-o expresie eficientă, deschisă unor interpretări. Iată de ce, recente *archive multimedia neconvenționale (de folclor)* sunt instituții care colecționează, memorează („imortalizează”), inventariază și teaurizează produse reprezentative ale patrimoniului cultural folcloric și le prezervează în manuscrise sau pe diverse suporturi audio, foto și video. La ora actuală, o prioritate majoră și stringentă trebuie să devină salvagardarea, dar și transmiterea informației culturale sub un contur atractiv, care să creeze stări afective intense și interes pentru noi teaurizări.

Proiectul instituțional fundamental și aplicativ 11.817.07.10F *Constituirea Arhivei Naționale de Folclor a Academiei de Științe a Moldovei (Digitizarea și recondiționarea fondului arhivistic documentar și de magnetofon)* este finanțat de Guvernul Republicii Moldova și conceput în cadrul direcției de cercetare *Edificarea statului de drept și punerea în valoare a patrimoniului cultural și istoric al Moldovei în contextul integrării europene*. Investigațiile teoretice s-au axat în mare măsură pe constituirea și aprobarea unei strategii de digitizarea și recondiționare a materialului arhivistic documentar și sonor, pe instituirea unor principii directorii de documentare și editare a materialelor arhivistice de etnologie orală românească din Republica Moldova, pe cercetarea stării actuale a fondului documentar și acustic, evaluarea gradului de uzură și degradare a acestuia, adoptarea unor măsuri stringente de salvagardare a mostrelor de patrimoniu cultural imaterial în fața pericolului dispariției inevitabile și irecuperabile etc. În cele ce urmează vom încerca să elucidăm strategia de digitizare și recondiționare a materialului arhivistic prin aplicarea tehnologiilor digitale la valorificarea patrimoniului național.

Performanțele de proporții din domeniul tehnologiilor multimedia și digitale reprezintă un element rezonant al mileniului trei. Specialiștii tehnologiilor de comunicație afirmă că nivelul avansat al acestora este capabil să revoluționeze întregul sistem social. De aceea, azi se pune accent pe implimentarea respectivelor în educație și învățământ, spațiul cultural, mediul științific, afaceri, dar și în viața privată etc. Tehnologiile multimedia, așa cum apar ele definite, reprezintă convergența unei game largi de discipline creative și tehnice – combinație de text, imagini statice, sunet, animație, video și interactivitate într-un context digital, pentru a produce diverse forme de *new media* sau *hypermedia*.

Utilizarea tehnologiilor hipermedia, care reprezintă un punct forte pentru sistemele de învățare-predare, facilitează diseminarea produsului științific ca rezultat al cercetărilor din cadrul proiectelor instituționale fundamentale și aplicative. Prioritatea o dețin tehnologiile multimedia *open-source*, elaborate grație cerințelor din partea publicului interesat.

Aplicarea tehnologiilor digitale presupune transpunerea masivă a informației în format electronic pentru crearea versiunilor digitale ale unor cărți tipărite, ale imaginilor de obiecte și documente cu existență materială, ale cărților și revistelor electronice; expozițiilor virtuale; arhivelor digitale de texte sau de imagini; arhivelor digitale sonore și video; dicționarelor online; bazelor de date; reconstituirilor virtuale etc. și pentru a asigura cu material faptologic viabilitatea proceselor multimedia. Rezonanța lor crește odată cu cooperările cu alte rețele și portaluri tematice.

Printre elementele de valoare ale patrimoniului cultural, cele care aparțin expresiei imateriale sunt de o imensitate și esență remarcabilă și reprezintă produsul definitoriu al matricei spirituale. Constituentul etnofolcloric este prezervat (prin evidență, ocrotire, conservare, restaurare), cercetat de către mediul științific, apoi integrat în viața socială a promotorilor, care, analizându-l, îl găsesc al lor și-l valorifică în continuare.

Maniera de interpretare vocală, de narare, de performare ajută la constituirea personalității individuale, dar și a celei de colectiv. Metodele de transmitere audio-vizuale au un rol deosebit pentru formarea societății moderne, care la ora actuală se orientează tot mai mult spre origini, spre folclor. Care este oportunitatea ce ne-o oferă tehnologia digitizării cu referire la arhiva neconvențională de folclor a Institutului de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei? Pentru a elucida răspunsul sunt necesare precizarea etapelor la care este supus materialul analogic în defectuosul drum al informatizării.

Etapale de digitizare:

1. Se va pune accent pe buna desfășurare și finalitate a acestei proceduri, prin concretizarea și alegerea subiectului care urmează a fi digitizat. În cazul de față e vorba de fondul sonor al Sectorului de Folclor al Institutului de Filologie al AȘM și a fondului de manuscrise al Arhivei Științifice Centrale ale aceleiași instituții superioare.
2. Se va ține cont de cadrul legal de desfășurare a acestei activități de digitizare cu considerarea și respectarea tuturor prevederilor pe care le impune respectarea dreptului de autor care aparține, în primul rând, autorului anonim, reprezentat de poporul însuși, cât și de cel al culegătorului care identifică, înregistrează, descifrează, cercetează, valorifică și promovează produsul etnofolcloric, drept extins și asupra instituției în cadrul căreia s-au desfășurat aceste măsuri de conservare și salvagardare a patrimoniului cultural imaterial. În plan național dreptul respectiv este asigurat și de țara de proveniență a materialului prezervat. Toate aceste prevederi sunt reglementate de funcționalitatea *Legii privind protejarea patrimoniului cultural imaterial*, adoptată de Parlamentul Republicii Moldova în 2012, dar și a Convenției UNESCO privind Salvagardarea Patrimoniului Cultural Imaterial (Paris, 2003), ratificată în 2006 de Republica Moldova [1, p. 2].
3. Se va solicita asigurarea unei infrastructuri specializate procesului de digitizare. Prin urmare, se va ține cont de echiparea adecvată a unui laborator tehnic de digitizare/conservare. Echipamentul achiziționat trebuie să corespundă celor mai înalte standarde internaționale (IASA – International Association of Sound and Audiovisual Archives) pe care le poate oferi o stație de digitizare audio modernă și performantă: pentru redarea sonoră a suporturilor fizice analogice (magnetofone *POCTOB MK-112C*, *ТЕМБР-2М*, *КАТЯФ-301*), pentru transformarea/conservarea materialului analogic în digital (calculatoare *performante dotate cu software audio profesional*, echipament audio digital profesional), pentru redarea produsului digital (echipament periferic: *monitoare audio de studio*, *mixere audio*, *UPS-PowerMust 600 USB*), pen-

tru digitizarea documentelor din arhivă (*scanere și calculatoare performante*), pentru crearea bazei de date (*calculatoare performante*), pentru stocarea și conservarea copiilor digitale rezultate, pentru rularea bazei de date și managementul utilizatorilor, conectarea la internet și găzduirea paginii web, de ex.: www.arhivafolclor.md (*hard discuri, un server modern cu capacitate de stocare 6TB*), pentru înregistrări audio și video (reportofon *Tascam*, cameră video *Sony* cu proprietăți de filmare și fotografiere simultană cu o capacitate de stocare de 32 GB).

4. Se va cere asigurarea cu resurse umane care să fie specializate în procedura de digitizare /conservare și menținerea acestora până la finalizarea acestui proces. Se cere ca resursele umane să fie, în primul rând, specialiști din domeniul etnologic, instruiți în prezervarea constituentelor etnofolclorice, completați de ingineri-tehnicieni care să asigure mentenanța echipamentului și buna derulare a digitizării.
5. Se va estima timpul necesar pentru digitizarea fiecărui constituent în parte, pentru prelucrarea și conservarea acestuia. Dacă volumul de materiale este destul de mare, se cere evaluarea stării fizice a suporturilor primare pe care se află conservat materialul etnofolcloric (benzi magnetice, casete audio, caiete-manuscris) pentru a decide primordialitatea digitizării unor materiale supuse deteriorării și pierderii informației (demagnetizarea benzilor, a casetelor audio, deteriorarea scrisului în unele manuscrise în urma prezervării neadecvate a acestora: praf, lumină, umezeală, mucegai, dezvoltarea unor bacterii și insecte). Tot la această etapă se cere împărțirea timpului de activitate, dar și a volumului de lucru între executori. Crearea unor grupe de lucru facilitează permanența și continuitatea procesului de transfer din analogic în digital, precum și respectarea unor prevederi de securitate a sănătății specialiștilor (se permit audiții doar timp de 4 ore, pentru a nu periclita organul auditiv, se cere echiparea cu mănuși, îmbrăcăminte specială pentru a evita contactul direct cu suporturile deteriorate de bacterii).
6. Se va aproba o strategie unică pentru toți implicații în colectarea și introducerea datelor, pentru ca produsul digitizat să aibă aceleași particularități. Aceasta se referă atât la procedura de digitizare, la cea de colectare a datelor, cât și la cea de introducere a informației colectate în ulterioara bază de date etnofolclorice. Proceduri de acest fel există atât la nivel european, cât și mondial, ceea ce ușurează adoptarea unei strategii de lucru, specifice activității arhivistice, care să urmărească și principiul unei integrări într-o bază internațională de date caracteristică domeniului studiat.

Odată digitizate, materialele sunt audiate, sistematizate și catalogate conform unor principii științifice stabilite, după care se purcede la prelucrarea materialului digital. Pentru aceasta se realizează o copie de lucru în baza celei primare (cea primară rămânând intactă!), care este supusă segmentării conform începutului și sfârșitului piesei, produsului rezultat i se aplică proceduri de stabilire a vitezei pentru a putea fi audiată (deoarece de multe ori pe aceeași bandă magnetică avem înregistrări la diferite viteze), i se mărește volumul în cazul când înregistrarea este abia auzită, este supusă unei restabiliri de sunet prin niște funcții pe care le poate oferi programul *SoundForge – Audio Restoration și Noise reduction*. După procedurile aplicate piesa este salvată în banca de fișiere (audio, video, foto), indicându-se datele esențiale utile pentru o găsim ulterioară a elementului când va fi rulată baza de date.

După demararea procesului de transfer a materialelor analogice în format digital și a procedurilor de prelucrare se purcede la planificarea și crearea unei baze de date etnofolclorice deschise pentru colaborări cu alte baze de date specializate. Cercetătorul Liviu Pop ne sugerează adoptarea „unei structuri care să reproducă doar informațiile din catalog și cele legate de digitizare, urmând ca ulterior aceasta să fie refolosită pentru conectarea la diverse alte baze de date mai complexe” [2, p. 5]. Prin urmare, baza de date primară poate fi suplimentată prin programarea unei baze mai dezvoltate care să permită accesarea unor „informații mai

complexe și cu posibilități mai puternice de căutare”. Materialul introdus trebuie să corespundă unor principii de preservare de durată, fapt asigurat de utilizarea „unor tehnologii cu acces deschis și a unor standarde digitale maturizate” [2, p. 5].

Odată planificată, baza de date urmează a fi suplinită cu informații: despre documentele originale analogice conform cataloagelor și registrelor arhivei, despre verificarea și digitizare materialelor (audio, video, grafice), despre evaluarea științifică a materialelor digitale în urma audițiilor și a verificării datelor cu privire la documentele originale analogice, a încadrării piesei conform genului și speciei, a tipologiei, precizării pentru exemplele literare a cuvintelor-cheie, iar pentru cele muzicale – a genului muzical, sistemului ritmic, sistemului melodic, tipului de formă etc.

Obținerea de materiale digitale în Arhiva de Folclor a Institutului de Filologie al Academiei de Științe a Moldovei

În urma implementării procedurilor de digitizare a materialului sonor în cadrul proiectului *Constituirea Arhivei Naționale de Folclor a Academiei de Științe a Moldovei (Digitizarea și recondiționarea fondului arhivistic documentar și de magnetofon)* s-a obținut transferul din formatul analogic în cel electronic a peste 2500 de materiale etnofolclorice depozitate în peste 200 de benzi magnetice. Programul de digitizare a fost ales SoundForge 2009 și ulterior versiunea 2010, care corespunde și oferă standardele de digitizare recomandate de comitetul tehnic IASA. Transferul se realizează la o rată de eșantionare de 192 kHz și o rezoluție a amplitudinii de 24 biți, iar salvarea fișierului digital în conformitate cu prevederile sus-amintite la o rezoluție de 96 kHz / 24 biți. Formatul acceptat pentru materialele audio este *wave* (formatul standard de fișier audio pentru Microsoft și IBM; conține sunet în reprezentare *PCM* necomprimit), propriu și materialelor înregistrate la casele de discuri, doar că rezoluția este mai mare, ceea ce face ca materialul digitizat să ia proporții destul de voluminoase. Necesitatea respectării acestor prevederi e dictată de oportunitatea de prelucrare în favoarea îmbunătățirii și restabilirii a momentelor lipsă din sursa originală. O greșeală se consideră pentru tehnicienii acestei proceduri acceptarea unui format mai mic, cum este *mp3*, care în pofida avantajului de a pune la dispoziție un material care ocupă mai puțin spațiu, face, până la urmă, imposibilă recuperarea unor date care sunt constrânse și înlăturate în urma conversiei într-un astfel de format. Important este de a conștientiza că respectarea unor prevederi internaționale necesare nu se face arbitrar, ci în conformitate cu cerințele de salvagardare a patrimoniului cultural imaterial.

Cât privește materialul documentar, cuprins în caietele-manuscris, pentru acesta s-a acceptat scanarea sub formă de imagine color cu o rezoluție optică de 300 dpi și o amplitudine de 48-bit. Formatul de salvare acceptat este *.jpeg*, ceea ce permite cu ajutorul unor programe de citire a imaginilor și utilizarea unor instrumente de mărire și îmbunătățire a calității copiei realizate, studierea în detaliu a materialului transcris în manuscrise și convertirea ulterioară, evident după procedurile de prelucrare, în formatul *.pdf*, pregătindu-se, în acest fel, încorporarea materialului documentar într-o bază de date etnofolclorice.

Până în prezent s-a reușit transpunerea digitală a materialelor incluse în 135 caiete-manuscris, aproximativ 40 000 de file.

Prin strategia de digitizare și recondiționare elaborată s-a reușit menținerea procesului ce asigură viabilitatea patrimoniului cultural folcloric. Numerizat, servește la ora actuală la realizarea unor manifestări publice ce stipulează autenticitatea și complexitatea culturii profunde, cât și pentru redactarea prelegerilor universitare, cursurilor speciale despre creația populară, pentru elaborarea tezelor de master, doctor în domeniul etnologiei și folcloristicii, pentru munca de cercetare științifică etc.

Odată cu apariția în rândurile populației a sistemelor informaționale foarte avansate tehnologic, care au posibilități de accesare a unui conținut enorm de produse digitale (texte, realizări sonore, producții video, programe foarte variate), este evidentă dorința nestăpânită

de a naviga prin informație cu ajutorul acestor mecanisme puternice. Prin urmare, gestionarii de arhive culturale naționale trebuie să asigure publicul interesat cu materialele prezervate în aceste instituții. Astfel, tezaurul național, care e într-o permanentă luptă pentru existență în lumea marilor realizări tehnologice, are o nouă șansă de a revitaliza în atenția publicului. Clauzele necesare unei noi resuscitări culturale (interes din partea populației, inițiative la nivel european de digitizare și salvare a patrimoniului cultural, infrastructura necesară unei bune declanșări a procesului de digitizare fără a prejudicia integritatea materialelor de arhivă etc.) [3, p. 375] au demonstrat că revalorificarea patrimoniului cultural imaterial românesc din Republica Moldova, Ucraina și Federația Rusă a devenit un deziderat atât pentru cercetători, dar și pentru marele public.

Concludente pentru eficacitatea procesului digital în raport cu cel analogic sunt concluziile pe care le remarcă Liviu Pop: „Putem încheia afirmând că digitizarea este un proces sifisic. Chiar dacă se începe de la o arhivă clar delimitată, este posibil ca aceasta să fie extinsă pe viitor nu doar cu noi elemente digitalizate, dar și cu conținut obținut direct în formă digitală. Extinderea bazelor de date, recopierea materialului digitizat, fluxul de conținut nou fac din munca de păstrare a arhivelor digitale un proces continuu, nevoit să se readapteze mereu la noile condiții” [4, p. 287].

Prin urmare, sustenabilitatea proiectului respectiv se va baza pe activitățile permanente specifice unei arhive de folclor, și, mai ales, a uneia digitizate: menținerea, reconsiderarea, digitizarea, audiția, proiecția, clasificarea și sistematizarea, proceduri necesare pentru crearea unei baze de date etnofolclorice românești în Republica Moldova, precum și conservarea continuă a materialelor digitizate pe noi suporturi informaționale (prezervarea *short time* pentru *long time preservation*) pentru a asigura viabilitatea maximă a patrimoniului cultural imaterial digital.

Referințe bibliografice:

1. *Legea nr. 58 din 29.03.2012 privind protejarea patrimoniului cultural imaterial*. Publicat: 20.04.2012, în *Monitorul Oficial*. Nr. 76-80. Art nr: 255 [online]. [citat la 11.12.2014]. Disponibil pe Internet: <<http://lex.justice.md/index.php?action=view&view=doc&lang=1&id=342910>>.
2. POP, L. *Asupra bunelor practici în procesele de digitizare a arhivelor etnologice* [online]. 2010, 29 mai [citat la 11.12.2014]. Disponibil pe Internet: <http://issuu.com/liviupop/docs/liviupop.info_asupra-bunelor-practici-in-procesele>.
3. POP, L. Desre tehnologiile digitale și cele analogice. **În:** *Teme actuale în cercetarea etnologică și antropologică. Studii și comunicări științifice*. Editate de Alina Branda, Ion Cuceu, Cosmina Timoce. Cluj-Napoca: Editura Fundației pentru Studii Europene, 2011, p. 367-375.
4. POP, L. Dificultățile digitalizării și păstrării materialelor digitale. **În:** *Metode și instrumente de cercetare etnologică. Stadiul actual și perspectivele de valorificare. Studii închinat memoriei savanților Ion Mușlea și Ovidiu Bârlea*. Editori: Ion Cuceu și Maria Cuceu. Cluj-Napoca: Editura Fundației pentru Studii Europene, 2011, p. 277-287.

ABORDĂRI ETNOGRAFICE ȘI ETNOFOLCLORICE DIN PERSPECTIVA ESTETICII FILMULUI DE ARTĂ

ETHNOGRAPHIC AND ETHNOFOLKLORIC APPROACHES FROM THE PERSPECTIVE OF ART FILM AESTHETICS

DUMITRU OLĂRESCU,

Cineast, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice; Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM

Rezumat. *Procesul de asimilare a fenomenului etnografic și etnofolcloric de către limbajul cinematografic se declanșează conform principiilor esteticii filmului documentar de artă, afirmat demult, în care operele de artă (artă plastică, coregrafică, teatrală, artă populară etc.) finisate constituie baza unei noi opere de artă – cea cinematografică, cu statut estetic autonom. Autorul aplică această perspectivă de interpretare estetică a unei interpretări a realității realizată deja de către cinești în filmele etnografice și etnofolclorice. Tezele autorului sunt argumentate cu filme de nonficțiune atât din filmografia autohtonă, cât și din cea europeană.*

Cuvinte-cheie: *film documentar, film etnografic, film etnofolcloric, film de artă, limbaj cinematografic, interpretare, etnocid, horă, investigație cinematografică, prim-plan.*

Summary. *The assimilation process of the ethnographic and ethnic folklore phenomenon by the cinema language is initiated according to the principles of documentary art film aesthetics established a long time ago. Accomplished works of art (arts, choreography, theater, folk art, etc.) are the basis of a new work of art – a film with autonomous aesthetic status. The author applies this perspective of aesthetic interpretation of an interpretation of reality made by filmmakers in ethnographic and ethnic folklore films. The author's theses are proved on the basis of nonfiction movies from both local and European filmography.*

Keywords: *documentary, ethnographic film, ethnic folklore film, art film, cinema language, interpretation, ethnocide, hora (popular dance), cinema investigation, foreground.*

Realitate în mișcarea fixată prin excelență în spațiu și timp, filmul de nonficțiune ocupă un loc privilegiat, din ce în ce mai important în domeniul cunoașterii, bucurându-se de o evoluție fără de precedent, explodând mereu prin expresivitatea imaginii într-o multitudine de experimentări grație tehnicilor și tehnologiilor extra-avansate, dar și prin grave mutații din evoluțiile și revoluțiile esteticului și artisticului.

Ajungând astăzi la cele mai mari capacități de a cuprinde integral în parametrii săi audio-vizuali cele mai complexe fenomene fie de ordin natural, social sau cultural, evoluția filmului documentar continuă. Odată cu apariția televiziunii filmul documentar își transformă statutul său, lăsând pe seama acesteia funcția sa, altădată primordială – cea de a fixa realitatea și de a informa societatea. Astăzi cineștii documentariști se impun prin atitudinea lor analitică, de sinteză, prin modalitățile originale de interpretare a realității.

Evoluția și repercusiunile artistice și estetice ale acestui fenomen le-am cercetat în domeniul filmului despre artă în care se efectuează un proces creativ de interpretare a unei realități sau a unei imaginații interpretate deja. În acest caz limbajele creațiilor artistice (opere plastice, coregrafice, artă teatrală, artă populară ș.a.) se supun limbajului cinematografic, adică vor fi reanimate prin mișcarea camerei de filmat, prin modalitățile montajului pot fi raportate la alte spații și timpuri, redimensionate prin cadraj, juxtapuse prin contrapunctare sau prin accent dramatic de partitura muzicală, efecte sonore și comentariul literar. Astfel se obține o nouă operă de artă – cea cinematografică, posedând un statut estetic autonom.

Aceste idei pot fi argumentate cu numeroase filme dedicate artelor din filmotecile europene, dar și din aceea a studioului *Moldova-film*, începând cu filmele regizorilor italieni Luciano Emmer și Enrico Gras: *Povestiri despre frescă* (1941), *Paradisul terestru* (1948), *Leonardo da Vinci* (1953), *Pablo Picasso* (1956). Cu filmele regizorilor francezi Alain Resnais, Robert Hessens și Henri Clousot – *Van Gogh* (1948), *Guernica* (1950), *Misterul Picasso* (1956), continuând cu filmele unor cinești români ca Ion Bostan cu filmele *Nicolae Grigorescu*, *Theodor*

Aman, ca Nina Behar cu filmele *Luchian*, *Gheață*, *Theodor Pallady*, ca regizorul Cornel Mihalache cu filmul *Sculptorul Constantin Brâncuși*. În această categorie de filme se impun și lucrările cineastului Laurențiu Damian: *Geometria iluziei*, *Autoportret pe o frunză de toamnă*, *Zugrăvirile Cucernicului* ș.a.

În pofida condițiilor regimului totalitar, cu stupida sa dogmă „realism socialist”, filme despre artă s-au creat și la studioul *Moldova-film*: *Sculptorul Alexandru Plămădeală*, *Neam de pietrari*, semnate de regizorul Anatol Codru; trilogia de filme *Svetlana Toma*, *Grigore Grigoriu*, *Eugen Doga* a lui Emil Loteanu; *Goblen*, *Meșterul anonim* ale regizorului Vlad Druc; *Confesiune* – regizor Mircea Chistrugă. Mai târziu se produc filmele *Mihai Grecu*, *Dincolo de culoare* (regizor Mircea Chistrugă), *Obsesie* și *Aria* (regizor Vlad Druc).

Constituirea unei autonomii estetice a acestor opere cinematografice a necesitat și atitudinea cineștilor față de operele finisate, ce s-au aflat la baza acestor filme, manifestată printr-o nouă viziune, interpretare originală efectuată prin procedeele și mecanismele limbajului cinematografic.

În linii generale, aceleași principii estetice se utilizează și la crearea majorității filmelor etnografice și etnofolclorice, când pe baza unor fenomene concrete din aceste domenii, se creează o nouă operă audiovizuală – filmul, care grație limbajului cinematografic, capacităților de a selecta cele mai interesante momente, de a le restructura și redimensiona, sonorizându-le și comentându-le, acestea pot deveni mai concentrate în idei și semnificații, mai spectaculoase și mai expresive. Că filmul documentar este operă de artă, demult a devenit un adevăr axiomatic, dar o operă de artă nu este recunoscută decât dacă devine obiect al interpretării. Or, „interpretarea are funcția ce transformă obiectul material într-o operă de artă” [1, p.56].

Astfel, aceste filme prezintă interes pentru orice auditoriu și nu numai pentru specialiștii din domeniul etnografiei sau folclorului. Dar aici e necesar de menționat necesitatea respectării unei limite a interpretării pentru a păstra și de a nu denatura esența fenomenelor respective. Tradițiile, obiceiurile, fenomenele etnografice și etnofolclorice în majoritatea cazurilor sunt spectaculoase, pline de exotic, mister și necunoscut – fapt ce a ispitit cineștii încă de la începuturile cinematografiei. Și odată cu conștientizarea potențialului audiovizual al artei cinematografice s-a simțit și necesitatea aplicării acesteia în filmul etnografic și etnofolcloric. Deja în 1898, numai la trei ani de la inaugurarea oficială a primei proiecții de film a fraților Lumière, operatorul A.C. Hadon filmează niște secvențe din viața socială și religioasă a popoarelor din Noua Guinee și Australia, considerându-se primele filme de cercetare pe teren. Mai târziu filmele etnografice le-au adus celebritate mondială cineștilor Robert Flaherty, Joris Ivens, Dziga Vertov și alora, care și-au dat seama de posibilitățile filmului în fixarea complexă și studierea ulterioară a fenomenelor respective. Prin filmul etnografic spectatorul devine martorul unor consecințe ale impactului dintre actul cinematografic și fenomenul etnografic sau etnofolcloric, ale modalităților de trecere a acestui fenomen complex, profund spiritual în formele filmice, într-un limbaj nou, preocupat de imagini artistice, dar și de realități dure, de zone sensibile și rațiuni profunde, integrând ritualul sau tradiția ce ține de gesturi, figuri și semne ancestrale, de simboluri și construcții arhetipale, de spectre cromatice și sonore – universul spiritual format de-a lungul secolelor de forță creativă a poporului, universul prin care s-a zidit identitatea noastră națională. Conform observației lui Jean Copans „etnografia cercetează zonele ineditului” [2, p. 149]. De aceea filmul etnografic și etnofolcloric, alături de cercetările științifice, este și o întoarcere către sine.

Drept argument putem nominaliza unele filme din filmografia documentarului românesc care conține un număr impresionant de pelicule ce total sau parțial conțin caracteristicile filmului etnografic. Materiale de etnografie și etnologie conțin filmele din anii 30-40 ai secolului trecut coordonate de profesorul Dimitrie Gusti, în unele generice îi depistăm numele în ipostaza de scenarist și regizor. Un important moment în istoria filmului românesc a fost documentarul etnografic *Țara Moșilor* (1938, regizor Paul Călinescu), premiat la Veneția cu cea mai importantă distincție.

Un eveniment a constituit și lansarea pe ecran a filmului *Cântecele renașterii* (1968) semnat de cunoscutul documentarist Mirel Ilieșiu, urmat apoi de peliculele sale *Jocul cu lutul, cu apa și cu focul* (1978), *Mireasa* (1982). Diverse aspecte din lumea tradițiilor, obiceiurilor și artei populare au fost abordate în filmele: *Izvoare vii de teatru popular* (1978, regizor Adrian Istrătescu), *Arta medievală Horezu* (1976, regizor D. Dădârlat), *Dantele cu smalt* (1980, regizor Pompiliu Gâlmeanu), *Colind din străvechi* (1986, regizor O. Daicoviciu), *Creații populare în lemn* (1981, regizor Titus Mesaroș), *Dansul codrului* (1968, regizor V. Calotescu), *La porțile frumosului* (1975, regizor Maria Săpătaru), *Sărbători de iarnă în România* (1987, regizor Liliana Petringenaru) ș.a.

O riguroasă atitudine estetică-cognitivă domină filmele cineastului Slavomir Popovici, care într-un stil eseistic evocă tradiții și permanențe spirituale ale poporului român. Aici se evidențiază ciclul de filme *Semne: Soarele negru, Semnul bradului, Semnul omului, Grâu*. Toate sunt dedicate ornamenticii populare românești cu ancestralele-i motive și semnificații: ale soarelui, ale pâinii (colacului), ale bradului și ale șarpelui.

Conform ideologiei ipocrite a regimului totalitar, despre păstrarea identității naționale, la toate studiourile din republicile sovietice se lansau și filme cu tematică etnografică și etnofolclorică. Și la studioul *Moldova-film* au fost lansate astfel de filme, dar ideologia regimului smulgeau din ele unele din cele mai scumpe și mai frumoase elemente sub diverse pretexte: că sunt românești, arhaice, religioase sau, cel mai banal motiv din care poate fi, că „în satul meu așa ceva nu există”. După astfel de incursiuni filmele rămăneau ciopârțite, adesea văduvite de semnele noastre ancestrale. Dar unele erau chiar interzise, așa cum s-a întâmplat cu *Fântâna* și *De sărbători (Malanca)* ale regizorului Vlad Ioviță, *Pe căile talentului* al lui Anatol Codru ș.a.

În acei ani cenzura ideologică sub drapelul internaționalismului declanșase un etnocid neaflat. (În concepția antropologului francez P. Clusters, „genocid și etnocid, înseamnă ambele distrugerea celuilalt (...) etnocidul este o distrugere culturală a ființelor: el desemnează procesul prin care se încearcă smulgerea grupurilor din cultura lor de origine. (...) etnocidul este deci distrugerea sistematică a modurilor de viață și de gândire a indivizilor diferiți de cei care conduc compania de distrugere. Genocidul asasinează corpul oamenilor, etnocidul le asasinează spiritul. Și într-un caz, și în celălalt, este vorba tot de moarte, dar de o moarte diferită...” [3, p. 45]¹).

Și totuși, în pofida acelor condiții documentariștii noștri au creat o serie de filme cu caracter etnografic și etnofolcloric care și astăzi prezintă interes: *Măria sa Hora, Frescă pe alb, Ecoul văii fierbinți* ale regizorului Emil Loteanu; *Nunta* al regizorului Gheorghe Vodă; *Fântâna, De sărbători, Dansuri de toamnă* ale cineastului Vlad Ioviță, *Ploi de dor, Vai, sărmana turturică, Și obosite mâinile tale*, semnate de regizorul Vlad Druc; *Tălăncuța* de Anatol Codru; *Duminica sufletului* al lui Dumitru Fusu; *La horă, Joc, Nicolae Sulac, Vine nunta* ale lui Andrei Buruiană; *Ecoul sărbătorilor de iarnă* semnat de Pavel Bălan; *Așa-i viața omului* al lui Ștefan Bulicanu, *Fluieraș* de Ana Iurev ș.a. În filmografia filmului de nonficțiune autohton, cât și în alte filmografii ale lumii un loc aparte îi revine filmului dedicat dansului popular care pe ecran apare în diverse viziuni și interpretări ale cineasților. Vom extrage din nominalizarea de mai sus titlurile unor filme cu tematica respectivă, create la studioul *Moldova-film*: *Măria sa Hora, Ecoul văii fierbinți, Dansuri de toamnă, Duminica sufletului, Joc, La horă*.

Încă la 1760 francezul Jean Georges Noverre, un mare cunoscător al dansului menționa: „Deși împarte cu cele mai bune drame avantajul de a provoca interesul, de a emoționa și de a captiva spectatorul prin farmecul iluziei perfecte, nimeni n-a bănuț că dansul se poate adresa și sufletului” [4, p. 76]. Concomitent cu evoluția fenomenului coregrafic această opinie a devenit o axiomă caracteristică, mai ales, dansului popular, care adesea se ține anume pe energia interioară a interpreților. Pe lângă aceasta se mai adaugă și moștenirea spirituală, codată în gesturi, figuri, mișcări, apoi și caracterul dinamic, spectaculos al dansului – factori

¹ Citat după Marie-Odile Gérard, Olivier Leservoisier, Richard Pottier, Noțiunile-cheie ale etnologiei. Iași: Polirom, 2001, p.81.

ce au determinat multiplele și variatele abordări ale acestui fenomen de către mulți cineaști ai lumii și în toate genurile artei cinematografice.

La începutul anilor 50 ai secolului trecut, când filmul dedicat artelor, inclusiv și cel despre fenomenul coregrafic, se afirmaseră de-a binelea, Elie Faure, notoriu istoric și critic de artă francez, se întreba: „Cine știe dacă nu cumva cinematograful, perpetuând dansul sub ochii generațiilor, și, mai ales, găsim în propriile lui resurse mijlocul de a precipita în durată drama mișcătoare a formei, nu este sortit să le restituie demnitatea celor mai complete dintre artele plastice care încorporează în ritmul lor toate mijloacele expresive ale tragediei spirituale ce și-o împărțeau până acum arhitectura, sculptura, pictura și muzica” [5, p. 20].

În această perioadă tânărul regizor Emil Loteanu debutează în arta filmului de nonficțiune cu documentarul *Măria sa Hora*. Subiectul investigațiilor cinematografice devine cunoscutul dans Hora: „Cel mai complex și mai semnificativ rit ce ține de cultul solar. Pentru noi hora reprezintă factorul permanență al culturii române în neconținut proces de evoluție, din preistorie până astăzi, deoarece conținutul horei se răsfrânge în toate planurile și direcțiile de activitate culturală, de la riturile magico-mitologice până la filosofia populară” [6, p. 371].

Astfel confirmă mitologul Romulus Vulcănescu, menționând amploarea fenomenului „horal” în universul spiritual al neamului nostru. De aceea regizorul, pentru a demonstra substratul mitologic, vechimea și multiplele semnificații ale acestui dans, pentru a exprima cât mai profund mesajele codificate de-a lungul secolelor în structurile Horei refuză o fixare simplă a fenomenului, căutând echivalente cinematografice, interpretări audiovizuale inedite, reconstituiri ale atmosferei de altădată, când Hora o dansau oștenii sau haiducii după o victorie sau chiar la o pierdere: *Hora de jale* sau *Hora tristă*. Astfel, Loteanu recurge la unele abateri serioase de la criteriile documentarului obișnuit, apropiindu-se de estetica filmului de artă. În mod special regizorul evidențiază în filmul său unul din simbolurile fundamentale ale lumii – cercul – figură de bază în grafica Horei noastre, care promovează și unele aspecte ale cultului solar. În acest mod se motivează și „participarea activă” la Hora a imaginii cetății Soroca (tot în formă de cerc) – un paralelism reușit efectuat de regizor prin montaj și chiar prin componenta cadrului dintre cercul format de zidurile cetății și grafica circulară a Horei evidențiată prin mai multe planuri generale.

Așadar, filmul facilitează pătrunderea într-un domeniu încă prea puțin explorat. Un spectacol al mișcărilor umane, abordat cinematografic din punct de vedere al memoriei neamului codificată în fiecare ritm, privire, gest, ținută a interpretului și reacția spectatorului la percepția acestora, fiindcă interacțiunile dintre acestea pot deveni un component activ al spectacolului - deja cinematografic. Redescoperirea permanentă de către autorii filmului a codurilor pe care se bazează acest „fenomen horal” [6, p.371] constituie corolarul unei multitudini de concepții, forme, aspecte arhetipale și mitologice, filosofii și estetici ale artei noastre populare.

Prin racursuri expresive, prin mișcări libere ale aparatului de filmat, prin montaj, accente muzicale și efecte sonore regizorul Emil Loteanu ne demonstrează că Hora evoluează după o ilustrare actanțială a unei serii de mitologeme din mai multe mituri ancestrale și este un limbaj plastic al gesturilor, o intercalare organică de figuri, mișcări, de modulări plastice ale corpului uman și ale vibrațiilor sonore extaziate în împliniri emotive. Astfel, regizorul Emil Loteanu pe baza unei piese etnofolclorice creează un veritabil spectacol cinematografic.

Aici am vrea să menționăm o funcție mai specială, dar foarte importantă ce se impune pregnant în caracterul poli-funcțional (de valorificare, estetic, științific, cognitiv, didactic, instructiv, de conservare a imaginii ș.a.) al filmului etnofolcloric, dar valorificată încă prea modest. E vorba de calitatea filmului documentar în funcția de suport material pentru transpunerea și transmiterea exactă a fenomenului coregrafic, fiindcă, în timp ce alte arte (pictura, sculptura, arhitectura), ca și literatura și muzica, lasă amprente, mărturii păstrate în natură sau pe hârtie în formă de text ori partitură pe portativ, dansul încă nu dispune de un suport material distinct de corpurile interpretilor săi. De ace-

ea, așa cum au observat Isabelle Ginot și Marcelle Michel, exigenți francezi în domeniul evoluției și esteticii dansului, „istoria dansului este înscrisă în corpuri și în memoria vie a interpreților săi”. De aceea, „conștiința propriei sale istorii îi este necesară poate mai mult decât altor arte” [7, p. 234].

Astfel, memoria dansului se sprijină pe cunoașterea, păstrarea și transmiterea de către interpreți a limbajului coregrafic codificat (chiar după mai multe încercări reprezentarea criptografică ca, de exemplu, „kinetografia” sau „notația Laban”) [7, p.234]. Nu s-a ajuns la un sistem de notare echivalent cu cel al muzicii, ce ar permite notarea mișcărilor, vitezei, ritmului, codurilor gestuale, a dinamicii interioare exprimate în toată integritatea, complexitatea și amploarea acestora. Soluționarea acestor probleme revine filmului documentar, în cazul respectiv celui funcțional sau didactic, care în prezent dispune de cea mai exactă și complexă fixare audiovizuală a celor mai diverse fenomene, inclusiv și cele din domeniile etnografice și etnofolclorice.

Când a avut posibilitatea să destăinuie ceva din profunzimea și frumusețea cântecului nostru popular, regizorul Vlad Druc nu s-a limitat la niște fragmente de concert filmate, ca de obicei, prin livezi înflorite sau pe maluri de lacuri. El reușește să vorbească despre destinul melosului nostru popular prin soarta dramatică a regretatei interprete Maria Drăgan, care devine protagonista filmului *Vai, sărmana turturică*.

Din comparația dintre balada turturicii, care „zboară până pică” și zborul frânt al cântăreței, regizorul compune laitmotivul filmului creat integral sub semnul Păsării. Eroi-na filmului – una dintre multele noastre jertfe, acuzată de prea mult talent și condamnată la moarte nu numai de fostul regim, dar și de invidia colegilor, de ignoranța prietenilor săi. Trădată, dată uitării - moare, plină de sărăcie și umilință în satul ei de baștină. De aceea regizorul conferă simbolului Păsării și conotațiile sacrificiului în numele Creației și a frumosului paralel cu *Agnus Dei* (Mielul Divin) – un alt motiv al sacrificiului devenit deja arhetip. Amintiți-vă de imaginea cu sacrificarea mielului în fața casei părintești, în văzul mamei îndurerate...

Regizorul face ca imaginea Păsării să se repete în film de mai multe ori, zbuciumându-se (filmată *ralenti*), căutându-și locul acolo în Ceruri, iar în altă imagine – deja pe Pământ, în mijlocul asfaltului fierbinte – un pui de pasăre disperat, pierdut între viață și moarte, răătăcește aiurit printre uriașele și amenințătoarele roți de mașini, printre tălpile oribile ale trecătorilor cruzi și indiferenți. Operatorul Vladimir Burlacenco filmează astfel partea inferioară a mulțimii de oameni că ne amintește de un monstru furios, fără de cap și cu multe picioare, gata să strivească bietul puișor, adică un artist sau, cel mai dureros, să strivească copiii nedorți ai regimurilor, mutilați, trecuți în lumea celor drepți fără a reuși să se împlinească... Un film cu multiple semnificații și profunde nostalgii emoționează și prin spiritul autorilor de a generaliza indirect unele esențe, numai la modul aluziv, cum este și elucidarea lumii de dincolo de artista care a fost Maria Drăgan – una din cele mai talentate interprete de muzică populară.

Un stil baladesc conferă regizorul Anatol Codru filmului său *Tălăncuța* dedicat cunoscutei formații de muzică populară, unde de ani de zile trudesc surorile Osoianu, nucleul formației, în frunte cu neobositul muzician Andrei Tamazlăcaru, care toți împreună au scos la lumină bijuterii inestimabile ale melosului nostru popular. Excursul imaginar efectuat de regizorul și operatorul Vladimir Burlacenco, chiar la începutul filmului, ne teleportează în vremuri bătrâne, amintește de geneza biblică, de melodiile de altădată, acordând întregului film o tonalitate de baladă. Prin mecanismele montajului cineastul Anatol Codru cu viziunea sa profund metaforică își construiește filmul după principiul contrapunctic, pe baza unor alternanțe, armonii de caractere și ritmuri ale melodiilor cu stările naturii. Cântecele vesele alternează cu cele triste sau nostalgice, cu ritualul paparudelor sau cu niște ritmuri de dans.

Drept *motto* al filmului poate servi ideea lui Andrei Tamazlăcaru rostită în cadrul filmului: formația *Tălăncuța* e un simbol al responsabilității noastre față de cultura unei civilizații mioritice de la care ne tragem și care trebuie considerate ca parte importantă a culturii noastre contemporane. Din toate acestea regizorul și poetul Anatol Codru compune balada sa audiovizuală ce ne emoționează, ne invocă la meditații despre trecutul și prezentul nostru, despre bogăția melosului popular, dar și despre premisele crizei de identitate și inevitabila confruntare a civilizației noastre cu globalizarea și despre multe alte probleme, așa cum îi stă bine unei opere artistice...

Dramatizarea realității din perspectiva viziunii lumii ca spectacol se află la baza mai multor filme etnofolclorice. Domenii deschise reflectivității artistice – folclorul, tradițiile populare, fenomenele etnografice – s-au aflat la temelia mai multor filme de nonficțiune.

Și dacă astăzi aceste filme prezintă interes pentru orice auditoriu, nu numai pentru specialiștii din domeniu, se datorează faptului că ele au fost elaborate după niște scenarii concrete cu scopul, ca afară de fenomenele respective, să se obțină pe ecran emotivul, frumusețea omului, aflându-se într-o stare deosebită, de duminică a sufletului, așa ca în filmul *De sărbători*, conceput pe baza dramaturgiei interacțiunii/corelațiilor dintre interpreții spectacolului popular *Malanca* și spectatori. Procesul de interferență a rolurilor cuprinde tot spectacolul cinematografic. Reacțiile spectatorilor „participă” la desfășurarea dramei, exteriorizează trăirile dramatice, alternează prin montaj cu chipurile personajelor, se implică activ în mizanscenele improvizate acum, dar, de fapt, regizate de sute de ani.

Aceeași stare deosebită se depistează ușor și în filmul *Nunta* – dedicat celui mai spectaculos moment din viața sătenilor noștri. Vrem să menționăm că și până la acest film și după el au mai fost filmate nunți în spațiu rural, dar eroziunea timpului a cruțat anume acest film, fiindcă pe regizorul Gheorghe Vodă, spre deosebire de alți regizori, nu l-a interesat doar spectacolul nunții la modul general (dansuri, cântece, tradiții etc.), ci starea lăuntrică, comportamentul deosebit al oamenilor simpli în acest moment fiind doamne și domni, mari actori și regizori, într-un cuvânt, toți plini de importanță și antrenați inconștient la făurirea acestui spectacol vechi de când lumea și de fiecare dată nou.

Utilizarea frecventă de către regizor a prim-planurilor a creat acea stare intimă, a apropiat spectacolul nunții de inima spectatorului. Lanțurile de prim – planuri poartă valențe estetice, de profunzime. Ele ritmează iscusit cu compoziții largi, cu nuntașii descătușați pentru o clipă de grijile câmpenești, respirând aerul mărețului lor spectacol orchestrat de timpuri de mari maeștri anonimi, dar și de ei – acești țărani care, reînviați după o zi de muncă, își joacă fiecare foarte firesc propria stare, propriul destin. De aceea avem posibilitatea să privim pe ecran un spectacol complex, cu un larg spectru de stări psihologice, vorba poetului nostru Petru Zadnipru: *Moldovenii când se strâng/ Și-n petreceri se avântă/ La un colț de masă plâng/La alt colț de masă cântă/*. Această stare fiind și un spațiu favorabil pentru cinești de a surprinde momentele ce i-a apropiat mai mult de lumea interioară a celor implicați în spectacolul nunții, reușesc să aducă pe ecran chipul autentic al țăranului, felul lui de a locui poetic pe acest pământ tot mai văduvit de veritabilele și inestimabilele sale perle spirituale...

În felul acesta, cineștii, folosindu-se de un fenomen etnografic, și-au impus punctul lor de vedere, obținând noi dimensiuni, noi posibilități de orientare a omului spre frumos, spre profunzimile spirituale ale neamului. Spectatorul devine martorul unui proces magic, când un fenomen complex, cu multiple semnificații este condensat în numai zece minute timp – ecran. Or, în accepția contemporană „Documentarul înseamnă viața într-o structură ce devine o altă structură – cea filmică. Deci, transfigurăm, poate până la magie, după ce am selectat o felie din viață. Adică o structură.” [8, p.20].

Astfel, în prezent filmul etnografic și etnofolcloric se impune ca un spectacol cinematografic în care cineștii, interpretând realitatea la modul reflexiv, o scenarizează, “o aranjează” dramaturgic cu scopul ca ea, transferată în limbaj cinematografic, să devină o opera accesi-

bilă, captivantă și să corespundă totalmente criteriilor unei veritabile opere de artă pentru a dăinui prin timpuri și spații.

Referințe bibliografice:

1. DANTO, A. *Analytical Philosophy of History*. Frankfurt: Editura FH, 1974.
2. COPANS, J. *Introducere în etnologie și antropologie*. Iași: Editura Polirom, 1999.
3. CLASTERS, P. De l'ethnocide. În: *Recherches d'anthrologie politique*. Paris: Editura Seuil, 1980.
4. NOVERRE J-G. *Scrisori despre dans și balet*. Trad. de Ion Ianegic. București: Editura Muzicală, 1967.
5. FAURE E. *Funcția cinematografului*. București: Editura Meridiane, 1971.
6. VULCĂNESCU, R., *Mitologia română*. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985.
7. GINOT, I., MICHEL, M. *Dansul în secolul XX*. București: Editura Art, 2011.
8. DAMIAN, L. *Filmul documentar*. București: Editura Tehnică, 2003.

НАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ПРИДНЕСТРОВЬЯ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

CULTURA ARTISTICĂ POPULARĂ DIN TRANSNISTRIA CA OBIECT DE CERCETARE

TRANSNISTRIAN FOLK CULTURE AS A RESEARCH SUBJECT

ЕЛЕНА САМБРИШ,

Doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,
Institutul de Arte din Tiraspol, șef al laboratorului științific
Cultura, arta și societatea Transnistriei, Tiraspol

Резюме. Статья посвящена определению методологических подходов к изучению народной художественной культуры в современных условиях. Рассматриваются исходные понятия теории народной художественной культуры, в частности, неофольклор, фольклоризм. Обозначены основные проблемы в данной области, в том числе выявление аутентичной народной культуры, связанной с архаическими пластами, а также тесное взаимодействие ее с массовой и элитарной культурами. Исходя из сложившихся условий, определены основные задачи, выявленные на начальном этапе исследования народной художественной культуры Приднестровского региона.

Ключевые слова: народная художественная культура, неофольклор, фольклоризм, народные художественные традиции, музыкальный фольклор Приднестровья.

Rezumat. Articolul este dedicat identificării abordărilor metodologice în studierea culturii artistice populare în condițiile contemporane. Sunt cercetate noțiunile de bază ale teoriei culturii artistice populare, în special cele de neofolclor și folclorism. Sunt marcate principalele probleme ale cercetării în domeniu, de exemplu, păstrarea culturii populare tradiționale în condițiile interacțiunii active a acesteia cu cultura de masă și cea elitară. Autorul propune un șir de sarcini preconizate la momentul inițial al cercetării culturii artistice populare din Transnistria.

Cuvinte-cheie: cultura artistică populară, neofolclor, folclorism, tradiții artistice populare, folclorul muzical din Transnistria.

Summary. The article is devoted to the definition of methodological approaches to the study of folk art culture in modern conditions. The author considers the original concepts of the theory of folk art and culture, including "neofolklor", "folklorism", and refers to the main challenges in this area, for example, the identification in the present conditions of authentic folk culture, coupled with the existence of its most archaic layers. She states that folk art culture, coupled with the existence of its most archaic layers. The author states that folk art culture is closely intertwined with mass and elite art and culture, is actively cooperating with them. Based on the prevailing conditions of studying folk art culture in Transnistria, the author identifies the main problems of the initial stage of the investigation of the Transnistrian region.

Keywords: folk art culture, neofolklor, folklorism, folk art traditions, folk music in Transnistria.

Глобальные технократические изменения, перманентно совершающиеся в современной цивилизации, способны подчас завуалировать ряд существенных проблем, возникающих в сфере культуры. Мы исподволь замечаем результаты определенных процессов, которые заставляют исследователей разных областей культуры бить тревогу, говоря о ее системном кризисе. Окружающий материальный мир преобразуется на наших глазах, и происходит это с невиданным ускорением. Но в духовной сфере столь же стремительное движение невозможно, поскольку ни одно техническое изобретение не способно сократить духовный путь и позволить перепрыгнуть ступени роста, которые должно пройти общество и каждый индивидуум в отдельности.

Этот путь духовного становления, с одной стороны, тесно связанный с материальной сферой и, с другой стороны, развивающийся по своим имманентным законам, и составляет, образно говоря, тот «графитовый стержень» внутренних процессов, оказывающихся на поверхности вехами истории развития цивилизации. Системный кризис, о котором настойчиво твердят специалисты, представляет скорее максимально усложненную переходную эпоху, каких в истории человечества было немало, но зашкаливающий уровень нынешних противоречий указывает на смену социокультурных парадигм в глобальном масштабе. Так, В. Бычков пишет: «XX в. – это последний век Культуры и первый век переходного периода, который я называю пост-культурой (или сокращенно пост-), к чему-то принципиально иному, чем доселе известные культуры» [1, с. 298]. Автор указывает, что «многие процессы и явления в ходе цивилизационного развития XX в. /.../ свидетельствуют, что культура вступила в активную фазу бифуркации – глобального взрывоподобного перехода (скачка)» [1, с. 298].

Преобразования, происходящие в социокультурной сфере, имеют подчас разнонаправленные векторы, где на шкале далеко отрицательных значений фиксируется такое явление, как повсеместное доминирование продуктов массовой культуры. В условиях усиливающейся глобализации это приводит к тотальной унификации человеческой индивидуальности, и противостоять этому процессу можно лишь последовательно культивируя в современном обществе *этнические формы культуры*. При этом, однако, принимая во внимание современные реалии и в корне изменившиеся условия существования человека, никто не призывает вернуться в прошлое и отказаться от благ цивилизации ради возрождения национальных традиций и обрядов. Для продуктивной работы в этом направлении исследователю требуется изучить состояние различных пластов культуры, выявив, в первую очередь, созидательный потенциал и аксиологические аспекты народной художественной культуры.

