

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris

C.Z.U:398.8(478):787.1(043.3)

SLABARI NICOLAE

**REPERTORIUL FOLCLORIC PENTRU VIOARĂ
DIN ZONA DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA**

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE

Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific: _____

Badrajan Svetlana
doctor în studiul artelor,
conferențiar universitar

Autorul: _____

CHIȘINĂU, 2016

© Slabari Nicolae, 2016

CUPRINS

ADNOTARE (în română, rusă și engleză)	5
LISTA ABREVIERILOR	8
INTRODUCERE	10
1. REPERTORIUL FOLCLORIC PENTRU VIOARĂ DIN ZONA DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA: OBIECT, METODĂ, ISTORIOGRAFIE.....	18
1.1. Repertoriul folcloric pentru vioară ca obiect de studiu: context etnografico-muzical, consemnări documentare	18
1.2. Metodologie, terminologie, material muzical	25
1.3. Concluzii la capitolul 1	38
2. FENOMENUL MUZICII TRADIȚIONALE PENTRU VIOARĂ DIN ZONA DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA ÎN CONTEXT SOCIAL-ISTORIC	40
2.1. Vioara și lăutarii violoniști ca factori de viabilitate a culturii tradiționale muzicale: privire diacronică	40
2.2. Lăutari violoniști și dinastii	52
2.3. Repertoriul folcloric pentru vioară: caracteristici și clasificare.....	63
2.4. Concluzii la capitolul 2	74
3. MELODII DE JOC	76
3.1. Structura ritmică	77
3.2. Structura sonoră	85
3.3. Structura arhitectonică	94
3.4. Concluzii la capitolul 3	103
4. MELODII DE ASCULTARE	105
4.1. Structura ritmică	107
4.2. Structura sonoră	111
4.3. Structura arhitectonică	119

4.4. Concluzii la capitolul 4	125
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	128
BIBLIOGRAFIE	132
ANEXE	142
Anexa 1. Exemple muzicale	142
Anexa 2. Note la exemplele muzicale	281
Anexa 3. Fotografii	293
Anexa 4. Note	299
Anexa 5. Lăutari violoniști din zona de nord a Republicii Moldova	301
DECLARAȚIA DE RESPONSABILITATE	304
CV-ul AUTORULUI	305

ADNOTARE

Slabari Nicolae. *Repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova*, teză de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2016.

Structura tezei include următoarele elemente: introducere, patru capitole, concluzii și recomandări, 131 de pagini de text analitic, bibliografia din 168 de surse, 5 anexe, inclusiv 203 exemple muzicale folclorice și note la ele. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 8 publicații științifice.

Cuvinte-cheie: repertoriu folcloric pentru vioară, lăutari, dinastii de lăutari, clasificarea repertoriului, funcționalitate, melodii de joc, melodii de ascultare, structură sonoră, ritm, arhitectonică.

Domeniul de studiu: folclor muzical.

Scopul și obiectivele cercetării. Scopul: studierea complexă a repertoriului folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova. **Obiectivele:** 1. Elucidarea fenomenului interpretării tradiționale la vioară în zona de nord, identificarea reprezentanților artei violonistice, lăutarilor și dinastiilor de lăutari, din perspectivă sincronă și diacronică; 2. Tratarea repertoriului folcloric pentru vioară sub aspectul conținutului, funcționalității, relațiilor interculturale; 3. Clasificarea melodiilor și analiza particularităților ritmice, melodice și arhitectonice ale lor.

Noutatea și originalitatea științifică. Noutatea cercetării constă în dezvăluirea unor aspecte principale ale muzicii instrumentale tradiționale pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova, aspecte referitoare la colportori, funcționalitate, morfologie, care nu au fost elucidate până acum în etnomuzicologia națională. Lucrarea își propune să completeze un spațiu insuficient studiat, legat de fenomenul artei instrumentale tradiționale, de evoluția limbajului muzical și a gândirii muzicale, având ca bază repertoriul folcloric pentru vioară din zona cercetată. Materialul muzical studiat este inedit, selectat în urma investigațiilor de teren și transcris în conformitate cu rigorile științifice.

Problema științifică importantă soluționată: a fost elaborată o viziune de ansamblu asupra repertoriului muzical și a reprezentanților artei violonistice lăutărești din zona de nord a Republicii Moldova, fapt care poate contribui la eliminarea discrepanței dintre nivelul avansat al creației tradiționale violonistice și valorificarea științifică a acesteia în contemporaneitate. A fost evidențiată valoarea repertoriului violonistic ca element al patrimoniului cultural intangibil și utilizarea acestuia în diferite domenii ale artei muzicale.

Semnificația teoretică. Rezultatele cercetării constituie un aport temeinic în domeniul științific referitor la muzica instrumentală tradițională din a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI. Lucrarea se axează pe concepte teoretice fundamentale ale științei etnomuzicologice contemporane cu aprofundarea laturii analitice. În baza lor, pornind de la specificul materialului muzical cercetat, pentru analiza sistemelor sonor, ritmic și arhitectonic ale acestui material a fost elaborat și aplicat un sistem metodologic corespunzător, care poate servi drept temei teoretic la elaborarea altor studii etnomuzicologice.

Valoarea aplicativă a temei. Rezultatele cercetării de tip analitic, comparativ și structural-tipologic pot constitui repere importante pentru studierea muzicii folclorice din Republica Moldova, de asemenea pot fi utile în rezolvarea unor probleme legate de studierea patrimoniului cultural imaterial. În afară de aceasta, materialele sunt aplicabile la cursurile didactice *Folclor muzical*, *Istoria muzicii naționale*, *Istoria artei interpretative la instrumentele populare* și la cele de specialitate, cum ar fi studierea instrumentelor muzicale populare, în instituțiile de învățământ muzical-artistic mediu și superior.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza de doctor a fost discutată la ședințele catedrei Muzicologie și compoziție a AMTAP, fiind recomandată pentru susținere. Rezultatele științifice au fost implementate în cadrul conferințelor științifice naționale și internaționale la AMTAP în anii 2009-2015, și al proiectelor științifice de la AMTAP: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate* (2014-2015), *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate* (2015-2018).

АННОТАЦИЯ

Слабарь Николай. *Фольклорный репертуар для скрипки в северной зоне Республики Молдова.* Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии, специальность 653.01 – Музыкаведение, Кишинев, 2016 г.

Структура: введение, четыре главы, выводы и рекомендации, 131 страницы основного текста; библиографический список из 168 наименований; 5 приложений, в том числе нотный текст: 203 фольклорных пьес и примечания к ним. Результаты исследования отражены в 8 научных публикациях.

Ключевые слова: традиционный репертуар для скрипки, лэутары, династии лэутаров, классификация репертуара, функциональность, танцевальные мелодии, мелодии для слушания, звуковая структура, ритм, архитектоника.

Область исследования: музыкальный фольклор.

Цель и задачи исследования. **Целью** исследования является комплексное изучение традиционной музыки для скрипки в северной зоне Молдовы. **Задачи:** 1. Выявление выдающихся скрипачей-лэутаров и лэутарских династий, изучение их исполнительского искусства в синхроническом и диахроническом аспектах; 2. Исследование содержания, функциональности, межкультурных взаимосвязей фольклорного репертуара для скрипки; 3. Классификация и структурный анализ мелодий скрипичного репертуара, определение их ритмических, мелодических и архитектонических особенностей.

Научная новизна и оригинальность исследования состоит в освещении ряда важных аспектов связанные с народными исполнителями, функциональности, морфологии традиционной скрипичной музыки севера Республики Молдова, которые ранее не были изучены в этномузыкознании. Работа на основе анализа скрипичного фольклорного репертуара в избранном пространстве восполняет пробелы в изучении национального инструментального искусства, особенностей музыкального языка и мышления. Впервые в научный оборот введен самобытный музыкальный материал, зафиксированный и проанализированный в строгом соответствии с требованиями научной записи и интерпретации фольклорных текстов.

Научная проблема, решенная в диссертации, заключается в создании общей картины развития музыкального репертуара и представителей скрипичного искусства севера Молдовы, что способствует устранению разрыва между высоким художественным уровнем традиционного скрипичного творчества и отсутствием его современного научного освоения. В результате выявлены значимость скрипичного фольклорного репертуара севера Молдовы в контексте нематериального культурного наследия и важность его использования в различных областях музыкального искусства.

Теоретическое значение работы. Результаты исследования являются вкладом в научную разработку в области традиционной инструментальной музыки второй половины XX – начала XXI вв. Работа базируется на основополагающих теоретических концепциях современного этномузыкознания в сочетании с углубленным аналитическим подходом к изучаемым явлениям. Исходя из этого и с учетом специфики избранного музыкального материала, была разработана и применена оригинальная методологическая система для анализа звуковой, ритмической и архитектонической сторон фольклорных мелодий, которая может послужить теоретической основой и для других этномузыкальных исследований.

Практическая значимость работы. Результаты исследования послужат отправной точкой для дальнейшего научного освоения фольклорной музыки Республики Молдова, а также могут быть полезны при решении ряда проблем, с которыми сталкиваются этномузыковеды в процессе изучения нематериального культурного достояния страны. Материалы работы могут быть использованы в учебных курсах «Музыкальный фольклор», «История национальной музыки», «История исполнительства на народных инструментах», «Инструментоведение» в средних и высших музыкальных учебных заведениях.

Внедрение научных результатов. Диссертация была обсуждена на заседаниях кафедры музыкаведения и композиции АМТИИ и рекомендована к защите. Научные результаты изложены в рамках ежегодных научных конференций (2009-2015) и научных проектов: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate* (2014-2015), *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate* (2015-2018), организованных в рамках АМТИИ.

ANNOTATION

Slabari Nicolae. *Folkloric violin repertoire from the northern region of the Republic of Moldova*, a doctoral dissertation in the study of arts and culturology, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2016.

The structure of the dissertation includes: four chapters, conclusions and recommendations, bibliography comprising 168 sources, including 203 examples of folk music and notes to them, 5 annexes, 131 pages of basic text. The research results are reflected in 8 scientific publications.

Key words: traditional repertoire for violin, lăutari (fiddlers) and dynasties of lăutari, repertoire classification, functionality, dance tunes, tunes for listening, sound structure, rhythm, architectonics.

Field of study: musical folklore.

Research goal and objectives. The goal of this research consists in the complex study of traditional music for violin from the northern region of Moldova. The achievement of this goal involves the following **objectives**: 1. Elucidation of the phenomenon of traditional violin performance in the northern folkloric region, outlining the representatives of violin art, lăutari and dynasties of lăutari, from the synchronic and diachronic perspectives; 2. Treating the traditional violin repertoire under the aspect of content, functionality, intercultural relations; 3. Analysis and classification of tunes, the outline of rhythmic, melodic and architectonic peculiarities.

Scientific novelty and originality. The novelty of this research consists in revealing certain important aspects linked with traditional instrumental music for violin from the northern region of Moldova, not found yet in national ethnomusicology. This paper tends to complete an insufficiently studied space, linked with the phenomenon of traditional instrumental art, the evolution of music language and musical thinking, having as basis the violin repertoire from the studied folkloric space. The studied musical material is truly unique in its nature, selected after field investigations and transcribed according to the rules of scientific transcription.

The important scientific problem solved consists in: revealing and laying stress on distinct personalities, representatives of violin art of lăutari from the northern region, who contributed to the development of national musical culture and the musical repertoire, distinguished by its heterogeneous content, outlining its distinct structural peculiarities.

Theoretical significance. This paper is based on fundamental theoretical concepts of contemporary ethnomusicology, emphasizing the analytical aspect. On their basis, resulting from the peculiarities of the studied musical material, when analyzing the sound, rhythmic and architectonic systems had been drafted and implemented an appropriate methodological system, which can serve as theoretical basis for the drafting other ethnomusicological studies.

Applicative value of the topic. The results of analytical, comparative and structural-typological research can serve as important benchmarks for the study of folk music from the region, and not only. All the materials of this paper can be used in such didactic courses as „Musical Folklore”, „History of National Music”, „History of Popular Instrumental Performing Art” and specialty courses, such as the study of popular music instrument, in musical-artistic secondary and higher education institutions.

Implementation of scientific results. The scientific results had been reflected in published articles and in papers presented at annual scientific conferences organized at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts and recommended for the thesis defence. The scientific results have been implemented in national and international scientific conferences held at AMTFP in the years 2009-2015, the AMTFP scientific projects: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate* (2014-2015), *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate* (2015-2018).

LISTA ABREVIERILOR

A – anexă

AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

C.A. – colecția autorului

CD – din eng. *Compact Disc* – Disc compact

C.F al AMTAP – Cabinetul de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Dj – din engl. *disc jockey* – digei

Ed. Acad. – Editura Academică

MIDI – din eng. *Musical Instrument Digital Interface* – Interfață Digitală pentru Instrumente Muzicale

RPR – Republica Populară Română

RSSM – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

TV– televiziune

TVM – televiziunea publică *Moldova 1*

UNESCO – din eng. *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* – Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură

URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste

USB – din eng. *Universal Serial Bus* – Magistrală Serială Universală; dispozitiv utilizat pentru conectarea diverselor componente electronice

a. – an

alc. – alcătuitor

au.– augmentat

cca. – circa

desc. – descifrat

etc. – etcetera

ex. – exemplu

fig. – figura

inf. – informator

intr. – introducere

încep. – începutul

jum. – jumătate

m.s.m. – motiv sonor median

m.s.f. – motiv sonor final

m.s.i. – motiv sonor introductiv

mun. – municipiul
n. – născut
n.n. – nota noastră
Nr. – numărul
p. – pagina
r. – raion
red. – redactat, redactor
s. – sat
sec. – secolul
sf. – sfârșitul
ș.a. – și altele
ș.m.a. – și mulți alții
tr. – treapta
trans. – transcriere
vol. – volumul
Вып. – выпуск
Гуманит. изд. – *Гуманитарное издательство*
стр. – страница
№. – номер

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. Cultura muzicală tradițională este un fenomen complex, reprezentat prin diversitatea manifestărilor artistice și conținutul acestora, prin relațiile multiple cu alte domenii culturale, instrumente, forme practice etc. O parte integrantă a culturii tradiționale o constituie instrumentele muzicale și muzica instrumentală cu un repertoriu variat sub aspectul genurilor și speciilor, dar și cel al funcționalității, structurii, semanticii.

Studierea muzicii populare instrumentale și a instrumentelor muzicale populare prezintă un interes deosebit, deoarece aceste domenii ale culturii sunt strâns legate de modul de trai, de viața socială, spiritualitatea, istoria și, în general, de existența în timp a unui popor. Nu întâmplător atât muzica instrumentală tradițională, cât și instrumentele muzicale reprezintă o sursă imuabilă și perpetuă de studiere pentru artiști și cercetători de diferit profil cultural, precum sunt etnologii, organologii, muzicologii etc.

Conotațiile spirituale, diversitatea repertorială, polivalența funcțional-semantică și sensibilitatea melodiilor fac ca acest repertoriu să fie admirat și preferat, răspândit și păstrat până astăzi în memoria colectivă. Importanța axiologică a obiectului de studiu este indiscutabilă, constituind o parte integrantă a tezaurului spiritual național.

Actualitatea temei propuse spre investigare este determinată atât de lipsa unor studii fundamentale în etnomuzicologia autohtonă, în care să fie tratat repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord a republicii, cât și de politica actuală și direcțiile trasate de diferite organizații internaționale și de Republica Moldova cu privire la patrimoniul cultural imaterial, Ne referim în special la: Convenția UNESCO pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial (2003), Legea nr. 58 din 29.03.2012 privind protejarea patrimoniului cultural imaterial etc.

Studiul se bazează pe materiale muzicale extrase din culegerile de folclor, pe surse preluate din Arhiva Cabinetului de folclor al AMTAP și pe materiale audio înregistrate în expedițiile de teren.

Creațiile muzicale analizate (203) reprezintă o diversitate de specii și categorii, acoperind o perioadă destul de mare (cea mai veche înregistrare este din anul 1969 de la violonistul Gheorghe Angheluș) și reflectând transformările, mutațiile produse în societatea tradițională, în mentalitatea, stilul, moda, dezideratele acesteia. Analiza creațiilor sub aspectul structurilor ritmice, sonore, arhitectonice ne va permite să descoperim unele particularități ale folclorului muzical din zona cercetată, contribuind astfel la completarea cunoștințelor referitoare la folclorul muzical din republică.

O valoare aparte prezintă melodiile selectate din Arhiva CF al AMTAP și cele înregistrate de către autorul tezei pe teren, care sunt melodii inedite, autentice, neexplorate până acum și care au fost transcrise după rigorile științifice.

În afară de aceasta, studierea fenomenului lăutăriei din zona cercetată a condus la identificarea și punerea în circuitul cultural a numelor unor lăutari violoniști necunoscuți, la relevarea aportului lor în dezvoltarea artei muzicale profesioniste. Cunoașterea realității folclorice, în particular, și a celei culturale, în general, din zona respectivă a permis crearea unei imagini mai clare a muzicii tradiționale, dar și determinarea rolului acesteia în perioada contemporană.

Scopul și obiectivele cercetării. Scopul lucrării este studierea complexă a muzicii folclorice pentru vioară din *zona de nord a Republicii Moldova* (pentru această sintagmă vom utiliza în continuare și varianta mai concisă *zona de nord – n.n.*) în contextul evoluției culturii muzicale naționale. Pornind de la analiza funcțional-semantică a creațiilor muzicale, ne-am propus să realizăm o clasificare a melodiilor, descoperind particularitățile structurale ale acestora și valoarea lor în actualitate. **Obiectivele** cercetării constau în următoarele:

1. elucidarea fenomenului interpretării tradiționale la vioară în zona folclorică studiată;
2. introducerea în circuitul științific a unor figuri de violoniști și dinastii de lăutari din nordul Republicii Moldova;
3. evidențierea și punerea în valoare a activității lăutarilor și abordarea din perspectivă sincronică și diacronică;
4. tratarea repertoriului muzical folcloric pentru vioară sub aspectul conținutului, funcționalității, relațiilor interculturale;
5. clasificarea melodiilor folclorice pe diferite criterii, delimitarea criteriului fundamental pentru studierea morfologiei muzicale;
6. analiza particularităților ritmice, melodice și arhitectonice ale melodiilor.

Metodologia cercetării științifice. Baza metodologică a studiului se axează pe sistemul elaborat de Constantin Brăiloiu și care reprezintă un ansamblu coerent de instrumente de cercetare, structurat pe trei elemente fundamentale: metoda sociologiei muzicale, metoda analizei structurale, metoda comparativă. În cadrul investigațiilor de teren au fost aplicate și metode specifice, cum sunt cercetarea directă și cea indirectă, metoda anchetei, experimentul. Una dintre metodele esențiale într-o cercetare etnomuzicologică este transcrierea. În acest sens am aplicat transcrierea științifică pentru reprezentarea grafică a materialului muzical folcloric.

Noutatea științifică a rezultatelor obținute constă în dezvăluirea unor aspecte principiale ale muzicii instrumentale folclorice pentru vioară din zona de nord, aspecte referitoare la colportori, funcționalitate, morfologie și neelucidate până acum în etnomuzicologia națională.

Lucrarea își propune să completeze un spațiu insuficient studiat privitor la arta instrumentală tradițională, la evoluția limbajului muzical și a gândirii muzicale, având ca bază repertoriul pentru vioară din zona folclorică cercetată. Materialul muzical studiat este inedit, fiind selectat în timpul investigațiilor de teren și transcris în conformitate cu rigorile științifice.

Problema științifică importantă soluționată în domeniul respectiv rezidă în crearea unei viziuni de ansamblu asupra repertoriului muzical folcloric, scoțând în evidență reprezentanți de marcă ai artei violonistice lăutărești din zona de nord. Astfel, a fost realizată o contribuție la eliminarea discrepantei dintre nivelul avansat al creației tradiționale violonistice și lipsa valorificării științifice a acestora în contemporaneitate. În afară de aceasta, a fost demonstrată valoarea repertoriului violonistic din zona geografică studiată ca element al patrimoniului cultural intangibil, dar și posibilitatea de utilizare a lui în diferite domenii ale artei muzicale. Soluționarea acestei probleme a presupus o tratare multiaspectuală a muzicii instrumentale folclorice din zona de nord, instrumentul reprezentativ fiind vioara. În acest sens au fost elucidate aspecte semantice, estetice, istorico-diacronice, social-politice ale repertoriului abordat. S-a întreprins tentativa realizării unui studiu multilateral, care ar include evidențierea particularităților funcționale și structurale ale melodiilor reprezentative. Autorul a studiat și o serie de probleme privind corelările și interferențele în cadrul sistemelor ritmice, sonore, arhitectonice, realizând astfel o analiză a melodiilor și sistematizarea acestora pe grupuri și clase.

Prezentul studiu tinde să completeze un spațiu neacoperit în domeniul investigațiilor folclorice autohtone de tip structural-tipologic, considerate printre cele mai importante direcții în etnomuzicologia modernă. Studiul reprezintă nu doar o încercare de abordare pluridimensională a repertoriului folcloric pentru vioară din zona de nord, ci și una de valorificare a muzicii instrumentale pentru vioară ca fenomen.

Importanța teoretică și valoarea aplicativă a lucrării. Materialul și problematica abordată în cadrul investigațiilor constituie un aport științific semnificativ sub aspect cognitiv și didactic în etnomuzicologia națională. Valoarea aplicativă a lucrării constă în posibilitatea utilizării rezultatelor cercetării de tip analitic, comparativ și structural-tipologic drept bază pentru studii științifice ulterioare.

Astfel, unele aspecte analitice abordate în teză, având drept punct de reper repertoriul violonistic și clasificarea acestuia, pot constitui o sursă metodologică și teoretică pentru studierea zonală, pentru realizarea diferitor clasificări muzicale, de asemenea pot fi o treaptă intermediară spre o abordare interdisciplinară, inclusiv extra-muzicală de cercetare.

Materialele cercetării pot fi utilizate la cursurile didactice *Folclor muzical, Istoria muzicii naționale, Istoria artei interpretative la instrumentele populare* în instituțiile de învățământ muzical-artistic mediu și superior.

Aprobarea rezultatelor. Lucrarea a fost elaborată conform cerințelor planului de doctorat al AMTAP în cadrul catedrei *Muzicologie și compoziție*. Teza a fost discutată la ședințele catedrei *Muzicologie și compoziție* din 19.01.2015, la Seminarul Științific de Profil din 11.06.2015 și recomandată pentru susținere. Rezultatele investigațiilor expuse în teză au fost reflectate în comunicările prezentate de autor la conferințe științifice naționale și internaționale, de exemplu:

1. *Învățămint artistic – dimensiuni culturale* (Conferință științifică internațională din 10.04.2009 și din 04.05.2012, Chișinău);
2. Conferința științifică internațională și națională din cadrul proiectului *Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova*. Chișinău, 2011, 2012;
3. Conferința științifică internațională din cadrul proiectului *Folclor și postfolclor în contemporaneitate* (materialele conferinței din 11-12 decembrie 2014, Chișinău).
4. Conferința științifică internațională *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate* din 23-24 iunie 2015, Chișinău.

Materialele cercetării au fost reflectate în 8 articole cu un volum total de 3,08 coli de autor, inclusiv în ediții aprobate de CNAA. Rezultatele cercetării au fost verificate și consolidate în timpul activității autorului la Cabinetul de folclor al AMTAP, dar și în calitate de lector la cursurile didactice de descifrări folclorice și practică auditivă, precum și ca interpret instrumentist.

Sumarul compartimentelor tezei. Teza este constituită din următoarele elemente structurale: introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie, 5 anexe.

În **Introducere** este argumentată actualitatea temei și caracterul ei novator, sunt stabilite obiectivele și scopul investigațiilor, este evidențiat aportul științific, valoarea teoretică și practică a tezei. Toate acestea sunt reflectate în compartimentele respective ale introducerii: actualitatea și importanța temei abordate; scopul și obiectivele cercetării; problema științifică de bază soluționată în domeniul respectiv, aprobarea rezultatelor; sumarul compartimentelor tezei.

Capitolul întâi, **Repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova: obiect, metodă, istoriografie**, conține o caracterizare a zonei folclorice studiate și a obiectului cercetat, expunerea bazei teoretice și metodologice, analiza surselor istoriografice. Aceste sarcini au fost tratate în următoarele subcapitole: **Repertoriul folcloric pentru vioară ca obiect de studiu: context etnografico-muzical, consemnări documentare și Metodologie, terminologie, material muzical.**

În primul subcapitol este descris spațiul geografic, argumentându-se alegerea acestuia ca zonă pentru cercetare etnomuzicologică. Este prezentată o caracterizare etnografico-muzicală a zonei respective cu scopul de a contura o imagine de ansamblu a unui spațiu în care au fost și

mai sunt generații de lăutari, unde există o tradiție a interpretării instrumentale și circulă un anumit repertoriu muzical. Acest spațiu folcloric întrunea toate condițiile pentru realizarea unei cercetări multicriteriale în limitele obiectului de studiu, și anume repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova.

În cel de-al doilea subcapitol sunt descrise și explicate metodele aplicate la realizarea scopului cercetării, inclusiv metode generale de tip istorico-sociologic și metode specifice, aplicate exclusiv la studierea unui material muzical folcloric. Caracterul complex și pluridimensional al temei investigate a determinat necesitatea elaborării unor criterii de clasificare fundamentate. În acest scop au fost examinate diferite opinii referitoare la problema clasificării în diverse domenii de cercetare a fenomenului muzical. Sursele științifice consultate au fost sistematizate pe anumite probleme legate de funcționalitate și analiză morfologică în etnomuzicologie, evidențiindu-se ideile și concluziile teoretice ale autorilor citați și valorificate în cadrul demersului științific. Un aspect important al acestui subcapitol îl constituie descrierea și indicarea materialului muzical în baza căruia s-a realizat cercetarea științifică și s-au formulat concluziile și recomandările.

Capitolul doi, **Fenomenul muzicii tradiționale pentru vioară în zona de nord a Republicii Moldova în context social-istoric** este structurat pe trei subcapitole.

În primul subcapitol, **Vioara și lăutarii violoniști ca factori de viabilitate a culturii tradiționale în societate: privire diacronică**, a fost realizată o privire diacronică asupra prezenței viorii în cultura instrumentală tradițională, asupra rolului acesteia în instrumentarul utilizat de către lăutari. Au fost delimitate și analizate câteva perioade istorice legate de evoluția fenomenului lăutăriei, menționându-se importanța viorii în dezvoltarea interpretării tradiționale orale și a repertoriului muzical.

Cel de-al doilea subcapitol, **Lăutari violoniști și dinastii**, se referă la dinastii de lăutari și la lăutari-violoniști din zona de nord, punctând etapele importante din activitatea lor, luându-se ca bază câteva criterii, și anume: locul de naștere și activitate, apartenența la o dinastie, instruirea tradițională sau academică, categoria de vârstă, centrele lăutărești, generații de lăutari. S-a pus accent pe activitatea lăutarilor originari din zona de nord și repertoriul promovat de aceștia.

În subcapitolul al treilea, **Repertoriul folcloric pentru vioară: caracteristici și clasificare**, este analizat repertoriul tradițional pentru vioară, realizând o clasificare a acestuia după următoarele criterii: domeniul artistic muzical, contextul social, funcțional, diacronic, subiectul tematic, sursa primă de execuție, sincron, aplicativ. La baza cercetării a stat criteriul aplicativ, iar celelalte criterii au fost implicate în funcție de gradul de necesitate a prezentării multilaterale a fenomenului cercetat. Ca rezultat al acestei clasificări, au fost evidențiate două

grupuri de melodii: *melodii de joc* și *melodii de ascultare*, ce reprezintă două direcții de bază ale demersului științific realizat în capitolele 3 și 4.

În compartimentul introductiv al capitolului 3, **Melodii de joc**, este făcută o sistematizare a *melodiilor de joc* pe clase, din punct de vedere funcțional-semantic, divizând *melodiile de joc* în două mari grupuri: *melodii de joc rituale* și *melodii de joc nerituale*. Grupul *melodiilor de joc rituale* cuprinde creații din repertoriul de nuntă și din cel al obiceiurilor calendaristice, iar grupul *melodiilor de joc nerituale* include melodii de dansuri tradiționale, melodii de dansuri specifice zonei folclorice cercetate și melodii de dansuri întâlnite și în alte zone folclorice. Astfel, din punct de vedere structural, atât melodiile de joc rituale, cât și cele nerituale, sunt clasificate, având ca criteriu de bază elementul ritmic, pe următoarele clase de melodii: *horă-bătută*, *hang*, *sârbă*, *hora mare*, *ostropăț*, *polca*. În baza clasificării propuse este efectuată o analiză complexă și detaliată a structurii ritmice, sonore și arhitectonice a melodiilor din fiecare clasă.

Ritmul *melodiilor de joc* studiate se încadrează în sistemele *orchestic* (de dans), *divizionar* (apusean) și *aksak* (asimetric). În procesul efectuării analizei ritmului creațiilor folclorice respective s-au constatat și unele neclarități. Este cunoscut faptul că în muzica folclorică, sistemul *orchestic* și *divizionar* (uneori și *aksak*) au particularități comune, adesea fiind confundate. Acest fapt se datorează influenței muzicii occidentale asupra folclorului autentic, care se produce încă în a doua jumătate a sec. XIX – o simbioză care a dat naștere așa-numitului stil nou. În vederea soluționării acestor probleme, a fost necesară analiza structurii ritmice prin prisma a două aspecte: a. aspectul sincretic (care pune în evidență partea coregrafică a melodiilor); b. aspectul divizionar (care pune în evidență unele formule ale desenului ritmic, prin care se caracterizează melodiile).

Plecând de la multitudinea de clasificări ale sistemelor sonore existente în literatura de specialitate și de la particularitățile repertoriului muzical studiat, *melodiile de joc* se încadrează în diverse sisteme sonore: *pentatonic*, *pentacordic*, *hexacordic*, *heptacordic*, cu moduri diatonice și cromatice. În calitate de bază pentru studierea melodiilor de joc din repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord este luat sistemul heptacordic, prezent în toate variantele combinatorii ale acestuia. Celelalte sisteme sonore menționate sunt tratate ca sisteme satelit ale heptacordiilor, întâlnite în textura muzicală.

Forma arhitectonică a *melodiilor de joc* din repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord a fost analizată din perspectiva sistemului forme fixe, respectiv: 1. melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și microstructural; 2. melodii cu formă cvazi-liberă la nivel macrostructural și fixă la nivel microstructural. De asemenea, *melodiile de joc* sunt cercetate sub aspect bilateral: la nivel macro- și microstructural. Astfel, la nivel macrostructural este studiat procesul desfășurării discursului muzical, succesiunea și relațiile dintre părțile componente ale acestuia,

iar la nivel microstructural sunt descoperite modalități de creare și de combinare ale acestora. La sfârșitul capitolului sunt expuse concluziile studiului.

În capitolul 4, **Melodii de ascultare**, melodiile sunt clasificate și analizate, evidențiindu-se particularitățile lor ritmice, sonore și arhitectonice. Din punct de vedere al structurii ritmice, *melodiile de ascultare* sunt clasificate în: *melodii în caracter de dans, marșuri, melodii de doină și derivatele acestora* – de origine instrumentală și de origine vocală; *melodii de cântec propriu-zis*. Sistemele ritmice în care se încadrează *melodiile de ascultare* sunt *orchestic, divizionar, aksak, giusto-silabic și parlando-rubato*. Autorul descoperă și analizează varietăți ale diviziunii ternare, ale celulelor ritmice, ale tempoului și metrului, atât în melodii separate, cât și pe parcursul unei singure melodii.

Melodiile de ascultare analizate se includ în sistemele sonore *tetratonic și pentatonic*, în *sistemul modurilor heptacordice diatonice și cromatice*. Astfel, *melodiile de ascultare* incluse în sistemele tetratonic și pentatonic se deosebesc printr-o gamă variată de caracteristici proprii folclorului instrumental interpretat la vioară, depășind ușor limitele specifice acestuia, având un rol mai mult tranzitoriu de la sistemul tetratonic spre sistemul pentatonic și, în unele cazuri, chiar spre cel heptacordic.

În *melodiile de ascultare* în sistemul heptacordic sunt constatate varietăți sonore diverse, de la cele clasice, cu o structură melodică simplă, până la diverse combinații, adesea modulante atât între părțile componente ale melodiilor, cât și în interiorul frazelor melodice. Astfel, melodiile heptacordice diatonice sunt sistematizate pe grupuri în: *melodii de ascultare* care se constituie pe moduri diatonice majore heptacordice (ionic și mixolidic); *melodii de ascultare* care se constituie pe moduri diatonice minore heptacordice (eolic și minor armonic); *melodii de ascultare* cu imixtiuni modale axate pe heptacordii în sistemul diatonic major-minor.

Melodiile de ascultare încadrate în sistemul heptacordiilor cromatice se caracterizează în special prin prezența modurilor heptacordice cromatice I și II. De asemenea, vom remarca un număr mic de melodii care se încadrează în structura așa-zisului mod cromatic mixt bicentrat, având la bază două structuri tetracordale, unul diatonic și celălalt cromatic, deși în melodii, uneori, poate fi întâlnită și o cromatizare dublă, manifestată prin prezența a două tetracorduri cromatice cu structuri diferite sau identice.

Structura arhitectonică a *melodiilor de ascultare* (de altfel, ca și cea a *melodiilor de joc*) este determinată de varietatea sistemelor ritmice și sonore. Acest fapt a dictat conturarea a două tipuri de forme, liberă și fixă. La fel ca în cazul *melodiilor de joc*, *melodiile de ascultare* sunt examinate pe două niveluri: macrostructural și microstructural. Aici sunt dominante formele arhitectonice cvazi-libere la nivel microstructural și melodiile integrate în sistemul formei libere.

Complexitatea elementelor ritmice și sonore solicită din partea lăutarilor capacități interpretative și improvizatorice deosebite.

În **Concluzii generale și recomandări** sunt expuse rezultatele cercetării și concluziile. În vederea continuării firești a unor noi investigații și în scopul valorificării unor aspecte importante ale folclorului muzical din zona folclorică cercetată, sunt propuse recomandări, care tind să rezolve o serie de probleme legate de salvagardarea, protejarea și promovarea patrimoniului cultural imaterial.

1. REPERTORIUL FOLCLORIC PENTRU VIOARĂ DIN ZONA DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA: OBIECT, METODĂ, ISTORIOGRAFIE

1.1. Repertoriul folcloric pentru vioară ca obiect de studiu: context etnografico-muzical, consemnări documentare

Folclorul muzical din zona de nord este divers și bogat în genuri, specii și categorii, atât rituale, cât și nerituale. În pofida tuturor transformărilor politice, sociale, economice, tehnologice etc., care s-au produs și se produc începând, în special, cu a doua jumătate a sec. XX, o mare parte din creațiile muzicale folclorice sunt interpretate și în prezent. Unele dintre acestea le mai atestăm încă în mediul lor firesc de manifestare, altele sunt preluate în repertoriul muzicienilor profesioniști, care le promovează și le conferă o nouă viață. Evident, ne referim aici la abordarea constructivă a folclorului muzical. Unii dintre cei care interpretează muzica folclorică și își asumă responsabilitatea pentru păstrarea tradiției muzicale, pentru toate inovațiile sau schimbările ce se produc în domeniu (cum e și firesc în procesul de evoluție a unui fenomen) sunt lăutarii. Un centru lăutăresc important din zona folclorică studiată, cu o istorie și tradiție bogată, este raionul Edineț. Sunt bine cunoscuți și lăutarii din raioanele învecinate, în special Glodeni, Râșcani, Drochia, Briceni, Dondușeni. Subliniem rolul deosebit al lăutarilor violoniști din zona de nord. Chiar dacă această zona se impune prin formațiile de fanfară, totuși cele care au o componență tradițională, continuând datina tarafurilor de altă dată, au aceeași valoare și importanță în viața socială și artistică nu numai a comunității din nord, dar și din întreaga republică.

În literatura de specialitate nu există cercetări fundamentale consacrate eminent repertoriului tradițional pentru vioară din zona de nord. Totuși, sunt deosebit de valoroase exemplele muzicale, în care este specificat instrumentul la care se interpretează melodia, inclusiv la vioară, dar și exemplele fără o astfel de specificare, incluse în diverse colecții de folclor [11, 12, 44, 48, 59, 60, 81, 104, 109], la care ne vom referi în subcapitolul următor. Informații deosebit de prețioase cu privire la repertoriul abordat de noi am găsit în articolele semnate de Vasile Chiseliță [34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43], Victor Ghilaș [70, 71], Diana Bunea [25, 26, 27, 28] și Svetlana Badrajan [7, 8]. Chiar dacă aceste informații sunt puține, valoarea lor științifică este incontestabilă, iar pentru cercetarea noastră ele reprezintă reperele fundamentale, la care vom reveni în subcapitolul doi al acestui capitol, dar și în capitolul trei, unde vom încerca să elucidăm problema clasificării repertoriului folcloric pentru vioară din zona de nord.

Analizând situația istoriografică în domeniul propus pentru cercetare, am consultat diferite surse din domeniile istoric, etnologic, etnomuzicologic, de teoria și istoria muzicii, iar pentru a

epuiza toate posibilele surse informaționale existente, am apelat și la informații din literatura artistică românească, și la surse din internet.

O precizare pe care trebuie să o facem ține de zona folclorică cercetată. Fiind conștienți de delimitările zonale, subzonale etc., existente în arealul folcloric general românesc, am folosit termenul de zonă folclorică, având în vedere contextul politic statal actual și teritoriul mic al Republicii Moldova. În folcloristica literară, specialiștii au delimitat convențional, în urma investigațiilor efectuate și cu scopul editării unor monografii, câteva zone folclorice pe teritoriul Republicii Moldova: Nordul Moldovei, Câmpia Sorociei, Stepă Bălților, Zona Codrilor, Bugeacul, Transnistria, axându-se pe unele particularități ale graiurilor locale. În lipsa unor demarcări clare a diferitor unități teritoriale pe criterii dialectal-geografice sau graiuri locale etc. la noi în republică, delimitarea pe zone folclorice expusă anterior poate fi aplicată și în etnomuzicologie, deoarece în limbajul muzical folcloric descoperim elemente caracteristice zonei respective. În prezentul studiu, prin noțiunea de *zonă folclorică de nord* vom înțelege spațiul geografic care include teritoriul actual al raioanelor Glodeni, Râșcani, Drochia, Edineț, Briceni, Dondușeni. Acest spațiu folcloric se învecinează la nord cu Ținutul Herța (Ucraina). De altfel, specialiștii au descoperit particularități ale folclorului muzical în Ținutul Herța, de exemplu, unele tipuri de cântece ale miresei, dansuri etc., care se atestă sporadic și în spațiul cercetat de noi (Vasile Chiseliță [38; 39; 40; 41, 42, 43; 44], Svetlana Badrajan [7]). La est, prin câmpia Sorociei, în zona folclorică de nord pătrunde maniera vocală de interpretare pe voci (adusă și de ucrainenii stabiliți în satele moldovenești). La vest, acest spațiu se învecinează cu zona folclorică a Botoșanilor (România), o zonă foarte apropiată prin tradiții, particularități stilistice și muzicale, iar la sud se mărginește cu stepa Bălților.

Dat fiind că folclorul muzical, ca de altfel întreaga cultură populară, reprezintă un sistem complex interrelațional, iar repertoriul muzical folcloric studiat de noi este un element din acest „mecanism” creat și funcțional timp de secole, am considerat absolut necesar dezvăluirea contextului social-tradițional în care se manifestă și este interpretat acest repertoriu. Constantin Brăiloiu a elaborat câteva principii „foarte avansate pentru acel timp, care stau la baza metodei sale”, printre care primul este „principiul analizei muzicii populare în contextul social în care este integrat și în determinismul social-istoric” [51, p. 50].

Informațiile pe care le vom prezenta în continuare provin din cercetările de teren și din diferite surse etnografice. Menționăm că în zona folclorică de nord se mai practică obiceiurile sărbătorilor de iarnă, precum colindatul, jocurile cu măști, plugul/plugușorul, *Malanca*. În cele ce urmează vom descrie manifestările folclorice în care repertoriul muzical presupune și interpretare la vioară. Colindatul este cunoscut ca cel mai bogat obicei în producții literare și

muzicale, în care se conjugă în mod armonios subiectele laice cu cele religioase. Protagonisții acestui obicei sunt, de regulă, copii și tineri organizați în cete. În viața comunității tradiționale, inclusiv a celei din zona de nord, sunt cunoscute două tipuri de a colinda: 1. colindatul propriu-zis; și 2. colindatul cu măști [4, p. 125]. Colindatul propriu-zis se desfășoară, de obicei, în ajunul Crăciunului și, mai rar, în ajunul Anului Nou, textele poetice purtând un caracter festiv și având diferite subiecte în ceea ce privește „conținutul poetic” [4, p. 127]. Colindatul cu măști sau jocurile cu măști reprezintă un spectacol popular, însoțit de dansuri cu măști zoomorfe – *Capra* (Căprița), *Calul* (Căluțul), *Cerbul*, *Ursul* – care au diferite semnificații simbolice. Ceata de colindători umbla (și mai umblă) pe la casele gospodarilor și cânta colinde cu urări de bine, după care urmau jocurile cu măști. În cadrul cetelor, pe lângă cei implicați direct în actul teatral, participau și grupuri de muzicanți instrumentiști care interpretau melodii rituale din obiceiul respectiv, dar și diferite melodii de joc din repertoriul folcloric local. Trebuie să precizăm că printre instrumentele folosite de acești muzicanți era și vioara, prezentă în cadrul grupului instrumental atât ca instrument solistic, cât și ca unul de acompaniament. Aceste creații rituale vor fi incluse ca parte componentă a obiectului de cercetare.

Un alt obicei care implica participarea grupului de muzicanți instrumentiști este *Plugul cel mare* sau *Plugul flăcăilor*, un străvechi obicei agrar, o manifestare folclorică destul de complexă, care se practică în zona de nord în ajunul Anului Nou. Acest obicei a evoluat treptat și ajunge să fie cunoscut până la formele spectaculare de sărbătoare din zilele noastre. Ceata de urători, cu sau fără un plug miniatural, este formată dintr-un număr impunător de tineri, flăcăi sau bărbați căsătoriți de curând, care merg din casă în casă, în special la cele în care sunt fete de măritat, să ureze sau să “hăiască”. La fel este și *Malanca*, un obicei care încă se mai practică în ajunul Anului Nou în zona cercetată. Scenariul obiceiului include un caleidoscop de manifestări tradiționale, cum ar fi urările specifice sărbătorilor de iarnă, dansuri, glume. Personajul principal este *Malanca*, rolul căreia este interpretat de un flăcău îmbrăcat în haine femeiești, cu care ceata pornește pe la casele gospodarilor. Pe lângă acesta sunt personaje din jocurile cu măști: căpitani, un rege, un doctor, bucătari, miri, babe, moșnegi, draci, Anul Vechi, Anul Nou etc. Spectacolul *Malanca* este însoțit întotdeauna de un grup de instrumentiști.

Dintre manifestările tradiționale în care folclorul muzical și participarea muzicanților în desfășurarea acestora sunt primordiale este ceremonialul nupțial: „se zice, de altfel, că „nuntă fără lăutari”, fără muzică nu se poate. Și într-adevăr, belșugul de ceremonii ale nunților sătești, care durau zile și nopți întregi de-a rândul; vreme aproape de o săptămână se săvârșește sub zodia cântecelor de nuntă” [63, p. 194]. Se știe că odată cu dezvoltarea fenomenului lăutăriei, întreg repertoriul muzical de nuntă a fost preluat de lăutari, iar vioara era și rămâne încă

instrumentul solicitat pentru executarea celor mai importante ritualuri nupțiale, precum cele legate de trecerea miresei în rândul nevestelor: *îmbrăcatul*, *iertăciunea* și *legătoarea*, și ritualul consacrat mirelui – *bărbieritul*. Dat fiind faptul că interpretarea repertoriului nupțial era lăsat pe seama lăutarilor, anume în cadrul nunții aceștia se manifestau plenar. Ei trebuiau să cunoască atât repertoriul din zonă, ne referim aici la marșuri, dansuri, muzică de ascultare etc., dar și la cel din alte zone folclorice (în cazul în care era solicitat).

Este cunoscut faptul că „nunta era precedată de o perioadă în viața tineretului, care îmbina armonios activitatea de muncă cu diverse petreceri, jocuri, întruniri, obiceiuri, care contribuiau direct la realizarea acesteia” [7, p. 8]. Printre acestea în sec. XX se practica, iar sporadic întâlnim și în prezent, șezătoarea, petrecerea la armată, hora satului și jocul de hram. Șezătoarea avea loc în casa unei fete, care își invita, de obicei, un cerc de prietene. Acestea lucrau ceva legat de îndeletnicirile țesutului ori de alte meșteșuguri. Munca în comun la șezătoare reprezenta un prilej eficient de comunicare colectivă, de educație morală etc. Era un obicei cu funcții multiple în colectivitate, în special în rândul tineretului, un obicei care contribuia la cunoașterea reciprocă și, ulterior, la crearea unei familii. Repertoriul muzical conținea cântece, doine, balade. Uneori se executau melodii instrumentale de ascultare și de joc, interpretate, mai frecvent, la fluier, muzicuță, drâmbă, iar, „dacă colectivitatea sătească își avea personalitățile sale în domeniul interpretării instrumentale, atunci la șezătoare putea fi prezentă și vioara” [7, p. 11].

În ceea ce privește petrecerea la armata, aceasta era organizată de către părinții recrutilui, iar rolul prim îl avea mama împreună cu câteva neveste, rude și vecine. Evident, evenimentul era direcționat spre tinerii din localitate, fete și flăcăi, din anturajul recrutilui. Repertoriul muzical interpretat la masă, este extrem de pestriț, incluzând atât creații folclorice, cât și contemporane de diferit gen. De fapt, acest repertoriu amintește într-un fel de cel nupțial. Fiecare formație de muzicieni are un repertoriu cu un anumit conținut. Cert este faptul că la petrecere neapărat va fi executat măcar unul dintre cântecele tradiționale de cătănie. Nu lipsește nici actul de jelire a recrutilui, care cu timpul s-a redus la o simplă lamentație, determinată de starea afectivă a mamei sau a altei persoane apropiate de sex feminin. Obiceiul, evident, și-a pierdut conținutul dramatic, înclinând balanța înspre distracție, petrecere. Deoarece, în grupul de muzicanți invitați la această petrecere, vioara deseori era prezentă, acest lucru depindea de posibilitățile materiale ale organizatorilor, de preferințele lor muzicale, dar și de disponibilitatea lăutarului violonist pentru timpul solicitat, muzica interpretată în cadrul petrecerii la armată este și ea caracteristică repertoriului pentru vioară studiat de noi.

Alte două obiceiuri în care lăutarii și, evident, violoniștii au o funcție definitorie, deoarece aceste obiceiuri nici nu pot să se desfășoare fără ei, sunt *hora satului* și *jocul de hram*. *Hora*

satului se petrecea, de regulă, la sărbători și în zilele de duminică. Spre deosebire de șezătoare, promotorii acestui obicei sunt flăcăii. *Hora satului* se făcea ziua și presupunea un program tradițional convențional, de regulă, divizat în două părți: 1. jocul de până la prânz, la care participa doar tineretul; 2. jocul de după prânz – până seara, la care participau toți locuitorii satului. Repertoriul muzical-coregrafic al *horei satului* nu avea un conținut cu o consecutivitate strictă, obligatorie a dansurilor. Totuși, existau anumite reguli ale desfășurării obiceiului. Spre exemplu: „Jocul era început de către flăcăi, care dansau câteva bătute. Apoi urmau unul sau câteva jocuri mixte în cerc” [7, p. 13]. Pentru tinerii care veneau întâia oară la joc, lăutarii interpretau anumite melodii de dans, una dintre acestea fiind *Trandafirul* [59, p. 8]. La începutul părții a doua a *horei satului* și la finalul acesteia erau interpretate melodii de *horă mare*. O funcție importantă în desfășurarea manifestării o îndeplineau și melodiile de *marș*, care erau interpretate în anumite momente ale jocului, de exemplu: la intrarea fetelor în horă, la scoaterea fetei din horă (o sancțiune aspră pentru încălcarea regulilor de desfășurare a horei [7, p. 12]), la sfârșitul *horei satului*.

Referindu-ne la *jocul de hram*, acesta se desfășura în două etape: Jocul propriu-zis, care avea loc ziua, și Balul, care se petrecea seara târziu. Repertoriul melodiilor de dans este divers, multe dintre acestea fiind de origine folclorică. Chiar dacă eticheta și normele jocului tradițional nu mai au relevanță, totuși balul și-a creat legile proprii de desfășurare, care în mare parte anticipă ceremonialul nupțial. De aceea și muzica interpretată la *jocul de hram* o atestăm în repertoriul de nuntă.¹

Obiceiurile care se caracterizează printr-un înalt grad de conservare sunt cele funebre. Chiar dacă repertoriul muzical revine pe seama unui grup de femei, în mediul lăutarilor a devenit o tradiție interpretarea anumitor creații instrumentale destinate evenimentului respectiv, pe care le auzim executate, de regulă, la vioară. De exemplu, este cunoscută „o melodie de o valoare aparte în repertoriul lăutarilor de la Edineț, cu o funcționalitate funebră respectată cu strictețe, întrucât se interpretează de către aceștia doar la ceremoniile funerare ale lăutarilor. Este interesant că acest marș funebru popular, specie la care atribuim această melodie, este interpretat de o orchestră de lăutari impresionantă, adunată spontan, care numără câteva zeci de muzicieni. Ei parcurg strada principală a orașului, în alaiul funebru, până la cimitir, cântând – de fapt, aducând un ultim omagiu fratelui de breaslă” [28, p. 15].

Prin urmare, zona folclorică de nord, bogată în tradiții și obiceiuri, păstrează până în prezent un repertoriu muzical-folcloric divers, care este promovat de muzicienii de tradiție orală, fiind interpretat, evident, și de lăutarii violoniști. Repertoriul muzical cercetat de noi include creații de diferit gen, integrate în diverse manifestări folclorice, rituale și nerituale, constituind rezultatul unui anumit nivel profesionist al lăutarului violonist.

Studiarea repertoriului pentru vioară din zona folclorică de nord și realizarea obiectivelor propuse a implicat cunoașterea diverselor abordări (publicistice, informative, documentare, științifice) cu privire la obiectul de studiu. În acest sens, există mai multe surse din sec. XX. Unele informații le putem afla din câteva publicații din sec. XIX, chiar dacă acestea țin de domeniul literaturii artistice. Spre exemplu, le putem considera printre primele date legate de folclorul zonei de nord a Moldovei pe cele oferite de Constantin Stamati și fiul său Constantin Stamati-Ciurea (scriitori români basarabeni din sec. XIX, originari din nordul Moldovei, or. Ocnița și s. Caracușeni, r. Briceni). Operele artistice și cele cu caracter științific ale acestor scriitori, în mare parte, au fost inspirate din folclorul zonei de nord. Spre exemplu: poemul *Eroul Ciubăr-Vodă sau fabula fabulelor vechi populare sau Rolando furios moldovenesc* (C. Stamati); balada *Dragoș* (C. Stamati); articolul *Științe filosofice și artistice* (C. Stamati); articolul *Basarabia, Carpații și un rezumat istoric asupra cetăților ei* (C. Stamati-Ciurea); nuvela *Stafia*, inspirată din legendele timpului (C. Stamati-Ciurea) [14, p. 45].

Despre cultura tradițională din perioada interbelică aflăm din diferite ziare și reviste ale timpului. Chiar dacă în acestea nu sunt referințe concrete la vioară, totuși, ele reprezintă o sursă importantă în documentarea muzical-etnografică cu privire la zona folclorică de nord. Dintre acestea numim: *Arhivele Basarabiei* – revistă de istorie și geografie a Moldovei dintre Prut și Nistru (revistă de cultură a Societății Naționale *George Enescu*, editată la Iași și la Chișinău; *Făt Frumos*, revistă de literatură și folclor, editată la Suceava; revistele *Mărgăritare Basarabene*, editată la Chișinău; *Viața Basarabiei*, editată la Chișinău, iar mai târziu și la București; *Doina Basarabiei*, editată la Chișinău; *Basarabia Roșie* sau *Octombrie*, editată la Chișinău [4, p. 39-59]. La nordul republicii este cunoscută revista *Cuget Moldovenesc*, editată la Bălți și multe alte reviste în care putem găsi date importante despre cultura tradițională. La aceste reviste au colaborat personalități de vază ca Tatiana Gălușcă, Ion Buzdugan, Ion Ciobanu, Petru Ștefănuță, Tudor Panfile, Gheorghe Madan, Arthur Gorovei, Petru Caraman, Dumitru Vasiliu, Dan Dumitriu, Ion Diaconu etc. [4, p. 39-59]. Menționăm că în revista *Viața Basarabiei* se acorda spații și naționalităților care au locuit alături de români pe teritoriul cuprins între Prut și Nistru. Spre exemplu, Ion Gorași ne relatează despre obiceiurile specifice ale evreilor din târgul Briceni [83, p. 244]. În capitolul ce urmează ne vom referi mai detaliat la rolul deosebit al evreilor violoniști în cultura tradițională din zona folclorică de nord.

O muncă enormă și eficientă de înregistrare și publicare de colecții a folclorului din zona de nord a Moldovei a fost depusă în perioada postbelică. S-au realizat nenumărate investigații de teren, în urma cărora au fost alcătuite și editate valoroase culegeri de folclor: *Doine, Cântece și Jocuri* (1972), alc. Gleb Ciaicovschi-Mereșanu etc.; colecții: *Ca la noi în sat* (1989), *Cucușor cu pană sură* (1988), alc. Constantin Rusnac; *Așa-i jocul pe la noi* (1988), *La vatra horelor* (1982)

de Vladimir Curbet; *Zi-i, lăută* (1979), *Ce mi-i drag mie pe lume* (1984), *Satule, vatră frumoasă* (1987), *Cântă inima și dorul* (2000), *Antologie de folclor muzical, 1107 melodii și cântece din Moldova istorică* (2002), alc. Dumitru Blajinu ș.a. Aceste colecții conțin un bogat material factologic, cu o diversitate de genuri și specii, incluzând cântece epice, lirice, romane, creații rituale vocale și instrumentale, doine, melodii de joc, muzică de cafă concert etc., o parte din care sunt și în repertoriul lăutarilor violoniști, ne referim aici și la creații vocale, deoarece se știe că lăutarii instrumentiști cântau și cu vocea, iar melodiile vocale deseori deveneau o sursă pentru improvizație instrumentală.

Zona folclorică de nord s-a făcut remarcată prin numeroase dinastii de lăutari, inclusiv violoniști, reprezentanți ai cărora au păstrat și transmis arta lăutăriei continuându-și activitatea în domeniu până-n prezent. Despre măiestria interpretativă a lăutarilor din această zonă se relatează în diferite documente ce descriu evenimente din viața socială de la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX. Spre exemplu, boierul din s. Horodiște, r. Briceni, care era un pianist de excepție, organiza deseori serate cu cântăreți și compozitori renumiți din străinătate, dar și cu lăutari din zonă, precum Costache Borș [14, p. 45]. La un bal, „după ce unul dintre muzicanți a cântat o compoziție proprie, boierul a făcut către Borș:

- Ia așa, Costache, să cânti și tu...
- Cânt, boierule, dar numai mai bine...

Și, punând vioara sub bărbie, a cântat întreaga compoziție, numai că în fiecare accent picura har din harul sufletului. Mesenii au început să bată din palme, artistul străin s-a făcut coajă de rac, iar boierul a împlut scripca lui Borș cu ruble de aur” [14, p. 45].

Consultând literatura de specialitate, realizând o serie de interviuri cu mai mulți lăutari din zona de nord, am constatat că instrumentele frecvente utilizate de lăutari în sec. XX erau diverse: vioara, braciul (viola), contrabasul, flautul, clarinetul, trompeta, trombonul cu ventile, țambalul, toba mică și toba mare. Diana Bunea menționează că: „în nord, specificul formațiilor lăutărești rezidă în prezența masivă a alăturilor (așa-zisele fanfare lăutărești): astfel, pe lângă vioară și braci, acestea mai includeau una sau două trompete, două tromboane, acordeon, clarinet sau saxofon, alt, contrabas, toba mică sau mare. O altă trăsătură este că aici se obișnuia să se cânte în formații mari, de 8, 10, 12, unde unele instrumente apăreau dublate sau chiar triplate – spre exemplu, două acordeoane, trei tromboane” [26, p. 27]. Mai mult decât atât, ca să întregim tabloul instrumental al zonei de nord, referindu-ne la instrumentele muzicale populare, trebuie să remarcăm că în zona de nord, în s. Cepeleuți, r. Ocnița, a fost atestat un instrument popular cu coarde ciupite numit *citeră* – constructorul căruia este Victor Cușcuță, care a făcut patru instrumente de acest fel. Autorii monografiei *Folclor din zona de nord a Moldovei* vorbesc despre prezența citerei în instrumentarul din sec. XX și despre măiestria interpretativă prin

executarea în ansamblu la patru citere (V. Cușcuță și prietenii săi M. Carp, V. Ciocoi, A. Vacari) a unui repertoriu destul de mare [14, p.46].

Am constatat că în a doua jumătate a sec. XX au loc unele schimbări în instrumentarul lăutăresc, tot mai des se cântă la saxofon, flautul și clarinetul fiind mai rar preferate, la trombon cu culisă [6, p. 146], acordeon, iar în ultimele decenii, contrabasul, braciul și țambalul sunt înlocuite cu orga electronică. Totuși, printre instrumentele muzicale tradiționale, vioara rămâne un instrument solicitat de lăutari. Cele mai vestite tarafuri au fost conduse de lăutari violoniști, precum Ion Stângaciu (Edineț), Dumitru Ciobanu (Edineț), Ion Neniță (s. Varatic, r. Râșcani), Filimon Gămureac (s. Zăicani, r. Râșcani), Toader Dascăl (s. Pelinia, r. Drochia) și mulți alții.

1.2. Metodologie, terminologie, material muzical

Studierea muzicii tradiționale interpretate de lăutarii violoniști din zona folclorică de nord reprezintă un obiect de interes științific deosebit. Acest lucru se explică prin faptul că, în primul rând, lăutarii violoniști din zona cercetată au contribuit, în mare măsură, la dezvoltarea artei muzicale profesionale naționale, iar în al doilea rând, investigarea realității culturale, inclusiv a celei folclorice din zona respectivă (dar și din întreaga țară) ne permite să reconstituim imaginea vieții muzicale autohtone din trecut, dar și să determinăm rolul social al lăutarilor în perioada actuală. Studiile de specialitate existente până în prezent ne oferă materiale suficiente pentru realizarea unei clasificări și pentru o tratare aprofundată a problemelor enumerate mai sus. În aceste studii sunt relevate trăsăturile fundamentale ale artei muzicale orale, este explicat mecanismul continuității ei de-a lungul istoriei. Am putea numi în acest context următoarele trăsături: caracterul colectiv și sistematic, care asigură produsul popular, posibilitatea de șlefuire a lui prin contribuția generațiilor, modificările survenind în cadrul unor limite ale sistemului; funcționalitatea, variabilitatea și continuitatea a ceea ce implică existența unor mijloace de expresie și a unor structuri cu o mare putere de stabilitate a unor prefabricate a căror semnificație s-a cristalizat în practica socială, unele specifice unei culturi etnice, altele generale, comune mai multor culturi folclorice; rigurozitatea acestor elemente pentru a le asigura transmiterea din generație în generație; maleabilitatea și suplețea unora din ele pentru a permite adaptarea la numeroase temperamente și talente individuale [52, p. 33].

Repertoriul pentru vioară din zona de nord, ca parte integrantă a folclorului muzical autohton, ca fenomen în contemporaneitate, necesită o tratare multilaterală și sub alte aspecte, ceea ce presupune studierea particularităților procesului de inovație, legitățile, modalitățile de transmitere și de recreare a muzicii populare, precum și factorii care îi determină durabilitatea sau dispariția. Pentru realizarea obiectivelor propuse în teză este necesară elaborarea unui sistem

metodologic complex de cercetare. Acesta se va axa pe cercetările, elaborările metodologice, analizele morfologice din domeniul științelor etnomuzicologice, istoriei și teoriei muzicii, organologiei populare.

În calitate de punct de pornire pentru cercetarea noastră au fost studiile eminentului muzicolog Constantin Brăiloiu – *Opere*, vol. I, II, IV, V [16, 17, 18, 19], dar și cele semnate de Emilia Comișel – *Studii de etnomuzicologie* vol. I și II [51, 52], *Folclor muzical* [54], de Ghizela Sulițeanu – *Psihologia folclorului muzical* [115] și altele consacrate metodologiei și morfologiei folclorului muzical. În acest context numim și lucrările lui Petru Stoianov, cum ar fi: *Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма*, *Ритмика молдавской дойны*, *Вопросы формирования лада в молдавской народной песне* [153, 154, 155]. Menționăm, în special, conceptul promovat de etnomuzicologul Petru Stoianov, important pentru studiul nostru, și anume raportul interrelațional dintre structura melodică și cea ritmică.

Un studiu care ne-a fost util la analiza morfologiei melodiilor din repertoriul folcloric pentru vioară este *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei* [7], semnat de Svetlana Badrajan. Menționăm în special sursele muzicale utilizate de cercetătoare, o mare parte dintre acestea provin din zona de nord a Republicii Moldova.

Pentru o edificare aprofundată în ceea ce privește aspectul istoric al folclorului, au fost consultate studiile: *Hronicul muzicii românești* de Octavian L. Cosma [55], *Contribuții la istoria muzicii românești și Cultura muzicală românească în secolele XVIII-XIX* de Romeo Ghircoiașiu [73, 74], *Patrium Carmen* de George Breazul [21, 22, 23, 24], *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [4], în care este introdus un compartiment consistent consacrat folclorului muzical ș.a.

În scopul cunoașterii mai bune a aspectelor legate de organologia populară și a fenomenului lăutăriei, au fost studiate lucrările lui Teodor Burada, unul dintre primii cercetători ai instrumentelor muzicale populare; ale lui Tiberiu Alexandru, Viorel Cosma, Gheorghe Ciobanu, Speranța Rădulescu, Victor Ghilaș, Vasile Chiseliță, Igor Mațievski ș.a. [2, 3, 56, 45, 102, 69, 35, 37, 40, 41, 42, 43, 142].

Vom analiza în continuare aceste trei module importante (morfologia folclorului muzical, istorie și teorie, organologie) din surse istoriografice și metodologice, care constituie fundamentul axiologic, metodologic, analitic al cercetării.

Printre primele lucrări din știința muzicală autohtonă consacrate clasificării instrumentelor muzicale populare, pe care le-am consultat în scopul edificării mai detaliate în privința viorii – construcția, istoria, interpretii etc. – numim studiile lui Leonid Berov, care a realizat prima încercare de clasificare a instrumentelor muzicale populare de la noi, iar lucrarea *Молдавские народные музыкальные инструменты* [126] o putem considera ca început al cercetărilor în

domeniul organologiei populare din Moldova. În acest context se înscrie și monografia lui Jan Vizitiu *Молдавские народные музыкальные инструменты* [128] și a lui Vladimir Babii *Studiu de organologie* [6].

În calitate de surse informative ne-au servit lucrările lui Boris Kotlearov, muzicolog care, prin activitatea sa științifică, a contribuit substanțial la dezvoltarea nu numai a etnomuzicologiei, dar și a altor domenii ale științei muzicale naționale. Dintre lucrările acestui autor utile au fost pentru cercetarea noastră *О скрипичной культуре Молдавии* și *Молдавские лютары и их искусство* [136, 137]. În prima lucrare, B. Kotlearov realizează o trecere în revistă a tipurilor de instrumente cu coarde din Moldova (începând cu sec. XV), referindu-se la arta tradițională de interpretare la vioară, la bresle de lăutari și orchestre, iar, în cea de-a doua lucrare, autorul se referă la modul de viață al lăutarilor, evidențiind nume de lăutari cunoscuți la confluența secolelor XIX și XX. Chiar dacă autorul nu cercetează o anumită zonă folclorică, de un real folos ne-au fost informațiile privind originea și apariția viorii în cultura tradițională din Republica Moldova.

Studiile lui Teodor Burada și Tiberiu Alexandru au constituit bază organologică, ce ne-a permis întregirea imaginii diacronice a viorii ca instrument popular și integrarea acestuia în arealul românesc. Pentru a clarifica unele date privind originea instrumentelor cordofone, în urma neconcordanței acestora în diferite surse, am consultat studiile cercetătorului rus Igor Mațievski [142].

Deosebit de prețioase pentru noi au fost studiile în domeniul etnomuzicologiei și organologiei populare, realizate, după anii '90, de cercetătorul Victor Ghilaș. Printre acestea menționăm în special monografia *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*, articolele *Tendențe evolutive în muzica instrumentală tradițională de grup*, *O viață dăruită muzicii* [69, 70, 71], studii care conțin atât informații documentare, cât și principii metodologice de abordare a fenomenului organologic popular, ceea ce ne-a facilitat crearea unui concept metodologic propriu de cercetare a fenomenului lăutăriei și a repertoriului pentru vioară din zona folclorică de nord. În monografia *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*, V. Ghilaș a prezentat un tabel cronologic cu date privind istoria interpretării tradiționale de ansamblu, tabel care ne-a permis să efectuăm o cercetare analitică cu privire la originea și evoluția viorii în ansamblurile tradiționale.

Studiile cercetătorilor Gheorghe Ciobanu și Viorel Cosma [45, 47, 56] ne-au ajutat să creăm o imagine clară asupra fenomenul lăutăriei și evoluției diacronice a acestuia. Pentru o cunoaștere mai aprofundată a fenomenului lăutăriei și a clasificării repertoriului muzical contemporan, am consultat monografia cercetătoarei Speranța Rădulescu *Peisaje muzicale în România secolului XX* [102].

Deosebit de valoroase sub aspect teoretic și istoriografic pentru cercetarea noastră au fost articolele și studiile lui Vasile Chiseliță, care ne-au oferit informații consistente despre prezența viorii în spațiul cercetat de noi, despre istoria fenomenului lăutăriei, despre relațiile interculturale etc. Dintre acestea, numim aici doar câteva: *Unele aspecte ale influențelor occidentale în muzica tradițională de joc din Basarabia și Bucovina*, *Rezonanțe culturale evreiești în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina*, *Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia* [42, 41, 38] etc.

Metodologia cercetărilor realizate în limitele studiului se axează pe sistemul elaborat de Constantin Brăiloiu, studiu care constituie un ansamblu bine articulat de instrumente de cercetare, structurat pe trei metode de bază: *metoda sociologiei muzicale*, *metoda analizei structurale*, *metoda comparativă* [36, p. 59].

Metoda sociologiei muzicale este una din remarcabilele realizări ale savantului C. Brăiloiu. Ea a fost creată în baza cercetărilor de teren, în colaborare cu Școala Sociologică de la București a profesorului Dimitrie Gusti, și începe de la relațiile obiective dintre fenomene și condițiile sale sociale [36, p. 59]. Menționăm că această metodă poate fi aplicată atunci când cercetătorul este în contact direct cu materialul folcloric viu, coerent, existent în practica tradițională curentă. Este necesară culegerea cât mai amplă a melodiilor populare și a datelor privitoare la viața lor socială, la nivelul procentual al „facerii și refacerii” lor. Astfel, pe prim-plan este plasată studierea vieții muzicale tradiționale în cadrul social.

Am aplicat *metoda sociologiei muzicale* în procesul investigațiilor de teren în zona folclorică de nord în anii 2007-2011, când am înregistrat nu numai creații muzicale, dar și interviuri cu lăutari și alți colportori ai artei populare, fapt care ne-a permis să ne creăm o viziune de ansamblu asupra culturii tradiționale muzicale din zona de nord. O parte din interviurile și înregistrările de pe teren au fost realizate cu susținerea și implicarea mai multor lăutari, originari din zona de nord, precum: Serghei Ștefăneț (violonist și trompetist)², Ion Ștefăneț³ și Gheorghe Ștefăneț⁴, Victor Cioclea (violonist și trompetist), Marcel Ștefăneț (violonist)⁵, Anatol Ștefăneț (altist și violonist)⁶, Gheorghe Lavric (violonist), Ion Popov (dirijorul orchestrei *Ciocârlia*)⁷, Dumitru Blajinu (violonist și dirijor)⁸, Alexandru Bejenaru (ex-șef secție cultură din r. Briceni), Tudor Mânzatu (acordeonist, dirijor, șef de studii la Școala de muzică din Glodeni)⁹ ș.a. Informații etnografico-muzicale am extras și din materialele Arhivei Cabinetului de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și din Fondul de folclor al Centrului Național de Conservare și Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial. Informații importante despre zona de nord am aflat din rubricile de folclor ale revistelor regionale, cum ar fi: *Meleag Natal* (Briceni), *Pasul nou* (Dondușeni), *Curierul de Edineț* (Edineț), *Meridianul* (Ocnița), *Lunca*

Prutului (Glodeni) ș.a. Am avut ocazia să comunic cu lăutari violoniști din zonă, înregistrând melodii și acumulând date despre personalități mai puțin cunoscute.

În timpul investigațiilor de teren și la analiza materialelor înregistrate, am respectat principiile și procedeele fundamentale formulate de Constantin Brăiloiu, de exemplu: principiul obiectivității, care ne oferă flexibilitate și operativitate maximă; respectarea autenticității, care necesită scrierea fixă a materialului; aspectul cercetării monografice; abordarea amplă a materialului; procedeul eșalonării demografice a informatorilor, care pătrunde în situația reală a repertoriului; procedeul prelucrării statistice a informației cu ajutorul “fișei de frecvență” cu care „dobândim mijlocul de a reconstrui repertoriul întreg al satului, identificând statistic părțile lui vii și moarte sau pe cale de a muri” [18, p. 48]; procedeul zis al *tirbușonului*, care reprezintă o modalitate originală de obținere a datelor pe baza unor registre de motive; procedeul înregistrării repetate a uneia și aceleiași melodii în perioade diferite de la un singur sau de la mai mulți informatori.

Metoda analizei structurale [36, p. 62] are ca scop identificarea sistemelor structurale, care au virtualități și semnificații proprii în arta populară. În baza acestei metode, C. Brăiloiu propune trei operațiuni analitice: stabilirea inventarului de elemente relevante ale sistemului (durate, intervale muzicale, serii ritmice); dezvăluirea mecanismului intern al sistemului, a legilor care-l domină, adică a codului propriu, se află într-un fel de „algebră combinativă” [36, p. 62], reprezentată de anumite tipuri de combinații, dimensiuni, serii, construcții interne, formule etc.; stabilirea ariei de circulație a sistemului, a contactului eventual dintre sisteme, numite „suprafețe de contact” ale elementelor comune care le conțin diferite sisteme [36, p. 63]. Aceste operațiuni analitice le-am aplicat și noi la studierea repertoriului tradițional pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova. De fapt, metoda analizei structurale ca suport metodologic și teoretico-științific este una dintre orientările centrale ale lucrării.

Cercetarea de față poartă amprenta unor concepții complexe asupra aspectelor muzical-structurale preluate de la înaintașii etnomuzicologiei moderne. Astfel, am studiat lucrările mai multor etnomuzicologi care tratează problema de clasificare și analiză morfologică a folclorului muzical, printre care: Mariana Kahane, Ghizela Sulițeanu, Gheorghe Oprea, Traian Mârza, Corneliu Dan Georgescu, Eleonora Florea etc. Ca suport metodologic în cercetarea sistemelor ritmice am consultat studii și articole: *Ritmul aksac* de Constantin Brăiloiu [16], *Muzica instrumentală din nordul Bucovinei. Repertoriul de fluier* de Vasile Chiseliță [37], *Ritmul orchestric (de dans): un sistem distinct al ritmicii populare românești*, *Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești* de Traian Mârza [85, 86], *Музыка народных танцев Молдавии* de Eleonora Florea [157]. La analiza sistemelor sonore ne-au servit ca reper o serie de studii și articole: *Pentatonia în folclorul muzical*

românesc, Sisteme sonore în cântecul ceremonial funebru și bocet, Sisteme sonore în folclorul românesc, Structuri sonore în categoriile folclorice românești, Structuri sonore în folclorul românesc, Structuri sonore în repertoriul de nuntă de Gheorghe Oprea [92, 93, 94, 95, 96, 97], *Modurile cromatice în muzica populară românească* de Gheorghe Ciobanu [46], *Jocul popular românesc, Cu privire la definirea sistemelor melodice* de Corneliu Dan Georgescu [66, 67], *De la sistem sonor la formă arhitectonică* de Mariana Kahane [82]. În problematica de clasificare și analiză morfologică a folclorului muzical ne-am edificat mai bine și din diverse manuale de folclor: *Folclor muzical* de Emilia Comișel [54], *Folclor muzical românesc* de Gheorghe Oprea și Larisa Agapie [98], *Curs de folclor muzical. Partea I* de Ioan R. Nicola, Ileana Szenik, Traian Mârza [91]. Informații prețioase în acest sens ne-au oferit studiile: *Psihologia folclorului muzical, contribuția psihologiei la studierea limbajului muzicii populare* de Ghizela Sulițeanu [115], *Morfologia și structura formelor muzicale (Curs de forme și analize muzicale)* de Valentin Timaru [116].

Metoda comparată, propusă de C. Brăiloiu [36, p. 63], fiind în strânsă legătură cu cele două metode la care ne-am referit mai sus, constituie „legea supremă și rațiunea de a fi pentru etnomuzicologi” [17, p. 187]. Autorul subliniază că „metoda folclorului muzical va fi într-o mică măsură istorică, într-o mare măsură comparativă” [18, p. 78], întrucât scopul ei final este „caracterizarea unuia sau mai multor stiluri muzicale naționale, etnice mai bine zis, și a substilurilor acestora – dialectele muzicale” [18, p. 78]. În cercetarea noastră, metoda comparată a fost aplicată la diferite niveluri: în cadrul analizei morfologice a melodiilor, la studierea relațiilor structurale în versiunile vocale și instrumentale ale unui tip melodic, la elucidarea procesului de evoluție a fenomenului lăutăriei, de asemenea, la urmărirea fenomenului de dezafectare a repertoriului de nuntă etc. Studiind folclorul diferitor popoare europene, Speranța Rădulescu a constatat un fenomen specific de fuziune a culturilor din Sud-Estul Europei, aducând în circuitul științific românesc conceptul de metisaj pan-balcanic [102, p. 152]. Considerăm că acest concept este actual și îl folosim în cercetările noastre.

Luând ca bază metodologică a cercetării metoda lui Constantin Brăiloiu, am aplicat tratarea sistemică a repertoriului folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova. C. Brăiloiu scrie: „Tendința spre sistem definește proprietățile cele mai importante ale muzicii zise primitive.” [17, p. 171]. Utilizând termenul de *sistem*, C. Brăiloiu avea în vedere trăsătura fundamentală a metodei pe care pune a preț. Astfel, într-un interviu cu etnologul elvețian Eugène Pittard, Brăiloiu sublinia că metoda sa reprezintă un mod de a proceda în „sistem riguros” [18, p. 7]. Metoda de cercetare sistemică propusă de C. Brăiloiu a fost apreciată de specialiști consacrați, cum sunt: Béla Bartók (compozitor maghiar, etnomuzicolog), care remarcă “minuțiozitatea” metodei [18, p. 29]; Henri Stierlin (compozitor elvețian), care observă

„scrupulozitatea” unei metode ce vine să ofere cheia fenomenelor [31, p. 41]; Jean Jacques Nattiez (etnolog, semiotician muzical canadian), care apreciază orizontul și vasta anvergură a metodei [31, p. 41]. În studiul introductiv la vol. V al operelor lui C. Brăiloiu, Emilia Comișel menționează că acesta „conturează un adevărat sistem de studiere a unui gen folcloric, în toată complexitatea, sistem care va fi reluat, adâncit la specificul unui element de expresie sau gen, în toate studiile sale” [19, p. 8].

În realizarea studiului, am completat metoda de cercetare sistemică elaborată de C. Brăiloiu cu metoda cercetărilor interdisciplinare, dezvoltată de alți muzicologi, cum ar fi Ghizela Sulițeanu, Emilia Comișel, Speranța Rădulescu ș.a.

Perioada modernă a cercetărilor de etnomuzicologie și etnoorganologie este considerată ca o etapă de cercetări interdisciplinare, de sistematizare, computerizare și experimentare. În realizarea demersului analitic, a fost absolut necesară elaborarea unui sistem de clasificare a materialului muzical folcloric eterogen. Repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord, care reprezintă obiectul de studiu, este divers sub aspect funcțional, semantic, structural, provenind din diferite contexte sociale, domenii artistice etc. Un sistem de criterii de clasificare a materialului muzical este necesar pentru a determina rolul, funcția, diversitatea și importanța lui în context social, și, nu în ultimul rând, pentru a realiza o analiză muzicală a acestuia. De aceea, considerăm că este oportun să ne expunem opinia referitor la clasificare ca metodă și ca finalitate a unui demers științific.

Astfel, clasificarea în muzicologie s-a impus, în primul rând, ca metodă de abordare și sistematizare a unui material muzical concret după anumite criterii și este necesară pentru a contura o imagine clară a realității sociale în care există acest material. 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” [38, p. 68]. Sunt cunoscute mai multe lucrări științifice în care autorii propun diferite clasificări, după anumite criterii, ale unui material muzical concret, referindu-se, în special, la genuri. În acest sens, considerăm că trebuie să facem câteva precizări terminologice în ceea ce privește tratarea noțiunii de gen în creațiile folclorice.

În muzica literată (în etnomuzicologie, pentru a fi delimitată de cea de tradiție orală, creația de autor/compozitor este definită cu termenul *muzică literată* sau *muzică savantă*), o clasificare a creațiilor ce reprezintă diferite perioade istorice, stiluri, curente etc., începe de la principii fundamentale de clasificare a muzicii, având la bază genul. Acesta este considerat „unitatea reprezentativă a muzicii academice, fiind o noțiune stabilă, clar determinată într-un sistem de legități concrete și norme stabilite în timp” [125, p. 97], „o categorie totalitară în arta muzicală” [150, p. 22-23], „o familie sau un tip de creații muzicale care s-au constituit sub

aspect istoric, îndeplinind diverse funcții sociale (de uz cotidian și social-aplicativ) în relație cu anumite tipuri de conținut, condiții de viață, de interpretare și recepționare” [140, p. 18].