Формируя методологические подходы к исследованию современного состояния народной художественной культуры, необходимо определить ее основные научные понятия. Сложность изучения заключается в том, что рассматриваемое явление находится на пересечении нескольких сфер знания – философской антропологии, этнологии, этнографии, этнопсихологии, этнопедагогики, культурологии, искусствоведения и фольклористики, поэтому здесь необходим междисциплинарный подход. В свою очередь, как пишет А. Каргин, народная художественная культура представляет собой подсистему двух других метасистем: художественной культуры и народной культуры. «Структура народной художественной культуры имеет не только конкретно-исторический, но и социально-стратификационный характер» [2, с. 48].

Вопросы структурной организации народной художественной культуры до сих пор находятся в процессе обсуждения. Довольно часто ее изучение сводится к рассмотрению различных проблем, связанных с собиранием и систематизацией устно-поэтического народного творчества, а сам предмет подменяется фольклористикой. Однако термин *культура* предполагает гораздо большее, чем фольклорные артефакты. В связи с этим в сфере обсуждения необходимо включить и процессы творчества, и результаты

этого процесса (вещественные и духовные), и различные формы функционирования произведений культуры в обществе. Стержень народной художественной культуры и ее главную ценность, безусловно, составляет народное художественное творчество – литературно-поэтическое, музыкальное, драматическое, хореографическое.

В современных условиях перед исследователями встает сложная задача разъединения явлений фольклора, относящихся к разным историческим периодам и предполагающих различный генезис. Речь идет об образцах архаической, традиционной культуры и фольклорных феноменах современного происхождения. Так, проводя полевые исследования, фольклористы часто сталкиваются с проблемой нераздельного существования в сознании носителей традиционной культуры таких художественных образцов, которые пересекаются с областью народного, массового и профессионального искусства. Они тесно переплетаются в художественной деятельности, создавая новую реальность бытования фольклора. Например, при записи музыкального фольклора информаторы нередко предлагают современные эстрадные песни или авторские произведения, которые они считают народными (популярными). Данный феномен имеет социокультурное объяснение и получает наименование *неофольклор* или *постфольклор*. Он характеризуется стилевым и жанровым разнообразием, эстетическим плюрализмом и ориентирован на современные формы реализации. Неофольклор принято считать своего рода *второй волной* в современной народной культуре.

Необходимо уточнить еще одно понятие, которое различно используется в музыковедении и культурологии. Это термин *фольклоризм* (для искусства XX века чаще применяется термин *неофольклоризм*), под которым в музыковедении понимается проникновение фольклорных элементов (идиом) в профессиональное композиторское творчество. В культурологии фольклоризм трактуется как *вторичный фольклор*, а именно сценически подготовленная форма фольклора, рассчитанная на его презентацию зрителям. Известно, что синкретические свойства фольклора предполагают одновременное осуществление в нем сакрально-магических, обрядовых, эстетических и других функций, при этом магические и обрядовые оказываются первостепенными. В архаических фольклорных формах не существует разделения на исполнителей и реципиентов. Это противопоставление характерно для профессионального искусства, ориентированного на эстетические потребности. Проводимые в наше время многочисленные фольклорные фестивали, где для зрителей воссоздаются старинные народные обычаи и обряды, являются, по существу, формами *фольклоризма* – сценически ориентированной презентации явлений народной культуры.

Феномены неофольклора и фольклоризма предстают частью современной культуры, занимая пограничные зоны между элитарной, массовой и народной художественной культурой. Фольклоризм тяготеет к художественной самодеятельности и профессиональному искусству, ориентируясь на их критерии и методы, в то время как неофольклор тесно смыкается с формами бытового художественного творчества, являющимися эклектическими по своей сути. Особенно заметно в нем влияние массовой культуры, из которой заимствуются отдельные элементы, исполнительские приемы, репертуар, общие подходы. При этом жанры массового искусства не меняют своей идентификации, но используются в других функциях.

Таким образом, современная народная художественная культура включает множество различных слоев, или страт, ее состояние определяется как *диалектически сложное и противоречивое*. Это подвижная система, которая постоянно меняет свои формы и свойства, соответственно методологические подходы к ее изучению должны быть гибкими и адекватными ее нынешнему статусу.

Изучая народную художественную культуру Приднестровья, мы апеллируем к понятиям *фольклора*, *неофольклора*, *фольклоризма*, а также *архаической*, *традиционной*

и аутентичной культуры. Их трактовка совпадает с позицией А. Каргина, изложенной в книге *Народная художественная культура*. «Фольклор (устно-поэтический, музыкально-драматический) – бытовая традиционная для этноса духовная философско-эстетическая культура, отражающая его менталитет, сложившийся в результате многовекового коллективного творчества путем устной коммуникации, проявляющаяся в бесконечной множественности индивидуально-личностных вариантов. *Неофольклор* – бытовое художественное творчество, творчество неформализованного досугово характера, включающее одновременно формы фольклора, массового и профессионального искусства, художественной самодеятельности, отличающееся эстетическим многообразием, стилевой и жанровой неустойчивостью и выступающее «второй» волной в современной фольклорной культуре. *Фольклоризм*, или вторичный фольклор, – сценическая форма фольклора, подготовленная и осмысленная с учетом закономерностей демонстрации зрителям, слушателям как художественного явления» [2, с.17].

В современных исследованиях часто употребляются термины *аутентичная культура*, *традиционная культура*, *архаическая культура*. Вновь сошлемся на мнение А. Каргина, позицию которого мы разделяем. «*Архаическая культура* имеет древнее крестьянское происхождение и связана с эпохой земледельческого календаря. *Традиционная культура* определяет качественные и наиболее устойчивые, сложившиеся, проявившие свою безусловную ценность параметры /.../; это культура, ставшая общезначимой для всех или, по крайней мере, для большинства социальных групп. *Аутентичная культура* – наиболее типический слой культуры, существующий в любой маргинальной среде. Это первичная, изначальная и сохранившая свою актуальность народная культура, образец и символ самого ценного в эстетическом и духовном отношении слоя культуры любой социальной группы» [2, с.18].

Аксиологический ракурс исследования народной художественной культуры предполагает опору на такие философские понятия, как мифопоэтическая картина мира, мировоззрение, менталитет, культурные ценности, этнические традиции, этос культуры. Ценности народной художественной культуры выступают составной частью этнопедагогики, поскольку нравственное начало в народной культуре имеет неисчерпаемый потенциал.

Как пишет Т. Бакланова, аксиология «позволяет рассматривать культуру того или иного народа как систему его духовно-нравственных ценностей и идеалов, воплощенных не только в произведениях профессионального искусства и народного творчества, но также в различных сферах его жизни (праздниках, обрядах, бытовых традициях и т.д.)» [3]. Автор утверждает, что «в культурах различных стран, эпох, цивилизаций доминирует, как правило, одна и та же система ценностей, но по-разному воплощенная в художественной сфере. Среди них – красота, истина, свобода, ценность родной земли, домашнего очага, родной природы, матери и материнства, опыта и культурного наследия предков» [3]. Это дает точку опоры для изучения полиэтнической народной художественной культуры Приднестровья как *целостной системы*, являющейся *частью мирового культурного процесса*.

Объясняя явления народной культуры в духовно-философском ракурсе, исследователи используют термины *менталитет*, *этнический менталитет*. Как считает большинство авторов, сущность *менталитета* устанавливается через этническую картину мира, объясняющую устройство мироздания в восприятии того или иного конкретного носителя этноса, а также через *кодекс поведения*, являющийся общезначимым для данного этноса. Менталитет – это, говоря современным языком, парадигма сознания данного этноса. Он тесно связан с традициями народа, поскольку «менталитет – не материализуемая составляющая традиции» [3].

Народная художественная культура служит культурно-генетическим кодом общества, который, по мнению В. Стёпина, предстает как «система мировоззренческих

универсалий», призванная «регулировать поведение, общение и деятельность людей, формировать их социальную жизнь» [4, с. 18]. М. Спирина утверждает: «Народная художественная культура играет также важную роль интегратора общества. В ней в образно-художественной форме выражаются и религиозные, и социально-утопические, и нравственные, и правовые, и педагогические воззрения» [5].

Этическая составляющая народной художественной культуры способна обеспечивать духовное развитие человека, дать ему опыт общения с природой и обществом, развить его творческий потенциал. Особенно важен данный аспект для воспитания подрастающего поколения, когда посредством приобщения к народной художественной культуре формируется сознание принадлежности к определенной культуре и этносу. В эпоху глобализации именно этническая культура становится системой, способной скрепить общество, уберечь его от распада.

Предварительный анализ состояния народной художественной культуры Приднестровья показывает, что архаические пласты сохранились частично, будучи связаны с крестьянским жизненным укладом, который за последние годы сильно изменился под воздействием городской культуры. Однако народная память воспроизводит многие образцы фольклора, обычаев, обрядов. Ряд фольклорных явлений испытал воздействие современного уклада жизни и претерпел существенные преобразования, поэтому требует осторожного подхода при атрибутировании. Предварительное изучение репертуара самодеятельных фольклорных ансамблей Дубоссарского района показало, что некоторые песни в их репертуаре заимствованы из печатных изданий, интернета. Иная картина наблюдалась 30 лет назад, когда фольклорные ансамбли, по воспоминаниям участников, исполняли мелодии своей местности, не встречающиеся в других районах. Таким образом, современная социокультурная ситуация демонстрирует разнонаправленные тенденции в плане сохранения и передачи фольклорных традиций.

Декоративно-прикладное искусство Приднестровья включает «значительное число явлений, занимающих буферное положение между профессиональным искусством и самодеятельным творчеством. Развиваются они нередко по аналогичным законам, присущим народному искусству, но носителями их выступают и любители – самодеятельные художники, и профессиональные мастера» [2, с. 204].

В Приднестровском регионе большинство мастеров организованы в клубы декоративно-прикладного творчества. Однако основная их масса не является носителями народных традиций, так как использует современные технологии и материалы, а образы и художественные мотивы взяты из современной жизни. Изделия этих мастеров вызваны потребительским спросом и реализуются в качестве сувениров и подарков. Среди техник наиболее популярными оказались взятые с современных сайтов *Hand Made* в интернете – бижутерия, бисероплетение, вышивка атласной лентой, плетение из газетной трубочки и др. Они относятся к бытовому народному творчеству, заполняющему досуг и жизненное пространство, и классифицируется как новообразования в народной художественной культуре.

Ряд традиционных народных промыслов еще сохранился в некоторых регионах. Так, почти во всех районах Приднестровья есть мастера резьбы по дереву, керамика изготавливается в Дубоссарском и Слободзейском районах, часто встречается вышивка, гораздо реже лозоплетение, ковроделие и ткачество. Причины распространения еще предстоит выяснить, как и оценить уровень художественного исполнения самих работ. Ведь кустарные изделия испытывают воздействие массовой культуры и массового производства, так как ориентируются на потребительский спрос и подстраиваются под рынок, создавая посредственную продукцию.

Изучение современного состояния народной художественной культуры Приднестровья позволит диагностировать состояние общества, установить тенденции соци-

окультурной динамики и дать прогнозы для возможных управленческих решений. «Печальный опыт прошлых десятилетий показал, что забвение лучших народных традиций, отрыв от выработанных народом в течение многих веков лучших духовно-нравственных ценностей и идеалов ведет к системному кризису всех сфер общественной жизни: политики, экономики, образования, культуры и др.» [3, с. 3]. Без осознания собственной культурной самобытности, без овладения народной художественной культурой становится невозможным дальнейшее поступательное развитие современного общества.

Библиографические ссылки:

1. БЫЧКОВ, В. *Эстетика*. Москва: Гардарики, 2005.
2. КАРГИН, А. *Народная художественная культура*. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997.
3. *Народная художественная культура*. / Под ред. Т. Баклановой, Е. Стрельцовой. Москва: МГУ-КИ, 2000.
4. СТЁПИН, В. Философия и эпоха цивилизационных перемен. В: *Вопросы философии*, 2006, № 2. С. 16-26.
5. СПИРИНА, М. *Народная художественная культура: теория и практика в современном социуме* [online] [accesat pe 15.10.2014] Disponibil pe internet: http://www.shkolaremesel.varkhangelske.ru/konfa_doklad_spirina1.html.

FOLCLORUL ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ

ELEMENTE DE LIMBAJ COMPONISTIC REFLECTATE ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX: ROLUL SURSEI DE INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ ÎN DEFINIREA LIMBAJULUI NAȚIONAL

COMPOSITIONAL LANGUAGE AND ITS ELEMENTS IN ROMANIAN MUSIC DURING THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY. THE ROLE OF FOLKLORE AS INSPIRATIONAL RESOURCE FOR THE ESTABLISHMENT OF THE NATIONAL LANGUAGE

VERONICA LAURA DEMENESCU,

Doctor în muzicologie, conferențiar universitar,
Universitatea de Vest, Timișoara, România

Rezumat. Un moment de mare însemnătate în evoluția artei românești îl constituie acest secol XIX, în care cei mai de seamă muzicieni își vor aduce contribuția la mișcarea patriotică prin creațiile lor.

În plan artistic, evenimentele importante sunt marcate de apariția societăților culturale¹, de înființare a instituțiilor de profil, de editarea lucrărilor didactice, de organizarea vieții muzicale. Tot în această perioadă vor începe investigațiile cercetătorilor români de culegere și valorificare a cântecelor populare, iar creația corală, simfonică, lirico-dramatică, se va bucura de un larg interes din partea compozitorilor ce au activat în a doua jumătate a secolului XIX.

Cuvinte-cheie: element național, limbaj componistic, modal, sursă folclorică, tonal.

Summary. A moment of great significance in the evolution of Romanian art is this nineteenth century, a time when the most outstanding musicians brought their contribution to the patriotic movement through their creations.

Artistically, important events are marked by the emergence of cultural societies, the establishment of specialized institutions, the publishing of didactic works and the organization of musical life. Also during this period, Romanian researchers began investigations to collect and recover folk songs, choral, symphonic, lyrical-dramatic creation being of great interest to composers who were active in the second half of the nineteenth century.

Keywords: national element, composition language, modal, folk source, tonality

Activitatea componistică a lui **Ludovic Wiest (1818-1889)** a fost consacrată atât genului muzicii dramatice (un important număr de piese ca de exemplu *Constantin Brâncoveanu*, *Ștefan cel Mare*, ș.a. compuse de acesta aflându-se în repertoriul Teatrului Național), cât și genului instrumental, scriind cu preferință lucrări pentru vioară, în care se îmbină elemente ale muzicii de salon cu elemente ale muzicii lăutărești [1]. În potpuriurile pentru orchestră (*Nunta țărănească*, *Carnaval de București*) se observă preocuparea compozitorului pentru prelucrarea melodiilor provenite din repertoriul lăutăresc.

Carol Miculi (1821-1894) – a cultivat cu succes genurile instrumentale dedicate pianului. Dintre acestea, cele 48 de prelucrări de melodii populare pentru pian, publicate sub titlul

1 Societatea Filarmonică din București – 1833, Conservatorul filarmonic-dramatic din Iași – 1836, Corul Lugojului – 1850, Societatea filarmonică muzicală din Iași – 1868, Reuniunea română de gimnastică și cântări Brașov – 1874, Corul mitropolitan Iași – 1876, Reuniunea română de muzică din Sibiu – 1878.

de *Quarante huit airs nationaux roumains* (1852-1857), lasă să se întrevadă limbajul muzical evoluat prin care se detașează de contemporanii săi, adoptând cu mult interes caracterul modal al acestor producții folclorice, despre care Zeno Vancea face următoarea remarcă: „Spre deosebire de alți compozitori din timpul său care au armonizat și prelucrat melodii populare românești și au modificat adeseori caracterul lor de dragul rigorii armonice clasice, Miculi găsește întotdeauna înveșmântarea armonică cea mai potrivită a lor – modală când e cazul, cromatică alteori – folosind și procedee ale tarafurilor de lăutari, ca de exemplu pedala, formule de acompaniament de țambal, țitiuri etc.” [1, p. 134].

Alexandru Flechtenmacher (1823-1898) – numele acestuia marchează momente importante în istoria muzicii românești, fiind legat de înfăptuirea Unirii prin *Hora Unirii*, de muzica de teatru unde se remarcă printr-un număr impresionant de lucrări dedicate genului, tot el fiind primul compozitor român care a tatonat terenul muzicii instrumentale de cameră [1].

Maturitatea actului componistic, privită prin prisma interpretului instruit², se reflectă în toată creația sa. Lucrările dedicate teatrului liric se remarcă prin colaborarea cu personalitățile literare ale vremii, prin formularea melodiilor de factură simplă investite cu rolul de caracterizare și portretizare a eroilor. Tot lui A. Flechtenmacher îi va fi atribuit și meritul de a fi conferit numerelor muzicale – din alcătuirea lucrărilor lirico-dramatice – funcții dramatice specifice, utilizându-le ca mijloace de susținere a acțiunii scenice, fiind inspirat din romanță, marș, dans, cântec lăutăresc. Prima lucrare românească reprezentativă aparținând genului liric (este vorba de opereta *Baba Hârca* scrisă în anul 1847 și prezentată în fața publicului pe 27 decembrie 1848), al cărei subiect urmărește îmbinarea elementelor reale cu cele fantastice, critica la adresa unor moravuri și superstiții din popor, s-a bucurat de un succes enorm, datorat în primul rând calității partiturii muzicale.

În evoluția muzicii simfonice, A. Flechtenmacher se remarcă prin *Uvertura națională „Moldavă”*, scrisă în 1847, lucrare în care evocă trecutul istoric al poporului român, este alcătuită în întregime din citate provenite din folclorul românesc, cu excepția părții introductive în care folosește o melodică de tip apusean [2].

În domeniul muzicii de cameră, A. Flechtenmacher aduce un număr important de lucrări, evaluate sub aspectul limbajului muzical, caracterizate prin intonații populare românești, autorul evitând citatul folcloric.

Fără îndoială, **Eduard Caudella (1841-1924)** a fost cel mai prolific compozitor al secolului al XIX-lea, grație talentului, dar și deschiderii sale către lume datorată atât activității solistice internaționale cât și longevității.

Creația simfonică a lui E. Caudella cuprinde un însemnat număr de fantezii (unele concertante, altele potpuriuri), suite și poeme simfonice. Tematica creațiilor sale se bazează pe citate folclorice, astfel majoritatea lucrărilor poartă titluri sugestive: *Fantezia română pentru vioară și orchestră, op.1*, Fanteziile pe teme populare românești: *Dor de țară, op.2* (1896), *Iubire și frăție, op.4*, *Amintiri din Carpați, op.5*, *Din vremele cele bune, op.7*.

În creația de scenă, dintre cele mai mediatizate lucrări ale compozitorului amintesc: opereta *Olteanca*, opera comică *Beizadea Epaminonda*, opereta *Harță Răzășul*, opera *Petru Rareș*. Toate uverturile principalelor sale creații scenice, pot fi considerate pagini simfonice independente [3].

Cea mai populară creație simfonică a sa rămâne fără îndoială *Uvertura Moldova*, lucrare cu caracter programatic, inspirată din lupta moldovenilor împotriva tătarilor „... Uvertura *Moldova* apare ca o creație de atmosferă, descriptivă, emanând tensiune, având o expresie rând pe rând, dramatică, epică și lirică. Eduard Caudella nu iese din matca stilului său, ceea ce înseamnă că și aici se identifică straturi stilistice diverse: național și universal...astfel, elementul național este prezent prin: gamă națională (re minor armonic cu treapta a IV-a urcată), ce se aude în primele măsuri; melodia doinită din introducere; tema secundară a allegro-ului de sonată care e citarea cântecului *Adio de la Moldova* de Alexandru Flechtenmacher” [4, p. 137].

² A studiat la Iași, Viena (1837-1840) și Paris (1847-1848), apoi a activat ca violonist (1834-1843), dirijor al Teatrului Național din Iași (1844-1847), apoi al Teatrului Național din București și din Craiova (1852-1879), profesor de armonie, vioară și violoncel.

Catalogul creației sale este completat și cu două lucrări concertante dedicate viorii: *Concertul nr.1 în sol minor pentru vioară și orchestră, op.61* (1913) și *Concertino pentru vioară și orchestră, op.72* (1918).

George Stephănescu (1843-1925), profesor de cânt și operă la Conservatorul din București (1872-1904), compozitor și dirijor al Teatrului Național din București (1877-1890), fondator și dirijor al trupei *Opera română*, a abordat în creația sa genurile muzicii de teatru, vocal-simfonic, simfonic, cameral, coral și vocal.

G. Stephănescu s-a remarcat în activitatea sa, ca un adevărat mentor al genului dramatic. Perioada cea mai fertilă a fost cea cuprinsă între anii 1880-1890, când compozitorul scrie mai mult muzică pentru piese de teatru, din care cele mai importante sunt: opereta – *Peste Dunăre* (1880) de Gr. Ventura; *Căpitanul Negru* (1880) de V. Sejour; *Oedip* de Sofocle; precum și feeria muzicală a lui Vasile Alecsandri *Sânziana și Pepelea* (1880).

Feeria muzicală *Sânziana și Pepelea* s-a bucurat de popularitate, datorită atât momentelor de inspirație folclorică cât și calităților de dramaturg ale lui George Stephănescu, care a reușit să creeze cu măiestrie momentele de tensiune dramatică prin individualizarea grupurilor de personaje între care au loc înfruntări, acestea fiind plasate în momentele culminante ale lucrării. Cele mai izbutite pagini din această lucrare sunt menționate ca fiind: *Cântecul fluierașului* (considerat model al romanței culte românești), *Aria Sânzienei*, *Alaiul lui Papură Vodă* [2].

Anul 1869 marchează un moment important în istoria muzicii românești, este anul în care George Stephănescu scrie prima simfonie românească (*Simfonia în La major*, prima audiție 1959) [5]. Experiența componistică mai bogată se regăsește în modul în care autorul tratează materialul tematic din perspectiva unei gândiri simfonice evaluate, astfel *Uvertura națională* (1876), alături de *Hore* (scrise inițial pentru pian și apoi transcrise pentru orchestră simfonică) inspirate din frumusețile patriei sau din anumite stări sufletești, după cum indică și titlurile (*În munți*, *Visul*, *În crâng*, *Între flori*, *În alte timpuri*), oglindesc intonația simfonizată a dansurilor și cântecelor populare.

În procesul de cristalizare a genurilor și formelor muzicale în literatura instrumentală românească, se remarcă și G. Stephănescu, care a acordat o atenție deosebită *horei*. Din cele șapte lucrări de gen, *Primăvara* deține un loc aparte, reprezentând prelucrarea unei melodii populare, scrisă în modul cromatic I, celelalte șase piese în genul horei fiind creații proprii ale compozitorului, în care se evidențiază trăsături stilistice comune: forma tripartită ABA, melodia în stil folcloric-lăutăresc, acompaniament cu caracter *ostinato* [6].

Genul vocal este abordat din perspectiva specialistului în acest domeniu, George Stephănescu fiind îndrumătorul multor generații de soliști, fiind considerat creator al liedului românesc alături de Gheorghe Dima și Iacob Mureșianu. Liedurile sale se remarcă prin elemente de inspirație folclorică, textul literar aparținând în exclusivitate poezilor români (Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Dimitrie Bolintineanu, Alexandru Vlahuță, B. Păltineanu, Traian Demetrescu).

Constantin Dimitrescu (1847-1928) a reușit să imprime lucrărilor sale un caracter național pronunțat prin folosirea intonațiilor populare, exprimate într-un limbaj academic. În domeniul simfonic își înscrie numele printr-o serie de miniaturi, în care în cea mai mare parte, violoncelul apare ca instrument solist. Abordează mai târziu și tipare mai pretențioase în *Uvertura pentru orchestră mare* (1885, rev. 1907) și în cele trei *Concerte pentru violoncel și orchestră*, în care există o tendință clară de stilizare a muzicii populare. Orchestra simfonică mai este antrenată și în *Potpuriu național*, creație în care metoda prelucrării folclorice este ridicată la rangul de principiu dramaturgic [4, p. 142, 143].

În creația destinată teatrului muzical se înscrie opereta în două acte *Sergentul Cartuș* (1883), pe un libret de Ioan Apostolescu, celor 18 numere muzicale din alcătuirea partiturii revenindu-le sarcina de a menține interesul publicului pentru tema legată de Războiul de

Independență și de lumea satului, redată printr-o melodică ce îmbină linia apuseană cu tematica folclorică [7].

Genul cameral este foarte bine reprezentat, C. Dimitrescu fiind considerat inițiatorul cvartetului românesc de coarde, din cele șapte lucrări de gen primele trei fiind scrise în spiritul muzicii clasice, ultimele patru fiind impregnate cu trăsături romantice. În ultimele două din cele șapte cvartete (nr. 6, op.44-1898 și nr. 7-1923) a folosit și intonațiile românești pe care le-a integrat organic în cadrul discursului muzical [2].

Gheorghe Dima (1847-1925) este compozitorul care a dat muzicii românești numai lucrări aparținând genului vocal și vocal-simfonic, respectiv: cântece pentru voce și pian, coruri a capella și cu orchestră. Stilul său personal, deosebit de creația muzicală a contemporanilor săi români, se remarcă datorită evidențierii unor trăsături individuale ale limbajului muzical, în care se identifică caracterul național, în cazul său nu prin citarea melodiilor folclorice, crezul său artistic fiind acela „de a crea paralel cu folclorul”, de a exprima în conținutul lucrărilor sale o sferă emoțională înrudită cu cea a muzicii populare [8].

Creația de coruri a lui Gh. Dima include cântece cu caracter național, prelucrări de melodii populare sau prelucrări de melodii vechi românești, lucrări corale originale (pe versurile unor poeți cunoscuți ca: Gheorghe Asachi, Costache Negruzzi, Ecaterina Pitiș, Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri).

Punctul culminant al creației sale îl reprezintă lucrările sale vocal-simfonice (*Balada Mama lui Ștefan cel Mare* (1884) – pe versuri de Dimitrie Bolintinianu; *Hora* – cantată pentru cor mixt și orchestră pe versuri de Vasile Alecsandri; *Cantata jubiliară*, op.8 (1900) – pe versuri de Andrei Bârseanu), precum și lucrările cu caracter bisericesc care includ două liturghii și volume de *Cântări liturgice*, *Cântări funebre*, *Cântări bisericești*, etc.

Liedurile lui Gh. Dima se remarcă prin specificul românesc, „lucrările sale sunt printre cele mai reprezentative (n.n. în domeniul muzicii vocale românești), forța lor expresivă, conținutul bogat și perfecțiunea realizării tehnice le-au asigurat până azi o nealterată viabilitate” [8, p. 144].

Dintre toți compozitorii secolului al XIX-lea, **Gavriil Musicescu (1847-1903)** a înțeles cel mai bine specificul muzicii populare, pe care a folosit-o intens prin armonizări și prelucrări destinate corului și pianului. În aceste compoziții, Musicescu a avut în vedere structura modală a melodiilor, astfel înveșmântarea lor armonică se abate de la regulile armoniei clasice. Acest fapt a atras critici din partea muzicienilor contemporani, în special din partea lui Gh. Scheletti, care precizează în *Arta* că „în cele trei mici cântece naționale, aranjate și armonizate de dl. Musicescu semnele tonantice sunt greșite...mi-am închipuit că dl. Musicescu vrea să introducă ceva nou în teoria muzicală...se abate de la niște reguli, pe care atâția maeștrii le-au păstrat cu sfințenie...cred că o asemenea inovațiune nu poate să aducă niciun folos, ci numai o confuzie” [9].

Primele încercări de armonizare ale lui Musicescu au la bază melodii de cult, numite de către compozitor „românești” sau „tradiționale”, acestea păstrează structura glasului I. În acest stil vor fi scrise mai târziu *Câteva imne din Liturgia Sf. Ioan Chrisostom*, op.8, *Șase axioane la diferite sărbători împărătești*, op.9-14, *Concertul nr.1*, op.15, ș.a. [10]

Culegerile și transcripțiile pentru pian publicate în colecția intitulată *Șapte melodii armonizate pentru pian* (1884), denotă o concepție înaintată a compozitorului asupra virtualității muzicii noastre populare. Melodiile incluse în colecția menționată reprezintă primele prelucrări folclorice românești elaborate științific [2].

Rolul lui **Ciprian Porumbescu (1853-1883)** și al creației sale în viața muzicală românească a fost cel mai bine înțeles de contemporanii săi. Cele peste 200 de piese corale dintre care cele mai multe cu conținut patriotic s-au bucurat de o mare popularitate, fiind nelipsite din programele artistice ale vremii. Sunt sesizate în cadrul lucrărilor sale corale și particularități ale folclorului românesc, respectiv utilizarea modurilor: mixolidic cu treapta a II-a alterată suitor, minor natural cu treapta a IV-a ridicată, precum și introducerea cadenței frigice.

Locul cel mai important în creația lui C. Porumbescu îl ocupă opereta *Crai Nou* (pe textul lui V. Alecsandri). Elementele populare stilizate (cântecul liric, doina, hora), ca și melodiile autentice: *Bâr oiță de la munte*, *Copiliță de la munte* (tema Anicăi), *Român verde ca stejarul* sunt îmbinate într-un mod stilistic aparte cu elemente din opereta clasică vieneză (valsuri, marșuri instrumentale).

Creația instrumentală a lui C. Porumbescu cuprinde piese pentru vioară și pian, piese pentru pian. Dintre acestea, *Balada pentru vioară și pian*, op.29 (1880) a avut cea mai largă răspândire.

De numele lui **Iacob Mureșianu (1857-1917)** se leagă o serie de evenimente importante în evoluția culturală și muzicală românească, precum activitatea de culegere a melodiilor folclorice (chiar dacă în creația sa nu este evidentă diferențierea dintre muzica de origine orășenească și cea țărănească) [1], contribuția substanțială la începuturile culturii pianistice românești, „atât în ceea ce privește literatura românească a pianului al cărei fondator este, cât și ca artist pianist, solist și acompaniator, de un prestigiu și un nivel artistic fără precedent” [11, p. 229], introducerea fanteziei de concert – ca gen de muzică instrumentală – în repertoriul românesc [12].

În lucrările corale, melodia de esență populară lasă să se întrevadă inflexiuni modale, chiar dacă înveșmântarea armonică păstrează rigorile tonale. Chiar dacă cunoștințele lui Mureșianu în ceea ce privește muzica populară țărănească erau mult mai vaste în comparație cu contemporanii săi, sursa principală de inspirație va rămâne și în cazul său tot muzica orășenească, iar scara modală cel mai intens utilizată va fi dorică cu treaptă a IV-a urcată.

I. Mureșianu abordează genul vocal-simfonic cea mai importantă lucrare a sa aparținând acestui gen fiind balada *Mănăstirea Argeșului* pe versuri de Vasile Alecsandri compusă în 1884 și revizuită în 1895 (urmată de *Brumărelul*, *Năluca*, *Erculeanul*, *Brâncoveanu Constantin*, *Șoimul și floarea fagului*, *Muierușca din Brașeu*, fac parte dintr-un ciclu de șapte lucrări corale, având la bază texte populare cu caracter de baladă, concepute cu acompaniament de pian, cu excepția baladelor *Mănăstirea Argeșului* și *Erculeanul* concepute cu acompaniament de orchestră), genul operetei de care aparțin cele șapte titluri: *Millo director*, *Scara măței*, *Rusaliile*, *Florin și Florica*, *Cinel-Cinel*, *Nunta țărănească* și *Rămășagul*, inclus în creația sa abia în secolul XX.

Creația pianistică a lui I. Mureșianu cuprinde peste 50 de piese nedatate, genurile abordate incluzând cadrilul, polca, valsul, mazurca, berceuse, capriccio, impromptu-ul, noveleta, nocturna, scherzo-ul, potpuriul, dar și ardeleana, doina, romanța. Referitor la calitatea actului componistic în acest caz, muzicologul Octavian Lazăr Cosma remarcă: „deoarece epitetul *salonard* nu se justifică decât într-o anumită proporție...nu intră în categoria acestora capricciile, impromptu-urile și noveletele care au o cu totul altă substanță, una elevată, de o nobilă expresie...de reală ținută profesionistă, investite cu o bogată paletă expresivă” [4, p. 297].

CONCLUZII

„Când cultura muzicală a unei națiuni începe să pună problema menirii ei universale, aceasta este indicele cel mai sigur de maturizare. Primele căutări sunt de obicei dominate de preocuparea exclusivă pentru coloritul național, înțeles în sensul unei conformități cât mai exacte, literal exacte, cu datinile artistice ale locului. În majoritatea lor, pionierii muzicii noastre culte din secolul XIX erau urmăriți de un singur gând: acela de a face ca din elementele folclorice să ia naștere o artă componistică profesională, prin care românii să poată și ei intra în marea competiție internațională. Armonizând și instrumentând, uneori cu naivitate dar întotdeauna cu un emoționant entuziasm, melodii împrumutate din folclor, un Flechtenmacher, un Porumbescu, un Wiest dădeau primele imbolduri constituirii unei muzici românești profesionale. Eforturile acestor înaintași au rodit mai ales în muzica corală, unde inspirația și priceperea tratării corale a unor maeștrii ca Musicescu, Vidu, Kiriac avea să înzestreze patrimoniul național cu adevărate nestemate ale genului.

Venind în atingere cu valori importante ale muzicii clasice și romantice și întrezărind unele cerințe ale artei majore, compozitori ca George Stephănescu sau Eduard Caudella încercau să salte nivelul îndeletnicirilor componistice naționale prin imitarea unor stiluri de prestigiu. Lucrări ca *Simfonia* lui George Stephănescu sau *Cvartetul* lui Caudella, deși nestrălucind prin personalitatea stilului, înrădăcinau în mediul muzical românesc interesul pentru formele mari ale muzicii și înnobilarea preocupărilor componistice, aruncau o punte între idealul estetic al școlii naționale și tradițiile muzicii universale. Această pendulare între spiritul folcloric și cel europeanizant face ca producțiile epocii premoderne să nu mai aibă astăzi decât o valoare documentară, dar nu putem să nu recunoaștem că lor le revine meritul de a fi scos la suprafață problema-cheie a progresului școlii românești de compoziție: ridicarea naționalului pe culmea universalului și deci fecundarea materialului folcloric prin tot ce oferea mai evoluat, ca gândire și tehnică, arta componistică a contemporaneității” [13, p.13].

„Dialogul celei de-a doua jumătăți a secolului XIX și mai ales cu ascensiunea care urma unirii principatelor române (1859) muzica românească se manifestă printr-o generație de compozitori care ating un nivel adesea clasic, în sensul general al cuvântului. Este epoca în care viața muzicală cunoaște ea însăși o ascensiune prin noile instituții de artă cum sunt cele două conservatoare de muzică și artă dramatică din București și Iași fondate în 1864, Societatea filarmonică destinată concertelor simfonice (1864) și numeroase societăți corale de țărani și muncitori răspândite în cele trei provincii istorice românești. Teatrul cel Mare (1852) viitorul Teatru Național din București, vechiul Ateneu și noua clădire a Ateneului Român (1888), vor fi un cadru demn pentru dezvoltarea unei vieți muzicale dramatice sau simfonice românești ca și a unei culturi muzicale originale. Compozitorii acestei epoci dovedesc măiestria lor în marile forme ale artei muzicale ca *Simfonia în la* de George Stephănescu, cele șapte *Cvartete* de Constantin Dimitrescu, baladele pentru cor, soli și orchestră de Gheorghe Dima și Iacob Mureșianu, operele și operetele lui Ciprian Porumbescu, Eduard Caudella sau operele corale de Gavriil Musicescu.... Romanticismul și clasicismul își disputau stilul și limba-jul acestor opere și biruind academismul, compozitorii au reușit adesea o expresie personală a artei lor. Aceasta exprima elanul patriotic al națiunii și răspândea necesitățile culturale ale poporului. Muzica românească devenea un fenomen social și cultural” [14, p.16].

Referințe bibliografice:

1. VANCEA, Z. Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte românești din secolul XIX. În: *Studii de muzicologie*, vol. I, București, 1965.
2. BRANCUSI, P. *Istoria muzicii românești*. București: Editura Muzicală, 1969.
3. TOMI, I. *Introducere în istoria muzicii românești*. Timișoara: Editura Eurobit, 2003.
4. COSMA, O. L. *Hronicul muzicii românești*, vol. VIII, București: Editura Muzicală, 1988.
5. GHIRCOIAȘU, R. – *Dezvoltarea creației simfonice românești în secolul XIX*. În: *Lucrări de muzicologie*, vol.3, Cluj, 1967.
6. OANA-POP, R. *Creația pianistică românească - secolul XIX*. București: Editura Muzicală, 1980.
7. COSMA, M. *Opera în România privită în context european*. București: Editura Muzicală, 2001.
8. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească sec.XIX-XX*. București: Editura Muzicală, 1968.
9. *Revista Arta*, Iași, nr.8, din 5.01.1885.
10. BREAZUL, G. *Gavriil Musicescu*. București: Editura Muzicală, 1962.
11. BORZA, E. Contribuția lui Iacob Mureșianu la începuturile culturii pianistice românești. În: *Lucrări de muzicologie*, vol.2, Cluj, 1966.
12. BREAZUL, G. *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. I. București: Editura Muzicală, 1966.
13. BĂLAN, G. Mesajul universal al muzicii românești. În: *Revista Muzica*, nr.5, București, 1966.
14. GHIRCOIAȘU, R. Muzica românească – expresie a corelației național-universal. În: *Revista Muzica*, nr.5, București, 1966.

MODURI DE ABORDARE A FOLCLORULUI ÎN PROPRIA CREAȚIE

MODES OF APPROACHING FOLKLORE IN MY OWN CREATION

GHENADIE CIOBANU,

Compozitor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. În articol sunt expuse unele metode de lucru cu materialul folcloric utilizate în propria creație. Autorul remarcă patru moduri generale de abordare a folclorului în lucrările sale: modul de abordare la nivel de concepție sau modul de abordare semantic; modul de abordare într-un context post-modern sau neo-folcloric (prezența de ironie, divertisment, folclor imaginar, quasi-citat); modul arhetipal; modul mixt. Exemplificând fiecare dintre modurile de abordare nominalizate, autorul analizează unele creații proprii, precum Simfonia „Sub soare și stele”, „Cântări uitate. Închinare muzicală lui Dosoftei”, pentru voce bariton și șapte instrumentiști, „Entree” și „Dans cu focuri pe zăpadă” din Suita simfonică „Riturile primăverii”, „Jalea miresei” pentru cor mixt a cappella sub aspectul metodelor de lucru cu materialul folcloric.

Cuvinte-cheie: folclor, compozitor, gândire arhetipală, neo-folclorism, cântec de jale.

Summary. The article presented some methods of working with folk material used in the author's creations. The author noted four general ways of approaching folklore in his works: the approach on the concept level or semantic approach; the use of post-modern or the neo-folk context (presence of irony, entertainment, imaginary folklore and quasi-quotation); archetypal way; mixed mode. Exemplifying each of the mentioned modes of approaching, the author analyzes some works such as “Under the sun and stars” symphony, “Forgotten songs. The Musical offering to Dosoftei” for baritone and seven instrumentalists, “Entree” and “The Dances with fires on the snow” from the “Rites of spring” symphonic suite, “Bride's grief” for mixed choir a cappella in terms of working methods with folk material.

Keywords: folklore, composer, archetypal thinking, neofolklorism, mourning song (dirge).

Înainte de a mă referi la modurile de abordare a folclorului în propria creație, aș dori să stabilesc punctele cardinale ale problemei național-universal și parametrii spațiului pentru care optez cu referire la această temă.

În cea de a 2-a jumătate a secolului XX se evidențiază poziții diametral opuse cu privire la abordarea folclorului în creația muzicală cultă de tip european. Pentru a caracteriza unul din poluri, voi cita răspunsul reputatului compozitor francez Pierre Boulez la întrebarea renumitului compozitor rus Edison Denisov.

Întrebarea: – „А что Вы думаете о национальной музыке, в частности, в современном искусстве?”

Răspunsul: – „По моему, это нечто старомодное. В XIX веке были основания для национализма в музыке. <...> Я думаю, что теперь, когда каждая страна стремится уйти от своей замкнутости, националистическая точка зрения просто глупа; потому что когда вы садитесь в самолёт и через два часа можете быть в другой стране, этот националистический взгляд не имеет совершенно никакого смысла, абсолютно никакого смысла, наверняка – никакого смысла. И, как я говорил, в моих концертах я глубоко сознательно не придерживаюсь этой точки зрения, а напротив, следую интернациональной, исполняя не только французскую музыку. Да и вообще весь этот национальный характер...” [1, p. 138–139].

La celălalt pol se află opinia celor care consideră, că cu adevărat autentică poate fi doar muzica cu caracter național. Au apărut și poziții de compromis, care pot fi exprimate în modul următor: *Nu contează din ce sol crește floarea pe care o admirăm*. Materialul (în cazul nostru – cel folcloric) în contextul acestei afirmații metaforice reprezintă solul, iar creația – respectiv, floarea. Este evident, că **valoarea artistică** a unei lucrări literare, muzicale, plastice

sau de alt gen constă în **problematica abordată, exprimată într-un limbaj original și contemporan**. (Eternele: ce? și cum?) Și atunci, conform acestei logici, nu contează, dacă acest limbaj conține elemente folclorice sau nu.

Totodată, astăzi menționăm sensuri noi ale elementului național. De obicei, cronologic se remarcă trei "valuri folclorice" cu referire la muzica cultă de tip european (făcând abstracție de perioada clasicilor vienezi și primilor romantici): primul val se extinde de la revoluția burgheză franceză și până la începutul secolului XX, cel de al doilea cuprinde creația modernistilor și se extinde până la cel de al 2-lea război mondial, iar cel de al 3-lea val se declanșează în deceniul al șaselea al secolului XX. Prima "ruptură" – termen introdus de Ștefan Niculescu pentru un spectru mai larg de probleme legate de muzica contemporană – se produce datorită compozitorilor Stravinsky, Bartok, Janacek, Enescu, Szymanowski ș.a. Iar cea de a 2-a se datorează compozitorilor din generația Witold Lutoslawski, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Joji Yuasa, Toru Takemitsu, George Crumb, Dimitri Terzakis, Rodion Șcedrin ș.a. Deci, ambele rupturi au demonstrat că sensurile noi ale elementului național pot fi obținute doar utilizând cele mai noi procedee și cele mai contemporane tehnici.

În paranteze ar trebui să menționăm, că simțirea națională în creația artistică profesională nu se manifestă doar în abordarea directă a elementelor limbajului, genurilor și formelor folclorice. George Enescu susținea: „Chiar dacă noi nu scriem totdeauna ceva în caracter specific românesc, totuși, în lucrările noastre există ceva ce ne deosebește de alții” [2]. În această ordine de idei, am putea să ne amintim de celebrele lucrări ale maestrului precum *Cantata Vox maris* sau *Sept Chansons de Clement Marot*, care nu conțin elemente folclorice românești, dar care sunt de o simțire profund enesciană. În același sens, adesea este adus exemplul compozitorului Alexandr Skreabin, creația căruia indiferent de abordarea elementului național este considerată profund rusească ca simțire.

Voi remarca încă un punct cardinal al temei discutate. Este evident, că astăzi, de fapt, ca și în trecut, compozitorii abordează elemente ale limbajului, genuri, stiluri folclorice în creația profesională inclusiv în scopul identificării unei comunicări mai strânse cu publicul, democratizând astfel limbajul și înlesnind perceperea mesajului. Este evident, că această conjunctură se produce în dependență de situația publicului. Pe de o parte, ne întrebăm, este oare publicul doct, avizat, posesor al unor gusturi elevate? Iar, pe de alta – corespunde oare muzica cerințelor estetice și exigențelor unui public avizat? Dacă e să ne gândim la un public internațional și exigent, atunci anumite tipuri de abordări ale elementului național, într-o muzică ancorată în tradiționalisme îngustează și chiar izolează comunicarea.

Iată cum semnalează Ștefan Niculescu pericolul unei abordări vicioase a folclorului, care duce la închistarea artei: „Prin Enescu s-a ajuns să se depășească în bună măsură anacronismul față de evoluția universală a muzicii, racilă cândva de neînlăturat, care a marcat creația noastră cultă încă de la începuturile ei și ar fi dus la provincialism” [3, p. 334]. Iar într-un interviu cu referire la tendințele cardinale ale muzicii contemporane din cartea muzicologului Iosif Sava, intitulată *Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX*, compozitorul susține direcția arhetipală a muzicii, detestând abordările pur exotice ale elementului național, folcloric [4, p. 67-68]. Atât specialiștii, cât și publicul avizat fac diferență dintre abordarea exotica a folclorului, cea de divertisment și cea înalt artistică în creația muzicală profesională.

Am clasificat modurile de abordare a folclorului în propria creație în 4 categorii:

1. Modul de abordare la nivel de concepție sau modul de abordare semantic.
2. Modul de abordare într-un context post-modern sau neo-folcloric (prezența ironiei, divertismentului, a folclorului imaginar, quasi-citatului)
3. Modul arhetipal.
4. Modul mixt.

Toate categoriile se referă la abordarea în propria creație atât a folclorului românesc, cât și al altor popoare.

La sfârșitul deceniului al optulea al secolului trecut am simțit dorința de a compune o simfonie, influențată din miturile și riturile astrale, cosmogonice, cele despre creațiune, aparținând popoarelor indo-europene. Aș putea spune că am avut un presentiment al organizării sonore, al arhitectonicii, am intuit energiile, dramaturgia, dar eram în căutarea unei teme autentice, vechi, care să reprezinte o obiectivitate, un simbol proiectat la nivelele intonațional, formal, semantic, atât micro, cât și macro și care ar putea suporta mai multe transformări, ca, de exemplu, cele de tip wagnerian, rămânând, însă, în zona diatonicii. Așa a fost identificat cântecul de stea sau cântecul de umblat cu steaua, care reprezintă nucleul semantic și, totodată, tema principală a Simfoniei *Sub soare și stele*, scrise sub influența esteticii postmoderniste în tiparul formal al simfoniei clasice, cu înrâuriri ale simfonismului deopotrivă de tip romantic și modernist. La nivel afectiv mi-am dorit să întruchipez în simfonie fascinația unor rituri imaginare solare, transcenderea contemplării cerului astral. Iar pentru asta am avut nevoie să proiectez lucrarea pornind de la nivelul micro al unui cântec de stea concret, reprezentând o mostră a creației populare legate de credința creștină și ajungând prin transformările acestuia la nivelul macro al filosofilor despre legăturile dintre om și cosmos.

Comparând transformările temei ce au loc în următoarele fragmente ale partiturii [5]:

cifra 10, măsura a 2-a – cifra 17, *Andante*;

c. 17 – c. 18, *Andante con moto, cantabile*;

c.62, m. 4 – c. 67, *Allegro*;

c. 67 - c. 68, *Allegretto* (quasi citat);

c. 68, m. 3 - c. 74;

c. 86, m. 2 – c. 97;

c.108 – c.112, m.4, *Elegie. Andante cantabile*;

c. 114 – primele 3 măsuri,

vom observa, că ipostazele tematice relevă semnificația conceptuală, semantică a abordării folclorice în această lucrare.

Încă un exemplu de abordare semantică, conceptuală a elementului folcloric poate fi aflat în lucrarea *Cântări uitate. Închinare muzicală lui Dosoftei* pentru voce bariton și 8 instrumentiști [6]. Compunând o lucrare pe *Psalmii* lui David în traducerea lui Dosoftei, am simțit că sunt tentat de personalitatea mitropolitului, domnitorului, cărturarului și că aș dori să extind concepția inițială, creând o muzică despre puterea spirituală, despre umanism, care ar reflecta dramele și vitregiile timpului. Așa am ajuns la necesitatea de a compune o baladă în stil vechi popular, muzica căreia ar coagula toate aceste calități: asceza, duritatea și, totodată, dorul, mila, umanismul, și ar personifica chipul lui Dosoftei. Această baladă urma să genereze intonațiile pentru întreaga creație compusă din 7 părți și, totodată, să generalizeze caracterul muzicii.

Celei de a doua categorii îi atribui piesele concertante, lucrările scrise cu un anumit prilej, având adesea funcții distractive. Pentru mine este important aspectul modern din punctele de vedere stilistic, tehnologic, ideatic al lucrării de acest gen, în pofida democratismului acestora. Chiar și atunci, când operez cu material de folclor imaginar, încerc să-l organizez în sintaxe și texturi originale cu ajutorul unor tehnici moderne. Precum am menționat mai sus, în cadrul lucrărilor de acest gen, mai ales dacă sunt concepute în estetica postmodernistă, rămâne loc pentru citate (eu, însă, prefer quasi-citatul), pentru ironie, parodie, îmbinare a elementelor folclorice cu cele ale muzicii ușoare și de jazz.

În calitate de exemple de abordare a elementelor folclorice într-un context neo-folcloric, postmodern în propria creație voi aduce piesele din Suita *Riturile primăverii* [7]. Utilizând tehnica mixtă pentru compunerea pieselor din Suită, voi remarca fragmentul din piesa *Dans cu focuri pe zăpadă* organizat după principiul muzicii repetitive (mm. 53–124), pattern-ul având elemente ale muzicii jazz. Fragmentul se finalizează cu un quasi-citat folcloric (mm. 124–150), care solicită o manieră de interpretare autentică. Printre diferite tehnici ritmice utilizate în piesa *Entree* din aceeași suită aș menționa tehnica isoritmă (mm. 97–112).

În muzica bazată pe gândirea arhetipală, autorul, de obicei, identifică sursele de expresie muzicală, precum sunt modurile și modurile, structurile și figurile ritmice, sintaxele, chiar și manierele de interpretare, care ar contribui la evidențierea unuia din principalele arhetipuri muzicale: joaca, meditația /contemplarea, ruga / rugămintea, chemarea / apel. Aceste surse, pe care le voi numi arhetipale, sunt prezente într-un opus în forma sa mai accentuată, mai densă, mai evidentă, decât în mostrele folclorice (dacă e să ne referim doar la sursa folclorică a metodei arhetipale).

Voi prezenta o piesă corală ce îmi aparține, intitulată *Jalea miresei* [8], în care modul de abordare a folclorului este bazat pe o gândire arhetipală. Este evident, că arhetipul muzical ruga / rugămintea se extinde cuprinzând plângerea, jeluirea, tânguirea și, deci, vom opera cu sursele muzicale, care evidențiază acest arhetip. În paralel vom analiza 2 piese folclorice autentice: *Cântecul miresei* [9, p. 338] și *Jalea miresei* [9, p. 339], precum și un fragment din piesa *Jalea miresei* a subsemnatului.

Ex. 1 *Cântecul miresei*

Poco rubato $\text{♩} = 84$

Плы́н жэнь, окъ, ши лэ_ кре_ маць, мэй,
 Кэ вой сын_ тець ви_ но_ ваць, мэй,
 Плы́н жэнь, окъ, ши лэ_ кре_ маць,
 Кэ вой сын_ тець ви_ но_ ваць.

Ex. 2 *Jalea miresei*

Andante Ad libitum

Тачь, ми_ ря_ сэ, ну
 май 3 плын_ же, Кэ ла
 май_ кэ- та те-й
 ду_ че, Кынд о креш_ те gry_ у'н
 тин_ дэ. Ши-о а_ жуь_ же спи_ ку'н грин_ дэ.