În dicționarele de forme și genuri muzicale, genul muzical este explicat ca o noțiune cu diferite semnificații, în funcție de conținutul, structura, modul de interpretare al unei piese muzicale etc. Spre exemplu, luând ca bază conținutul muzical, o creație poate aparține unei categorii specifice: scherzando – muzică umoristică, dinamică; lirică – în care se include muzica înscrisă într-o sferă largă, cantabilă; dramatică – muzica încordată, impetuoasă, tragică; dansantă – care cuprinde toată muzica de dans sau în spiritul acesteia. Muzica are mai multe genuri: epic, liric, dramatic, oratorial, cum sunt balada, liedul, opera, simfonia, cantata, oratoriul etc. Există o categorisire a muzicii în funcție de conținutul ei: muzică ușoară, muzică populară (cu autor anonim), muzică cultă (cu autor cunoscut) etc.

După structura muzicală, genul poate reprezenta un ciclu, alcătuit din imagini și mișcări contrastante, dar unitare ca expresie, spre exemplu genul de simfonie, concert, sonată, suită etc. Iar în funcție de formula orchestrală de interpretare, este delimitat genul cameral (trio, cvartet, cvintet, sextet etc.) sau genul orchestral (simfonic). În aceste cazuri se presupune existența unor ansambluri vocale, instrumentale, mixte. Din punct de vedere structural, cum este, de exemplu, forma de sonată, ciclul de sonată etc., tipul de gen se referă la un conținut diferit, care solicită și o tratare diferită. Între gen și structură există o corelație. Nu întâmplător unele idei muzicale cer o tratare în cadrul unei creații cum este simfonia și altele în cadrul unei creații cum este cvartetul. Alegerea de către autor a unui gen nu este cu totul arbitrară. Transcripțiile dintr-un gen într-altul (de exemplu, transcripția unei simfonii în versiune pentru pian sau orchestrarea unei piese pentru pian) nu anulează unitatea inițială dintre gen și structură.

Genul muzical s-a dezvoltat în corespundere cu perioada în care se manifestă, cu funcționalitatea sa [123, p. 5] etc. Spre exemplu: o fugă din creația lui Johann Sebastian Bach, având în vedere formele ei clasice, ne oferă o imagine a unei anumite perioade istorice, iar un concert pentru pian de Serghei Rahmaninov – a altei perioade.

Prin urmare, genul constituie un fenomen dinamic și totodată unitar. Din punct de vedere istoric, genul a fost tratat inițial ca o noțiune cu sens generalizat, spre exemplu: creațiile simple, preclasice, precum suita, variațiunile, rondoul ș.a. Odată cu dezvoltarea gândirii muzicale, genul muzical a evoluat de la forme simple până la creații ce reflectă anumite stiluri, curente muzicale etc., spre exemplu: poemul simfonic, rapsodiile din perioada romantică. Fiecare cercetător tratează noțiunea de gen, ținând cont de problema pe care o pune, de scopul și rezultatele obținute în urma investigațiilor efectuate.

Viktor Ţukkerman clasifică genurile după *criteriul de conținut*, evidențiind, spre exemplu, câteva mari grupuri ale muzicii literate: 1. genuri lirice; 2. genuri epice și de tip narativ; 3. genuri

motorice, de mișcare; 4. genuri tablou muzical. Pe lângă acestea, el completează clasificarea propusă, delimitând genurile după particularitățile *procesului de creație și logica compozițională*, cu trei subgrupe: 1. genuri formate în urma anumitor impresii; 2. genuri care redau o libertate creativă specifică; 3. genuri care se impun ca piese muzicale [163, p. 24-27].

Arnold Sohor propune în calitate de criterii fundamentale de clasificare a creațiilor literate *contextul social și modul de interpretare* a acestora, repartizate în patru grupe, fiecare fiind studiată bilateral – ca stil genuistic și conținut genuistic: 1. genuri culte și rituale; 2. genuri de masă și mondene – dansuri, marșuri, cântece; 3. genuri concertistice; 4. genuri teatrale, cărora le este caracteristică: a) reflectarea acțiunilor dramatice în muzică; b) dependența muzicii de cuvinte, gesticulări ș.a.; c) rolul expresivității scenice [151, p. 101].

Iurii Tiulin clasifică genurile muzicii literate după următoarele criterii:

1. *sursa de execuție*: a) muzica instrumentală: orchestrală, de cameră (ansambluri și diversificarea lor – trio, cvartete etc.), solistică (pianistică, de orgă etc.); b) muzica vocală: corală, de ansamblu, solo cu acompaniament etc.; c) muzica vocal-instrumentală: cantate, ansambluri, ansambluri vocal-instrumentale etc.; d) muzica teatrală: opera, baletul, opereta, muzica pentru teatrul dramatic și muzica pentru film.

2. *conținutul*: a) muzica lirică; b) muzica dramatică; c) muzica epică.

3. *modul de prezentare, sfera ideatică*, creațiile muzicale pot fi: cu program și fără program [156].

Galina Zadneprovskaia, subliniind că genul muzical este „o familie sau un tip de creații muzicale care s-au constituit istoric în relație cu diferite funcții vitale de dezvoltare a muzicii, moduri și condiții de funcționalitate, interpretare și recepționare, având anumite tipuri ale conținutului acesteia” [132, p. 8-10], propune următoarea clasificare a genurilor muzicii literate:

1. *sub aspectul funcționalității* (modului de existență): a) genuri utilitare având diverse scopuri: de ritual, mondene și religioase, muzică pentru spectacole și filme; b) genuri autonome pentru interpretarea concertistică; c) genuri religioase reprezentate de creațiile vocale și vocal-instrumentale, cu text și conținut religios, interpretate în timpul slujbelor bisericesti ori în uz; d) genuri laice, care cuprind creații nelegate de tradiția religioasă;

2. *sub aspectul modului de recepționare*. În condiții mondene, genurile pot fi: teatrale, concertistice, de cameră, muzică în aer liber (de exemplu, *Muzica apelor* a lui Händel) etc.;

3. *sub aspect interpretativ*: genuri vocale, genuri instrumentale, genuri orchestrale, genuri pentru ansambluri, genuri solistice etc.;

4. *sub aspectul conținutului*: genuri lirice, genuri epice, genuri dramatice.

Valentin Timaru menționează că noțiunea de gen muzical se referă la o creație muzicală în întregime [117, p. 62-63], fiind o noțiune complexă bazată pe componente de esență structurală,

categorială și specială. El susține că, în funcție de aceste componente, genul muzical poate fi clasificat în câteva grupuri:

1. componentele de esență structurală definesc genul din punct de vedere cantitativ prin implicarea partiției: genuri monopartite, genuri pluripartite;

2. componentele de esență categorială se definesc prin sursă și componența executanților, fiind: a) genuri vocale; b) genuri instrumentale;

3. componentele de esență specială. Genurile sunt privite în strânsă legătură cu artele cuvântului, fiind oarecum limitrofe cu genurile literare fundamentale:

a) *genul liric*. În muzica vocală, fiecare lucrare are la bază un text poetic, o poezie lirică. Liedurile aparțin genului liric. În ceea ce privește muzica instrumentală, putem afirma că aici am putea găsi, în contextul unei lucrări, componente lirice și de altă expresie, dar pe spații limitate;

b) *genul epic*. Fiind vorba de un specific generat de narațiune, în cazul muzicilor bazate pe un text epic, lucrurile consună. În cazul muzicii instrumentale putem menționa recitativele din opere, cadențele de virtuositate, improvizațiile, fanteziile sau, de exemplu, lucrări declarate ca *Balade* ale lui Chopin;

c) *genul dramatic*. Este reprezentat prin operă și oratoriu [117, p. 63].

După tipul și destinația comunicării, genurile aparțin următoarelor tipuri de creație: muzică ușoară, muzică populară, muzică de jazz, muzică ambientală și de agrement, creație muzicală cultă.

Analizând viața muzicală românească din sec. XX, Speranța Rădulescu [102] face o clasificare a genurilor care circulau în această perioadă, delimitând:

– clasa superioară, cu muzica literată (academică) de factură occidentală, în: simfonică, camerală și de operă;

– clasa inferioară, cu muzica de tradiție orală (țăărănească), în: muzica românilor și muzica altor grupuri etnice.

Totodată, autoarea evidențiază o clasă medie, ce reprezintă o interacțiune de alternativă a unei muzici pe care le numește meso-muzicile și muzicile de cult, unde propune un caleidoscop al muzicilor sec. XX din România: 1) muzica de operetă; 2) muzica corală; 3) muzica de fanfară și/sau de promenadă; 4) romanța; 5) muzica populară occidentală reprezentată de cultura muzicală a altor popoare (valsul vienez, tangoul argentinian, foxtrotul, ragtime-ul, bluesul, dixie-landul american, samba, rumba, passo-doble latinoamerican etc.); 6) muzica de café concert (ambientală, de cafenea, fiind de mare popularitate, din repertoriul compozitorilor austrieci, germani, muzica populară austriacă, muzica lăutarilor maghiari etc., completată cu cele mai recente melodii ale societății); 7) muzica de divertisment: a. muzica de revistă reprezentată de vodevilul francez, b. muzica ușoară și de estradă; românească și de import, occidentală (pop,

rock, folk, jazz); 8) muzica de cinema; 9) muzica de reprezentare statală, identificată ca folclorică (o muzică lăutărească de origine urbană, cosmetizată în manieră occidentală); 10) muzicile categoriilor sociale defavorizate sau ignorate (de tip socio-profesională, creată de negustori, meșteri ambulanți, cerșetori, orbi, pușcăriași, studenți); 11) muzica lăutărească a mahalalelor vechi, a mahalalelor semi-rurale, a satelor; 12) muzica de cult (preponderent ortodoxă) [102].

Muzicologul Valentin Timaru, subliniind diversitatea de clasificări a genurilor în muzica literată, arată că elementul muzical este determinant în clasificarea acestuia. În folclor, însă, o clasificare realizată doar pe principiul muzical nu ar putea fi completă și relevantă. Aceasta se explică prin caracterul sincretic, oral al manifestărilor folclorice și determinarea socială a acestora (chiar dacă în prezent interpreții sunt instruiți în învățământul specializat, transmiterea pe cale orală, circulația în variante sunt caracteristice manifestărilor folclorice). „Tezaurul artistic al poporului cuprinde creații în care sincretismul inițial al artelor se manifestă într-un grad înalt, muzica, dansul, poezia fiind îmbinate, în timp ce alte producții sunt desincretizate, sau sincretismul se manifestă parțial” [117, p. 156].

Criteriile de clasificare elaborate în muzica literată și dezvăluirea semantică multiplă a noțiunii de gen le vom prelua selectiv în procesul de cercetare a materialului nostru folcloric. Acestea vor fi completate cu unele criterii utilizate de cercetătorii etnomuzicologi și cu altele elaborate de noi. Ca rezultat, vom crea un sistem de criterii de clasificare pe care se vor axa cercetările ulterioare.

Subliniem că, în studierea folclorului muzical, noțiunea de gen este evitată de etnomuzicologi. Unii cercetători consideră că „Problema constă în punctul de vedere, în criteriul de abordare conceptuală a noțiunii” [37, p.21], iar alții că „este destul de complicat de a defini cu exactitate termenul și aria sa semantică. E o adevărată mezialianță între formă și gen și aceasta este justificată prin diversificarea formelor muzicale pe seama unor genuri” [116, p. 6]. Putem fi de acord cu opinia că „Pe cât de des este utilizat conceptul de gen muzical în limbajul de specialitate, pe atât de controversat, ambiguu și insuficient de clar formulat rămâne a fi la nivel noțional” [38, p. 68]. Din aceste considerente, unii etnomuzicologi au abandonat noțiunea de „gen” în favoarea altor noțiuni, cum ar fi „categorie folclorică”, „repertoriu” sau „specie” [38, p. 69]. La începutul sec. XX, în limbajul etnomuzicologic acești termeni apar în literatura de specialitate, spre exemplu în studiile lui Béla Bartók ș.a.

Noțiunea de gen este utilizată în etnomuzicologie cu referire la grupuri de creații omogene, cum ar fi cântecul liric, colinda, dansul, și este evitată cu referire la un grup de creații eterogene, cum ar fi, spre exemplu, folclorul muzical nupțial, repertoriul tradițional pentru bucium etc. Etnomuzicologii folosesc termenul de gen și cu sensul utilizat de folcloriști cu referire la

creațiile literare epice, lirice, dramatice. Vasile Chiseliță subliniază că pentru folcloriștii-literați criteriile de bază în clasificarea creațiilor folclorice îl constituie *conținutul textului*, și, conform acestuia, ei delimitează creațiile folclorice în trei categorii de bază: epic, liric, dramatic. Pentru etnomuzicologi însă criteriul *conținutului literar* nu este relevant, din simplul motiv că obiectul de studiu are un caracter intonațional, se articulează muzical. Anume intonația constituie factorul determinant al folclorului muzical. Din aceste motive, folcloriștii-muzicologi au fost nevoiți să caute noi criterii de clasificare a creației folclorice, adecvate obiectului de studiu [38, p. 69].

În cercetarea noastră vom utiliza noțiunea de categorie cu referire la creațiile ce reprezintă repertoriul pentru vioară din zona folclorică de nord și doar în anumite circumstanțe noțiunile de specie și gen care vor fi explicate pe parcurs. Totodată, criteriile propuse în muzicologie vor sta la baza clasificării, pe care vom prezenta-o în subcapitolul următor.

Terminologia utilizată în lucrare este universală și e folosită pe larg în literatura de specialitate, de exemplu: sistem sonor, mod, imixțiuni modale, pîeni, sistem ritmic, unități, celulă, formulă, sistem arhitectonic, forma fixă sau cvazi-liberă și liberă, motiv, frază, perioadă, măsură, funcție, semantică, diacronic, sincron, aplicativ etc. Termenii ce vor avea un caracter specific doar studiului vor fi explicați pe parcurs. Aceștia vor completa sistemul terminologic, dezvoltînd în profunzime procesul demersului analitic și elucidînd diversitatea obiectului de studiu.

La baza cercetării au stat informații extrase din surse și documente care se păstrează în Cabinetul de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, în Fondul de Folclor al Centrului Național de Conservare și Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial, completate cu materiale acumulate în timpul investigațiilor personale (efectuate pe teren în anii 2007-2011). Toate acestea ne-au permis să realizăm o tratare în proiecție diacronică a fenomenului din perspectiva valorii și aportului unor personalități concrete pe care le vom numi în continuare. Informațiile de care dispunem se referă la sec. XX-XXI. Totodată, unele din dinastiile de lăutari violoniști pe care le vom numi în subcapitolul 2.2 din capitolul 2 al tezei, au avut reprezentanți și în sec. XIX (cel puțin). Sperăm ca în viitorul apropiat să găsim și să relatăm date concrete și despre aceștia. Cât privește expedițiile personale, menționăm că, în anii 2007-2011, am efectuat investigații de teren în zona de nord a Republicii Moldova (r. Briceni, s. Larga și s. Colicăuți; r. Râșcani, s. Grinăuți; r. Glodeni, s. Iabloana și s. Cuhnești; r. Edineț).

Cercetarea noastră se bazează pe un material muzical variat, înregistrat în cadrul investigațiilor de teren personale, și pe cel din Arhiva Cabinetului de folclor al AMTAP, începînd cu anul 1964, care, a fost colectat de către eminenți cercetători precum Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, Andrei Tamazlăcaru, Constantin Rusnac, Iaroslav Mironenko ș.a. Materialul muzical din Arhiva Cabinetului de folclor al AMTAP constituie o colecție

impresionantă de aproximativ 16 mii de exemple culese pe teritoriul Republicii Moldova, Bucovinei și sudului Basarabiei, care se află astăzi în componența Ucrainei, unele din ele având valoare de unicat. Activitatea Arhivei s-a desfășurat în strânsă concordanță cu dezvoltarea etnomuzicologiei ca știință în Republica Moldova, trecând prin câteva etape: I – 1945-1956; II – 1957-1967; III – 1968-1990; IV – din anul 1990 până în prezent. Ca rezultat al acestor relații s-au conturat trei aspecte care stau la baza etnomuzicologiei naționale: 1. culegerea de materiale, după o metodă modernă; 2. transcrierea și interpretarea științifică a creațiilor muzicale; 3. studierea complexă a folclorului din trecut și din prezent și utilizarea rezultatelor în activitatea de salvagardare și valorificare a acestuia.

O parte din înregistrările cu violoniști din zona de nord, păstrate în Cabinetul de folclor al AMTAP, le putem găsi aparte, dar și incluse în colecții de folclor, cum sunt: *Doine, cântece, jocuri* de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu [44]; *Ca la noi în sat, Cucușor cu pană sură* de Constantin Rusnac [104]; iar variante ale acestora în alte colecții, precum: *Cântece și melodii de jocuri populare moldovenești* de Efim Junghietu și Petru Stoianov [80]; *Folclor muzical din Moldova* de Petru Stoianov și Efim Junghietu; *500 melodii de jocuri din Moldova* alcătuită de Petru Stoianov [109]; *La vatra horelor, Așa-i jocul pe la noi* alcătuită de Vladimir Curbet [59, 60]; *Antologie de folclor muzical 1107 melodii și cântece din Moldova istorică și Alină, dorule, alină...* alcătuite de Dumitru Blajinu [11, 12] (melodiile notate cu C.A. în colecțiile lui Dumitru Blajinu sunt interpretate la vioară după cum ne-a precizat însuși autorul); *Cânt pe malul Prutului* de Ioan Cobălă [48] ș.a. De asemenea, am inclus pentru studiere materiale din colecțiile de teren ale altor muzicieni (arhiva personală a familiilor Bunea, Ștefăneț etc.), unele înregistrate pe CD-uri și casete video.

Materialul muzical preluat din Arhiva Cabinetului de folclor al AMTAP și cel înregistrat în timpul investigațiilor personale le-am transcris utilizând metodele contemporane și sistemul elaborat de Constantin Brăiloiu. Printre melodiile transcrise personal am inclus și câteva exemple interpretate la alte instrumente muzicale, dar care sunt caracteristice zonei (melodiile) și circulă predominant în versiune violonistică, iar înregistrările audio, fiind deteriorate, nu au fost accesibile pentru transcriere, de asemenea și câteva melodii în interpretare orchestrală, în care funcția primordială o are grupul de viori.

Așadar, **problema cercetării** a constatat în eliminarea discrepantei dintre nivelul avansat al creației tradiționale violonistice și lipsa valorificării științifice a acesteia în contemporaneitate, contribuind astfel la crearea unei viziuni de ansamblu asupra repertoriului muzical folcloric, scoțând în evidență reprezentanții de marcă ai artei violonistice lăutărești din zona de nord a Republicii Moldova.

Soluționarea acestei probleme a necesitat o tratare multiaspectuală a muzicii instrumentale tradiționale pentru vioară din spațiul folcloric studiat, avându-se în vedere aspectele istorico-diacronice, social-politice, semantice, structurale și estetice. Ne-am propus să rezolvăm o serie de probleme legate de corelările și interferențele în cadrul sistemelor ritmice, sonore și arhitectonice, prin realizarea unei analize detaliate a melodiilor și prin sistematizarea acestora pe grupuri și clase, urmărind astfel să completăm un spațiu neacoperit în domeniul investigațiilor folclorice autohtone de tip structural-tipologic, considerate printre cele mai importante direcții în etnomuzicologia modernă. Cercetarea noastră va constitui o încercare de abordare pluridimensională a repertoriului pentru vioară din zona folclorică de nord și, în același timp, punerea în valoare a muzicii instrumentale pentru vioară ca fenomen tradițional. Scopul lucrării este studierea complexă a muzicii tradiționale pentru vioară din zona folclorică de nord în contextul evoluției culturii muzicale naționale, iar obiectivele cercetării constau în:

1. elucidarea fenomenului interpretării tradiționale la vioară în zona folclorică de nord;
2. introducerea în circuitul științific a unor nume de violoniști și dinastii de violoniști din nordul Republicii Moldova;
3. evidențierea și punerea în valoare a activității lăutarilor și abordarea din perspectivă sincronică și diacronică;
4. tratarea repertoriului folcloric pentru vioară sub aspectul conținutului, funcționalității, relațiilor interculturale;
5. clasificarea melodiilor folclorice pe diferite criterii, delimitarea criteriului fundamental pentru studierea morfologiei muzicale;
6. analiza particularităților ritmice, melodice și arhitectonice ale melodiilor.

1.3. Concluzii la capitolul 1

Ca rezultat al analizei bazei metodologice, surselor istoriografice cu referire la obiectul de studiu, putem formula următoarele concluzii:

1. Zona de nord a Republicii Moldova, stabilită de noi ca spațiu folcloric pentru cercetare, are o tradiție bogată, cu rădăcini adânci implantate în istoria poporului, tradiție exprimată printr-o mare diversitate de obiceiuri, genuri și specii muzicale folclorice, o mare parte practicate și în societatea contemporană. Acest fapt oferă un domeniu imens de cercetare etnologică, inclusiv etnomuzicologică, care, cu regret, a fost încă insuficient explorat.

2. În scopul delimitării obiectului de studiu, din spațiul folcloric stabilit au fost selectate manifestările tradiționale al căror repertoriu muzical presupune și interpretarea la vioară. A fost constatată utilizarea viorii pentru interpretarea repertoriului în cadrul diferitor obiceiuri,

remarcându-se în special obiceiurile cu măști practicate la sărbătorile de iarnă, ceremonialul nupțial, jocul duminical tradițional și cel de hram, șezătoarea. Au fost menționate și alte obiceiuri aferente sărbătorilor din ciclul calendaristic, al căror repertoriu muzical reprezintă sursa intonațională atât pentru repertoriul violonistic ritual din cadrul obiceiurilor, cât și cel neritual. Această caracterizare etnografico-muzicală a zonei studiate a fost realizată pentru a crea o imagine de ansamblu a spațiului în care activează generații de lăutari, unde există o tradiție a interpretării instrumentale și circulă un anumit repertoriu muzical, conturându-se astfel obiectul de studiu – repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova.

3. Interesul empiric și științific pentru repertoriul muzical folcloric din zona cercetată, pentru lăutari, inclusiv pentru violoniști, a început să se manifeste prin sec. XIX (conform surselor de care am dispus), fapt confirmat de diferite consemnări documentare și literare, studii. A fost remarcată importanța investigațiilor de teren întreprinse de alți cercetători de-a lungul timpului și colecțiile de folclor muzical editate ca rezultat al acestor investigații, menționându-se aportul nostru la completarea materialului muzical existent anterior cu materialul muzical colectat pe parcursul investigațiilor întreprinse de noi în zona de nord a Republicii Moldova.

4. Este demonstrată necesitatea cercetării sistemice a repertoriului pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova în baza unei metodologii complexe, care îmbină realizările etnomuzicologiei naționale și internaționale. Au fost prezentate metodele aplicate la realizarea scopului cercetării, inclusiv metode generale de tip istorico-sociologic și metode specifice, aplicate exclusiv la studierea unui material muzical folcloric.

Caracterul complex, pluridimensional al temei investigate a determinat necesitatea elaborării unor criterii de clasificare temeinice. În acest scop, au fost examinate diferite viziuni referitoare la problema clasificării în diverse domenii de cercetare a fenomenului muzical.

5. Sursele științifice consultate au fost sistematizate pe probleme concrete referitoare la funcționalitate și analiză morfologică în etnomuzicologie, evidențiindu-se ideile și concluziile teoretice ale autorilor citați și care au fost valorificate în cadrul prezentului demers științific. Un aspect important îl constituie descrierea și specificarea materialului muzical în baza căruia a fost realizată cercetarea științifică și au fost formulate concluzii și recomandări.

2. FENOMENUL MUZICII TRADIȚIONALE PENTRU VIOARĂ ÎN ZONA DE NORD A REPUBLICII MOLDOVA ÎN CONTEXT SOCIAL-ISTORIC

2.1. Vioara și lăutarii violoniști ca factori de viabilitate a culturii tradiționale în societate: privire diacronică

Originea și evoluția instrumentelor muzicale reprezintă un domeniu important de cercetare în știința muzicală. Referindu-ne la instrumentele cordofone, putem presupune că acestea au apărut în perioada mijlocie a epocii de piatră (mezolitic), când omul preistoric descoperă arcul. Odată cu această descoperire, în lumea sonoră primitivă a apărut o nouă sursă acustică: „Vibrația coardei în momentul în care săgeata, zvâcnind, țâșnește” [74, p. 14], percepută ca un element nou alături de forțele naturii ca tunetul, vântul, fulgerul. Studiile etnografice indică prezența arcului monocord ca instrument muzical primitiv și în perioada contemporană în zona de nord a Congo-ului (regiune de centru a Africii) [74, p. 14].

Premisele apariției unui instrument muzical cordofon este explicată de cercetători astfel: „cândva, prin China, India sau Persia, s-a produs poate același fenomen întâlnit și astăzi la unele triburi din Africa meridională, ai căror locuitori aplică la coarda arcului de vânat un «corp de rezonanță» alcătuit dintr-un doveac scobit, în scopul amplificării și prelungirii vâjâitului pe care-l scoate coarda în clipa când săgeata își ia zborul” [78, p. 13].

Unelte sonore arhaice de tipul cordofonelor, inclusiv a arcului, se întâlnesc în creația copiilor din folclorul românesc. Spre exemplu: în jocul „de-a vânătoarea”, copiii își confecționează arcuri din mlădițe tinere de salcie, care produc sunete iuți, zvâcnite, emise prin întinderea corzii; ori un alt joc – „de-a cântatul la vioară”, care este confecționată din tulpină de porumb, cu secțiuni ce formează fâșii subțiri, desfăcute, care imită corzile; fiind umezite și apoi frecate cu un arcuș făcut la fel din tulpină de porumb, produc un sunet surd, imitând astfel interpretarea la vioară.

Consultând literatura de specialitate, am găsit trimiteri la manuscrisele istoricilor antici în care sunt informații despre utilizarea instrumentelor cordofone în cultura diferitor popoare, inclusiv a tracilor. Unele surse susțin, spre exemplu, că India [30, p. 188] este țara de origine a instrumentelor cordofone cu arcuș, altele că acestea au fost răspândite și în China, însă marea majoritate indică spre perși și arabi, care le-ar fi perfecționat și răspândit în Asia și Europa.

Există diferite opinii referitoare la originea viorii, fiecare din acestea fiind fundamental explicate și argumentate, atestând, totodată, sectoare de interferență în tratarea apariției și evoluției instrumentelor. Prezența viorii în spațiul românesc, conform surselor documentare, este semnalată în sec. XVII [69, p. 82]. Specialiștii presupun că vioara a ajuns aici pe două căi:

1. prin muzicanții ambulanți din Occident, mai cu seamă prin filiera poloneză [78, p. 253];
2. prin Orient, precursorul viorii fiind *kemanul* turcesc [30, p. 198].

Considerăm că aceste două filiere s-au suprapus în timp, iar vioara, odată acceptată în arta populară românească, devine instrumentul preferat al muzicanților profesioniști de tradiție orală (lăutari).

Utilizarea viorii în cultura noastră tradițională este strâns legată anume de fenomenul lăutăriei, lăutarii fiind cei care au moștenit, păstrat și interpretat tezaurul muzical tradițional. Acest fenomen, cu trăsături distincte, a evoluat ca unul social și poate fi urmărit din perspectiva istoriei poporului român.

Pentru a înțelege importanța viorii și a repertoriului violonistic în cultura tradițională, vom încerca să dezvăluim în continuare condițiile apariției și dezvoltării profesionalismului instrumental de tradiție orală prin prisma a trei criterii fundamentale utilizate în etnomuzicologie, pe care le considerăm cele mai acceptabile în contextul cercetării noastre. Aceste criterii sunt: *contextul social*, *instrumentarul muzical* și *repertoriul muzical*. Prin *context social* înțelegem mediul social-istoric care a generat, utilizat și transmis arta practicanților profesioniști, făcând posibilă existența fenomenului lăutăriei. 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 de tendințele culturale ale societății respective. *Repertoriul muzical* este cunoscut ca un document ce reflectă anumite dominante culturale, sfere ideatice preferate, evidențiind rolul unor instrumente muzicale și exprimarea lor.

Specialiștii au evidențiat trei perioade de manifestare și evoluție a profesionalismului instrumental de tradiție orală: I. sec. XIV–XVI; II. sec. XVII–XVIII; III. sec. XIX – prima jumătate a sec. XX [4, 75, 2, 102], pe care le vom descrie succint în cele ce urmează. La acestea vom adăuga *perioada postbelică*, propusă de noi, pe care o vom prezenta detaliat, referindu-ne nemijlocit la spațiul geografic stabilit pentru studierea folclorului muzical și la repertoriul muzical cercetat.

Așadar, prima perioadă (sec. XIV–XVI) de evoluție a fenomenului lăutăriei ca meserie se conturează la începutul epocii medievale, fenomenul fiind cunoscut de mult timp în Orient (încă în sec. IX), prin intermediul muzicanților de curte; în Occident (în sec. XI), prin arta menestrelilor, trubadurilor, truverilor. În arealul românesc în această perioadă sunt consolidate Principatele Dunărene, se dezvoltă economia și comerțul, factori care au favorizat apariția profesionalismului instrumental oral. Obiceiul nobilimii românești de a avea la curte poeți și

muzicanți a fost inspirat din contactul cu cultura ortodoxă a Bizanțului și cu cea laică a curților împărătești din Constantinopol, care aveau poeți și cântăreți: „se afirmă – și nu fără temei – că, întocmai sultanilor, domnitorii români își aveau poieții și cântăreții lor, pe care îi plăteau din banii lor, din banii țării, pentru a le cânta victoriile, faptele lor cele mai mari sau crezute ca atare” [47, p. 204]. Cei care reprezentau această profesie erau muzicanți de tradiție locală sau aduși din alte țări, preponderent din Orient, ca slujbași sau robi.

În această perioadă în arealul românesc sunt cunoscute două categorii de lăutari: a) lăutari domnești; b) lăutari mănăstirești. O astfel de divizare a practicanților meseriei de lăutar este menționată într-un act de danie, din 1385, a lui Dan I către mănăstirile Tismana și Vodița. O altă sursă documentară arată că unii lăutari au fost aduși în Moldova și Muntenia din părțile Serbiei, fiind înrobiți [55, p. 14]. Date despre lăutarii slujbași găsim în documente din sec. XV. La curtea lui Aron Vodă erau angajați guslari sârbi cunoscuți prin arta lor epică până la hotarele Poloniei [47, p. 204-205]. Pe lângă muzicanții aduși de nobilimea românească, promotorii muzicii țărănești cu instrumentarul bazat pe aerofonele arhaice ca cimpoiul, surla, fluierul, și-au păstrat și transmis arta nealterată și omogenă până în sec. XVI.

Instrumentarul lăutăresc cordofon reprezentativ al acestei perioade se limitează la utilizarea lăutei și probabil a psaltirii. Date importante găsim în *Psaltirea Șcheiană*, cea mai veche carte în limba română (1573) unde se amintește de ceteri, strune și organe ca simbol al cântărilor divine [13, p. 70]. Menționăm, în acest context, reprezentarea iconică a lui David cântând la lăută (ceteră, probabil), predecesoarea „cobzei” în picturile mănăstirilor Humor (1535) și Voroneț din Bucovina (1547).

Repertoriul muzicienilor acelor timpuri este menționat sporadic și foarte sumar, punându-se în evidență câteva creații reprezentative pentru pătura nobiliară a timpului. Sunt amintite cântecele epice (baladele) axate pe tematică voinicască, executate de guslarii sârbi și de lăutari, sau pe tematică păstorească, executate de cimpoieri [51, p. 105-106], cântece lirice (de dragoste) și jocuri executate, în special, de cimpoieri.

A doua perioadă (sec. XVII–XVIII) de evoluție a fenomenului instrumental de tradiție orală se caracterizează printr-o intensă influență a Orientului. Nobilimea era obsedată de normele vieții orientale. La curțile domnești este prezentă muzica militară turcească (mehterhana), cântăreți și instrumentiști de serai, cu care contactează lăutarii locali, preluând o parte din repertoriul și instrumentele turcești. Totodată, se atestă și anumite elemente ale culturii renaștentiste prin influența occidentală. La curțile domnești ale marilor voievozi din sec. XVII, Vasile Lupu, Gheorghe Duca, Constantin Brâncoveanu, se organizau serbări, petreceri și baluri după moda europeană [75, p. 24]. Atmosfera alternanțelor culturale predominante în timpul respectiv le oferă lăutarilor posibilitatea de a-și îmbogăți repertoriul.

Instrumentarul lăutăresc se caracterizează printr-o îmbogățire cu instrumente cordofone. Anume în această perioadă vioara devine instrumentul primordial în cultura lăutarilor [55, p. 102]. Spre sfârșitul sec. XVII, o bună parte din lăutarii din mediul urban au preluat *vioara*. O dovadă a acestui fapt aflăm din Jurnalul de campanie, din anii 1710-1712, al ofițerului suedez, de origine germană, Erasmus H. S. von Weismantel: „care descrie concertul unui taraf de curte, format din țigani care cântau din viori și dintr-un țambal mic” [4, p. 78]. Apariția viorii a dus la îndepărtarea altor instrumente din arsenalul instrumental al timpului, astfel cimpoiul fiind eliminat treptat de la curțile boierești, continuându-și existența doar în tradiția rurală [51, p. 139-140].

Date documentare despre repertoriul lăutăresc din această perioadă sunt puține. Cunoaștem doar că muzica lăutărească a fost inclusă în diverse serbări și petreceri la care se făcea masă, joc „și alte semne de veselie” [3, p. 77]. Informații găsim în scrierile călătorilor Nicolo Barsi (1633) și Marco Bandini (1647) [69, p. 82-83], la diplomatul german A. Adershbach (1652) [69, p. 83], care remarcă implicarea muzicii lăutărești în obiceiurile nupțiale ale boierimii, unde se cânta cu vocea și din instrumente, interpretându-se cântecul liric, îndeosebi cel de dragoste. Dintr-un document al lui Constantin Mavrocordat (1711-1769) aflăm că domnitorul, referindu-se la cântecul de dragoste, a interzis să se execute „cântece necuviincioase” la nunta fiicei sale [75, p. 267]. Un loc important în această perioadă îl ocupă muzica de joc care s-a dezvoltat mai ales ca urmare a asimilării fondului arhaic al cimpoierilor și a convergenței culturale urbane.

A treia perioadă (sec. XIX – începutul sec. XX) de evoluție a fenomenului instrumental tradițional coincide cu marile transformări sociale și culturale care au contribuit la crearea civilizației moderne, influența occidentală. Atunci se produc schimbări radicale în viața politică și economică a societății românești. Un mare accent se pune pe diverse acțiuni culturale [47, p. 159-161] ca învățământul și arta, se organizează reprezentări de operă, muzică de fanfară militară, se deschid conservatoare, teatre etc.

Dezvoltarea lăutăriei a fost impulsionată și de desființarea robiei în 1847. Lăutarii se stabilesc și în zonele rurale unde se formează dinastii de lăutari din mediul respectiv [75, p. 214]. Astfel, constatăm dezvoltarea fenomenului la nivel de două medii sociale diferite: 1. mediul urban, de natură eterogenă; și 2. mediul rural, de natură patriarhală, mai mult sau mai puțin omogen.

Instrumentarul lăutăresc era determinat de cerințele estetice și de moda timpului. Pe la mijlocul sec. XIX, instrumentele orientale nu mai sunt utile, fiind abandonate treptat. În mediul rural devin cunoscute ansambluri care îmbină vioara și cobza, iar pe la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX, cobza va fi înlocuită cu țambalul. În funcție de amploare, vor fi cunoscute diferite tipuri de ansambluri, fiind introdusă încă o vioară, alături de fluier sau nai. La sfârșitul

sec. XIX, datorită muzicii militare, în instrumentarul lăutăresc pătrund instrumentele de tip occidental, cum sunt trompeta, clarinetul, toba mare, care au amplificat considerabil imaginea sonoră a ansamblurilor. Apare un nou tip de ansamblu lăutăresc cu instrumente de fanfară („cerga cordofonă”) [69, p. 70], cunoscute mai ales în mediul rural datorită influenței coloniștilor germani (șvabi sau sași). În mediul urban se produc tot mai multe schimbări ale instrumentarului.

În ansamblurile lăutărești, vioara este utilizată alături de violă, violoncel, contrabas, chitară (ajungând până la 12 instrumentiști sau chiar mai mulți). Spre exemplu, ansamblul instrumental de la Iași condus de Barbu Lăutaru (la mijlocul sec. XIX), în care erau prezente cobza, vioara și naiul [3, p. 144]; sau taraful lui Nicolae Picu din Bucovina, unde găsim o componență de peste 12 instrumentiști. În continuare vom utiliza termenul de ansamblu, taraf, orchestră cu referire la același fenomen: grup instrumental tradițional. Între acești termeni nu există o diferență semantică substanțială. Astfel, cuvântul *taraf* din limba turcă înseamnă gașcă, grup, bandă. În prezent se folosește termenul *taraf* cu referire la un ansamblu instrumental ce are o componență de până la 12 persoane, dar și această limită e relativă. În concepția modernă, orchestra are o structură complexă și se caracterizează prin prezența unei grupe de cordofone și a uneia de aerofone, care include trompeta, clarinetul, naiul și fluierul. Nenumăratele schimbări ale instrumentarului lăutăresc nu au putut elimina vioara nici din mediul rural și nici din cel urban, datorită posibilităților ei expresive, tehnice și sonore, plasând-o pe poziția dominantă.

Progresul tehnic caracteristic Occidentului pe la sfârșitul sec. XIX, confirmat prin descoperirea electricității, fotografiei, industriei de mașini etc., a influențat și domeniul artei muzicale. Astfel, la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX, în instrumentarul lăutăresc apare un nou tip de vioară – vioara cu goarnă [167] sau *vioara Stroh*. Din enciclopedia electronică *Wikipedia* aflăm că inventator al acestui instrument este englezul John Matthias Augustus Stroh și că *vioara Stroh* a fost patentată, în 1899, ca instrument muzical cordofon la Londra. *Vioara Stroh* a fost creată pentru a fi utilizată în industria de înregistrare sonoră înainte de introducerea amplificării electronice a sunetului. Lăutarii români au adaptat executarea la acest tip de vioară necesităților interpretative, utilizând corzile D, A, E, ca la o vioară standard, iar coarda G a fost înlocuită cu una mai subțire, doar pentru stabilitatea mecanică a instrumentului [166]. Alte nume ale acestui instrument sunt *vioară cu pâlnie* (pâlnie vioară), *vioară-porumb* (corn vioară). *Vioara Stroh* este un instrument care a fost adaptat și a devenit în scurt timp specific muzicii instrumentale pentru lăutarii bihoreni (subzonă a regiunii istorice românești Crișana). După unele relatări, la joc, în sat, lăutarii veneau cu „duba, taragoata (taragot, și nu clarinet) și vioara cu goarnă (sau cetera, cum i se spune în zona Munților Apuseni)” [167]. Un alt nume local al instrumentului este *hidede* cu *tolcer* (*hidede* = vioara, *tolcer* = pâlnie) (vezi A3).

În această perioadă, constatăm că și repertoriul lăutarilor s-a schimbat considerabil, depinzând, pe de o parte, de posibilitățile tehnice ale instrumentarului, în special al viorii, iar pe de altă parte, de modă și de cerințele publicului. Menționând mai sus divizarea bidirecțională a contextului social în care activau lăutarii, observăm că aceeași tendință se reflectă și în repertoriul acestora. În mediul urban se dezvoltă un repertoriu diferit de cel din zona rurală, cu o fuziune a elementelor orientale, a manierei occidentale de interpretare și a folclorului autohton. Nicolae Filimon ne informează despre prezența diferitor genuri occidentale, cum sunt polca, valsul, tangoul, mazurca, melodii de operă [63, p. 267]. Din repertoriul autohton se evidențiază mai ales cântecul de lume cu un pronunțat caracter oriental, care, în această perioadă, cunoaște o maximă înflorire. Trebuie să menționăm că elementul oriental este prezent în repertoriul lăutăresc, inclusiv în cel pentru vioară până în zilele noastre.

Datorită contactului lăutarilor cu muzica occidentală, au apărut așa-numitele „compozițiuni amfibie”, ca *Sârba-n vals* [63, p. 267], diverse hore cu măsuri ternare sau mixte. Apare și se dezvoltă un gen liric urban – *romanța*. Sub influența muzicii occidentale sunt create noi genuri, cum este muzica cultă cu caracter popular: *hore* și *sârbe* de concert – „de ascultat”, destinate doar pentru ascultat și create aproape în exclusivitate pentru vioară [3, p. 19].

În contextul rural, repertoriul lăutarilor se limitează, în mare parte, la melodiile interpretate de cimpoi și fluierași. Lăutarii satelor sunt prezenți în special la jocul duminical și la nunțile țărănești. Repertoriul jocului duminical este reprezentat de creații cu forme de expresie muzicală ludică: de la melodii simple la suite instrumentale veritabile de dans. La nunțile țărănești se promovează, în mare parte, repertoriul vocal-instrumental autohton.

Aceste particularități ale fenomenului lăutăriei sunt caracteristice și zonei de nord, unde se conturează treptat câteva centre lăutărești importante, despre care vom relata în capitolul 2, subcapitolul 2.

În *perioada postbelică* evidențiem două etape de evoluție a fenomenului lăutăriei:

I. din anul 1945 până în anul 1989;

II. din 1989 până în prezent.

Prima etapă (1945-1989) se caracterizează prin transformări sociale radicale și evenimente politice, precum sfârșitul celui de-al doilea război mondial, instalarea regimului comunist, care și-a pus amprenta pe sistemul de învățământ și pe activitatea muzicienilor de tradiție orală. Este etapa unui regim totalitar, cu o cortină de fier în fața Occidentului și nu numai, accesul în afara granițelor fiind interzis atât pentru lăutari, cât și pentru toată populația. S-a pierdut comunicarea cu Orientul și parțial cu țările occidentale. Cenzura regimului comunist și legile acestuia au limitat enorm activitatea și repertoriul lăutarilor. Au fost impuse alte modele de trai, alte obiceiuri, alt fel de gândire. Pe lângă legile socialiste, principala sursă de promovare a „traiului

sovietic fericit” a fost mass-media abia apărută. „Pentru folclor, pentru folcloriști, în anumite perioade istorice mass-media a însemnat în bună parte poluare, deoarece decenii la rând au pus masiv în circulație pseudocreații folclorice. Anii de tristă amintire, când la radio și TV au fost interzise doinele, baladele, colindele, au lăsat urme în conștiința și în sufletul omului simplu. Unii s-au închis în lumea lor, rămânând indiferenți la ceea ce li se impunea sau transmitea la radio și TV, alții au luat-o ca atare, imitând ceea ce propaga audiovizualul, atunci când erau promovate zi de zi creații stilizate, contrafăcute, politicul spunându-și eu-l său chiar și în emisiunile de folclor” [88, p. 131]. Criteriile de alegere a unui repertoriu difuzat erau radicale și dure. Până la sfârșitul anilor '70, folclorul, muzica autentică nu erau promovate. La începutul anilor '70 erau difuzate emisiuni muzicale de tipul: *Музыка в жизни Ленина, Ленин и музыка, Inimă de comunist* etc. Aceste emisiuni aveau ca scop „educarea societății” sau, mai exact, manipularea acesteia. Cea mai „preferată” emisiune era *Любимые мелодии*, emisiune difuzată „la cererea ascultătorilor” unde într-un fel erau solicitate melodii de tipul *Котовцы, Песня о партии, Голос земли, Забота забота, Сказка о земле сибирской* etc. Abia în 1967 a fost transmis primul concert de muzica „moldovenească” (noțiunea de *moldovenească* desemna muzica de orice gen creată de un autor moldovean sau care reprezenta RSSM, nu neapărat muzica folclorică), în cadrul căruia au evoluat și orchestrele de muzică populară *Mugurel*, Ansamblul de dansuri populare *Joc*, Ansamblul de cântece și dansuri populare *Fluieraș* și Capela corală *Doina*.

Totuși, în această etapă au existat factori, surse de inspirație care au contribuit la păstrarea muzicii tradiționale. Astfel, comunicarea lăutarilor băștinași cu muzicienii de tradiție orală din țări socialiste le-a oferit posibilitatea de a se manifesta și perfecționa, făcând schimb de experiență în interiorul lagărului socialist caracteristic etapei.

O sursă de îmbogățire a repertoriului muzical în prima etapă postbelică a fost imprimarea clandestină a melodiilor transmise de posturile de radio nocturne din România, Bulgaria, fosta Iugoslavie și din alte țări balcanice, acțiune care pe atunci era pedepsită chiar cu închisoarea. Pe un astfel de material au crescut violoniști de valoare ca Serghei Lunchevici, Ignat Bratu, Dumitru Bălău-Căldare, Nicolae Botgros, Petru Rotaru, Oleg Vitliuc etc., iar din zona de nord: Dumitru Blajinu, Victor Cioclea, Ion Gămureac, Marin Bunea, Marcel Ștefăneț ș.a. Înregistrările erau studiate și transcrise pe note, contribuindu-se astfel și la perfecționarea notației folclorului muzical, și la însușirea diverselor stiluri de interpretare.

Se deschid clase și secții de instrumente populare în cadrul școlilor de muzică, colegii: Liceul-internat Republican de Muzică *Ciprian Porumbescu* (Școala de Muzică de zece ani, care a fost fondată la 20 septembrie 1940 sub egida Conservatorului de Stat din Chișinău. În anul 1965, trecând în revistă numele compozitorilor autohtoni plecați spre eternitate, printr-o hotărâre

de Guvern, Școlii respective i se acordă numele *Eugen Coca* și se completează cu secțiile – instrumente populare și coregrafie. În anul 1990, din Ordinul Ministrului Culturii și Cultelor, Ion Ungureanu, datat cu 11 iunie, Școala de Muzică *Eugen Coca* s-a divizat în Liceul-Internat Republican de Muzică *Ciprian Porumbescu*, cu predare în limba română, și Liceul-Internat Republican de Muzică *Serghei Rahmaninov*, cu predare în limba rusă, iar din 1991, durata procesului de studii în cadrul liceelor s-a modificat de la 10 la 12 ani); Colegiul de Muzică și Pedagogie din Bălți, Colegiul de Pedagogie și Arte din Cahul, Colegiul de Arte din Soroca și Colegiul de Muzică *Ștefan Neaga* din Chișinău. De asemenea, au fost create catedre de instrumente populare și folclor la Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți și la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (fostul Conservator și Institutul de Arte) din Chișinău.¹⁰ Printre absolvenții acestor instituții, originari din zona de nord, se numără și violoniștii menționați anterior, dar și mulți alții, la care ne vom referi în subcapitolul următor.

Au fost înființate arhive de folclor, precum: Arhiva de Folclor a Institutului de Filologie al Academiei de Științe a Republicii Moldova, Cabinetul de folclor al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Fondul de folclor al Centrului Național de Conservare și Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial, Fonoteca Catedrei Științe și Arte ale Educației de la Universitatea Pedagogică A. Russo din Bălți. În ele se păstrează un număr impunător de melodii și date despre activitatea lăutarilor violoniști și repertoriul interpretat de aceștia, material pe care l-am utilizat parțial în cercetarea noastră.

În baza materialului muzical colectat au fost editate numeroase culegeri de folclor, alcătuite de Gleb Ciaicovschi-Mereșanu, Constantin Rusnac, Dumitru Blajinu ș.a, în care creațiile interpretate la vioară ocupă un loc aparte. Aceste documente istorice (culegeri de folclor) au avut un rol important în realizarea multor lucrări științifice din Republica Moldova.

Orchestrale de muzică populară care activează pe lângă întreprinderile de stat, case de cultură (în mediul rural) etc. devin adevărate școli de artă populară. Printre ele vom menționa cele din Chișinău, în care activează lăutari din toate zonele republicii:

– Orchestra națională *Lăutarii*. Fondatorul orchestrei *Lăutarii* a fost Nicolae Sulac (1970). De la inițierea acesteia, orchestra a avut mai mulți dirijori, printre care compozitorul și violonistul Mircea Oțel, apoi trompetistul Gheorghe Usaci, iar din 1978 până în prezent este dirijată de violonistul Nicolae Botgros (muzician din zona de Sud);

– Orchestra Palatului Național *Mugurel*, care a fost înființată în 1966, dirijată de Valeriu Negruți. În cei 8 ani de activitate au mai fost la pupitrul dirijoral Alexandru Vacarciuc, Mircea Oțel, Vasile Eșanu. În anul 1974 ansamblul se desființează ca mai apoi, în anul 1987, Ion Dascăl (muzician din zona de nord) înființează Orchestra de muzică populară *Mugurel*;

– Orchestra Filarmonicii Naționale *Folclor*, fondatorul și dirijorul orchestrei a fost violonistul Dumitru Blajinu (1968-1985), iar din 1985 până în prezent, orchestra este dirijată de Petre Neamțu;

– Ansamblul Academic *Joc* (Ansamblul Național Academic de Stat de Dansuri Populare *Joc* a fost fondat în august 1945. Pe parcursul activității, ansamblul a avut mai mulți conducători artistici, dirijori și coregrafi) cu actualul director artistic Vladimir Curbet și cu dirijorul de orchestră Marin Gheras;

– Ansamblul de cântece și dansuri populare *Fluieraș* (primul dirijor al Orchestrei *Fluieraș* Constantin Târțau, apoi marele violonist Seghei Lunchevici, ulterior Serghei Ciuhrii (muzician din zona de nord, Eduard Albina) cu actualul dirijor Edgar Ștefăneț - muzician din zona de nord;

– Orchestra *Busuioc moldovenesc*, dirijor Mihai Amihalachioaie (este cunoscut în calitate de fondator, acordeonist și dirijor de muzică populară a Ansamblului *Busuioc moldovenesc* (1985). Din inițiativa viceministrului Gospodăriei Comunale de atunci, Mihai Severovan, în 1989, *Busuioc moldovenesc* este constituită cu titlul de Orchestră de muzică populară *Busuioc moldovenesc*, finanțată de stat).

De asemenea, pe teritoriul republicii mai sunt cunoscute orchestrele: *Izvorașul* (r. Cahul), *Porumbița* (r. Ialoveni), *Ciobănaș* (r. Călărași), *Barbu Lăutaru* (mun. Bălți), *Ceteraș* (r. S. Iabloana, r. Glodeni), *Trandafirul Moldovei* (r. Râșcani), *Ciocârlia* (r. Edineț), *Alboteanca* (s. Țaul, r. Dondușeni), *Făgurași* (r. Dondușeni), *Ghiocel* (s. Târnova, r. Edineț), *Doruleț*, (s. Pelenia, r. Râșcani) etc. [69, tabelul nr. 2].

Formațiile de muzică populară au o activitate artistică variată, unele fiind cunoscute de câteva decenii. Fiecare din ele are o istorie proprie, respectiv, mai multe generații de interpreți și dirijori, dar și un vast repertoriu.

În această perioadă vioara și repertoriul violonistic ocupă un loc de frunte în activitatea diferitor formații și cu o componentă variată, de la tarafuri tradiționale până la orchestre mari [4, p. 90-95]. Mai mult decât atât, vioara ca instrument solistic își menține întâietatea, iar repertoriul se îmbogățește cu noi creații, care continuă tradiția muzicală românească în pofida tuturor impedimentelor. Se organizează diverse concursuri și festivaluri folclorice atât la nivel republican, cât și la nivel unional (fosta URSS). Printre acestea vom menționa pe cele de muzică instrumentală, în care vioara își are compartimentul său:

1. Festivalul de folclor *Stepa Bălților*;
2. Concursul republican pentru *Cel mai bun aranjament*;
3. Invită Orchestra *Folclor* (concurs televizat);
4. *Cântați cu noi* (concurs televizat) (informații oferite de Constantin Rusnac);

5. Festivalul de folclor *La vatra horelor* (1969, 1980) (informații oferite de Constantin Rusnac);
6. Festivalul interpreților de muzică populară (1977) (informații oferite de Serghei Ciuhrii).

A doua etapă de evoluție a fenomenului lăutăriei începe odată cu proclamarea independenței Republicii Moldova, la 27 august 1989, și cu deschiderea hotarelor spre Occident. În anii '90 ai sec. XX, în republică se produce o „explozie” de concerte, cu participarea interpreților vocaliști și instrumentiști din România și din țările balcanice, nu numai în sfera muzicii folclorice, ci și în cea a muzicii clasice, jazz, rock, pop etc. În rezultat lăutarii violoniști preiau liber repertoriul lor și creații din alte zone românești, perfecționându-și maniera interpretativă.

Pentru lăutarii din republică, în special pentru cei din nordul Moldovei, un rol colosal l-au avut atât evoluarea soliștilor vocaliști, cum sunt Sofia Vicoveanca (Bucovina) și Irina Loghin (Prahova), Maria Ciobanu, Ion și Ionuț Dolănescu (Oltenia), Petrică Mătu Stoian (Mehedinți – zona de interferență a Ardealului cu Banatul), Niculina Stoican (Oltenia), Nicoleta și Andreea Voica (Banat) etc.; cât și a soliștilor instrumentiști, precum: Gheorghe Zamfir (nai), Ovidiu Barteș (vioară), Adi Neamțu (taragot), George Ene (zis Ionică Minune - acordeon) etc.; a multor formații instrumentale, printre care Orchestra *Ciocârlia* de la București, care a concertat prin majoritatea orașelor din nordul Moldovei. Această orchestră și interpreții vocaliști și instrumentiști menționați mai sus i-au impresionat pe lăutarii din Edineț. Ei au preluat elemente, melodii îmbogățindu-și astfel maniera interpretativă și repertoriul.

Pe lângă orchestrele de muzică populară deja existente, în această perioadă se înființează altele noi, cum ar fi: Orchestra municipală a fraților Advahov, Orchestra Ministerului Apărării (cu titulatura de Orchestră Prezidențială) *Doina Armatei*, dirijor Marin Bunea (violonist, lăutar din nordul Moldovei), Orchestra fraților Ștefăneț (originari din zona de nord a Moldovei) ș.a., care se afirmă prin promovarea tinerelor talente și printr-o nouă abordare a folclorului autentic. Se remarcă violoniștii generației tinere, care vin cu noi viziuni asupra repertoriului, manierei interpretative, dar pentru care tradiția, istoria de milenii a meseriei de lăutar, muzica folclorică rămân repere fundamentale în activitatea lor profesională.

Se deschid noi clase și secții de instrumente populare în cadrul școlilor de muzică, licee precum Liceul-internat Republican de Muzică *Ciprian Porumbescu* și Liceul-internat Republican de Muzică *Serghei Rahmaninov*. Menționăm aici tinerii violoniști, originari din zona de nord, care deja se impun în domeniul artei instrumentale tradiționale: Vasile Dandara (r. Edineț, s. Bădrajii Noi), Dumitru Hăbășescu (r. Râșcani, s. Leadoveni).

În această etapă de evoluție a fenomenului lăutăriei sunt organizate noi concursuri și festivaluri folclorice, printre care și cele ce presupun interpretarea instrumentală la vioară și promovarea repertoriului folcloric, precum:

1. Festivalul *Barbu Lăutaru*, anii '90;
2. Festivalul *Rapsozii Botoșanilor* (soliști vocaliști și instrumentiști) – Chișinău-Iași (1994-1998);
3. Festivalul-concurs Național al interpreților la instrumente muzicale populare *Lăutarii Moldovei*, or. Edineț (2001, 2003, 2006, 2012); Bălți (2014);
4. Festivalul-concurs Național al interpreților violoniști *Filip Todirașcu*, s. Costești, r. Ialoveni (2002, 2003, 2006);
5. Festivalul-concurs al violoniștilor *Dumitru Botgros*, or. Cahul (2003, 2009); etc.

Un factor important în familiarizarea publicului cu repertorii și interpreți violoniști de valoare sunt sursele mass-media (radio și TV). În amalgamul de posturi și emisiuni existente în prezent, le evidențiem pe următoarele: *Ethnos* (emisiune săptămânală de etnologie) și *Du-te, dor, pe la izvor* (emisiune de folclor) de la radio *Antena C* (2007), redactor Maria Mocanu; emisiunile *Lăutarii Moldovei* (cu instrumentiști ai muzicii populare) și *V-aduc cântecele mele de acasă* (cu interpreți de folclor) de la *Radio Moldova*, redactor Veta Ghimpu; *Port în suflet dor de cântec* (emisiune cu artiști amatori), *Radio Moldova*, redactor Iurie Nistor; o emisiune la postul de radio *Sănătatea*, redactor Silvia Zagoreanu (Grădinaru); *Tezaur folcloric românesc*, o emisiune la postul de radio *Vocea Basarabiei*, redactor Ioan Paulencu; două emisiuni la TVM: *Evantai folcloric*, redactor Nina Bolboceanu, și *La noi în sat*, redactor Aurelia Vartic. De asemenea, la Televiziunea Națională (TVM) au devenit o tradiție transmiterea concertelor și seratelor de creație ale artiștilor. În ultimul deceniu au devenit populare posturile de Radio și TV *Noroc*, cu emisiunile *Dor de folclor* și *În culisele neamului*, redactor Tatiana Slivca; posturile de Radio și TV *Busuioc*, cu emisiunile *O doină, un cântec, un dor* și *Cântă-mi, lăutare*, care se deosebesc prin faptul că difuzează muzică populară autohtonă de calitate; *Jurnal TV*, cu emisiunile *Popas folcloric*, *În grădină la Ion*, *Acasă devreme*, *Sare și Piper*, și *Prime TV*, cu emisiunea *Prima oră* în care se difuzează cele mai recente realizări ale artiștilor autohtoni. Astăzi, unele dintre aceste emisiuni nu mai sunt difuzate, fiind înlocuite cu altele, însă prezența lor în societate a avut un impact pozitiv [72, p. 212-216].

Apariția și dezvoltarea tehnicii electronice a influențat considerabil instrumentarul și repertoriul contemporan al lăutarilor. Menționăm prezența acelorași instrumente cu corzi, aerofone și de percuție caracteristice ansamblului tradițional, la care se adaugă acordeonul (prin anii '30-40 ai sec. XX), iar din instrumentele electronice deseori este folosită orga (începând cu anii '80 ai sec. XX). De asemenea, mai des este utilizat acordeonul electric, chitarele electrice și,

nu în ultimul rând, vioara electrică, care este preferată de lăutari datorită posibilităților tehnice ample.

Pentru prima dată vioara electrică [166] a fost utilizată în muzica jazz. Hezekiah Leroy Gordon Smith (1909-1967), cu pseudonimul Stuff Smith [168] (vezi A3, fig. 2) , care a utilizat vioara acustică, dotată cu doză piezo¹¹, un dispozitiv care permite amplificarea sonoră pentru chitara electrică. Pe parcursul sec. XX au fost construite mai multe prototipuri de viori electrice. În continuare vom prezenta date de bază cu privire la evoluția acestui instrument, deoarece, cum am menționat anterior, lăutarii preferă tot mai mult anume acest tip de vioară, având impact și asupra repertoriului și stilului de interpretare. Astfel, evidențiem:

a) Vioara acustică – o vioară dotată cu amplificator de sunet electronic. Acest termen (vioara electrică) se referă la o vioară cu un pick-up electric, un element piezo-electric sau un pick-up magnetic atașat la sfârșitul grifului. În anii '20-'40 corporațiile americane *Electro Stringed Instrument Corporation*, *Vega* și *Fender* produc mai multe serii de instrumente de acest tip (vezi A3, fig. 3);

b) Vioara cu corp solid – un model cu o construcție non-tradițională, având un design minimalist, fără cutie de rezonanță, fiind confecționată din materiale cum ar fi kevlarul, sticla sau fibrele de carbon. Performanțele acestui instrument rezidă în procesarea electronică, caracteristică pentru chitara electrică. Pentru a obține un sunet dorit, aceasta ar putea include efecte de *delay*, *reverb*, *chorus*, *distortion* etc. Aceste viori pot avea până la 7 corzi (vezi A3, fig. 4);

c) Vioara cu bandă și arcuș (*tape-bow violin*) – un instrument electronic construit de Laurie Anderson, în 1977, care seamănă cu o vioară electrică, dar nu are corzi. Aceasta emite semnale sonore prin tragere cu arcușul pe o bandă magnetică înregistrată, montată pe instrument. Acest model este un predecesor al tehnicii de "zgârieturi"¹², specifică digeilor, care utilizează plăcile de vinil în muzica rap și hip-hop;

d) Vioara MIDI. La mijlocul anilor '80, Corporația *Zeta Music* a produs un prototip al viorii lui Laurie Anderson, care, prin plasarea unui pick-up personalizat și a unui modul de conversie, expune date MIDI, permițând violonistului să dirijeze chiar un sintetizator. Cele mai recente performanțe ale acestui model le-a realizat Keith McMillen, unul dintre fondatorii *Zeta Music*, care a produs un nou tip de conectare, *StringPort*, pentru tonurile polifonice de apel *USB 2.0 converter*, la care se pot conecta modelele de viori *Zeta*. În timp ce *Zeta Music* produce modele de viori polifonice, corporațiile *Roland* și *Yamaha* produc viori monofonice, care pot fi adaptate și pentru utilizarea acestora la ieșiri standard de vioara electrică (vezi A3, fig. 5).

Dacă generația mai în vârstă de lăutari violoniști din zona de nord a Moldovei preferă vioara acustică/tradițională, cei din generația tânără mănuiesc cu același profesionalism, atât

vioara acustică/tradițională, cât și viorile electronice descrise anterior. Trebuie să precizăm că marea majoritate a tinerilor violoniști au o atitudine exigentă față de alegerea repertoriului și a tipului de vioară la care să fie acesta interpretat. Dacă își pun drept scop promovarea manierei tradiționale, păstrarea unor particularități ale repertoriului folcloric ei utilizează vioara acustică, iar atunci când își doresc crearea unor efecte speciale și realizarea unor improvizații moderne folosesc viori electronice.

Repertoriul muzical al lăutarilor violoniști, în această etapă, se completează cu noi genuri, cum ar fi muzica etno-jazz, folk-rock etc. Au apărut diverse grupuri vocal-instrumentale care promovează folclorul în manieră occidentală de jazz și rock, ca: *Trigon*, *Zdob și Zdub*, *Transbalkanica*, *Barbu Lautaru Folk-Band*. Subliniem că, în special, în formațiile *Trigon*, *Transbalkanica*, *Barbu Lautaru Folk-Band* activează violoniști descendenți din dinastii de lăutari din zona de nord a Republicii Moldova.

Datorită posibilităților tehnice, diapazonului și sonorității specifice, vioara rămâne instrumentul preferat al lăutarilor. Am constatat că ea, spre deosebire de alte instrumente, a cunoscut numeroase modificări tehnice (vioara *stroh*, vioara echipată cu amplificare de sunet electronic, vioara cu corp solid, vioara MIDI), rămânând mereu în pas cu cerințele modei, o trăsătură caracteristică artei lăutărești. Proiecte importante axate pe folclor sunt promovate de lăutarii violoniști, iar realizarea acestora plasează folclorul muzical în noi dimensiuni sonore, depășind hotarele strict tradiționale și integrându-se firesc în lumea muzicii universale.

2.2. Lăutari violoniști și dinastii

Istoria interpretării tradiționale la vioară în zona de nord cunoaște numeroase personalități, dinastii și generații de lăutari, care au fortificat mecanismul evoluției fenomenului instrumental tradițional.

Din informațiile obținute în expediții și din alte surse, vom trata fenomenul lăutăriei sub aspect diacronic, analizând activitatea muzicienilor din zonă și evidențiind diferite personalități, în special reprezentanții unor dinastii cu un arbore genealogic constituit din trei, patru și, uneori, chiar mai multe generații. Pe unii dintre ei i-am cunoscut ca fiind originari din zona de nord, alții veniți aici din alte zone, iar o categorie aparte dintre aceștia reprezintă generația mai tânără, care a depășit hotarele zonei de nord, datorită urbanizării și altor procese sociale din ultimele decenii.

În continuare, vom scoate în evidență nume importante de lăutari violoniști și de dinastii de lăutari, având în vedere următoarele aspecte: locul de naștere și activitate, apartenența la dinastii, instruirea tradițională sau academică, categoria de vârstă, centrele lăutărești, generația de lăutari.

Vom lua ca bază două aspecte, și anume: locul de naștere și activitate ale lăutarilor, precum și centrele lăutărești. Celelalte aspecte vor întregi imaginea fenomenului pe care îl vom analiza acoperind secvența de timp sec. XX – începutul sec. XXI.

În urma cercetărilor efectuate, am constatat existența câtorva centre lăutărești, situate în perimetrul orașelor Briceni, Edineț, Râșcani și Glodeni. În jurul acestor orașe s-au impus și câteva localități rurale, datorită lăutarilor și dinastiilor de lăutari, precum Rediul-Mare (Edineț), Larga (Briceni), Zăicani (Râșcani), Văratice (Râșcani), Pelinia (Râșcani), Iabloana (Glodeni), Cuhnești (Glodeni) ș.a., care, firește, colaborau cu lăutarii din centrele orășenești. De asemenea, vom aduce în circuit numele unor personalități care își încep activitatea într-o anumită perioadă, depășind-o ulterior și continuând activitatea pe parcursul următoarei perioade cu aceeași productivitate și măiestrie.

Astfel, până în anii '30 ai sec. XX, în arealul geografic cuprinzând centrul și nordul Republicii Moldova este cunoscută activitatea mai multor lăutari violoniști, printre care Gheorghe Heraru, Costache Parneu, Georghe Murga, [136, 137], Papa Borș, Ion Rusu-Mărăndeanu, care, chiar dacă reprezintă alte centre lăutărești în raport cu cele din zona de nord, unii dintre ei au cântat împreună cu lăutarii din zona cercetată. Dintre cei enumerați sursele documentare indică în acest sens prezența lăutarilor violoniști Costache Parneu, Ion Rusu-Mărăndeanu, Papa Borș (în literatura de specialitate numele acestui lăutar nu este concretizat, fiind cunoscut doar pseudonimul) ș.a. Un reprezentant din această perioadă al zonei de nord este Ion Stângaciu, care a înscris pagini importante în istoria profesionalismului instrumental de tradiție orală.

În anii '30 ai sec. XX se impune în centrul lăutăresc al Bricenilor lăutarul violonist Gheorghe Angheluș (n. 1910, s. Trebisăuți, r. Briceni) (indicăm doar anul nașterii conform informației din arhivă). Informații despre acesta găsim în registrele Cabinetului de folclor al AMTAP. Primele înregistrări cu acest lăutar le-a realizat Constantin Rusnac, în anul 1969, de la care a cules diferite melodii, cum ar fi: *Sârba evreiască*, *Sârba*, *Hangu*, *Doina*, *Sara bună*, *Freilih*, *Polka* etc.¹³ Mai târziu, în 1970¹⁴ și în 1975¹⁵, Constantin Rusnac și Victor Vichilu înregistrează o nouă serie de melodii. Menționăm în special un bogat repertoriu de nuntă. De altfel, remarcăm că melodiile înregistrate în urma acestor expediții le putem găsi în diverse culegeri de folclor în baza cărora au fost realizate cercetări etnomuzicologice importante [104].

În centrul lăutăresc din Râșcani, în perioada interbelică, dar și ulterior, au activat lăutari care au fost înregistrați de membrii Catedrei Folclor a AMTAP, în anul 1969, la Festivalul de folclor *Stepa Bălților* din Bălți. Aceștia sunt: Feodor Babinețchii (n. 1910, s. Bălanul Nou, r. Râșcani) cu melodia *Hangul*¹⁶; Gheorghe Iacovlev (n. 1914, s. Ochiul Alb, r. Drochia) cu melodia *Ciurul*¹⁷; Vladimir Axentie (n. 1923, s. Ochiul Alb, r. Râșcani) cu melodia *Merișorul*¹⁸;

Simion Neniță (n. 1932, s. Văratice, r. Râșcani) cu melodia *Potpuri pe teme moldovenești*¹⁹. Tot în această perioadă se remarcă prin activitatea sa și Alexei Tregubenco (n. ?, s. Dumeni, r. Râșcani).

Consultând în ordine cronologică registrele Cabinetului de folclor al AMTAP, constatăm că înregistrările cu lăutarii violoniști din acest spațiu – Feodor Babinețchii (n. 1910, s. Bălanul nou, r. Râșcani)²⁰ și Valentin Babinețchii (n. 1916, s. Bălan, r. Râșcani),²¹ le-a efectuat și etnomuzicologul Iaroslav Mironenko, într-o expediție folclorică realizată în anul 1972. Iar în anul 1988, Svetlana Badrajan i-a înregistrat pe lăutarii Gheorghe Chetrari (n. 1919, s. Văratice, r. Râșcani)²² și Simion Neniță (n. 1932, s. Văratice, r. Râșcani).²³ Repertoriul muzical interpretat de acești violoniști include melodii *rituale*, în special de nuntă, și *nerituale* atât de joc, cât și de ascultare. Vom menționa că toți lăutarii numiți s-au format ca muzicieni în mediul tradițional și își încep activitatea în perioada interbelică.

În timpul expedițiilor personale, am descoperit reprezentanți ai artei violonistice lăutărești, care s-au manifestat plenar în anii '30-'45 ai sec. XX în diferite centre lăutărești. Astfel, în urma interviului realizat cu Tudor Mânzatu, membru al Orchestrei de muzică populară *Arțărașii* de la Palatul de Cultură din r. Glodeni, am cunoscut nume de lăutari violoniști, precum: Ignat Berbeci (zis Găniușa, n. 1915) și Dumitru Berbeci (n. 1922), ambii violoniști de excepție, originari din s. Cuhnești, r. Glodeni; Eugen Curbet (n. ? s. Cuhnești, r. Glodeni); Gheorghe Țurcă (n. ? s. Balatina, r. Glodeni); Valeriu Ceica (n. 1922, s. Iabloana, r. Glodeni); Nicolae Buga (n. în anii '30, s. Iabloana, r. Glodeni), care a cântat în duet cu un alt violonist, Dumitru Jereghia, formând un ansamblu neobișnuit pentru centrul lăutăresc Glodeni. În schimb la Edineț, practica de interpretare a două viori în ansamblu era ceva firesc.

În anii '50-'60, în centrul lăutăresc Briceni activează lăutarul violonist Petru Chitic (n. 1940, s. Trebisăuți, r. Briceni), un profesionist format în mediul tradițional. Câteva melodii înregistrate, în anul 1969, de la acest lăutar găsim în Arhiva de folclor a AMTAP.²⁴ În acest centru lăutăresc se remarcă dinastia de lăutari Blajinu, originari din Lipcani. Creații muzicale interpretate de aceștia găsim în colecțiile editate de Dumitru Blajinu.

Printre personalitățile artei violonistice lăutărești cu instruire în mediul tradițional, care se afirmă în anii '70-'80, în expedițiile personale efectuate în centrul lăutăresc Glodeni, i-am descoperit pe lăutarii: Serghei Covali (n. 1946, s. Camenca, r. Glodeni), Scobioală Vasile (n. 1946-1993); Bodean Aurel (1948-1999, s. Iabloana, r. Glodeni), cunoscut ca membru al Orchestrei *Ceteraș* de la Casa de Cultură din s. Iabloana, r. Glodeni. Chiar atunci când Aurel Bodean a deținut funcția de director al școlii medii din s. Iabloana și apoi de șef al direcției cultură a consiliului raional până în anul 1990, iar din 1990 până la sfârșitul vieții a activat ca șef de studii la școala medie din s. Iabloana, activitatea violonistică nu a întrerupt-o niciodată. Pe

mulți dintre lăutarii violoniști consacrați la interferența anilor '80-'90 și care activează până în prezent i-am cunoscut personal și am înregistrat material muzical și informații prețioase despre ei și despre mulți alți violoniști, informații foarte necesare pentru aprofundarea cercetării noastre. În acest context, îl putem aminti pe Victor Cioclea, un violonist de excepție, fără studii muzicale academice (n. 1958, s. Larga, r. Briceni). Tatăl acestuia, Ion Cioclea, a fost un mare lăutar, cunoscut în zonă în perioada interbelică. Anume de la el, Victor a moștenit darul de a mânui cu iscusință toate instrumentele muzicale (menționăm că în zona de nord era necesară cunoașterea mai multor instrumente muzicale), în special vioara și trompeta. De la Victor Cioclea am înregistrat o serie de melodii, ca: *Foxtrot*, *Hangul de la Coteala*, *Huser*, *Marș*, *Sârba auzită de la Tudor Căldare*, *Sârba de concert* ș.a. (C.A., vezi A2). Un alt reprezentat al lăutarilor din această perioadă este Gheorghe Lavric (n. 1964 s. Colicăuți, r. Briceni), fiul violonistului Dumitru Lavric, de la care am înregistrat melodiile: *Hora*, *Hora lăutărească*, *Sârba* ș.a. (C.A., vezi A2).

Dintre toate creațiile înregistrate în expedițiile personale, cele mai inedite le-am înregistrat de la lăutarii menționați mai sus, aportul lor în cultura tradițională fiind considerabil, manifestat prin păstrarea și interpretarea unui material muzical autentic, neafectat de tendințele stilistice, estetice și interpretative actuale.

În centrul lăutăresc Glodeni de la interferența anilor '80-'90 până în prezent este cunoscută activitatea lăutarilor violoniști Ion Lișciuc (n. 1957), care din 1979 cântă în Orchestra *Ceteraș* din s. Iabloana; Anatol Botnaru, fiul lui Nicolae Botnaru (n. 1969, s. Iabloana, r. Glodeni), până în 1992 a fost conducător artistic la Casa de Cultură din s. Iabloana. Actualmente este cunoscut ca violonist și bracist (violă) în orchestra *Ceteraș*; Mariana Iațco (n. 1976, s. Cuhnești, r. Glodeni), participantă la Festivalul *Satule, mândră grădină* din Bucecea-Botoșani (laureată a premiului I) și la Festivalul-concurs *Filip Todirașcu*, ediția a III-a; Jan Tăltu (n. 1986 s. Iabloana, r. Glodeni), violonist în Orchestra Municipală a fraților Advahov.

În zona folclorică de nord, alături de lăutarii violoniști băștinași, au activat și activează muzicieni veniți din alte zone ale republicii. Printre aceștia îi numim pe: Dumitru Bălău-Căldare (1923-2015 s. Bașcani, r. Soroca), un vestit lăutar violonist care și astăzi cântă, fiind angajat la Oficiul stării civile din Bălți. Acesta este cunoscut ca întemeietor al unei orchestre de fanfară la Drochia (1949). În anii 1970-1972 a înregistrat melodii la Radioul Național. A participat la Festivalul-concurs *Filip Todirașcu* ediția a IV-a, 2008, unde a interpretat melodiile: *Balada*, *Hora lui moș Pavel*, *Sârba de la Chetrosu*. Iacob Romandași (n. 1954, s. Petreni, r. Drochia), în prezent locuiește în s. Sadovoie, r. Glodeni, este laureat al ediției a III-a a Festivalului-concurs *Filip Todirașcu*, 2006. Valeriu Cebanu (n. 1967, s. Țaul, r. Dondușeni) a activat o perioadă în Orchestra *Ciocârlia* de la Edineț, iar în prezent este maestru de concert și instrumentist în

Orchestra *Alboreanca* din localitatea de baștină. Este laureat al premiului de gradul II la Festivalului-concurs *Filip Todirașcu*, ediția a II-a. Adrian Bânzaru (n. 1978, r. Fălești), un lăutar violonist, cu instruire în mediu tradițional (actualmente profesor de limbi străine la Universitatea *Alecu Russo* din Bălți), care a activat în Orchestra *Ciocârlia* (Edineț) și mai apoi în Orchestra *Barbu Lăutaru* (Bălți). Este laureat al premiului de gradul I la Festivalul *Lăutarii Moldovei*, ediția I-a, clasa de amatori instrumentiști și al premiului de gradul III la Festivalul *Dumitru Botgros*, ediția I-a, de la Cahul. La Festivalul-concurs *Filip Todirașcu*, ediția III-a, a interpretat *Doina, Hora de la Nord, Sârba moldovenească* (informații din arhiva Centrului Național de Conservare și de Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial).

Mulți lăutari violoniști, originari din zona de nord, în prezent sunt cunoscuți în alte zone ale republicii, în special în municipiul Chișinău. Printre aceștia numim: Ion Gămureac (n. 1960, s. Zăicani, r. Râșcani), în prezent violonist în Ansamblul Academic de Stat de Dansuri Populare *Joc*. A participat la Festivalul-concurs *Filip Todirașcu*, ediția a III-a, 2006, unde a interpretat *Doină, Sârba de la Zăicani, Hora lăutărească*. Viorel Cațăr (n. 1967, s. Țarigrad, r. Drochia) a activat în numeroase formații folclorice din zona de nord, actualmente fiind cunoscut ca un bun violonist și organist (termen utilizat de lăutari cu referire la un interpret la orgă electronică) în Chișinău.

Un alt reprezentant al artei violonistice lăutărești, originar din zona de nord a Moldovei care a activat și în afara ei, în special la Chișinău, este Dumitru Blajinu (1934-2015, s. Pererâta, r. Lipcani), precum am remarcat, reprezentant al unei dinastii importante de lăutari. Ca și în multe dintre dinastiile de lăutari de la nordul Republicii, membrii familiei cântau la mai multe instrumente. Astfel, tatăl lui, Nicolae, cânta la vioară, trompetă, țambal, contrabas; fratele Ion cânta la țambal, acordeon, trombon, iar Dumitru la vioară, țambal, acordeon, clarinet și nai, primele lecții de muzică primindu-le în familie. Dumitru Blajinu s-a manifestat pe parcursul mai multor decenii ca lăutar violonist, interpret de piese folclorice de virtuozitate, al cărui stil original și sunet inconfundabil îl va face unic și irepetabil. A promovat toate genurile și speciile folclorului muzical. Dintre melodiile de virtuozitate interpretate de el, un exemplu concludent este varianta sa inedită a melodiei *Ciocârlia*. Ca dirijor al Orchestrei de muzică populară *Folclor* (1967-1985), a realizat circa 1800 de imprimări de creații vocale și instrumentale, multe dintre care rămân a fi documente sonore ale timpului, ce se păstrează în arhivele Companiei Teleradio-Moldova. Este cunoscut și ca autor de aranjamente ale melodiilor de cântece și jocuri realizate pentru diverse componente ale orchestrei de muzică populară, ca autor de cântece, romanțe, piese orchestrale ample (suite), dar și ca folclorist – activitatea în acest domeniu o începe în copilărie, când se familiarizează cu comorile artei populare și o continuă pe tot parcursul vieții.

A realizat o serie de culegeri și aranjamente pentru orchestra de muzică populară, cum ar fi: *Zi-i, lăută* (1979), *La vatra horelor* (1982), *Ce mi-i drag mie pe lume* (1984), *Satule, vatră frumoasă* (1987), *Primul ghiocel* (1993), *Cântă inima și dorul* (2000), *Rapsodul Filip Todirașcu* (2002), *Antologie de folclor muzical 1107 melodii și cântece din Moldova istorică* (2002), *Alină, dorule, alină...* (2008).