Mai întâi, voi atrage atenția la ritmul punctat din ambele piese folclorice, și la figura ritmică retorică numită *lamento* sau *suspiro* din cea de a doua piesă, pe care subsemnatul le tratează în calitate de surse arhetipale și le reproduce cu insistență în propria piesă într-un mod individualizat (vezi locurile încercuite).

Ex. 3 *Jalea miresei*

Adagio Lamentoso. (♩=52) Ghenadie Ciobanu

S. Taci mi - rea - să nu mai plă - nge, la mai - ca

A.

T. *p* Λ

B. *p* la mai - ca te - i du - ce

S. *p* Taci

A. *p* Taci mi - rea - să nu mai plă - a - na mi - rea - să

T. *p* Taci

B. *mp* mi - rea - să nu mai plă - nge

Pe de altă parte, atrag atenția la tetracordurile ascendente și diapazonul de cvartă – terță al motivelor din piesele folclorice. Și motivele din lucrarea subsemnatului se desfășoară în diapazonul de terță – cvartă, mai rar – cvintă (tronsoane marcate cu linie). Observăm cromatizarea unor trepte în cadrul diatonicii din piesele folclorice. Iar în piesa subsemnatului contrapunerea dintre diatonică și cromatică capătă o pondere mare. La secunda mică melodică *do – si* din prima măsură la soprane se adaugă secunda *si-bemol – la* din măsura a treia, formând în cadrul primei fraze o succesiune descendentă cromatică. Se cunoaște conotația pasajelor cromatice descendente, precum și "etosul" unor moduri cromatice, care într-un anumit context reprezintă arhetipuri muzicale cu caracter "de jale", de plângere, de jeluire. În partitura subsemnatului, în aceeași ordine de idei, apar secunde mici *mi-bemol – re* în măsura a 7-a și *re – re-bemol, re-bemol – do* în măsura a 9-a la altiști, formând o altă succesi-

une cromatică. Și în măsura a 12-a la bași trecând în măsura a 13-a la altiști găsim intonațiile cromatice *re – mi-bemol*, *re – re-bemol*, având aceeași conotație.

Referindu-ne la aspectul formei de variațiuni la nivel micro-intonațional, am putea remarca o altă variantă a intonației cromatice precedente *re – mi-bemol*, *mi-bemol – re – do-diez* la bași, în măsurile 30–31. Intonația "de jale", de jeluire, de plângere se accentuează prin maniera de respirație specială, ce provine din muzica populară și este notată în partitură cu apostrof' ca semnul de punctuație – "luft" (măsura 9 – la altiști, pe cuvântul "plâ-â-nge" și m. 31 – la bași).

Ex. 4 Gh. Ciobanu. *Jalea miresei*

The musical score for "Jalea miresei" by Gh. Ciobanu is presented in three systems, each containing four staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in Romanian, and the music includes various dynamic markings and performance instructions.

System 1 (Measures 14-19):

- Soprano (S.):** nu grâu în ti - ndă
- Alto (A.):** Când o cre - ște grâu în ti - ndă
- Tenor (T.):** nu Când
- Bass (B.):** nu mai plă - nge Când, când

System 2 (Measures 20-24):

- Soprano (S.):** Când a - jun - ge spi - cu'n gri - ndă spi-cu'n gri-ndă
- Alto (A.):** Când a - jun - ge spi - cu'n gri - ndă
- Tenor (T.):** (Silent)
- Bass (B.):** spi - cu'n gri - ndă spi-cu'n gri-ndă

System 3 (Measures 25-31):

- Soprano (S.):** Tacimi-rea-să nu mai plă - nge Când o cre-ște grâu în tin-dă și-a a - jun-ge spi-cu'n
- Alto (A.):** (Silent) Când o cre-ște grâu în tin-dă și-a a - jun-ge spi -
- Tenor (T.):** Tacimi-rea-să nu mai plă nge. Când o cre-ște grâu în tin-dă și-a a - jun-ge spi -
- Bass (B.):** Tacimi-rea-să nu mai plă nge. grâu în tin-dă și-a a - jun-ge spi-cu'n

The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo). Performance instructions like *espr.* (espressivo) are also present.

Un poco piu mosso

System 1 (Measures 30-32):

- Soprano (S.):** gri - ndă. *mf* Mi - la de la mări - cu - ța
- Alto (A.):** cu *mf* Mi - la de la mări - cu -
- Tenor (T.):** *f* A *mp*
- Bass (B.):** gri - ndă. Mi - rea - să nu mai plânge *mp* A

System 2 (Measures 36-38):

- Soprano (S.):** mic - rea, străchi - nu - ță.
- Alto (A.):** ța *mf* ca mie - rea din stră - chi - nu - ță
- Tenor (T.):** A *mf* Mi - la de la mări - cu - ța
- Bass (B.):** A

System 3 (Measures 42-44):

- Soprano (S.):** *mf* camie - rea din stră - chi - nu - ță *f* Mi - la de la bări - bat
- Alto (A.):** *f* de la bări - bai
- Tenor (T.):** *f*
- Bass (B.):** *mf* Ca mie - rea din stră - chi - nu - ță *f*

În planul arhetipalismului modal, e de remarcat, că cromatizarea are loc în cadrul diatonicului, iar o semnificație aparte capătă revenirea la diatonic după cromatic, ca un semn de consolare. Astfel, după cromatizarea din măsurile 12–13, în măsurile următoare, 14–15, apare un motiv pe treptele gamei de tonuri întregi. Același procedeu, dar având un alt contur melodic și reprezentând o micro variațiune a motivelor menționate anterior, se atestă în măsurile 30–32. Eterofonia ca atare reprezintă o sintaxă arhetipală și o sursă muzicală arhetipală. În piesa ce îmi aparține vom găsi tipul de eterofonie isomelică (măsurile 20–27; 35–44). Printre alte elemente care întregesc complexul de surse arhetipale utilizate în această piesă voi menționa metro-ritmul discursului muzical. Se observă alternanța măsurilor de 3/4,

2/4, 1/8, 6/8, 2/8. Această organizare metrică a materiei muzicale, împreună cu elementele ritmice și cele ce se referă la maniera de interpretare, menționate mai sus, au menirea de a se apropia de arhetipul de jeluire din tradiția orală și, totodată, de a spori efectul acestuia.

Printre alte piese care denotă gândirea arhetipală, abordând elementul folcloric aș menționa *Simbolurile triste* pentru clarinet solo și *A noua lună în cer*, ciclu scris pe versurile poezilor chinezi, pentru mezzo-soprano, corn englez și percuție.

Exemple de abordare mixtă într-o singură lucrare a elementului național pot fi găsite în opera-balet *Ateh sau Revelațiile prințesei khazare*, în *Briza latitudinilor sudice* pentru marimba și orchestră simfonică și în alte creații ale subsemnatului.

Referințe bibliografice:

1. ПЬЕР БУЛЕЗ. Беседа с Эдисоном Денисовым. В: *Композиторы о современной композиции*: Хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009, с. 138-139.
2. VANCEA, Z. Legătura dintre tradiție și inovație, văzută în lumina dezvoltării creației muzicale românești. In: *Național și universal în muzică*. București: Conservatorul «Ciprian Porumbescu», 1967, p. 23-25.
3. NICULESCU, Șt. Melos național și universal. In: *Reflecții despre muzică*. București: Ed. Muzicală, 1980.
4. SAVA, I. Ștefan Niculescu și galaxiile muzicale ale secolului XX. București: Ed. Muzicală, 1991.
5. CIOBANU, Gh. *Sub soare și stele*: Simfonie. 1989. Manuscris.
6. CIOBANU, Gh. *Cântări uitate. Închinare muzicală lui Dosoftei* pentru voce bariton și 8 instrumentiști. 1989. Manuscris.
7. CIOBANU, Gh. *Riturile primăverii*: Suită în 2 părți. 2010. Manuscris.
8. CIOBANU, Gh. *Jalea miresei*. In: *Creații corale ale compozitorilor din Moldova* / T. Zgureanu, M. Belâh. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007, p. 127-130.
9. *Cucușor cu pană sură: cântece din bătrâni*. Chișinău: Literatura artistică, 1988.

К ПРОБЛЕМЕ «КОМПОЗИТОР И ФОЛЬКЛОР» В АСПЕКТЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

PROBLEMA „COMPOZITORUL ȘI FOLCLORUL” SUB ASPECTUL INTERTEXTUALITĂȚII

ABOUT THE PROBLEM “COMPOSER AND FOLKLORE” IN THE ASPECT OF THE INTERTEXTUALITY

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

Profesor universitar, doctor în studiul artelor
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Резюме. Стаття посвящена проблеме «Композитор и фольклор», особенно важной для Молдовы в силу активного взаимодействия в макросистеме ее полиэтнической культуры индивидуального композиторского творчества и творчества народа. Автором обозначены составляющие части современной музыкальной деятельности, связанной в Молдове с фольклором. В гипертексте этнической поликультуры своеобразно проявляется и принцип интертекстуальности, что связано с переводом устных фольклорных первоисточников в разряд фиксированных записью текстов. В то же время отмечена и специфика трактовки понятия «интертекст» в конкретных случаях использования композиторами фольклорного материала и моделирования фольклорного стиля.

Ключевые слова: композитор, фольклор, Молдова, макросистема полиэтнической культуры, гипертекст, интертекстуальность, моделирование фольклорного стиля.

Rezumat. *Articolul de față este consacrat problemei „Compozitorul și Folclorul”, deosebit de importantă pentru Republica Moldova, determinată de interacțiunea activă la nivelul macrosistemului cultural multiethnic al creativității individuale a compozitorului și celei colective folclorice. Autorul remarcă domeniile activității muzicale contemporane legate de folclor în Moldova. Principiul intertextualității se manifestă într-o formă specifică în hipertextul culturii plurietnice și este legat de transferul surselor orale folclorice prime în categoria textelor fixate în formă grafică, notate. În același timp, este remarcată și interpretarea specifică a conceptului de “intertext” în situații concrete de utilizare a materialului folcloric de către compozitori sau a modelării acestuia în stil popular.*

Cuvinte-cheie: *compozitor, folclor, Moldova, macrosistemul culturii multietnice, hipertext, intertextualitate, modelarea stilului popular.*

Summary. *The article deals with the problem “Composer and Folklore”, especially important for Moldova by virtue of the active interaction of the individual composer’s creativity and the creative people in the macrosystem of its multiethnic culture. The author designates spheres of modern music activities in Moldova which are related with folklore. In the hypertext of ethnic polyculture is originally shown the principle of intertextuality, which is associated with the transfer of oral folklore of primary sources into the category of fixed text entries. At the same time there is marked a specific interpretation of the concept of “intertext” in concrete situations, when composers use folklore material or model the folk style.*

Keywords: *composer, folklore, Moldova, macrosystem of the multiethnic culture, hypertext, intertextuality, modeling folk style.*

Проблема взаимосвязи композиторского творчества с фольклором издавна занимала умы музыковедов, работающих как в области изучения фольклора, так и академической музыки, а в последнее время – и в области джаза, поп- и рок-музыки, всякий раз поворачиваясь новой стороной и обнаруживая широкие возможности фольклора как активного стимула полижанровости рождающихся новых музыкальных сочинений. С другой стороны, расширение возникающей теоретической проблематики, новой для исследователей, доказывает, на мой взгляд, даже тот факт, что уже заявленная самой первой на нашей конференции тема *Этномузыковедческие исследования и проблемы сохранения фольклора* явно не исчерпывает те формы функционирования фольклора на современном этапе, которые позволяют говорить именно о *сохранении фольклора* и при включении его в контекст профессионального творчества, выявляя его роль как своего рода этнокультурного кода.

Аспект выживания этнокультуры за счет сохранения фольклора особенно актуален для Молдовы, где специфика творческого поведения определяется еще и полиэтнической природой социума, складывавшегося на нашей территории на протяжении веков. Соответственно здесь сформировалась сложная, многослойная структура этнокультуры, которая представляет собой macrosистему, куда и фольклор, и композиторское творчество входят в качестве сообщающихся между собой subsystemов, каждая из которых хотя и живет и развивается по собственным законам, но при этом постоянно испытывает воздействие правил существования иерархичных систем. Иерархична эта макрокультура и с точки зрения форм бытования фольклора в различных сферах музыкальной деятельности, где составляющими частями становятся:

- академическая композиторская музыка,
- собственно музыкальный фольклор,
- фольклор обработанный, предназначенный для концертной интерпретации,
- *quasi*-фольклор (в свое время обозначенный Г. Чайковским-Мерешану как *фей-клор*), включающий в себя исполняемые в фольклорных концертах произведения в фольклорном духе, но не базирующиеся на подлинном фольклорном материале,
- элементы фольклора или иные маркёры фольклорного стиля, указывающие на соприкосновение джазовых и фольклорных способов импровизации либо на проникновение фольклора в среду, характерную для поп- и рок-культуры.

На всех этих уровнях происходит формирование в Молдове очень своеобразного гипертекста этномузыкальной поликультуры. При этом возникает необходимость пе-

реосмысления и той роли, какую играет во всех этих случаях сама фигура композитора, и особенностей его подхода к фольклору. Такое переосмысление весьма важно, поскольку если для академического направления специфично индивидуальное прочтение фольклорного материала, то для массовой культуры, которую сегодня представляют последние три из перечисленных выше областей деятельности, связанной с фольклоризмом, и где тоже в той или иной мере проявляется композиторская активность, характерна скорее вторичность, опора на стереотипы восприятия и, как следствие, на использование хорошо знакомых, типизированных элементов фольклора, их комбинаторики, что в какой-то мере компенсируется подключением новых технических возможностей в целях более эффективного воздействия на слушателей.

В жанрах академической музыки, где авторская креативность прочитывается более рельефно, при рассмотрении вопросов гипертекста возникает еще одна проблема, связанная с понятиями *фольклорное произведение* и *авторский текст*. Поскольку последний представляет сам по себе явление письменной культуры, то, как правило, композитор использует для его создания тот фольклорный материал, который бытует в виде фиксированного записью текста. Он может быть интересно расшифрован – причем иногда даже самим композитором, услышавшим его от конкретного носителя фольклорного первоисточника. В этом смысле показательно, как это сделал, по сути, в свое время Т. Кирияк в своей поэме *Миорица*, где Валентина Кожокару на фоне звучания органа исполняла балладу *quasi-improvizzato*, на самом же деле руководствуясь в интонировании детальными пометками автора в ее партии. Тем самым ее повествование выступало в роли четко сформированного интертекста.

Возможным для композитора становится и такой творческий подход, как *селекция*, выбор нужного прототипа, в тех случаях, когда он бытует в разных вариантах или представляет разные региональные или жанровые стили. Ярким примером тому служит камерная симфония В. Чолака *Legenda buciutului*, где автор опирался в основном на *инструментальные* образцы, собранные румынскими фольклористами в разных зонах страны. Исключением является лишь тема, взятая за основу *Танца пастухов* (таков заголовок второй части, определивший ее жанровую природу). Она была заимствована из песни *Mîndruță, cînd oi pleca*, записанной от информатора Ilie Badea, из коммуны Crețeni в Олтении, и перенесена из вокальной сферы в инструментальную – более конкретно, в атмосферу танца. Подобный жанровый трансфер, преобразая исходную тему (чему способствует, в частности и ритмическое переосмысление: автор изменяет размер 6/8 прототипа на более специфичный – 5/8), говорит, однако, о том, что В. Чолак, безусловно, очень точно угадал специфическую жанровую особенность многих народных песен балканского региона, связанную с песенно-танцевальным их характером, а также обратил внимание на фамилию носителя фольклорной мелодии и органично связал образ мужчины-исполнителя с идеей именно мужского танца.

Одновременно в таких случаях естественно возникает вопрос и о роли интертекстуальности в случаях, когда мы сталкиваемся с композиторским фольклоризмом, и о специфике ее трактовки молдавскими авторами. Дело в том, что обычное объяснение интертекстуальности как приема, базирующегося на введении «чужого слова», инотекстового элемента, инкрустируемого в авторский текст в разных формах активного либо скрытого самопроявления. – как цитата, реминисценция, аллюзия и т.д. – здесь часто не совсем подходит, поскольку заимствованный фольклорный материал выступает как элемент речи на родном языке. Так, в первой и особенно в третьей части уже упомянутой выше симфонии *Legenda buciutului* В. Чолак, не вводя аутентичные фольклорные темы, достигает естественно воспринимаемого, достоверного фольклорного стиля. Он, собственно, господствует и на протяжении всего сочинения, выступая в разных ипостасях, и это уже ставит интертекст в иные контекстные условия, когда

контраст возникает уже между подлинным фольклорным и неофольклорным авторским материалом.

Возможно, именно поэтому в молдавском музыкознании в ракурсе проблемы *Композитор и фольклор* тема интертекстуальности вообще пока не затрагивалась, а рассматривалась до сих пор в основном только в рамках композиторского творчества. Даже в недавно вышедшей капитальной монографии Е. Мироненко *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)* [1], где стилиевой подход обусловил подробное рассмотрение методологических проблем изучения проблем национального и явлений музыкального постмодернизма, вопросы, связанные с интертекстуальностью и с фольклоризмом, затрагиваются обособленно. В то же время концепт неофольклористского произведения, полигенезис которого определяется абсолютно явно, необходимо рассматривать, на наш взгляд, и с позиций интертекстуальности – тем более, что в композиторском произведении при инкрустации фольклорных текстовых элементов возникает, как правило, новое качество, обозначающее тенденцию нового смыслопорождения, а именно *символизация фольклора*.

Подобная интерпретация роли интертекста, фольклорного по своему происхождению, приводящая к его особому звучанию в контексте авторского произведения, в большой степени опирается на индивидуальный опыт не только композитора, но и слушателя, что связано с некоторыми процессами, о которых говорится в Философском словаре. Здесь при определении термина *интертекстуальность* его семиотическое толкование дается, исходя из положения, что ««интертекстуальная *энциклопедия*» читателя и является, в конечном счете, тем аттрактором, к которому тяготеет *интерпретация* текста как процедура смыслообразования» [2].

Что касается других и весьма разнящихся трактовок понятия *интертекстуальность*, на этот счет хорошо осведомляют не только словари, но и статьи, диссертационные материалы и т.д. О различных – более широких и более узких взглядах на определение понятия *интертекстуальность* пишут Н. Петрова и О. Кулакова в статье, помещенной в журнале *Вестник Иркутского государственного лингвистического университета*, выпуск № 2 / 2011 [3], подробной и, на наш взгляд, весьма полезной для ознакомления и музыковедов, хотя авторы имеют в ней в виду взаимодействия вербальных текстов. Немало имеется и работ, посвященных явлению интертекстуальности в музыке, как в более частном аспекте (например, когда речь идет о характерных для нее методах – в том числе, о полистилистике, о цитации, или просто о роли интертекстуальных связей в творчестве того или иного композитора – как в монографии Дзюн Тибы о симфоническом творчестве А. Шнитке [4], написанной на материале кандидатской диссертации), так и более обобщенно, с историческим или культурологическим уклоном – подобно диссертации Е. Яблонской *Интертекстуальность музыкальной культуры последней трети XX века* [5].

Фольклор и интертекстуальность – отдельная проблема, в отношении которой еще не установились мнения даже исследователей-лингвистов и литературоведов. Так, на сайте *Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика* Г. Левинтон (СПб, Европейский университет) в статье «*Интертекст*» в фольклоре отмечает: «Интертекст в традиции западного литературоведения или подтекст в русистике (шире – славистике) позднеструктуралистского направления (школа К.Ф. Тарановского) – термины, возникшие в науке о литературе, и а priori отнюдь не очевидно, можно ли их переносить на фольклор. Такое расширение употребления этих терминов, прежде всего, предполагает, что в обоих случаях (т.е. применительно к фольклору и к литературе) слово (или основа) – текст имеет одно и то же значение, относится к одинаковым или сопоставимым явлениям. А это заведомо не так» [6]. Автор к тому же мотивирует

свое мнение размежеванием фольклористики и литературоведения и, как следствие, возникающей «асимметрией при взаимодействии (генетическом соотношении) между этими видами словесности».

В то же время, когда речь идет о музыкальной науке, нельзя не увидеть, что в ней такого резкого размежевания не наблюдается – напротив, этномузыкальная фольклористика является неотъемлемой частью музыковедения, и прежде всего по той простой причине, что музыкальное творчество, по сути дела, имеет (будучи взятым в эволюционном плане) глубокие исторические корни в фольклоре и во все времена оплодотворялось фольклорной традицией. Поэтому так живо и издавна интересуют музыковедов как отдельная проблема и методы обращения с фольклорным текстом, а в «интердисциплинарном» аспекте – еще включая и такие, которые способствуют созданию иерархии общего контекста с точки зрения соотношения музыкального и вербального плана – при наличии словесного ряда. Пример тому – внимание молдавских исследователей к таким сочинениям, как *Descântece* И. Якимчука (В. Ткаченко, К. Параскив, Ф. Бурлак, Н. Кичук), *De la Tiras pân' la Tissa* Т. Кирияка или *Colo sus, colo mai jos* Д. Белински (Ф. Бурлак) и др.

Безусловно привлекают внимание исследователей на всем постсоветском пространстве также формы взаимосвязи композиторского творчества с музыкальным фольклором. В этом смысле более традиционный подход встречаем в работах, где подвергаются классификации именно фольклорные заимствования. Так, А. Петров в диссертации *Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке: 1980-2005: основные тенденции, новые композиторские подходы*, говоря о методах претворения фольклора в композиторском творчестве, выделяет связанные с *реконструированием* фольклорного жанра *обработку* (В. Калистратов, А. Флярковский, С. Екимов), *цитирование* (Р. Щедрин, А. Ларин, В. Калистратов), *стилизацию* (В. Григоренко, Г. Седелников), упоминая при этом использование приемов *жанрового реконструирования* в крупномасштабной циклической композиции (А. Ларин) [7]. С другой стороны, имея в виду свободный подход композиторов к фольклору, характеризующийся преобразованием фольклорного жанра и синтезом признаков фольклорного и нефольклорного музыкального мышления, автор указывает на случаи преобразования фольклорного жанра у таких авторов, как А. Киселев, В. Беляев. В плане синтеза признаков фольклорного и нефольклорного музыкального мышления он ссылается на произведения на народно-песенные тексты В. Рубина и Р. Щедрина, на фольклоризированные опусы на основе произведений художественной литературы (Г. Свиридов, А. Королев, А. Микитя). Интерес вызывает и постановка в этой работе вопроса о соотношении фольклорного и религиозного начал как об особой форме культурного диалога в современной хоровой музыке (со ссылкой на «фольклорно-сакральные» произведения В. Гаврилина, В. Беляева, В. Рубина, В. Калистратова, Г. Белова). [7].

Типологию музыкального фольклоризма под разными углами зрения проводит и Л. Иванова в своей диссертации на соискание степени доктора искусствоведения, защищенной в СПб в 2005 году [8]. Не вдаваясь в подробности, отметим, что хотя автор и рассматривает фольклор и композиторское творчество как две самостоятельные системы (разграничивая творчество народа и индивидуальное творчество), но все же заявляет, что если «взаимовлияние реализуется на интуитивном уровне либо под воздействием сложившихся традиций», то «взаимодействие двух систем» (точнее было бы сказать – субсистем.- Г. К.) «осуществляется в процессе сознательного творческого акта, вследствие которого образуется особый пласт музыки. В нем фольклорное не исчерпывается формулой «использование» и не сводится к набору стилевых признаков, оно не поглощается и не растворяется в новом контексте, а живет в нем полноценной жизнью, на «равных» с авторским началом участвуя в становлении идеи-замысла». [8].

Таким образом, ее замечание, на наш взгляд, еще раз подтверждает роль фольклорного компонента как интертекста, органично вписанного в общий контекст.

Он может выступать как целостная текстовая единица высшего порядка, причем даже в «нулевом варианте» – при точном или относительно-точном цитировании – данный прием не следует рассматривать как механическое заимствование, как это нередко оценивалось в прошлом. Ибо при взаимодействии с другими компонентами контекста, в новом обрамлении, он подвергается переосмыслению, активному творческому преобразованию (что мы и видим хотя бы в той же «Миорице» Т. Кирияка). В случае же, когда дополнительно «работают» на обновление образа вносимые автором изменения исходного прототипа, когда индивидуальное авторское прочтение начинает вписывать его в рамки собственного стиля, он начинает видаться в совершенно ином свете: происходит «присвоение» интертекста, означающее рождение необходимого внутреннего диалога и переход в многомерную систему авторского образного мышления.

Простой, но довольно парадоксальный пример обновления этой образной системы являет вступление к уже названной выше камерной симфонии В. Чолака, обнаружившей в нынешней молдавской музыке тенденцию возрождения в новом качестве интереса к «чистому» фольклору. Автор прибегает здесь к своеобразной форме культивирования, выдвижения на первый план идеи моделирования не только «бучумных зовов», но и самой атмосферы молдавского пасторального музыкального пейзажа средствами академических оркестровых инструментов (помимо валторн, им использован струнный оркестр). Показательна уже сама трактовка начальной темы, «оправдывающей» авторское название всего сочинения. Взяв в качестве первоисточника для нее записанные в Târcău (Neamț) и опубликованные в сборнике С. Georgescu и R. Răutu пастушьи сигналы бучума, призывающего потерявшихся овец собраться в единое стадо, композитор сохраняет их акустически простейшую трезвучно-фигурационную основу, но зато сменяет аметричную структуру импровизационного по своей природе ритма на переменный, но точно выверенный в своей внутренней ритмической наполненности, более определенный метр. Одновременно привлекается и пространственный эффект диалога-эхо: вместо одной трембиты звучат в переключке две валторны, разделяемые дистанционно, а также динамическим и тембровым контрастом (вторящая труба засурдинена). Открывая этим диалогом всю симфонию, а далее вводя «бучумные» переключки перед каждой частью, автор тем самым полностью переосмысливает и роль фольклорного элемента, который поначалу воспринимается не как интертекст, а как отправная точка, главный исток музыкального процесса, как установка, своего рода «заявка» на фольклорный стиль.

Лишь позже, когда композитор обращается к изменению «антуража» используемых им фольклорных тем средствами гармонического усложнения, обогащения фактуры за счет гетерофонных приемов и контрапунктирования, активизации диссонантности, когда намечается тенденция синтеза приемов фольклорного и авторского стиля, бучумные «зовы», неоднократно вплетаясь в общую музыкальную ткань, начинают ощущаться в роли элементов интертекста. Этому способствует тембровая обособленность вступлений к каждой части, хотя, когда квинтовые зовы затем «мигрируют» в партии струнных, здесь уже преобладает метод, который можно охарактеризовать как «дисперсию» фольклорных интонационных формул, способствующую созданию эффекта *аллюзии на фольклор* (при том, что концентрация разных элементов фольклорного стиля, используемых параллельно, во всех четырех частях, достигает очень высокой степени).

Объединяющим фактором в такой ситуации становится новая для В. Чолака задача *моделирования фольклорных жанров и, соответственно, жанрового стиля* – в особенности, стиля коллективной игры-импровизации, на деле реализованной в виде текста, данного в возможно более точной нотной фиксации, но в то же время – текста

многослойного, сохраняющего и некое «поле свободы» для слушательского восприятия. В целом же такой подход, определенный использованием принципа интертекстуальности в соотношении индивидуально-авторских элементов текста и во взаимозависимости их с фольклорными, надтекстовыми элементами, выявляет *переменный характер функционирования* обеих составляющих общего контекста.

Завершая наш экскурс, наметивший особый и, как нам кажется, вполне назревший аспект исследования проблемы *Композитор и фольклор*, добавим, что необходимость подобного исследования обусловлена намеренным возвратом или постоянно сохраняемой приверженностью многих молдавских композиторов к фольклоризму открытому, концептуально взвешенному и связанному с созданием так называемых *фольклоризированных произведений*, а также с опорой на разные методы как фольклорно-стилевого моделирования, так и синтеза разностилевых элементов, способствующего рождению моностилистических и в то же время многомерных, художественно значимых концепций, представляющих интерес не только для самого автора, но и для широкого круга слушателей.

Библиографические ссылки:

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*. Кишинэу: Primex Com, 2014.
2. Интертекстуальность. В: *Философский словарь*. [online] [accesat pe 20.09.2014] Доступно в интернете: <http://mirslovari.com/content_fil/intertekstualnost-1371.html>
3. ПЕТРОВА, Н. КУЛАКОВА, О. К определению интертекстуальности. В: *Вестник Иркутского государственного лингвистического университета*. Вып. № 2, 2011. Научная библиотека КиберЛенинка. [online] [20.09.2014] Доступно в интернете: <<http://cyberleninka.ru/article/n/razlichnye-podhody-k-opredeleniyu-intertekstualnosti#ixzz3DqpfV9qj>>
4. ДЗЮН, Т. *Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа*. Москва: Композитор, 2004.
5. ЯБЛОНСКАЯ, Е. *Интертекстуальность музыкальной культуры последней трети XX века: культурологический аспект*. Автореф. дис. канд. культурологических наук. Челябинск, 2006. [online] [20.09.2014] Доступно в интернете: <<http://www.dslib.net/teorja-kultury/intertekstualnost-muzykalnoj-kultury-poslednej-treti-xx-veka.html>>
6. ЛЕВИНТОН, Г. «Интертекст» в фольклоре. [online] [25.10.2014] Доступно в интернете: <<http://www.ruthenia.ru/folklore/levinton1.htm>>
7. ПЕТРОВ, А. *Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке: 1980-2005: основные тенденции, новые композиторские подходы*. Автореф. дис. канд. иск-вед. Москва, 2008. [online] [25.10.2014] Доступно в интернете: <<http://www.disscat.com/content/pretvorenie-russkogo-folklor-a-v-sovremennoi-khorovoi-muzyke-1980-2005-osnovnye-tendentsii-no#ixzz2rune2gG5>>
8. ИВАНОВА, Л. *Типология фольклоризма в русской музыке XX века*. Автореф. дис. д-ра иск-вед. СПб, 2005. [online] [25.10.2014] Доступно в интернете: <<http://cheloveknauka.com/tipologiya-folklorizma-v-russkoy-muzyke-xx-veka#ixzz2rsLN6e00>>

ФОРМЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННОЙ МОЛДОВЕ

FORMELE DE EXISTENȚĂ ALE FOLCLORULUI MUZICAL ÎN MOLDOVA CONTEMPORANĂ

LIFESTYLE FORMS IN THE MUSICAL FOLKLORE OF MODERN MOLDOVA

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,

Profesor universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Резюме. Данная статья посвящена важнейшей проблеме музыкальной культуры, обострившейся в период глобализации, а именно – формам сохранения национального фольклора в современной Молдове. Автор статьи конкретизирует следующие формы бытования: традиционный музыкальный фольклор, концертный фольклор, этноджаз, композиторские обработки народных мелодий, направления фольклоризма и неофольклоризма в профессиональном композиторском творчестве.

Ключевые слова: традиционный фольклор, жанры народной музыки, концертный фольклор, этноджаз, авторские обработки, профессиональное композиторское творчество.

Rezumat. Articolul este dedicat unei probleme importante ale culturii muzicale ce s-a acutizat în perioada globalizării, în special formelor de păstrare ale folclorului în Republica Moldova în actualitate. Autorul concretizează următoarele forme de existență ale folclorului: folclorul muzical tradițional, folclorul de concert, etno-jazzul, prelucrările de compozitor ale melodiilor folclorice, curente folclorismului și a neofolclorismului în arta muzicală profesionistă.

Cuvinte-cheie: folclor tradițional, genurile muzicii populare, folclorul de concert, etno jazzul, prelucrări de autor, arta componistică profesionistă.

Summary. The article is devoted to the today's forms of folklore preservation in the Republic of Moldova - an important problem of music culture which was worsened in the globalization time. The author specifies the following forms – traditional musical folklore, concert folklore, ethno-jazz and arranged folklore melodies by composers, folklorism and neofolklorism in professional musical art.

Keywords: traditional folklore, genres of folk music, concert folklore, ethno jazz, author's arrangements, professional musical art.

Проблему национального в современной музыкальной культуре обострил и предельно актуализировал процесс социокультурной глобализации, охватившей мир с начала 90-х годов XX века. Именно он выдвинул на первое место проблему защиты и сохранения национально-культурной идентичности каждого этноса. Вопреки мнению некоторых зарубежных учёных об исчезновении национальной специфики и полной интернационализации, национальная идея не только не утратила своего значения в последние двадцать лет, но наоборот усилилась. «Национальное сообщает человеку идеал и бессмертие», «Национальное не подвержено власти времени, потому что несёт в себе нечто сокровенное для каждого человека», - утверждает исследователь Н. Гаврилова [1, с. 7].

В музыкальной культуре современной Молдовы, как, впрочем, и во многих других странах восточной Европы, главным источником и индикатором национального является музыкальный фольклор. Проблема его повсеместного внедрения и активного распространения в повседневной жизни представляет необычайный интерес для исследователей, который подогревается исключительным разнообразием форм его жизни в современной Молдове. Выделим пять основных форм существования музыкального фольклора, расположив их по иерархии от простого к более сложному.

1. Собственно традиционный музыкальный фольклор. Особенность Республики Молдова, занимающей пространство Пруто-Днестровского междуречья, в том, что традиционный фольклор не сдан в архив, не служит ностальгическим воспоминанием, но продолжает играть активную роль в современной жизни страны. Он существует не только как отстоявшаяся традиция, но и как способ выражения сегодняшнего художественного сознания народа. Одна из причин живучести фольклора видится в том, что в Молдове преобладает сельское население, где перманентно сохраняется реальная база для благоговейного отношения и сохранения фольклора в быту. Другая причина заключается, на наш взгляд, в необыкновенном богатстве и красоте молдавской народной музыки. Её своеобразие в первую очередь определяют следующие факторы: 1) синтез восточных и западных традиций, 2) многообразие жанров – вокальных, инструментальных, танцевальных.

Расположение земель румынского ареала, куда входит и Молдова, на перекрёстке дорог, соединяющих Север и Юг европейского континента, Запад и Восток, обусловило постоянное взаимодействие восточной и западной эстетико-стилевых систем, их синтез, который сформировал уникальную этнокультурную индивидуальность молдаван и румын. О сложном молдавском топосе красноречиво свидетельствует великий румынский философ и писатель Мирча Элиаде: «Я чувствую себя потомком и наследником интересной культуры, поскольку она расположена между двумя мирами: западным, чисто европейским, и восточным. Я в равной степени принадлежу к ним обоим. Запад – это наш язык, латынь, и обычаи у нас от римлян. Но мы подверглись и влиянию Востока, уходящему корнями в неолит. И то, и другое – реальность для румына, да и для болгарина, я думаю. Тоже, и для сербо-хорвата. В общем, для Балкан, для юго-востока Европы и отчасти для России... Только у нас это плодотворное напряжение Запада и Востока, может быть, несколько сложнее, поскольку мы расположены в *пограничье мёртвых империй*... В румынской культуре Молдова представляет сентиментальный помос... Молдавская линия дала мне склонность к меланхолии, поэзии и метафизике. Скажем так: к ночи» [2]. В пространстве молдавского музыкального фольклора эти перечисленные Мирчей Элиаде характеристики национального характера объединяются кратким словом-понятием *дор*. Оно обозначает специфическое эмоциональное состояние для молдавского и румынского народов, то есть этнически окрашенное напряжение страдания, печали, меланхолии, в котором, однако, нет отчаяния.

Этническая эмоция *дор* преобладает в тех фольклорных жанрах, которые наследуют восточную традицию. Таковы монодические вокальные жанры: дойна, баллада, бо-чет (похоронный плач), лирическая песня-дор, а также некоторые инструментальные сольные наигрыши. Древние восточные традиции наследует и «царица» традиционного молдавского фольклора дойна. Они видятся в мелодической импровизационности, богатой мелизматике, в характерной метроритмической системе *parlando-rubato*, контрастных сопоставлениях широкого распева с речитативами.

Молдавские фольклористы находят стилистическую близость дойны с макомно-мугамным циклом – важным звеном восточной монодической музыки. В народной исполнительской практике медленная импровизационная часть сменяется быстрой танцевальной частью.

Если в дойне акцентируется лирическая эмоция, то в балладе – другом важнейшем жанре – акцент ставится на героический эпос. Одна из самых древних и любимых до сих пор в народе – баллада *Миорица*.

Смысловое богатство баллады *Миорица*, которое распространилось впоследствии и на другие фольклорные жанры, а также насытило многие сочинения профессионального композиторского творчества, позволило музыковедам и искусствоведам ввести в научный обиход определение *миоритическое пространство*.

Богатейший инструментально-танцевальный фольклор — своеобразная «визитная карточка» молдавского народа. Он поражает своей энергетикой, «оптимизмом, который словно компенсирует *миоритическое пространство*, связанное со страданием. Ценным источником сведений о национальных особенностях молдавских танцев является труд знаменитого государственного деятеля XVIII века, учёного и писателя Дмитрия Кантемира (1673 – 1723) *Описание Молдавии*. Молдавский народный танец — это полиэлементное художественное целое, которое образуется органической взаимосвязью кинетического (хореографического), музыкального и словесного компонентов.

Танцевальный фольклор неразрывно связан с инструментальным, так как все танцы исполняются в сопровождении ансамбля народных инструментов *тараф*.

Если вокальный одnogолосный фольклор тяготеет к восточным традициям, то тарафное ансамблевое музицирование больше опирается на западные традиции. Это выражается в многоголосной фактуре, в некоторых закономерностях европейского гармонического и полифонического мышления.

2. Второй формой распространения музыкального фольклора, очень мощно представленной в современной Молдове, следует считать **концертный фольклор**. Под этим понятием имеется в виду тот же традиционный фольклор, но в исполнении специально подготовленных профессиональных музыкантов. Их готовят в музыкальных колледжах, лицеях и в Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств, где существует кафедра исполнительства на народных инструментах, таких как скрипка, цимбала, кобза, най, аккордеон, а также на секции народного пения при кафедре Истории музыки и фольклора. Получив высшее музыкальное образование, профессиональные лаутары-виртуозы и певцы продолжают свою творческую деятельность в концертных коллективах, которые находятся на государственном бюджете. Регулярные концерты коллективов и гастрольные туры не только сохраняют богатые традиции народной музыки в Молдове, но служат полпредами национальной музыкальной культуры за рубежом. Таковы, например, прославленные профессиональные фольклорные коллективы, как Ансамбль народного танца *Жок* (руководитель В.Курбет), оркестры народной музыки *Флуераш* (основатель С.Лункевич, ныне руководитель С.Чухрий) и *Фолклор* (основатель Д. Блажину, ныне руководитель Петря Нямбу) и др.

Некоторые солисты-инструменталисты достигли такого профессионального совершенства, что помимо участия в оркестре выступают с сольными программами. Они активно гастрольную деятельность ведут за пределами Молдовы, удостоены многих государственных наград, званий.

3. Третья оригинальная форма жизни музыкального фольклора связана с эволюцией в республике **этноджаза**. Феномен *этноджаза* представляет собой интеграцию джазовыми музыкантами этнических элементов культуры народов, как правило, полуиндустриальных стран — африкаиских, азиатских и др. Один из первых примеров подобного взаимовлияния находим в альбоме Dizzy Gillespie 1956 года *Afro*, в котором он стилистически трансформировал африканские темы *Caravan*, *Jungla*, *Night in Tunisia* и др. Почти в то же самое время, в 1957 году в Молдове возник первый эстрадный оркестр *Букурия* под руководством композитора и дирижёра Шико Аранова, для которого он сочинял пьесы в национальном молдавском стиле, подвергая их джазовой обработке.

Следующей, более высокой ступенью в овладении направлением этноджаза стал ансамбль *Svarta*, созданный в 1980 году в следующем составе джазменов: Симон Ширман — саксофон-сопрано, Михаил Альперин — фортепиано, Ян Лемперт — бас-гитара, Александр Оприца — ударные. Впоследствии Михаил Альперин сделал блестящую международную карьеру. В настоящее время он профессор Академии музыки в Осло, одновременно являясь лидером джазового ансамбля с мировой известностью *Moscow Art Trio*.

Кульминацией в развитии направления этноджаза в Молдове стало трио *Trigon*, возникшее в 1992 году по предложению М. Альперина. За 22 года своего существования *Trigon* достиг необыкновенной популярности не только в Молдове, но в Европе, Японии, Новой Зеландии. Все эти годы, ансамбль возглавляет талантливый альтист Анатол Штефэнец. Ансамбль гастролирует по всему миру, записывает альбомы в лучших европейских студиях звукозаписи. Своё искусство *Trigon* представляет на самых престижных международных джазовых фестивалях. В сочинениях группы *Trigon* изобретательно синтезируется стилистика молдавского фольклора с архетипами *blues*, *swing*, *free jazz* и некоторыми элементами музыки академического авангарда.

4. Четвёртой формой жизни молдавского фольклора служат **авторские (композиторские) обработки народных мелодий** для различных инструментальных составов, народных и симфонических оркестров, для хоровых коллективов. Фактически, обработки фольклорных песен для голоса с фортепиано и хора в сопровождении фортепиано положили начало профессиональному композиторскому творчеству в Молдове. Эта разновидность обработок востребована до сих пор. Особую популярность приобрели обработки Евгения Коки (его *Новая дойна* вошла в репертуар прославленной Марии Биешу и других замечательных академических певцов), Леонида Гурова, Георгия Борша, Владимира Ротару, Константина Руснака, Златы Ткач и др.

Другая разновидность обработок связана с инструктивно-педагогическим материалом, предназначенным детям. Особое распространение получили *45 пьес для фортепиано на молдавские народные темы* для младших классов музыкальной школы и *10 молдавских танцев для фортепиано* Владимира Ротару, которые можно считать национальной школой фортепианной игры. Одновременно эти сочинения служат детской антологией музыкального фольклора, так как в циклах представлены все его жанровые разновидности. Обработки В.Ротару знакомят с многогранным миром крестьянской жизни, где чередуются сценки свадебные, застольные, шуточные, любовные, пасторальные и т.д. Принципы его фортепианных обработок в чем-то подобны тем, которые применил Бела Барток в своих циклах фортепианных обработок венгерских и словацких мелодий. Как и Б.Барток, В.Ротару очень бережно передаёт своеобразие фольклорных мелодий, сохраняя почти нетронутой интонационную основу и жанр.

На основе детского музыкального фольклора композитор Ион Маковей создал *Музыкальный букварь* (1979), предназначенный для развития слуха и певческих навыков у детей дошкольного возраста. Вершиной новой жанровой ветви музыкальных букварей явился цикл детских песен *Поющий букварь* Златы Ткач, составленный из тридцати пяти «мини-сценок» (1989). За счёт реприз и интерлюдий, калейдоскоп обработок выстраивается в цикл красочных зарисовок, предполагающий использование масок и костюмов, пантомимы и танца.

Другой цикл фольклорных обработок Златы Ткач предназначен для фортепиано. Это *Детский альбом* (1985-1986), продолжающий традицию музыкальных альбомов Р. Шумана, П. Чайковского, Б. Бартока, А. Хачатуряна. Более тридцати его пьес не только знакомят юных слушателей и исполнителей с законами первичных музыкальных жанров, но и вводят их в контекст современной композиторской лексики.

Для детей-исполнителей на духовых инструментах Злата Ткач предназначила сборник обработок *Семь пьес для духовых инструментов*, в котором на фольклорном материале решаются задачи инструктивно-методического характера для игры на следующих инструментах: флейта, гобой, кларнет, валторна, труба, фагот, тромбон.

Большое место в концертной жизни Молдовы занимают обработки народных мелодий, выполненные для различных академических инструментальных составов – дуэтов, трио, квартетов, квинтетов и оркестров (симфонического и народных инструментов). Степень авторского вмешательства в них столь активна, что позволяет выявить

различные стилевые пристрастия каждого композитора. Например, обработки Константина Руснака для оркестра народных инструментов несут печать его исследовательского интереса, как фольклориста. «Подход к мелодии как высшей ценности рождает соответствующие принципы её аранжировки. Как правило, К.Руснак не старается особо *раскрасить* мелодическую линию – все средства направлены на то, чтобы выявить, подчеркнуть её природные качества... Музыкальная ткань его оркестровых произведений отличается высокой степенью полифоничности. Обычная для тарафных партитур гомофонно-гармоническая фактура значительно мелодизируется, основная тема обрастает подголосками, имитациями, сочетается с контрастными мелодическими линиями» [3, с. 77 – 78]. Зачастую из обработок отдельных мелодий композитор выстраивает масштабные формы – сюитные или контрастно-составные. Заслуженное признание получила его сюита *Такова свадьба у нас в селе*, в восьми частях которой представлена музыка молдавского свадебного обряда. К контрастно-составным формам тяготеют его фольклорные фантазии и рапсодии, такие как *Днестровская рапсодия*, праздничная фантазия-поэма *Сэрбэторяска*, признанная высшим достижением в области обработок и оранжировок, удостоенная Государственной премии МССР (1974).

В отличие от К. Руснака, Георгий Мустя, являясь главным дирижёром Симфонического оркестра Радио и Телевидения Молдовы, обращается к красочной палитре симфонического оркестра и в своих обработках, сохраняя при этом лаконичные масштабы. Таковы, например, *Чокырлия (Жаворонок)* для флейты и оркестра, *Сырба* для флуера и оркестра, *Песня невесты* для окарины и оркестра и др.

Трапезкой академического ансамбля, как тарафа, отличаются циклы обработок Златы Ткач: *Пять пьес для струнного квартета*, *Пять мотивов для струнного квартета*, *Шесть пьес для духового ансамбля* (флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны). Композиторская фантазия в них превалирует над собственно фольклорным материалом, что позволяет отнести их к пограничному жанру на стыке обработки и авторского сочинения в фольклорном духе.

Поскольку пласт вокального монодического фольклора в Молдове далёк от исполнительской традиции академической многоголосной хоровой музыки, тем любопытнее обращения композиторов к обработкам народных мелодий для хора *a capella*. В репертуар профессиональных хоровых коллективов, какими являются Академическая хоровая капелла *Дойна* (художественный руководитель и дирижёр Вероника Гарштя, затем Илона Степан), хор студентов Академии Музыки, Театра и Изобразительных искусств (дирижёр Илона Степан) постоянно включаются лучшие хоровые обработки З. Ткач, Г. Мустя, Т. Згуряну, И. Енаки.

5. Наконец, пятой высшей и наиболее сложной формой бытования молдавского фольклора следует признать **композиторский фольклоризм и неофольклоризм**. Фактически, становление и развитие профессионального композиторского творчества в Молдове с начала 40-х годов до наших дней всегда было связано с претворением национального фольклора, который был и остаётся её стилевой доминантой. В процессе эволюции самой системы «композитор и фольклор» естественно менялось и проявление национального характера в музыке. Например, до начала 60-х годов XX-го века, молдавский фольклор в композиторском творчестве служил красочной этнографической картинкой, соответствующей канонам социалистического реализма.

С ликвидацией «железного занавеса», когда открылись информативные шлюзы западной музыкальной культуры, не только «нововенцы» пленили советских композиторов, но, может быть, в большей степени завоевания композиторского фольклоризма И. Стравинского, Б. Бартока, З. Кодая. Их новые методы обращения с фольклором дали мощный толчок разливу по всему Советскому Союзу хорошо известной *новой фольклорной волны*. С рубежа 60-70-х годов, когда неофольклорная тенденция уже вовсю

захлестнула Россию, Украину, республики Прибалтики, тогда, вместе с параллельным осознанием лексики Бартока, Стравинского и советских флагманов новой фольклорной волны – Г. Свиридова, Р. Щедрина, С. Слонимского, О. Тактакишвили, В. Тормиса, М. Скорика, Е. Станковича – появились уникальные сочинения неофольклорного направления и в Молдове. Это, к примеру, *Диафонии для скрипки и струнного оркестра*, *Равсодия для скрипки, двух фортепиано и ударных*, кантата *Кто росу сбивает* Василия Загорского; *Концерт для оркестра*, *Унисоны*, *Бурдоны* для симфонического оркестра Павла Ривилиса; ряд сочинений Златы Ткач, Владимира Ротару.

В 80-е годы композиторский неофольклоризм в Молдове достиг апогея, он откристаллизовался до выдающихся вершинных творений, которые получили резонанс и за пределами республики. К ним относятся как отдельные сочинения композиторов старшего поколения В. Загорского, Г. Няги, З. Ткач, так и новой генерации композиторов титульной нации Георгия Мусты (*Концерт для оркестра*, лучшая национальная опера *Александру Лэпушняну*), Тудора Кирияка (симфоническая поэма *Пядь земли*, поэма *Миорица*), Иона Маковея (оратория *Миорица*). Музыкальный фольклор в этих сочинениях стал не только ведущим стилевым ориентиром в плане языковых средств, но обобщил концептуальные и этические стороны народного искусства. Композиторам удалось приблизиться почти к адекватному фольклорному мышлению, причём в каждом сочинении представить сугубо индивидуальные решения синтеза народного и профессионально композиторского.

Геополитический и социальный взрыв, произошедший в 1991 году, когда разрушился Советский Союз и Молдова приобрела независимость, внёс большие изменения и в развитие музыкальной культуры республики. Эти изменения коснулись как композиторского творчества в целом, так и отношения профессиональных композиторов к фольклору. Тенденция молдавского неофольклоризма, достигшая кульминации в 80-е годы, не ушла в прошлое, она продолжает развиваться.

Вместе с тем, после 1991 года для Молдовы открылась новая позитивная возможность – интегрироваться в мировое сообщество, в том числе в плане взаимовлияний между культурами и искусством разных стран, то есть стать на путь мультикультурализма. Для этого многим композиторам потребовалось кардинально поменять свой менталитет, стать подлинным человеком мира, не теряя при этом своей национальной сути. Подобной композиторской фигурой нового типа в Молдове является Геннадий Чобану. Это, прежде всего, талант, позволивший ему охватить то лучшее, что есть в современном пространстве постмодернизма, например, плюрализм стилей, где по-новому пересоздаются и традиционные языковые нормы, и поставангардная лексика с опорой на сонорную драматургию. При этом, в любом стилевом контексте его сочинений присутствует живительная национальная аура. Она проступает в архетипических моделях, далёких от композиторского неофольклоризма. Геннадий Чобану пытается в своём творчестве заглянуть в самую глубь генотипа своего народа, рождённого в глубине веков от дако-фракийских племён, старается ощутить и воссоздать мифопоэтическое мировоззрение индоевропейских народов. Показательными примерами его архетипического мышления стали симфония *Под солнцем и звёздами*, симфонические картины *Птицы и вода*, *Забытые песнопения (памяти Дософтея)* для баса и инструментального ансамбля солистов, *Из песен и танцев меланхолической луны* для кларнета и ударных, опера-балет *Атех или Откровения хазарской принцессы* по мотивам культового романа-лексикона *Хазарский словарь* сербского классика современной литературы Милорада Павича.

Представленные в докладе пять различных форм существования национального фольклора в звуковом пространстве современной Молдовы позволяют сделать вывод о том, что музыкальный фольклор составляет мощную сердцевину этнического свое-

образия музыкальной культуры Молдовы. Именно такая культура способна стать оппозицией процессу глобализации, способна не дать стереть, задавить, поглотить дух национального в музыке, не дать *особенное* принести в жертву *общему*.