La fel, originar din zona de nord este și Marin Bunea (n. 1969, r. Dondușeni) – violonist, dirijor, autor de aranjamente și melodii populare. Este descendent în a cincea generație a dinastiei de lăutari Bunea, originar din s. Baraboi, r. Dondușeni. Marin a început să cânte la vioară la vârsta de șase ani. În anul 1991 absolveste Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Facultatea instrumente populare, iar în anul 1993 devine dirijor al Orchestrei de muzică populară *Doina Armatei* (Orchestra Ministerului Apărării, cu titulatura de Orchestră Prezidențială). Vom menționa că printre numeroșii reprezentanți ai dinastiei Bunea în sec. XX s-u afirmat în zona de nord lăutarii violoniști Vasile Bunea și Ion Bunea.

Un număr impunător de violoniști îl are și dinastia de lăutari Ștefăneț, originari din s. Grinăuți, r. Râșcani, care au activat atât în zona de nord (primele două generații ale dinastiei), dar și în afara ei (generațiile mai recente). Primul reprezentat, pilonul dinastiei, este violonistul Tudor Efim Ștefăneț (1901-1979, s. Grinăuți, r. Râșcani), conducător al unui taraf constituit într-o formulă instrumentală caracteristică timpului: o vioară – Tudor Efim Ștefăneț, un flaut – Gheorghe Brânză, o trompetă – Vasile Dănilă și o tobă – Toader Crețuleac, toți având instruire în mediul tradițional. Măiestria interpretativă Tudor Ștefăneț a transmis-o fiilor săi (Aristid, Serghei, Ion, Gheorghe), iar aceștia generațiilor ce urmau să vină, astăzi fiind cunoscută o dinastie de instrumentiști violoniști, cu un arbore genealogic constituit din cinci generații. Astfel, Aristid Ștefăneț (1927-2006), primul fiu al lui Toador Ștefăneț, un împătimit al viorii, a activat cu tatăl său pe tot parcursul vieții, însușind un vast repertoriu, specific zonei de nord a republicii. Aristid a dus povara de profesor în sânul familiei, inițiindu-i în măiestria lăutăriei pe toți descendenții ei. Serghei Ștefăneț (1929-2010), al doilea fecior, a început să studieze vioara la vârsta de 9 ani, iar mai târziu trompeta și acordeonul. Studii muzicale de specialitate academice Serghei nu a avut, însă spunea următoarele: „serviciul militar (1949-1952) a fost cea mai mare școală, care mi-a oferit o instruire muzicală pentru tot parcursul vieții”.²⁵ De altfel, serviciul militar a fost o școală de instruire muzicală academică pentru mulți lăutari ai timpului, care în armată au învățat elementele de bază ale istoriei și teoriei muzicii. Mai târziu, la sfârșitul anilor '90, la jubileul Școlii de Artă Ciprian Porumbescu din Bălți, aceste cunoștințe l-au ajutat să întemeieze o orchestră mixtă de format simfonic pentru care semnează aranjamente atât pe teme folclorice, cât și non-folclorice. Predecesorul său, nepotul Adrian Ștefăneț (reprezentant din a

patra generație în arborele genealogic al dinastiei Ștefăneț), studiază în prezent vioara la Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice.

Din generația a treia a dinastiei face parte Anatol Ștefăneț (n. 1956, fiul lui Ion Ștefăneț), primul care are studii muzicale academice (Colegiul de Muzică și Pedagogie din Bălți). Activitatea sa profesionistă ca violonist instrumentist al Ansamblului Academic *Joc* (1980-1986) (denumirea Ansamblului Național Academic de Stat de Dansuri Populare *Joc* din perioada respectivă) și mai apoi ca violonist și altist în Orchestra Națională de muzică populară *Lăutarii* (1986-1992). În anii '90, Anatol Ștefăneț își schimbă direcția activității, creând Formația *Trigon* (1992), care promovează un repertoriu axat pe o fuziune a melosului folcloric cu jazz-ul. Astfel, în proiectul *L'art du bratsch*, vol. I (1994) și vol. II (1997), Anatol înregistrează melodii interpretate atât de membrii dinastiei Ștefăneț (Tudor, Aristid, Serghei), cât și creații preluate din repertoriul lăutarilor din zona de nord a republicii și din întreg arealul românesc. În prezent, Anatol Ștefăneț este cunoscut ca violonist, altist, dirijor, aranjour și compozitor. Recent, în toamna anului 2013, Anatol Ștefăneț a îmbogățit repertoriul solo violonistic și cel pentru violă cu o culegere inspirată din zece melodii lăutărești prelucrate într-o manieră interpretativă modernă (5+5), intitulată *Omagiu Maria Tănase*.

O altă generație este reprezentată de Marcel Ștefăneț (n. 1974, fiul lui Gheorghe Ștefăneț) care a început să studieze vioara cu unchiul său Serghei Ștefăneț de la vârsta de șase ani. Este absolvent al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (denumirea actuală a instituției) (1996). Este cunoscut ca violonist, promotor atât al muzicii tradiționale, cât și a genurilor de interferență cum este etno-jazz-ul. A fost implicat în diferite proiecte: albumul Folk-Jazz-Trio *Miraj* (1996); albumul *Edgar și Marcel Ștefăneț* (fratele mai mare, un acordeonist virtuoz și un maestru al orchestrației), (1999); proiectul *Transbalkanica* (2006), *Marcel Ștefăneț Project* (2012), care include creații inspirate din folclorul autentic, tratate într-o manieră modernă, aplicând diverse tehnologii și programe muzicale computerizate. El, împreună cu fratele său Edgar, a înființat o orchestră de excepție, care, pe parcursul ultimilor ani, a reușit să promoveze multe talente din țară și de peste hotarele ei, realizând diverse proiecte muzical-folclorice.²⁶

Veaceslav Ștefăneț (n. 1986, fiul lui Gheorghe), un violonist tânăr, promotor al folclorului, cu mari perspective și idei îndrăznețe, care și-a început activitatea artistică în Orchestra fraților Advahov (2006-2008), apoi în Orchestra Națională *Lăutarii* (2008-2009), actualmente fiind membru al Orchestrei fraților Ștefăneț și maestru de concert al grupului de violoniști al Ansamblului de cântece și dansuri populare *Fluieraș*. Este un continuator ambițios al ideilor propagate de Anatol și Marcel Ștefăneț, având deja în palmares o serie de creații și aranjamente. Vom menționa că nu întâmplător am scos în evidență anume această dinastie de lăutari. Activitatea reprezentanților acesteia reflectă evoluția artei lăutărești caracteristică fenomenului

studiat de noi, pe o perioadă de peste un secol, relevând tendințele și moda în ceea ce privește repertoriul și instrumentarul.

Exponentul fenomenului lăutăriei și al artei violonistice din zona de nord a Republicii Moldova este Orchestra *Ciocârlia* de la Edineț. Referindu-ne la tradițiile muzicale din zona folclorică de nord, observăm concentrarea lăutarilor în orașul Edineț, unde până în prezent se remarcă o tendință de conservare și valorificare a culturii tradiționale. Asume aici activează Orchestra de tip tradițional *Ciocârlia*. Făcând o retrospectivă istorică a activității orchestrelor de muzică populară din republică, începând cu perioada postbelică, se profilează distinct două faze în evoluția acestora. Prima fază cuprinde anii de la mijlocul sec. XX până în anii '90. De altfel, se știe că în perioada postbelică, pe lângă tarafurile de tip tradițional (cunoscute în mediul rural), a fost înființat un nou format de orchestre tradiționale. Acestea aveau un statut organizatoric complex, care includea un comitet de syndicate și un colectiv de angajați, remunerați cu salarii.

A doua fază în evoluția orchestrelor de muzică populară cuprinde începutul anilor '90 până în zilele noastre. Schimbările sociale de la sfârșitul sec. XX au dat un nou impuls creației multor muzicieni din republică, care s-a manifestat prin numeroase colaborări, concerte, imprimări de studio, realizate cu diverși interpreți de peste hotarele țării. În acest context social de schimbări în toate domeniile, și Orchestra *Ciocârlia* și-a schimbat conceptul orchestrațiilor puse în partiturile acesteia, în special ca urmare a unor turnee efectuate, în anul 1992, de Orchestra *Hora Bucureștiului* (București). Orchestra *Ciocârlia* se remarcă atât prin numărul impunător de personalități, reprezentanți ai diferitor dinastii de lăutari din zonă, cât și prin repertoriul muzical interpretat. Pentru unii dintre membrii ei, Orchestra *Ciocârlia* a fost un punct de pornire în perfecționarea măiestriei interpretative, continuând-o în cadrul instituțiilor superioare de învățământ muzical, ulterior ducând faima țării departe de hotarele ei, atât în spațiul ex-sovietic (Rusia, Ucraina, Armenia), cât și în spațiul Uniunii Europene (Marea Britanie, Belgia, Franța, Italia, Germania România). Pentru alții orchestra a fost unica școală în formarea lor ca muzicieni profesioniști. Aceștia au rămas să cânte în zonă, educând noi generații de lăutari, care, la rândul lor, se integrează activ în manifestările culturale zonale și republicane, adesea fiind apreciați cu diplome și premii.

Activitatea Orchestrei *Ciocârlia* a fost călăuzită de mai mulți muzicieni, printre aceștia fiind: Ion Bolgaru (violonist), care a creat, în 1944, orchestra cu denumirea *Ciocârlia*, Alexandru Ciobanu (violă/trompetă), Boris Lachi (acordeon), actualul dirijor este Ion Popov (acordeon), un muzician care cunoaște folclorul zonei în profunzime (datele la care apelăm în continuare, în mare parte, sunt preluate din interviurile realizate cu Ion Popov în anul 2011).

Pentru lăutarii de la Edineț activitatea în Orchestra *Ciocârlia* a devenit și o tradiție de familie. Pe parcursul timpului se disting vestitele dinastii de lăutari din zona de nord, cum sunt dinastia Goga, Lachi (sau Lachei), Macovschi, Coca, Ciobanu, Popov etc. Anume la Edineț, în familiile de lăutari a existat tradiția de a studia diverse instrumente muzicale, cum ar fi: trompeta, trombonul, toba, contrabasul, fluierul, clarinetul, saxofonul, țambalul, acordeonul, pianul, orga electronică (ca instrument modern), însă obligatorie era interpretarea la *vioară*, instrument pe care îl stăpâneau majoritatea lăutarilor. Actualul dirijor al Orchestrei *Ciocârlia*, Ion Popov, ne relatează: „Pe vremuri muzicienii de la Edineț au fondat o organizație de tip sindical în care erau obligați să fie puși la evidență toți colegii. În această organizație erau stabilite niște reguli, principii de activitate a lăutarilor care erau strict sancționate pentru nerespectare. Dacă în familiile de lăutari se năștea un băiat, îi puneau vioara în mână din «prima zi de viață». Dirijorii companiilor (expresie utilizată de lăutari ce determină o formație de nuntă), după principiile sindicatului, erau, de regulă, violoniști și, conform regulamentului, erau obligați să mai ia un violonist la fiecare manifestare” [citat din unul din interviurile realizate cu Ion Popov].

În anul 1974, în studioul Radio, Orchestra *Ciocârlia* imprimă un disc de vinil. Astăzi această înregistrare se păstrează în fondul Radioteleviziunii Naționale, fiind considerată document istoric în care găsim perle muzicale, interpretate de lăutari cunoscuți din zona de nord precum: Dumitru Ciobanu (Mechiu) (vioară), Boris Lachi (acordeon), Anatol Ciobanu (țambal), Arsenie Pavliuc (acordeon), Lidia Baraliuc (voce) etc. Mai târziu, în anul 1978, la Televiziunea Națională (pe atunci Televiziunea RSSM), a fost realizat un film documentar, în regia lui Victor Bucătaru, intitulat Orchestra *Ciocârlia* (acest film poate fi găsit în Arhiva Radioteleviziunii Naționale). Pe parcursul anilor, Orchestra *Ciocârlia* și-a creat un repertoriu care include o mare varietate de melodii instrumentale și vocale, colaborând cu interpreți din zona de nord, dar și din alte zone.

La începutul sec. XXI, Orchestra *Ciocârlia* a adus o contribuție substanțială în cultura tradițională, fiind gazdă a Festivalului-concurs de interpreți instrumentiști *Lăutarii Moldovei*, organizat prin efortul comun al Ministerului Culturii al Republicii Moldova, Centrului Național de Conservare și Promovare a Patrimoniului Cultural Imaterial (fostul Centru Național de Creație Populară), Centrului raional din Edineț și Secției de cultură a raionului Edineț. În scurt timp, Festivalul *Lăutarii Moldovei* a devenit unul dintre cele mai prestigioase festivaluri de folclor din Republica Moldova. Orchestra *Ciocârlia* a acompaniat participanții a trei ediții a acestui festival (din anii 2001, 2003, 2006). La prima ediție au participat mai mult de 50 de interpreți și formații instrumentale, clasificați pe două compartimente: interpreți amatori și interpreți cu studii muzicale, care au fost repartizați conform grupurilor de instrumente. Scopul

organizării acestui concurs a fost de a promova tradiția interpretativă instrumentală și de a identifica personalități, lăutari promotori ai tradiției orale.

În cele ce urmează prezentăm date generale despre dinastii și lăutarii violoniști ai Orchestrei *Ciocârlia*, care s-au remarcat de-a lungul timpului până în prezent, cuprinzând în ordine cronologică etapele specificate anterior.

Ion Stângaciu (1882-1955), un reprezentant inedit al lăutarilor profesioniști de tradiție orală a devenit cunoscut prin măiestria sa interpretativă. Acesta a fost lăutarul-legendă despre care se spunea că era un virtuoz al viorii, cu o măiestrie interpretativă extraordinară. A contribuit la formarea mai multor orchestre din zona folclorică de nord, activând mai mult la Edineț. De regulă, în formațiile sale erau următoarele instrumente: vioara întâi, vioara a doua, contrabas, unul sau două tromboane, trompetă, clarinet, instrumente de percuție (în special toba mare), țambalul fiind înlocuit adesea cu unul sau două braciuri/viole. Alături de acest mare lăutar au activat Sava Ivanciuc, zis Turcu (trombon), Tudor Coca (trombon), Ștefan Gladeniuc (clarinet), Nicolae Stângaciu (trompetă), Ion Ciobanu (vioară), Ion Bolgaru (vioară).²⁷ Spre sfârșitul vieții, Ion Stângaciu a activat ca profesor de vioară. Ca și alți lăutari din zonă a educat trei discipoli-lăutari, fiii Alexandru, Costel și Nicolae, care au emigrat în timpul celui de al doilea război mondial în România (zona Moldovei).

Printre reprezentanții dinastiei Coca vom menționa pe: Constantin Coca (1906-1974), care a activat în Orchestra Militară Română ca flautist, iar după al doilea război mondial ca violonist în Orchestra *Ciocârlia*; Mihai Coca (1922-1974), care a fost altist (violă) în Orchestra *Ciocârlia*; Victor Coca (1924-1987), care a fost violonist în Orchestra *Ciocârlia* din 1944 până la sfârșitul vieții.

Ion Bolgaru, zis Ioniță (n. ?), se presupune că a studiat la conservatorul din Sankt-Petersburg cu rezultate excelente. În 1940, la Edineț, el formează o orchestră simfonică de format restrâns, care avea în repertoriu un număr mare de creații simfonice, de operă, muzică de cameră, cafe-concert etc. Lăutarul Nicolae Banu era vioara întâi în această orchestră și, în anii de război, a fost premiat de Secția raională Cultură din Edineț, pentru cea mai bună interpretare solo a unui fragment din opera *Traviata* de Giuseppe Verdi. În 1949, Ioniță a fost deportat de regimul stalinist în Siberia și nu a mai fost văzut.

Nicolae Banu (1922-1972), lăutar vestit în zona folclorică de nord, vine în Orchestra *Ciocârlia* în 1944 ca violonist și trompetist. Mai stăpânea contrabasul, braciul și acordeonul.

Boris Lachei, zis Lachi (acordeon), unul dintre dirijorii Orchestrei *Ciocârlia*, cânta la vioară, braci/violă și clarinet. Sindicatul lăutarilor din Edineț i-a conferit titlul onorific de maestru al Orchestrei *Ciocârlia*.

Membru al Orchestrei *Ciocârlia* a fost și Nichifor Lachi, zis Chifor, un cunoscut trompetist, violonist și trombonist, originar din s. Rediul Mare, r. Dondușeni. A studiat arta lăutăriei la Alexei Brudaru, de asemenea membru al orchestrei.

Din generația sec. XX Ion Popov mai menționează violoniștii: Ion Macovschi, Victor Macovschi, Pavel Macovschi, Gheorghe Botoșanu, Vasile Petroșanu, Gherman Goga, Chiril Goga (zis Chira), Nicolae Goga, Vasile Dobrovschi (zis Dobrogeanu), Mihai Mitriniuc, Tihon Brudaru, Boris Brașoveanu ș.a.

Reprezentanți ai dinastiei de lăutari Ciobanu au fost: Dumitru Ciobanu (zis Mechiu, după pașaport Mihail) (1920-1986), fiul vestitului lăutar violonist Neică Ciobanu. Era unul dintre virtuozii Orchestrei *Ciocârlia*. Acesta s-a afirmat prin maniera interpretativă, executând numeroase perle muzical-folclorice din zonă, pentru care a obținut diplome la diverse manifestări și concursuri. Un alt reprezentant al dinastiei este Alexandru Ciobanu (1928-1986), bracist/violist și trompetist, care a reorganizat activitatea Orchestrei *Ciocârlia* (1968), devenind dirijor până la venirea, în 1970, a lui Nicolae Botgros. Anatol Ciobanu (n. 1952), fiul lui Dumitru Ciobanu, activează ca instrumentist în Orchestra *Ciocârlia*, cântând la mai multe instrumente muzicale (țambal, acordeon, trombon, orgă electronică), inclusiv vioara. Din generația tânără de violoniști ai dinastiei Ciobanu face parte Nicolae Ciobanu (zis Maflon) (n. ?), care cântă la vioara, braciul/viola, saxofonul și acordeonul. Nicolae Ciobanu are doi fii violoniști, Ilie (n. 1984) și Valeriu Ciobanu (n. 1986), unul dintre fiii acestuia, Ilie, actualmente instrumentist în Orchestra *Ciocârlia*, a participat la Festivalul-concurs *Lăutarii Moldovei*, ediția a II-a, 2003, la care a obținut locul II. A cântat în orchestrele *Ciocârlia* de la Edineț și *Barbu Lăutaru* de la Bălți. Valeriu Ciobanu (n. 1986, r. Edineț) a participat la Festivalul-concurs *Lăutarii Moldovei*, ediția a II-a, 2003, unde a luat locul I, este absolvent al AMTAP. A cântat în orchestrele *Ciocârlia* de la Edineț, *Barbu Lăutaru* de la Bălți și Orchestra Fraților Advahov din Chișinău.

Din generația tânără de violoniști de la Edineț mai face parte și Ion Strungaru (n. 1981, r. Edineț). Este absolvent al Colegiului de Muzică și Pedagogie din orașul Bălți. A participat la prima ediție (2001) a Festivalul-concurs *Lăutarii Moldovei*, unde a interpretat *Studiu lăutăresc*, *Hangul*, *Sârba*. În prezent este vioara întâi în Orchestra *Barbu Lăutaru* de la Bălți. Boris Popov, fiul lăutarului Ghenadie Popov (n. 1981, r. Edineț), la fel, în 2001, a participat la prima ediție a Festivalului-concurs *Lăutarii Moldovei*, interpretând *Hora rară*, *Hora*, *Sârba*. De asemenea, Dumitru Popov (n. 1990, r. Edineț), actualmente student la Universitatea de Stat *Alecu Russo* din Bălți. Recent, de pe băncile școlii de artă din Edineț au fost angajați în Orchestra *Ciocârlia* încă doi tineri violoniști, Valentin Ciurlic și Mihai Boldurescu, care continuă tradiția lăutărească din zonă.

Despre viața și activitatea unor lăutari violoniști cunoscuți odinioară din zona folclorică de nord, al căror nume este menționat în colecții de folclor muzical, nu am găsit informații în nici o sursă disponibilă, acest lucru rămânând a fi o problemă pentru cercetările ulterioare. Melodiile interpretate de acei lăutari au fost folosite de noi în compartimentul analitic.

Subliniem că lăutarii violoniști din zona de nord abordează diferențiat repertoriul muzical folcloric. Astfel, generația mai în vârstă, în pofida transformărilor sociale, tehnice și interferențelor culturale, păstrează acest repertoriu. Pe parcursul câtorva decenii, de când au fost efectuate primele înregistrări în expediții folclorice, ei nu și-au schimbat principiile și modalitățile de activitate, contribuind esențial la păstrarea și îmbogățirea repertoriului. Iar generația mai tânără, cunoscând repertoriul muzical folcloric din zona cercetată, tinde spre o tratare eclectică, deseori experimentală, introducând diferite elemente caracteristice folclorului altor popoare, în special al celor din Balcanii de Vest. Chiar dacă reprezentanții generației tinere sunt implicați în diferite proiecte, internaționale/naționale/interculturale și sunt în pas cu ultimele realizări tehnice, interpretând cu succes diferite stiluri muzicale, cartea lor de vizită rămâne vioara tradițională și repertoriul muzical folcloric din zonă.

2.3. Repertoriul folcloric pentru vioară: caracteristici și clasificare

Repertoriul pentru vioară din zona folclorică de nord se remarcă prin caracterul său eterogen și complex. Analiza aprofundată a acestuia presupune realizarea unei clasificări în baza unor criterii ce ar pune în valoare și ar demarca toate aspectele și particularitățile funcționale și semantice ale creațiilor folclorice studiate. Una din problemele științifice importante pe care ne-am propus s-o soluționăm este cea legată de clasificarea repertoriului muzical folcloric. De aceea, preluând criteriile de clasificare utilizate în muzica literată, pe care le-am evidențiat în capitolul întâi, și completându-le cu cele elaborate în etnomuzicologie referitoare la creațiile folclorice, privite sub diferite unghiuri de vedere, am elaborat un sistem propriu de criterii aplicabile la clasificarea repertoriului folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova.

În scopul clasificării repertoriului muzical folcloric, am luat ca reper științific opinia lui Constantin Brăiloiu, care considera că, în studierea creațiilor folclorice, este primordial *criteriul funcțional*. Etnomuzicologul preciza că „folclorul reprezintă o funcție, apărută în sânul unei colectivități”, „un produs al obștii”, că „realitatea muzicală nu poate fi înțeleasă fără a cunoaște realitatea socială concretă” [18, p. 78]. C. Brăiloiu clasifică creația populară muzicală în două mari categorii:

A. creațiile ocazionale (în prezent termenii *ocazional* și *neocazional* sunt substituiți cu *ritual* și *neritual*), legate de prilej, în care delimitează: 1. creațiile ciclului calendaristic de iarnă, de primăvară–vară și toamnă; 2. creațiile ciclului familial, cu ceremonialul nupțial și funebru.

B. creațiile neocasionale (am păstrat terminologia folosită în perioada respectivă de *ocazional* și *neocazional*. În prezent sunt utilizați termenii echivalenți cu aceștia: *ritual* și *neritual*), nelegate de prilej, sunt reprezentate de: 1. doină și cântecul propriu-zis; 2. cântecul bătrânesc sau balada; 3. creațiile repertoriului de dans; 4. creațiile folclorului copiilor; 5. creațiile de ascultare.

Printre sursele de specialitate, care au stat la baza edificării noastre în problema clasificării folclorului muzical, a fost una semnată de Octavian Lază Cosma, care susține că “folclorul poate fi clasificat după împrejurările în care se celebrează” [55, p. 85]. El propune câteva modalități de clasificare:

1. după criteriul *funcțional*, evidențiind creații *rituale* și *nerituale*;
2. după criteriul *de vârstă, sex și profesie*, delimitând folclorul copiilor, adulților, al femeilor și bărbaților etc.;
3. după *modul de execuție*, specificând trei categorii folclorice: creații vocale, instrumentale și vocal-instrumentale, care pot fi interpretate solistic sau în grup. Octavian Lazăr Cosma menționează: „Sistematizările cele mai avansate pot deveni aride când sunt raportate la genuri folclorice, datorită flexibilității acestora. Ele se reprofilează în anumite epoci, căpătând atribute diferite de cele statuate, fapt pentru care delimitările rigide riscă uneori să devină scolastice. Un cântec *ritual*, *ocazional* se poate desprinde de obiceiul care l-a consacrat, intrând în orbita repertoriului de circulație *neocazională*. Un cântec epic poate deveni liric. O melodie instrumentală poate fi transpusă pe versuri etc.” [55, p. 86]. Ideile punctate de acest autor le considerăm plauzibile/juste și chiar destul de actuale.

Ghizela Sulișteanu, etnomuzicolog cu renume, în studiul său *Cântecul de leagăn*, propune mai multe principii (cu sensul de criterii – *n.n.*) de sistematizare și clasificare a folclorului muzical, în general, și anume: 1. funcționalitatea; 2. substratul general-uman; 3. evoluția; 4. particularizarea prin apartenența caracteristică la o anumită unitate demografică; 5. interdependența elementelor morfologice; 6. selectarea unor componente caracteristice structurii fenomenului avut în vedere; 7. stratificarea stilistică; 8. înrudirile tipologice; 9. diversificarea; 10. implicațiile interrelaționale între componentele actului sincretic; 11. interrelația cu fenomene nonfolclorice; 12. folosirea unor cataloage cu valoare de indice tematic; 13. interrelațiile dintre operațiile de sistematizare, clasificare și tipologizare, ultima fiind considerată ca reprezentând stadiul cel mai avansat al clasificării; 14. trimiterile (referirile) încrucișate; 15. apartenența

structurilor tipologice la clasele virtuale cu valoare de arhetip; 16. corespondența unor criterii unitare aplicabile la folclorul tuturor popoarelor lumii [111, p. 137-138].

O clasificare amplă a creației folclorice românești au propus și etnomuzicologii Gheorghe Oprea și Larisa Agapie, clasificare pe care o fac în baza următoarelor criterii:

1. *domeniul artistic*, conform căruia sunt: creații literare, muzicale, coregrafice și dramatice;

2. *modul de execuție*, potrivit căruia sunt: creații vocale, creații instrumentale, creații vocal-instrumentale. Acești autori menționează că creațiile vocale pot fi adesea interpretate și instrumental, ținând cont de tehnica de interpretare instrumentală, iar cele instrumentale pot primi text. Interpretarea mixtă vocal-instrumentală aparține lăutarilor, modul de îmbinare a acestora fiind diferită în mediul țărănesc și lăutăresc. Unele creații se execută numai vocal-instrumental;

3. *maniera de interpretare*, conform căreia sunt: execuție individuală a creațiilor și execuție în grup (sau colectivă), care poate fi la unison, antifonică, eterofonică, polifonică, armonică. Fiecare din aceste maniere și-au lăsat amprenta asupra caracterului melodiilor și modul lor de realizare;

4. *conținutul tematic muzical*, potrivit căruia creațiile pot fi clasificate din punct de vedere: lexical, analitic, sistematic (gramatical) și tipologic;

5. *funcțional*, conform căruia se disting: creații cu funcție *rituală* și *nerituală*, creații cu funcție utilitară, creații cu funcție estetică etc. [98, p. 156-157].

Emilia Comișel, aplicând metoda comparativă la cercetarea zonei carpato-dunărene și mediteraneene, luând ca bază criteriul *funcțional*, clasifică creațiile folclorice în două grupuri: *rituale* (cele legate de muncă, colinda, cântecul de stea, bocetul și cântecul ceremonial funebru) și *nerituale*, respectiv: lirice – doina (percepută ca o melopee bogat ornamentată), cântecul propriu-zis (care oferă cel mai bogat repertoriu) și cântecul de leagăn; epice – baladele și povestirile de mari dimensiuni, cântate într-un anumit stil muzical; dansul propriu-zis (deosebit de cel *ritual*); folclorul copiilor [52, p. 242].

Etnomuzicologul Béla Bartók, în urma investigațiilor efectuate în comitatul Bihor (România), clasifică cântecele populare românești după *criteriul funcțional* și cel *sincronic*, delimitând: repertoriul *ritual*, cu creațiile ocazionale reprezentate de colinde și cântece de Crăciun (cântate de tineri); cel nupțial, cu cântecul miresei (cântat de feciori); bocetele sunt cunoscute sub formă de vaiete (cântate numai de femei); repertoriul *neritual* – doinele, baladele, legendele, cântecele lirice și ironice (cântate de bărbați și femei), arii de dans cu text, cu caracter vioi, interpretate la vioară, numite *Mărunțelul* (dans executat în exclusivitate la vioară; are o formă mai complexă decât cea a creațiilor vocale. Este cântat în special de tineri). El a remarcat

existența unor dansuri interpretate cu strigături (numite în Bihor *descânțece*) și că instrumentarul este reprezentat de vioară, numită “higheghe” (de la ungureșcul *Highedu*), fluier, drâmbaie, flaut, subliniind că creațiile interpretate la vioară sunt executate de țărani, și nu de lăutari [9, p. 3-8].

Realizând un studiu comparativ al folclorului sârb cu cel român din regiunea Voivodina, Nice Fracile (Niță Frățilă) [64, p. 299-301] clasifică repertoriul muzical sub aspect *funcțional* și *morfologic*, constatând existența mai multor categorii cu elemente comune ambelor popoare.

Oskar Elschek clasifică folclorul muzical instrumental slovac după criteriul *modul de interpretare* în: a) repertoriul solistic interpretat de instrumente aerofone; b) repertoriul de ansamblu executat de instrumentele cordofone; iar după criteriul *funcțional* și *muzical stilistic* în: 1. muzica instrumentală interpretată de vânători; 2. muzica instrumentală a păstorilor, ca semnalul de corn, clopoței; 3. muzica instrumentală din folclorul copiilor; 4. muzica instrumentală de ascultare; 5. cântecele populare în variante instrumentale; 6. muzica instrumentală de dans; 7. muzica cu funcție magică (ca exemplu, semnale de speriat din obiceiurile populare, maslenița, chemarea primăverii, sărbătorile de an nou etc.); 8. muzica de comunicare din ciclul calendaristic și de familie; 9. muzica instrumentală nelegată de sferele enumerate mai sus [164, p. 74-78].

Lidia Axionova este printre primii muzicologi din republică care a abordat problema clasificării folclorului muzical moldovenesc. În urma investigațiilor efectuate pe criteriul *diacronic*, ea a făcut o sistematizare a repertoriului cântecului folcloric, evidențiind formele timpurii ale muzicii populare moldovenești printre care: cântecele de muncă, cântecele de calendar, cântecele *rituale* de familie, cântecele de leagăn, folclorul copiilor, cântecele lirice și doinele; creațiile din sec. XVI-XVIII ca balada și cântecul istoric; creațiile reprezentative pentru sec. XIX și începutul sec. XX, cum sunt cântecele cu conținut social, cântecele-romanță, cântecele revoluționare, cântecele populare contemporane [5].

Svetlana Țirkunova propune o clasificare a genurilor (termenul de *gen* îl utilizăm aici și în continuare cu sensul folosit de autor) folclorului vocal pe clase după câteva criterii. Din punct de vedere *social-funcțional* (criteriul *funcției sociale*), autoarea distinge câteva clase și anume: clasa genurilor *rituale*; clasa creațiilor legate de prilej; clasa creațiilor documentare; clasa creațiilor emoționale; clasa creațiilor artistice unde un rol deosebit îl joacă artistismul, maniera și calitatea interpretativă a interpretului. Un alt criteriu de clasificare pe care îl propune cercetătoarea este cel de *subiect tematic*, după care repartizează creațiile în: clasa cu subiecte condiționate, care includ categoria creațiilor *rituale*, legate de prilej; clasa cântecelor eroico-patriotice, istorice, baladele, cântecele de război; clasa cu subiecte-situații care includ genuri

lirice. Ea accentuează că factorul geografic și cel de sex (feminin și masculin) al interpretului au o mare însemnătate în clasificarea unui material muzical folcloric [161, 162].

Studiile menționate mai sus au caracter teoretic general de clasificare a creației folclorice, iar în cele ce urmează ne vom referi și la lucrări privind cercetarea diferitor grupuri de creații din anumite zone geografice, a unor repertorii specifice, a unor categorii de creații folclorice, care sunt relevante pentru cercetarea noastră.

În acest context este ilustrativă o lucrare semnată de Emilia Comișel, în care autoarea propune criteriul clasificării creațiilor specifice la obiceiurile calendaristice pe *categorii de vârstă* [52, p. 151-160]. Cercetătoarea consideră că creațiile obiceiurilor calendaristice, care au apărut în condiții social-economice străvechi, au conservat în sine viziunile oamenilor cu privire la viață și cosmos. Ea tratează repertoriul studiat și sub aspect *diacronic*. În lucrarea *Folclorul copiilor* autoarea face o clasificare a creațiilor, luând ca bază criteriul *funcțional* și parțial *modul de manifestare* a acestuia. În studierea doinei, E. Comișel propune o clasificare după *sursa de execuție* și *conținut*, delimitând: 1. doina vocală, haiducească și de dragoste; și 2. doina instrumentală din repertoriul păstoresc și lăutăresc cu diverse subiecte tematice [51, p. 240].

Referitor la genul epic, cercetătoarea clasifică creațiile după criteriul *funcțional*, *diacronic* și *structural* privind diverse aspecte: *conținutul tematic*, *modalitatea de realizare poetică și muzicală*, *frecvența*, *situația actuală* [52, p. 119]. E. Comișel constată că genurile folclorice au un caracter dinamic, sunt plurifuncționale și se manifestă prin: 1. amestecul de repertoriu; 2. migrația unei creații de la un gen la altul; 3. contaminarea genurilor; 4. transferarea textelor literare la diferite genuri. Constantin Brăiloiu numește acest fenomen „dezafectare” sau „ritualizare”. Astfel, caracter dinamic și plurifuncționalitatea complică procesul de realizare a unei clasificări folclorice și mai mult [51, p. 65].

Eleonora Florea clasifică muzica dansurilor populare, aplicând criteriul *funcțional* și *de subiect tematic* și delimitând creații *rituale* și *nerituale*. Autoarea utilizează la analiza structurii muzicale principiile organizării metro-ritmice și intonativ-melodice [157].

Un alt cercetător, Petru Stoianov, clasifică genurile muzicii de joc din Republica Moldova după criteriul *morfologic*, analizând particularitățile de metru, tempo și caracterul coregrafic. El plasează melodiile de dans *sârba* și *bulgăreasca*, *bătuta* și *hora* în grupe, susținând că aceste melodii au o structură comună [153, 154]. Noi considerăm că o asemenea abordare este doar parțial întemeiată, de aceea în capitolele următoare vom analiza, între altele, și acest criteriu (*morfologic*).

Corneliu Dan Georgescu, în monografia *Jocul popular românesc*, efectuează o clasificare a melodiilor de joc după criteriul *structural*. El propune o clasificare a acestui material muzical pe categorii, clase, grupe tipologice [66]. Această metodă de clasificare a muzicii instrumentale a

fost propusă încă de Béla Bartók, care a elaborat o ierarhie terminologică: clasă, subclasă, grupă, subgrupă, diviziune, subdiviziune.

Același autor realizează și o clasificare a muzicii pentru buciom, delimitând câteva planuri (cu sensul de criterii – n.n.): *tematic, funcțional „nespecific”, funcțional „specific”, contextual, structural muzical, fizic (organologic), temporal, spațial*. Monografia sa *Semnale de buciom* poate fi considerată un model de metodologie în studiul unui repertoriu folcloric. Corneliu Dan Georgescu subliniază: „Sistemul de clasificare a unei mulțimi de obiecte este direct dependent de cantitatea obiectelor acestei mulțimi, de aceea realizarea finală a unei clasificări depinde de scopul urmărit”, iar „clasificarea nu pare a fi o problemă definitiv rezolvabilă, chiar pentru un material dat ea rămâne o temă permanentă de studiu supusă îmbunătățirilor” [66, p. 33].

Svetlana Badrajan clasifică repertoriul nupțial din zona folclorică a Basarabiei după câteva criterii, și anume *funcțional, modul de interpretare*, și evidențiază:

1. creații ocazionale: a) cântece (*Jelea miresei*, la bărbieritul mirelui); b) dansuri (*Oleandra*, dansul miresei, la scos dansul, dansul pomului, *Busuiocul*, dansul vorniceilor, de cântat pe drum, *De trei ori pe după masă*, de zestre, *Soacra mare*, la găină, *Jocul mare*, fataua); c) muzică instrumentală de ascultare (marșuri, de pahar, de masă, vivat, la petrecerea nunilor acasă, zorile, la colac, *Jelea miresei*).

2. creații neocasionale: a) cântece, melodii instrumentale, dansuri tradiționale; b. cântece, melodii instrumentale, dansuri contemporane.

După criteriul *domeniului artistic*, autoarea clasifică creațiile folclorice în poetice (care includ orațiile, strigăturile), coregrafice (cu dansuri *rituale* și *nerituale*) și muzicale (cu creații *rituale* și *nerituale*).

După criteriul *manierei de execuție*, cercetătoarea consideră că „muzica constituie un câmp relațional complex, cu diverse ramificații funcționale și semantice, în care se împletesc multiple manifestări folclorice și etnografice, iar polivalența funcțională și semantică a folclorului muzical nupțial permite evidențierea convențională a patru blocuri muzicale”, și anume:

1. marșurile – interpretate pe parcursul ceremonialului;
2. dansurile – divizate în patru subtipuri de gen: sârbă (*Busuiocul*, la găină, fataua); bătută (dansul pomului, dansul vorniceilor); horă (la scos dansul, dansul miresei, *De trei ori pe după masă*, jocul mare, *Oleandra*); ostropăț (de zestre).
3. muzica de ascultare ritualizată – datul mâinii, schimbul colacilor, de pahar, *Vivat*, de masă, cântecul nunului, cântecul soacrei, la petrecerea nunilor, la sculatul mirilor.
4. lirica rituală – în două subtipuri: 1) cântece; 2) melodii instrumentale [7, p. 28].

În corespundere cu criteriile menționate anterior de alți etnomuzicologi, Victor Ghilaș evidențiază în folclorul copiilor următoarele criterii: *modul de realizare artistică, sursa de proveniență, funcțional, prilejul de manifestare* [73, p. 94].

Vasile Chiseliță, în studiile sale, aplică următoarele criterii de clasificare a repertoriului muzical folcloric: *modul de execuție*, spre exemplu creațiile folclorice se clasifică, pe de o parte, în vocale, instrumentale și vocal-instrumentale, iar pe de alta, în creații de grup și solistice. Sub aspectul *manierei de execuție*, creațiile pot fi monodice și polifonice.

În *funcție de ocaziile de cântat*, de marca lor cronotopică, creațiile se grupează în două categorii: 1. creații *rituale* de prilej, speciale, marcate de anumite rituri, obiceiuri și ceremonii; 2. creații *nerituale*, nelegate de o dată fixă sau de un ritual cu caracter prestabilit.

După *criteriul funcției sociale*, Vasile Chiseliță evidențiază trei aspecte: 1. contextul social; 2. concepția colectivă (ritualuri, obiceiuri, motivații); 3. funcția încifrată în mesajul muzical.

Aplicând *criteriul funcțional* în clasificarea repertoriului de fluier din nordul Bucovinei (Ucraina), cercetătorul evidențiază cinci sfere: 1. muzica de păstorit – cu funcția de semnal (se cântă pentru a dirija turmele), cântare de drum și funcția de magie protectoare (legată de cultul soarelui), cântare de plai; 2. muzica de comunicare; 3. muzica de ritual; 4. muzica de joc, în care se disting câteva genuri și grupuri de creații, ca *Bătuta* (speciile de *Brâu* muntenesc sau în aria culturilor vecine, cum sunt *Cozacul, Ruseasca, Rusca*), *Hora, Sârba*, „*De doi*” (melodii de tipul polcii care deseori sunt contaminate cu genul de bătută), melodii de circulație zonală (*Bătrâneasca, Arcanul, Huțulca*), melodii care au tendința de interferență genuistică prin factorul de tempo (melodiile de circulație zonală sus-numite și *Bătuta, Hora, Sârba*); 5. muzica de ascultare [37, p. 21-28].

Ian Stenșevski studiază repertoriul folcloric al violoniștilor polonezi de tradiție orală, clasificându-l după criteriile *funcțional, modul de interpretare, sincron* și *aplicativ*. Autorul scoate în evidență creații de tip “*dla posluchu*” – pentru ascultare (interpreții își cântă de plăcere creațiile), fiind executate solistic, în majoritatea regiunilor, și doar în unele cazuri interpretate în ansamblu. Public violoniștii se manifestă executând repertoriul nupțial (la venirea, salutarea/întâmpinarea oaspeților) reprezentat de marșuri “*na dzienndobry*” – bună ziua și “*na bobranok*” – noapte bună, creații interpretate la fereastra miresei (în vestul și sudul Poloniei) și din ciclul sărbătorilor calendaristice. În mare parte repertoriul violoniștilor de tradiție orală este constituit din muzică de joc. [152, p. 48-77]

Multitudinea criteriilor de clasificare pe care le-am evidențiat ne va permite să realizăm o clasificare complexă atât la nivel de sistem al creațiilor din repertoriul pentru vioară, cât și la nivel morfologic (la care ne vom referi în următoarele capitole). Pentru a realiza o analiză

întemeiată/argumentată a obiectului de studiu, privit ca un sistem unitar de creații muzicale, vom aplica următoarele criterii de clasificare:

- domeniul artistic muzical;
- contextul social;
- funcțional;
- diacronic;
- subiectul tematic;
- sursa primă de execuție;
- sincron;
- aplicativ.

După criteriul *domeniului artistic muzical* delimităm în repertoriul lăutarilor violoniști din zona de nord creații *folclorice* și *literate*. Este bine cunoscut faptul că lăutarii au tins mereu spre diversificarea repertoriului, incluzând în el creații din diferite sfere ale muzicii. Astfel, alături de creațiile folclorice vor fi prezente în permanență melodii de popularitate, cum ar fi fragmente din opere, din creația simfonică, camerală, lucrări din repertoriul muzicii de fanfară, romane de autor, creații din muzica pentru filme etc. Printre cele mai cunoscute creații literate interpretate de lăutari vom menționa *Ave Maria* de J.S. Bach; *Serenada nr. 13* și secvențe din *Simfonia nr. 40* de W. A. Mozart; *Anotimpurile* de A. Vivaldi; *Adagio* de T. Albinoni; *Carnavalul venețian* de N. Paganini; secvențe din *Aida* și *Traviata* ale lui G. Verdi; *Habanera* din opera *Carmen* de G. Bizet; *Marș de nuntă* de F. Mendelssohn-Bartholdy; *Dansurile ungare* (în special nr. 1, 5, 6) de J. Brahms; *Valsul* din muzica la drama lui Lermontov *Bal mascat* și *Dansul cu săbii* de A. Hacıaturian; *Valsul florilor* din suita nr. 8 și secvențe din baletul *Lacul lebedelor* de P. Ceaikovski; Csárdás V. Monti; *Rapsodia română nr. 1* de G. Enescu; *Valurile Dunării* de I. Ivanovici; *Dunărea Albastră* și *Marșul Radetzky* de J. Strauss, *Bolero* de M. Ravel etc. Tot aici includem și creațiile folclorice prelucrate în stilul muzicilor contemporane precum jazz, pop etc., pe care le realizează cu succes generațiile tinere de lăutari violoniști. Printre aceștia vom numi pe Marcel Ștefăneț, Veaceslav Ștefăneț, Ion Strungaru, Valeriu Ciobanu etc.

În continuare ne vom referi la muzica folclorică pentru vioară din zona de nord, deoarece aceasta constituie obiectul nostru de studiu.

Referindu-ne la *criteriul contextului social*, avem în vedere apariția și circulația inițială a creațiilor folclorice. Muzica folclorică pentru vioară din zona de nord conține creații de origine *rurală* și *urbană*. Din folclorul țărănesc, lăutarii violoniști au preluat în special repertoriul de dans *neritual*, melodiile de doină și cântec liric, repertoriul de nuntă. Aceste melodii de origine țărănească, evident sunt reinterpretate în manieră lăutărească. De asemenea, în baza acestui melos țărănesc sunt create noi piese. Deseori violoniștii păstrau numele interpretului de la care

preluau creațiile sau includeau în titlul unei noi versiuni numele propriu (de obicei, acest nume era indicat de către lăutarii care îi interpretau creația). Dintre acestea menționăm 28 (acest număr, aici 28, indică numărul de ordine al melodiei în Anexa 1. Același principiu de numerotare a exemplurilor muzicale va fi păstrat pe parcursul întregii lucrări) *Hora lui Toader* (s. Grinăuți, r. Râșcani), 4. *Hora lăutărească* a lui Gh. Lavric (s. Colicăuți, r. Briceni), 82. *Sârba auzită de la Tudor Căldare*, 83. *Sârba lui Gonțearuc* (s. Larga, r. Briceni). Existau și melodii în care figura numele unui meloman. Cu anumite ocazii, lăutarii interpretau și muzica specifică jocurilor cu măști, înscriindu-se organic și ei în acțiunea manifestărilor teatralizate.

Repertoriul de origine țărănească a fost completat, pe parcursul dezvoltării lăutăriei, cu noi creații folclorice, inclusiv din cele caracteristice mediului urban. În seria creațiilor de origine urbană includem melodiile de ascultare, care se disting prin virtuozitate interpretativă. Printre acestea sunt:

- melodii instrumentale de concert în caracter popular, spre exemplu: *Vântul*, *Sârba de concert*, *Hora de concert*, *Hora furtuna*, *Hora în șapte scări*, *Ciocârlia*, *Hora primăverii*, *Ceasul* etc.

- cântece de popularitate (de petrecere), de exemplu: *Căsuța noastră*, *Sanie cu zurgălăi*, *Trenule mașină mică*, *Trandafir de la Moldova*.

- melodii de romanță, spre exemplu: *Trilu lilu*, *Plânge o vioară*, *Pe lângă plopul fără soț*, *La umbra nucului bătrân*, *Iubesc femeia*, *Zaraza*, *Mână birjar*, *Ce faci astă seară*, *Vrei să ne întâlnim sâmbătă seara*, *O seară la Constanța*, *De ce m-ai dus de lângă voi*, *Car frumos cu patru boi*, *Sara pe deal*, *De ce nu-mi vii*, *Se scuturau toți trandafirii*, *Bătrânețe haine grele* etc.

- piese preluate din folclorul altor popoare: valsul, tangoul, paso doble, blues-ul, bossa-nova etc. În același context se încadrează și: *Syrtaki* (melodie din repertoriul folcloric grecesc); creațiile de origine arabă (minoritatea evreiască) *Șapte patruzeci/ 7:40* și *Hava nagila*; *O sole mio* de E. de Capua, *Мохнатый шмель* de A. Petrov, *Brise Napolitane* de V. Guerino și J. Peyronnin, *España cañi* de P. Marquina Narro, *Tangoul țigănesc* de A. Gadi, *Cumparsita* de G. M. Rodriguez, renumitele tangouri argentinienne ale lui A. Piazzola, *My way* de F. Sinatra, *Garota de Ipanema* de A. Carlos Jobim, *Lambada* de L. Kaoma, *Summertime* de G. Gershwin, *La paloma* de S. Yradier, *Misty* de E. Garner, *Caravan* de D. Ellington, *Night in Tunisia* de D. Gillespie, *Autumn dream* A. Joyce, *Утомленное солнце* de J. Petersburski, *Love story* de F. Lai, *Bésame mucho* de C. Velázquez, *Tico tico* de Z. Abreu ș.a. De asemenea, vom numi aici și *Armeneasca*, o melodie adusă de violonistul Karo Hayrapetyan în anii '60-'70 ai sec. XX, care a cucerit publicul meloman devenind o creație concertistică de virtuozitate atât în repertoriul orchestrelor de muzică populară profesioniste, cât și al oricărui lăutar violonist, *Lezghinka*, piesă de mare popularitate adusă din regiunea Caucaz; diverse creații din repertoriul folclorului rusesc

ca *Очи чѣрные, Калинка, Подмосковные вечера* etc. Tot în această grupă includem *freilihul*, *huserul* și *șaietul*, care au pătruns în repertoriul instrumental tradițional prin intermediul lăutarilor evrei. (Acest fenomen îl vom studia în capitolul patru).

În prezent melodiile de virtuozi sunt create de muzicieni profesioniști care continuă tradiția lăutărească. Aceste piese sunt compuse în exclusivitate pentru vioară sau pot fi preluate din repertoriul altor instrumente. Printre acestea vom numi *Balcanica* pentru acordeon de Petre Baranciuc, numeroase piese împrumutate din repertoriul regretaților trompetiști Valeriu Hanganu și Ion Carai sau din repertoriul regretatului vocalist Nicolae Sulac, care sunt interpretate cu diverse prilejuri. Tot aici vom menționa o piesă concertistică, cu caracter solemn, de comemorare, interpretată la manifestările publice funebre ale lăutarilor *În amintirea lăutarilor* care ar putea fi atribuită funcțional ceremonialului funebru.

După criteriul *funcțional* repertoriul pentru vioară din zona de nord poate fi divizat în trei mari grupuri:

1. creații *rituale* din cadrul obiceiurilor calendaristice:

a) din perioada de iarnă, de exemplu: 14. *Ursul*, 200. *Sara bună* – urare de an nou etc.;

b) din perioada de primăvară–vară, de exemplu: 13. *Jocul drăgaicelor*, 15. *Dansul călușarilor* etc.;

2. creații *rituale* din ceremonialul nupțial, precum: 141. *Când se scoate mireasa din casă*, 142. *De scos nunta din casă*, 143. *La scos dansul*, 182. *La legatul miresei*, 184. *La îmbrăcat mireasa*, 187. *La jelea miresei*, 191. *La datul mâinii miresei* și melodiile de vivat, de masă, de cântat pe drum etc.;

3. creații *nerituale* care includ melodii de dans, de doină, cântece propriu-zise, cântece de joc. Spre exemplu: 100. *Sârba hop lele hop*, 115. *Șapte săptămâni de post*, 194. *Cine nu știe ce-i dorul*, 195. *Cântă-un cuc în vârf de nuc* etc.

După criteriul *diacronic*, delimităm convențional: **1.** creații ce aparțin unui strat vechi (de origine țărănească), ne referim la muzica rituală, melodii de cântec propriu-zis, într-o anumită măsură doina și muzica de dans; **2.** creații ce aparțin unui strat nou, care se divizează în câteva ramificații. În primul rând, includem aici creațiile urbane de virtuozi și muzica de influență occidentală, promovată de mari violoniști din a doua jumătate a sec. XX, cum sunt Floarea Cioacă, Ion Drăgoi, Ion Stoican, Ion Albeșteanu, Serghei Lunchevici, Dumitru Blajinu, Nicolae Botgros ș.a., preluate și de către lăutarii din zona de nord. În al doilea rând, includem muzica de sorginte folclorică, interpretată prin intermediul tehnicii electronice, ne referim în special la interpretarea la instrumentele electronice și reproducerea computerizată a creațiilor.

În repertoriul muzical cercetat există creații al căror titlu sugerează un anumit subiect. De exemplu, melodiile preluate din doinele vocale, din cântecul liric, o serie de dansuri, al căror titlu

amintesc de diferite îndeletniciri, imagini, persoane etc.: 9. *Ciopârlanu*, 18. *Chiriac*, 23. *Moșnegeasca*, 24. *Opinca*, 25. *Încâlcita*, 107. *Garofița*, 113. *Frumușica* etc.

O altă grupă o constituie melodiile fără subiect, dar care indică spre o anumită categorie folclorică, spre exemplu, creațiile horă, sârbă, bătută, ostropăț, huser, hang, joc, doina etc.

După *sursa primă de execuție*, repertoriul folcloric pentru vioară din zona cercetată de noi conține:

1. creații de origine instrumentală, în care includem melodiile de doină instrumentală, dansuri, marșuri, vivaturi, melodii de ascultare de tip *horă, sârbă, bătută* etc.;

2. creații de origine vocală, respectiv melodiile de *cântec al miresei, cântec al nunului, cântec al soacrei* etc. din ceremonialul nupțial, *cântec de pahar*, melodii de doine vocale, romanțe, cântece propriu-zise, ca 194. *Cine nu știe ce-i dorul*, 195. *Cântă-un cuc în vârful de nuc* etc.

Un alt criteriu de clasificare a repertoriului folcloric pentru vioară din zona de nord este cel *sincronic*, care presupune existența unei anumite zone de origine și circulație a creațiilor. De exemplu: 21. *Hora de la Moara de Piatră*, 35. *Bătuta din Dondușeni*, 37. *Țărăneasca din Coteala*, 84. *Sârba din Briceni*, 86. *Sârba de la Grinăuți*, 88. *Sârba din Chetrosu*, 131. *Hora de la Pererâta*, 132. *Hora de la Edineț* etc.

Factorul social a influențat considerabil și din acest punct de vedere repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord. Aceasta se explică prin îmbogățirea sa cu creații instrumentale și vocale adaptate în variantă instrumentală din alte zone ale folclorului românesc și din spațiul balcanic. Spre exemplu, *Joc de doi* – Banat, *Mărioară de la Gorj*, *Marie și Mărioară* – Oltenia, *Bun îi vinu ghiurghiuliu* – Dobrogea, toate din spațiul românesc; *Moravska pletenica*, *Kragujevcanika*, *Hajdučka Pesma* (creații împrumutate și adaptate din repertoriul acordeonistului bulgar Bora Dugić) – Bulgaria; *Suze radosnice*, *Mercedes kolo*, *Tramvaj kolo* (creații împrumutate și adaptate din repertoriul acordeonistului sârb Sinisa Tufegdzici), *Kalashnikov* (creație împrumutată și adaptată în repertoriul violonistic din zona de nord din repertoriul formației conduse de Goran Bregović) – Serbia.

După criteriul *aplicativ*, repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord, îl divizăm în două grupuri mari:

1. melodii de joc (care însoțesc dansul);
2. melodii de ascultare.

Prin urmare, varietatea funcțională, semantică și structurală a creațiilor muzicale ce reprezintă repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord a determinat elaborarea unui sistem de clasificare cu criterii orientate spre un anumit aspect al acestor creații. Vom lua ca bază

În cercetarea noastră *criteriul aplicativ*, celelalte vor fi implicate în procesul de analiză în funcție de gradul de necesitate a unei prezentări mai ample a fenomenului cercetat.

2.4. Concluzii la capitolul 2

În urma cercetărilor realizate în acest capitol, am constatat:

1. Vioara și lăutarii violoniști sunt factorii de viabilitate a culturii tradiționale muzicale, de păstrare, promovare și valorificare a culturii tradiționale în societate. Instrumentul preferat al lăutarilor din zona de nord a Republicii Moldova rămâne a fi vioara, datorită tradiției violonistice cu o istorie bogată cuprinzând multe generații, dar și a caracteristicilor tehnice, sonorității specifice și a posibilităților de perfecționare continuă a acestui instrument. Lăutarii violoniști promovează diverse proiecte culturale axate pe folclor, iar realizarea acestora plasează folclorul muzical în noi dimensiuni sonore, depășind hotarele strict tradiționale și integrându-se firesc în lumea muzicii universale.

2. Personalități notorii, reprezentanți ai artei violonistice lăutărești din zona de nord au contribuit substanțial la dezvoltarea culturii muzicale naționale; este remarcabil aportul violoniștilor din alte zone ale republicii, care au activat și activează în zona de nord, la îmbogățirea repertoriului și la promovarea tradițiilor locale. Descendenții lăutarilor din zona de nord s-au impus prin profesionalismul lor în arta violonistică de nivel național și chiar internațional.

3. În baza documentelor de arhivă (primele înregistrări de teren datează din anul 1964) și a investigațiilor personale, am constatat că lăutarii violoniști din zona studiată abordează diferențiat repertoriul folcloric muzical. Astfel, generația mai în vârstă de violoniști, în pofida transformărilor de ordin social, tehnic, dar și a fluctuațiilor culturale tot mai intense, păstrează acest repertoriu. Violoniștii din acea generație nu și-au schimbat principiile și modalitățile de activitate, contribuind substanțial la păstrarea și îmbogățirea repertoriului. Iar violoniștii mai tineri, deși cunosc repertoriul muzical folcloric din zona cercetată, tind spre o tratare eclectică, deseori experimentală, introducând diferite elemente caracteristice folclorului, în special ale folclorului popoarelor din arealul balcanic. Totuși, chiar dacă ei sunt implicați în diferite proiecte și sunt în pas cu ultimele realizări tehnice, interpretând cu succes diferite stiluri muzicale, cartea de vizită instrumentală a lor rămâne vioara tradițională și repertoriul din zona folclorică studiată.

4. Conținutul divers și caracterul eterogen al repertoriului folcloric pentru vioară din zona studiată a determinat elaborarea unui sistem de clasificare corespunzător melodiilor respective. Criteriile incluse în acest sistem: domeniul artistic muzical, contextul social, funcțional, diacronic, subiectul tematic, sursa primă de execuție, sincron, aplicativ ne-a permis să realizăm

o analiză fundamentată a repertoriului dat, evidențiind creații folclorice și literate; *rituale* și *nerituale*; creații din mediul rural și din cel urban; melodii de origine instrumentală și melodii de origine vocală; creații ce aparțin unui strat vechi și/sau nou; folclorice autohtone și aparținând unor etnii conlocuitoare; melodii de joc și melodii de ascultare.

5. Clasificarea efectuată la nivel de repertoriu folcloric pentru vioară în general ne va permite realizarea unei clasificări și ulterior a unei analize sub aspect morfologic (capitolele trei și patru). La baza cercetării morfologice va fi plasat *criteriul aplicativ*, iar celelalte criterii vor fi implicate în procesul de analiză în funcție de gradul de necesitate a unei prezentări mai ample a fenomenului studiat.

3. MELODII DE JOC

În categoria *Melodiilor de joc* am inclus creațiile muzicale care sunt asociate sincretic coregrafiei și versului în cadrul fenomenul tradițional numit *dans*.

Din punct de vedere funcțional-semantic, am divizat melodiile de joc în două mari grupuri:

- *melodii de joc rituale*;
- *melodii de joc nerituale*.

Grupul *melodii de joc rituale* cuprinde creații din repertoriul de nuntă și din cel al obiceiurilor calendaristice.

Din ceremonialul nupțial, în repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova sunt prezente următoarele *melodii de joc rituale*: 1. *Oleandra*; 2. *De trei ori în jurul mesei* (*În jurul mesei* ș.a.); 3. *Dansul miresei* (*La scos dansul*, *De scos nunta din casă*, *Când se scoate mireasa din casă* ș.a.); 4. *Zestrea* (*De scoaterea zestre*, *De zestre*, *Jocul zestre* din *Lipcani* ș.a.); 5. *Hora miresei*.

Oleandra este un dans al fetelor și miresei la casa ei, dans care simboliza despărțirea de grupul de fete.

De trei ori în jurul mesei și *Dansul miresei* sunt dansuri în grup mixt. Se realizează un singur șir (coregrafic) într-o anumită ordine, deseori însoțit de cântec. Primul dans, *De trei ori în jurul mesei*, este interpretat înainte de și după mesele rituale: Masa mică, Masa mare, iar al doilea, *Dansul miresei*, la scoaterea miresei din casa ei. Dintre toate versiunile melodice ale acestor dansuri numai *Dansul miresei* și-a păstrat melodia proprie, celelalte se întâlnesc și în repertoriul de dans *neritual*.

Zestrea este un dans în grup bărbătesc, însoțit de strigături, interpretat la scoaterea zestre din casa miresei.

Dansul *Hora miresei* este interpretat de fete și mireasă, de regulă, după iertăciunea mică (binecuvântarea miresei de către mama acesteia). Mireasa este scoasă în odaia pentru oaspeți, pentru a înconjura de trei ori masa, pe care se aflau jernalele miresei, și se oprea lângă icoană, unde urma *datul mâinii*.

Din cadrul obiceiurilor calendaristice evidențiem următoarele *melodii de joc rituale*: 1. *Căluțul* (*Căiuții*, *Căluții*); 2. *Ursul*; 3. *Malanca* (*Mălăncuța*); 4. *Jocul călușarilor*; 5. *Jocul drăgaicelor*.

Căluțul și *Ursul* sunt melodii instrumentale, care însoțesc jocurile cu măști zoomorfe, practicate în cadrul obiceiurilor de iarnă. *Malanca* este un obicei teatralizat, caracteristic zonei de nord a Republicii Moldova. Melodiile de dans însoțesc grupul de participanți (urători) la acest spectacol. Deseori, în timpul desfășurării obiceiului erau interpretate melodii împrumutate din

repertoriul de joc *neritual*, fiind adaptate manifestării respective. *Jocul călușarilor* și *Jocul drăgaicelor* sunt melodii din cadrul obiceiurilor de vară, care au dispărut din mediul tradițional încă la începutul sec. XX (*Drăgaica* chiar mai devreme – pe la sfârșitul sec. XIX). Astăzi sunt păstrate în repertoriul lăutarilor-violoniști și executate afuncțional, ca *melodii de joc nerituale*.

Grupul *melodii de joc nerituale* include:

– melodii de dansuri tradiționale cu denumiri generale precum: *hora*, *bătuta*, *sârba*, *dans*, *joc*, *polca*. Menționăm că un rol deosebit în cultura muzicală din zona folclorică de nord a Republicii Moldova l-au avut contactele cu coloniștii polonezi din sec. XIX, care au oferit ca sursă de inspirație modelele de *mazurcă*, *cracoviac* și *polcă* [38, p. 76-78]. În prezent, însă, când vorbim de *polcă* în muzica tradițională, ne referim mai mult la caracterul ritmic decât la melodie;

– melodii de dansuri specifice zonei folclorice cercetate: *hangul* ș.a.;

– melodii de dansuri întâlnite și în alte zone folclorice: *țărăneasca*, *ruseasca* etc.

Astfel, din punct de vedere structural, atât melodiile de joc *rituale*, cât și cele *nerituale*, le clasificăm, luând criteriu de bază elementul ritmic, pe următoarele clase de melodii: 1. *Horă-bătută*; 2. *Hangul*; 3. *Sârba*; 4. *Hora mare*; 5. *Ostropățul*; 6. *Polcă*.

În continuare vom analiza structurile ritmică, melodică și a formei, caracteristice acestor clase de melodii din categoria *melodii de joc*.

3.1. Structura ritmică

Ritmul melodiilor de joc studiate se încadrează în sistemele *orchestic* (de dans), *divizionar* (apusean) și *aksak* (asimetric). În muzica folclorică, sistemul *orchestic* și cel *divizionar* (uneori și cel *aksak*) deseori sunt confundate, deoarece au particularități comune. Acest fapt se datorează influenței muzicii occidentale în folclorul autohton. Încă din a doua jumătate a sec. XIX, folclorul a fost influențat de muzica occidentală, apărând o simbioză care a dat naștere așa-numitului stil nou. Astfel, datorită procesului de fuziune și regenerare a melodiilor folclorice autentice, în zilele noastre apar tot mai multe melodii de stil nou, în care găsim caracteristici comune acestor sisteme ritmice. *Sistemul orchestic* are un caracter regulat, simetric, complexitatea acestuia se manifestă prin unitățile de timp structurate după principiul binar sau ternar. El este bicron, cu durate fundamentale de pătrime și optime. Frazele ritmice sunt bogate în accente, cu gruparea valorilor ritmice.

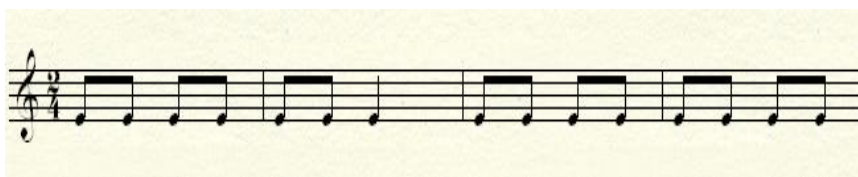
Vom studia melodiile din grupul *Melodii de joc* prin prisma a două aspecte, ce caracterizează ritmul lor:

1. aspectul sincretic, care scoate în evidență elementul coregrafic al melodiilor;

2. aspectul divizionar, care scoate în evidență unele formule ale desenului ritmic caracteristice melodiilor (această clasificare a fost propusă de Vasile Chiseliță [38]. Considerăm această clasificare reușită și oportună cercetării).

În clasa *horă-bătută* am inclus melodiile de *horă*, *bătută*, *joc*, *țărănească*, *rusească* etc., care au fost selectate în baza unor trăsături caracteristice comune. Evident, fiecare din melodiile incluse în această clasă conțin și elemente ritmice particulare, pe care le vom specifica pe parcurs. Astfel, aceste melodii au la bază procedeul de diviziune binară a unităților ritmice fundamentale. Organizarea ritmului poate fi reprezentată prin măsura de 2/4, cu tempoul general de execuție între 120 și 160 de unități pe minut, iar în contextul ritual coborând uneori până la 100 de unități pe minut. Deseori, pe parcursul interpretării, în melodii se remarcă o dinamizare ascendentă a tempoului.

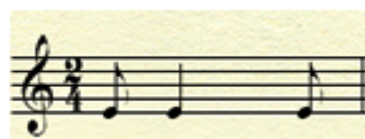
Aspectul sincretic în clasa respectivă este variat. În melodii predomină formulele simple binare ale spondeului, de asemenea anapestul, dactilul, dipiricul. În jocurile de *bătută*, *joc*, *dans*, *țărănească* (în literatura de specialitate [38, p. 71-72] melodiile de *joc*, *rusească*, *țărănească*, *dans* etc. sunt considerate melodii derivate ale *bătutei*. Adeseori acestea își schimbă titlul în diferite subzone folclorice sau capătă o funcție specială), se evidențiază, în mod special, un șir ritmic caracteristic, care are la bază formule simple constituite din dipiric și anapest:



Ex. 1

Acest șir este întâlnit, adesea, și în unele părți ale melodiilor de *horă*, ceea ce argumentează includerea melodiilor într-o clasă.

O altă trăsătură comună a acestor melodii este prezența moderată a unor formule ritmice sincopate, accente în contratimp și impulsționări de natură coregrafică bazate pe pași bătuți, uneori și sincopați. În *Dansul călușarilor* (vezi A1, exemplul nr. 15 – în continuare trimiterea la exemplele muzicale din Anexa 1 vor fi indicate în felul următor: A1, nr. ...), *Hora moldovenească*, *Chiriac* (A1, nr. 3, 17) se întâlnește formula sincopată de amfibrah:



Ex. 2

Acesta se combină cu spondeul și/sau anapestul, cum este în *Chiriac* (A1, nr. 17), dar mai frecvent întâlnim combinația dipiric cu amfibrah, ca în *Hora*, *Hora lăutărească* (A1, nr. 1 partea I-a, 7 partea a III-a).

Pot fi întâlnite și îmbinări în serie, cum este amfibrah și dipiric dublu, ca în exemplul *Hora moldovenească* (A1, nr. 3 partea a II-a):



Îmbinarea dactilului cu amfibrah dublat în *Hora spoitorilor* (A1, nr. 29 partea a III-a):



Un alt tip de formule sincopate specifice melodiilor din clasa *hora-bătută* este dohmiacul descendent, care se caracterizează prin deplasarea accentului pe sfârșitul primei celule. Acest procedeu este atestat în *Hora bătrânească*, *Hora spiccatto* (A1, nr. 26 partea I-a, 30 partea a III-a):



În *Hora lăutărească* (A1, nr. 7 partea a III-a) observăm dublarea în oglindă a dohmiacului descendent:



Din punct de vedere al aspectului divizionar, menționăm câteva trăsături caracteristice ale acestor melodii, și anume:

a) Jocurile de *bătută* se caracterizează prin unități ritmice de optimi și șaisprezecimi, având cca. 160 pulsații pe minut, reprezentate în diverse formule. Cele mai des întâlnite în melodiile de *bătută* sunt desenele ritmice caracteristice melodiilor *Bătuta de la Prut*, *Bătuta din Dondușeni*, *Bătuta feciorilor* (A1, nr. 33 partea I-a, 34 partea I-a, 35 partea I-a).

Aceste particularități ale ritmului divizionar, de asemenea, se întâlnesc și în ritmul melodiilor cu titlul de *Joc*, *Dans*, *Țărăneasca* dar și în *Tropoțica*; *Ursăreasca*; *Ochiul drăgăicuței*; *Fudula*; *Ruseasca* (A1, nr. 8, 10, 11, 19, 38) și o mare parte din jocurile de *horă*, însă având unitățile temporale mai mici (cca. 120-140 pulsații pe minut).

b) O altă particularitate a *Melodiilor de joc* este ritmul punctat prezent, de exemplu, în *Jocul drăgaicelor* (A1, nr. 13 partea I-a), deseori la începutul frazei ritmice cu formula de tipul:



sau inversarea celulei ce conține ritmul punctat în melodia *Ursul* (A1, nr. 14).



Uneori aceste formule se întâlnesc și în unele melodii de *bătută*. Prezența lor în *bătută* este determinată de mai mulți factori, și anume: influența muzicii occidentale, interacțiunea intensă a diferitor zone folclorice, tendința lăutarilor de a crea melodii noi prin combinarea formulelor melodice specifice diverselor tipuri de dans. Vom constata acest fenomen de îmbinare eclectică a formulelor melodice caracteristice diferitor melodii de *joc* și în celelalte clase de melodii, la care ne vom referi pe parcurs.

c) O intensificare a ritmului punctat și a celui sincopat în interiorul piciorului ritmic, la nivelul pătrimii și optimii (sau subdiviziunea ternară), este observată în melodiile *Hora lăutărească*, *Moșnegeasca* (A1, nr. 5, 22).



d) În melodiile din clasa dată este atestată și imixtiunea sporadică a unor formule ternare. În exemple precum *Hora*, *Hora spoitorilor*, (A1, nr. 5, 29) observăm procedeul de divizionare ternară:

la nivelul pătrimii



și la nivelul optimii.



În repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord am descoperit câteva melodii *Ca la brează* care nu sunt caracteristice acestei zone. Fiind preluate de către lăutarii violoniști, aceste melodii au fost adaptate particularităților ritmice de *horă-bătută*. Spre exemplu melodia *Ca la breaza* (A1, nr. 118) denotă, sub aspect sincretic, formula amfibrahului, iar linia melodică este dominată de celule ritmice simple.

Melodiile de *hang* de asemenea pot fi considerate jocuri derivate de la *Bătută* [38, p. 72]. Aceste melodii, însă, au particularități ritmice, care nu există sau sunt rareori prezente în alte melodii de *joc*, motiv care ne-a determinat să le plasăm într-o clasă aparte.

Spre deosebire de melodiile din *clasa hora-bătută*, aspectul sincretic al *hangurilor* se caracterizează prin abundență de celule simple ale dipiricului (șirul ritmic caracteristic jocului bătutei nu prevalează). Organizarea ritmului poate fi expusă în măsura exclusivă de 2/4, într-un

tempo vioi între 140-160 pulsații pe minut. Pe lângă procedeele ritmice sincopate comune, întâlnite în clasa *hora-bătută*, în *hanguri* se evidențiază și formule ale dohmiacului ascendent – cu accentele plasate pe mijlocul și sfârșitul primei celule. De exemplu, melodia *Hangul* (A1, nr. 39 partea I-a).

Și sub aspect divizionar, de asemenea, observăm unele trăsături specifice. Astfel, jocurile de *hang* se caracterizează printr-o bogată pulsație motorică lineară, bazată pe șiruri de șaisprezecimi. Sunt întâlnite adesea cezuri melodice de tip semnal sonor, pe un sunet alungit, prin legato de durată, desfășurat pe parcursul mai multor măsuri, care au și rol de legătură între părțile formei arhitectonice. Cu o prezență redusă este diviziunea ternară la nivelul pătrimii.

Clasa melodiilor de *sârbă* se caracterizează printr-un ritm impetuos, cu tendința predominantă a timpului primar de pătrime în diviziune ternară, însă deseori, în țesătura sa ritmică, *sârba* cooptează formule divizionare binare, caracteristice *bătutei* (fenomen de interferență menționat cu referire la clasa *hora-bătută*). Pentru *sârbă* este caracteristic un tempo variat, ritmul poate fi inclus în măsura de 2/4, evoluând între 160 și 220 de pulsații pe minut.

Aspectul sincretic în melodiile de *sârbă* scoate în evidență unele particularități ale acestei clase, de exemplu, formulele ritmice de piric, dipiric sau spondeu, predominant în diviziune ternară.

Un element caracteristic structurii ritmice în melodiile de *sârbă* este și cumularea unităților ritmice din presupusul spondeu. Ca urmare, constatăm frecvența doimilor atât la începutul propoziției ritmice, cât și în semicadențe sau cadențe finale. Mai mult decât atât, la sfârșitul propoziției ritmice se produce alungirea unității ritmice prin valori de două și mai multe doimi – *Sârba* (A1, nr. 100). În acest caz mai frecvent se alungește formula ritmică de anapest și spondeu.

Sporadic se întâlnesc formule sincopate, în mare parte reprezentate de amfibrah – cu accentul plasat pe mijlocul primei celule și mai puțin de dohmiac descendent – cu accentul plasat pe sfârșitul primei celule, sau dohmiacul ascendent – cu accentele pe mijlocul și pe sfârșitul primei celule.

Procedeele de îmbinare ale acestor formule sincopate în melodiile de *sârbă* sunt realizate în diverse variante, întâlnite autonom și mai rar mixt, constituind șiruri ritmice. Spre exemplu, amfibrahul se combină cu: spondeu în *Sârba* (A1, nr. 101 partea a II-a); anapest în *Șapte săptămâni de post* (A1, nr. 115); dipiricul în *Sârba*, *Sârba auzită de la Tudor Căldare* (A1, nr. 80 partea I-a și a II-a, 82 partea I-a). Pot fi întâlnite și combinații, cum sunt: dublarea formulelor de amfibrah cu anapest sau dipiric în *Sârba*, *Ciurul*, *Șapte săptămâni de post* (A1, nr. 101 partea a II-a, 110 partea I-a, 112 partea a II-a); triplarea formulei de amfibrah cu dipiric sau anapest în: *Sârba lui Gonciaruc*, *Ciurul* (A1, nr. 83 partea a II-a, 110); dublarea consecutivă a amfibrahului

la începutul propoziției în *Sârba* (Anexa 1, nr. 77 partea a III-a); dublarea consecutivă a amfibrahului la sfârșitul propoziției în *Sârba de la Grinăuți* (A1, nr. 86).

Dohmiacul descendent se atestă: la începutul propoziției în *Sârba* și *Sârba lui Goncearuc* (A1, nr. 70 partea a II-a, 83 partea a II-a); dublu, situat la începutul propoziției în *Sârba* (A1, nr. 66 partea I-a); dohmiacul descendent situat la sfârșitul propoziției în *Sârba lui Nicolae Blajinu* (A1, nr. 81 partea a II-a). Uneori strofa muzicală în melodiile de *sârbă* este alungită până la 8 celule ritmice, fapt care a determinat identificarea dohmiacului descendent triplu în melodia *Cimpoiul* (A1, nr. 109 partea I-a).

Aspectul divizionar al melodiilor de *sârbă* este prezent prin formule ritmice caracteristice, menționate mai devreme, dar și formule sincopate, predominând optimea cu punct și șaisprezecimea.

Clasa *horă mare* include melodii care se caracterizează prin unități de timp divizibile după principiul ternar. Ritmul poate fi încadrat în măsura de 6/8, având la bază două unități metrice fundamentale de pătrime cu punct, articulate în diviziune ternară. Tempoul este regulat, variind între 60 și 100 de unități pe minut.

În ceea ce privește aspectul sincretic, la nivelul sistemelor ritmice, aceste melodii au, pe de o parte, tangențe cu sistemul *giusto-silabic*, de la care împrumută formule ritmice hexasilabice, însă, caracterul acestora, simetric și regulat, le face clasificabile în sistemul *orchestic*. Aspectul sincretic al acestor melodii este reprezentat de formule simple binare cu grupuri ternare precum iambul, troheul și tribrahul. Pe de altă parte, în aceste melodii se întâlnesc tangențe la nivel de sistem ritmic și cu sistemul *aksak*, în care predomină raportul dintre unitățile ritmice de 2/3 sau de 3/2. Menționăm aceasta, deoarece, în melodiile de *horă mare* se observă un raport variabil de 1/2 sau 2/3 care creează senzații de ritm punctat.

În urma contopirii formulelor simple, în aceste melodii se nasc formule compuse simetrice, ca: troheu dublu (ditroheu), diiamb, antispast, coriamb, tribrah dublu; iar adeseori apar și formule ritmice asimetrice, constituite dintr-o celulă binară și una ternară cu structura 2+3 sau 3+2 de tipul troheu + tribrah; iamb + tribrah; tribrah + troheu. Formula caracteristică tuturor melodiilor este troheul dublu (ditroheu).

Ca rezultat al alternării formulelor compuse simetrice și asimetrice sus-numite, se formează serii ritmice care stau la baza structurii acestor melodii. Astfel, observăm mai multe modalități de îmbinare a formulelor ritmice, și anume:

a) îmbinarea formulelor cu structura 2+2, 2+1+1 sau 1+1+2, care constituie forma propozițiilor melodice în următoarele tipologii:

- 2 (tribrah și troheu) + 2 (troheu dublu) în *Hora, Hora, Hora mare*, (A1, nr. 122, 123 partea a II-a, 127 partea a II-a);

- 2 (troheu dublu + antispast sincopat, cu accentul pe mijlocul celulei) în *Hora* (A1, nr. 119 partea I-a);
 - 2 (coriamb) + 1 (troheu dublu) + 1 (antispast sincopat, cu accentul pe mijlocul celulei) în *Hora* (A1, nr. 119, partea II-a);
 - 2 (tribrah și troheu) + 1 (coriamb) + 1 (troheu dublu) în *Hora* (A1, nr. 121 partea a II-a);
 - 1 antispast + 1 diiamb + 2 troheu dublu în *Hora* (A1, nr. 124 partea I-a);
 - 2 (troheu dublu + tribrah și troheu) în *Hora mare* (A1, nr. 129 partea I-a) și inversarea ei în *Hora mare* (A1 , nr. 130);
- b) îmbinarea formulelor cu structura 3+1 sau 1+3:
- 3 (tribrah și troheu) +1 (troheu dublu) în *Hora de la Edineț* (A1, nr. 132, părțile I-a și a II-a);
- c) cu formula dublă în centrul propoziției (1+2+1):
- 1 (troheu + tribrah) + 2 (tribrah + troheu) + 1 (antispast) în *Hora din Iabloana*, (A1, nr. 133 partea I-a).

În aceste melodii sunt prezente într-un mic număr și formele sincopate cu accentul deplasat pe mijlocul primei celule (amfibrah) în două ipostaze de manifestare: formele sincopate cu accentul deplasat pe mijlocul primei celule ritmice simetrice în antispast în *Hora moldovenească* (A1, nr. 136, partea I-a); formele sincopate cu accentul deplasat pe mijlocul primei celule ritmice asimetrice în iamb+tribrah în *Hora de la Pererâta* (A1, nr. 131 partea a II-a). Un rol important îl au și timpii alungiți în seria ritmică, cum este în *Hora mare* (A1, nr. 129 partea a III-a).