Библиографические ссылки:

1. ГАВРИЛОВА, Н. К проблеме национального в музыке XX века. В: *Пособия по истории зарубежной музыки. Научн. Труды МГК им. П.И. Чайковского*. Вып. I. М., 2003, с. 5-98.
2. ЭЛИАДЕ, М. Испытание лабиринтом. В: *Иностранная литература*, 1999, №4.
3. БЕРЕЗОВИКОВА, Т. Константин Руснак. В: *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв: Лит. Артистикэ, 1982.

INFLUENȚE FOLCLORICE ÎN SONATELE COMPOZITORULUI GHEORGHE NEAGA

FOLK INFLUENCES IN THE SONATAS OF GHEORGHE NEAGA

VICTORIA MELNIC,

Profesor universitar interimar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice,

NATALIA CHICIUC,

Doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. În articolul de față sunt prezentate și analizate influențele muzicii tradiționale asupra creației lui Gheorghe Neaga. Obiectul cercetării îl constituie cele trei sonate ale compozitorului – Sonata pentru vioară și pian nr.1, Sonata pentru vioară și pian nr.2 și Sonata pentru pian. Cronologic, lucrările fac parte din perioade diferite, ceea ce permite punerea în evidență, într-o formă succintă și clară, a evoluției atitudinii autorului față de muzica tradițională prin transformările pe care le suportă modalitățile de abordare a folclorului pe parcursul anilor de la o compoziție la alta. Or, Gheorghe Neaga este unul dintre acei compozitori, care, indiferent de modul în care se exprimă în cele trei sonate, își impune în mod explicit legăturile cu diverse straturi ale filonului folcloric. Abordarea folclorului în creația acestuia și implicit în cele trei sonate analizate coincide în linii mari cu tendințele generale în atitudinea față de sursele populare ce se fac observate în muzica autohtonă: de la un folclorism declarativ materializat prin citat, stilizare sau imitare a mostrelor populare, până la unul subtil manifestat prin “reexpunerea artistică”, reinterpretarea sau chiar regândirea folclorului.

Cuvinte-cheie: folclor, influențe folclorice, muzică tradițională, muzică cultă, compoziție, sonată.

Summary. This article presents an analysis of the influences of traditional music on the music creation signed by Gheorghe Neaga. The object of the research are the composer's three sonatas: Sonata for violin and piano No.1, Sonata for violin and piano No.2 and the Sonata for piano. Chronologically, these works belong to different periods, which allow highlighting, in a succinct and clear form, the interpretation and evolution of the author's language forms vis-à-vis traditional music through the transformations over the years from one composition to another. However, Gheorghe Neaga is one of those composers who, regardless of how that is expressed in these three sonatas, explicitly requires linkages with various layers of the folk veins. The folklore approach in his creation and therefore in the analyzed sonatas coincides broadly with the general trends in the attitudes towards popular sources that are observed in local music: from a declarative folklore materialized by quoted styling or imitation of popular samples up to the one subtly manifested by “artistic exposing once again”, reinterpreting or even folklore rethinking.

Keywords: folklore, folk influences, traditional music, classical music, composition, Sonata.

Gheorghe Neaga pe bună dreptate este considerat unul dintre cei mai valoroși reprezentanți ai culturii muzicale autohtone, creația căruia ilustrează elocvent evoluția componisticii

chișinăuiene pe parcursul anilor 50-90 ai secolului XX. „Formarea credo-ului artistic al lui Gheorghe Neaga a fost influențată de doi factori importanți: bogăția și diversitatea muzicii folclorice autohtone și muzica secolului XX. Toate lucrările semnate de Gheorghe Neaga sunt pătrunse într-o oarecare măsură de conceptele contemporane. Muzica sa îmbină în sine inovațiile mijloacelor de expresivitate muzicală cu sublinierea coloritului național” [1, p.5]¹, or, influența muzicii tradiționale se observă în lucrările neaghien anume în materie de genuri, formule melodico-ritmice, caractere, atmosferă, etc. „Legăturile folclorului cu creația componistică poartă un caracter esențial, dacă autorul lucrării muzicale nu limitează cuprinsul ei de asemănare exterioară a sursei folclorice. Aceste legături devin mai organice grație studierii profunde și deprinderii creatoare a fenomenelor folclorice de către compozitor. Interferențele în cauză capătă un caracter funcțional când compozitorul asimilează rațional elementele muzicii populare” [2, p.76], iar rezultatul acestui proces se dovedește a fi unul important pentru compozitorul Gheorghe Neaga.

În ansamblu, abordarea elementelor proprii domeniului folcloric poate fi constatată mai cu seamă în repertoriul instrumental de cameră al autorului, printre creațiile reprezentative în acest sens numărându-se cele *Cinci piese pentru vioară și pian: Hora, Brâul, Melodie populară în caracter lăutăresc, Recitativ* cu intonații de doină și *Dans haiducesc; Cinci piese pentru pian* în care se regăsește tradiționala pereche Doină (în *Melodie*) - Joc (în piesa omonimă); *Suită pentru pian* cu teme lirice și dramatice în spirit folcloric, mai ales în partea a V-a, unde se remarcă o temă și un ritm de Bătută; *Suita pentru orchestră de coarde*, în care partea a II-a este intitulată *Doină*, a III-a – *Joc*, iar profilul melodico-ritmic al Refrenului părții a IV-a demonstrează un colorit folcloric de dans, etc.

După cum se observă din exemplele de mai sus, în unele lucrări prezența folclorului este anunțată de însuși compozitorul prin intermediul titlului, iar într-o continuitate perfectă a acestuia, „intonațiile folclorice, înnobilate de tradițiile clasice ale scrierii compoziționale profesionale și de maniera individuală de expunere, proprie prin nivelul de expresivitate, capătă în creațiile lui Gheorghe Neaga frumusețe și prospețime unică” [1, p.136]. Însă, repertoriul neaghian mai conține și alte opusuri, în cazul cărora acostarea în domeniul folcloric poate fi dedusă numai în urma audierii și analizei detaliate a profilului melodico-ritmic, intonațiilor, caracterului, etc. În acest sens, cele trei sonate, care au constituit obiectul studiului de față, – *Sonata pentru vioară și pian nr.1*, *Sonata pentru pian* și *Sonata pentru vioară și pian nr.2* – pot fi considerate în întregime, dar și la nivelul fiecărei părți sau secțiuni ale acestora, exemple elocvente.

Cronologic, cele trei opusuri fac parte din perioade diferite, părând a veni din lumi eterogene, iar acest fapt contribuie la evidențierea unor devieri și transformări în cursul evoluției limbajului neaghian vis-à-vis de muzica tradițională de la o lucrare la cealaltă. *Sonata nr.1 pentru vioară și pian* datează din anul 1957 și este una dintre compozițiile de debut ale lui Gheorghe Neaga, dar și primul opus pentru vioară din domeniul muzicii profesionale autohtone postbelice în genul de sonată. *Sonata* impresionează prin prospețimea imaginilor sonore, gândirea componistică profundă, dar și prin expresivitatea procedeelelor interpretative. Compusă într-o perioadă de adaptare a genului de sonată și de adaptare a canoanelor acestuia în perimetrul componistic autohton în care abordarea folclorului este o tehnică firească, fără a se îndepărta de concepțiile tradiționale, autorul îi oferă totuși originalitate prin perpetuarea entuziasmului, a atmosferei optimiste, a imaginilor pozitive și apropierea tematismului de domeniul folcloric.

Importanța acestei prime sonate neaghien rezidă în schițarea unor repere estetice și trăsături de stil devenite ulterior proprii limbajul componistic al autorului. Iar, cercetând elementele de expresivitate muzicală profilate, se poate afirma că lucrarea ilustrează prima etapă de creație a compozitorului, când, „nefiind preocupat deocamdată de „pacostele lumii”, Gheorghe Neaga nu prezintă nici pagini dramatice, nici episoade profund filosofice sau psihologice” [3, p.202].

1 Aceasta și celelalte traduceri din limba rusă ne aparțin.

Unica *Sonată pentru pian* a compozitorului este o lucrare de o remarcabilă maturitate artistică, datând din perioada în care autorul a dobândit un înalt grad de profesionalism, acumulând o bogată experiență în domeniul muzicii instrumentale de cameră. Compusă în anul 1979, creația ar putea fi percepută ca un caleidoscop de imagini, uneori savante, alteori inspirate din folclor, însă toate realizate cu o fantezie nestăvilită, apelând la multiple mijloace de expresie muzicală și de dramaturgie, unele proeminente, iar altele putând fi identificate doar în urma unei analize minuțioase. În ansamblu, toate mijloacele utilizate contribuie la conturarea unui caracter impetuos, intens, care alternează cu unele momente meditative, de contemplare. Succederea lor întruchipează suita etapelor din viața umană, fiecare diferită, reflectând diverse probleme și contradicții de ordin spiritual, dar totodată reunite într-o evoluție continuă ce tinde spre ideal și spre surmontarea tuturor greutăților și spre soluționarea tuturor conflictelor de ordin intern și extern.

Ultimul opus în genul de sonată – *Sonata pentru vioară și pian nr.2* – este o dovadă în sine a celor afirmate de muzicologul Irina Ciobanu-Suhomlin într-una din scrierile sale: „muzica compozitorilor din Republica Moldova de la hotarul dintre secole reprezintă o etapă calitativ nouă în dezvoltarea artei autohtone. Spectrul creației componistice a perioadei ce cuprinde ultimul deceniu al secolului trecut și începutul secolului XXI se distinge printr-o multilateralitate nemaipomenită” [4, p.13]. Or, apărută la începutul ultimului deceniu al secolului (1991), *Sonata* oglindește în perfectă măsură agitația și viteza evenimentelor social-culturale imediat următoare colapsului sistemului sovietic. Mai mult, fiind ultima mostră a genului de sonată în repertoriul componistic neaghiian, lucrarea constituie în sine o sinteză, în care, „artist în plină maturitate, Gheorghe Neaga aduce în creația sa imaginea unei viziuni largi a conceptului componistic” [5, p.4]. Iar în interiorul acestei viziuni un rol cheie îl comportă muzica tradițională, prezența căreia nu reprezintă aspectul exterior al opusului, ci conținutul lăuntric, în baza căruia evoluează dramaturgia lucrării.

Cele trei sonate demonstrează că, păstrând în mod consecvent caracteristicile fundamentale ale structurii melodice de tip folcloric, se poate reda un conținut bogat cu mijloace de expresie derivate din substanța muzicii populare, aparent simple. Or, distanța măsurată în decenii între apariția celor trei lucrări poate fi un criteriu important în analiza detaliată și expunerea unor considerații asupra mijloacelor de expresie muzicală care contribuie la conturarea unui limbaj muzical individualizat, specific caracterului neaghiian, cu atât mai mult cu cât acestea sunt eclipsate de măiestria compozitorului de a le utiliza astfel, încât să reușească să reflecte o gamă variată de imagini muzicale, de stări afective și sentimente.

Așadar, în scopul menționat mai sus, se reiterează ideea că rădăcinile folclorice se manifestă prin intermediul diferitelor procedee de prezentare și prelucrare, printre care:

- abordarea unui tematism în caracter dansant, puternic influențat și pătruns de vioiciunea și coloritul stilului și ritmului muzicii folclorice autohtone de joc (ex: părțile a II-a și a IV-a ale *Sonatei pentru vioară și pian nr.1*, compartimentul secund al *Sonatei pentru pian* și Refrenul Finalului *Sonatei pentru vioară și pian nr.2*);
- utilizarea melodiilor de inspirație folclorică și evidențierea unor formule ritmice sau, în general, a ritmului caracteristic unor genuri ale liricii folclorice (*parlando-rubato* specific doinelor din secțiunea Temei Principale a primei părți din *Sonata pentru vioară și pian nr.1*, a cărei linie melodică se aseamănă totodată cu a unui cântec de leagăn);
- alternanța metrică în scopul afirmării unei asimetrii caracteristice pentru careva genuri folclorice;
- valorificarea partidei pianului în scopul imitării acompaniamentului de țambal în aproape toate secțiunile părților *Sonatei pentru vioară și pian nr.1* și scoaterea în relief a potențialului viorii ca instrument folosit de lăutari;
- observarea unei țesături sonore multicolore pătrunsă de intonații și leit-intonații care

- provin din melosul liric folcloric (partea a III-a a *Sonatei pentru vioară și pian nr.2*);
- crearea, prin intermediul melodiilor și formulelor ritmice din fiecare creație, a imaginilor artistice pline de individualitate (care, de altfel, pot fi deduse „printre rânduri”);
- subtilitatea elementelor tematice ale creațiilor comportă, fără îndoială, un caracter folcloric, însă structura lor trădează un anumit rafinament al gândirii componistice culte (mai ales în cazul *Sonatei pentru pian* și în cel al *Sonatei pentru vioară și pian nr.2*).

Concluzionând asupra ideii conform căreia folclorul reprezintă un domeniu substanțial de important pentru creația lui Gheorghe Neaga, inclusiv în cazul celor trei sonate, se percepe drept utilă evocarea principiului de evidențiere a acestuia la nivel de tematism, elemente ritmico-melodice, atmosferă, caracter, aspect ideatic, etc. Totodată, autorul nu preferă a se axa în exclusivitate pe existența vectorului care indică folclorul, ci îmbină principiile de prezentare ale acestuia cu elemente mai vechi și mai noi ale limbajului muzical cult. Or, muzicologii români afirmă în scrierile lor că preocupările compozitorilor privitoare la folclor, ca sursă de o nebanuită forță în propulsarea școlii componistice autohtone către cultura universală, s-au împletit în mod armonios cu însușirea și adaptarea celor mai noi tehnici de compoziție la specificitatea spiritualității noastre. Așadar, Gheorghe Neaga se înscrie printre autorii de muzică academică influențați într-o oarecare măsură de tradiția populară într-o exprimare ce nu reprezintă altceva decât o sinteză între paradigmele naționalului și cele ale universalului.

Toate sonatele sunt compuse într-un stil autentic, cu teme care, deși inspirate din folclor, au totuși o puternică amprentă personală. Dezvoltarea lor într-un stil polifonic, mai ales în aproape toate părțile, compartimentele și secțiunile structurilor arhitectonice ale ultimelor două *Sonate*, prin intermediul unui șir de principii polifonice oferă ascultătorului și celui care analizează lucrările posibilități de tălmăcire muzicală a conținutului „de printre rânduri”. Și numai datorită acestui fapt, se poate observa virtuozitatea violonistică apropiată de cea tipică lăutărească sau posibilitatea identificării conținutului sonor al partidei pianului cu unul specific ȕambalului, expunerea muzicală în caractere lirice sau energice, crearea unei atmosfere de joc ori sugerarea anumitor sentimente și imagini.

Gheorghe Neaga este unul dintre acei compozitori, care, indiferent de modul în care se exprimă, afirmă în mod explicit că are legături directe cu diversele straturi ale filonului folcloric, în special cu domeniul intonației modale diatonice, îmbogățită uneori până la extrem cu elemente cromatice. Valențele contrapunctice ale temelor implicate în marile forme se accentuează, îmbogățind modalul sau transferându-l, mai bine zis, în structuri cromatice complexe. Corelarea dintre caracterul modal al gândirii melodice și corespondentul ei pe plan armonic este redat nu doar prin apelul la treptele secundare, ci și prin cromatizări aduse pe plan liniar, realizări care anticipează modalismul intens cromatizat caracteristic mai ales ultimelor creații ale compozitorului.

Figura artistică a lui Gheorghe Neaga reprezintă un fenomen specific în arta muzicală autohtonă, întrucât, influențat fiind de muzica tradițională, rămâne totuși la a-și avea propria modalitate de expunere, fără a tinde la preluarea, citarea, imitarea sau tratarea de oricare altă categorie a materialului muzical impropriu, „în același timp fiind departe de etnografia goală, de reproducerea pasivă a elementelor folclorice” [1, p.135].

Referințe bibliografice:

1. СТОЛЯР, З. *Георгий Няга*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1973.
2. AXIONOV, V. *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
3. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1987.
4. СІОБАНУ-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
5. ТКАЧ, Е. Vigoarea talentului: Compozitorul Gheorghe Neaga la 60 de ani. În: *Moldova Socialistă*, 1982, 24 martie.

ПРЕТВОРЕНИЕ ТРАДИЦИЙ НЕОРОМАНТИЗМА И НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА ВО ВТОРОМ КОНЦЕРТЕ ДЛЯ СКРИПКИ И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА БОРИСА ДУБОССАРСКОГО

PERPETUAREA TRADIȚIILOR NEOROMANTISMULUI ȘI NEOFOLCLO- RISMULUI ÎN CONCERTUL NR. 2 PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ SIMFONICĂ DE BORIS DUBOSARSCHI

THE PERPETIATION OF NEOROMANTIC AND NEOFOLKLORE TRA- DITIONS IN THE CONCERTO NO.2 FOR VIOLIN AND ORCHESTRA BY BORIS DUBOSARSKY

ТАТЬЯНА МУЗЫКА,

Lector superior,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Резюме. Данная статья посвящена ранее неисполнявшемуся и необсуждавшемуся 2-му концерту для скрипки и симфонического оркестра Б. Дубоссарского. Она является первой попыткой критического осмысления произведения с целью выявления его жанровых, композиционных и стилистических особенностей. Концерт анализируется в аспекте преломления классико-романтических и неофольклорных традиций в синтезе с характерными приёмами современной композиторской техники. В силу незавершённости партитуры Концерта на момент написания статьи вопросы тембровой характеристики даны лишь в общем плане на основе комментариев композитора.

Ключевые слова: эксперимент, жанр, стиль, Второй концерт для скрипки и симфонического оркестра Б. Дубоссарского, традиции, неоромантизм, неофольклоризм, полистилистика, монотематизм, лейттема, каденция, кода.

Rezumat. Articolul este dedicat analizei Concertului nr.2 pentru vioară și orchestră simfonică de B.Dubosarschi, creație ce nu a fost încă interpretată și nici discutată de muzicologi. Astfel, demersul reprezintă o primă încercare de a elabora un concept și de a caracteriza lucrarea dată, în care sunt scoase în evidență particularitățile genuiste, compoziționale și stilistice ale Concertului. Analiza materialului muzical este plasată în contextul sintezei tradițiilor clasico-romantice și neofolclorice, de asemenea, și a procedeelelor caracteristice tehnicilor de compoziție contemporane. Deoarece partitura Concertului nu este finalizată pentru moment, articolul prezintă doar o schiță a caracteristicilor timbrale ale creației, bazată pe comentariile compozitorului.

Cuvinte-cheie: experiment, gen, stil, Concertul nr.2 pentru vioară și orchestră de B.Dubosarschi, tradiții, polistilistică, monotematism, leitmotiv, cadență, codă.

Summary. The article introduces Boris Dubossarsky's Second Concerto for violin and orchestra, which has not been performed and discussed yet. It is the first attempt to identify and analyze the peculiarities of the Concerto genre, composition and style. The Concerto is analyzed in the context of the Classicist-Romantic and neofolkloric traditions in synthesis with typically modern compositional techniques. Since the Concerto score is yet to be completed, the article presents only a general overview of the Concerto timbre characteristics, based on the composer's remarks.

Keywords: experiment, genre, style, Concerto No.2 for violin and orchestra by Boris Dubossarsky, tradition, polystylism, monothematism, leitmotif, cadence, coda.

Второй концерт для скрипки и симфонического оркестра *g-moll* был написан Борисом Дубоссарским в 2011 году по просьбе его талантливого и очень перспективного ученика – а в настоящее время уже вполне сформировавшегося артиста – Илиана Гырнеца и посвящён ему. Обращение к данному жанру в этот период не было для композитора творческим экспериментом, а явилось воплощением и развитием традиций собственной трактовки жанра концерта в его сольно-оркестровом варианте. В своём творчестве Б. Дубоссарский проявляет активный интерес к концертному жанру. Являясь автором 6 концертов, он успешно экспериментирует с различными тембрами и

оркестровыми составами. Более того, в трактовке данного жанра наблюдается устойчивая тенденция его обновления и новаторской трактовке. Особенно ярко это проявилось во *Втором концерте для скрипки и симфонического оркестра*. Данное сочинение возглавляет список концертных произведений композитора, созданных им ранее (см. схему в Приложении). Кроме того, написание этого произведения совпадает с продолжавшимся периодом расцвета инструментального концерта, который начался, как справедливо отмечает музыковед Е. Мироненко, в 70-е-80-е годы XX-го века [1, с.160]. Поэтому можно сказать, что *Второй концерт* является этапным как для самого композитора, так и для национальной музыки Республики Молдова. Квинтэссенцией концерта является синтез неоромантических и неофольклорных традиций с приёмами и средствами современной композиторской техники, причём как в жанрово-драматургической сфере, так и на уровне музыкального языка.

Продолжая новации Ф. Листа и М. Равеля, Б. Дубоссарский трактует структуру данного произведения как одночастную поэмную композицию, написанную в концертной форме с элементами сонатности. Причем, как и в сочинениях вышеназванных корифеев, эта одночастность „вбирает” в себя элементы четырёхчастного симфонического цикла (см. Приложение). Данная жанрово-драматургическая особенность концерта позволяет говорить о применении автором жанрового модулирования, очень характерного для музыки двадцатого века.

Исследуя этот приём, музыковед А. Баева даёт ему следующую характеристику: „Моделью всегда становится традиционная художественная форма, обладающая высокой степенью откристаллизованности как содержания, так и композиционно-структурных стилизованных параметров. Эта художественная форма несёт в себе определённое содержание, выраженное присущими ей средствами” [2, с.128].

Именно такой приём положен в основу жанрово-драматургической композиции Второго концерта для скрипки Б. Дубоссарского. В данном случае имеется в виду параллель не только с симфоническими поэмами Ф. Листа, но прежде всего с его двумя фортепианными концертами и *Вторым концертом для фортепиано и симфонического оркестра* М. Равеля. Б. Дубоссарский гармонично сочетает приём жанрового моделирования с обогащением выразительных средств музыкального языка и мышления в целом.

Музыкальный материал концерта основан на синтезе национальных и общеевропейских традиций XX-XXI-го веков и, в частности, использование приёма аллюзии, связанных с творчеством Д. Энеску.

Разделяя мнение Эдисона Денисова о том, что „полистилистика – не стиль и не техника, а особенность композиторского мышления” [3, с.56], можно констатировать, что полистилистика становится характерным явлением в творчестве Б. Дубоссарского. Наряду со *Вторым концертом* этот приём нашёл своё воплощение в *Камерной симфонии* (ор.1). Во *Втором концерте* – в виде аллюзий на *Третью скрипичную сонату* Д. Энеску, воспроизводящую специфику искусства лэутаров. В *Камерной симфонии* – на кларнетовый *Квинтет* Д. Шостаковича.

Драматургия одночастной композиции *Концерта* основана на принципе монотематизма. Противопоставление образно-тематических построений сочинения – повествовательно-драматического и возвышенно-лирического – получают своё сквозное развитие, что и является основным признаком сонатного мышления. Процесс развития включает в себя 4 этапа: экспозиционный, центральный блок трансформации и появление новых тематических идей, реприза и кода.

Первый раздел *Концерта* последовательно экспонирует две контрастные темы в темпе *Largo*. Первая из них излагается в партии солирующего инструмента. Она является лейттемой *Концерта* и пронизывает всё сочинение. Её основу представляют три интонационных зерна: (а) нисходящий триольный оборот в объёме терции дожнообраз-

ного характера; **(b)** тритоновно-квартовое “мерцание”; **(c)** восходящие септимы. Они являются базой тематизма произведения и имеют лейтмотивное значение.

Консолидирующую функцию для этих конструктивных элементов выполняет переменный лад, столь характерный для дойны: минор с двумя увеличенными секундами и элементами дорийского. Подобная интонационно-ладовая структура, а также опевание увеличенной секунды с последующим ходом на квинту вниз от доминанты к тонике, звучащая на основе органного пункта, является типичным для жанра дойны [4, с.55]. Впечатления от аллюзий на молдавскую дойну ещё более усиливаются благодаря использованию в теме богатой мелизматике. В процессе экспонирования лейттемы возникает её диалог с партией английского рожка, вызывающий ассоциации со звучанием пастушеского флуэра, сопровождающего дойну (Пример 1).

Лейтинтонации концерта являются основой мелоса, аккордики, полифонии сочинения и определяют особенности музыкального языка. Как пишут В. Холопова и В. Чигарёва в своей статье о А. Шнитке: „Как известно, септима и есть тот стержень, который скрепляет всю гармоническую систему XX-го века. ... Тритон же – важнейший регулятор хроматических отношений, подобный октаве в диатонической тональности” [5, с.16].

Именно такой круг интонационно-выразительных средств, лежащих в основе тематизма скрипичного концерта Б. Дубоссарского, делает данное сочинение максимально созвучным интервалике современной музыки и, в частности, шедеврам таких корифеев, как Д. Шостакович, С. Прокофьев, Д. Энеску, А. Шнитке. Очень важно также отметить индивидуальное воплощение во *Втором скрипичном концерте* типичных интервально-тематических комплексов, характерных для музыки XX-го века, в синтезе с использованием особенностей фольклора – в частности с дойнообразными, эпическими, интонационно-ладовыми оборотами, приёмами лэутарской импровизации.

В ходе развития лейттемы возникает диалог между солирующим инструментом и оркестром. Он завершается каденционной репликой солиста. Для неё характерны резкая активизация музыкальной ткани на основе использования особых видов ритмического деления (триолей, секстолей, десятитолей) и движения 16-ми и 32-ми длительностями. Это средство очень динамизирует музыкальное развитие и создаёт иллюзию ускорения темпа. Кроме этого, необходимо отметить, что экспозиция лейттемы представляет собой не только презентацию ведущего образа концерта, его лейтмотива, но и прогнозирует концепцию всего сочинения в целом.

Для драматургии концерта характерно развитие по линии нагнетания, темпового нарастания и максимального обострения образного контраста. Это проявляется в динамике движения от лапидарных, медитативных интонаций в темпе *Largo* и светлой лирике первого эпизода *Andante* через скерцозность второго эпизода *Vivace* к воинственно-деструктивным интонациям в репризе, звучащим в темпе *Presto*. И лишь кода восстанавливает образно-эмоциональное равновесие. От неё простирается арка к началу сочинения.

Вторая тема экспозиционного раздела (ц.2 и 3) контрастна по отношению к первой. В ней мотивы **a** и **b** приобретают лирико-экспрессивный, возвышенно-патетический характер. Она представлена виртуозными пассажами, а интервальное “мерцание” сменяется ладовым C-c (Пример 2). В её втором построении (ц.3), звучащем в лидийском G-dur, интонация **a** расщепляется и получает вариантно-имитационное развитие в оркестре. Параллельно в партии солиста звучит импровизационная реплика, имитирующая цимбальную каденцию лэутара: остинато на открытой струне *ля* является основой эффектного хроматического скольжения на фоне *accelerando* и движения от восьмых длительностей к тридцатьвторым.

Следующий раздел одночастной композиции связан с развитием основного тематизма и появлением контрастных эпизодов, выполняющих функции медленной

и скерцозных частей (ц. 12 и 13). Он очень масштабен (ц.5-15) и представляет собой кульминационную зону произведения. Она отличается насыщенной трансформацией лейт-образа *Концерта*. Это проявляется в обострении метроритмического рисунка, метрическом смещении мотива **a**, ветрикализации интервальной структуры лейттемы, использования разнообразных приёмов полифонического развития, полиостинатности (ц.14) (Примеры 3 и 4).

Наряду с этим, в среднем разделе имеет место темброво-оркестровое варьирование, обладающее яркой колористикой, благодаря введению в состав оркестра арфы и виброфона. В целом, экспозиционный и часть среднего разделов вплоть до 11-ой цифры выполняют функцию первой части цикла.

Начиная с двенадцатой цифры, идёт изложение музыкального материала в темпе *Andante* (Пример 5). Он, по характеру, представляет собой островок лирики и выполняет функцию второй части цикла. И, хотя его музыка основывается на собственной теме, в её развитие вкрапляются интонации мотива **b**. По структуре он представляет собой простую трёхчастную форму, в репризе которой появляется ещё более проникновенное лирическое настроение, благодаря дуэту флейт, сопровождающего звучание основной темы в партии солиста.

С 13-ой по 16-ую цифры следует изложение второго, очень контрастного эпизода в темпе *Vivace* и Каденция *Концерта*. Оба эти раздела в комплексе выполняют функцию третьей, скерцозной части цикла. Музыкальный материал второго эпизода (ц.13-14) бифункционален. Здесь композитор использует характерный для современной музыки приём параллельной драматургии. С точки зрения интонационно-тематического содержания в нём продолжается трансформация мотивов **a** и **b** в вариантно-остинатном и каноническом виде с метрическими смещениями. С эмоциональной же точки зрения музыка второго эпизода переключает восприятие в сферу скерцозных образов зловещего оттенка, диаметрально противоположных начальному характеру лейттемы. Этому способствует резкая смена темпа, размера на 5/8, остинатные комплексы.

Вступление каденции предвосхищает канон в партии оркестра (ц.15). Он основывается на мотиве **a**. Данный раздел сочинения отличает концертно-виртуозный характер с ярко выраженным национальным колоритом, воспроизводящим специфику искусства лэутаров с использованием характерного для них приёма *parlando rubato*.

Настроение ведущего образа каденции капризно и переменчиво: от сосредоточенного размышления до задора, полного жаркой страсти. Для выражения такого калейдоскопа эмоций композитор использует амензуральность, богатую мелизматику, хроматизмы, резкую смену ритмических рисунков, октавных глиссандо, флажолеты, триоли с двумя заливочными нотами, ведения смычка в разных участках струны, выразительное *portamento*. Все эти средства, типичные для лэутарского исполнительства, создают яркое впечатление свободной сольной импровизации народного музыканта. Впечатление виртуозного блеска создаётся благодаря звучанию быстрых трелей на вспомогательных ступенях (здесь на 7-ой ступени лада), причём в качестве органного пункта, воспроизводящего звучание чимпой в скрипичном варианте. Этот мощный арсенал технических средств выразительности в каденции обуславливает её предкульминационное значение.

Зеркальная реприза *Концерта* (ц.16) начинается проведением второй темы. Данный раздел продолжает линию образно-тематической трансформации основного материала сочинения. По своей сути он представляет собой вторую разработку и одновременно является генеральной кульминацией. Здесь ещё более многообразно композитор использует полифонические приёмы развития второй темы и мотива **b** в его удвоении, рокоходном и имитационном изложениях. Значительную роль в достижении вершины многоступенчатой драматургии играет максимальное ускорение темпа

(ремарка *Presto*), двойной тонический органнй пункт в партии литавр и очень жёсткая, наступательного характера, семитактовая реплика тромбонов.

В целом, музыкальный материал репризы носит агрессивно-деструктивный характер. Он является кульминационной зоной, символизирующей невозможность достижения диалога, синтеза двух первоначальных образов. По своей функции он является финалом далеко не апофеозного, а коллапсического характера. И лишь наступление коды (ц.20), выполняющей функцию эпилога Концерта, восстанавливает эмоциональное равновесие (Пример 6). Доминирующим настроением в ней является философская медитация. Музыкальный материал её в концентрированном виде представляет размышления автора о всех драматических событиях, отражённых в *Концерте*.

В заключении, хочется подчеркнуть, что концепция и стилистика данного сочинения очень созвучна многим произведениям, созданным на рубеже XX-XXI веков. Это проявляется прежде всего в претворении традиций неофольклоризма. Данное направление в современной музыке является принципиально новым этапом обращения к фольклору, а именно – его использование в контексте стилевых новаций XX века.

Именно в таком ракурсе реализована основная идея Концерта Бориса Дубоссарского, воплощающая очень острые проблемы современного общества, их философского осмысление. Благодаря постановке и раскрытию столь актуальной идеи, автор Концерта заявил о себе как композитор философского масштаба, что явилось для него достижением нового творческого уровня.

Библиографические ссылки:

1. МИРОНЕНКО, Е. *Композиторское творчество республики Молдова на рубеже XX-XXI веков*. Кишинэу: Primex Com, 2014.
2. БАЕВА, А. Принципы моделирования жанра и музыкальной драматургии в опере И. Стравинского *Похождения повесы*. В: *Музыкальный современник*. Москва: Советский композитор, 1987.
3. ШУЛЬГИН, Д. *Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед*. Москва: Композитор, 1998.
4. КОТЛЯРОВ, Б. *Молдавские лэутары и их искусство*. Москва: Советский композитор, 1989.
5. ХОЛОПОВА, В., ЧИГАРЁВА, Е. *Первый Скрипичный концерт*. В: *Альфред Шнитке*. Москва: Советский композитор, 1990.

Приложение

Нотные примеры:

Пример 1

Lento ♩ = 63

Violin

Piano

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 4-6. The key signature has one flat (B-flat). The Violin part features a melodic line with triplets and a trill in measure 6. The Piano part features a sustained bass line with octaves and a triplet in the right hand in measure 6.

Пример 2

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 23-25. The key signature has one flat. The Violin part starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet and a 9-measure rest. The Piano part also starts with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet in the right hand.

Пример 3

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 84-88. The key signature has one flat. The Violin part has a 4-measure rest starting at measure 84. The Piano part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a complex rhythmic pattern with triplets and accents in both hands.

Пример 4

Example 4 shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The Violin part begins at measure 96 with a box containing the number 9. The Piano part also begins at measure 96. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *sf* (sforzando).

Пример 5

Example 5 shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The Violin part begins at measure 120 with a box containing the number 12 and the tempo marking *Andante*. The Piano part also begins at measure 120. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *p* (piano).

Пример 6

Example 6 shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The Violin part begins at measure 20 with a box containing the number 20 and the tempo marking *Andante*. The Piano part also begins at measure 20. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo). The score continues to measure 269.

Список концертных сочинений Бориса Дубоссарского, написанных до 2-ого концерта для скрипки с оркестром:

1. Концерт для скрипки и симфонического оркестра. 1973 год.
2. Концерт для саксофона и камерного оркестра. 1981 год.
3. Концерт для фортепиано и симфонического оркестра. 1984 год.
4. Вивальдиана. Концерт для наоя и камерного оркестра. 1986 год.
5. Концерт для тромбона и симфонического оркестра. 1987 год.

СХЕМА ФОРМЫ ВТОРОГО КОНЦЕРТА

Цифры в партитуре	1	2	5	11	12	13	15	16	20
Основные разделы формы	Экспонирование ведущих тем	Трансформация основного тематического материала	I эпизод	II эпизод	Каденция	Реприза зеркальная	Кода		
Тематическое содержание	A B Lento	Allegro	Andante	Vivace Scherzo	Parlando rubato	B (b) Presto	A		
Разделы цикла как форма второго плана	I часть цикла		II часть цикла	III часть цикла		IV часть цикла	Эпилог		

**О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПЕРЕДАЧИ ЗВУЧАНИЯ
НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В СИМФОНИЧЕСКОМ
ТВОРЧЕСТВЕ ПАВЛА РИВИЛИСА**

UNELE PARTICULARITĂȚI ALE IMITĂRII SONORITĂȚII INSTRUMENTELOR POPULARE ÎN CREAȚIILE SIMFONICE DE P. RIVILIS

SOME PECULIARITIES OF IMITATION FOLK INSTRUMENTS SONORITIES IN SYMPHONIC WORKS BY PAVEL RIVILIS

SNEJANA PÎSLARI,

Lector superior,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Резюме. В центре внимания данной статьи – проблема передачи звучания народного инструментария в симфоническом творчестве Павла Ривилиса, реализованная композитором посредством выбора определенных условий, при которых тембры инструментов симфонического оркестра вызывает ассоциации с тембрами народных инструментов. Эти условия напрямую связаны с тематизмом и характером сочинений и решены путем различной регистровой постановки инструментов (в пределах и за пределами их области выразительной игры), путем использования ненормативных сопоставлений регистров основных или видовых инструментов, а также посредством реализации различных тембровых комбинаций однородных и разнородных инструментов симфонического оркестра.

Ключевые слова: Павел Ривилис, Концерт для оркестра, Симфонические танцы, тембр, народный инструментарий, регистровая постановка инструментов, основные инструменты, видовые инструменты.

Rezumat. Articolul prezent are drept scop elucidarea problemei emiterii sonorității instrumentelor populare în lucrările simfonice de Pavel Rivilis. Sonoritatea specifică populară este condiționată de o anumită alegere

a timbrurilor instrumentelor orchestrei simfonice care creează asociații cu timbrurile instrumentelor populare autentice. Aceste condiții sunt direct legate de tematismul și caracterul părților ciclului și realizate prin intermediul unei explorări variate a registrelor instrumentelor (în limita și peste limita expresivității diapazonului), prin intermediul utilizării netraditionale de suprapunere a registrelor instrumentelor de bază și specific, precum și prin intermediul realizării combinarilor de timbruri din instrumente omogene și eterogene ale orchestrei simfonice.

Cuvinte-cheie: Pavel Rivilis, Concert pentru orchestra, Dansuri simfonice, timbru, instrumente populare, registrele instrumentelor, instrumente de bază, instrumente specifice, mixte timbrale, alicote.

Summary. This article focuses on the question of folk sound emission of instruments in the symphonic works by Pavel Rivilis. The composer achieves the folk-like sound aspect by choosing certain conditions particularly when the sound color of the symphonic orchestra instruments creates associations with the sound color of the authentic folk instruments. These conditions are directly connected with the thematic structure and character of the cycle's movements and are accomplished through reaching various registers (within and beyond the expressive range) that the instruments are subjected to, through the un-normative layering of registers of the main or type instruments as well as by means of achieving different sound color combinations of like and unlike instruments of the symphonic orchestra.

Keywords: Pavel Rivilis, Concerto for orchestra, Symphonic Dances, timbre, authentic folk instruments, registers of instruments, main instruments, type instruments, timbral mixt and aliquots.

В духовной культуре большинства народов мира народная инструментальная музыка занимает значительное место. «Будучи специфической формой отражения быта, истории, мировоззрения, художественных импульсов народа, народная инструментальная музыка усилиями многих поколений на протяжении веков сформировалась в самобытное эстетическое явление, представляющее значительный интерес не только для науки, но и для современного музыкального творчества» [1, с. 6].

В XX веке разнообразные слуховые и зрительные впечатления от народного искусства вылились в *неофольклоризм*, воплотивший новый композиторский взгляд на архаичные пласты фольклора. Помимо концентрации внимания на специфических метроритмических и ладоинтонационных особенностях народной музыки, для многих композиторов этого направления именно *тембр* стал одним из самостоятельных стилей творчества.

Введение народного инструментария в академическую музыку можно условно разделить на *прямое* и *опосредованное*, создающее особые акустические условия для апеллирования к слушательскому воображению.

Примером *прямого* введения могут служить *Немецкие танцы* (К. 605, № 3) и *Серенада* В. А. Моцарта (KV 320, *Posthorn*), в партитуру которых композитор включил почтовый рожок. В XIX веке данная тенденция находит свое продолжение в творчестве русских композиторов. Например, во втором действии оперы *Млада* Н. Римского-Корсакова в состав оркестра введены древнейшие инструменты – флейты Пана, лиры. В XX веке примером следования данной традиции может служить включение цымбал в партитуры *Байки про лису, коша и петуха* и *Ragtime* И. Стравинского, *Первой рапсодии для скрипки и оркестра* Б. Бартока и т. д. Введение народных инструментов нередко становилось характерной чертой партитур композиторов бывшего СССР, работающих с фольклором своих республик.

Особый интерес представляет *опосредованная* передача звучания народных инструментов в профессиональной музыке, заключающаяся в обращении автора к определенному виду *фактуры* или *темброфактуры*. Важно отметить, что та или иная ассоциация не может быть вызвана *одними лишь тембрами*, обнаруживая зависимость «от мелодического склада, гармонии, ритма, темпа и динамических оттенков, т. е. от общего сложения данного музыкального куска» [2, с. 23].

Способы реализации тех или иных звукоизобразительных приемов в композиторском творчестве в свою очередь можно условно разделить следующим образом.

Первый способ – это **буквальная, намеренная** имитация различных звучаний окружающего мира, нередко лежащая в основе программной музыки или музыки со скрытой

программностью. Так, в одном из эпизодов второй части (*Сцена у ручья*) *Пасторальной* симфонии Л. Бетховена флейта подражает трелям соловья, гобой - пению перепелки, а кларнет - голосу кукушки. В четвертой части этой же симфонии (*Сцена грозы*) нарастание звука посредством литаврового тремоло воспроизводит раскаты грома и. т. д.

Второй способ – музыкальная изобразительность **ассоциативного типа**, примером которого могут служить отдельные части некоторых симфоний Й. Гайдна. Так, в финале 82-й симфонии, в трио 103-й симфонии, в 104-й симфонии подобие звучания волынки осуществляется за счет обилия органичных пунктов струнных басов (обычных и квинтовых), форшлагов и других исполнительских приемов. Богатейшие традиции в области подражания народным инструментам по праву принадлежат русской классике. Примерами подобных темброво-фактурных ассоциаций являются арии эпического склада из русских опер – например, в первой *Песни Баяна* из глинканской оперы *Руслан и Людмила* звучание гуслей напоминают арпеджированные аккорды арфы и фортепиано; в операх *Садко* и *Майская ночь* Н. Римский-Корсаков имитирует гусли посредством переборов арфы, и т.д.

Создание своеобразного аналога звучания народных инструментов в музыке XX века присуще произведениям И. Стравинского, Б. Бартока, Р. Щедрина, Н. Сидельникова и др. В композиторском творчестве Молдовы второй половины XX века особое внимание к традициям народного инструментального исполнительства, подготовленное сочинениями Ш. Няги, С. Лобеля, В. Полякова, позже – Г. Няги, В. Загорского, в дальнейшем получило свое развитие в симфоническом творчестве П. Ривилиса, Т. Кирьяка, И. Маковея, Г. Мусты и др.

Творчество П. Ривилиса характеризует особый метод работы с фольклором, отличающийся определенными приемами развития тематизма, необычными тембровыми решениями, специфической технологией построения оркестровой ткани. В его произведениях неолыклорного направления находят свое отражение различные формы обращения к народному инструментальному исполнительству.

Одним из примеров **буквальной имитации** звучания народного инструмента и, шире, народного исполнительского стиля, являются его *Концерт для оркестра*. Скрипичный тембр, как доминирующий, выбран композитором неспроста, поскольку «эмоционально-выразительные свойства скрипки оказались наиболее пригодны для передачи своеобразного языка и атмосферы молдавской народной музыки» [3, с. 236]. Виртуозная манера лэутарской игры нашла особенно яркое воплощение в скрипичных соло первой и третьей части цикла – в ц. 3 первой части (*quasi una cadenza*) соло скрипки перерастает в танец, в ц. 17, наоборот, является своеобразным итогом насыщенного и яркого предшествующего развития. (Анализ сочинения выполнен по рукописной партитуре [4]).

Импровизационное начало сказывается не только в вариационном методе развития музыкальной ткани в условиях свободной ритмической структуры, но и в особых исполнительских приемах, богатой, прихотливой мелизматике. Автор широко применяет игру с использованием открытых струн, распространенную как в сольной, так и в оркестровой практике народного исполнительства. Выдержанный или раздробленный на мелкие ритмические единицы звук (*исон*), на фоне которого разворачивается мелодия, свидетельствует, по мнению Котлярова, о стремлении лэутаров воспроизвести на скрипке звучание *чимноя*. Кроме того, тембр открытой струны, отличающийся большой звонкостью, усиливает красочность звучания (на это обращает внимание сам П. Ривилис в исполнительской ремарке *con effetto e sonoramente*) и обогащает музыкальное развитие, позволяя демонстрировать тембр различных регистров инструмента. Примером подобной демонстрации служит скрипичное соло из третьей части цикла (ц. 17 - 19), подхватываемое и развиваемое темой, порученной группе первых скрипок (ц. 20 - 21).

Интересен и показателен для первой части звукоизобразительный прием подражания пению птиц, достигаемый за счет передачи материала скрипичной «импровизации» солирующей флейте, имитирующей пение соловья (ц.12). В дальнейшем партия первой флейты подхватывается другими инструментами группы деревянных духовых (второй флейтой, флейтой пикколо и кларнетами), перерастая в красочный звукоизобразительный фон, вызывающий ассоциации с лесным птичьим хором (цц. 13 - 14).

Неотъемлемым фактором трактовки оркестровых средств является избранный композитором регистр того или иного инструмента или группы в целом. Так, скрипки как ведущую группу струнного состава оркестра автор применяет в трех регистрах, которые можно условно определить как *низкий и ниже-средний, средний и средне-высокий, высокий и высочайший*.

Трактовка *низкого и ниже-среднего регистра* применяется в тех случаях, когда танцевальной мелодии необходимо придать архаичный характер. В экспонировании тематизма первой части *Симфонических танцев*, а также в среднем разделе второй части *Концерта для оркестра* (цц. 7 - 8) суровость звучания достигается «жужжащим» тембром струнных в нижнем регистре и плотностью унисона скрипок и альтов.

Трактовка *среднего и средне-высокого регистра* скрипок нередко ассоциируется как с танцевальным, так и с вокально-песенным началом. Таких примеров в неофольклорных произведениях композитора множество. Например, основная тема первой части *Концерта для оркестра*, истоки которой восходят к эпической песне, поручена унисону первых и вторых скрипок с альтами, основную тему второй части, вызывающую ассоциации с балладой, исполняют первые скрипки, тема-*бочет* четвертой части дана унисону первых и вторых скрипок.

В качестве примеров ведения струнными в *среднем и средне-высоком регистрах* мелодий танцевального типа можно привести порученные первым и вторым скрипкам *quasi*-бэтуты в среднем разделе третьей части (цц. 8 – 10) и в начале пятой части (цц. 1 – 4) *Концерта для оркестра*. В *Симфонических танцах* изложение танцевальных мелодий нередко связано с технологией их гетерофонного варьирования, свойственного народной музыке и создающего эффект приближенности интонирования. Так, в среднем разделе четвертой части (1 т. до ц. 8) первым скрипкам поручена основная мелодическая линия, в то время как в партии вторых скрипок эпизодически возникают отступления от основного напева, образующие терпкие переченья. (Ссылки на соответствующие цифры партитуры приводятся по изданию: [5]). Аналогичный принцип работы с музыкальным материалом наблюдается и в пятой части. В ц. 1 мелодия первых скрипок, развертываясь на фоне квинтового органного пункта валторн, расширяется по вертикали за счет прибавления к ней, партии вторых скрипок, исполняемого скрипками ее гетерофонный вариант, а в предрепризном *tutti* – за счет усиления звучания вертикали путем двухоктавного удвоения скрипок: вначале альтами (в унисон со вторыми скрипками), затем виолончелями (ц. 11).

Специфической особенностью трактовки *высокого и высочайшего регистра* скрипок в творчестве композитора является *полимонодийность*, заключающаяся в надстройке над основной мелодической линией контрастной ей рельефной мелодии. В среднем разделе первой части *Симфонических танцев* (ц. 6) «наигрышу» духовых контрапунктирует мелодия скрипок в их высочайшем регистре (*p, espressivo*), вызывающая ассоциации с инструментальной дойной.

Свою дальнейшую реализацию полимонодийность получит в среднем разделе второй части цикла. В ц. 4 острохарактерному танцевальному «наигрышу» малого кларнета противопоставляется широкая экспрессивная мелодическая линия скрипок и альтов в две октавы $g - g^1 - g^2$. Музыка *quasi*-дойны дышит спокойствием, светом и умиротворением.

Одним из путей реализации разнообразной тембровой палитры тарафов является применение сольных тембров духовых инструментов в условиях, при которых их звучание вызывает ассоциации с тембрами народных инструментов. В качестве примера можно привести тембр солирующего саксофона в его средне-высоком регистре в середине первой части (цц. 6-7) и в начале пятой части (цц. 6-7) *Симфонических танцев*, а также тембр английского рожка в его низком регистре в начале третьей части цикла (2 тт. после ц. 2). Их схожее в данных тесситурах звучание вкупе с фольклорным характером мелоса избранных композитором жанров (*quasi* - бэтуда в первой, *quasi* - хора в третьей и *quasi* - сырба в пятой части) связано в восприятии слушателя с конкретным тембром молдавского народного инструмента - *тарагота*.

Неожиданные аналогии вызывает переключка валторн в начале четвертой части цикла, базирующаяся на натуральном обертоновом звукоряде, а также «диалог» медных духовых с флейтами и гобоями в первой части *Концерта для оркестра* (ц.1), широкие интервальные ходы которых, в сочетании со спецификой построения оркестровой фактуры, создающей эффект пространственного звучания, вызывают ассоциации с интонационной природой старинной пастушеской трубы – *бучума*.

Необычный результат использования музыкальных инструментов за пределами их зоны выразительной игры демонстрирует вторая часть *Симфонических танцев*, воссоздающая архетип инструментальной дойны. Формообразование этой части сочинения основывается на создании необычных условий звучания инструментов симфонического оркестра, достигающихся посредством выбора диапазонов за пределами области выразительной игры, где, по утверждению Н. Римского-Корсакова, «инструмент скорее обладает красочностью (колоритом) звука, чем выразительностью» [2, с. 18], а также ненормативных сопоставлений различных регистров основных или видовых инструментов оркестра, в результате чего возникают иллюзии звучания того или иного народного инструмента.

Основная тема второй части проводится в предельно низком регистре флейты пикколо, насыщенном многочисленными призвуками, шипением и свистом и вызывающем ассоциации со звучанием *флуера* (это подчеркивается и авторской ремаркой: *come fluier*). Тему флейты пикколо подхватывают инструменты кларнетового семейства: малый кларнет в среднем регистре, затем бас-кларнет в его нечасто используемом среднем, неярком регистре, далее - большой кларнет с его сочным, богатым тембром в высоком регистре. Звуки инструментов семейства кларнетовых вызывают образные ассоциации со звучанием *сурлы*, *кавала* и др. В среднем разделе второй части, ярко контрастирующей ее крайним разделам своим светлым, приподнятым характером, кларнет пикколо, солируя в ярком, высоком регистре, привносит резкое, пронзительное звучание, напоминающее тембр *чимпоа*.

Помимо «тембровых иллюзий», образующихся путем создания искусственных условий звучания и вызывающих ассоциации с тембрами народных инструментов, композитор для усиления рельефности мелодической линии часто применяет сложные тембровые дублировки, микстуры, придающие ей объёмность и своеобразный колорит. При условии сохранения гармонической структуры музыкальной ткани, общий характер звучания приобретает нарочито жёсткое, грубое звучание, а также некоторую приблизительность, свойственную интонированию народных оркестров. Одной из наиболее показательных разновидностей подобных иллюзий становятся аликвотные надстройки, характеризующие партитуру *Симфонических танцев*.