Aspectul divizionar în clasa melodiilor *hora mare* se caracterizează prin formule ritmice dominante, punctate intens, având la bază valorile ritmice ale optimii cu punct și șaisprezecimii. De exemplu, *Hora, Hora, Hora de la Pererâta* (A1, nr. 122, 124, 131) etc.

Mai rar se întâlnesc imixtiuni ale diviziunilor ternare. Pot fi observate diviziuni de triolete la nivelul pătrimii și optimii în formula trohaică, de exemplu în melodiile *Hora, Moldoveneasca, Hora Moldovenească* (A1, nr. 122, 135, 137); diviziunea ternară la nivelul optimii este caracteristică și melodiei *La scos dansul* (A1, nr. 143 partea a III-a), în care persistă divizionarea ternară în formula tribrahică.

Un loc aparte în *Melodiile de joc* îl ocupă clasa *polca*, melodii care se caracterizează prin tipul coregrafic, numit convențional *De doi*. Jocul de *polcă* (dans de origine occidentală, care a pătruns în folclorul românesc încă la sfârșitul sec. XIX, a fuzionat cu ritmica specifică de *horă-bătută*, preluând în melodica sa atât moduri, cât și procedee interpretative, formule melodice specifice muzicii autohtone. „În procesul interpretării, lăutarii au tratat polca sub semnul similitudinii cu trăsăturile stilistice ale bătutei, fapt ce a condus la îmbogățirea arsenalului său de

expresie cu diverse formule sincopate și accente specifice în contratimp. Imaginea polcii s-a înrădăcinat atât de puternic în tradiția băștinașilor, încât a ajuns să fie invocată cu apelative ce trimit la identitatea culturală locală, precum „polca din bătrâni”, „polca veche”, „polca bătrânească” sau „polca moldovenească”. Toate aceste fenomene ilustrează rolul important al polcii în evoluția culturii muzicale a românilor. Ca element al tradiției, polca a intrat „într-un joc hermeneutic, al interpretărilor și evaluărilor succesive”, dând naștere unui amplu proces de variație și creație. S-a produs absorbția, integrarea și valorificarea acestui gen muzical pe plan local. Polca a devenit „obiectul circulației, funcționării și negocierii contextuale” (...). Putem spune că suntem la etapa când s-a realizat omologarea culturală a acestui tip de dans european” [40, p. 37]). Polca face parte din sistemul ritmic *divizionar* bazat pe izocronie, de tip nesincopat, numit în literatura de specialitate și „ritm drept” [66, p. 50]. Tempoul moderat și tendința de accelerare caracteristică apropie *polca* de *bătută*. Din aceste considerente, melodiile din clasa *polca* au multe particularități ritmice comune și cu cele din sistemul *orchestic*. Astfel, constatăm în cele trei exemple prezența formulelor sincopate de amfibrah, caracteristice sistemului *orchestic*. Iar în ceea ce privește aspectul divizionar, melodiile de *polcă* se caracterizează prin formule specifice, cel mai frecventă fiind:



Acestea sunt întâlnite în părțile introductive sau finale, fiind prezente practic în toate exemplele (intro din *Polca auzită la Larga*; intro și coda din *Polca din Iabloana*; coda din *Polca*) (A1, nr. 149, 150, 151).

Melodiile de joc din clasa *ostropăț* au structura ritmică specifică sistemului *aksak*, care poate fi încadrat în măsura de 7/16 și, mai rar, de 7/8, bazat pe principiul bicroniei. Aceste melodii au la bază două durate aflate în raport asimetric una față de alta, diferența cantitativă constituind 2/3, iar pulsația optimii poate avea de la 130 până la 200 unități pe minut.

Melodii de joc de tip *ostropăț* se întâlnesc în cadrul ceremonialului nupțial (*Zestrea*), la obiceiurile de an nou (*Căluțul*) și la hora satului (*Merișorul*).

Formula ritmică de bază a acestor melodii este de tip asimetric, având raportul 2:3, cu o structură stabilă ternară



Acest raport de 2:3 este predominant în melodiile din clasa *ostropăț*. Totuși, în unele exemple, întâlnim pe parcursul desfășurării melodiei și inversarea raportului, adică 3:2, cum este, de exemplu, în melodia *Merișorul* (A1, nr. 146).

La nivel de celulă ritmică se produce divizarea unităților ritmice și anume:

– timpul alungit se întâlnește în forma divizionară de optime și șaisprezecime sau invers.

Un exemplu în acest sens este melodia *Merișorul* (A1, nr. 147), în care sunt ambele versiuni. Timpul alungit se atestă și prin trei șaisprezecimi, cum este, de exemplu, în *Băsmăluța* (A1, nr. 148 partea I-a).

– divizarea prin șaisprezecimi se produce și în cadrul celorlalte unități ritmice, fie simultan – ca în *De zestre* (A1, nr. 145), fie singular – ca în *Merișorul* (A1, nr. 146).

Aspectul divizionar și-a pus amprenta în melodiile de *ostropăț* prin comasarea primelor două unități ritmice și înlocuirea lor cu o formulă ritmică punctată de optime cu punct și șaisprezecime, cum este, de exemplu, în melodia *De zestre* (A1, nr. 145).

La nivelul seriilor ritmice, în cadrul *melodiilor de joc* din clasele analizate, constatăm atât structuri izomorfe, cât și heteromorfe, deși se remarcă predominanța seriilor ritmice heteromorfe. Iar la nivelul creației întregi, structura ritmică este heteromorfă, respectiv îmbinarea diferitor serii ritmice.

Astfel, în urma analizei efectuate, am constatat că structura ritmică a *melodiilor de joc* din repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord constituie un fenomen multidimensional, care se axează pe elemente caracteristice ritmului muzicii instrumentale și a celei vocale tradiționale, ce reprezintă stilul nou și vechi și se integrează în sistemele ritmice *orchestic*, *divizionar* și *aksak*. Aceste sisteme ritmice se atestă în grupul *melodii de joc* atât în stare pură, cu toate particularitățile lor, cât și în variante cu fuziuni de elemente specifice sistemului ritmic divizionar occidental.

3.2. Structura sonoră

Etnomuzicologia tratează sistemele sonore ca semnale ale evoluției în timp și spațiu a gândirii muzicale, marcă a anumitor etape în dezvoltarea concepției artistice: de la etape preliminare, bazate pe sisteme simple, premodale, de tipul bi-, tri-, tetra-, sau pentatonic, cu un număr mic de sunete și posibilități reduse de combinare, până la etape evaluate spre sisteme complexe, heptacordice, modale și tonale, cu posibilități sporite de combinare [37, p. 33-34].

În literatura etnomuzicologică românească sunt cunoscute mai multe modele de clasificare, realizate după principii concrete și aplicate în studierea structurii melodice a folclorului muzical. Plecând de la multitudinea clasificărilor sistemelor sonore și de la particularitățile repertoriului muzical studiat, vom realiza o analiză a *melodiilor de joc*, evidențiind în cadrul structurii lor:

– sisteme pentatonice și pentacordice.

– sisteme hexacordice.

– sistemul heptacordic cu moduri diatonice și cromatice.

În urma analizei *melodiilor de joc*, am evidențiat sistemele sonore caracteristice, constatând o diversitate de variante combinatorii care se întâlnesc în melodiile de joc din zona folclorică cercetată, ținând cont de specificul de origine instrumentală sau vocală a acestora.

Din punct de vedere al caracterului desfășurării discursului muzical, structura sonoră a melodiilor se caracterizează printr-o îmbinare a mișcărilor ascendente și preponderent ondulatorii. Sunt specifice salturi pe intervale diatonice de 2m, 2M, 3m, 3M și, în special, 4P. Mai rar, pot fi întâlnite salturi diatonice pe 5P, 6m, 6M, 7m și 8P. Sunt prezente și salturi pe intervale ca 2 mr, întâlnite, de regulă, în modurile cromatice și mult mai rar pe 4 mr. sau 5 mș. și 7 mș.

Substanța modală diatonică se manifestă în melodiile de joc cercetate sub două aspecte: a. dominarea unui singur mod în melodie; b. imixtiunile modale (termen utilizat pentru prima dată în etnomuzicologia națională de Vasile Chiseliță). În cadrul melodiilor de joc modurile se manifestă atât în forma lor naturală de existență, cât și prin prezența diferitor trepte mobile, care, putem presupune că au apărut ca rezultat al influenței occidentale, și în special al armonizării melodiilor. Inflexiunile și planul funcțional flexibil în unele melodii de *horă*, *bătută*, *sârbă*, *horă mare*, *polcă*, *hang* sunt pregătite de mișcări pe arpegii, adesea ornamentate cromatic cu sunete mobile.

Vom studia melodiile de joc din repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord, luând ca bază sistemul heptacordic, prezent în toate variantele combinatorii ale acestuia. Celelalte sisteme sonore menționate vor fi tratate ca sisteme satelit ale heptacordiilor, întâlnite în textura muzicală.

Modul ionic. Printre melodiile care se construiesc integral pe modul ionic în forma sa naturală numim: *Hora moldovenească* (A1, nr. 3) din clasa *horă-bătută*; *Merișorul* și *Merișorul* (A1, nr. 146, 147) din clasa *ostropăț*; *Hora* și *Hora moldovenească* (A1, nr. 119, 135) din clasa *horă mare*. Remarcăm complexitatea structurii sonore prin schimbarea modală intensă pe parcursul melodiei, spre exemplu: trecerea dintr-un mod natural precum cel ionic într-un mod mixolidic, lidic, eolic. Această gândire modală nu este subminată de structura tonală, determinată de specificul acompaniamentului armonic, care s-a dezvoltat sub influența muzicii occidentale. Mai mult decât atât, se știe că lăutarii din sec. XIX – începutul sec. XX nu respectau rigorile armoniei clasice, lucru care se întâmplă frecvent și în prezent. Astfel, o serie de melodii în care domină modul ionic se caracterizează prin raporturi modale flexibile și inflexiuni, care se manifestă diferit. De exemplu:

1. raportul modal autonom între părțile componente ale melodiilor l-am descoperit în exemplul *Ciurul* (A1, nr. 12), în care părțile a II-a și a III-a ale melodiei formează un raport modal autonom al ionicului de pe SOL și a mixolidicului de pe RE.

2. raportul modal în interiorul părților componente l-am atestat în exemplele: *Hora*, *Hora*, *Hora* și *Hora mare* (A1, nr. 120, 122, 123, 127), care constituie variante ale unei melodii, unde, în interiorul părții I-a, este prezent ionicul de pe SOL și eolicul de pe LA, iar în exemplele *Hora* și *Hora* (A1, nr. 122, 123), datorită mobilității tr. a IV-a în segmentul eolicului, putem presupune tendința spre cromaticul I. Același raport modal la nivelul părților îl descoperim și în exemplele *De scos dansul din casă* și *La scos dansul* (A1, nr. 142, 143).

De asemenea, în melodiile axate pe modul ionic, am constatat și prezența diferitor trepte mobile, cel mai frecvent întâlnit fiind modul ionic cu tr. a IV-a mobilă. În aceste melodii, structura modală are o tendință spre lidic, însă, datorită instabilității sonore a tr. a IV-a, acestea nu pot fi incluse în grupul melodiilor de mod lidic. De altfel, mobilitatea tr. a IV-a în exemplele ce vor urma se manifestă diferit. În unele cazuri, aceasta constituie o treaptă componentă a șirului sonor reprezentând modul, alteori cromatic – în mare parte pregătind o mișcare lină pentru tr. a V-a. Adesea, melodiile reprezentative pe modul ionic conțin și alte trepte mobile, care apar pe parcursul desfășurării discursului muzical, în sectoare dezvoltate pe secvențe ascendente sau descendente.

Astfel, melodiile care se constituie integral pe modul ionic cu tr. a IV-a mobilă sunt: *Șapte săptămâni de post* (A1, nr. 112), completate de melodiile de *polcă*, precum *Polca auzită la Larga* (A1, nr. 149), care se caracterizează printr-o cromatizare acută pe segmentele sonore ale gamei cromatice, ori prin trepte mobile ascendente în desfășurare ascendentă și descendente în desfășurare descendentă în *Polca din Iabloana* (A1, nr. 150).

Ca și în melodiile axate pe modul ionic în stare naturală, în cele construite pe ionicul cu tr. a IV-a mobilă descoperim prezența raportului funcțional autonom între părțile componente. Spre exemplu, în melodia *Polca* (A1, nr. 151), în care structura modală respectivă este păstrată, în partea a II-a are loc o inflexiune în ionicul cu tr. a IV-a de pe RE, iar în partea a III-a și a IV-a în ionicul cu tr. a IV-a mobilă de pe DO și revenirea în codă la starea modală inițială (de pe SOL).

De asemenea, atestăm inflexiuni realizate în interiorul părților, cum ar fi în unele exemple din clasa *sârba*, cum este *Sârba din Chetrosu* (A1, nr. 88) cu melodiile în mod ionic cu tr. a IV-a mobilă, în care, în partea a II-a se produce o inflexiune în ionicul de pe DO și revenirea la starea inițială pregătită de o punte pe un pasaj melodic caracteristic cromaticului I de pe DO. Același procedeu, însă realizat pe o inflexiune a mixolidicului de pe RE și revenirea la starea modală inițială printr-un pasaj melodic caracteristic cromaticului III, descoperim în melodia *Sârba din Mălăiești* (A1, nr. 87).

Un plan funcțional flexibil și raport modal în interiorul părților componente am constatat și în unele melodii din clasa *horă-bătută*, de exemplu în *Țărăneasca din Coteala* (A1, nr. 37), în care observăm prezența ionicului cu tr. a IV-a mobilă în partea I-a, iar în părțile a II-a și a III-a raportul modal caracteristic (mixolidic de pe RE și SOL și ionic cu tr. a IV-a mobilă de pe SOL) în interiorul părților.

Deseori, treptele mobile auxiliare care nu se integrează în structura modală constatată apar ca rezultat al desfășurării melodice pe secvențe descoperite, spre exemplu: în partea a II-a a melodiei *Sârba* (A1, nr. 72), având tr. a IV-a, a V-a și a VI-a mobile.

În exemplele axate pe modul ionic se încadrează și melodii, ca *Sârba* și *Hora mare* (A1, nr. 70, 129), care în partea a III-a sunt în modul ionic cu tr. a VI-a mobilă (major armonic). La fel, în melodia *Sârba* (A1, nr. 56), constatăm ionicul de pe SOL cu tr. a VI-a coborâtă și eolicul de pe LA cu cadențe frigice, care indică prezența cromaticului II.

Modul lidic. Melodiile incluse în acest subgrup modal sunt într-un număr foarte restrâns. De altfel, în aceste melodii nu am constatat fluctuații modale interne.

Modul mixolidic. Melodiile din această sferă modală se disting prin pendularea sonoră între mixolidic și ionic. Exemplele muzicale examinate nu pot fi caracterizate ca fiind pe imixtiuni modale, deoarece, cum am menționat mai sus, pregnanța modală respectivă ne indică spre grupul modal din care fac parte melodiile. Aceste relații sonore se reflectă în melodiile modului mixolidic prin următoarele caracteristici:

1. în melodiile construite pe modul mixolidic nu se atestă raporturi modale flexibile și inflexiuni tipice ca în melodiile construite pe modul ionic, fiind păstrată baza/sunetul pilonul de pe SOL;

2. în melodiile construite pe modul mixolidic se întâlnesc pasaje sonore descendente pe un heptacord mixolidic, de regulă, în zonele cadențiale mediane și finale, spre exemplu, în unele melodii de *sârbă*, cum este și *Sârba* (A1, nr. 71);

3. în melodiile construite pe modul mixolidic desfășurarea melodică se termină pe cadențe ionice pregătite de subtonul FA#. În calitate de exemplu este melodia *Tropoșica* (A1, nr. 8);

4. influența modului ionic în melodiile construite pe mixolidic este reflectată și în prezența tr. a IV-a mobile, identificată în următoarele exemple: *Bătuta feciorilor*, *Hangul*, *Sârba*, *Șapte săptămâni de post*, *Băsmăluța* (A1, nr. 35, 42, 69, 115, 148). Se întâlnește și mixolidic cu tr. I și a IV-a mobile în melodiile *Sârba* (A1, nr. 76) și *Sârba* (A1, nr. 101) și mixolidic cu tr. a II-a și a IV-a mobile în melodia *Sârba* (A1, nr. 77).

Modul eolic. După cum am menționat mai devreme, formele de acompaniament, textura modală, principiile de organizare sonoră întâlnite în modurile majore sunt caracteristice și pentru modul eolic. Astfel, melodiile construite pe modul eolic pot fi :

1. în formă naturală, ca spre exemplu în melodia *De zestre* (A1, nr. 145), în care am descoperit raportul modal autonom în interiorul părților, fiind prezent eolicul de pe MI cu sectoare ale acestuia și pe LA;

2. cu mobilitatea treptelor. Se întâlnesc următoarele varietăți:

a. melodii cu tr. a IV-a mobilă, care, după principiul construcției intervalelor, tind a se integra în tetracordul superior, pe modul cromatic I, însă din cauza instabilității tr. a IV-a, ele nu pot fi integrate. În calitate de exemplu poate servi melodia *Fudula* (A1, nr. 19);

b. melodii cu tr. a VII-a mobilă (minor armonic), de ex. *Hora spoitorilor* (A1, nr. 29);

c. melodii cu tr. a IV-a și a VII-a mobile, de ex. *Sârba, Frumușica, Frumușica* (A1, nr. 67, 113, 114). Mobilitatea treptelor în melodiile construite pe eolic, produc frecvent și raporturi modale, de regulă în interiorul părților, stimulând apariția de inflexiuni în alte moduri. Deseori, melodiile care au aceste caracteristici se evidențiază prin raportul modal al eolicului de pe MI și LA. Mai rar pot fi întâlnite și alte varietăți, spre ex.: în partea a III-a a melodiei *Hora de la Pererâta* (A1, nr. 131), se atestă un sector în care domină ionicul, astfel, putem presupune prezența unui substrat al sistemului major-minor; iar melodia *La scos dansul* (A1, nr. 144) se caracterizează prin desfășurarea melodică în partea a I-a a unui pentacord cromatic SI-DO-RE#-MI-FA#, presupus de noi ca fiind substrat al cromaticului II de pe SI;

d. melodii pe eolic cu tr. a III-a mobilă, cum este în ex. *Sârba* (A1, nr. 73);

3. cu un rol deosebit al cadențelor. În aceste melodii putem întâlni atât modalități tradiționale ale desfășurării melodice, caracteristice modurilor menționate, cât și procedee armonice preluate din muzica occidentală, precum:

a. cadențe eolice, caracterizate prin prezența subtonului RE, ca în ex. *Sârba* (A1, nr. 63);

b. cadențe frigice, caracterizate prin prezența în zona cadențială a tr. a II-a mobile descendentă, ca în ex.: *Sârba, Sârba bătrânească, Hora* (A1, nr. 68, 103, 121);

c. cadențe armonice, prevalente în melodiile modului eolic. Ținând cont de desfășurarea melodică, cadențele armonice în melodiile pe eolic se pot rezolva prin două modalități. Prima modalitate o constituie desfășurarea melodică descendentă în zona cadențială, care poate fi lină sau pe mișcări reprezentate de regulă pe secvențe/salturi de secunde pregătite de subtonul RE#. A doua modalitate o constituie cadențele pregătite de tetracordul ascendent SI-DO-RE#-MI, ca în ex. *Hangul* (A1, nr. 44). Adeseori, în melodiile construite pe eolic putem întâlni prezența cadențelor armonice și eolice în aceeași melodie, ca în ex. *Sârba din Iabloana, Hora mare* (A1, nr. 91, 128 etc.);

d. cadența melodică poate fi întâlnită mai rar, fiind caracterizată prin prezența unui tetracord ascendent SI-DI#-RE#-MI, ca în ex. *Bătuta din Dondușeni* (A1, nr. 34 partea a III-a).

Imixtiuni modale diatonice. Melodii în sistemul major-minor paralel. Diversitatea acestor melodii este destul de mare, fiind confirmată atât prin raportul modal între părțile componente, stimulate de un șir de sunete mobile care pregătesc inflexiunile modale în zonele cadențiale și în interiorul părților. În melodiile folclorice nu vom atesta raportul modal major-minor și minor-major menționat în literatura muzicologică modernă [49, p. 182-191]. Vom pune accent doar pe diverse forme și modele de exprimare sonoră a acestora. Astfel, imixtiuni modale diatonice pot fi construite în melodiile de joc pe:

1. Moduri diatonice în formă naturală în sistemul major-minor paralel (ionic și eolic), care sunt prezente, de exemplu, în melodiile: *Chiriac*, *Galațul*, *Sârba zorilor*, *Moldoveneasca*, *Coasa* (A1, nr. 17, 18, 102, 104, 116).

Un alt grup de melodii cu caracteristici ale sistemului major-minor se deosebesc prin raportul modal variat. Astfel, în melodia *Hora lăutărească* (A1, nr. 4) întâlnim formule ale raportului modal dublu (vom utiliza acest termen având în vedere raportul modal major-minor de pe SOL și MI și totodată raportul unuia (sau ambelor) din modurile acestuia, de pe SOL sau MI, cu alt mod): 1. ionicul de pe SOL cu ionicul de pe RE; 2. ionicul de pe SOL cu eolicul de pe LA.

Mai rar pot fi întâlnite relații modale în sistem major-minor cu raport modal simplu. În melodia *Ciopârlanul* (A1, nr. 9), de exemplu, descoperim relația pronunțată a lidicului în SOL și a eolicului în LA. Ca substrat transpare acusticul I în SOL datorită insistenței FA becarului în substanța sonoră.

2. Un rol important în melodiile în sistem major-minor îl au și treptele mobile, fiind prezente tr. a IV-a și a VII-a mobile. De altfel, noi formule ale modurilor nu descoperim în textura sonoră a *melodiilor de joc*. Aici sunt prezente modurile ionic și eolic, ele diferențiindu-se doar prin raportul modal, variantele combinatorii ale acestuia fiind următoarele:

- a. ionic și eolic cu tr. a IV-a mobilă în melodia *Hora de la Moara de Piatră* (A1, nr. 20);
- b. ionic cu tr. a IV-a mobilă și eolic cu tr. a VII-a mobilă în exemplele *Sârba*, *Sârba de la Seliște*, *Sârba* (A1, nr. 61, 89, 106); iar în *Sârba* (A1, nr. 62) apare și cadența frigidă;
- c. eolic cu tr. a VII-a mobilă și ionic în melodiile *Sârba din Pelinia*, *Sârba de la nord*, *Hora* (A1, nr. 90, 117, 124);
- d. eolic cu tr. a IV-a, a VII-a mobile și ionic cu tr. a IV-a mobilă în exemplul *Sârba de concert* (A1, nr. 94).

3. Pe lângă acestea, adesea, în melodiile de stil nou, cum sunt unele melodii de virtuositate, spre ex.: *Sârba de concert*, *Sârba de concert*, *Sârba de concert*, *Sârba de concert* (A1, nr. 93, 95, 96, 97), pot fi întâlnite și alte trepte mobile, care apar în funcție de susținerea și ornamentarea armonică a acompaniamentului instrumental. De altfel, substanța sonoră a acestor melodii este influențată considerabil și de ornamentarea cromatică a unor pasaje armonice, intervale

caracteristice sau arpegii ornamentate cromatic care nu accentuează textura modală, tinzând spre gândirea tonală occidentală. Spre exemplu, melodia *Hangul de la Coteala* (A1, nr. 54) se constituie pe relațiile sonore ale sistemului major-minor, în același timp fiind bogat ornamentată cu secțiuni ale gamei cromatice.

4. De asemenea, un rol important în melodiile în sistem major-minor revine cadențelor, de regulă, acestea fiind eolice, armonice și melodice. În melodiile analizate, în mare parte descoperim diverse tipuri de cadențe prezente în substanța sonoră a aceleiași melodii. Mai rar putem întâlni melodii în sistemul major-minor cu cadența frigidă, observate în special în cadențele finale ale melodiilor *Hora moldovenească*, *Trandafirul*, *Jocul călușarilor*, *Hora moldovenească*, *Moldoveneasca* (A1, nr. 2, 15, 16, 134, 137).

Printre *Melodiile de joc* am descoperit și relații modale în **sistemul major-minor omonim**, care pot fi întâlnite:

1. între părțile componente, atestate în melodia *Sârba Hop, lele, hop* (A1, nr. 100), în care părțile I-a și a II-a se constituie pe un eolic, cu cadența frigidă de pe MI, iar partea a III-a – pe un ionic de pe MI (omonim) cu tr. a IV-a și a VII-a mobile, cu cadențele frigide;

2. la nivelul motivului, în partea a III-a a melodiei *Hora moldovenească* (A1, nr. 136), observăm raportul modal al ionicului de pe SOL cu un sector pe tetracord SIb-LA-SOL-FA# caracteristic eolicului cu tr. a VII-a mobilă.

De asemenea, am descoperit câteva melodii, în care sistemul sonor se axează pe o sinteză/alternanță a două moduri minore aflate în raport de terță mică. În exemplele *Hora*, *Bătuta din Dondușeni* (A1, nr. 5, 34) constatăm raportul modal al eolicului de pe MI cu o secvență a acestuia de pe SOL. Iar în melodia *Hangu-n doi* (A1, nr. 49) descoperim relații modale în raport dublu, respectiv relații modale în sistem major-minor omonim cu ionicul și eolicul de pe SOL și relații modale în sinteză/alternanță a două moduri minore aflate în raport de terță mică, eolicul de pe SOL și MI.

Cromaticul I. Melodiile care au o structură sonoră bazată pe moduri cromatice constituie combinații mult mai complexe față de cele diatonice. În aceste melodii se întâlnesc imixtiuni pe moduri diatonice și cromatice; moduri cromatice și moduri diatonice pe sistemul major-minor; moduri cromatice și moduri diatonice pe sistemul major-minor omonim; moduri cromatice și moduri diatonice pe sistem major-minor în care sistemul sonor se axează pe o sinteză/alternanță a două moduri minore aflate în raport de terță mică, moduri cromatice mixte, pentatonii, pentacordii sau hexacordii cromatice care constituie segmente ale modurilor cromatice. De asemenea, în *melodiile de joc*, modurile cromatice se întâlnesc în stare pură, cu o mobilitate redusă a treptelor, iar uneori, acestea (modurile) își fac prezența prin segmente sonore

caracteristice incomplete. Menționăm că în melodiile cu o astfel de structură sonoră, elementele specifice sistemului tonal sunt mult mai pronunțate decât în melodiile heptacordice diatonice.

Ca și în melodiile pe heptacordii diatonice, substanța modală cromatică în *melodiile de joc* cercetate se manifestă sub două aspecte: a. dominarea unui singur mod în melodie; b. imixtiunile modale (termen utilizat în etnomuzicologia națională de Vasile Chiseliță). De asemenea, acestea pot fi întâlnite atât în forma lor naturală, cât și prin prezența diferitor trepte mobile. Melodii care se constituie în stare naturală pe cromaticul I (a) sunt: *Hangul* (A1, nr. 39, 46); *Hora* (A1, nr. 125), iar exemplele *Hangul de la Edineț*, *Sârba* (A1, nr. 53, 80) sunt pe cromaticul I cu tr. a VII-a inferioară mobilă și cadențele armonice pregătite de subtonul RE# inferior.

Diversitatea producerii imixtiunilor modale în melodiile pe heptacordii cromatice este destul de mare, fiind prezente raporturi modale atât între părțile componente, stimulate de sunete mobile care pregătesc inflexiunile modale în zonele cadențiale, cât și în interiorul părților. Astfel, imixtiuni modale pe cromaticul I cu un mod diatonic între părțile componente pot fi întâlnite în următoarele variante:

a. cromaticul I (a) și ionic în melodiile *Ursăreasca*, *Joc de doi*, *Sârba lui Nicolae Blajinu*, *Sârba de la nord* (A1, nr. 10, 36, 81, 85);

b. cromaticul I (a) și mixolidic cu tr. IV mobilă în creațiile *Hangul* (A1, nr. 45);

c. cromaticul I și eolic în melodia *Ciurul* (A1, nr. 110). În unele melodii pe imixtiuni modale ale cromaticului I și eolic, observăm prezența cromaticului în zonele cadențiale, de regulă, situat în pasaje descendente caracteristice cu cadențe armonice pregătite de subtonul RE#, ori tetracordul armonic ascendent ca în melodiile *Sârba* (A1, nr. 66), *Sârba* (A1, nr. 79) și *Sârba din Briceni* (A1, nr. 84).

Și raportul modal autonom poate fi întâlnit în interiorul părților. În melodia *Opinca* (A1, nr. 23) se constată prezența modului eolic de pe MI și de pe SI, și cromaticul I (a) de pe MI, iar în partea a IV-a a acestei melodii se produce o modulație pe cromaticul I (a) de pe SI.

Imixtiunile modale pe cromaticul I (a) se produc și în sistemul major-minor omonim, observat atât în interiorul părților componente în melodia *Moldoveneasca racilor* (A1, nr. 138), în care relațiile sonore sunt pe cromaticul I (a) și ionic, cât și între părțile componente, ca în exemplele *Trei lemne*, *De trei ori în jurul mesei* (A1, nr. 111, 139).

Imixtiuni pe modul cromatic I (a) și sinteza/alternața a două moduri minore aflate în raport de terță mică identificăm în melodiile *Hora spiccato*, *Sârba* (A1, nr. 30, 65), raportul modal constituind eolicul de pe MI și cromaticul I (a) de pe SOL.

Cromaticul II. Melodiile în care substanța sonoră reprezintă cromaticul II (a) sunt *Hora lăutărească* (A1, nr. 6), *Hora lăutărească* (A1, nr. 7), *Sârba* (A1, nr. 58). Spre deosebire de melodiile din alte sfere modale, în exemplele pe cromaticul II nu depistăm abateri esențiale ale

substanței sonore, constatăm doar pendulări ne semnificative ale treptelor a VI-a și a VII-a. Cadențele mediane și finale frecvente în aceste melodii sunt pregătite de subtonul FA sau FA# pe tetracordul descendent SI-LAb-SOL-FA#(FA) rezolvat, de regulă, pe tr. a I-a a modului.

Imixtiunile modale în melodiile pe cromaticul II se produc fiind combinate atât cu moduri diatonice, cât și cu moduri cromatice, care își fac prezența în melodii pe părți integrale ori pe sectoare melodice plasate, în special, în zona cadențială. Astfel, pot fi întâlnite următoarele variante:

a. imixtiuni pe cromaticul II (a) și (i) de pe SOL și un pentacord RE-DO-SI-LA-SOL de pe SOL în melodia *Sârba mărunțică* (A1, nr. 99). De asemenea, melodiile *De trei ori în jurul mesei*, *În jurul mesei*, *Când se scoate mireasa din casă* (A1, nr. 139, 140, 141), având intonații melodice comune (reprezentând tiparul aceleiași melodii interpretate de diferiți lăutari violoniști) se constituie pe ionicul de pe SOL și cromaticul II (i) de pe RE. Pe același raport modal am observat în *Sârba* (A1, nr. 57) o imixtiune a ionicului armonic de pe SOL care pregătește prin cadența cromatică cromaticul II (a) de pe SOL;

b. imixtiuni pe cromaticul II (i) și modul mixolidic de pe SOL am constatat în melodia *Ursul* (A1, nr. 14), iar în exemplul *Sârba* (A1, nr. 59) imixtiuni pe cromaticul II (i) și eolicul armonic de pe DO.

c. imixtiuni pe moduri cromatice. Astfel, melodia *Hora* (A1, nr. 1) reprezintă o imixtiune modală a cromaticului II (a) și (i) de pe SOL și a cromaticului I (a) și (b) de pe FA. În exemplul *Sârba lăutărească* (A1, nr. 108), imixtiunile respective se constituie pe cromaticul II (a) de pe SOL și un cromatic I (a) de pe FA cu cadențele pregătite de subtonul FA inferior.

d. imixtiuni modale duble în sistem major-minor omonim am descoperit în melodia *Garofița* (A1, nr. 107), care se constituie: 1. pe eolic și frigid de pe MI; 2. pe mixolidic cu tr. a I-a și a IV-a de pe SOL cu cadența frigidă de pe MI și un cromatic II (a) de pe MI.

e. imixtiuni pe cromaticul II, care se axează pe o sinteză/alternanță a două moduri majore aflate în raport de terță mică, am descoperit în melodia *Hora pe loc* (A1, nr. 25), în care substanța modală din părțile I-a, a II-a și a III-a se încadrează în cromaticul II (a) de pe SOL, iar partea a IV-a a aceleiași melodii pe cromaticul III (b) cu tr. a VII-a mobilă de pe SIb.

Cromaticul III. Deși acest mod nu este caracteristic zonei Moldovei [98, p. 130], totuși, am întâlnit un grup de melodii construite pe acest mod. Putem presupune că prezența acestuia este determinată de mai mulți factori: migrația masivă a românilor dintr-o zonă în alta, libera circulație a lăutarilor până spre sfârșitul celui de-al doilea război mondial și, evident, schimbul firesc de experiență și de repertoriu între lăutarii din diferite zone folclorice, fapt confirmat chiar de lăutarii din zona de nord, care ne-au relatat despre colaborările profesionale intense cu lăutarii din stânga Prutului, cât și cu cei din Muntenia și Transilvania. Chiar dacă în perioada sovietică

un dialog profesional direct era imposibil, lăutarii din zona de nord nu au fost privați totalmente de accesul la muzica folclorică din stânga Prutului, deoarece au avut posibilitatea să asculte, fie și pe ascuns, posturile de radio românești.

Cromaticul III este prezent pe întregul demers melodic sau pe anumite sectoare ale melodiei în *Hora furtună*, *Sârba*, *Sârba*, *Sârba auzită la Tudor Căldare*, *Sârba lui Gonțearuc* (A1, nr. 31, 74, 75, 82, 83). Menționăm că în aceste melodii este caracteristică mobilitatea tr. a VII-a și mai rar tr. a IV-a, ceea ce ne indică spre versiunea (a) a cromaticului III. Sunt prezente și imixtiunile modale care pot fi întâlnite în următoarele combinații:

a. cromaticul III (c) de pe SOL cu tr. a VII-a mobilă și ionic de pe RE și SOL în melodia *Bătuta* (A1, nr. 32);

b. cromaticul III (a/c) de pe SOL și LA în exemplul *Ca la caval* (A1, nr. 21). În ambele pasaje bazate pe modul cromatic III în melodie este evitată tr. a VII-a, de aceea ambele versiuni (a/c) ale cromaticului sunt valabile.

c. imixtiuni modale cromatice în sistemul major-minor, pe cromatic I (a) de pe MI cu cromaticul III (a) de pe SOL, descoperim în melodiile: *Încălcita*, *Hora lui Toader*, *Bătuta de la Prut*, *Sârba în doi* (A1, nr. 24, 27, 33, 92).

d. imixtiuni pe moduri cromatice am descoperit în melodia *Hangul de la Edineț* (A1, nr. 52), în care partea I-a este un cromatic III (c), iar în partea a III-a este acusticul III.

Cromaticul IV este prezent în *melodiile de joc* prin următoarele combinații de imixtiuni:

a. *Hora Bătrânească* (A1, nr. 26) imixtiune pe acusticul III cu cromaticul IV (b);

b. prin imixtiuni modale ale ionicului, eolicului și cromaticul IV (b) în melodiile *Sârba*, *Hora mare* (A1, nr. 78, 126).

3.3. Structura arhitectonică

În *melodiile de joc* din repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord am constatat o mare varietate a sistemelor ritmice și sonore. Același fenomen îl observăm și în cadrul structurii arhitectonice. Vom analiza structura arhitectonică a melodiilor cercetate la două niveluri: macro- și microstructural. „*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*” [84, p. 201]. Astfel, la nivel macrostructural, vom studia procesul desfășurării discursului muzical, a succesiunii și relațiilor dintre părțile componente ale acestuia, iar la nivel microstructural vom descoperi modalități de

creare și de combinare ale elementelor constitutive, adică vom urmări „viața” interioară a unei melodii și modul de creare a arhitectonicii ei în ansamblu.

La nivel macrostructural distingem melodii care au forme mono- și pluripartite, respectiv bi-, tri-, tetra-, penta-, hexapartite etc. În cadrul acestor structuri, adeseori se întâlnesc la începutul, între părțile componente sau la sfârșitul creației, secvențe muzicale de diverse dimensiuni, care îndeplinesc funcția de introducere, punte sau încheiere (codă). Ele pot fi construite atât pe materialul intonațional al melodiei, cât și independent de acesta.

Vom menționa că în procesul interpretării, în special la nivel macrostructural, deseori, melodiile cu forme mono-, bi-, tri- și tetrapartite (A, AB, ABC și ABCD), integrate într-un ritual, se repetă de un număr n de ori la discreția interpretului sau în funcție de procesul desfășurării ritualului. De altfel, se știe că melodia populară “este o scurtă plăsmuire muzicală, pe care cântărețul o repetă de câte ori are nevoie, ca să ajungă la capătul unui text poetic” [51, p. 16], în cazul nostru la sfârșitul unei manifestări folclorice. De aceea, forma creațiilor va fi privită ca o sinteză a componentelor constitutive ale melodiei în relație directă cu contextul existențial al acesteia.

Este cunoscut faptul că limbajul muzical folcloric și elementele sale de expresie sunt explorate și valorificate după anumite legi și procedee de alcătuire a discursului muzical, stabilite de practică, pentru exteriorizarea unui conținut. Elementele de bază, *celula* și *motivul*, se organizează în *fraze* și *perioade muzicale*. În melodiile instrumentale, de obicei, *celula* corespunde unei măsuri. Aceasta, fiind asociată cu altele sau repetată, dă naștere motivului muzical. *Fraza* este unitatea superioară motivului și poate fi constituită din 4 măsuri (faza mică) și 8-16 măsuri (faza mare). *Perioada* se constituie din două sau mai multe fraze, repetate sau diferite.

Astfel, la nivel microstructural, frazele, motivele și celulele se caracterizează prin plasticitate, care se manifestă, de regulă, în zonele cadențiale, prin procedeele de variație și improvizare, transpoziție pe secvențe ascendente și/sau descendente la intervale mai frecvente de 4p, 5p, 8p, creând modulații sau reluarea în alt registru. În unele melodii, în special de *sârbă* și *hang*, am descoperit extinderea discursului muzical prin repetarea consecutivă a unui motiv sau a unei celule, sau prin opriri pe un sunet lung care, de obicei, poate dura de la două până la patru măsuri (în unele melodii pot fi și mai lungi). Am găsit fraze ce reprezintă un șir melodic de până la 20 de măsuri (ex. *Sârba*, A1, nr. 68), un rezultat al improvizației, care iese din tiparul tradițional pătrat.

Melodiile de joc din repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord se încadrează în sistemul formei fixe, respectiv: 1. melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și

microstructural; 2. melodii cu formă cvazi-liberă la nivel macrostructural și cu formă fixă la nivel microstructural.

Melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și microstructural se întâlnesc în majoritatea creațiilor din categoria *melodii de joc*, fiind reprezentate de toate tipurile arhitectonice: de la mono- până la pluripartite. Melodiile pe care le-am inclus în acest grup se caracterizează, la nivel microstructural, printr-o structură simetrică a frazelor constitutive, respectiv: fraze de tip 4+4 măsuri – fraze mici, și 8+8 măsuri – fraze mari. Deseori, în literatura etnomuzicologică prin fraze mari se subînțeleg structuri care variază între 8 și 16 măsuri. În cazul studiului nostru, structurile de 8 măsuri persistă în melodiile cu formă fixă la nivel macro- și microstructural, iar cele de 8 și mai multe măsuri vor fi observate în special în melodiile cu formă cvazi-liberă.