Так, в первой части цикла тембровое варьирование основной темы происходит путем ее передачи из среднего регистра в верхний, от струнных и фаготов к трубам (цц. 2 - 3). Аликвотная мелодическая функция высоких деревянных духовых решена как кварто-квинтовый интервальный комплекс, в котором две флейты и два кларнета ведут мелоди-

ческую линию в *D-dur*, а флейта пикколо и два гобоя – в *A-dur*. В третьей части тема излагается деревянными духовыми в трехоктавном объеме, ведущими ее в ноно-септимовой интервалеке в высоком регистре. При этом флейта-пикколо, три гобоя, два кларнета и саксофон излагают ее в *B-dur*, а две флейты – в *C-dur* (3 тт. после ц.2). В в среднем разделе данной части (ц. 5) мелодия вновь устремляется в высокий регистр, в котором излагается в октавно-квинтовом миксте высоких деревянных духовых (флейта, первая флейта пикколо и гобой ведут мелодию в *As-dur*, вторая флейта пикколо – в *Es-dur*, несколько позже к ним добавляются гетерофонические подголоски второго гобоя, двух кларнетов и саксофона в *As-dur*). И, наконец, в мощном оркестровом *tutti* репризы первой части (ц. 9) верхний «этаж» мелодической линии, представленной унисоном скрипок, альтов, и виолончелей, решен как трехоктавная аликвотная надстройка высоких деревянных, из которых лишь флейта пикколо выписана в основной тональности, в то время как первая флейта играет вариант темы в *Es-dur*, вторая флейта и гобой - ее же вариант в *B-dur*.

Таким образом, в симфоническом творчестве П. Ривилиса звучание народного инструментария создается посредством определенных условий, при которых тембры инструментов оркестра вызывают ассоциации с тембрами народных инструментов. Эти условия напрямую связаны с тематизмом и характером той или иной части и решены посредством различной регистровой постановки инструментов (в пределах и за пределами их области выразительной игры), в использовании ненормативных сопоставлений различных регистров основных или видовых инструментов, а также в способах реализации смешанных тембров, полученным путем различных соединений разнородных инструментов.

Библиографические ссылки:

1. МАЦИЕВСКИЙ, И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. В: *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. Сборник статей и материалов в двух частях. Москва: Советский композитор, 1988.
2. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Основы оркестровки*. Москва-Ленинград: Музгиз, 1946.
3. КОТЛЯРОВ, Б. *Молдавские лэутары и их искусство*. Москва: Советский композитор, 1989.
4. РИВИЛИС, П. *Концерт для оркестра*. Партитура. Рукопись.
5. РИВИЛИС, П. *Симфонические танцы*. Партитура. Москва: Советский композитор, 1973.

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ БОЛГАРСКОГО КОМПОЗИТОРА-ФОЛЬКЛОРИСТА ДОБРИ ХРИСТОВА

MOȘTENIREA MUZICAL-TEORETICĂ A COMPOZITORULUI-FOLCLORIST BULGAR DOBRI HRISTOV

THE MUSICAL-THEORETICAL LEGACY OF THE BULGARIAN COM- POSER-FOLKLORIST DOBRE HRISTOV

ВАЛЕНТИНА НЕВЗОРОВА,

Lector superior,

Universitatea de Stat Gh.Țamblac din Taraclia

Резюме. Статья посвящена изучению музыкально-теоретического наследия Добри Христова – крупного болгарского композитора-фольклориста, педагога, музыкального деятеля. Автор рассматривает общее содержание его творческой концепции, предлагает классификацию научных работ с точки зрения их жанров, формы (рукописи или публикации), тематики, круга научных проблем. Выявляются

источники научных взглядов и концепций композитора. Основной научный ракурс статьи – выявление болгарской национальной специфики в области музыкального творчества, что мотивируется позицией самого композитора.

Ключевые слова: музыкальная теория, болгарская музыка, болгарское музыкознание, болгарская ритмика, фольклор, болгарская церковная музыка.

Rezumat. Articolul este dedicat studierii moștenirii muzical-teoretice a lui Dobri Hristov – celebru compozitor și folclorist bulgar, profesor, animator al vieții muzicale. Autorul relevă conținutul general al concepțiilor creației sale, propune clasificarea lucrărilor științifice după gen, formele în care pot prezentare (manuscrise sau publicații), tematică, precum și după cercul de probleme științifice abordate. Sunt scoase în evidență sursele ce satu la baza opiniilor științifice și a concepțiilor compozitorului. Demersul științific principal al articolului rezidă în identificarea specificului național bulgar în domeniul artei muzicale, în concordanță cu opiniile compozitorului.

Cuvintele-cheie: teorie muzicala, muzica bulgară, muzicologie bulgară, ritmică bulgară, folclor, muzică bisericească bulgară.

Summary. The article is devoted to studying the musical and theoretical heritage of Dobri Hristov – a famous Bulgarian composer and folklorist, teacher and animator of musical live. The author emphasizes the general contents of his creative concept, proposes classification of his scientific works by their genres, forms (manuscripts or publications) and approached scientific problems. The author reveals some basic sources of scientific views and concepts of D.Hristov. The main scientific foreshortening of article is the identification of the Bulgarian national specifics of musical art, according on the opinions of the composer.

Keywords: musical theory, Bulgarian music, Bulgarian musicology, Bulgarian rhythemics, folklore, Bulgarian church music.

Музыкально-общественная, просветительская, педагогическая деятельность Д. Христова, его музыкальное творчество, музыкально-теоретические и публицистические труды всегда находились в поле зрения болгарского музыкознания. С течением времени фигура этого энергичного организатора, музыканта, композитора-фольклориста все более возвышается на фоне болгарского профессионального творчества, этномузыкологии и музыкальной науки. Большой вклад Д. Христова в формирование основ болгарской научной мысли о музыке, становление разных направлений национальной музыки, проектирование ее путей в современности становится все более зримым. В то же время в Республике Молдова роль этого выдающего деятеля болгарской музыкальной культуры в эволюции композиторского творчества и музыковедения XX в. недостаточно известна. Этот пробел отчасти и призвана восполнить данная статья.

Д. Христов – глубоко почвенный композитор. Его обращение к фольклору связано с культурно-исторической ситуацией, мотивируется высокими идеалами болгарских просветителей, которые он разделял и которым следовал на протяжении всей своей жизни. Музыкальный фольклор, который Д.Христов не только собирал, записывал и изучал, но и исполнял и воссоздавал в своих произведениях – это основной элемент его творческой концепции. Ему он отводил важную роль в своей музыкальной деятельности и художественном творчестве.

Для характеристики *общей мировоззренческой позиции* Д. Христова, которая определила *основную методологическую установку* его научной, а вслед за ней и композиторской деятельности, воспользуемся выражением авторитетного украинского фольклориста К.В. Квитки, говорившего о значении «теории национальной музыки» для преодоления диктата «всепобеждающей современной (т.е. европейской, нивелирующей уравнивающей самобытные свойства фольклора. — В.Н.) музыкальной теории и практики» [1, с. 33]. Д. Христов в своих музыкально-теоретических и публицистических трудах искал специфические свойства, которые выделяли болгарскую музыку – фольклор и религиозные песнопения – среди других музыкальных культур Европы и могли бы представлять интерес для национального композиторского творчества.

В то же время следует отметить, что композитор-фольклорист подошел к болгарской музыкальной культуре как сформировавшейся *системе*, обладающей самостоя-

тельностью и характерностью, что и позволило ему выдвинуть основной целью своей деятельности выявление ее важнейших признаков. Теоретическое осмысление ключевых вопросов болгарского музыкального фольклора – важное завоевание Д. Христова, который тем самым внес важный вклад в формирование *национальной теории музыки*. Однако научная мысль этого музыкального деятеля не замыкается в ее рамках. Качественное композиторское образование европейского типа, полученное за пределами Болгарии, позволило Д. Христову оценить богатство и специфичность болгарской музыки «со стороны», из европейской перспективы. Ученик Дворжака, Новака и Сука, Д. Христов рассматривал особенности болгарского музыкального фольклора на фоне классической музыкальной традиции. Такой методологический подход не только позволил ему осознать отличия, т.е. индивидуальность родной музыки, но и способствовал скорому включению добытых научно-теоретических знаний в общую теорию музыки. При этом Д. Христову в принципе удалось избежать опасности подхода к музыкальным явлениям с неадекватным научным аппаратом, когда методы научного исследования, заимствованные из высокоразвитой системы, не соответствуют специфике изучаемого материала. Высокий уровень осведомленности в области современной ему музыкальной науки и широта научных взглядов обеспечили глубину и качество музыкально-теоретических наблюдений Д. Христова.

«...Современное понимание национального в искусстве нельзя свести к его «фольклорному генезису», – указывал И. Земцовский [2, с. 102]. Творчество и научная позиция Д. Христова, с одной стороны, подтверждает этот тезис, а с другой – обнаруживает его историческую относительность. Для первого поколения национальных композиторов, к которому относится и Д. Христов, проблема ставится именно так: путем сравнения с «чужим» обнаружить специфику родного, «своего», что и удалось осуществить болгарскому композитору-фольклористу. *Сравнительный метод*, примененный Д. Христовым, искавшим отличия болгарского музыкального фольклора от тюркской (турецкой), византийской (греческой), общебалканской и русской музыкальных традиций, и к тому же не имеющих аналога в профессиональной европейской музыке академической традиции, позволил выделить национально-специфические черты. Актуальное звучание проблемы национального в музыке, о котором говорит Земцовский, демонстрирует интернациональную перспективу, выводит на уровень не только балканского региона, но и более широкого ареала: сходные явления в области ритмики выявлены в румынском, венгерском, турецком, гагаузском фольклоре, так же в фольклоре крымских татар. Болгарские ритмы, впервые описанные и систематизированные Д. Христовым, стали частью современной ритмической теории, так же как и болгарские лады.

В то же время включение церковного слоя на основе болгарского распева в концепцию народного музыкального искусства выводит собственно национальную специфику болгарской музыки на уровень аналогичной области региональных музыкальных культур панславянского мира.

Возвращаясь к *содержанию музыковедческих трудов* Д. Христова, следует прежде всего подчеркнуть, что наследие этого болгарского музыкального деятеля – композитора-фольклориста, педагога, дирижера и музыкального критика, – включает, помимо творческого багажа, немало музыковедческих работ.

По входящим в нее *жанрам* эта часть наследия Д. Христова довольно разнообразна. Здесь и собственно научные, музыкально-теоретические труды – исследования болгарского фольклора, и рецензии, комментарии, творческие портреты композиторов и исполнителей, письма, очерки, тексты речей, предисловия к музыкальным изданиям и т.п. Тексты композитора охватывают широкий спектр *областей музыкальной деятельности*, в том числе – музыкальную фольклористику, историю болгарской музыки, му-

зыкальную критику и публицистику, музыкальное воспитание и педагогику, певческое хоровое искусство, включая церковную музыку.

По *форме* научно-критическое наследие композитора представлено рукописями и печатными изданиями. Наиболее ценные работы разных жанров и времени написания вошли в двухтомное издание *Добри Христов. Музикално-теоретическо и публицистическо наследство* под редакцией В. Крыстева [3]. Они составляют основной объем научной мысли Д. Христова. Однако и после издания двухтомника остаются неизданными некоторые работы, которые могли бы представлять интерес, по крайней мере, с исторической точки зрения. Это явно обнаружилось в результате исследования архива композитора, недавно проведенного болгарской исследовательницей К.Яповой [4].

По *тематике* музыковедческие работы можно разделить на три основных блока: болгарская народная музыка, болгарское церковное пение, хоровое дело. В рамках каждого из блоков существует большое количество статей, посвященных различным вопросам музыкальной болгаристики, болгарской религиозной музыки и хорового творчества и исполнительства, которые нередко пересекаются на страницах трудов Д. Христова. Так, например, композитор ставит и обсуждает не только вопросы церковного и светского хорового пения и обучения ему, организации и деятельности хоровых коллективов, репертуара и его концертного исполнения, но и воспитательную роль этого коллективного вида музыкального исполнительства.

По кругу обсуждаемых *научных проблем* Д. Христов заслуженно считается пионером в области решения ключевых проблем музыкальной болгаристики. Его музыковедческие работы – первые опыты исследования многих важных научных и научно-методических проблем с современных позиций в болгарской музыкальной науке. Такие проблемы как происхождение и сущность болгарского церковного пения, специфика болгарской музыкальной ритмики и некоторые другие были поставлены в методологическом аспекте именно Д. Христовым.

Ему удалось сформировать цельную научную концепцию, прежде всего, в области *музыкальной ритмики*, что подтверждается не только оценкой своих современников в Болгарии и за ее пределами (Б. Барток), но и всем дальнейшим ходом болгарского музыкознания. Изучение *музыкальной ритмики* является одной из наиболее важных областей мировой музыкальной науки. Необходимость исследования ритмики как наиболее характерного компонента национальной музыкальной культуры подчеркивает В.Н. Холопова: «Постановка проблемы национальной специфики именно в ритме закономерна по той причине, что ритм как средство выразительности особенно характеристичен, «физиономичен», ритмоинтонация «портретна», и ни в каком другом элементе национальный акцент музыкальной речи не выявляется так отчетливо, как в ритмическом» [5, с.3].

Научный интерес представляет также характеристика *жанровой системы* болгарского песенно-танцевального фольклора. Решающей для болгарской музыкальной культуры оказалась и научная позиция Д. Христова по вопросу происхождения болгарского *церковного пения*, подкрепленная практической композиторской деятельностью.

Церковно-певческое искусство по своей природе является не менее специфической областью музыкальной культуры, чем музыкальный фольклор. Их объединяют не только канонический характер и опора на традицию, но и постоянное взаимодействие. Д. Христов явно ощущал болгарское церковно-певческое искусство как составную часть национального музыкального фольклора, уделяя им в своих трудах, композиторском творчестве и дирижерско-исполнительской деятельности равное внимание. Проблемам «истинного болгарского церковного пения», болгарского распева композитор придавал не меньшее значение, чем особенностям болгарской ритмики. Поэтому проблема национальной специфичности в равной степени касается обеих отраслей национальной

музыкальной культуры. Проблема болгарского распева, которая благодаря Д. Христову получила важный импульс для дальнейшего развития в современной болгарской музыке и музыкознании, давно уже вышла за его пределы и приобрела интернациональный характер. Усилиями музыковедов разных стран – России, Украины, Белоруссии, Болгарии – на протяжении последней четверти XX в. – начала XXI в. создается история и теория болгарского распева, накапливаются эмпирические и аналитические наблюдения.

Самостоятельную ценность представляют его наблюдения над дирижерско-хормейстерской практикой как церковных, так и светских хоров в Болгарии.

Обсуждалась в работах композитора структура музыкально-поэтических периодов, специфика заката в народной музыке, соотношение стиха и мелодии в связи с проблемой античной (у Христова – старогреческой) поэтической метрики, ладовые и фактурные (диафония) особенности, нашла выражение также его позиция в отношении метрики и ритмики, отражающая терминологическую базу русских музыковедов начала XX в.

Источники музыкально-теоретической концепции взглядов Д. Христова отличаются многообразием, но объединяет их тот факт, что в каждом из трех тематических блоков композитор проявлял осведомленность и умение ориентироваться в самых актуальных проявлениях научной мысли. Так, например, глубина и многогранность проблемы болгарского церковного пения и ее трактовки болгарским композитором может быть объяснена, исходя из его заинтересованности в результатах русской научной музыкально-археографической экспедиции на Афон, в которой принял участие и болгарский музыкальный деятель А. Н. Николов. Целью экспедиции под руководством С. Смоленского – русского ученого-палеографа и выдающегося деятеля музыкальной культуры стало выявление древнейших греческих и славянских нотированных певческих рукописей, которые могли бы пролить свет на происхождение древнерусского (и шире – древнеславянского) певческого искусства.

Происхождение научных концепций Д. Христова связывается с болгарским Возрождением – с одной стороны, а с другой – немецко-австрийской школой в лице музыковеда Г. Римана, Р. Вестфала – немецкого классического филолога, теоретика музыки, переводчика, специалиста в области античной музыки и ритмики, повлиявшего на представителей русской музыкальной мысли В.Ф. Одоевского, Ю.Н. Мельгунова.

Терминологический аппарат научных работ Д. Христова соответствует уровню музыкальной науки своего времени. Такие термины как «неравнодольные» размеры («такты»), «безмензурные» (аметрические) песни были введены в научный обиход именно Д. Христовым.

Завершая обзор *музыкально-теоретического наследия* Д. Христова, подчеркнем, что благодаря научной позиции композитора в решении таких важных и специфических проблем как метроритм, модальность, жанровая система и некоторых других качеств болгарской народной музыки, а также проблемы генезиса национальной церковной музыки, болгарское музыкознание XX в. получило важный импульс для дальнейшего развития. Большой научный вес приобрели методические подходы Д. Христова к проблеме национальной специфики в целом, а также к составным элементам национально-специфического комплекса – ритмике, мелодике, многоголосию (фактуре), ладам, жанрам. Научные результаты, нашедшие свое претворение в собственном композиторском творчестве, оказали решающее значение для своей эпохи, в большой степени предопределив основные векторы развития современной болгарской музыки и музыковедения.

Библиографические ссылки:

1. КВИТКА, К.В. *Избранные труды*. В 2-х т. Москва: Советский композитор, 1973. Т.2.
2. ЗЕМЦОВСКИЙ, И. *Фольклор и композитор: теоретические этюды*. Ленинград-Москва: Советский композитор, 1978.
3. ХРИСТОВ, Добри. *Музикално-теоретично и публицистично наследство*. Съставител, редактор и автор на увода Венелин Кръстев. Т.1-2. София: Изд. на БАН, 1970.

4. ЯПОВА, К. *Архивът на Добри Христов*. София: Матом, 2002.
5. ХОЛОПОВА В.Н. *Русская музыкальная ритмика*. Москва: Советский композитор, 1983.

СЕМАНТИКА ФОЛЬКЛОРА В ТВОРЧЕСТВЕ АСЛАНА ГОТОВА (РЕСПУБЛИКА АДЫГЕЯ)

SEMANTICA FOLCLORULUI ÎN CREAȚIA LUI ASLAN GOTOV (REPUBLICA ADYGHEA)

SEMANTICS OF FOLKLORE IN THE WORKS OF ASLAN GOTOV (ADYGHEA REPUBLIC)

СВЕТЛАНА МОЗГОТ,

PhD, Associate Professor,
Institute of Arts of Adyghe State University, Maikop, Russia

Резюме. Статья исследует индивидуальные смыслы фольклора в комбинации с различными стилями: боп, блюз, ритм-энд-блюз, комбо, кул-джаз, рок-музыки, фьюжн в работах профессионального композитора Адыгеи – Аслана Готова. Композитор использует несколько форм работы с фольклором – цитирование, обработку и создание произведения в народном духе, жанровое переинтонирование и стилевую аранжировку. Тонкая инкрустация фольклорного напева в контекст современных стилей создаёт динамизм и подчёркивает универсальность, стабильность и целостность народной культуры. Систематический анализ музыки А. Готова позволяет утверждать, что адыгский национальный фольклор в его творчестве становится носителем общефилософских обобщений, преобразуясь из национального знака в генетический код культуры.

Ключевые слова: А. Готов, Адыгейский фольклор, джазовый стиль, рок, универсальность, генетический код.

Rezumat. Autorul cercetează sensurile individuale ale folclorului în combinație cu diverse stiluri: bop, blues, rhythm-and-blues, combo, cool-jazz, rock, fusion, în creația compozitorului profesionist din Republica Adyghea, Aslan Gotov. Compozitorul utilizează câteva forme de lucru cu folclorul – citatul, prelucrarea și crearea unei noi lucrări în spirit popular, reintonarea genuistică și aranjamentul stilistic. Incrustarea fină a motivului folcloric în contextul stilurilor contemporane creează dinamism și subliniază universalitatea, stabilitatea și caracterul unitar al culturii populare. În urma unor analize sistematice ale muzicii lui A. Gotov putem conchide că în creația sa, folclorul muzical al poporului adâg devine purtător al unor generalizări de ordin filosofic, preschimbându-se din semn național într-un cod genetic al culturii.

Cuvinte-cheie: A. Gotov, folclor, stil de jazz, universalitate, cod genetic.

Summary. The paper explores the personal meanings of folklore in combination with various styles: bop, blues, rhythm-and-blues, combo, cool jazz, rock and fusion in the works of professional composer of Adyghea - Aslan Gotov. He uses several forms of working with folklore, namely: quoting, processing and creating works in the national spirit; uses the techniques of style remodulation and style arrangement. The fine inlay of the folk tune in the context of modern styles gives it the dynamism and emphasizes the universality, stability and integrity of folk culture. A systematic analysis of Gotov's music suggests that the Adyghe national folklore in his works becomes the bearer of philosophical generalizations and it's transformed from a national mark into the genetic code of culture.

Key-words: A. Gotov, Adyghe folklore, jazz styles, rock, universality, genetic code.

Аслан Готов – представитель нового поколения композиторской школы Адыгеи находится вдалеке от своей малой Родины и в настоящий момент проживает и работает в г. Торонто в Канаде. Тем не менее, он приезжает и радуется поклонников и почитателей своими новыми идеями, аранжировками, композициями, альбомами. Их звуковой облик весьма индивидуален, что является показателем сформировавшегося музыкального языка и авторского стиля композитора. Его отличает органичное сочетание элементов фольклорного,

национального интонирования со специфическим своеобразием джазовой музыки – ритмом, гармонией, фактурой, формой. Такой стилиевой микст абсолютно естествен для А. Готова, – выпускника Ростовской государственной консерватории (Академии Музыки) им. С. В. Рахманинова по специальности джазовая композиция и оркестровка (ассистентура окончена в 1995 г.). Однако уникальность творческого дарования композитора раскрывает себя не только в сфере оркестровок и аранжировок произведений популярной музыки (А. Готов работал с многими известными певцами – Р. Ибрагимовым, И. Кобзоном, Л. Лещенко, А. Малининым, С. Павлиашвили, С. Пенкиным, Л. Серебренниковым, З. Соткилавой, З. Тутовым), но и в сфере академической музыки. Симфоническая сюита в 8 частях А. Готова наряду с произведениями С. Беринского, В. Екимовского, К. Караева и Ф. Караева, Д. Смирнова, Р. Щедрина исполнялась в программе фестивальных концертов *Московская осень* в 2005 и 2006 годах.

А. Готов чувствует себя в сфере академической музыки весьма комфортно, что подтверждается его многочисленными произведениями для симфонического оркестра – *Концертом для фортепиано с оркестром* F-dur, Симфонической сюитой *Рождение души*, пьесой для флейты и струнного оркестра *Настроение*, *Увертюрой* для большого симфонического оркестра и многими другими [1]. Особую любовь питает к его произведениям молодое поколение музыкантов, включая его произведения, такие как *Свободные вариации на народную тему*, *Романтическая прелюдия*, *Пейзаж* и *Танец* в свои концертные программы. Доступна его музыка и широкой публике благодаря многочисленным обработкам народных адыгских песен *Щырытым*, *Си Мэмэт*, *Къолен*, *Цырац*, *Истамбылъяко*, *Къасэй*, *Адыиф*.

А. Готов использует три формы работы с фольклором – цитирование, обработку и создание произведения в народном духе. Тема - цитата народного плача (*гъыбзе*) об Адыиф – ложится в основу фортепианного цикла *Свободные вариации на народную тему*.

Согласно адыгскому эпосу светлорукая Адыиф – один из мифологических женских образов, обладающий чудодейственной силой. В способности излучать яркий свет отразились космогонические представления древних адыгов о небесном сиянии или божестве добра и света. В 7-томном издании нартского эпоса наличествует 30 циклов, посвящённых главным героям и, в том числе, Адыиф. До сих пор в адыгском народе из уст в уста передаются две версии одной из легенд об Адыиф. Согласно первой из них черкесский юноша увидел и полюбил прекрасную девушку. По традиции он крадёт невесту, но в пути, полном опасности и недобрых примет, фазан кидается под ноги лошади и девушка погибает. Другая версия несколько видоизменяет сюжет – отец не разрешает девушке выйти замуж за любимого, и она в отчаянье бросается вниз с вершины скалы. Печальный итог трагической истории двух влюблённых венчает плач юноши о потерянной возлюбленной Адыиф.

Воплощение этого образа в художественном пространстве сочинений композитора весьма многогранно. Жанровой основой песни Адыиф в народной музыке является плач. Тема Адыиф в Свободных вариациях на народную тему А. Готова представлена в том виде, в котором бытует в Адыгее приблизительно с 60-х годов прошлого века.

Пример 1. А. Готов. Свободные вариации. Тема



Запись этой мелодии зафиксирована в сборнике народных адыгских песен [2, с.9]. Более ранний вариант песни отличается большей строгостью и ровным мерным движением, приближенностью к речи, а также опорой на натуральный минор [3]. В современных транскрипциях мелодии песни Адыиф изменениям подвергается ладовая и метроритмическая сторона напева. Нередко вместо натурального минора звучит мелодический с повышенной VII ступенью, а также варьируется размер с 2/4 в более ранней версии на 4/4, 6/8 и 9/8.

Все вариации в фортепианном цикле А. Готова можно разделить на две группы: I-IV – вариации эпического плана; V-X – лирико-драматическая группа. Так, в первой группе вариаций при помощи ладового своеобразия, игры разнообразных метроритмических рисунков, жанрового переинтонирования напева в виде нартского пшынатля, героической песни, танцевального наигрыша композитор воплощает исторический путь существования гъыбзэ (плача) об Адыиф в адыгской музыкальной культуре. Изменение жанровой основы (композитором вводятся жанровые признаки нокturna, блюза, колыбельной) и средств музыкальной выразительности во второй группе вариаций подчёркивает время настоящее, переводя развития из сферы объективного (легендарного эпоса) в более субъективный план – план авторской рефлексии. Во второй части цикла композитор словно «проверяет» устойчивость, незыблемость обрядовой темы песни-плача, погружая её в несвойственные временные, национальные, стилевые, жанровые условия, раскрывая, тем самым, субъективное видение им дальнейшей, современной музыкальной истории этого напева. В итоге тема, прошедшая путь переосмысления автором, предстаёт в завершении цикла *Moderato* в виде некоего образа-идеала. Композитор возвращает темп, хоральную фактуру, лад первой вариации. Однако, несмотря на почти буквальный повтор музыкального материала, звучание темы Адыиф наполнено иным смыслом. Представленная в вариационном развитии с разных точек зрения, – то объективно в эпическом ключе как далёкое прошлое, то в субъективно-лирическом настоящем времени, – в итоге, тема становится главным музыкальным образом, противодействующим всеразрушающему хаосу. В драматическом развитии мелодия легендарной песни поднимается до уровня общечеловеческих обобщений. Тема Адыиф в финале цикла становится образом-идеалом, олицетворяющим и легендарный женский образ, и образ Родины, представленный сквозь призму образа мифологической Адыиф. Над ним, как показало развитие всего вариационного цикла, время не властно. В сознании автора он остаётся незыблемым символом порядка и красоты.

Влияние этого женского образа прослеживается и в других произведениях А. Готова, например, в светлой гимнической коде концерта для фортепиано с оркестром F-dur. После каденции солиста, опирающейся на «агрессивный» ритм и ударное звукоизвлечение, виртуозную технику, несколько подавляющую живое излияние человеческого чувства, кода в полновзвучном развитии почти всех оркестровых партий воспринимается как освобождение, как некое свежее дыхание, передающее всё истинное, вечное и гуманное в Человеке. Образом светлорукой целительницы Адыиф овеяна первая часть симфонической сюиты Рождение души. Образно-эмоциональный строй пьесы воплощает некое собирательное женское начало, выражающееся в состоянии лирической созерцательности и глубокого покоя. Обобщая, можно сказать, что через женский образ-идеал высвечивается философская тема, значимая для композитора – тема малой Родины.

Он раскрывается также через образы родной природы – Кавказских гор на восходе солнца, традиций народа, представленных в различных вариантах обрядово-танцевальных наигрышей. Этот образный ряд обусловлен достаточно интенсивной работой А. Готова с эстрадной группой Оштен, которая была создана им в Адыгейской государственной филармонии в 1996 г. Несмотря на то, что исполнительский состав группы менялся, определяющий вектор был неизменен – переосмысление народных

адыгских мелодий в рамках различных джазовых стилей: боп, блюз, ритм-энд-блюз, комбо, кул-джаз и другие. Успеху коллектива способствовало включение в репертуар оригинальных интерпретаций произведений многих композиторов Адыгеи: А. Готова, Н. Емижа, Д. Натхо, А. Нехая, У. Тхабисимова, А. Хачака, М. Хупова, Ю. Чирга. В 1998 году эстрадной группой «Оштен» был выпущен CD-диск с записями адыгских танцевальных наигрышей в исполнении Залима Иругова (адыгейская гармоника), два CD-диска с сольными альбомами группы Оштен. Выбранный творческий вектор А. Готов сохраняет до сих пор, о чём свидетельствует новый проект А. Готов и друзья и альбом Гимн солнцу (2013), включающий в себя обработки в стилях джаз-рок и фьюжн старинной кафы, Аушагирской кафы, таких популярных адыгских танцевальных наигрышей как Загатлят, а также фантазии на тему Ляпарыф, Шгырытым.

Примечательно, что для А. Готова важна не только малая, но и большая Родина. Любовь и тоска по ней видна в совершенно различных по стилю произведениях, как академической традиции, например, в парафразе на тему симфонической сюиты Шехерезада Н.А. Римского-Корсакова «одетой» в шум морских волн и крики чаек, на фоне которых начинает звучать известная тема; так и в оркестровках популярных русских народных песен и романсов, например, таких как Очи чёрные, Дорогой длиною, Огонёк, Ой, туманы мои, растуманы, Катюша.

Дух лёгкой игры, юношеского озорства и музыкальной шутки открывает и иной значимый для композитора образ – мечтательного романтического героя, (в котором часто предстаёт сам автор). Таков альбом блюзов, выпущенный совместно с Брайаном Кобером и комическая композиция *Шармель* об ожидании давно ушедшей девушки, таковы аранжировки *Куплетов Арганта*, *Сцены гнева* и *Сцены устрашения* из мюзикла *Плутни Скапена* А. Кремера, парафраз на тему *Норвежского танца* Э. Грига со вступлением *ихачича* (адыгейских трещоток). В работе с последним произведением А. Готов применяет приём стилевого переинтонирования. Тема *Норвежского танца* Э. Грига звучит на пульсирующем фоне адыгейских трещоток (*ихачича*) – инструмента типичного для адыгского праздника (*джэгу*). Помещение темы норвежского танца в стилевые условия джэгу при помощи танцевального ритма акцентирует близость «далёких» народных культур. Таким образом, приём стилевой аранжировки можно считать авторским знаком композиторской техники, поскольку именно он становится ведущим в работе с популярными народными темами – старинной *кафы*, танцевальных наигрышей *Загатлят*, *Тляпарыф*, *Шгырытым* появляющихся в условия различных джазовых стилей: *боп*, *блюз*, *ритм-энд-блюз*, *комбо*, *кул-джаз*, *рок-музыки*, *фьюжн*. Тонкая инкрустация фольклорного напева в контекст современных стилей, как например, в Фантазии на тему *Шгырытым*, тема появляется в звучании *камыля* – адыгейской флейты в сопровождении *ихачича* (трещоток). Однако в импровизациях её интонации звучат в совершенно ином тембровом окружении, состоящем из двух бас-гитар, двух синтезаторов, тромбона, трубы, ударной установки, что придаёт теме динамизм, но в то же время подчёркивает её универсальность. При этом сохраняется специфичность и индивидуальность народной музыки, тем самым, утверждая стабильность и целостность народной культуры.

Обобщая исследование семантики фольклора в музыке А. Готова, можно сказать, что народные черкесские, кабардинские мелодии становятся символом малой Родины, показанной через легендарные образы нартского эпоса, образы природы, а также национальные культурные традиции – обряды (*джэгу*) и мелодии популярных танцевальных наигрышей. Образ большой Родины – России, также дан сквозь призму популярных напевов, ставших поистине народными – Очи чёрные, Дорогой длиною, Огонёк, Ой, туманы мои, растуманы, Катюша. Так, семантика фольклорных напевов распространяется и на мелодии имеющие авторство. В обозначенном контексте фоль-

клор соединяется в творчестве композитора с дорогами сердцу мелодиями, которые становятся своеобразными кодами памяти.

Фольклор в таком собирательном значении, преломлённый сквозь призму современности, предстаёт в аксиологическом звучании и приобретает значение общефилософской темы творчества. Раскрытие перечисленных образов помогает понять и самого автора композиций как романтического героя ностальгирующего и мечтающего, верящего в лучшее, хранящего верность традициям и не без озорства соединяющего их с современностью. Систематический анализ музыки А. Готова позволяет утверждать, что адыгский национальный фольклор в его творчестве становится носителем общефилософских обобщений, преобразуясь из национального знака в смысловой код современной музыкальной культуры.

Библиографические ссылки:

1. А. Готов – композитор-аранжировщик. [online] [accesat la 10 noiembrie 2014] Disponibil pe Internet: www.aslangotov.com.
2. Ижтырэ адыгэ орэдхэр. Сост. Ш.С. Шу. Краснодар-Майкоп, 1965, № 22.
3. ЧИЧ Г.К. О музыке адыгов В: Адыгский фольклор. Майкоп: Адыполиграф, 1980.

IMPORTANȚA FOLCLORULUI ÎN ARTA VOCALĂ ACADEMICĂ. PARTICULARITĂȚI INTERPRETATIVE ÎN *DOINA* DE V. ROTARU ȘI *DOINA* PREL. DE S. ZLATOV

THE IMPORTANCE OF FOLKLORE FOR ACADEMIC VOCAL ART. PERFORMING CHARACTERISTICS OF THE *DOINA* BY V. ROTARU AND THE *DOINA* ARRANGED BY S. ZLATOV

NATALIA TANASIICIUC,

Soprană, solistă la

Teatrul Național de Operă și Balet din Oslo, Norvegia

Rezumat. Rolul folclorului în formarea culturii vocale a unui interpret are o importanță majoră. În procesul de studiere a tehnicilor vocale academice, de un real folos pot fi speciile liricii vocale populare și, în special, doina. Particularitățile sale de interpretare sunt pe deplin aplicabile și în muzica academică, mai ales când este vorba despre creații inspirate din folclor. Astfel, cunoașterea și utilizarea acestor particularități de către cântăreți permite abordarea unui vast repertoriu și contribuie la dezvoltarea sensibilității și a simțului artistic al vocalistului, la deslușirea mai profundă a mesajului muzical al creațiilor, oferind cântăreților posibilitatea de a mânui modalități de prezentare a muzicii într-un stil unic, derivat din felul deosebit de a fi, a omului născut român. Autorul își ilustrează opiniile în baza unor creații consacrate ale muzicii vocale de cameră naționale.

Cuvinte-cheie: folclor, tehnici vocale, doina, mesaj muzical, structură, interpretare.

Summary. The role of folk culture for forming voical culture, has a major importance. The popular vocal lyrical species could be of great use in the process of studying academic vocal techniques, especially Doina. Its performing peculiarities are fully applicable in academic music especially in the creations inspired by folklore. So, the knowledge and use of these particularities allows the performers to approach a vast repertoire and contributes to the cultivation of sensibility and the artistic sense of the singer, to a deeper understanding of the musical message of the works, giving the singers the possibility of using ways of presenting music in a unique style derived from the special way of being a singer who was born Romanian. The author illustrates her opinions on the basis of some well-known national vocal chamber works.

Keywords: folklore, vocal techniques, doina, musical message, structure, performance.

Cultura propriu-zisă a canto-ului întrunește din cele mai îndepărtate timpuri, până în prezent, un spectru variat de noțiuni și tehnici, care din fericire, nu se pot dobândi și funcționa decât în mod practic și au configurații, adesea, unice pentru fiecare cântăreț

în parte. Așadar, o cultură vocală nu este asigurată artistului în devenire începând cu primii săi pași, ci, în cele mai multe cazuri, este rodul unui parcurs anevoios, soldat în egală măsură cu eșecuri și reușite. Cu siguranță, în edificarea unui vocalist, are o importanță majoră și conjunctura socio-geografică din care provine. Or, istoria, tradițiile, melosul spațiului în care se formează acesta, lasă adesea amprente considerabile în devenirea și existența sa ca Artist.

În acest context, aș vrea să mă refer la importanța cunoașterii folclorului pentru interpreți vocaliști întrucât, de cele mai deseori, repertoriul cântărețului de muzică clasică nu se limitează doar la arii din opere, ci și la creația vocal-camerală. În regulamentele de concurs dar și în ofertele pentru concerte se stipulează cererea interpretării unui cântec popular/ lied/ romanță din țara din care provine interpretul. Pentru a elucida mai convingător tema propusă, vom analiza particularitățile interpretative ale creațiilor *Doina*, prelucrare de S. Zlatov și *Doina* de V. Rotaru, prin prisma procedeele vocale folosite, plasând aspectul genuistic vizavi celui interpretativ.

Înainte de a începe studiul unei lucrări, pe lângă melodie și text, cântărețul trebuie să descopere pentru sine esența acesteia. Asemenea unei arii care se plasează logic și muzical în operă, doina se încadrează foarte bine în contextul sociocultural, și chiar dacă este prin excelență lirică, presupune o vastă varietate tematică și imagistică, cuprinzând și derivând trăiri și realități din viață. Într-o mare parte, doina poate fi comparată cu o arie de tip monolog. Ca și aceasta, ea conturează o puternică trăire sufletească și presupune a fi cântată conceptual "fără public", în mod individual [1] (tangențial, putem face trimitere la ariile *Omkyda etu slězy* din opera *Dama de Pică* de P.I.Ceaikovski, *Vissi d'arte* din opera *Tosca* și aria *Tu, tu, tu piccolo iddio* din opera *Madamme Butterfly* de G.Puccini).

Dar ce este Doina? Cuvântul *doina* a fost menționat pentru prima dată de D. Cantemir în *Descrierea Moldovei* și de F.Joseph Sulzer în lucrarea *Istoria Daciei Transalpine*, definit fiind acum ca un stil melodic prin excelență liric, bazat pe improvizație și utilizarea unor elemente tipice mai mult sau mai puțin variabile, de multe ori acest termen indică și forma, conținutul sau caracterul lucrării [1]. Doina exprimă o multitudine de trăiri sufletești – de la bucurii și necazuri, la revolte și nemulțumiri, dragoste și nostalgie, dar mai cu seamă *dor*. Anume acest sentiment, în ambiguitatea varietății sale, românul îl cântă într-un fel, despărțit de restul universului, de parcă ar cânta pentru sine, printr-o sensibilă și unică interiorizare.

Analizând textele creațiilor în studiu (în ambele cazuri populare):

Foaie verde de secară, badea-i supărat de-aseară/ De ce n-am ieșit afară, Vai, dorule, vai. N-am ieșit că n-am putut, m-a pus maica la cernut/M-a pus maica la cernut, Vai, dorule, vai. Of, of; of, of/ Și mi-a dat o sită deasă, Dar eu am ieșit din casă/Vai, dorule, vai. Când eram la sărutat, m-a chemat la frământat/ Vai, dorule, vai. Când era să-mi stâmpăr dorul, m-a chemat s-aprind cuptorul./ Foaie verde de secară, badea-i supărat de-aseară!

Doină, doină cântec dulce, când te-aud - nu m-aș mai duce, / Doină, doină, vers cu foc, când răsuni – eu stau pe loc. / Bate vânt de primăvară – eu cânt doina pe afară, / De mă-ngân cu florile, și privighetorile. / Vine iarna viscoloasă – eu cânt doina-nchis în casă / De-mi mai mângâi zilele, zilele și nopțile. / Frunza-n codru când învie - doina cânt de voinicie, / Cade frunza jos în vale - eu cânt doina cea de jale./ Doină zic, doină suspin - tot cu doina mă mai țin / Doină cânt, doină șoptesc, / Tot cu doina viețuiesc! / Doină, doină, cântec dulce - când te-aud nu m-aș mai duce / Doină, doină, vers cu foc – când răsuni – eu stau pe loc. Măi!"

putem contura lejer temele vizate de acestea: I – tematica de dragoste, II – tema relației cu natura, cu mediul înconjurător, iar dacă e abordată de bărbat – o ușoară tentă haiducească. Versurile în ambele cazuri corespund tiparului octosilabic, dar în interior, ca și în doina tradițională, se poate produce uneori o varietate a frazei, lărgindu-se ușor arcul melodic. Găsim și silabe precum: *of, hăi, vai, măi, hei*, care intervin sau completează rândurile melodice servind drept interjecții, adaosuri melismatice sau finaluri exclamative.

Pentru a stipula particularitățile interpretative ale *Doinei* în prel. de S. Zlatov, pe lângă temă și mesaj trebuie să abordăm structura și planul dinamic: *partea introductivă* aici este oferită foarte generos de acompaniament, care „conspectează” melodia doinei, improvizată ușor. Urmează două strofe identice ca și compoziție, în baza motivelor tradiționale, care reliefează, de fapt, cerințele conținutului literar și ne prezintă tema. Strofa este destul de elastică, formulele ritmico-melodice se mențin, repetându-se în fiecare frază, care enunță un pasaj-pilon. O atenție deosebită pentru interpret, le necesită anume aceste formule-piloni de o mare sensibilitate, care sunt aici (precum și, de regulă, în doina tradițională), la începutul sau sfârșitul strofei muzicale (*Foaie verde de secară....*). Emisia vocală în această parte trebuie să fie una sobră – interpretul trebuie să conceapă desenul melismatic, desfășurat inițial pe un rând melodic, ca o vocaliză lejeră, dar, să dea importanță detaliilor intonative, echilibrând recitativul și cantabilitatea, ne abuzând de acel *parlato* uzual, dar ilustrând totuși, fără exagerări mesajul.

Mai complicată din punct de vedere al interpretării, este partea concludivă a creației, care îmbracă forma unei sârbe, fiind foarte diferit individualizată față de expunerea muzicală anterioară. *Allegro*-ul acesteia, predispune la o agitație lăuntrică, la o grabă, de fapt, nemotivată, întrucât soluția pentru interpretarea acestei secțiuni (în așa fel, ca textul să fie clar, iar linia melodică intactă), constă anume în „tărăgănarea” imaginărilor a tempoului. Astfel, atunci când ai de cântat repede, nici într-un caz să nu te grăbești, ba din contra, în sinea ta, să păstrezi calmul și echilibrul.

Pentru vocalizarea interjecțiilor *of, of*, precum și a altor pasaje ce cuprind intervale de octavă, propun să ne imaginăm o trambulină, în așa fel încât să fixăm emisia vocală, sprijinindu-ne pe primul sunet (de jos), tot el ne va servi drept pantă pentru interpretarea celui de-al doilea sunet. Suntem liberi în interpretarea mordentului scris în note pentru același *of, of*, sau să aranjăm această exclamație pe intervalul *h-e*, sau să alterăm: prima dată – *of, of* pe mordent; a doua – pe interval. Ca să intercalăm muzical-poetic tempourile și planul dinamic, înainte de ultima frază *Foaie verde de secară*, apelăm la un *luft*, care va contribui efectiv la finalizarea lucrării. Interpretul conduce fraza *a piacere*, într-un tempo mult mai larg, pentru a reveni strălucitor la *allegro*-ul din fraza *badea-i supărat de-aseară*. Așadar, într-un circuit care începe și se termină cu aceleași versuri, având treapta a VI-a persistent mobilă, cu o parte finală rapidă, săltăreată; această *doină de dragoste*, poate fi personalizată foarte diferit de fiecare cântăreț în ideea corelației conținutului muzical cu cel poetic. Deși la început tristă, are un caracter distractiv, cu o ritmică măsurată și un diapazon comod. Cheia unei interpretări reușite este echilibrul în toate: începând cu respirația, tempoul până la sentiment.

Doina de V. Rotaru are trei strofe alcătuite din două unități muzicale: una lentă, alta mai vioaie. Strofele a doua și a treia sunt separate de un interludiu în acompaniament, care repetă așa-zisul ”refren”, dar într-un registru mai grav. Aceste trei strofe pot fi considerate, într-o oarecare măsură, cele trei părți ale doinei propriu-zise, atât în plan muzical cât și în cel literar. Strofa întâia ca parte introductivă, trebuie interpretată cu o emisie vocal-conceptuală largă, apelând la *rallentando* și *ritenuto*, atunci când cere autorul sau necesită textul (în special, treapta a II-a coborâtă în *e-moll*-ul atât de sonor al doinei). Chiar și secțiunea rapidă a strofei întâia trebuie simțită într-un tempo mai lent, luând în considerație statutul strofei și atmosfera narativă. Dificil de plasat într-o tematică separată, această „doină despre doină” conturează subiectul comuniunii omului cu natura, dar și reflectă coexistența omului și a cântecului. Venirea anotimpului rece, ca temă, condiționează strofa a doua la sobrietate și concentrație. În calitate de efect sonor, se permite vocalizarea cu un sunet pal, retras a părții lente, pe fraze, pe contrast, o frază – da, o frază – nu. În secțiunea rapidă – interpretul poate să reînvie muzica, cu apogiatura lejeră, ritmată, cu un sunet focusat și nu forțat.

Strofa a treia, finalul doinei, poartă în sinea sa concluzii foarte importante. Putem percepe primele două versuri ca și recitative, de aceea interpretul are undă verde în ceea ce privește efectele sonore, dinamica, etc. Se poate de revenit la cantabilitatea strofei întâia, pentru a con-

chide frumos circuitul muzical în creație – fără grabă, cu o intonație fermă și focalizată. Dificilă din punct de vedere interpretativ este coroana pe *la* natural – acută care trebuie să fie lejeră și, totuși, plină de culoare. Revin aici la ideea *cu cât e mai sus, cu atât e mai jos*, și invers, acea trambulină de pe *la* din registrul mediu până la cel acut, ajutată fiind de o respirație bună și de suportul întregului corp. Fraza următoare – *Tot cu doina viețuiesc*, care apare pentru prima dată în registrul acut, trebuie să mențină poziția precedentă. Nici într-un caz, interpretul nu trebuie să coboare nici măcar imaginar, ci să continue linia nivelului sonor deja atins. Aceste două fraze ar trebui să facă parte dintr-un întreg, să derive muzical și tehnic una din alta.

Refrenul poate fi interpretat calm, dar ferm. Pe plan muzical, este o creație destul de dificilă, cu structuri cromatice și anumite cerințe în ce privește vocea: ambitusul foarte generos, de preferat registrul acut bine dezvoltat dar ferm, intonație bună, melodicitate. În procesul interpretării are loc coeziunea momentelor cantabile și a celor melismatice, dar și destul de ritmate, apropiindu-se de stilul cântecului doinit. Deși lucrarea dată pare a fi încadrată într-un tipar din cauza structurării în trei strofe similare, fiecare interpret în parte poate găsi destul de multe căi de „soluționare” a mesajului muzical-literar.

Pentru interpretarea reușită a ambelor doine, interpretul trebuie să nu uite de aliajul dintre maniera academică și cea populară, să preia tot ce e util din tradiția folclorică, pentru a oferi ascultătorului pasaje cromatice de o rară frumusețe cu o melismatică strălucitoare, dar și cu o școală clasică în abordarea corectă a registrelor vocale, a trecerii dintre ele, neabuzând zona pectorală ci sprijinindu-se pe o respirație centrată și suportul întregului corp.

Ritmul liber, structurile modale cromatice de o rară frumusețe, cantilenele predominante și înlănțuirile melismatice sunt doar câteva aspecte pe care le împrumută creațiile în studiu din folclor. Aș vorbi aici despre o coeziune dintre folclor și arta academică, atât în condiție geografică cât și în cea a interpretării. Și nu doar atunci, când este vorba de doinele sus-numite, aceleași tactici pot fi utile în interpretarea mării majorități a liedurilor compozitorilor noștri. Orice creație cu tentă folclorică, populară, nu poate fi considerată ușoară întrucât în ele, de regulă, se combină sistemele ritmice, se complică latura intonațională (atât de bogată în cromatisme și melisme), dar mai e necesară și o abordare aparte a textului în raport cu țesutul muzical.

Evident, legile folclorului nu pot governa sau organiza arta academică. Dar, contribuția cunoașterii acestuia, pentru o cultură vocală (și nu doar) echitabilă, este un fapt indiscutabil. Desigur, pentru o interpretare eficientă, trebuie să corelăm și să utilizăm orice tehnici și mijloace folosite. Și, la necesitate, vom lua cu generozitate, din practica și metoda interpretării folclorice (mă refer aici la melisme, mordente, recitative *parlato*, etc.). Dar, în viziunea mea, esențială va fi anume nuanța cu care vom colora discursul nostru vocal, culoare izvorâtă din legătura noastră cu trecutul poporului, cu muzica națională, cu folclorul atât de unic și bogat. Pe lângă faptul de a contribui la dezvoltarea sensibilității și simțului artistic al vocalistului, cunoașterea folclorului, înțelegerea și abordarea lui profundă, ne dăruie nouă, cântăreților, posibilitatea de a mânui modalități de interiorizare și prezentare a muzicii, într-un stil unic, derivat din felul deosebit de a fi, a omului născut român.

Referințe bibliografice:

1. AGAPIE, L., OPREA, G. *Folclor muzical românesc*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1983.
2. AXIONOV, V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din
3. Moldova: (istoria în optica contemporaneității). În: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Editura Uniunii compozitorilor și muzicologilor din Moldova, 1998, p. 73–87.

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОЛДАВСКИХ АВТОРОВ В КЛАССЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ЛЮДМИЛЫ ВАВЕРКО

UNELE PARTICULARITĂȚI ALE STUDIERII REPERTORIULUI PIANISTIC AUTOHTON ÎN CLASA PROFESOAREI LUDMILA VAVERCO

SOME PECULIARITIES OF LEARNING MUSICAL WORKS BY MOLDOVAN COMPOSERS WITH PROFESSOR LUDMILA VAVERKO

ЕЛЕНА ГУПАЛОВА,

conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Universitatea de Stat Alecu Russo, Bălți

Резюме. В статье освещаются некоторые особенности изучения отечественного фортепианного репертуара в классе профессора Л. Ваверко, одного из передовых педагогов Республики Молдова. Особое внимание здесь уделяется раскрытию художественного образа, ритму, техническим приемам, работа над которыми основывается на исполнительских традициях и жанровых особенностях искусства молдавских лэутаров.

Ключевые слова: Л. Ваверко, отечественный фортепианный репертуар, художественный образ, ритм, технические приемы, исполнительские традиции, молдавские лэутары.

Rezumat. În articol se descriu unele particularități ale studierii repertoriului pianistic autohton în clasa profesoarei L. Vaverco, unul din cei mai reputați pedagogi din Republica Moldova. Un loc aparte se acordă descoperirii imaginii artistice, ritmului, metodelor tehnice care se bazează pe tradițiile interpretative și vocația artistică a lăutarilor moldoveni.

Cuvinte-cheie: L. Vaverco, repertoriu pianistic autohton, imagine artistică, ritm, metode tehnice, tradiții interpretative, lăutari moldoveni.

Summary. The article describes some peculiarities of studying the national piano repertoire in the class of Prof. L. Vaverco, one of the leading teachers of the Republic of Moldova. Special attention is paid to the revealing the artistic image, the rhythm and the techniques which are based on the interpretative traditions and artistic skills of the Moldovan lautars.

Keywords: L. Vaverco, national piano repertoire, artistic image, the rhythm, the techniques which, the art of traditions, the Moldovan lautars.

Педагогический метод – это целый комплекс приёмов, способствующих передаче от педагога ученику знаний, умений и навыков, необходимых для профессиональной деятельности. Сторонница лучших художественных традиций пианистической школы Генриха Нейгауза, Л. Ваверко считает, что сначала надо понять смысл и образное содержание произведения, его музыкальную драматургию, а затем уже найти нужные приёмы звукоизвлечения для воплощения композиторского замысла. Любая техническая задача должна органично вытекать из художественного содержания произведения и всецело ему подчиняться. Профессор Л. В. Ваверко – один из самых авторитетных педагогов Республики Молдова, который внес огромный вклад не только в становление и развитие отечественной фортепианной школы, но и в создание традиций национального исполнительства, на основе которых выросло не одно поколение молдавских пианистов. На протяжении всего творческого пути Л. Ваверко является активным пропагандистом как русского и западноевропейского, так и отечественного фортепианного искусства. В качестве исполнителя и педагога-наставника она неоднократно осуществляла премьеры работ молдавских авторов, способствуя тем самым продвижению современного композиторского творчества в крае и за его пределами.

Помимо концертных апробаций сочинений композиторов Республики Молдова, Л. Ваверко помогла осуществить издания многих пьес местных авторов, выступив в

качестве составителя и музыкального редактора. Нередко она принимала самое непосредственное участие в процессе фортепианной коррекции и графического оформления сочинения, консультируя композиторов по вопросам пианизма: совместный поиск оптимальных решений в области фактуры, динамики, аппликатуры и т. д., а также авторских указаний относительно характера исполнения значительно повышал качество нотного текста.

Немаловажным является и педагогический аспект популяризации Людмилой Ваверко фортепианного творчества композиторов Республики Молдова. Исполненные ею и изданные, во многом благодаря её непосредственному участию, произведения, она внедряла в качестве дидактического материала на занятиях со студентами своего класса, а также использовала в работе руководимой ею до недавнего времени (последнее десятилетие прошлого века) кафедры специального фортепиано Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств.

Одной из самых популярных пьес в молдавском репертуаре Л. Ваверко является *Гавот* А. Стырчи [1], написанный в сложной трёхчастной форме. Это сочинение представляет собой эффектную стилизацию старинного музыкального жанра, сделанную автором с большим художественным вкусом. В то же время пьеса содержит некоторые элементы (интонации) молдавской народной музыки – тем она и привлекла к себе внимание педагога.

Для большего проникновения в содержание каждого раздела, в первом периоде (e-moll) 1-й части (*a в a*) Л. Ваверко рекомендует учащимся использовать при работе музыкальный термин *grazioso*, а во втором – *dramatic*¹. По мнению педагога, данные эпитеты в полной мере раскрывают характеры двух контрастных музыкальных картин, на которых основано развитие всего произведения.

Во втором разделе 1-й части (*b*) определённую сложность для исполнителя представляют фигурации в партии левой руки, для которой необходимо подобрать удобную аппкатуру (10–18 тт.). Дополнительную трудность здесь составляют и широкие интервалы, артикулируемые по-разному: штрихом *legato* для плавного движения арпеджио левой рукой и скачки форшлагами *non-legato* – в правой. В данном разделе также есть большое количество дойнообразных секундовых интонаций, требующих выразительного произнесения: здесь нельзя задерживать пальцы и необходимо пользоваться чистой западывающей педалью. Этот эпизод постепенно драматизируется, благодаря динамичному секвенционному развитию. В репризе 1-й части начальная тема несколько варьируется.

В средней части *piu mosso* (C-dur) смена лада придаёт свежесть и оживлённость музыкальному образу (27–50 тт.). Здесь Л. Ваверко подчёркивает важность фиксации внимания исполнителя на двух основных моментах. Во-первых, необходима ровность в ведении мелодической линии в сопрановом голосе двойными терциями и квартами (правая рука). Во-вторых, требуется лёгкость туше в аккомпанементе (аккорд *арпеджиато* на сильных долях такта и дальнейшее нисходящее движение восьмыми длительностями в левой руке), что соответствует скрипичному штриху *пиццикато*.

В центральной части пьесы следует обращать особое внимание на лиги, которые соединяют дойнообразные мотивы и секундовые интонации восьмых длительностей – используется штрих *legato*, соединяющий каждые две последующие ноты в правой руке. Данный раздел формы также имеет свою кульминацию, которая находится во втором периоде средней части произведения.

В репризе (50–75 тт.) наблюдается фактурное уплотнение тематического материала первой части, усиление фортепианной звучности (*ff*), а также варьирование темы в окончании заключительного периода (67–75 тт.). Основной материал в этом разделе

¹ Данные ремарки Л. Ваверко обычно проставляет в нотах карандашом на начальном этапе разучивания этого произведения.

повторяется с небольшим ускорением, благодаря перемещению секвенций на октаву выше. Здесь отмечено стремительное двукратное тематическое движение октавами и двойными нотами – сначала восходящее, затем нисходящее.

Кода (75–87 тт.) является кульминацией пьесы. Бравурное движение восьмыми (терции и кварты) в правой руке и уверенная аккордовая поступь в левой (штрих *tenuto*), сопровождаются авторскими указаниями *poco a poco crescendo* и *et accelerando*. Это стимулирует динамический взлёт секвенций, обрамлённых объединяющим штрихом *legato*, охватывающим несколько тактов, утверждая в заключительном разделе некоторое переосмысление основных мелодических построений.

Весьма популярным сочинением не только в классе Л. Ваверко, но и во всей учебной практике Республики Молдова, является **Колыбельная В. Загорского** [2] Композитор неоднократно утверждал, что к его рукописям Л. Ваверко «*всегда относится с пониманием, умело разгадывает замысел, видит порой больше, чем написано в нотах*» [3, с. 4]. В этом произведении основное внимание учащегося педагог обращает на выразительность фразировки и утончённость педализации (применение полупедали, четвертьпедали и др.) для соответствия общему характеру произведения *Andante cantabile*, указанному автором. В 1-м такте *Колыбельной* две начальные гармонии можно связать одной педалью, поменяв её на третьей доле (интервал секунды *фа-ми* в убаюкивающей попевке правой руки). Аналогичная педализация должна повторяться на протяжении всего первого периода, написанного в *c-moll*. Во втором проведении темы (9–16 тт.) мелодия звучит в октавном удвоении, а скользящие фигурации аккомпанемента приобретают черты некоторой импровизационности, близкой к стилю лэутаров. Здесь педаль должна быть более частой, т.к. необходима её своевременная замена: рекомендуется применение запаздывающей педали на каждой доле такта.

Средняя часть *Poco più mosso* написана в параллельном мажоре (*Es-dur*). Несмотря на штриховое деление по две ноты на *legato* певучей секундовой интонации в правой руке, здесь очень важно добиться протяжённости мелодической линии, проставив общую лигу, соединяющую каждые 2 такта первого периода (17–24 тт.). В начале второго построения (25–30 тт.) возврат к среднему регистру даёт новую тембровую окраску. Задача исполнения певучего *legato* здесь поставлена перед первым пальцем правой руки, которому поручено выразительное ведение мелодической линии в среднем голосе. Для того, чтобы тема прозвучала более густым «виолончельным» тембром, Л. Ваверко рекомендует опустить как можно ниже кисть, используя вес всей руки.

Основную трудность для правильного интонирования темы здесь представляет полиритмия, поэтому важным моментом в данном разделе является фиксация внимания исполнителя на выразительной фразировке мотивов: линейном ведении мелодии основного дойнообразного мотива, исключив «приседания» на каждой доле такта при смене гармоний в аккомпанементе (терции в триольном движении), порученному верхнему голосу. Октавное удвоение мелодии в последнем периоде центральной части произведения создаёт дополнительные сложности для выразительного проведения темы, объединяя секундовые мотивы не только двумя восьмыми длительностями, но и триолями.

Кульминационный третий раздел произведения – динамическая реприза, – представлен в усложнённом фактурном изложении (39–52 тт.). Тематическое развитие здесь основывается на противопоставлении двух полярных регистров: третья октава в правой руке и контроктава – в левой. Уплотнение фактуры связано с большим эмоциональным напряжением. Во фрагменте *crescendo molto* необходимо обильное использование педали – взятие органного тонического баса (нота *до*) на целый такт. Для верной передачи интонации и более динамичной разработки основного материала важную роль играет прослушивание интервала малой секунды в октавном удвоении темы: созвучие на первой доле 36 такта и аккорд на второй доле 43 такта. Учащимся с малень-

кой пальцевой растяжкой Л. Ваверко рекомендует брать в вышеуказанных аккордах интервал малой секунды первым пальцем правой руки.

В более размеренном темпе следует играть последнее построение второй части *Колыбельной*. Чтобы интервал чистой кварты в заключительных тактах прозвучал значительно (вторая доля в 50-51 тт.), необходимо заменить шестнадцатую длительность, примыкающую к данному созвучию (половинная длительность: *ля-бемоль* – *ре-бемоль* в обеих руках, уход на восьмую). Связующее импровизационное построение *quazi recitativo* (52–56 тт.), соединяющее репризу с кодой, педагог рекомендует играть несколько шире *non presto*, не делая поспешное *accelerando* в повторных триольных фигурах шестнадцатыми длительностями. Основное тематическое зерно, из которого возникает гаммообразный пассаж, нужно исполнять очень выразительно, добиваясь постепенного затухания на повторяющейся ноте *фа* в секундовой интонации *ми-фа-фа* (две шестнадцатые и залигованная восьмая длительность с последующей фермой).

По мнению Л.Ваверко, кода *Колыбельной* (57–72 тт.) должна прозвучать на левой педали (*una corda*). Это придаст всему фрагменту некоторую таинственность и одухотворённость. Фундаментом заключительного раздела пьесы выступает октавное удвоение баса – тонический органнй пункт в тональности одноимённого мажора (C-dur). Использование полярных регистров (тонический бас в контроктаве и мелодия в третьей октаве) создают ощущение перспективы звучания. Поэтому в начале коды (57–58 тт.) запаздывающую педаль можно брать с 1-й доли на целый такт. Далее партии обеих рук представлены в более тесном расположении. Половинная педаль, способствуя ощущению протяжённости звучания, должна меняться на третьей доле такта (62–65 тт.), а позже – на каждой новой гармонии (63–69 тт.). По мере того, как мелодия перемещается в более высокий регистр, сопровождение становится более прозрачным.

В заключительных тактах произведения педализация должна быть особо гибкой: необходима её быстрая смена и неглубокий нажим. Здесь более уместно использование прозрачной полупедали и четвертьпедали. В 70 такте педагог рекомендует брать её на восьмой ноте *соль* в конце каждой доли. Последнее мягкое взятие педали на звуке *соль* (затакт восьмой длительности к первой доле 71 такта) должно быть самым продолжительным (71–72 тт.), т.к. оно закрепляет тональность одноимённого мажора, эффектно оттеняющего блики света в конце произведения (октавное удвоение на ноте *до* в левой руке и арпеджированное тоническое трезвучие – в правой).

Новелла В. Загорского [4] попала в руки Л. Ваверко буквально из-под пера автора. Это сочинение в качестве обязательной отечественной пьесы было получено ею при подготовке одного из её учеников к 1-му Республиканскому конкурсу юных исполнителей в Молдове (1963) за месяц до его исполнения.

Наиболее трудным моментом исполнения Л. Ваверко считает быстрое и чёткое переключение с одного контрастного образа на другой, т. к. само название *Новелла* подразумевает калейдоскоп настроений. Пьеса основана на противопоставлении двух тем, первая из которых носит речитативно-декламационный характер (появление в 10-м такте сочинения), а вторая – танцевально-скерцозный (экспонирование с последней доли 34 такта). Внезапное чередование данных контрастных образов создаёт целый комплекс непростых артистических задач, стоящих перед пианистом в произведении.

Исполнителю данной виртуозной пьесы Л. Ваверко предлагает несколько видов артикуляции, которую она предложила в своей методической работе [5, с.70-75]. Один из них касается видоизменения авторских акцентов в правой руке на первой доле в 1-м и 3-м тактах, а также на синкопированной второй доле в 3-м и 4-м тактах жизнеутверждающей темы, обрамляющей произведение (первый и заключительный период сочинения). Штрих *tenuto* педагог предлагает использовать на коротком затакте ко

второму такту (восьмая нота *соль-диез* в правой руке). Она считает, что данные коррекции необходимы для воссоздания атмосферы задора и напористости.

Второй тип артикуляции, поставленный педагогом вместо авторского штриха *staccato*, относится к последнему дойнообразному проведению певучей темы (*dolce*) в конце произведения (163–177 тт.), звучащей в среднем голосе правой руки. Л.Ваверко предлагает исполнять её широким объединяющим жестом, штрихом *tenuto* (*portamento*). Внесенное изменение поможет более выпукло и выразительно прослушать основной интонационный рельеф мелодии.

В заключение данной статьи отметим основные моменты, на которые педагог Л. Ваверко фиксирует внимание учащегося во время работы над произведениями молдавских авторов:

1. лёгкое и квази-импровизационное исполнение триолей, мордентов, форшлагов, виртуозных гаммообразных пассажей, *glissando* и других традиционных приёмов лэутарской техники,
2. контрастное сопоставление тональностей (паралельный и одноимённый мажор-минор, и др.),
3. выразительное прослушивание секундовых дойнообразных (вводнотоновых) интонаций, их мелодическая связь и фразировка, достижение протяжённости звучания в кантилене, аккуратная педализация,
4. бравурное исполнение скачков, движения двойными нотами и широкими интервалами в быстром темпе,
5. достижение характера игривости и задора при сопоставлении дальних регистров,
6. устойчивое и фундаментальное прослушивание органного пункта на тоническом басы или на интервале чистой кварты (квинты), имитирующей звучание народных инструментов,
7. тонкое использование агогики: темп *rubato*, некоторая капризность (замысловатость) звучания при переменности ритма (метрического рисунка),
8. достижение быстрого переключения и ярких контрастов при сопоставлении различных характерных картин и образов (песня – танец, декламационность – скерцозность и др.)
9. искусное подражание (имитация) тембрам и характерным особенностям звукоизвлечения на молдавских народных инструментах (най, кавал, цимбал, флуер, скрипка и др.) средствами фортепиано.

Библиографические ссылки:

1. *Piese pentru pian*. Alc. și ediție îngrijită de L. Vaverco; red. E. Tcaci. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1971.
2. ZAGORSCHI, V. *Cântec de leagăn* (din *Sonata F-dur*). Chișinău: Editura de Stat a Moldovei, 1958.
3. ПОЖАР, С. *К таинствам пианизма: Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко*. Кишинев: Центральная Типография, 1999.
4. ЗАГОРСКИЙ, В. *Новелла*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1965.
5. ВАВЕРКО, Л. *Работа над музыкальным произведением*: Методическая разработка. Кишинёв: КГУ, 1987.

PARTICULARITĂȚI ALE FORMEI ȘI STILULUI *BALADEI* DE CIPRIAN PORUMBESCU ÎN TRATAREA INTERPRETATIVĂ A LUI SERGHEI LUNCHEVICI

THE MUSIC FORM AND STYLE OF *BALLADA* BY CIPRIAN PORUMBESCU IN THE MUSICAL PERFORMANCE VISION OF SERGHEI LUNCHEVICI

ZINAIDA BRÎNZILĂ-COȘLEȚ,

Lector superior,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. Autorul prezintă câteva particularități specifice unei interpretări de excepție a acestei lucrări de referință din repertoriul național pentru vioară – cea a maestrului violonist S. Lunchevici. De asemenea, sunt prezentate un șir întreg de date biografice ale interpretului, cât și trăsături ale formei și structurii muzicale a creației date. Autorul s-a oprit și asupra unor detalii de ordin interpretativ, aducând, prin acest demers, un omagiu de recunoștință atât marelui nostru înaintaș, cât și celui care a fost unul din cei mai faimoși violoniști de muzică populară de Moldova.

Cuvinte-cheie: S. Lunchevici, formă, stil de interpretare, *Balada* de C. Porumbescu.

Summary. The author presents some peculiarities of the exceptional performing of one of the most known works from national violin repertoire – that of maestro S. Lunchevici. She also presented some biographical dates referring to the great violinist as well as some music form and style features of *Balada*. The author reveals a couple of performing details and brought thereby a homage of gratitude for our great precursor as well as to one of the most famous folk music violinist from Moldova.

Keywords: S. Lunchevici, musical form, performing stil, *Balada* by C. Porumbescu.

Dintre diversele caracteristici ale manierei interpretative a maestrului S. Lunchevici sunt de remarcat virtuozitatea tehnică, temperamentul interior, sonoritatea catifelată a viorii, jocul actoricesc inspirat, intuiția muzicală ieșită din comun – trăsături ce pun în evidență, întregesc și definesc stilul său interpretativ de o complexitate unică. Toate acestea se amplifică și se întregesc în mod original atunci când sunt conjugate cu una din lucrările cele mai reprezentative din repertoriul său – *Balada* de Ciprian Porumbescu. Publicistul N. Morăraș afirma: „Consider că dacă ilustrul nostru violonist Serghei Lunchevici nu ar fi avut în patrimoniul operei sale inegalabile nimic mai mult decât *Balada* lui Ciprian Porumbescu, chiar și acest lucru, chiar și acest pas curajos pe care l-a făcut i-ar permite să-și înveșnicească numele. Cum de a reușit maestrul în acei ani de teroare ideologică agresivă și suprasaturată de obscurantismul ofensiv să repună în circuitul valorilor perene una dintre nemuritoarele perle ale culturii și spiritualității naționale rămâne a fi o enigmă sau poate o binecuvântare a Providenței” [1, p. 33]. Este semnificativ faptul că interpretarea de excepție a acestei lucrări i-au adus lui Serghei Lunchevici titlurile de glorie – Artist al Poporului și Premiul de stat al URSS. Anume astfel ni se arată astăzi, schițat succint, portretul acestui artist care nu tindea spre un succes ușor, care-și apăra curajos și cu înverșunare ideile, care refuza orice compromis datorită înaltei sale culturi generale și muzicale. În publicațiile timpului vom găsi aprecieri elogioase și comentarii analitice de consistență la acest capitol.

O serie de articole semnate de autori din presa periodică din Republica Moldova cât și din presa străină și-au propus să profileze imaginea-portret a acestui mare violonist care a dominat scena în cea de-a doua jumătate a secolului trecut. În primul rând este de remarcat monografia lui Gleb Ciaicovschi-Mereșanu [1], consacrată remarcabilului violonist, cât și consemnările unor muzicologi și critici, printre care îi menționăm pe Constantin Rusnac, Tudor Marin, Mihai Cimpoi, Anatol Ciocanu, Ludmila Doroș ș.a.

Serghei Lunchevici s-a afirmat destul de timpuriu ca un violonist dăruit cu calități interpretative tehnice și expresive deosebite, căpătate prin studii asidue, în condiții deosebit de dificile,

dar pe care le-a depășit ca nimeni altul. Cu trecerea anilor s-au ivit și celelalte preocupări, ca la-turi definitorii ale personalității sale artistice: dirijor de orchestră, compozitor, aranjor de mare sensibilitate, rămânând fidel textului muzical genuin al melodiilor populare autohtone.

Încă în 1958, sunt remarcate meritele lui Serghei Lunchevici la un concurs de la Moscova. Profesorul său de vioară I. Dailis povestea: „Pe când Serghei era în anul IV la Conservator, a fost invitat pentru a susține probele de admitere la Conservatorul P. I. Ceaikovski din Moscova pregătind atenției comisiei de admitere *Concertul* pentru vioară și orchestră de A. Maciavariani, pe care l-a executat în fața ilustrului violonist sovietic L. Kogan care a apreciat înalt măiestria interpretativă a tânărului violonist. Conducerea Conservatorului din Moscova i-a propus atunci lui talentatului violonist să-și continue studiile la această prestigioasă instituție muzicală. Nu-mi aduc aminte din ce motive această propunere nu a fost realizată” [1, p. 13].

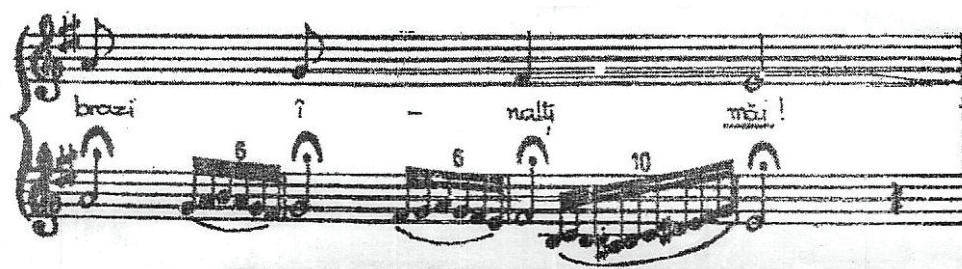
Bibliografia de specialitate atestă și interesul sporit de-a lungul timpului pentru personalitatea lui Ciprian Porumbescu. Tinerețea sa zbuciumată, talentul componistic ieșit din comun, tragișmul său existențial au captat atenția unor autorități notorii ale științei muzicologice. Dotat cu o intuiție muzicală genială, Ciprian Porumbescu și-a imprimat personalitatea artistică pe fiecare din compozițiile sale, fie că e vorba de un cântec popular, o serenadă sau o scenetă de concert. Abundența melodică, spontaneitatea ritmică și varietatea armonică prezentă la un tânăr căruia nu i-a fost dat să aibă un mediu de tradiții artistice și nici îndrumători deosebit de înzestrați, este un lucru care uluiește pe ascultători și pune pe cercetători în fața unicității talentului acestuia.

Prin ce l-a atras pe Serghei Lunchevici această bijuterie muzicală din categoria miniaturilor instrumentale de cameră „ce se inspiră din genul de doină, baladă și romanță”, după cum o caracterizează Octavian Lazăr Cosma [2, p. 401]. Același autor evidențiază caracterul liric-epic-meditativ al piesei precum și rolul principal al viorii în desfășurarea discursului muzical [2, p. 401]; de asemenea este precizată structura formei de lied a baladei, fapt relevat și de Irina Zamfira Dănilă [3, p. 44]. Compusă în 1880, piesa a fost concepută pentru vioară și pian, ca un tribut tendințelor de epocă, perioadă în care apar mai multe colecții de folclor cu acompaniament de pian (Francois Rouschitzki, Ioan Wachmann, Carol Miculi, Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella ș.a.).

Ținem să menționăm faptul că aranjamentul orchestral al versiunii interpretative a *Baladei* a fost efectuat la rugămintea lui Serghei Lunchevici, de către Stepan Stoianov, cunoscut profesor și teoretician, care a utilizat, pentru grupul din șase viori al orchestrei *Fluieraș*, acorduri ale treptelor principale combinate cu cele secundare, manifestând preferințe pentru acordurile treptei a doua în diferite răsturnări și evoluția melodiei spre cadență, concomitent cu lărgirea tempoului, cu prezența coroanelor expresive.

Majoritatea criticilor citează doina, ca specie folclorică tratată în partea întâia a lucrării, precum și contrastul dinamic și expresiv al celei de-a doua teme față de prima. Ca formă arhitectonică *Balada* este tristrofică, prima perioadă, dublă, este alcătuită din două fraze de tip în ascensiune, debutând din registrul grav al viorii cu formule ritmice de triolet pe șaisprezecimi și pe optimi și triolet punctat. Cea de-a doua frază are o desfășurare descendentă pe ritm similar. Prima temă își are sorginea în melodia unei doine moldovenești, intitulată *Munților cu brazi înalți*, detaliu remarcat și de muzicologul Virgil Medan [4, p. 68]. Tema se remarcă prin parcursul melodic, ornamentat cu melisme, cât și prin formulele ritmice excepționale, prezența coroanelor, elemente caracteristice melodicii de doină și ritmul parlando-rubato:





Perioada a treia, alcătuită din două fraze simetrice, pregătește revenirea la prima temă a *Baladei*, în stil de doină, dar care deja denotă anumite tangențe cu melodia de romanță populară, structurată pe desenul melodic ascendent-descendent, cu o culminație pe indicația *poco a poco crescendo*, pe acordul tonicii, mi minor. Expresia contrastantă deschisă, luminoasă, aparent veselă vine să încheie mesajul, conferind integritate întregii părți, dar și piesei în ansamblu.

Strofa următoare, în măsura 4/4, de metru binar are trei perioade, pe ritm de șaisprezecimi, se impune într-un caracter de virtuositate briliant, având o culminație gradată, ce-i imprimă o expresie dinamică dansantă. Linia melodică din perioada următoare poartă un caracter evocator, melancolic, în descendență, fiind bogat ornamentată. Se conturează o nouă strofă, prin reluarea primelor două idei muzicale, cu rol de repriză și concluzie.

Pentru Serghei Lunchevici, interpret violonist înzestrat și cu talent scenic, linia melodică a primei perioade a lucrării apare atractivă prin starea concentrată de tensiune emoțională, încărcătură ce predispune la exprimarea sentimentelor de dor, nostalgie, meditație profundă. Impresionat de aceste repere afective, Serghei Lunchevici, asociază, într-o manieră profund romantică, dezvoltarea liniei melodice a *Baladei* cu zborul unui pui de barză - la început plătând, nesigur, dar care planează în euforia înaltului spre soare, luptă, aspiră, înfrânge rezistența mediului ostil, învinge.

Având o pregătire academică temeinică, violonistul Serghei Lunchevici a avut inspirația de a descifra aluziile folclorice incrustate în melodia piesei, valorificând melosul popular cu mijloace componistice omofone exclusiv tonale, apelând la tiparele muzicii clasice. Violonist de o mare forță spirituală, excelând prin acuratețe tehnică naturală, ținută scenică, amplitudinea mânuirii arcușului, intonație impecabilă ce poate fi urmărită în cele mai rapide pasaje, interpretarea lui însumează factorii de bază care-i conferă acesteia originalitate și forță de convingere în transmiterea conținutului muzical. În viziunea sa interpretativă, care i-a imprimat încărcături afective profunde, detalii și inovații rafinate, *Balada* lui Ciprian Porumbescu a rămas și în continuare una din capodoperele muzicii instrumentale culte, cu amprente clare ale spiritualității românești. Prin toate astea, lucrarea impresionează de la primele acorduri și rămâne impregnată în memoria publicului meloman.

Referințe bibliografice:

- CEAICOVSCHI-MEREȘANU, G. *Serghei Lunchevici*. Chișinău: Literatura artistică, 1982.
- LAZĂR COSMA, O. *Hronicul muzicii românești*, vol. IV. București: Editura muzicală, 1976.
- DĂNILĂ, I. Z. *Balada de Ciprian Porumbescu – creație reprezentativă a muzicii culte bucovinene*. În: *Ciprian Porumbescu necunoscut. Festivalul European al artelor C. Porumbescu, ediția a 3-a*. Suceava, Editura Lidana, 2013, p. 44-49.
- MEDAN, V. Originea folclorică a *Baladei* lui Ciprian Porumbescu. În: *Ciprian Porumbescu (1853-1883). Studii privind viața și opera compozitorului, Aunrul Muzeului Județean*, Suceava, 1983, p.67-70.
- SÂRBU, I. *Vioara și maeștrii ei de la origini până azi*. Galați: Editura Porto-Franco, 1994.

**TRADIȚIE ȘI CONTINUITATE ÎN SURSELE PSALTICE AUTOHTONE
(ÎN BAZA DESCRIERII CODICOLOGICE ȘI A CONȚINUTULUI LITURGIC AL UNUI MANUSCRIS DIN COLECȚIA MĂNĂSTIRII NOUL NEAMȚ, ANMR, FOND NR. 2119, INV. 4, U. P. 2)**

THE TRADITION AND CONTINUITY OF LOCAL PSALTIC SOURCES
(BASED ON CODICOLOGICAL DESCRIPTION AND LITURGICAL CONTENT OF THE MANUSCRIPT FROM NOUL NEAMȚ MONASTERY COLLECTION, NARM NR. 2119, INV. 4, U. P. 2)

MARGARITA CIORICI,

Conferențiar universitar, doctor în studiul artelor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

SILVIA CORLĂTEANU-GRANCIUC,

Conferențiar cercetător, doctor în istorie,
Institutul de Istorie al AȘM

Rezumat. În centrul atenției autoarei se află manuscrisul nr. 2, din Colecția Mănăstirii Noul Neamț, fiind datat cu anul 1832. Cartea cu numeroase heruvime și axioane, preponderent în limba greacă, semnate de Petru și Grigorie Lampadarie, Hurmuz, Grigorie Protopsaltul, Kiril din Tinos, Ioan Kladas, Daniil Protopsaltul, Petru Vizantie etc. a fost cercetată din punct de vedere al conținutului liturgic. Autoarea apreciază valoarea acestui manuscris muzical pentru tradiția locală de cântare bizantină. Au fost identificate numele autorilor de muzică bizantină și de tradiție bizantină, au fost atestate numeroase creații ale autorilor bizantini și români. Prin acest studiu, manuscrisul nr. 2 din Colecția Mănăstirii Noul Neamț va intra în circuitul cercetării muzicologice, iar unele din tainele pe care le ascunde vor fi dezvăluite, spre o mai bună cunoaștere a istoriei și culturii țării noastre.

Cuvinte-cheie: tradiție bizantină, manuscris, muzica bizantină, copist, Petru Lampadarie, Grigorie Lampadarie, Hurmuz, Grigorie Protopsaltul, Kiril din Tinos, Ioan Kladas, Daniil Protopsaltul, Petru Vizantie, Mănăstirea Noul Neamț, eh, Dometian, folio, serviciul divin, Colecția Mănăstirii Noului Neamț, (ANRM, Fond nr. 2119, inv. 4, u.p.2).

Summary. In the spotlight is the author manuscript no. 2 which is a part of New Neamt monastery collection, it is dated 1832. The book with numerous Cheruvim songs and Axions mainly in Greek, belonging to Petru and Grigorie Lampadarie, Hurmuz, Grigorie Protopsaltis, Kiril of Tinos, Ioan Kladas, Daniil Protopsaltis, Petru Vizantie etc. was investigated in terms of liturgical content. The author appreciates the value of this music manuscript for the local tradition of Byzantine scales. The authors' names were identified of Byzantine music and Byzantine tradition, were confirmed numerous creations of Byzantine and Romanian authors. Through the study of the Byzantine manuscript no. 2 of the New Neamt monastery collection, it will enter into the musicological research circuit and some of the secrets that have been hidden will be disclosed, for a better understanding of the history and culture of our country.

Keywords: Byzantine tradition, manuscript, Byzantine music, copyist, Petru Lampadarie, Grigorie Lampadarie, Hurmuz, Grigorie Protopsalt, Kiril din Tinos, Ioan Kladas, Daniil Protopsalt, Petru Vizantie, Noul Neamț, eh, Dometian, folio, Divine service, The Collection of the Noul Neamț Monastery, (ANRM, Fond nr. 2119, inv. 4, u.p.2).

Moștenirea muzicală a Colecției de manuscrise ale Mănăstirii Noul Neamț este puțin studiată, cercetarea manuscriselor se află în faza sa primară. Numărul lucrărilor științifice dedicate muzicii din manuscrisele nou-nemțene nu depășește cifra zece, printre care putem menționa studiile semnate de dr. I. Suhomlin-Ciobanu, dr. V. Vasile și de subsemnata [1; 2; 3]. Scopul acestui articol constă în descrierea codicologică a unuia din manuscrisele muzicale de tradiție bizantină care provine din fondul arhivistic al acestei mănăstiri basarabene.

Titlul: Practica notelor muzicii de cult.

Conținutul: Cântări liturgice, în limba greacă și română chirilică.

Data: manuscris copiat în anul 1832.

Formatul și dimensiunile cărții: 4° (11×16,6), 378 file.

Tipul de scriere: Cursiv.

Elemente exterioare: Este legat, îmbrăcat în piele de culoare roșcată, care, cu timpul, și-a intensificat nuanța devenind maronie. Notele și textele au fost scrise cu cerneală roșie și neagră; inițialele sunt scrise cu chinovar. Scoarța (coperta) din carton, acoperită cu piele încrustată cu desen aurit.

Cote arhivistice mai vechi: (de pe ștampile) nr. 11, 165, 179, conform registrelor cărților Mănăstirii Noului Neamț.

Ștampile: Manuscrisul are prezente 2 ștampile ale Bibliotecii Mănăstirii Noului Neamț.

Descriere detaliată:

Coperta: Pe suprafața scoarțelor – având dimensiunile de 10,5 pe 16,6 – se văd încrustații de chenare cu motive ornamentale, de linii orizontale, verticale și oblice, de cerculețe și puncte – așa cum se pot observa în fotocopiile alăturate. Chenarul de pe coperta manuscrisului are ornamente în forma unei rame constituite din linii, desene și puncte, suflate cu particule aurii. În toate cele 4 colțuri ale chenarului, în interior sunt poziționate 4 flori cu 8 petale constituite din 8 linii auriate. Dacă coperta are chenarul constituit din 3 rânduri de ornament (de la interior spre exterior: linie punctată, ornament, linie dreaptă), atunci partea exterioară a manuscrisului păstrează desenul ornamental fără linia punctată. Colțurile copertelor sunt ușor deteriorate. Starea manuscrisului este bună. Pe verso-ul copertei din spate stau scrise, cu cerneală maronie închisă, în româno-chirilică, cu suprascrieri, următoarele: „Din tinerețile mele multe patimi se luptă cu mine Doamne Iisuse Hristoase fiul lui Dumnezeu pre dulce miluieștemă pre mine păcătosul.”

Cotorul este ornamentat cu aceleași ornamente ca și copertile. Desenele sunt poziționate în trei rânduri plasate orizontal. Fiecare dintre aceste rânduri conține câte 2 elemente florale ca și pe copertă.

Interiorul: Manuscrisul a fost scris în întregime pe hârtie. O analiză minuțioasă a filelor ne permite să observăm pe unele dintre ele fragmente de filigrane, dar formatul prea mic al paginilor nu ne dă posibilitatea să identificăm filigranele pentru o mai clară descriere a locului de origine a hârtiei. Pe hârtie pot fi observate, cu claritate, pe fiecare filă, așa numitele „pontuseau”, câte 4 linii poziționate vertical la o distanță de 30 mm.

Foaia de hârtie are dimensiunea 11×16 cm cu oglinda paginii de 7,5×12 cm, variabilă pe orizontală, având scrise 14 rânduri (muzică și text) pe fiecare pagină. Cerneala folosită este, în ambele manuscrise, neagră – pentru semnele fonetice ale notației muzicale și pentru textul literar – și roșie pentru frontispicii, inițiale, rubrici, însemnări tipiconale, specificarea autorilor, semne hironomice, mărturii, ornamente etc. Pe fila 7 jos apare inscripția în româno-chirilică: „Această carte easte dată de mine...”, continuare pe fila 8 „...ierodiaconului Feofan, ca să o aibă.”

Fila 9 „...nestrămutată de la sine, însă...”

Fila 10 „...voie nu are a o vinde sau a o schimba...”

Fila 11 „...sau a o dărui, sau a face ceva voi cu...”

Fila 12 „...dânsa, în scurt nu are voie a o înstreina...”

Fila 13 „...dintru acest Paisiesc Sobor. 1832, august 21.” Semnătură: „Domentian Starețul”. Pe aceeași filă este prezent sigiliul, probabil al starețului. Sigiliu în tuș de culoare neagră, aplicat pe marginea de jos a filei ceea ce face să nu fie păstrat în întregime ci doar parțial, pare să aibă formă ovală. Pe sigiliu sunt prezente literele chirilice **ИМНН**.

De pe fila 14 pana pe fila 18 se vede un text scris apoi șters, este ilizibil, dar ne-ar indica faptul că totuși, din anumite considerente, fraza scrisă a fost ștersă. Inscripția a fost ștersă cu insistență, astfel, încât pe unele pagini, hârtia a fost deteriorată.

Ștampile: Pe prima filă a textului scris în culori negru și roșu cu ornamente bogate sunt prezente două ștampile cu cotele Bibliotecii Mănăstirii Noului Neamț. Prima, poziționată sus

în colțul din dreapta, este de culoare verde, în formă ovală scrisă în limba română și reprezintă o șampilă tipică din perioada interbelică. Pe șampilă sunt inscripționate: Biblioteca Sf. Mănăstiri Noul Neamț, Nr. __, Chițcani, județul Tighina. Anul 1932. Șampilă aplicată este bine păstrată, lizibilă. Numărul de inventar al manuscrisului, conform registrului bibliotecii (probabil) este : 179 I-C.

A doua șampilă este situată pe aceeași filă, dar de culoarea violetă. Are aceeași formă, ovală, aceleași inscripții, același an 1932, doar culoarea o deosebește de prima șampilă și are un alt număr de inventar 165.

Șapte din cele cinsprezece manuscrise muzicale ce fac parte din *Colecția Mănăstirii Noul Neamț* sunt executate într-o perioadă cuprinzând peste o sută de ani (1832-1935). Pe parcursul cercetării am identificat numele copiștilor care au realizat unele manuscrise muzicale bizantine din această colecție. Cei cinci copiști numele cărora au fost stabilite de noi pe baza însemnărilor din cărțile muzicale și conform Catalogului părintelui Andronic, menționate în descrierea manuscriselor, sunt: ieromonahul Andronic (nr. 4, 5, 6), ierodiaconul Calistrat Galactionovici (nr. 12), psaltul Ștefan Tataru (nr. 3), ierodiaconul Pavel Brodu (nr. 14) și starețul Dometian (nr. 2). Trei autori – Andronic, Calistrat Galactionovici și Dometian – sunt originali din Lavra Neamț [3].

Manuscrisul nr. 2 este datat de către paleograful V. Ovcinnicova-Pelin cu anul 1832. Spre confirmarea acestui fapt, pe filele 7-13 se găsește inscripția de donație făcută de starețul Dometian: „Aceasta carte este dată de mine ierodiaconului Theofan... nestramutat de la sine, înșă voie nu are a o vinde sau a o dăru, sau a face ce va voia cu dânsa, în scurt, nu are voie a o înstrăina dintru acest Paisii Sobor. 1832 august 21” [4]. Conform Catalogului din anul 1884, acest manuscris figurează sub numerele 11, 12 și este caracterizat de către p. Andronic drept „Carte cu cântări trebuincioase la Liturghie, peste tot anul, care după cum se vede însemnat în ea, sau dăruit de precuviosul părintele nostrum starețul Dometian: părintelui nostrum Theofan, când se afla ierodiacon” [4]. După părerea noastră, starețul Dometian putea fi copistul acestei cărți solide și voluminoase. Numele starețului Dometian l-am întâlnit în lucrarea lui Vasile Vasile, care afirmă că Dometian a fost egumenul Mănăstirii Neamț în anul 1856: „În vremea stăreției lui Dometian, foarte mult era împodobită această monastire...” [2, p. 78].

Suplimentar la faptele cunoscute, aceasta ne dă motiv să presupunem că manuscrisul a fost realizat în lăcașul Neamț, drept confirmare servind referirea la *Paisii Sobor*, anul în care a fost scrisă cartea (1832) și chiar unele date din biografia p. Theofan, care într-adevăr a fost ierodiacon la Mănăstirea Neamț.

Cartea cercetată de noi conține numeroase heruvici și axioane, preponderant în limba greacă, care aparțin lui Petru și Grigorie Lampadarie, Hurmuz, Grigorie Protopsaltul, Kiril din Tinos, Ioan Kladas, Daniil Protopsaltul, Petru Vizantie etc.

La o categorie de cântări, numele autorilor au fost scrise de copist, la o altă categorie au fost trecute, în loc de numele autorului, indicația τοῦ αὐτοῦ (a aceluiași), în ambele cazuri la începutul piesei, sau deasupra ori dedesubtul acesteia. La a treia categorie de cântări prezintă numeroase greutăți stabilirea numelui autorilor deoarece lucrările respective nu au elemente suficiente de identificare.

Textul propriu-zis al cântărilor a fost scris de copist, după cum am indicat în mare parte, în greacă, dar nu întotdeauna numai cu literele alfabetului grec. Destul de des în scriere observăm un amestec al alfabetelor grec și chirilic. Acest fapt datorează unei practici îndelungate a celor două limbi, greacă și slavonă, în biserica ortodoxă în spațiul Țărilor Române.

Merită de remarcat faptul că printre cântările grecești se strecoară și unele în limba română (de exemplu, heruvicul „moldovenesc” glasul 1 Pa (f.119), „axioanele prazdnichilor, peste tot anul. Septembrie: DI (14), a Crucii”, glasul Vu (f.140), „asemene moldovenește” glasul 6 Pa (f. 311).

Indexul analitic al cântărilor este ordonat după apariția lor în manuscris și, după părerea noastră, va indica cele mai necesare date de recunoaștere a cântărilor:

Numărul de ordine;
 Folio;
 Incipitul textului cântării;
 Ehul;
 Autorul;
 Însemnările marginale;
 Slujba căreia aparține cântarea.

INDEXUL ANALITIC AL CÂNTĂRILOR

Nr.	Folio	Incipitul textului cântării	Ehul	Autorul	Însemnări marginale	Slujba căreia aparține cântarea
1.	1r	Ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε	1	Ποίημα Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου	Εἰς τὰς Δεσποτικὰς ἑορτὰς	Liturghie
2.	1r	Δύναμις ὅσοι εἰς Χριστὸν ἐβαπτίσθητε	1	Ποίημα Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου	Εἰς τὰς Δεσποτικὰς ἑορτὰς	Liturghie
3.	1r	Δύναμις τὸν σταυρὸν Σου	2	Πέτρου Πελοποννησίου	Εἰς τὴν εορτὴν τοῦ τημίου σταυροῦ	Liturghie
4.	1v	Δύναμις Ἅγιος ὁ Θεὸς	2	-	-	Liturghie
5.	1v	Ἀλληλούια	2	-	Δεύτερος ἐκ τοῦ Δι	Liturghie
6.	2v	Ἀλληλούια	3 pl.	-	-	Liturghie
7.	3r	Ἀλληλούια	4 pl.	-	-	Liturghie
8.	3v	Ἀλληλούια	1 pl.	-	-	Liturghie
9.	4r	Νε Δύναμις Ἅγιος ὁ Θεὸς	2	-	-	Liturghie
10.	4v	Νε Δύναμις Ἅγιος ὁ Θεὸς	2	-	-	Liturghie
11.	6r	Ἅγιος ὁ Θεὸς	2	-	-	Liturghie
12.	7r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1 pl.	Τῷ παρῶν κῆρ Δανιὴλ Προτωπάλτη	Ἀρχὴ στῷ Θεῷ καὶ τῶν χερουβικῶν	Liturghie
13.	10r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
14.	13v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3	παρὰ Δανιὴλ	του χερουβικόν	Liturghie
15.	16r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1 pl.	Πέτρου Λαμ: τοῦ Πελοπο:	Ἔτερα χερουβικὰ	Liturghie
16.	18v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	παρὰ Πέτρου Λαμ:	ε' χερουβικόν	Liturghie
17.	20r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3	παρὰ Πέτρου Λαμ: τοῦ Πελοποννίσου	ς' χερουβικόν	Liturghie
18.	22r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4	παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου	Ζ' χερουβικόν	Liturghie
19.	23v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1 pl.	τοῦ αὐτοῦ Πέτρου	η' χερουβικῶν	Liturghie
20.	26r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	παρὰ Πέτρου Λαμδαδα.	θ' χερουβικῶν	Liturghie
21.	28r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3 pl.	παρὰ Πέτρου Λαμ:	10 χερουβικῶν	Liturghie
22.	29v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
23.	31v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3	παρὰ Πέτρου Βυζ.	Ἔτερα κατ' ἤχον ἀσματουργιθέντα	Liturghie
24.	33v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	Πέτρου Πρωτ.	ΙΓ' χερουβικόν	Liturghie
25.	35v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1 pl.	-	-	Liturghie
26.	37v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4	-	-	Liturghie
27.	39v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1 pl.	-	-	Liturghie
28.	41v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	-	-	Liturghie
29.	43v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3 pl.	-	-	Liturghie
30.	45r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4 pl.	-	-	Liturghie
31.	47r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1	Κίριου Γρηγορίου Λαμ.	Ἔτερα χερουβικὰ κατ' ἤχον ἀσματουργηθέντα παρα του μουσικολαγιωτάτου	Liturghie

32.	50v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
33.	54r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
34.	57v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
35.	61r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
36.	64v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
37.	68v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
38.	72v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
39.	76v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
40.	78v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	-	-	Liturghie
41.	80r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3	-	-	Liturghie
42.	82v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4	-	-	Liturghie
43.	84r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1 pl.	-	-	Liturghie
44.	86r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	-	-	Liturghie
45.	88r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3 pl.	-	-	Liturghie
46.	90r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4 pl.	-	-	Liturghie
47.	92r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1	-	Aceste heruvici dupre glasuri sau ...?...de pre heruvi lui Hurmuz	Liturghie
48.	93v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2	-	-	Liturghie
49.	95r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3	-	-	Liturghie
50.	96v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4	-	-	Liturghie
51.	98r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1 pl.	-	-	Liturghie
52.	99v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	-	-	Liturghie
53.	101r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3 pl.	-	-	Liturghie
54.	102v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4 pl.	-	-	Liturghie
55.	104v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1	Κυρ Μηχαλακε	-	Liturghie
56.	106r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2	Κὺρ Νικολάου Κομνινοῦ	-	Liturghie
57.	107v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3	Νικολάου Κομν:	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
58.	109r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4	Κὺρ Κυρίλλου	-	Liturghie
59.	111r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1 pl.	ποίημα κύρ Διωνισιου	-	Liturghie
60.	112v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
61.	114r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
62.	116r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4 pl.	-	-	Liturghie
63.	118r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1	Πέτρου τοῦ Πελοποννησιου	-	Liturghie
64.	119r	Cei pre heruvimi	1	-	moldovenești	Liturghie
65.	120v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	Γρηγορίου Λαμπαδαριου	-	Liturghie
66.	121v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
67.	122v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3	Γρηγορίου Λάμ:	-	Liturghie
68.	124r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3	Πέτρου Λαμπα:	-	Liturghie
69.	125v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
70.	126v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
71.	127v	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
72.	129r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	1 pl.	Κὺρ Μηχαλάκε	-	Liturghie
73.	131r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	2 pl.	Γρηγορίου Λαμ.	-	Liturghie
74.	132r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4	-	Διατον.	Liturghie
75.	133r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3 pl.	Πέτρου Πελοποννησιου	-	Liturghie
76.	134r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	3 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
77.	135r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
78.	136r	Οἱ τὰ Χερουβίμ	4 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
79.	137r	Γεύσασθε καὶ ἴδετε	4 pl.	-	-	Liturghie
80.	138v	Nŭn aî dυνάμεις	1	-	ποιημα	Liturghie
81.	140r	Κατευθυνθήτω ἡ προσευχή μου	1	-	-	Liturghie
82.	140r	Să se îndrepte rugăciunea mea	1	-	-	Liturghie

83.	140v	Μυστικῶς εἰ Θεοτόκε παράδεισος	4 pl.	Πέτρου	Axioanele prazdnicilor preste tot anul, septevrie 14, a crucii	Liturghie
84.	141r	Ἀλλότριον τον μητέρων ἡ παρθενία	4 pl.	Γεωργίου	-	Liturghie
85.	141r	Μεγάλυνον ψυχὴ μου	1	-	la naștere	Liturghie
86.	141v	Μυστηριον ξενον	-	-	-	Liturghie
87.	141v	Μεγάλυνον ψυχὴ μου	2	a lui Petru	la botez	Liturghie
88.	142r	Ἀπορεῖ πάσα γλῶσσα	2	-	-	Liturghie
89.	142r	Θεοτόκε ἡ ἐλπίς	3	Πέτρου	-	Liturghie
90.	142v	Ἐν νόμῳ σκιά καὶ γράμματι	4 pl.	-	-	Liturghie
91.	142v	Ἄγγελοι τὴν εἰσοδον	1	-	-	Liturghie
92.	143r	Εὐαγγελίζου γῆ χαρὰ μεγάλη	4	-	la bunavestire	Liturghie
93.	143v	Θεὸς Κύριος	4	-	sfârșitul	Liturghie
94.	144r	Ὁ ἄγγελος ἐβόα τῇ Κε χαριτωμένη	1	-	-	Liturghie
95.	144v	Ὁ τόκος σου ἄφθορος ἐδείχθη	4	-	-	Liturghie
96.	144v	Marește suflete al meu	1 pl.	-	-	Liturghie
97.	145r	Pre tine Maica lui Dumnezeu	1 pl.	-	-	Liturghie
98.	145r	Χαίροις ἄνασσα μητροπάρθενον κλέος	4	-	-	Liturghie
99.	145v	Αἱ γενεαὶ πάσαι	1 pl.	-	-	Liturghie
100.	146r	Ἄξιον ἐστὶν ὡς ἀληθῶς	1 pl.	-	-	Liturghie
101.	147r	Cuvine-se cu adevărat	1	-	-	Liturghie
102.	147v	Ἄξιον ἐστὶν ὡς ἀληθῶς	2	-	-	Liturghie
103.	148v	Ἄξιον ἐστὶ ὡς ἀληθῶς	3	-	-	Liturghie
104.	149r	Ἄξιον ἐστὶν ὡς ἀληθῶς	4	-	-	Liturghie
105.	149v	Ἄξιον ἐστὶν ὡς ἀληθῶς	1 pl.	-	-	Liturghie
106.	150v	Ἄξιον ἐστὶν ὡς ἀληθῶς	2 pl.	-	-	Liturghie
107.	151r	Ἄξιον ἐστὶν ὡς ἀληθῶς	3 pl.	-	ἀτζέμ	Liturghie
108.	151v	Ἄξιον ἐστὶν ὡς ἀληθῶς	4 pl.	παρὰ κυρίου Ἰωσήφ τοῦ μονάχου	-	Liturghie
109.	153r	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1	παρὰ Δανιὴλ Προτ:	-	Liturghie
110.	154r	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	2 pl.	-	-	Liturghie
111.	155v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
112.	157r	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	4	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie
113.	158v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1 pl.	-	-	Liturghie
114.	160r	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	2 pl.	-	τοῦ αὐτοῦ	Liturghie

115.	161v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3 pl.	-	Ζ' κοινονυκῶν	Liturghie
116.	162v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	4 pl.	-	Η' κοινονύκ	Liturghie
117.	164r	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1	Πέτρου Βυζαντίου	-	Liturghie
118.	166r	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	2 pl.	-	κοινονηκῶν	Liturghie
119.	167v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3	-	κοινονηκῶν	Liturghie
120.	169v	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	4	-	κοινονηκων	Liturghie
121.	171r	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	1 pl.	-	κοινονηκῶν	Liturghie
122.	173r	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	2 pl.	-	κοινονηκῶν	Liturghie
123.	174r	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	3 pl.	-	κοινονηκῶν	Liturghie
124.	176r	Αἰνεῖτε τὸν Κύριον	4 pl.	-	κοινονηκῶν	Liturghie
125.	178r	Ὁ ποιὼν τοὺς ἀγγέλους	4 pl.	Ἰωάννου τοῦ Προτωψάλτ.	Εἰς τὴν Συναξιν τῶν ταξιάρχων καὶ εἰς τὴν Δευτέρα	Liturghie
126.	179v	Ὁ ποιὼν τοὺς ἀγγέλους	2 pl.	παρὰ Δανιὴλ Προτοψάλτ	-	Liturghie
127.	181r	Ὁ ποιὼν τοὺς ἀγγέλους	3 pl.	τοῦ Δανιὴλ Προτωψάλτ.	-	Liturghie
128.	183r	Ὁ ποιὼν τοὺς ἀγγέλους	1	παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίῳ	-	Liturghie
129.	184r	Ὁ ποιὼν τοὺς ἀγγέλους	1	παρ' αὐτοῦ Πέτρου Λαμαπα	-	Liturghie
130.	185r	Ὁ ποιὼν τοὺς ἀγγέλους	4 pl.	παρὰ τοῦ μακαρίτου Γεωργίου τοῦ κριτος	-	Liturghie
131.	186v	Ὁ ποιὼν τοὺς ἀγγέλους	4	παρὰ Γρηγορίου Λαμ.	-	Liturghie
132.	188r	Ὁ ποιὼν τοὺς ἀγγέλους	3 pl.	παρὰ τινού	-	Liturghie
133.	189r	Εἰς μνημόσυνον	1	Δανιὴλ, Πέτρου Πελοποννησίου, Γεωργίου τοῦ Κρήτος, καὶ Γριγορίου Προτοψάλτ, τὸ δὲ παρων Γρηγορίου Προτοψάλτ	Κοινωνικά ψαλόμενα εἰς μνήμας ἀγίων, καὶ εἰς τὴν τρίτην, εἰς ἥχης ὡκτὸ ἀπερτάμεν ἐμελοποιήθησαν παρὰ τῶν ἀμνηστων διδασκάλων	Liturghie
134.	190v	Εἰς μνημόσυνον	1	-	-	Liturghie
135.	192v	Εἰς μνημόσυνον	2 pl.	παρὰ Γρηγορίου Λαμπαδαρίου	-	Liturghie
136.	193v	Εἰς μνημόσυνον	3	παρὰ Γρηγορίου Λαμπαδα	-	Liturghie
137.	195v	Εἰς μνημόσυνον	4	παρὰ κυρίου Χουρμου	-	Liturghie
138.	197r	Εἰς μνημόσυνον	1 pl.	παρὰ Γρηγορίου Λαμ.	-	Liturghie
139.	199r	Εἰς μνημόσυνον	2 pl.	παρὰ Γρηγορίου Λαμ.	-	Liturghie
140.	200v	Εἰς μνημόσυνον	3 pl.	παρὰ Δανιὴλ Προτψάλτου	-	Liturghie
141.	201v	Εἰς μνημόσυνον	3 pl.	παρὰ Γεωργίου τοῦ κρήτος	-	Liturghie
142.	202v	Εἰς μνημόσυνον	3 pl.	παρὰ τίνου	-	Liturghie
143.	203v	Εἰς μνημόσυνον	4 pl.	παρὰ Πέτρου Λαμ.	-	Liturghie
144.	204v	Εἰς μνημόσυνον	3 pl.	-	τὴ τρίτη	Liturghie
145.	205v	Ποτήριον σωτηρίου	1	Δανιὴλ, Πέτρου, Γιωργίου, καὶ Γριγορίου, καὶ Χουρμουζίου, τοῦδε παρῶν παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου	Κοινωνικά ψαλόμενα, ἐν ταῖς θεωμητορηκαῖς, ἐορταῖς καὶ τὴ τετάρτη, ἀσματονηθέντα. Εἰς ἥχος ὀκτῶ ταμὲν παρὰ τῶν ἀειδίδμων	Liturghie
146.	207r	Ποτήριον σωτηρίου	2 pl.	παρὰ Γρηγορίου	-	Liturghie
147.	208r	Ποτήριον σωτηρίου	3	παρὰ κυρίου Χουρμουζίου	-	Liturghie
148.	209r	Ποτήριον σωτηρίου	4	παρὰ κυρίου Δανιὴλ Προτ:	-	Liturghie
149.	211r	Ποτήριον σωτηρίου	4	παρὰ Πέτρου Λαμ. τοῦ Πελο.	-	Liturghie

150.	213r	Ποτήριον σωτηρίου	4	παρά Πέτρου Λαμ.	-	Liturghie
151.	214r	Ποτήριον σωτηρίου	1 pl.	παρά Γρηγορίου Λαμ.	-	Liturghie
152.	215r	Ποτήριον σωτηρίου	2 pl.	παρά Γρηγο: Λαμ.	-	Liturghie
153.	216v	Ποτήριον σωτηρίου	3 pl.	παρά Γρηγο: Λαμ.	-	Liturghie
154.	218r	Ποτήριον σωτηρίου	3 pl.	παρά κυρίου Χουρμουζίου	-	Liturghie
155.	219v	Ποτήριον σωτηρίου	3 pl.	παρά κυρ τίνου	-	Liturghie
156.	220v	Ποτήριον σωτηρίου	4 pl.	παρά Γρηγορίου Λαμ.	-	Liturghie
157.	222r	Ποτήριον σωτηρίου	4 pl.	παρά κυρίου Νικηφόρ. ἀρχιδι:	-	Liturghie
158.	224r	Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν	1	παρά Δανιήλ, Πέτρου λαμ., Γεωργίου: Γρηγορίου, καὶ Χουρμουζίου, τὸ δε παρά Πέτρου Λαμ:	Κοινωνικά ψαλόμενα, ἐν ταῖς ἐωρταῖς ἀγίων ἀποστῶλων μελοποιηθέντα	Liturghie
159.	225r	Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν	2 pl.	Παρά Πέτρου Λαμ:	-	Liturghie
160.	226r	Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν	3	Παρά Πέτρου Λαμ. τυ Πελοπ.	-	Liturghie
161.	227v	Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν	4	Παρά Πέτρου Λαμ.	Ὁμοιον	Liturghie
162.	229r	Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν	4	Παρά Τίνου	-	Liturghie
163.	230v	Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν	1 pl.	Πέτρου Λαμ.	Και αὐτῷ ρεθη τυ	Liturghie
164.	234r	Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν	2 pl.	Παρά κύρ Χυρμυζι	-	Liturghie
165.	235v	Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν	3 pl.?	Παρά κύριον Γεωργίου	-	Liturghie
166.	237r	Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν	4 pl.	Παρά Δανιήλ Προτοψαλτ	-	Liturghie
167.	238r	Εἰς πᾶσαν τὴν γῆν	4 pl.	Παρά Γρηγορίου Λαμ.	-	Liturghie
168.	240r	Σωτηρίαν εἰργάσω	1 pl.	Πέτρου Λαμ.	-	Liturghie
169.	241r	Σωτηρίαν εἰργάσω	2 pl.	-	-	Liturghie
170.	242v	Μακάριος ἐξελέξω	1 pl.	Παρά Πέτρου Λαμ.	τω σαββατω	Liturghie
171.	243v	Μακάριος ἐξελέξω	1 pl.	Παρά κυρίῳ Μανυήλ γ..τα	-	Liturghie
172.	245v	Μακάριος ἐξελέξω	4 pl.	Παρά Νικηφόρου ἀρχιδιακ.	-	Liturghie
173.	249r	Μακάριος ἐξελέξω	3	-	-	Liturghie
174.	252v	Μακάριος ἐξελέξω	3	-	-	Liturghie
175.	254v	Μακάριος ἐξελέξω	1 pl.	-	-	Liturghie
176.	255v	Εὐλογῆσον τὸν στεφάνον	1	-	Κοινωνικά των δεσποτικῶν καὶ Θεωμυτορηκων, σεπτέμβ.	Liturghie
177.	257r	Εὐλογῆσον τὸν στεφάνον	4	Παρά Κυρίλλῳ Τίννῳ	-	Liturghie
178.	258r	Κύριε ἡγάπησα	3 pl.	Παρά Κυρίλλῳ Τίννῳ	-	Liturghie
179.	259v	Εσημειώθηκε εφημας	1	παρά Δανιήλ	Κοινωνικὰ διαστας εορτὰς τυ τιμῇ σταβρυ το παρων	Liturghie
180.	260v	Εσημειώθηκε εφημας	1 pl.	Παρά Πέτρου Λαμπαδαρίῳ	-	Liturghie
181.	261v	Εσημειώθηκε εφημας	3	Πέτρου Λαμ.	Κοινωνικά στις? Αὐτὶς διαστας εορτῆς ἐκρεθέντα ἐντὶς σημειώμασι τυ	Liturghie
182.	262v	Εσημειώθηκε εφημας	2 pl.	-	Τυ αὐτῷ	Liturghie
183.	264r	Εσημειώθηκε εφημας	3 pl.	-	Τυ αὐτῷ	Liturghie
184.	265r	Λυτρωσὶν ἀπεστείλε Κύριος	1	παρά Δανιήλ τυ Προτοψαλτ	Κοινωνικά εἰς τὴν εορτὴν των Χριστουγεννων, τυ περόν	Liturghie
185.	266v	Λυτρωσὶν ἀπεστείλε Κύριος	1 pl.	Παρά Πέτρου Λαμπαδαρίῳ	-	Liturghie

186.	267v	Λυτρωσιν απεστειλε ριος	1 pl.	Ομόιον Παρά Πέτρου Λαμπαδαρίν	Ομόιον	Liturghie
187.	272r	Λυτρωσιν απεστειλε κυριος	1 pl.	Παρά Κυρίλλν Τίνν	-	Liturghie
188.	273v	Επεφανη χαρις τυ Θευ	1	παρά Δανιήλ Προτοψαλτ	Εις την εορτήν των Θεω φ(ψ)ανέων	Liturghie
189.	274v	Επεφανη χαρις τυ Θευ	1	Παρά Πέτρου Λαμπαδαρίν	-	Liturghie
190.	276r	Επεφανη χαρις τυ Θευ	3 pl.	Ετερον Παρά Πέτρου Λαμπαδαρίν	Ετερον	Liturghie
191.	277v	Επεφανη χαρις τυ Θευ	3 pl.	Παρά Κυρίλλν Τίνν	-	Liturghie
192.	278v	Επεφανη χαρις τυ Θευ	2 pl.	-	-	Liturghie
193.	279v	Εξελεξα το κυριος	1	παρά Δανιηλ	Εις τόν ευαγγελισμων της Θεωτοκυ: κοινονηκόν	Liturghie
194.	281v	Εξελεξα το κυριος	1 aut.	παρά Πετρου	Ετερον	Liturghie
195.	283r	Εξελεξα το κυριος	4 aut.	παρά Πετρου	-	Liturghie
196.	284r	Κατευθυτω η προσεκε ευχημν ως θυμαμα	2 pl.	-	Θεία ιερα λειτουργία των Προαγιασμ.	Liturghie
197.	284r	Κατευθυτω η προσεκε ευχημν	1 pl.	-	Ετερων σήντομον	Liturghie
198.	284v	Τυν αι δθναμεις των υρανων	1 pl.	-	Το χερυβικόν	Liturghie
199.	286r	Acum puterea cerurilor	1 pl.	-	-	Liturghie
200.	287v	Γεσαθε και ιδετε	?	-	-	Liturghie
201.	288r	Acum puterea cerurilor	1 aut.	-	-	Liturghie
202.	289v	Γεσαθε και ιδετε	1 aut.	κίρ Βυσαριον	Ποιήμα	Liturghie
203.	290v	Τυν αι δυναμεις των υρανων	4 aut.	Παρά τυ κύρ Αναστασιν Λαρσινν	-	Liturghie
204.	291v	Γευσασθε καί ιδέτε	2 pl.?	-	-	Liturghie
205.	293r	Εχσυνναι διναμεις των υρανω συνης...	2 pl.	παρά Ιωάνν τυ Κλαδα, σκυετμίθη	Το παρων εμελοποιήθη	Liturghie
206.	293v	Γευσασθε καί ιδέτε	2 pl.	Παρα Νικολάν Κορνίνν	-	Liturghie
207.	295r	Νυναι διναμεις των υρανων	3 pl.	Παρά Ιακώβν Προτοψάλτν	-	Liturghie
208.	295v	Γευσασθε καί ιδέτε	3 pl.	Παρά Γεωργιύ τυ Κρήτοσ	-	Liturghie
209.	296v	Νυναινω διναμεις των υρανων	4 pl.	-	-	Liturghie
210.	297v	Αξιον και δικαιον εστι προσκηγει	2 aut.	-	-	Liturghie
211.	297v	Επιπισοι αγαπισοι	4 pl.	-	-	Liturghie
212.	299r	De Tine ce cea ce ești plină ????	4 pl.	-	-	Liturghie
213.	300r	Τον υρανο ψαν το.. τυ Χριστυ μνν στην τυ δεσποτυ	2 aut.	-	-	Liturghie
214.	300v	Αγιος, Αγιος, Αγιος, Κυριος σαββαωθ	2 aut.	Παρά Ιωάννν Προτοψάλτ	-	Liturghie
215.	301v	Σε υμνυμεν	2 aut.	-	-	Liturghie

216.	302v	Εκ στο ματος νηπιων	1 aut.	Πέτρου	Τω σαββάτω τυ αγίου τις διτισυ λαζαρ	Liturghie
217.	303r	Ευλογημενος ερχομενος	4 aut.	Παρα Δανιηλ Προτοψαλτ	Την Κυριακη των βαιών	Liturghie
218.	304r	Ευλογημενος ερχομενος	4 aut.	Παρά Πετρου Λαμπαδαριυ	Ετερον ομοίον	Liturghie
219.	305r	Τυ δειπνυ συ μυστικυ σημερον	2 pl.	Παρά Πετρου Λαμ.	Την αγία και μεγάλη πεμτί αυτί χερυβίκυ και κοινονήκυ	Liturghie
220.	307r	Cinii tale..?	1 pl.	-	-	Liturghie
221.	309v	Σιγησατω πασα	1 pl.	Πετρου Λαμ.	Των αγίων της μεγάλω σαβάτω αυτί χερυβικυ	Liturghie
222.	311r	os trupul omenești	2 pl.	-	Asemenea moldovenește	Liturghie
223.	313r	Εξηγερθη ..ως	1 pl.	παρα Δανιήλ Προτοψάλτ	Ποιήμα	Liturghie
224.	314r	Σώμα Χριστού	1 aut.	Παρά τυ Δανιήλ Προτοψάλτ	Κοινονηκων τις λαμπροφόρυ αναστάσεως	Liturghie
225.	315v	Σώμα Χριστού	1 aut.	-	-	Liturghie
226.	317v	Σώμα Χριστού	2 pl.	Παρά Πέτρου	-	Liturghie
227.	319r	Σώμα Χριστού	4 pl.?	Παρά Πέτρου βυζαντίυ	ποιήμα	Liturghie
228.	320r	Σώμα Χριστού	4 pl.	Παρά Γρηγορίυ Λαμπαδαριυ	-	Liturghie
229.	321r	Σώμα Χριστού	1 pl.	Πέτρου Λαμ.	-	Liturghie
230.	322r	Σώμα Χριστού	2 pl.	Πέτρου Πελοπονισιύ	-	Liturghie
231.	322v	Σώμα Χριστού	3 pl.	Πέτρου Προτοψάλτ	-	Liturghie
232.	324r	Σώμα Χριστού	4 pl.	Γρηγορίυ Λαμ.	-	Liturghie
233.	325r	Εχε παινει Ιερυσαλημ	1 aut.	Παρά Δανιήλ Προτοψάλτ	-	Liturghie
234.	326v	Εχε παινει Ιερυσαλημ	3 pl.	Παρά Κυρίλυ Τίνυ	-	Liturghie
235.	327v	Ο τρωγων μου την σαρκα	4 aut.	Παρά Πέτρου Λαμ.	-	Liturghie
236.	328v	Ανεβη ο Θεος	4 aut.	Παρά Δανιήλ	-	Liturghie
237.	329v	Ανεβη ο Θεος	4 pl.	Τυν Κύρ Τίνυ	-	Liturghie
238.	330v	Ανεβη ο Θεος	4 pl.	-	-	Liturghie
239.	333r	Το πνεωμα σου το αγιον	1 aut.	Την παρά Δανιήλ Προτοψαλτ	εις την πεντακος	Liturghie
240.	334r	Το πνεωμα σου το αγιον	3 pl.	Πέτρου Λαμ.	-	Liturghie
241.	335r	Αγαλληα Θεδικαι	4 pl.	Παρά Δανιήλ Προτοψάλτ	-	Liturghie
242.	336v	Αγαλληα Θεδικαι	1 pl.	Παρά Πέτρου Λαμ.	-	Liturghie
243.	337v	Αγαλληα Θεδικαι	4 pl.	Παρά Πέτρου Λαμ.	-	Liturghie
244.	339r	Αγαλληα Θεδικαι	4 pl.	Παρά Νικηφόρυ αρχηδ.	-	Liturghie
245.	342v	Αγαλληα Θεδικαι	1 aut.	Παρά τυ Κυρίλ Τίνυ	-	Liturghie
246.	344v	Εντωφοτι της δοξης τυ πρωσωπυ κυριε	3 pl.	Παρά Δανιήλ Προτ.	-	Liturghie
247.	346r	Εντωφοτι της δοξης τυ πρωσωπυ	2 aut.	παρά Πέτρου Λαμ.	Ετερον	Liturghie
248.	347v	-	-	-	-	-
249.	348r	Ακεγα (τερερεμ)	3 aut.	Πέτρου Λαμ.	-	Liturghie

250.	350v	Ακεγα (τερερεμ)	-	-	-	Liturghie
251.	352v	Ακεγα (τερερεμ)	-	-	-	Liturghie
252.	353v	Τεριρεμ	2 pl.	-	-	Liturghie
253.	355v	Ακεγα (τερερεμ)	3 pl.	-	-	Liturghie
254.	357r	Ακεγα (τερερεμ)	4 pl.	-	-	Liturghie
255.	359v	Ακεγα (τερερεμ)	1 aut.	-	-	Liturghie
256.	362v	Ακεγα (τερερεμ)	1 aut.	Πέτρυ Λαμ. Πελοπ.	Τετράφω	Liturghie
257.	364v	Τεριρεμ	1 pl.	-	Παναγιώ τυ πρωτωψάλτυ τυ χαλατ.	Liturghie
258.	366r	Τεριρεμ	1 pl.	-	Χυρμυζι τυ διδασκαλυ της κοινης μυσικους τυ νευ σιστήματος	Liturghie
259.	367v	Το τεριρεμ	3 aut.	Πίοιμα κηρ Μηχαλάκε	-	Liturghie
260.	367v	Ακεγα (τερερεμ)	4 pl.	Τυ ιδιυ διδασκαλυ Χυρμυζι	-	Liturghie
261.	371r	Ακεγα (τερερεμ)	3 aut.	-	-	Liturghie
262.	373r	Εις πασαν	4 pl.	-	Ής στω Πέμπτη	Liturghie
263.	375r	Ο τρωγων μου την σαρκα	4 aut.	Παρά Δανιήλ Προτοπ.	-	Liturghie
264.	377r	Cuvine-se cu adevărat	4 pl.	-	-	Liturghie
265.	378r	Pre arătătorul celor cerești	2 aut.	-	-	Liturghie

Sperăm ca acest *Index analitic* al cântărilor va ajuta cercetătorii să se orienteze cu mai mare ușurință în toate aspecte teoretice și istoriografice legate de acest subiect.

Manuscrisele *Colecției Mănăstirii Noul Neamț* prezintă un interes științific considerabil din punct de vedere al studierii tipologiei cărților muzicale, coexistenței mai multor variante de cântare, al corelației sistemelor de notație. Din punct de vedere muzical, acest manuscris are o triplă importanță:

- a conservat numele autorilor de muzică bizantină și de tradiție bizantină;
- conține numeroase creații ale autorilor bizantini;
- conține creații românești.

Prin acest studiu manuscrisul nr. 2 din *Colecția Mănăstirii Noul Neamț* va intra în circuitul cercetării muzicologice, iar unele din tainele pe care le ascunde vor fi dezvăluite, spre o mai bună cunoaștere a istoriei culturii țării noastre.

Referințe bibliografice:

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Tezaurul muzical de tradiție bizantină din Republica Moldova*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2007.
2. VASILE, V. *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească*. Vol. I, II, București: Editura Interprint S.R.L., 1997.
3. CERVONEAC, M. *Tradițiile muzicale ale Mănăstirii Noul Neamț*, Chișinău: Tipogr. Acad. de Șt. a RM, 2004.
4. ANRM, Fond nr. 2119, inv. 4, u.p. 2.

REPERE IMNOGRAFICE ȘI LITURGICE ALE ANTIFOANELOR MARIANICE: *SALVE REGINA* DE V. CIOLAC CA MODEL DE REFLECTARE MODERNĂ A SURSELOR TRADIȚIONALE

HYMNOGRAPHIC AND LITURGICAL LANDMARKS OF THE MARIANIC ANTIPHONES: *SALVE REGINA* BY V. CIOLAC AS MODEL OF MODERN REFLECTION OF TRADITIONAL SOURCES

ECATERINA GÎRBU,

Lector superior, doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. În articol sunt elucidate aspecte ale procesului formării ciclului antifoanelor marianice ce s-a desfășurat în corespundere cu regulile canonice ale anului liturgic catolic, de asemenea sunt urmărite legăturile tematiche și plastice cu rugăciunea Ave Maria. Fiecare antifon conturează un cerc al Sf. Rozariu și oferă posibilitatea de a medita asupra unuia din mistere. Sunt prezentate cele două versiuni ale antifoanelor marianice, cea de fiecare zi și de sărbătoare. Ca un exemplu de antifon contemporan ce se înscrie în paradigma muzicii religioase consacrate tematicii mariologice este lucrarea lui V. Ciolac *Salve Regina*.

Cuvinte-cheie: liturgic, antifon, mister, trop, canon, simbolic, măreț.

Summary. The author examines some aspects of the process of forming a Mariologic antiphon cycle that took place in concordance with the canonic rules of a liturgical catholic year and follows the theme and plastic links with the prayer Ave Maria. Each antiphon marks a circle of St. Rozarius and represents a possibility to meditate upon the mysteries. In the article are presented the two versions of the mariologic antiphons – one of them performed daily and the other – only in holydays. “Salve Regina” by V. Ciolac is presented as an example of a contemporary antiphon that can be placed in the paradigm of religious music dedicated to the Mariologic subjects.

Keywords: liturgical, antiphon, mystery, trop, canon, symbolic, magnificent.

În paradigma genurilor muzicii bisericești consacrate tematicii mariologice, într-un grup aparte se înscriu antifoanele dedicate Maicii Domnului. Perioada apariției acestora datează aproximativ cu secolul al XI-lea, considerată a fi una de trecere de la tradiția orală la cea scrisă. După cum menționează cercetătoarea I. Evdochimova, din cele patru antifoane marianice, textele *Alma redemptoris mater* și *Salve Regina* au fost alcătuite de către Hermannus Contractus (1013–54), monah benedictin din Germania. Celelalte două – *Ave Regina caelorum* și *Regina caeli laetare* sunt datate aproximativ cu secolele XII–XIII. Treptat, antifoanele marianice își pierd apartenența psalmică și conturează o linie de sine stătătoare în cadrul cântărilor canonice antifonice. Una din trăsăturile cele mai importante ale genului devine linia melodică foarte bine dezvoltată ce reprezintă într-o oarecare măsură proiecția muzicală a chipului Maicii Domnului.

Apariția **ciclului antifoanelor marianice** în cultul catolic este determinată în primul rând de dorința accentuării tematicii Nașterii Domnului, de interesul deosebit pe care-l trezește Preasfânta Născătoare de Dumnezeu, și de rolul Ei deosebit în salvarea omenirii. Formarea ciclului antifoanelor marianice s-a desfășurat în corespundere cu regulile canonice ale anului liturgic; de asemenea în cadrul acestui proces pot fi urmărite legături tematico-imagistice cu rugăciunea Ave Maria. Se presupune că întreg ciclul a fost alcătuit asemenea rugăciunii date, întrucât, de regulă, creația canonică întotdeauna urmează un exemplu. Ave Maria devine temă-fundament pe care se axează antifoanele ce reprezintă, la rândul lor, niște „variațiuni”. Fenomenul asemănării se transformă într-o măsură oarecare în reflectarea conștiinței religioase ce formează relația indisolubilă dintre parte și întreg, creând un Univers în care se îmbină într-un tot întreg elementele spiritualității umane.

Cele patru antifoane consacrate Fecioarei Maria se interpretau în corespundere cu patru perioade ale anului liturgic:

Alma Redemptoris Mater – de la *Advent* până la sfârșitul perioadei *Crăciunului*, inclusiv până la sărbătoarea Purificării Preasfintei Fecioare (*Purificatio* – 2 februarie).

Ave Regina caelorum se interpreta de la sărbătoarea *Purificatio* până la Joia Mare.

Regina caeli laetare – de la Paști până la Sf. Treime.

Salve Regina – de la Sf. Treime până la *Advent* [1].

Având în vedere corespondențele legate de cursul anului liturgic, s-au creat anumite paralele între **antifoanele marianice** și **misterele Sf. Rozariu** (în tradiția catolică – culegere de rugăciuni concepută de Dominic de Guzman (1170-1221), fondatorul Ordinului dominican, spre a cinsti cincisprezece din cele mai importante mistere (evenimente, minuni – n.n.) ale vieții lui Iisus și ale Sf. Maria). Așa, fiecare *antifon marianic* conturează un anumit cerc (grup de rugăciuni – n.n.) al *Sf. Rozariu* și permite credincioșilor să mediteze asupra unuia din cele patru *mistere*.

Iată schema corespondențelor celor patru *antifoane marianice* și a *misterelor Sf. Rozariu*, despre care va fi vorba mai jos:

Alma Redemptoris Mater - *Misterele de bucurie*

Ave Regina caelorum - *Misterele de lumină*

Regina caeli laetare - *Misterele de durere*

Salve Regina - *Misterele de slavă*.

I. Ciclul antifoanelor marianice debutează cu antifonul de Crăciun *Alma Redemptoris Mater* (**O, Sfântă Maică a Răscumpărătorului**), este legat de *misterele de bucurie* (pentru luni și sâmbătă), ce conțin cinci evenimente importante din viața Preasfintei Născătoare de Dumnezeu, (conform numărului celor cinci mistere):

1. *Vestirea arhanghelului: „Iată roaba Domnului”* – relatează despre Buna vestire a arhanghelului Gabriel către Preasfânta Fecioară.
2. *Vizita Mariei la Elisabeta*: după vestirea Arhanghelului Gabriel, Sfânta Fecioară Maria s-a dus la verișoara ei Elisabeta la care a rămas timp de trei luni
3. *Nașterea lui Iisus* povestește despre nașterea Domnului nostru Iisus Hristos de către Preasfânta Fecioară Maria la Betleem, într-o iesle săracăcioasă.
4. *Închinarea Pruncului* este legat de evenimentul aducerii lui Iisus în templu. La patruzeci de zile după nașterea lui Iisus, Preasfânta Fecioară Maria și sfântul Iosif l-au dus în templu închinându-L lui Dumnezeu.
5. *Regăsirea lui Iisus în templu* o prezintă pe Preasfânta Fecioară Maria și Sfântul Iosif, pierzând pe Fiul lor în vârstă de doisprezece ani. Căutându-l timp de trei zile, l-au găsit discutând cu învățătorii, în templul din Ierusalim.

Textul *primului antifon* relatează, în formă de rugăciune, cele cinci evenimente explicate în *Misterele de bucurie: Alma Redemptoris Mater, quae pervia caeli/ porta manes, et stella maris, succurre cadenti,/ surgere qui curat, populo; tu quae genuisti,/ natura mirante, tuum sanctum Genitorem,/ Virgo prius ac posterius, Gabrielis ab ore/ sumens illud Ave, peccatorum miserere* [2].

II. Următorul antifon, *Ave Regina caelorum* (*Bucură-te, Regina cerului*) se interpreta în perioada de după sărbătoarea Nașterii Domnului și până în Joia Mare, fiind legat de meditația asupra *misterelor de lumină*, în care se meditează asupra evenimentelor ce descriu primele dovezi care vorbesc despre Divinitatea Mântuitorului:

1. *Botezul lui Iisus* relatează despre botezul Domnului de către Sf. Ioan Botezătorul în râul Iordan, pe când avea vârsta de 30 de ani.
2. *„Faceți ceea ce vă spune Iisus”* se axează pe prima minune săvârșită de Iisus la nunta din Cana Galileei când a transformat apa în vin.
3. *Vestirea Împărăției lui Dumnezeu* propune o meditație asupra faptului cum Iisus, după ce a început propovăduirea, a vestit sosirea Împărăției lui Dumnezeu și a chemat la pocăință pe toți păcătoșii.
4. *Schimbarea la față* din muntele Tabor.
5. *Instituirea Sfintei Euharistii*.

Iată textul acestui *antifon*: *Ave Regina caelorum,/ Ave, Domina Angelorum/ Salve radix, salve porta,/ Ex qua mundo lux est orta./ Gaude Virgo gloriosa,/ Super omnes speciosa, Vale, o valde decora,/ Et pro nobis Christum exora* [2].

III. Antifonul ***Regina caeli laetare***, interpretat de la Paști până la Sfânta Treime, reprezintă culminația semantică a întregului ciclu marianic. Relatând despre cel mai important eveniment al învățăturii creștine – moartea și învierea Domnului Iisus Hristos, fiind legat de *misterele de durere*:

1. *Rugăciunea lui Iisus în Muntele Măslinilor.*
2. *Biciuirea lui Iisus în curtea lui Pilat*
3. *Încununarea cu spini a lui Iisus.*
4. *Iisus își duce crucea: „Ca un miel blând dus la înjunghiere”* reprezintă episodul culminant, când Iisus își duce crucea, fiind condamnat la moarte.
5. *Moartea lui Iisus pe cruce* amintește credincioșilor despre muntele Calvarului, răstignirea pe cruce, de față cu îndurerata sa Mamă.

Textul antifonului reprezintă o rugăciune către Preasfânta Maică a păcătoșilor, care cer ajutorul Ei, pentru mântuirea sufletului: *Regina coeli, laetare, alleluia/ Quia quem meruisti portare, alleluia. Resurrexit sicut dixit, alleluia./ Ora pro nobis Deum, alleluia* [2].

IV. Cel de-al patrulea antifon, ce încheie ciclul marianic, se intitulează ***Salve Regina*** (se interpretează în perioada de la Sf. Treime până la Advent) și corespunde cu *misterele de slavă*:

1. *Învierea lui Iisus*, în care se meditează asupra Învierii celei de a treia zi, după patima și moartea Sa.
2. *Înălțarea lui Iisus* se axează pe evenimentele petrecute la patruzeci de zile după Înviere, când Iisus s-a înălțat la ceruri, în fața Maicii sale, a ucenicilor și a mulțimii.
3. *Coborârea Duhului Sfânt* relatează despre pogorârea Sfântului Duh la Cina cea de Taină, unde erau Iisus cu Sfinții Apostoli și Preasfânta Fecioară Maria.
4. *Primirea preasfintei Fecioare Maria în cer: „Binecuvântată ești tu între femei”* vorbește despre ridicarea Preasfintei Fecioare Maria cu trupul și sufletul la ceruri.
5. *Încoronarea Preasfintei Fecioare Maria în ceruri*, ca regină a cerului și a pământului.

Textul antifonului relevă o rugăciune deosebită către Împărăteasa cerului, pe care o aducem aici în versiune română¹: *Bucură-te, Regină, maica milei,/ viața, mângâierea și speranța noastră,/ bucură-te./ Către tine strigăm, surghiuniții fii ai Evei;/ către tine suspinăm, gemând/ și plângând în această vale de lacrimi./ Așadar, mijlocitoarea noastră,/ întoarce spre noi ochii tăi cei milostivi,/ și, după surghiunul acesta,/ arată-ni-l nouă pe Iisus,/ binecuvântatul rod al trupului tău./ O, milostivă, o, blândă,/ O, dulce Fecioară Marie!* [2].

Iată și versiunea în latină a rugăciunii date: *Salve Regina, mater misericordiae,/ Vita, dulcedo, et spes nostra, salve./ Ad te clamamus, exsules, filii Hevae./ Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle./ Eia ergo, Advocata nostra,/ illos tuos misericordes oculos ad nos converte./ Et Jesum, benedictum fructum tuum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende./ O clemens,/ O pia,/ O dulcis Virgo Maria* [2].

Există două versiuni ale antifoanelor marianice, cea **de fiecare zi** și cea **de sărbătoare**, ce se atribuie la canonul muzical de cult din perioada medievală, care s-a format în procesul de selecție a melodiilor pentru *Oficium* [1]. Versiunea de sărbătoare poartă deja amprenta exegetică a canonului deoarece apare pe baza versiunii de fiecare zi, ce include, însă, tehnica de trop (se știe, că tehnica de trop a fost utilizată în cadrul cântului gregorian și se referă la îmbogățirea textului grație interpolării care conduce spre amplificarea melodiei (gr. *tropos*, lat. *tropus*).

Antifoanele marianice de fiecare zi reprezintă un ciclu din patru piese, unde cele extreme sunt mai mari după dimensiuni și au formule melodice inițiale comune. Pieseile mediane sunt mai laconice, structura textului și a melodiei denotă repetarea în oglindă. Astfel, legătura nemijlocită a antifoanelor cu textul demonstrează importanța sacră a Cuvântului Sfânt în viziunea creștină.

Versiunea de sărbătoare a antifoanelor marianice a apărut din necesitatea de a crea o atmosferă de sărbătoare și era interpretată doar în cadrul serviciului divin solemn. Fiind mult mai bogată pe plan intonațional, această versiune se evidențiază prin accentuarea rolului muzicii, iar simbolul ce se conține în text se transferă pe planul doi. Utilizarea diversilor tropi în antifoanele marianice de sărbătoare condiționează depășirea treptată a elementelor canonice specifice versiunii de fiecare zi. Antifonul final de sărbătoare, *Salve Regina*, se detașează de sistemul canonic, fiind o versiune cu o melodie de sine stătătoare, trecând în categoria creațiilor de autor.

Antifoanele de acest tip se axează pe cântările gregoriene și fac parte din cadrul *Officiumului*, formând astfel arhetipul stratului marianic în care metafizica creștină a Fecioarei Maria este redată prin prisma abordării tehnicii modale. Simbolistica pluridimensională a numelui Preasfintei Fecioare Maria ce este reflectată în perioada medievală și cea renescentistă permite să constatăm faptul că ele alcătuiesc o ramură importantă a culturii europene, fiecare purtând anumite amprente specifice timpului. În muzica medievală antifoanele marianice se axează pe anumite canoane, îmbogățindu-se treptat grație tehnicii de trop, iar în perioada renescentistă predomină versiunile polifonice, în același timp observându-se păstrarea temeiului genetic al genului, ce devine componentul principal și purtătorul spiritualității creștine.

Urmărind procesele evolutive legate de simbolistica marianică ce s-au produs în sfera artistică, remarcăm faptul că în domeniul muzicii se evidențiază unele particularități ce au apărut pe parcurs și s-au manifestat prin accentuarea unor detalii a textului grație schimbării consistenței sonore. Astfel, muzica devine mult mai afectuoasă și oglindește în acest principiu *varietas*, ce predomină în perioada renescentistă. În unele exemple de motete marianice are loc înlocuirea tematismului antifoanelor marianice cu intonații caracteristice scrierilor de autor. Apar diverse formule noi - tema crucii, anumite expresii specifice provenite din madrigal („madrigalisme”), îmbinarea contrapunctică a formulelor - ce conduc spre tratarea alegorică a textelor sacre. Ca urmare, în epoca Barocului, multe formule ale cântărilor gregoriene se transformă într-o modalitate de exprimare a unui afect sau stare emotivă.

Popularitatea antifoanelor marianice crește treptat grație frumuseții textului literar și a semanticii relevante ce se înscrie foarte bine în cadrul formelor muzicale. Din cele patru antifoane marianice, unul din cele mai frecvent abordate în cadrul creației componistice devine *Salve Regina*, fiind utilizat pe larg în muzica multivocală. Proza ritmică a antifonului în cauză exprimă patosul imnic al rugăciunii de laudă pentru Maica Domnului și, în același timp, o varietate de implorări sincere expuse în formule poetice foarte duioase și pline de gingășie. Varietatea realizărilor muzicale reliefează un caleidoscop de compoziții cu un caracter contradictoriu: pornind treptat de la strictețea motetelor din sec. XV se ajunge la o libertate și expresivitate neobișnuită, reprezentată în *Aria pentru soprano solo și cvartetul de corzi* al lui D. Scarlatti, compusă pe baza motivelor antifonului. Frumusețea textului *Salve Regina* inspiră un număr considerabil de compozitori, în special din epoca renescentistă, - astfel, apar un șir de motete semnate de Dunstable, Dufay, Ockeghem, Obrecht, O.Lasso etc.; Palestrina compune pe lângă un motet, și o missă, axată pe textul antifonului *Salve Regina*.

Urmărind veridicitatea păstrării temelor originale preluate din cadrul muzicii bisericești, cercetătoarea rusă I. Evdokimov menționează [3], că în cea mai mare parte, creatorii motetelor nu mențin cu strictețe motivele inițiale, dar totodată nu-și permit să le trateze prea liber. Astfel, Dufay compune pe baza temei *Salve Regina* un motet la patru voci, melodia căruia este bogată în coloraturi ce măresc expresivitatea ei, totuși autorul nu se îndepărtează prea mult de original. Un exemplu elocvent reprezintă în acest sens și motetul lui Obrecht, în care compozitorul utilizează un mijloc important de concentrare intonațională, și anume imitația, grație căreia fiecare frază melodică nouă începe cu motivul tematic axat pe original. *Missa* gigantică pe cinci voci scrisă de Palestrina, reprezintă tipul *missei-parafraze*, în cadrul căreia se desfășoară foarte detaliat toate elementele caracteristice materialului temei originale. Toa-

tă bogăția scrierii severe se utilizează aici pentru a diversifica și a desfășura motivele tematice ale compoziției muzicale. Totuși, redarea imaginii propuse este relativă: în timp ce în motet Palestrina reușește să reflecte tabloul semantic expus în cadrul antifonului grație intonațiilor specifice madrigalului („madrigalisme”) ce oferă o tentă tristă, însă pătrunzătoare, mărind emotivitatea discursului muzical.

Perioada Barocului aduce un suflu de libertate mult mai pronunțată, în special ce ține de tratarea genurilor bisericești, afirmând tot mai mult procesul de interpătrundere a muzicii ecleziastice și celei laice în special, în creația lui D. Scarlatti, J. S. Bach, G. F. Haendel. Laicizarea se amplifică pe parcursul Clasicismului și a Romantismului, depășind deja cu mult limitele anumitor canoane, afirmând tratările și particularitățile individuale ale scriiturii compozitorului. Diversitatea stilistică a panoramei muzicale din sec. XX zugrăvește un tablou extrem de contradictoriu și multidimensional, oferind o libertate totală în tratarea genurilor.

Astfel, apar creații ce se axează pe texte canonice ce se înscriu în cadrul muzicii religioase, dar care nu se interpretează în biserică, întrucât poartă amprenta individualității artistice a autorului: atât limbajul muzical cât și genul acestora se situează în afara anumitor canoane sau, din contra, păstrând anumite reguli, evidențiază prin diverse procedee maniera compo-nistică proprie.

În acest sens, un exemplu ce se înscrie în paradigma muzicii religioase consacrate tematicii mariologice este și lucrarea lui **V. Ciolac** *Salve Regina*, pentru cor, soliști și orchestră, scrisă în 2007. Compozitorul dedică lucrarea memoriei mamei sale Maria, dovedind prin acest fapt stima și dragostea față de cea care i-a dăruit viață.

Este necesar să menționăm faptul că autorul recurge metoda de extindere a textului care este utilizată frecvent și de alți compozitori, ca mijloc de modelare a formei: astfel, în rugăciunea *Salve Regina*, repetarea versurilor constituie un mijloc de extindere a compoziției muzicale. Grație acestui fapt, autorul are posibilitatea de a evidenția anumite cuvinte sau versuri ce vor spori intensitatea desfășurării imaginilor lucrării.

În structura liniei melodice se evidențiază predominarea unei formule ritmice: pătrime cu punct și optime, care va deveni unul din elementele caracteristice ale întregii lucrări, fiind amplasat în diverse discursuri, acesta va contribui la descoperirea tabloului semantic al compoziției. Astfel, formulă ritmică dată apare ca având funcția unui leitmotiv ce va participa în mare măsură la constituirea și consolidarea materialului sonor al întregii creații.

Finalul reprezintă culminația lucrării, fiind prezentat sub formă de imn (cântec de laudă) ce apare aici ca un eveniment mult așteptat. Caracterul măreț, solemn al muzicii este accentuat de tempoul *Andante Maestoso* și nuanța *ff*, dar mai ales de prezența corului, ce prin sonoritatea sa amplifică acest tablou maiestos, grandios. Această stare de exaltare înălțătoare capătă și mai multă vervă în versurile *O dulcis Virgo Maria*, (*O dulce Fecioară Marie*), ce reprezintă o laudă plină de bucurie și încântare adusă Fecioarei Maria, în expunere acordică a liniei melodice interpretată de cor și participarea orchestrei în componență integrală (*tutti*). Predominarea duratelor de dimensiuni mari: doimile, notele întregi, salturile la octavă prin care se plasează sunetele din registrul acut, de asemenea, contribuie la dezvăluirea semanticii finalului. Arhitectonica părții conturează o perioadă nesimetrică de 15 măsuri care se divizează în două propoziții a câte 6 măsuri și o cadență de 3 măsuri. Compartimentul dat încununează această rugăciune frumoasă, pură, sinceră în care se preamărește Preasfânta Maică. Trebuie de menționat faptul că aluzia tonală care a fost propusă în compartimentul precedent, aici deja se produce și mai mult, prin expunerea, chiar la începutul finalului, a trisonului toniciei *D-dur* la toate vocile corului și a orchestrei. De asemenea, prevalarea terței și cvintei toniciei pe parcursul dezvoltării liniei melodice, după cum și amplasarea trisonului *D-dur* în calitate de acord de încheiere pot fi tratate ca o dovadă în sensul conturării tonalității *D-dur* ce oferă stabilitate și lumină, - nuanțe fine, dar atât de necesare pentru crearea cadrului semantic al lucrării.

Forma antifonului *Salve Regina* se înscrie în cadrul celei de strofă reliefând următoarea schemă:

Intr. <i>abc</i> 23 m	A <i>def</i> 16m	B <i>gg₁</i> 12m	C <i>hhii₁</i> 16m	D <i>lmn</i> 12m	E <i>oprs+cad.</i> instr. 16m	F <i>jtu</i> 9m	G <i>xzv</i> 15m
-----------------------------	------------------------	-----------------------------------	-------------------------------------	------------------------	--	-----------------------	------------------------

În concluzie, putem afirma, că cele patru antifoane consacrate Fecioarei Maria au o semnificație apreciabilă, întrucât relevă evenimentele importante din viața Maicii Domnului. Compozitorul V. Ciolac s-a oprit asupra textului *Salve Regina*, deoarece acesta ilustrează tabloul măreț al Încoronării Preasfintei Fecioare Maria în cer, ca regină a cerului și a pământului. Anume acest eveniment este punctul culminant al misterelor legate de Preasfânta Maică.

Principiul *varietas* amintit mai sus ca unul din particularitățile specifice pentru antifoanele marianice se manifestă în lucrarea dată în toate elementele structurii muzicale, începând cu organizarea materialului sonor; armonia, abordarea modală (aluziile modale temporare) și finisând cu forma, care se dovedește a fi destul de variată. Ca unul din elementele ce reprezintă o constanță în cadrul creației în cauză, se afirmă laitritmul (pătrimea cu punct și optimea) ce predomină pe parcursul materialului sonor, oferind o diversitate de nuanțe în ceea ce privește caracterul muzicii și, totodată, reliefând esența semantică a lucrării – Proslăvirea Maicii Domnului.

Lucrarea analizată este importantă prin faptul că, încadrându-se în modelul de gen tradițional, autorul propune o tratare novatoare a limbajului muzical, a genului și formeii acesteia, ca elemente ce se supun unor transformări considerabile. Reperul tradițional central rămâne a fi textul în limba latină și axarea pe principiul *varietas* ca unul din procedeele compoziționale principale.

Referințe bibliografice:

1. КЮРЕГЯН, Т.; МОСКВА, Ю.; ХОЛОПОВ, Ю. *Григорианский хорал*: Учебное пособие. Московская гос. Консерватория имени П.Чайковского. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008.
2. ЛЕБЕДЕВ, С.; ПОСПЕЛОВА, Р. *Musica latina: Латинские тексты в музыке и музыкальной науке*. СПб: Композитор, 2000.
3. ЕВДОКИМОВА, Ю.; СИМАКОВА, Н. *Музыка эпохи возрождения: cantus prius factus и работа с ним*. Москва: Музыка, 1982.

ABORDAREA MONODIEI BIZANTINE – EXEMPLU AL VECHILOR MELODII DE STRANĂ DE INFLUENȚĂ POPULARĂ – ÎN RĂSPUNSURILE MARI (*MILA PĂCII*) GLASUL AL 5-LEA DIN CICLUL *IMNELE SF. LITURGHII* DE M. BEREZOVSKI

APPROACH OF BYZANTINE MONODY – EXAMPLE OF OLD CHOIR SONGS OF FOLK INFLUENCE – IN BIG ANSWERS (*THE MERCY OF PEACE*) 5TH VOICE FROM *THE DIVINE LITURGY HYMNS* CYCLE BY M. BEREZOVSKI

HRISTINA BARBANOI,

Lector universitar, doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. În acest articol sunt analizate Răspunsurile Mari din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* de Mihail Berezovski. Această creație vădește prezența curentului tradiționalist al cântării corale bisericești, ce valorifică vechile melodii de strănă, strâns legate de cântecul popular românesc, în ciclul compozitorului basarabean. Autoarea articolului reliefează modul de abordare și metodele de prelucrare a monodiei de tradiție bizantină în contextul unei lucrări coral-religioase pe mai multe voci. A fost identificată sursa originală monodică a cântării care a stat la baza acestei armonizări. A fost estimat gradul de implicare a compozitorului M. Berezovski în structura melodică și ritmică a sursei primare. În procesul de cercetare a fost stabilită relația dintre muzică și text, tipul de mișcare stihiraric, care dictează scara enarmonică a glasului 5 cu baza pe pa (re). Autoarea a reușit să demonstreze inflexiunile modale spre glasul al 6-lea cu scara cromatică mixtă. Analiza amănunțită i-a permis autoarei să identifice procedeele armonice prin care Mihail Berezovski a ales să împodobească sursa psaltică care l-a inspirat.

Cuvinte-cheie: M. Berezovski, surse psaltice, monodie bizantină, partitură corală, cadru modal, procedee armonice și polifonice.

Summary. In this article are analyzed *The Big Answers from The Divine Liturgy Hymns* cycle by Mihail Berezovski. This work reveals the presence of the traditionalist flow of church choral singing, which develops old choir songs, closely related to the Romanian folk song, in the cycle of Bessarabean composer. The author of this article outlines the approaching and processing methods of the Byzantine monody in the context of a religious choral work with many voices. There was identified the original monodical source of the song which was the basis of this harmonization. There was estimated the involvement of composer M. Berezovski in the melodic and rhythmic structure of the primary source. In the research process was determined the relationship between the music and text, the sticherarion type of movement, which dictates the enharmonic scale of the 5th voice with the base on pa (re). The author managed to show the modal inflections to the 6th voice with the mixed chromatic scale. The detailed analysis allowed the author to identify the harmonic procedures that Mihail Berezovski has chosen to adorn the psaltic source which inspired him.

Keywords: M. Berezovski, psaltic sources, Byzantine monody, choral score, modal frame, harmonic and polyphonic procedures.

Compozitorul Mihail Berezovski este o figură marcantă în arta corală de la noi, numărându-se printre înaintașii muzicii religioase basarabene, fiind plasat în acest sens alături de figuri impunătoare precum Gavriil Musicescu. Pe lângă activitatea de dirijor a numeroase colective corale, M. Berezovski a fost și preot la Catedrala Mitropolitană din Chișinău, precum și dirijor al corului mitropolitan. Cunoscând la modul direct necesitățile acestui cor, a reușit să creeze două cicluri vaste cu creații religioase – *Imnele Sfintei Liturghii* și *Imnele Vecerniei și Utreniei* – care în scurt timp de la apariția lor au căpătat o largă întrebuintare în bisericile din toată țara, fiind de un real ajutor conducătorilor de coruri bisericești. Acest lucru se explică prin faptul că ciclurile sus-menționate au un caracter utilitar, și cuprind creațiile de la Sfânta Liturghie, Vecernie și Utrenie, în ordinea interpretării lor, în conformitate cu normele bisericești.

În creația compozitorului basarabean M. Berezovski sunt sesizabile influențe ale celor

3 curențe specifice artei corale românești. Răspunsurile Mari din ciclul Imnele Sfintei Liturghii sunt un exemplu elocvent al curentului tradiționalist, ce valorifică vechile melodii de strănă, strâns legate de cântecul popular autohton. La fel ca și G. Musicescu, M. Berezovschi a transcris melodii bisericești basarabene din vechea notație neumatică în notație liniară, fiind ajutat de psaltul de la Catedrala din Chișinău și profesorul Școlii de cântăreți G. Hodorogea. Ulterior, compozitorul a armonizat aceste melodii. V. Galaicu menționează: „Atât G. Musicescu, cât și M. Berezovschi au păstrat specificul melosului psaltic, contribuind, prin armonizarea lui, la constituirea unui stil coral specific ortodoxiei moldo-române” [1, p.515].

Răspunsurile mari din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* au o importanță deosebită pentru că ele se cântă în preajma actului euharistic, care este practic punctul culminant al întregii liturghii. Compozitorul Mihail Berezovschi a dat preferință unei melodii psaltice în glasul 5 (cu baza pe *pa*), prelucrată de Ion Popescu-Pasărea, după o melodie mai veche a lui Anton Pann. Noi am găsit sursa inițială în notație liniară în culegerea preotului și profesorului Alexie Buzera [2, p.30-31]. Melodia inițială este scrisă în glasul 5 cu scara enarmonică *agem*, având baza pe sunetul *pa (re)*:

[3, p.234]

În practica de azi, această scară este folosită cu înlăturarea sferțurii de ton și folosind numai tonuri și semitonuri, astfel rezultă următoarea scară: re, mi, fa, sol, la, si bemol, do, re1. Compozitorul basarabean a preluat melodia sursei inițiale pe care a transpus-o cu o secundă mare în sens ascendent. În rezultat, în armonizarea lui M. Berezovschi scara are următoarea structură: *mi, fa#, sol, la, si, do (becar), re, mi1*.

Pe lângă transpunerea la o secundă mare în sus, compozitorul tratează sursa inițială cu aplicarea unor varieri, atât de ordin melodic, cât și ritmic. Melodia reprezintă adesea o variație melismatică a sursei inițiale, iar din punct de vedere ritmic în armonizarea lui M. Berezovschi comparativ cu melodia originală observăm schimbarea duratelor, uneori doimile sunt diminuate, alteori în locul a două pătrimi compozitorul dă preferință unui ritm punctat (pătrime cu punct și optime), după cum putem ușor observa din exemplele ce urmează:

a)

Mi - la pă - cii, jert-fa la - u - dei.

Nr.1. Moderato. Respunsurile. Glas. 5. Rit

Mi - la pă - cii, jer - tfa la - u - dei.

b)



Pe lângă aceste varieri melodice și ritmice, întâlnim și unele modificări mai esențiale cum avem în următorul stih, care în original se începe cu un salt ascendent de cvartă perfectă, pe care M. Berezovschi îl înlocuiește cu un salt de sextă mică ascendentă, după care urmează și alte varieri ale liniei melodice și conturului ritmic:



Înafara acestor varieri, în armonizarea sa, compozitorul respectă lungimea stihurilor, precum și amplasarea cadențelor. M. Berezovschi structurează melodia în măsuri și îi atribuie metrul de $\frac{4}{4}$, ceea ce în sursa inițială nu era, întrucât este cunoscut faptul că melodiile psaltice sunt caracterizate prin lipsa unui metru care să aranjeze notele în măsuri egale. Privitor la relația dintre viteza de desfășurare a acestor Răspunsuri liturgice și formele ritmice pe care le utilizează, se conturează *tipul de mișcare stihirică*, care reprezintă în cântarea bizantină mișcarea liniștită, moderată, ce permite utilizarea unor formule ritmice de *tip silabic*, precum și a unora mai dezvoltate de *tip melismatic*. Compozitorul Mihail Berezovschi, la începutul rugăciunii *Mila Păcii* indică anume tempoul *Moderato* - termen utilizat în muzica universală. De altfel, *tipul de mișcare* utilizat este și un argument privind scara glasului 5 din această rugăciune, care este una enarmonică cu baza de la *pa (re)*, specifică pentru cântările *stihirice* și *papadice*, și nu cu baza pe *ke (la)* a glasului 5 cu scara diatonică, specifică pentru cântările *irmologice* [4].

În acest context dorim să menționăm faptul că în cântarea religioasă ortodoxă, care este absolut vocală se creează o legătură profundă între cuvânt și muzică, între sensul textului religios și sonorizarea acestuia. Cântarea este una cu cuvântul, de care nu poate fi despărțită. Nichifor Crainic, în cartea sa *Nostalgia Paradisului* menționează: „Textul liturgic este o convorbire cu Dumnezeu și sensul cuvintelor se potențează și se dilată prin patosul melodic al glasului omenesc” [5, p.56].

Referitor la cadențe, amintim că glasul 5 enarmonic are cadențele perfecte și finală pe *pa (re)*, iar cele imperfecte pe *di (sol)* și pe *ke (la)*, în armonizarea lui M. Berezovschi, în conformitate cu intervalul transpunerii, avem următoarele cadențe:

a) des - păr - ți - tă.

b) lui și Sfân - tu - lui Duh:

c) prin ce - riul

d) nu - me - le Dom - nu - lui,

Paleta modală a acestor Răspunsuri Mari este îmbogățită. Astfel, pe lângă glasul 5 enarmonic, mai întâlnim și inflexiuni în glasul 6 cromatic. Compozitorul M. Berezovschi utilizează **glasul 6 cu scara cromatică mixtă** în care primul tetracord este diatonic, iar al doilea cromatic.

Datorită inflexiunii în glasul 6 cromatic cu scara mixtă apare secunda mărită între *si-be-mol* și *do-diez* în sursa originală, iar la Berezovschi, în conformitate cu intervalul transpunerii avem: *do-becar* – *re-diez*.

Plin e ce - rul

prin ce - riul

Observăm că și de această dată compozitorul intervine prin variere atât asupra parametrilor melodici, cât și asupra celor ritmici. În sursa originală mai găsim un stih în care apare inflexiune în glasul 6 cromatic, însă compozitorul basarabean a renunțat la această inflexiune, plasând în locul ei culminația întregii lucrări și atingând în acest fel cea mai înaltă notă în partida sopranelor: *la* din octava a II-a:

O - sa - na în - tru

lui, o - sa - na în - tru cei de sus,

Mihail Berezovschi conferă o armonizare destul de simplă Răspunsurilor rugăciunii *Mila Păcii*, în care aproape fiecărui sunet îi este atribuită o nouă funcție, iar pulsarea acordică este una destul de frecventă. Muzicologul român G. Dumitriu afirmă despre Răspunsurile Mari următoarele: „Dimensiunile mici, care le caracterizează, permit doar o scriitură corală omofonă, cu o înveșmântare armonică nesofisticată și înlănțuiri tonale” [6, p.9].

O analiză mai aprofundată a acestor *Răspunsuri Mari* ne permit formularea următoarelor trăsături specifice pentru armonizarea realizată de compozitorul basarabean: Mihail Berezovschi folosește, pe lângă acorduri complete de structură terțară, și consunări la unison cu repetarea aceluiași sunet în diferite octave. Acest fenomen apare cu precădere la începutul și sfârșitul frazelor, stihurilor. Observăm și prezența turațiilor, realizate uneori în forma lor clasică, alteori cu unele modificări. Compozitorul dă preferință mișcării paralele sau contrare a vocilor, ceea ce vine în perfectă concordanță cu stilul armonizărilor cântărilor bisericești despre care relatează muzicologul rus Alexei Iliin [7]. Pe lângă trisonuri în stare directă și în răsturnare, întâlnim și septacorduri precum și răsturnări ale acestora.

În al doilea răspuns găsim inflexiune în tonalitatea treptei a III-a, deci în tonalitatea paralelă majoră, la care se ajunge nu doar prin dominantă, ci și cu implicarea treptei a II-a din tonalitatea în care se realizează inflexiunea: $II_7 + D$ cu întârzierea terței $\rightarrow III$.

Răspunsul *Avem către Domnul* din nou începe cu vocile la unison după care urmează următoarele funcții: $III_6 - VI_6 - III_6^6/4 - S_6 - t_6^6/4 - II_7 - D$. În răspunsul *Cu vrednicie și cu dreptate* vedem o înviorare a facturii prin divizii ale vocilor. Cu privire la armonizare întâlnim aici, dominantă naturală, inflexiune în tonalitatea subdominantei, dar în rest armonizarea este destul de simplă.

În stihul *Treimei cei de o ființă* întâlnim prima culminație, care apare după unisonul de la începutul stihului. Aici întâlnim și cadență întreruptă când după D_7 nu apare t , ci trisonul treptei a VI-a care se egalează cu S din *Sol-major*, deci avem turația pasageră $S - T_6^6/4 - S_6$, urmată de turația neomogenă: $S_6 - T_6^6/4 - II_6^6/5$, căreia îi urmează $T_6 - D_3^4 - T$ în tonalitatea paralelă majoră a lui *mi-minor* de bază. Observăm și faptul că deseori compozitorul dă preferință unisonurilor, care sună cam neașteptat după cadențele clasice de tip: $K_6^6/4 - D$ -unison pe prima scării. Deseori se face simțit jocul dintre tonalitatea *mi-minor* și paralela sa majoră, care alternează pe rând.

La începutul stihului *Plin e cerul și pământul*, unde în melodia inițială avem modulația în glasul 6 cromatic cu scara mixtă, compozitorul armonizează secunda mărită între treapta a VI-a naturală și VII-a ridicată, tratând cele două sunete în felul următor: treapta a VI-a este tratată ca terța trisonului de subdominantă, iar a VII-a ridicată, respectiv sunetul *re-diez* ca terța dominantei armonice, mai exact avem următoarele funcții: $S - D_2$ ce se rezolvă în t_6 , urmată de $D - t$.

Culminația *Răspunsurilor mari* o întâlnim în stihul *Osana întru cei de sus*, fiind o muzică religioasă unde muzica este pusă în slujba textului liturgic. Nu este deloc întâmplătoare plasarea punctului culminant anume pe textul acestui stih, în primul rând pentru că se vorbește despre *Osana*, iar în al doilea rând datorită lexemului *sus*, prin această frază se exprimă măreția figurii divine. Pentru armonizarea acestei culminații, M. Berezovschi optează din nou pentru o turație destul de simplă: $t_6 - D_6^6/4 - t$, urmată de o altă turație: $S_6 - t_6^6/4 - II_6^6/5$.

În stihul *bine este cuvântat* avem următoarele funcții: $t - t_2 - VI - VI_2 - II_2^6/5 - t - t_2 - DD_3^4/3 - D$. Interesant este faptul că aici are loc inflexiune în tonalitatea dominantei, unde pentru a înfăptui acest lucru, M. Berezovschi alterează ascendent treapta a IV-a a modului, care corespunde terței dublei dominante, deși această alterare nu figurează în sursa primară. Practic, compozitorul Berezovschi reușește să creeze o trecere de la modal la tonal:



Penultimul stih – *cel ce vine întru numele Domnului* – este rezervat doar vocilor superioare, fără participarea basului. Din nou întâlnim alterarea în sens ascendent a treptei a IV-a a modului ceea ce corespunde terței dublei dominante care nu figurează și în sursa originală, urmează apoi un nou unison cu participarea tuturor vocilor, după care intervine următoarea succesiune armonică: $II^6/_5 - t^6/_4 - S_6 - K^6/_4 - D_7 - t$.

Iar în ultimul stih în care se readuce textul *Osana întru cei de sus*, în partida sopranelor observăm o linie melodică ce se desfășoară în limita unei octave: de la mi octava 1, până la mi octava 2, imitând parcă suirea gândurilor noastre spre ceruri acolo unde sălășluiește Osana – Mântuitorul sufletelor noastre. Mersul ascendent al liniei melodice își amplifică sensul prin nuanțarea pe care o indică compozitorul, și anume un mare *diminuendo*, ce reflectă interiorizarea, îndreptarea atenției noastre spre suflet, spre latura spirituală care îl înobilează pe om și îl face să se înalțe. Ca și armonizare vedem următoarele funcții: treapta I-a a modului sună la toate 4 voci la unison în limitele unei octave, după care urmează $II^4/_3 - t^6/_4 - S$, apoi $t - II_7 - t_6$ cu mersul paralel al vocilor sopranelor și bașilor la intervale de decime. După care vine și D_7 care înainte de a se rezolva septima, care a sunat la vocea a II-a, trece în sunetul *si*, care poate fi tratat ca prima dominante – fapt puțin probabil ca compozitorul să fi optat pentru simplificarea acestui acord, adică D_7 să treacă în D , ci mai curând acea notă de *si* apare în calitate de cvinta tonicii care să rămână în memoria ascultătorului, mai cu seamă că D_7 se rezolvă apoi nu în tonica incompletă ca în armonia clasică, ci chiar la unison – procedeu pe care compozitorul îl folosește destul de frecvent, prin care contrapune modalul și funcționalul:



Ținem să mai menționăm faptul că paleta de nuanțe a acestei creații se situează între *pp-p-pp* în prima parte a răspunsurilor, scrisă în tempo *Moderato*. Iar în cea de-a doua parte avem nuanțe de *mf*, urmate de *pp* și se desfășoară în tempo *Allegretto*. Nuanța *mf* apare doar în momentul când se rostesc cuvintele *Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul Savaot* – unde prin repetarea lexemului *Sfânt* de 3 ori se face referire la Trinitatea ființei Dumnezeiești, dar și faptul că aceasta este puternică, înfricoșătoare și sfântă. Observăm în acest moment și melodizarea basului care se deplasează pe sunetele trisonului treptei a III-a, adică a tonalității *Sol-major* la care se ajunge de la cvinta lui: *re* octava mică - *sol* octava mică - *si* octava mică - *re* din prima octavă.



Pe lângă acest moment în care apare nuanța *mf*, în rest predomină doar nuanță de *p* sau *pp*. Acest lucru se datorează și faptului că *Răspunsurile Mari* se interpretează într-un moment foarte important al Sfintei Liturghii, și anume în preajma actului euharistic, în timpul căruia Darurile de pâine și vin sunt aduse și sfințite. Mai exact, este momentul culminant al serviciului Liturgic când pâinea și vinul se transformă în trupul și sângele Mântuitorului Hristos, cu care mai apoi se împărtășesc credincioșii, în felul acesta ei se curăță de păcate și pot dobândi Împărăția lui Dumnezeu, făgăduită de Însuși Tatăl Ceresc.

În concluzie, putem sublinia faptul că Mihail Berezovschi a păstrat în linii mari structura melodică și cea modală a sursei originale, totodată reușind să îmbogățească latura armonică prin intercalarea unor elemente tonale, precum dominantă armonică, sau unele inflexiuni suplimentare, care lipsesc în sursa originală. Compozitorul a demonstrat predilecție spre o armonizare simplă și factură de tip acordic cu melodizarea nu prea însemnată a vocilor ce susțin melodia plasată canonic la vocea superioară. Apreciind procedeele dinamice utilizate de către compozitor, am ajuns la concluzia că acestea sunt direct corelate cu textul rugăciunii liturgice. Așadar, dinamica și tempoul au rămas în limitele specifice pentru acest tip de cântare religioasă, compozitorul păstrând tipul de mișcare *stihiraric*, care permite utilizarea unor formule ritmice de *tip silabic*, precum și a unora mai dezvoltate de *tip melismatic*. Astfel, Răspunsurile Marii Mila Păcii din ciclul *Imnele Sfintei Liturghii* a compozitorului Mihail Berezovschi sunt o dovadă vie a ideii că muzica religioasă este arta cea mai expresivă, mai comunicativă și mai plină de înrâurire asupra sufletului omenesc. Iar compozitorul basarabean, prin dubla sa postură – cea de muzician și slujitor al Domnului – a știut să pună în valoare într-un mod iscusit și original vechile melodii de strănă, strâns legate de cântecul popular, atribuindu-le o înveșmântare armonică inedită, reușind totodată să păstreze și specificul melosului psaltic.

Referințe bibliografice:

1. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
2. BUZERA, Al. *Toată suflarea să laude pe Domnul. Cântări bisericești, Pricesne și Imnuri religioase, Colinde și Cîntece de stea*. Craiova: Editura Europa și Editura Oltenia, 1992.
3. PANȚIRU, Gr. *Notația și ehurile muzicii bizantine*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971.
4. GIULEANU, V. *Melodica Bizantină: Studiu teoretic și morfologic al stilului (neo-bizantin)*. București: Editura muzicală, 1981.
5. CRAINIC, N. *Nostalgia Paradisului*. Iași: Editura Moldova, 1994.
6. DUMITRIU, G. *Cântecul liturgic ortodox în creația corală a compozitorilor români*. Rezumat al tezei de doctorat. Iași, 2011. [online] [accesat pe 12.08.2014] Disponibil pe Internet: http://www.arteiasi.ro/universitate/other/DR_REZUMAT_DUMITRIU_RO.pdf
7. ИЛЪИН, А. (Диакон). *Гармония эстетики и аскетике. О реформе гласовых гармонизаций*. http://www.churchcomposer.ru/fileload/other/ily_01d.pdf

ARHAIKA. MUZICA IN D – TRIO PENTRU CLARINET IN B, PIAN ȘI CELLO DE P.GAMURARI

ARHAIKA. MUSICA IN D – TRIO FOR CLARINET IN B, PIANO AND CELLO BY P.GAMURARI

PAVEL GAMURARI,

Compozitor, lector universitar,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat. Autorul menționează câteva repere componistice ale creației sale „Arhaika. Muzica în „D” - Trio pentru clarinet în B, pian și cello”, care a fost scrisă în vara anului 2014 și interpretată la Bacău, în cadrul Festivalului Internațional Zilele muzicii contemporane „Între idioritmie și chinovialitate”. Autorul relevă forma și conținutul lucrării, explicând tangențele folclorice ale creației, pe care le divizează în două secțiuni tematice: monodia bizantină și folclorul românesc. Cântarea bizantină apare în expunere la pian și violoncel (linia melodică la pian fiind dublată în ison de cvintă la violoncel), iar sursa folclorică este prezentă prin două genuri de dans reprezentative: hora și sârba, compuse de către autor, stilizate și adaptate pentru creațiile academice.

Cuvinte-cheie: trio, folclor, ansamblu, rondo, monodie bizantină, compoziție, horă, sârba.

Summary. The author mentioned some composition features of his work „Arhaika. Musica in D”. That Trio for clarinet in B, piano and cello, that was written in the summer of 2014 to be interpreted at Bacau International

Contemporary Music Festival „Între idioritmie și chinovialitate” (Between idiorrithmy and cenobitism). The author reveals the form and content of his work and explained its links with folklore that is divided in two thematical sections: the Byzantine monody and Romanian folklore. The Byzantine Chant is exposed to the piano, the monody being supplemented by dubling the same melodic line superimposed on the fifth, and the ison is reflected in the cello part. Folklore is represented by two main genres of dance: hora and sârba, composed by the author, stylized and adapted for academic creations.

Keywords: trio, folklore, ensemble, rondo, Byzantine monody, composition, hora, sirba (dances).

”Folclorul încă trăiește, dar sub alte forme.”

(Constantin Eretescu)

Folclorul este prima manifestare de creație artistică a unui popor ce stă și la baza creației artistice culte. Cele câteva caracteristici care o disting de creația cultă, – anonimatul, oralitatea, variantele, caracterul colectiv, sincretic ș.a., se află, după cum arată și cercetătorii, în opoziție cu arta componistică. În special, caracterul profund național al folclorului muzical, „pecetea inconfundabilă a poporului”, este imposibil de imitat sau de preluat așa cum se întâmplă în creația de autor. Valorile multiple ale folclorului – moral-creștină, istorică, documentar-lingvistică, moral-educativă, artistică - reprezintă o sursă de inspirație și un model de creație pentru arta academică.

În lucrarea *Arhaika. Muzica in D* am abordat folclorul într-un gen instrumental de cameră. Adresarea către acest gen este motivată de faptul că muzica pentru componente mici a oferit o mai mare libertate pentru a experimenta, pentru a căuta noi posibilități tehnice și stilistice de exprimare. „Muzica instrumentală de cameră oferă posibilitate compozitorilor de a rezolva unele probleme artistice specifice, care nu sunt proprii genurilor monumentale, cu componente mari... În ultima perioadă nivelul de experimentare escaladează și se mărește în limitele transformării întregii paradigme socio-culturale”, după cum arată și unii cercetători [1, p.207].

Într-adevăr, varietatea și volumul creațiilor de cameră și ansamblu instrumental demonstrează o atenție specială pentru acest și în creația componistică moldovenească. Numeroși compozitori au abordat acest gen în creația lor – E. Coca, L. Gurov, V. Zagorschi, M. Kopitman, S. Lobel, S. Lungu, A. Mulear, Gh. Neaga, V. Poleacov, D. Kițenko, Gh. Ciobanu, L. Știrbu, M. Stârcea – asimilându-l atât identității naționale, cât și tradițiilor culturii muzicale europene.

Printre lucrările marcante apărute la sfârșitul secolului trecut scrise de compozitorii generației tinere, se numără *Trio pentru pian; Trio pentru saxofon, violoncel și pian; Trio pentru vioară, contrabas și pian* de Marian Stârcea; *Trio pentru vioară, contrabas și pian* de Ghenadie Ciobanu și *Trio pentru violoncel, contrabas și pian* de Valentin Doni. Tot atunci au fost scrise și *Trio pentru clarinet, corn și pian* de Oleg Negruță; *Din folclorul evreiesc: 4 piese pentru vioară, violoncel și pian* (Băj-gelă; Șar; Gas-nign, Lobn mir zix ibărbătn) și *Trio pentru vioară, violoncel și pian* de Zlata Tkaci. Dintre cele mai recente lucrări din acest gen se numără creațiile lui D. Kițenko – *Muzica nocturnă* pentru flaut, oboi și pian, *Dans țigănesc* pentru vioară, violoncel și pian.

Un moment interesant îl reprezintă selectarea componentei ansamblului muzical. Compozitorii abordează atât standardele tradiționale, cât și componentele mai puțin obișnuite. Autorii moldoveni au manifestat un interes sporit pentru componentele tradiționale, spre exemplu, trio de corzi (*Trio pentru vioară, violă și violoncel* de V. Beleaev, V. Rotaru), trio cu pian (*Trio pentru vioară, violoncel și pian* de Oleg Negruță, Marian Stârcea, Zlata Tkaci).

Practica scrierii pentru componentele netradiționale a primit o dezvoltare intensă după formarea ansamblului *Ars poetica* în 1991, care a devenit un laborator pentru compozitorii tuturor generațiilor, dar mai activ au scris și continuă să scrie pentru acest ansamblu Gh. Ciobanu, O. Palymski, V. Beleaev, S. Pâslari, I. Iachimciuc [1, p.214].

O componentă netradițională am ales și eu pentru a scrie creația *Arhaika. Muzica in D*, finisată în vara anului 2014 și interpretată la Bacău în cadrul Festivalului Internațional Zilele muzicii contemporane *Între idioritmie și chinovialitate*.

În dorința de a scrie o lucrare cu o sonoritate arhaică, care să exprime o „reîntoarcere” la izvoarele sinelui, am ales drept titlu cuvântul *Arhaika*, al cărui sens a corespuns cu ideea și concepția întregii lucrări. Conform DEX-ului: adjectivul *arhaic* semnifică ceva „care aparține sau este caracteristic unor vremuri extrem de îndepărtate din trecut; foarte vechi, ieșit din uz” – anume acest sens l-am depus și eu, alegând acest titlu. De ce *Muzica in D*? Deoarece pe durata întregii lucrări persistă centrul tonal *re*; iar *Muzica in...* a fost utilizat ca un termen devenit actual și „la modă” (*Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă* de B. Bartok, *Muzica pentru sine* de O. Palâmski etc.). Cele trei instrumente componente apar atât în rol solistic, cât și în cel de acompaniament. Totuși, violoncelului îi revine în mod predominant linia basului, iar pianului - fundalul armonic.

Întreaga lucrare este scrisă în formă de rondo *A-B-A1-C-A2*. Refrenul *A*, *A1*, *A2* este expus la pian: substanța muzicală inserează intervale de cvintă perfectă, cu intervenții quasi-solistice ale clarinetului, reprezentând motive inspirate din muzica bizantină. Acestei mișcări monodice i s-a alăturat o linie paralelă, la interval de cvintă, iar violoncelului îi revine funcția isonului (sunetul *re*).

Intervenția clarinetului, cu un material muzical nou, contrastant: îmbinarea dintre duratele lungi ale pianului și intonațiile cu durate mai scurte ale clarinetului produce un contrast de timbru și ritm (ex. cf.1, tt.13 și pe parcurs).

Strofa (*B*) începe cu un solo la violoncel, un monolog *quasi* liric, apropiat de tehnica repetitivă și minimalistă.

Monologul continuă, deja expus la clarinet. În ambele evoluări solistice se păstrează centru tonal *re*.



De la cf. 6 începe un ritm mai mișcat, apropiat de un ritm de dans, imitând acompaniamentul de taraf. Iar începând cu cf.7, clarinetului îi revine o melodie inspirată din horele românești.

Un alt motiv inspirat din folclor este și cel utilizat începând cu cf.12 (C), la fel în linia clarinetului care este, la fel, o melodie de dans – sârba – ale cărei trăsături le putem întrevedea în măsura de 2/4, mișcări melodice axate pe triolette. Susținerea pianului imită țiiturile tradiționale de sârbă ale țambalului, cu excepția desenului ritmic al cvintoletelor. Sârba, prin definiție, se caracterizează printr-un „ritm tumultos, cu tendința predominantă de articulare a timpului primar de pătrime în diviziune ternară, însă deseori în țesătura sa ritmică, sârba cooptează formule divizionare binare. Jocului de sârbă îi este caracteristic un tempo variat, ritmul poate fi prezentat în măsura de 2/4 cu pulsația evoluând între 140-220 pulsații pe minut” [2, p.53] – trăsături ce se pot regăsi și în lucrarea dată.

În încheiere aș vrea să menționez că *Trio*-ul reprezintă o primă încercare de abordare a folclorului autohton în creația mea. Nesecatele izvoare folclorice vor reprezenta mereu surse de inspirație nealterate, autentice pentru compozitorii Moldovei.

Referințe bibliografice:

1. MIRONENCO, E. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков*. Chișinău: FPC Primex-Com, 2014.
2. SLABARI, N. Aspecte ale structurii ritmice în melodiile de joc pentru vioară din zona de Nord a Republicii Moldova. **În:** *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, 2013, nr. 1, p. 51-56.
3. PLEȘCAN, I. Большой камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепьяно в композиторском творчестве Республики Молдова: постановка проблемы. **În:** *Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice*, 2013, nr. 3, p. 87-91.

SCURTĂ SINTEZĂ ASUPRA CREAȚIEI 3 PRELUDII PENTRU PIAN PE MOTIV DE DOINĂ DE SERGIU ROȘCA

SHORT ANNOTATION ON 3 PRELUDES FOR PIANO, BASED ON DOINA FOLK SONG BY SERGIU ROȘCA

SERGIU ROȘCA,

Compozitor, PhD, lector superior,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Rezumat: *Muzica folclorică întotdeauna a fost o sursă extraordinară pentru inspirație și creație. Aceasta cuprinde numeroase genuri individualizate ce exprimă sufletul și experiența de viață a unui popor. Unul din genurile reprezentative românești este doina. Lucrarea 3 Preludii pentru pian este scrisă pe motiv de doină. Ideea de bază constă în utilizarea unor motive tradiționale, pentru a crea o lucrare contemporană. Această idee este realizată prin juxtapunerea liniei melodice și a unor sonorități ce sunt bazate pe modurile major și minor, dar sunt percepute ca fiind străine acestor moduri. Pe lângă alternarea modurilor major și minor, un rol important este dedicat varierii majorului și minorului, prin urcarea sau coborârea anumitor trepte ale modului. Datorită acestor alterații are loc unificarea majorului și minorului. Din punct de vedere al conținutului, 3 Preludii pentru pian pe motiv de doină, este o exprimare a unui moment nostalgic.*

Cuvinte-cheie: *doină, 3 preludii pentru pian pe motiv de doină, muzică contemporană.*

Summary: *Folk music has always been an extraordinary resource for inspiration and composition. It consists of numerous individualized genres that express people's souls and their life experience. Doina, is a representative genre in Romanian folk music. My work 3 Preludes for piano is based Doina folk song. The main idea was to use several motivic structures of Doina and create a contemporary piece. This aim is achieved via juxtaposition of the melodic line and various sonorities that although are based on pitches of minor and minor modes, do not remind them. Along with the alternation of major and minor modes, an important role is played by variations of these modes, by raising or lowering certain scale degrees. These variations also lead to the unification of major and minor modes. Overall, this work expresses a nostalgic moment.*

Keywords. *doina, 3 preludes for piano based on doina folk song, contemporary music.*

Lucrarea *3 Preludii pentru pian pe motiv de doină* a fost scrisă în toamna anului 2008, când îmi făceam studiile la doctorat și activam ca lector asistent la Univerisy of Utah, în Statele Unite ale Americii. Pentru prima dată, această creație a fost prezentată, în interpretare proprie, în data de 1 Decembrie, în sala *Dumke Recital Hall* a Universității, în cadrul concertului-forum al compozitorilor. A fost o coincidență, undeva chiar mistică, ca premiera să fie exact de ziua Națională a României. Ulterior, a mai fost interpretată de pianista Iulia Rivilis în cadrul Festivalului Internațional de Muzică Contemporană *Zilele Muzicii Noi*, ediția 2009, iar recent, din nou, în proprie interpretare, în cadrul concertului organizat în memoria savantului și muzicologului Vladimir Axionov, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Lucrarea 3 *Preludii pentru pian, pe motiv de Doină* a apărut în perioada când studiam cu Morris Rosenzweig. Ideea inițială s-a aflat în rezonanță și cu dorința mea de a compune o lucrare pentru pian, inedită din punct de vedere muzical, pentru mediul cultural american în care mă aflu, dar aflată în contextul muzicii contemporane. Ideea de a utiliza genul de *doină* s-a născut inclusiv și din starea de nostalgie și dor de casă, pe care am trăit-o în acea perioadă. A fost un moment aparte, și de aceea am apelat la cel mai reprezentativ gen al folclorului românesc - *doina* [1; 2].

Din punct de vedere muzical, în lucrarea prezentată există două nuclee tematice de bază, care fie se alternează, fie interferează. Acestea sunt: modul major cu treapta a 2-a coborâtă și modul minor cu treapta a 4-a urcată. De asemenea, în ambele nuclee modale intervine treapta a 6-a coborâtă, care îmbogățește linia melodică și servește drept element de unificare a majorului și minorului. Alături de linia melodică, care poate fi urmărită cu ușurință în cele trei preludii, varietatea armonică a reprezentat un alt obiectiv fundamental. În acest sens, am ținut să „împodobesc” linia melodică în „veșminte” armonice cât mai variate, departe de sistemul tonal, însă cu prezența unui centru sonor, mereu schimbător. Totodată, deseori latura armonică este prezentată prin culori sonore, care sunt obținute într-un interval anumit de timp, deseori prin acumulare, inclusiv datorită utilizării pedalei.

În general, este necesar de a recunoaște, că creația populară întotdeauna a servit drept sursă nesecată de inspirație pentru compozitori, ea reprezentând lăuntricul și profunzimea trăirilor unui popor, trăiri care s-au imprimat adânc și în ființa artistică a oamenilor de creație. Indiferent de natura sursei populare, de poporul căruia îi aparține, aceasta mereu se remarcă prin originalitate. În acest sens, folclorul românesc denotă o unicitate pregnantă, deosebindu-se în special prin bogăția și varietatea repertoriului, a genurilor, cât și prin diversitate zonală [3].

Cât privește abordarea folclorului de către compozitorii contemporani, remarc o revenire constantă la sursele folclorului, indiferent de abundența tehnologiilor componistice disponibile [4]. Secolul XX a adus o explozie uriașă de modalități și tehnici componistice, noi valori estetice, iar de aici și noi limbaje muzicale, inclusiv și o ramură nouă, cea a muzicii electronice. Totuși, folclorul mereu se strecoară în toate inovațiile muzicale și rămâne să stea mereu de veghe la conștiința neamului.

Referințe bibliografice:

1. GHILAȘ, V. *Muzica etnică: tradiții și valoare*. Chișinău: Editura Grafema Libris, 2007.
2. AGAPIE, L., OPREA, G. *Folclor muzical românesc*. București: Editura didactică și pedagogică, 1983.
3. BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura muzicală, 1978.
4. *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Chișinău: Editura Știința, 1993.

РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЦИТАТЫ В КОНТЕКСТЕ ПРЕТВОРЕНИЯ МОЛДАВСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ НА ПРИМЕРЕ СОБСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

ROLUL CITATULUI FOLCLORIC ÎN CONTEXTUL UTILIZĂRII SURSELOR POPULARE ÎN CREAȚIA PROPRIE

THE ROLE OF CITATION IN THE USAGE OF FOLKLORE, IN MY OWN COMPOSITIONS

SNEJANA PÎSLARI,

Compozitor, lector superior,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Резюме. В данной статье разбираются собственные произведения, созданные в неофольклорной стилистике в 2000-х гг. В эти годы появляется серия камерных сочинений, в которых широко применяются различные формы цитирования фольклора: буквальное, варьированное, а также стилизация с использованием отдельных мелодических оборотов народной песни, что в результате процесса своеобразной жанрово-стилевой «диффузии» создает красочные тембровые и гармонические сочетания.

Ключевые слова: буквальная цитата, варьированная цитата, стилизация, *Serbările Moldovei*, *Doina haiducului*, *Cine merge tot pe drum*, *Bătuta*, *Trei cântece populare moldovenești*

Rezumat. În acest articol se analizează creația proprie realizată în stilistica neofolclorică în anii 2000. Pe parcursul acestor ani au apărut o serie de lucrări camerale, în care sunt utilizate diverse forme de citare folclorică, precum citatul direct, citatul variat, stilizarea cu folosirea unor elemente melodice ale cântecului popular. Ca rezultat al acestui “proces de difuzare stilistică și de gen” apar noi culori timbrale și armonice.

Cuvinte-cheie: citat direct, citat variat, stilizare, *Serbările Moldovei*, *Doina haiducului*, *Cine merge tot pe drum*, *Bătuta*, *Trei cântece populare moldovenești*.

Summary. In this article, I analyze my own compositions, written in the new-folklore style during the 2000's. In a series of chamber works, composed within this period, I extensively applied literal and variation-like types of folk citation - as well as its stylization type, comprising selected folk song melodic intonations; as a result, this “process of distinctive genre-stylistic diffusion” led me to creating exuberant timbral and harmonic pairings.

Keywords: folk citation, literal type, variation-like type, stylization type, *Serbările Moldovei* (Moldova's feasts), *Doina haiducului* (The outlaw's Doina), *Cine merge tot pe drum* (Who is going along the road), *Bătuta* (a dance), *Trei cântece populare moldovenești* (Three Moldovan folk songs).

Для европейской музыкальной культуры вопрос взаимоотношения профессиональной и народной музыки всегда был и остается открытым. В какой бы стилистике ни работал композитор, черты фольклора его страны прямо или косвенно, в большей или меньшей степени находят отражение в его произведениях.

Исследователи представляют различные терминологические формы определения типов претворения фольклорного материала в композиторском творчестве. Так, Б. Асафьев противопоставляет два основных метода взаимодействия фольклорной и академической культур – *цитирование* (заимствование) и *обобщение* элементов народного музыкального языка [1, с. 28], а также *подражание* и *преобразование* народного мелоса [1, с. 132].

В других работах классификации форм работы композитора с фольклором выстраиваются по принципу приближения либо удаления от фольклорно-жанровых истоков. Л. Иванова определяет формы композиторского фольклоризма как *целостное включение фольклорного образца* в авторский текст, *использование элементов фольклора*, *обращение к принципам фольклорного мышления* или *творчески свободный фольклоризм* [2]. А. Петров, в качестве типов претворения фольклорного материала выделяя

ет воссоздание, преобразование фольклорного первоисточника, обобщение признаков фольклорного музыкального мышления [2].

В сочинениях, созданных мною в 2000-х гг., неофольклорная линия становится преобладающей и характеризуется разнообразными формами применения фольклорных цитат. Исходной точкой произведений тех лет становятся образцы народной музыки, собранные в фольклорных экспедициях, собственные расшифровки записей архива Академии музыки, а также фольклорные сборники, изданные в Молдове в разные годы.

Первым произведением, построенном на буквальном цитировании фольклора, стала сюита для фортепиано *Trei cântece populare moldovenești*, в которую вошли расшифрованные мною образцы крестьянского фольклора: *Jalea miresei*, *Bătuta*, *Sub umbra unui stejar*. Основной композиционной задачей произведения становится работа с формой и фактурой. Так, *Jalea miresei* объединяет в себе черты вариационного и сонатного цикла и отличается разнообразием приемов ладового, гармонического и фактурного варьирования темы, включая элементы имитационной полифонии. *Bătuta* представляет собой небольшой концертный этюд, где тема звучит в различных фортепианных регистрах. И, наконец, *Sub umbra unui stejar* является циклом вариаций на *basso ostinato* ироничного характера с постоянной и внезапной сменой динамических оттенков.

Происходящие в музыкальном искусстве XXI века технико-стилистические и концепционные изменения, по мнению Г. Григорьевой, сфокусировались «в предельно широком поле взаимодействия всех компонентов музыкального мышления, накопленных многовековой историей музыки» [3, с.23]. Наступившая «стадия антиавангарда» [4, с.19] отразилась и на фольклорном направлении, которое переросло в динамичную систему разнообразных стилевых разветвлений. В результате процесса своеобразной жанрово-стилевой «диффузии» фольклоризм нередко проникал в самые разнообразные сферы композиторского творчества. Композиторы все чаще обращаются к так называемой *смешанной технике*, заключающейся в «возможности пользоваться любыми средствами в любых пропорциях и сочетаниях» [5, с.84].

В середине 2000-х гг. увидела свет серия камерных сочинений: альбом *Pe-un picior de plai* для квартета саксофонов, в который, помимо одноименной композиции, вошли пьесы *Sub umbra unui stejar*, *Bătuta*, *Călusarii*, сюита *Serbările Moldovei*. Вокальный и инструментальный фольклор исторической Молдовы, используемый в альбоме, объединен необычным исполнительским составом и элементами композиционного джаза, модального джаза и этноджаза, находящий свое воплощение в особой композиционной и гармонической структуре сочинений, а также в импровизационных разделах формы.

Сюита *Serbările Moldovei*, вошедшая в данный альбом, основана на обрядовом фольклоре календарного цикла и включает в себя три разнохарактерные пьесы, материал которых следует в свободной от календарного цикла хронологической последовательности. Так, начальная пьеса *Începutul serbărilor* носит характер приглашения к празднествам: применяется квазицитата, имитирующая характер призывных бучумных закличек, включены варьированная цитата музыкального материала колядки и танец *Bătuta de la Iași*. Вторая пьеса, *Lăzărelul*, основана на одноименной народной песне, традиционно исполняющейся девочками южных районов Молдовы в Вербное воскресенье. *Lăzărelul* предваряется стилизованным вступлением, после которого следует сама тема и ее последующее вариантное развитие. Схожий формообразующий принцип характеризует заключительную часть цикла, *Ajunul Crăciunului*, в которой легко угадывается материал известной в Молдове народной песни *La poartă la Ștefan Vodă*.

Doina haiducului для мужского хора *a cappella* вдохновлена гайдуцкими песнями и историческими балладами. Сочинение решено в сложной сквозной форме с элементами рондо, хоровая вертикаль является результатом использования линейной модальной гармонии и элементов хоровой полифонии. В данном сочинении применен осо-

бый прием: одноименный фольклорный первоисточник, начавшись как прямая цитата, сменяется композиторской музыкой на текст фольклорного оригинала. В дальнейшем развитии музыкального материала используются буквальные и варьированные фольклорные цитаты, а также стилизация с использованием отдельных мелодических оборотов народной песни.

В конце 2000-х гг. было создано произведение *Cine merge tot pe drum* для флейты, скрипки, виолончели и вибратона. Импульсом к его созданию послужила книга В. Мартынова *Конец времени композиторов* [6], где одним из возможных выходов из кризиса композиторской музыки XX века автор считает обращение к минимализму.

Мелодической основой данного произведения стала музыкальная фраза из одноименной фольклорной баллады, которая в средней части произведения трактуется как паттерн с элементами расширения, ритмического варьирования, добавления новых элементов и т.д. В *Cine merge tot pe drum* внимание сконцентрировано на звуке как таковом, вследствие работы с которым возникают оригинальные красочные тембровые сочетания. Минимализм как концепция, репетитивность как композиционный метод, в совокупности с принципом вариантности, свойственной фольклору, сближает данное произведение с эстетикой *new simplicity*. Произведение эпично, бесконфликтно, созерцательно по характеру и прозрачно по трактовке музыкальной фактуры. Принцип построения его формы не предполагает «финальности», поэтому момент окончания произведения приобретает философское значение, свидетельствуя о бесконечности пути.

Попутно с вокальными и инструментальными сочинениями для различных составов увидел свет ряд произведений на фольклорном материале юга Молдовы, вошедший в дидактический репертуар для фортепиано: *Cadâncea* – легкие вариации для начинающих пианистов на гагаузском фольклорном материале и *Pravo horo* для фортепиано в четыре руки – на болгарском. В *Pravo horo* результатом интонационных преобразований трех фольклорных тем юга Молдовы – одноименного танца, песни *Вилоса лоза* и наигрыша *Urma dracului* – являются новые темы и их необычное стилистическое и ритмическое претворение. Интересным опытом обращения к фольклору немолдавского происхождения стало произведение *Prince of Moldavia* для симфонического оркестра, основанное на османской военной музыке Дмитрия Кантемира. В нем на первый план выходят ритмическая сторона, характеризующая турецкую музыку, и тембровая сторона, воплотившаяся в богатстве красок оркестра европейского типа.

Одной из специфических особенностей творческого метода работы с музыкальным материалом можно назвать транскрипции отдельных собственных произведений для различных инструментальных составов. Как известно, изменение фактуры, неизбежное при перемещении исходного материала в новые тембровые условия, нередко приводит к его переосмыслению, а иногда – и к кардинальному пересочинению. В качестве примера можно привести пьесу *Bătuta* для квартета саксофонов, ранее созданную для фортепиано и носящую в первоначальной версии характер этюда с переброской рук. В саксофонную транскрипцию, помимо тематического материала одноименного танца, включен известный пастушеский наигрыш *Când ciobanul și-a pierdut oile*. Транскрипция сочетает в себе ритмические элементы фанка, пятиголосную полифонию контрастного типа с ритмическими переакцентировками, тембровые аллюзии шотландской музыки и т. д., что позволяет говорить об «универсальном музыкальном стиле, равно открытом для романтизма и грегорианики, барокко и классицизма, фольклора и поп-музыки» [3, с. 23].

В качестве вывода к вышесказанному можно привести слова И. Земцовского о том, что взаимоотношение композитора с фольклором – это всегда «диалог поэтик: индивидуальной и народной. Одна проверяет другую и проверяется ею, и диффузия их в идеале бесконечна. Отсюда и неисчерпаемость форм претворения фольклора» [7, с. 16].

Еще в 20-х гг. XX века Б. Барток назвал народную песню исходным пунктом для музыкального возрождения композиторского творчества. Эта фраза не потеряла своей актуальности и в наши дни и находит свою реализацию в самых разнообразных формах.

Библиографические ссылки:

1. АСАФЬЕВ, Б. О народной музыке. В: Б. В. Асафьев; сост. И. Земцовский и А. Кунанбаева. Ленинград: Музыка, 1987.
2. ТИХОНОВА, Ю. Хоровая музыка Валерия Калистратова: к проблеме «Фольклор и композитор сегодня». Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 2014. [online] [accesat pe 17.11.2014] Доступно в интернете: gnesin-academy.ru/sites/default/files...Tikhonova YV
3. ГРИГОРЬЕВА, Г. Русская хоровая музыка 1970-1980-х годов. Москва: Музыка, 1991.
4. СОКОЛОВ, А. Музыкальная хронология XX века. В: Теория современной композиции: учебное пособие. Москва: Музыка, 2005.
5. ГРИГОРЬЕВА, Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва: Советский композитор, 1989.
6. МАРТЫНОВ, В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002.
7. ЗЕМЦОВСКИЙ, И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. Ленинград-Москва: Советский композитор, 1978.

FOLCLORUL CA PUNCT DE REPER ÎN REVITALIZAREA ACTIVITĂȚII MUZICALE COMPOSITICE

FOLKLORE AS LANDMARKS IN THE REVITALIZATION OF COMPOSING MUSICAL ACTIVITY

VLAD BURLEA,

Compozitor, profesor, Maestru în Artă,
Colegiul de muzică Șt. Neaga, Chișinău

Rezumat. Folclorul - tezaur cultural al unui popor, constituie una din principalele modalități de manifestare artistică a acestuia fiind, totodată, și „punctul geografic” de unde „vine” un compozitor. În acest articol se analizează modalitățile de utilizare a folclorului în creația componistică, care poate fi divizat în două compartimente de bază: citatul folcloric și tiparul folcloric – direct, relativ și convențional, exemplificând prin creațiile proprii.

Cuvinte-cheie: folclor, creația componistică, citat folcloric, tipar folcloric, tipar direct, tipar relativ, tipar convențional, Cucușor cu pană sură, Răzășasca, Creionari, Doloroso, Monastirea Argesului, Dodă.

Summary. Folklore, the cultural heritage of a nation, is one of the main ways of its artistic manifestation, being at the same time a “geographical point” from where a composer „comes”. The author examines the ways of using folklore in professional composition art and divides them in two basic sections: quote folklore and folk pattern: direct, relative and conventional, exemplifying through his own creations.

Keywords: folklore, composition, quoted folk, folkloric pattern, pattern directly, relative pattern, conventional pattern, Cucușor cu pană sură, Răzășasca, Creionari, Doloroso from the Second part of Monastirea Argesului, Dodă.

„În actualul context de multiculturalitate, conservarea valorilor specifice fiecărei țări, precum și valorificarea acestora reprezintă un deziderat creator comun de afirmare și etalare a bogăției și diversității valorilor culturale” [1]. În acest articol discutăm două întrebări fundamentale referitoare la utilizarea folclorului în genurile muzicii academice:

De ce compozitorii apelează la materialul folcloric.

Cum compozitorii folosesc materialul folcloric.

Caracterul național reprezintă latura fundamentală a folclorului. Creat într-un spațiu geografic anume, în condiții istorice specifice fiecărui popor, redând prin concepții, limbă,

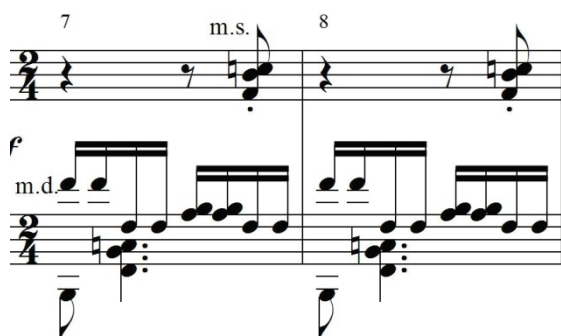
imagini artistice specifice ideile și sentimentele proprii națiunii al cărui produs spiritual este. Folclorul face parte din tezaurul cultural al oricărui popor, constituind una din principalele modalități de manifestare artistică a acestuia, sau „punctul geografic” de unde vine compozitorul, ceea ce în era comunicării la nivel global este important. Modul de utilizare a folclorului poate fi divizat în două compartimente de bază:

- *citatul folcloric*;
- *tiparul folcloric*.

Citatul folcloric reprezintă preluarea directă a unui fragment muzical dintr-o anumită creație de către compozitor, pe când *tiparul folcloric* constă în folosirea doar a unor elemente constituente ale tematismului (ritm, intonație, mod) realizate după un principiu folcloric. Totodată, trebuie să delimităm gradul de „apropriere” de sfera dată, astfel sunt următoarele categorii:

— *Tiparul direct* reprezintă folosirea simultană a tuturor elementelor constituente: linie melodică scrisă folosind intonații folclorice tipice, text folcloric, ritm folcloric specific (*citatul folcloric* ia cu „împrumut” toate acestea de la autorul anonim). În lucrarea *Cucușor cu pană sură* pentru cor mixt *a cappella* poetul Anatol Codru utilizează stilistica textului folcloric prin imagini rustice: „Cucușor cu pană sură/ puneți-aș orbalț pe gură,/ cucule, măi, cucule”. Textul este susținut melodic de *tiparul folcloric* modal constituit din două tricorduri cu ambitusuri de terță mică în direcții opuse (*a-h-b-c*, *a-g-fis*) completată de exclamații interpretate *parlando*, ce fac aluzie la chiotele din cântecele de recrutare. Teatralizarea discursului muzical este prezentată de tropăitul coriștilor creând imaginea unei defilări militare.

— *Tiparul relativ* presupune folosirea doar a unui sau două elemente consecutive realizate după principiul folcloric. În piesa *Răzășeasca* pentru pian structurile ritmice scurte, alternate de fraze melodice, își trag originea din dansul popular de tip *horă*.



Folosirea tricordului *h-cis-d* în linia de acompaniament a secțiunii mediane reprezintă un element distinctiv al autorului, iar augmentarea structurii ritmice construiește modelul *horelor rare*. Se remarcă structura acordică individualizată ce depășește cadrul tonal, constituită din suprapunerea cvintelor cu secunde mici, cu omiterea acompaniamentului tipic funcțional.

— *Tiparul convențional* e constituit din elemente folclorice indirecte având o apropiere relativă de originea folclorică. În piesa nr.1 al ciclului pentru pian *Creionări* din aceste elemente fac parte: salturi melodice la interval de cvartă-cvintă, motive sau scurte fraze extrase din tematismul folcloric ce se încheie cu intervalul de cvartă – elemente apropiate de principiul cântărilor bizantine invocând expunerea eterofonică.

Moderato ♩ = 100

Piano

Un aspect important ține de componentele *tiparului folcloric* și anume: ritm, intonație, mod (linie melodică), timbru. Aspectul timbral presupune înlocuirea unui instrument folcloric (mai frecvent de acompaniament) cu un alt instrument din orchestra de cameră sau simfonică. În *Monastirea Argesului*, tablouri epice după balada lui Vasile Alecsandri pentru orchestra de cameră, orgă, soliști, cor, percuție, harpă și declamator, partida atribuită harpei este una tipică cobzei și păstrează cu rigoare factura acestui instrument: alternarea optimilor prin pauze echivalente, creându-se doua linii – basul și secunda pe contratimp. Intervalul de secundă mare menținut în secțiuni extinse conturează o sunare tensionată, întregită de linia melodică ce include tricordul ascendent-descendent iar intervalul principal fiind secunda mare sau mică. Această scenă dramatică are o mare importanță în construcția dramaturgică ulterioară.

La fel aparține *tiparului timbral* convențional și utilizarea în grupul instrumentelor de percuție a *simandrei* numită în contextul apartenenței la viața bisericească și *toacă*.

În activitatea componistică contemporană se întâlnește frecvent îmbinarea sincretică a elementelor stilistice de sine stătătoare. Una din lucrările autorului care folosește acest principiu, este piesa *Dodă* pentru flaut baroc și pian, o fantezie ce are la bază tema renumitului cântec popular cu același nume. Iată care sunt elementele: cameral, folcloric, jazz.

Aspectul cameral rezultă din faptul că este o lucrare scrisă de compozitor pentru două instrumente camerale și cu factură tipică unui duet pian – flaut baroc. Genului cameral poate fi atribuită și forma tripartită *A-B-A*, ce își are originea de pe la începutul sec. XVIII (doar că lipsește construcția tematică a secțiunilor în formă de perioada clasicistă). Elementul folclo-

ric este susținut chiar de materialul melodic original care stă la baza piesei. Autorul folosește în calitate de temă pentru fantezie citatul folcloric direct cu transformarea lui ulterioară (în partea mediană evolutivă) în *tipar ritmic* și *tipar intonațional*. Cea de-a treia componentă – jazzul, include două aspecte: a) influența asupra dramaturgiei lucrării formând o construcție tipică jazzului: expunerea temei (*citat folcloric*) în calitate de *jazz-standard*, evoluția ei prin improvizație și readucerea în final a temei în stare directă; b) utilizarea în linia de acompaniament a structurilor ritmice de tip *swing*, a structurilor acordice complexe bazate în marea lor majoritate pe suprapunerea a două cvarte, a cvartei și a terței, a cvartei și a secunde. Un rol apreciabil în apropierea lucrării de stilistica folclorului îl are și timbrul flautului baroc care se apropie mult de cel al cavalului, timbru legat de imagini rustice pastorale, de tradițiile măsurării timpului prin ciclul anual de anotimpuri.

Importanța folclorului ca punct de reper în revitalizarea activității muzicale componistice autohtone rămâne a fi actuală în contextul globalizării, în contextul preluării fără discernământ a tradițiilor muzicale ale altor țări europene și încorsetarea lor în canavaua unei mentalități străine creând și multiplicând *kitsch*-ul, astfel, minimalizarea sau uitarea tradițiilor poate duce la dispariția entității unui popor. Or, cultura noastră muzicală de origine românească, este și trebuie să rămână parte componentă a multitudinii culturale europene.

Referințe bibliografice:

1. *Curs de folclor muzical*. <http://ru.scribd.com/doc/205786641/FOLCLOR#scribd> 7.03.2015