Simetria existentă în relația dintre fraze nu exclude o cvazi-libertate în îmbinarea elementelor la nivel macrostructural și microstructural. În continuare vom analiza *melodiile de joc* ținând cont de numărul și ordinea succesiunilor părților, evidențiind câteva tipuri de melodii care au diferite forme.

Melodiile monopartite se caracterizează printr-o structură simetrică, preponderent binară, la nivel microstructural, constituită, de regulă, pe fraze mici eterogene în raportul de 2:2, cum este în exemplele *Zestrea* și *Merișorul* (A1, nr. 145, 147), care au o astfel de structură arhitectonică, pe care o reprezentăm grafic în felul următor:

$$\begin{array}{c} \underline{\text{A}} \quad . \quad - \text{ (A1, nr. 147)} \\ \underline{a+a_v+b+b_v} \\ 4+4+4+4 \end{array}$$

Vom respecta și în continuare aceleași principii de prezentare grafică a structurii arhitectonice a melodiilor. Cu literă mare (A) vom indica părțile constitutive, cu literă mică (a) – fraza, cu literă mică prim (a1) – motivul și cu cifre – numărul de măsuri.

În exemplul *Hora* (A1, nr. 122), discursul muzical/melodic se încadrează în aceeași formă, dar are și o formulă introductivă:

$$\begin{array}{c} \text{intro} + \underline{\text{A}} \quad . \\ \underline{a+a_v+b+b_v} \\ 4+4+4+4 \end{array}$$

Melodiile pluripartite (bi-, tri-, tetra- etc.) se caracterizează printr-o structură simetrică, preponderent binară, omogenă a părților componente. În aceste tipuri am inclus melodiile care se construiesc pe aceleași principii arhitectonice, diferențiindu-se prin numărul părților componente.

În melodiile bipartite și tripartite întâlnim diferite modalități de expunere și combinare a elementelor la nivel microstructural. Astfel, frazele componente ale părților pot fi expuse identic sau variat, pe fraze mici sau mari (cu structură simetrică a+a în raportul de 1:1). În cele ce urmează vom evidenția următoarele variante de structură arhitectonică:

– melodii bipartite – *Trandafirul, Chiriac, Băsmăluța* (A1, nr. 16, 17, 148), cu următoarea structură:

$$\begin{array}{c} \underline{A} + \underline{B} \text{ sau } \underline{A} + \underline{B} \\ \underline{a+a} \quad \underline{b+b} \quad \underline{a+a} \quad \underline{b+b_v} \\ 4+4 \quad 4+4 \quad 8+8 \quad 8+8 \end{array}$$

– melodii tripartite – *Hora spoitorilor și La scos dansul* (A1, nr. 29, 144):

$$\begin{array}{c} \underline{A} + \underline{B} + \underline{C} \quad (\text{A1, nr. 144}) \text{ sau } \underline{A} + \underline{B} + \underline{C} \text{--} (\text{A1, nr. 29}) \\ \underline{a+a} \quad \underline{b+b} \quad \underline{c+c} \quad \underline{a+a} \quad \underline{b+b_v} \quad \underline{c+c} \\ 4+4 \quad 4+4 \quad 4+4 \quad 8+8 \quad 8+8 \quad 8+8 \end{array}$$

Întâlnim creații cu formă fixă și raportul de 1:1 al frazelor în care sunt prezente formulele cu funcție de introducere, punte și încheiere (coda). Printre acestea evidențiem melodia *Hora* cu următoarea structură (A1, nr. 123):

$$\begin{array}{c} \text{intro} + \underline{A} + \underline{B} \\ \underline{a+a_1} \quad \underline{b+b_c} \\ 4+4 \quad 4+4 \end{array}$$

În melodiile din acest grup se constată tendința de amplificare a formei la nivel microstructural, determinată de o dublare a frazelor mici și mari a+a+a+a pe un raport simetric dublu de 2:2, fiind păstrat tiparul formei la nivel macrostructural:

$$\begin{array}{c} \underline{\underline{A}} + \underline{\underline{B}} \\ \underline{a+a_{(1)} \text{ sau tr} + a+a_{(1)} \text{ sau tr}} \quad \underline{b+b_1+b+b_1} \\ 4+4+4+4 \quad 4+4+4+4 \end{array}$$

De exemplu, în:

– melodii bipartite (AB) – *Ochiul drăgăicuței, Jocul călușarilor, Hora mare, Hora din Iabloana, Hora moldovenească, Merișorul* (A1, nr. 11, 15, 127, 133, 134, 146):

$$\begin{array}{c} \underline{\underline{A}} + \underline{\underline{B}} \\ \underline{a+a_c+a+a_c} \quad \underline{b+b_c+b+b_c} \\ 4+4+4+4 \quad 4+4+4+4 \end{array}$$

– melodii tripartite (ABC) – *Hora moldovenească, Hora bătrânească, Bătuta din Dondușeni, Hangul din Râșcani, Când se scoate mireasa din casă* (A1, nr. 3, 26, 34, 51, 141):

$$\begin{array}{ccc} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} + \underline{\quad C \quad} & - & \text{Hora moldovenească (A1, nr. 3).} \\ \underline{a+a_c+a+a_c} & \underline{b+b_c+b+b_c} & \underline{c+c_c+c+c_c} \\ 4+4+4+4 & 4+4+4+4 & 4+4+4+4 \end{array}$$

– melodii tetrapartite (ABCD) – *Bătuta* (A1, nr. 32):

$$\begin{array}{ccccc} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} + \underline{\quad C \quad} + \text{punte} + \underline{\quad D \quad} & & & & \\ \underline{a+a_c+a+a_c} & \underline{b+b_c+b+b_c} & \underline{c+c_c+c+c_c} & & \underline{d+d+d+d} \\ 4+4+4+4 & 4+4+4+4 & 4+4+4+4 & 4 & 4+4+4+4 \end{array}$$

– melodii pentapartite (ABCDE) – *Ruseasca* (A1, nr. 38).

După același principiu al dublării frazelor pe raportul 2:2 sunt construite melodiile pluripartite care conțin și ele formule introductive, punte și de încheiere. Spre exemplu, între părțile creației:

– melodii bipartite – *Hangul, Hangul, Hangu-n doi, Hangul de le nord* (A1, nr. 40, 44, 49, 50);

$$\begin{array}{c} \text{intro} + \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} + \text{coda} - \text{Hangu-n doi (A1, nr. 49)} \\ \underline{a+a_c+a+a_c} \quad \underline{b+b_c+b+b_c} \\ 4+4+4+4 \quad 4+4+4+4 \end{array}$$

sau în interiorul părților:

$$\begin{array}{c} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} \quad - \text{Hangul (A1, nr. 50)} \\ \underline{a+a+a_1+a_1} \quad \text{punte} \underline{b+b_c+b+b_c} \\ 4+4 \quad 4+4 \quad 4 + 4+4+4+4 \end{array}$$

– melodii tetrapartite – *Hangul* (A1, nr. 42);

$$\begin{array}{ccccccc} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} + \text{punte} \underline{\quad C \quad} + \text{punte} + \underline{\quad D \quad} + \underline{\quad E \quad} + \underline{\quad F \quad} + \underline{\quad G \quad} & & & & & & \\ \underline{a+a_v+a+a_c} & \underline{b+b_v+b+b_c} & \underline{c+c_v+c+c_c} & \underline{d+d_v+d+d_c} & \underline{e+e_v+e+e_c} & \underline{f+f_v+f+f_c} & \underline{g+g_v+g+g_c} \\ 4+4+4+4 & 4+4+4+4 & 2 & 4+4+4+4 & 4 & 4+4+4+4 & 4+4+4+4 & 4+4+4+4 & 4+4+4+4 \end{array}$$

Printre melodiile cu formă fixă am descoperit creații care constituie o structură asimetrică la nivel microstructural. Astfel, în exemplul *Sârba evreiască* (A1, nr. 98), cu forma tripartită, raportul numeric al frazelor conținute în părțile componente este de 3:2:2:

$$\begin{array}{c} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} + \underline{\quad C \quad} \\ \underline{a+a_1+a_v} \quad \underline{b+b_c} \quad \underline{c+c_{vc}} \\ 8+8+8 \quad 8+8 \quad 8+8 \end{array}$$

Melodia bipartită *Hora* (A1, nr. 119), constituie o augmentare în sens ascendent pe raportul de 1:2 al frazelor, reprezentată grafic în felul următor:

$$\begin{array}{c} \text{Intro} \quad + \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} \\ \underline{\quad a \quad} \quad \underline{b+b_c} \\ 4 \quad 4+4 \end{array}$$

Evidențiem și melodii construite pe fraze mici sau mari și constituite după principiul *structurii simetrice duble în sens ascendent* în raportul de 1:2 al frazelor:

– melodii bipartite – *Hangul din Pererâta, Sârba, Barza, Sârba bătrânească, Sârba moldovenească, Șapte săptămâni de post, Hora* (A1, nr. 55, 56, 71, 103, 105, 115, 121, 126) au următoarea structură:

$$\begin{array}{c} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} \quad \text{sau} \quad \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} \\ \underline{a+a} \quad \underline{b+b_c+b+b_c} \quad \underline{a+a_v} \quad \underline{b+b+b+b} \\ 4+4 \quad 4+4+4+4 \quad 8+8 \quad 8+8+8+8 \end{array}$$

– melodii tripartite – *Sârba* (A1, nr. 62):

$$\begin{array}{c} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} + \underline{\quad C \quad} \\ \underline{a+a} \quad \underline{b+b} \quad \underline{c+c+c+c} \\ 8+8 \quad 8+8 \quad 8+8+8+8 \end{array}$$

În creațiile cercetate am observat și melodii, care se constituie din fraze mici sau mari organizate inversat principiului precedent (recurent sau retrograd) [110, p. 35], cu o *structură simetrică dublă în sens descendent* în raportul de 2:1 al frazelor:

– melodii bipartite – *Sârba, Moldoveneasca* (A1, nr. 64, 137):

$$\begin{array}{c} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} ; \\ \underline{a+a_1+a+a_1} \quad \underline{b+b_1} \\ 8+8+8+8 \quad 8+8 \end{array}$$

– melodii tripartite – *Ursăreasca* (A1, nr. 10), în raportul de 2:1:1 al frazelor:

$$\begin{array}{c} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} + \underline{\quad C \quad} ; \\ \underline{a+a_c+a+a_c} \quad \underline{b+b_c} \quad \underline{c+c_c} \\ 4+4+4+4 \quad 4+4 \quad 4+4 \end{array}$$

– melodii tetrapartite – *Sârba* (A1, nr. 108), în raportul de 2:2:1:1 al frazelor, poate fi ilustrată grafic astfel:

$$\begin{array}{cccc} \underline{\quad A \quad} + & \underline{\quad B \quad} + & \underline{\quad C \quad} + & \underline{\quad D \quad}; \\ \underline{a+a_1+a+a_c} & \underline{b+b_v+b+b_v} & \underline{c+c_v} & \underline{d+d_{vc}} \\ 8+8+8+8 & 8+8+8+8 & 8+8 & 8+8 \end{array}$$

Se întâlnesc și melodii constituite din fraze mici sau mari cu *structură simetrică dublă cu diminuare în interiorul părților*:

– melodii tripartite – *Hangul* (A1, nr. 41), cu raportul 2:1:2 al frazelor:

$$\begin{array}{ccc} \underline{\quad A \quad} + & \underline{\quad B \quad} + & \underline{\quad C \quad}; \\ \underline{a+a_c+a+a_c} & \underline{b+b_c} & \underline{c+c_c+c+c_c} \\ 4+4+4+4 & 4+4 & 4+4+4+4 \end{array}$$

– melodii tetrapartite – *Hora lui Toader, Hangul de la Edineț* (A1, nr. 27, 52) cu raportul 2:1:1:2 sau 2:2:1:2:

$$\begin{array}{cccc} \underline{\quad A \quad} + & \underline{\quad B \quad} + & \underline{\quad C \quad} + & \underline{\quad D \quad}. - (A1, nr. 27). \\ \underline{a+a+a+a} & \underline{b+b_v} & \underline{c+c} & \underline{d+d_v+d+d_v} \\ 4+4+4+4 & 4+4 & 4+4 & 4+4+4+4 \end{array}$$

Datorită specificului interpretării lăutărești, care implică improvizația, aspectul concertant și cel de virtuozație, formele analizate anterior în funcție de măiestria interpretului, deseori, se extind creând structuri pluripartite. Aceste structuri pluripartite pot să se construiască în baza unei periodicități exacte a părților componente sau aleatoric, schema formei reprezentând aceleași tipuri menționate mai sus. Astfel, printre formele cu periodicitate exactă a părților la nivel macrostructural distingem două versiuni.

În primul caz se produce *o repetare exactă la nivel macrostructural*, spre exemplu:

– melodii bipartite (ABAB) – *Hora de la Moara de Piatră, Hangul, Sârba, Sârba din Iabloana, Coasa, Polca din Iabloana* (A1, nr. 20, 40, 79, 91, 116,150) etc.

– melodii tripartite (ABCABC) – *Sârba, Frumușica* (A1, nr. 66, 113) etc.

În al doilea caz se produce *o repetare a unei părți sau a câtorva consecutiv*, spre exemplu:

– melodii bipartite (ABA sau ABABA) – *Hangu-n doi, Sârba, Hora mare* (A1, nr. 49, 60, 128) etc.:

$$\begin{array}{cc} \underline{\quad A \quad} + & \underline{\quad B \quad}. \\ \underline{a+a_1+ a+a_1} & \underline{b+b_1+ b+b_1} \\ 4+4+4+4 & 4+4+4+4 \end{array}$$

– melodii tripartite (ABCA sau ABCAB) – *Hora mare, De trei ori în jurul mesei, De scos nunta din casă, La scos dansul* (A1, nr. 130, 139, 142, 143) etc.:

 A + B + C . – (A1, nr. 130)

a+a+a+a b+b+ b+b c+c+c+c

4+4+4+4 4+4+4+4 4+4+4+4

Pot fi întâlnite și formule, precum cea din melodia *Hora de concert* (ABCBC) (A1, nr. 28), constituită pe fraze mari.

– melodii tetrapartite (ABCD A+coda) – *Hora spiccato* (A1, nr. 30) ilustrată grafic astfel:

 A + B + C + D . + coda

a+a b+b_v c+c d+d_{vc}

8+8 8+8 8+8 8+8 8

O altă grupă de melodii cu structură cvazi-liberă la nivel macrostructural și fixă la nivel microstructural *se construiesc pe principiul succesiunii aleatorice a părților*. Și în această grupă de melodii constatăm aceleași principii de organizare arhitectonică, diferențiindu-se prin varietatea combinării frazelor simetrice și asimetrice:

Fraze simetrice

– melodii bipartite – *Sârba* (A1, nr. 63)

 A + B .

a+a+a+a b+c+b+d+b+c+b+d

8+8+8+8 6+6+6+6+6+6+6

– melodii tripartite – *Sârba* (A1, nr. 61 – ABCBCBC):

 A + B + C .

//:a+a_v:// //:b+b_v+b_{tr}+c:// //:d+d_v+d+d_v://

8+8 4+4+4+4 8+8+8+8

– melodii tetrapartite – *Sârba de concert, Polca* (A1, nr. 97 – ABCBA₁, nr. 151 – ABACABADA+coda):

 A + B + C + D – *Polca* (A1, nr. 151)

//:a+av:// //:b+b_v:// //:c+c₁:// //:d+d://

4+4 4+4 8+8 8+8

– melodii pentapartite – *Hangul* (A1, nr. 43 – ABCDABDABEABAAD+coda):

<u>A</u>	+	<u>B</u>	+	m.s.m	+	<u>C</u>	+	<u>D</u>	+	m.s.m.	+	<u>E</u>
<u>/:a+a://</u>		<u>/:b+b://</u>				<u>c+c</u>		<u>/:d+d://</u>				<u>/:e+e://</u>
4+4		4+4		4		8+8		4+4		4		4+4

– melodii hexapartite – *Hangul* (A1, nr. 47 ABCDEFECA+coda);

<u>A</u>	+	<u>B</u>	+	<u>C</u>	+	m.s.m.	<u>D</u>	+	<u>E</u>	+	m.s.m.	<u>F</u>
<u>a+a</u>		<u>b+b</u>		<u>c+c</u>			<u>d+d</u>		<u>e+e</u>			<u>f+f₁</u>
8+8		8+8		8+8		4	8+8		8+8		4	12+12

– melodii heptapartite – *Sârba* (A1, nr. 106 – ABCDEFGABCD)

<u>A</u>	+	<u>B</u>	+	<u>C</u>	+	<u>D</u>	+	<u>E</u>	+	<u>F</u>	+	<u>G</u>
<u>a+a₁</u>		<u>b+b</u>		<u>c+c₁</u>		<u>d+d_c</u>		<u>e+e</u>		<u>f+f</u>		<u>g+g</u>
16+16		8+8		8+8		8+8		8+8		20+20		8+8

Fraze asimetrice

– melodii tripartite, ca *Sârba*, *Sârba* (A1, nr. 59 – ABCABC; nr. 65 – AA1BAA1BAA1B+coda):

<u>A</u>	+	<u>A1</u>	+	<u>B</u>
<u>a+a</u>		<u>b+b_v</u>		<u>c+c_v</u>
20+20		15+15		10+10

– melodii hexapartite – *Hangul* (A1, nr. 48 – ABCABDEFDEFEFDE+coda), cu forma:

m.s.i.	+	<u>A</u>	+	<u>B</u>	+	m.s.m.	+	<u>C</u>	+	m.s.m.	+	<u>D</u>	+	m.s.m.	+	<u>E</u>	+	<u>F+E_{tr}</u>
		<u>a+a_v</u>		<u>b+b</u>				<u>c+c_{au}</u>				<u>d+d_v</u>				<u>/:e+e_c+e://</u>		<u>f+e_{tr}+e_{tr}</u>
5		8+8		8+8		4		5+4		4		4+4		4		4+4+4		8+4+4

Prin urmare, în clasele *melodiilor de joc* constatăm prevalența anumitor forme arhitectonice, dictată de specificul structurii ritmice, al sistemelor sonore. Acestea solicită de la lăutari capacități interpretative și improvizatorice excelente. În cadrul acestor forme întâlnim, pe de o parte, structuri deja cristalizate, tradiționale, am spune clasice, de tipul bi-, tri, tetrapartite, pe de alta, o mare parte o constituie modelele arhitectonice în care predomină principiul cvazi-liber în construirea melodiilor, fenomen determinat de arta interpretativă lăutărească.

3.4. Concluzii la capitolul 3

Având în vedere rezultatele studiului analitic al sistemelor ritmic, sonor și arhitectonic ale *melodiilor de joc*, putem formula concluziile de mai jos.

1. Din punct de vedere funcțional, semantic și structural *Melodiile de joc* reprezintă o mare varietate de creații. Sub aspect structural, luând drept criteriu de bază elementul ritmic, am delimitat următoarele clase de melodii, care includ melodii *rituale* și *nerituale*: *horă-bătută*, *hang*, *sârbă*, *hora mare*, *ostropăț*, *polcă*.

2. Structura ritmică a *melodiilor de joc* din repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova constituie un spectru multidimensional, care se încadrează, pe de o parte, în sistemele ritmice *orchestic*, *divizionar* și *aksak*, iar pe de altă parte, implică elemente caracteristice sistemului divizionar. Aceste sisteme ritmice se manifestă în grupul *melodiilor de joc* evidențiate atât în stare pură cu toate particularitățile respective, cât și în diverse combinații, având ca bază tiparul metric și raportul celulelor originale. Astfel, pentru melodiile din clasa *horă-bătută* sunt specifice formulele ritmice ale dipiricului în stare pură și în combinație cu dactilul și anapestul. Aspectul divizionar se manifestă prin predominarea șaisprezecimilor. În clasa melodiilor de *sârbă* constatăm predominarea formulelor ritmice de tip dipiric în diviziune ternară. Pentru aceste melodii este caracteristic și ritmul punctat în formula optime cu punct și șaisprezecime. În clasa melodiilor de *hang* atestăm prevalența absolută a dipiricului în diviziune pe șaisprezecimi. Melodiile din clasele *horă-bătută*, *sârbă* și *hang* se caracterizează prin frecvența moderată a formulelor sincopate de tip amfibrah. O formulă ritmică sincopată deseori întâlnită în clasele sus-numite este dohmiacul descendent iar, mai rar, dohmiacul ascendent prezent în câteva exemple din clasele *sârbă* și *hang*. Pentru melodiile din clasa *hora mare* sunt caracteristice unitățile de timp divizibile după principiul ternar, predominantă fiind formula binară de iamb, iar dintre formulele compuse – troheul, fapt care a determinat crearea unei mari varietăți de serii ritmice. În melodiile din clasa *polcă* prevalează aspectul divizionar în măsura de 2/4 și unele formule ritmice inițiale și finale caracteristice, construite din pătrime, optime cu punct și șaisprezecime, două optimi și pătrime. În clasa *ostropăț*, ritmul se axează pe formula ternară cu timpul trei alungit. Totuși, pe parcursul melodiilor, în unele creații am descoperit plasarea timpului alungit la începutul formulei ritmice. Putem presupune prezența acestui fenomen ca urmare a influenței melodiilor preluate din alte zone românești.

3. O altă particularitate a structurii ritmice din grupul *melodiilor de joc* este îmbinarea eclectică a formulelor melodice caracteristice diferitor *melodii de joc* și din celelalte clase de melodii, particularitate determinată de mai mulți factori, și anume: influența muzicii occidentale, interacțiunea intensă a diferitor zone folclorice, tendința lăutarilor de a crea melodii noi prin

combinarea formulelor melodice specifice diferitor tipuri de dans. Un fenomen observat în urma analizei structurii ritmice este procesul de dezafectare a repertoriului vechi prin dispariția treptată a melodiilor caracteristice de *bătută* și/sau contopirea lor cu melodiile de *horă*.

4. În sistemele sonore ale *melodiilor de joc* am constatat o varietate de combinații pe structuri modale simple și complexe. Acestea se integrează în sistemul sonor heptacordic al modurilor diatonice și cromatice, identificate într-o serie de combinații caracteristice. Pe lângă combinațiile enumerate din sistemul heptacordic am descoperit și combinații mixte ale acestuia cu substratul sonor al *sistemelor pentatonice* și *pentacordice* și/sau al *sistemelor hexacordice*, pe care le-am tratat ca sisteme satelit, la nivelul formelor integrate în melodii, acestea fiind constituite între părțile componente, respectiv, unele fiind de tip heptacordic, iar altele de tip penta- sau hexacordic.

5. Printre modurile diatonice atestate mai des sunt modurile ionic, mixolidic, eolic cu treptele a IV-a și a VII-a mobile. Melodiile construite pe modurile diatonice majore deseori au cadențele sau semicadențele în ionic, iar în cele construite pe moduri diatonice minore acestea sunt în eolic armonic și frigic. Cu toată influența muzicii occidentale și a structurilor ei tonale, menționăm în *melodiile de joc* un puternic strat modal.

6. *Melodiile de joc* construite integral pe moduri cromatice prezintă o frecvență a cromaticului I (a) și a cromaticului II (a) și (i). În cromaticul I (a) observăm preferința pentru sensibila inferioară cromatizată. Celelalte moduri cromatice, III și IV, se întâlnesc predominant sub forma imixtiunilor modale. Am constatat că fenomenul imixtiunilor modale este caracteristic pentru structura sonoră a *melodiilor de joc*. În cadrul imixtiunilor modale rareori este întâlnit acusticul III. Prezența modurilor acustice în *melodiile de joc* pentru vioară din zona folclorică studiată poate fi explicată, în primul rând, prin păstrarea unui strat vechi al culturii tradiționale, specific pentru repertoriul instrumentelor aerofone, cum sunt fluierul și cimpoiul, și preluat mai apoi în repertoriul pentru vioară, în al doilea rând, prin migrarea de repertoriu și melodii, caracteristică fenomenului lăutăriei, în acest caz putem presupune influența folclorului din Bucovina și din alte zone montane.

7. Varietățile arhitectonice ale *melodiilor de joc* din repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord se încadrează în sistemul formei fixe, respectiv: 1. melodii cu formă fixă la nivelurile macrostructural și microstructural; 2. melodii cu formă cvazi-liberă la nivel macrostructural și fixă la nivel microstructural. Melodiile cu formă fixă la nivelurile macrostructural și microstructural se întâlnesc în toate tipurile arhitectonice, de la monopartite până la pluripartite, iar melodiile cu formă cvazi-liberă la nivel macrostructural și fixe la nivel microstructural în creațiile tri- și pluripartite.

4. MELODII DE ASCULTARE

Melodiile de ascultare, din punct de vedere funcțional-semantic, le divizăm în două grupuri mari:

1. melodii *rituale* de ascultare;
2. melodii *nerituale* de ascultare.

Grupul *melodiilor de ascultare rituale* include creații din repertoriul de nuntă și din cel al obiceiurilor calendaristice. Din cadrul obiceiului nupțial evidențiem următoarele *melodii de ascultare rituale*:

- Cântecul ceremonial al miresei (*De îmbrăcat mireasa, La îmbroboditul miresei, La legatul miresei, La jelea miresei, La datul mâinii miresei* ș.a.);
- Vivatul (*La daruri*);
- De masă (*Cântec de masă, Cucu, De ascultat la masă* ș.a.);
- De pahar (*Pentru închinarea paharelor, Cântec de pahar, La închinarea paharului, De jucat paharul* ș.a.);
- Marșul (*Marș de nuntă, Marș, Marș, Marș*);
- De drum (*De jucat pe drum, Sară bună*);
- Când duce nașul acasă.

Cântecul miresei este o creație vocală, preluată în execuție instrumentală cu sau fără acompaniament de grup instrumental, cu caracter liric, lirico-dramatic, interpretată în cadrul a trei acte ritual-ceremoniale importante ale nunții tradiționale: la Îmbrăcarea miresei, la Iertăciunea tinerilor, la Legătoarea miresei. În prezent, dintre aceste trei acte ritual-ceremoniale își păstrează funcționalitatea Legătoarea miresei, preluând cântecele miresei din cadrul Îmbrăcării miresei și Iertăciunii. Cântecul miresei este un element tradițional nelipsit de la nunțile contemporane.

Vivat este o melodie instrumentală în caracter de dans, interpretată la Masa mare, deseori pentru fiecare nuntaș separat când se închină daruri.

De masă reprezintă o creație instrumentală de regulă în caracter de dans, interpretată la Masa mare.

De pahar este o creație instrumentală, interpretată la luarea paharelor de către nuntași spre sfârșitul Mesei mari.

O parte din melodiile sus-numite, interpretate la Masa mare, pot fi de origine vocală sau instrumentală. Multe din ele se întâlnesc și în afara cadrului nupțial. Fiind ritualizate, melodiile sunt integrate sincretic în anumite acte ritual-ceremoniale ale nunții. Printre acestea includem și

melodii specifice zonei, cum sunt: *huserul*, *șaiorul*, *oira*, *freilihul*. Titlurile acestor melodii au fost incluse în argoul lăutăresc prin intermediul conlucrării lăutarilor băștinași cu klezmerii („klezmeri” – bresle de muzicieni comunitari evrei, specialiști în deservirea nunților și petrecerilor familiale) [41, p. 101].

În literatura de specialitate, aceste melodii sunt descrise astfel: 1) „Evoluând în contextul nunții, acestea au fost adaptate, pe de o parte, funcției coregrafice ca melodii de dans, iar pe de alta – celei lirice ca melodii de vivat” [43, p. 36]; 2) funcția coregrafică a acestora este una „subiacentă”, ilustrând „un dans imitativ, mimetic” [38, p. 75]. Într-adevăr, în timpul execuției ele sunt însoțite de gesturi, mimică și diverse mișcări ce redau starea de voie bună, însă, acestea nu reprezintă un argument pentru a le considera melodii de joc. Dacă în folclorul muzical din stratul vechi *huserul*, *șaiorul*, *freilihul* și *oira* au fost melodii de ascultare, care făceau parte nemișlocit din cadrul nunții, atunci în zilele noastre aceste melodii pot fi interpretate la diverse manifestări culturale, cum sunt concertele și concursurile de muzică folclorică, adesea fiind adaptată și o coregrafie.

Cercetătorii etnomuzicologi explică etimologia denumirilor acestor melodii astfel: *husăși* – monedă, ban unguresc; *șair* – cântăreț, din arabă, ori, considerat dans de salon provenit sub influența culturii oficiale rusești (*galop*) [41, p. 103-104].

Huserul este o creație instrumentală, specifică zonei de nord a republicii, care ocupă un loc aparte în ceremonialul de nuntă. În repertoriile lăutarilor, aceste melodii erau considerate reprezentative, improvizatorice, prin care fiecare instrumentist își etala capacitatea interpretativă. Celelalte melodii numite mai sus sunt întâlnite mult mai rar.

Șaiorul se întâlnește în zonele de centru și de sud ale republicii (de exemplu, în repertoriul vestitului violonist Filip Todirașcu, găsim o colecție impunătoare de melodii din această specie).

Oira se întâlnește și în zona Bucovinei. Această melodie face parte din formele hibride de tipul ciclului binar, având o combinație de polcă/cadril-ostropă [38, p. 79].

Marșul este o creație interpretată instrumental pe tot parcursul ceremonialului nupțial de fiecare dată când sosesc oaspeții, uneori în cadrul drumurilor ceremoniale. Marșul marchează momentele importante în desfășurarea nunții. Interpretarea marșului poate să întrerupă orice melodie de dans sau cântec, fiind executat pentru a capta atenția celor prezenți asupra oaspeților nou-veniți, subliniindu-se astfel importanța fiecărui invitat la nuntă. Conform concepției populare, este deosebit de important atât pentru părinții miresei, cât și pentru cei ai mirelui, ca aceștia să salute fiecare invitat. Sub aspectul conținutului melodic se remarcă o anumită varietate de marșuri, unele pot fi interpretate numai cu ocazia nunții, altele reprezintă fragmente de marșuri militare, de cântece patriotice sau de cântece lirice adaptate ritmului de marș.

De drum – melodii de joc, interpretate în cadrul drumurilor ceremoniale, de regulă, în sistem ritmic aksak (asimetric), însoțite de strigături.

Când duce nașul acasă – creație instrumentală în ritm de dans, cu tempo moderat, având structură ternară, întâlnită în zona de nord a republicii. [41, p. 105]. Se interpretează la petrecerea nunilor la sfârșitul Mesei mari sau a nunții în general.

Grupul *melodiilor de ascultare nerituale* este reprezentat de melodii folclorice de cântec și doină.

Din punct de vedere structural, luând în calitate de criteriu de bază elementul ritmic, distingem următoarele clase de melodii de ascultare:

- melodii în caracter de dans;
- marșuri;
- melodii de tipul doinei și al derivatelor acestora: de origine instrumentală; de origine vocală;
- melodii de cântec propriu-zis.

În continuare vom analiza structura ritmică, melodică și forma caracteristică acestor clase de melodii din categoria *melodii de ascultare*.

4.1. Structura ritmică

Ritmul *melodiilor de ascultare* studiate se încadrează în sistemele *orchestic*, *divizionar*, *aksak*, *giusto-silabic* și *parlando-rubato*.

Creațiile din clasa *melodiilor în caracter de dans* se evidențiază prin forma *giusto*, chiar dacă nu presupun execuție coregrafică, cum este în cazul celor de joc. Ele pot fi clasificate în felul următor:

- în caracter de *horă-bătută*;
- în caracter de *sârbă*.

Melodiile *în caracter de horă-bătută* predomină în clasa *melodiilor în caracter de dans*, fiind reprezentate de *cântecul de masă*, *vivatul*, *freilihul*, *huserul*, *oira* și *horă rară* (una din varietățile stilistice ale *Horei mari*, a cărei melodie poate fi în ritm binar și ternar), răspândită în Bucovina și în zona de nord a Republicii Moldova. Melodiile sunt marcate de „un ritm binar, de o mișcare liniștită, într-un tempo preponderent lent, uneori moderat” [38, p. 71]). În această clasă includem și melodiile de virtuozi, cum sunt horele de concert (la fel și sârbele de concert vor fi incluse în clasa respectivă). De altfel, horele de concert au apărut în repertoriul lăutarilor din mediul urban încă pe la sfârșitul sec. XIX, fiind destinate în exclusivitate pentru interpretare la vioară. Crearea acestora a fost determinată de puternica influență occidentală din acea perioadă.

Melodica horelor de concert (dar și a sârbelor de concert) reprezintă moduri, formule melodice specifice muzicii folclorice și a speciei de dans respective. Menționăm că, în clasa *melodiilor în caracter de dans*, metrul este oscilatoriu, de regulă binar, care poate fi exprimat prin măsurile 2/4 sau 4/4, iar tempoul este între 80 și 210 de unități pe minut, variind de la o melodie la alta, în funcție de specia acesteia.

O particularitate a melodiilor în caracter de *horă-bătută* din această clasă este divizarea ternară cu sau fără îmbinarea cu cea binară (fenomen atestat și în *melodiile de joc* din acest grup):

– la nivelul pătrimii, cu o frecvență moderată, în special, în *cântecele de masă, freilihuri, husere*, ca melodiile *Freilih, Huser* (A1, nr. 161, 162 partea I-a), iar în exemplele *Huser* (A1, nr. 162) și *Huser* (A1, nr. 163), divizarea este destul de intensă, amintindu-ne de relația bătută-sârbă;

– la nivelul optimii (sau subdiviziunea ternară) poate fi observată în *cântecele de pahar, de masă și vivaturi*, cum sunt *Vivat, Vivat* (A1, nr. 152 partea a III-a, 154 partea I-a).

Structura ritmică a acestor melodii se axează pe șiruri de celule simple, cum ar fi spondeul, anapestul, dipiricul sau dactilul. În exemplul *Cucu* (A1, nr. 159) este prezentă formula sincopată de amfibrah.

Sub aspectul sistemului divizionar, în această clasă, *vivaturile* sunt melodii instrumentale care au o structură ritmică mai variată prin prezența șaisprezecimilor, notelor cu punct etc., iar în *freilihuri, șaiere* și *oira*, desenul ritmic este reprezentat predominant prin durate de pătrimi și optimi.

După structura ritmică, *melodiile de ascultare în caracter de sârbă* nu se deosebesc de cele din clasa *melodiilor de joc*. Însă, fiind destinate ascultării, ele se caracterizează prin tempo rapid și o densitate mai mare a desenului ritmic, datorită virtuozității interpretative.

Clasa *melodiilor de marș* se caracterizează, sub aspect ritmic, prin trăsături specifice:

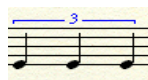
– majoritatea creațiilor conțin celule, motive, fraze cu funcție introductivă și finală de tip:



și mediane de tip:



– în aceste melodii se întâlnește divizarea ternară a celulelor ritmice binare de tip piric și spondeu. Sub aspectul sistemului divizionar, observăm prezența următoarelor elemente:



a) divizarea la nivelul doimii cu formula , spre exemplu în secțiunea trio a melodiei *Marș* (A1, nr. 176);

b) divizarea la nivelul pătrimii cu formula , cum ar fi melodiile *Marș* (A1, nr. 173), partea I-a și *Marș de nuntă* (A1, nr. 180), părțile I-a și a II-a;

c) divizarea la nivelul optimii cu formula  în: partea I-a a melodiei *Marș de nuntă* (A1, nr. 170) – măsura 16.

În *Marș* (A1, nr. 175) predomină trioletul (ceea ce ne amintește de melodiile de joc, și anume de relația ritmică între bătută și sârbă). Sub aspect divizionar, măsura caracteristică clasei melodiilor de marș este de 2/4. În melodiile de marș, prezența unor formule caracteristice altor tipuri de melodii poate fi explicată prin preluarea acestora din muzica tradițională de joc, dar și prin împrumutul de „melodii cu caracter oriental, cântece patriotice, cântece lirice, adaptate ritmului respectiv” [7, p. 27].

Creațiile din clasa *melodiilor de tipul doinei și derivatelor ei* se încadrează în sistemul ritmic *parlando-rubato*. Din aceste creații fac parte:

- a. melodii care reproduc originalul vocal (doina, doina-cântec, cântecul miresei);
- b. melodii care se îndepărtează de originalul vocal în urma tratării instrumentale;
- c. melodii de origine instrumentală.

În melodiile de origine vocală constatăm prezența elementelor caracteristice versului popular cântat, cum este tiparul metric, legătura cu silabele etc. Unul dintre factorii importanți care determină caracterul ritmului și specificul de ansamblu al acestor melodii este improvizația.

Structura ritmică a creațiilor analizate se particularizează prin doi factori:

1. posibilitățile tehnice ale instrumentului (vioara) la care sunt interpretate;
2. imaginația și capacitatea de improvizare a interpretului.

Melodiile de origine vocală din această clasă se caracterizează printr-o bogată ornamentare, prin varietate de expunere și tratare a tiparului octosilabic, reflectat în cadrul desenului ritmic. Sub influența factorilor sus-numiți adesea se produce o modelare a tiparului metric, îndepărtându-se de modelul inițial. Astfel, acesta devine mai flexibil în ceea ce privește structura desenului ritmic.

Există creații în care tiparul este păstrat de la începutul și până la sfârșitul expunerii melodiei. Printre acestea numim creațiile în tipar octosilabic ca *La legatul miresei*, *La îmbrobodit mireasa* și *Doina* (A1, nr. 182, 185, 188). În unele melodii am observat transformări ce au creat un model destul de îndepărtat de tiparul original, producându-se deseori oscilații între tiparul metric care variază în augmentare și diminuare, concomitent în aceeași creație, spre exemplu melodia *La datul mâinii miresei* (A1, nr. 191).

În unele melodii se observă o amplificare a recitativului cadențial de tip *recto-tono*, expus în diverse formule ale desenului ritmic, lărgind seria în raportul de 2:1 sau, în unele cazuri, divizionarea ternară la nivelul pătrimii (particularități comune cu sistemul *orchestic*) în creațiile: *La legatul miresei*, *La dezlegatul miresei*, *La îmbrobodit mireasa*, *Doina*, *La îmbroboditul miresei* (A1, nr. 182, 183, 185, 188, 190).

Se întâlnesc și particularități comune cu sistemul ritmic *giusto-silabic* (este cunoscut faptul că, în unele cazuri, în melodiile folclorice pot fi observate particularități comune pentru mai multe sisteme ritmice, ca în exemplul de mai sus). Piciorul metric conturează, pe alocuri, în evoluarea melodiei, serii metrice rigide caracteristice spondeului, cum este în exemplele *La jelea miresei* (A1, nr. 187).

Grupul melodiilor de origine instrumentală din clasa *melodii de doină și derivatele acestora* cuprinde un număr redus de creații. Pentru aceste melodii este caracteristică structura de formule specifice doinei instrumentale, improvizate la discreția interpretului. Aceste formule constituie modele ce corespund celor trei părți ale doinei instrumentale: introductivă, mediană, concluzivă. Menționăm prezența formulelor caracteristice, și anume, recitativul melodic și *recto-tono*, ultimul fiind preferat în zonele cadențiale, ca în melodia *Doina* (A1, nr. 188).

Creațiile din clasa *melodiilor de cântec propriu-zis* se caracterizează prin sistemul ritmic *giusto-silabic*, pentru care dependența ritmului de structura și dimensiunea versului este definitorie. Pentru seriile ritmice sunt specifice formule binare (optimea și pătrimea), care se înglobează în celule ritmice de tip piric, iamb, troheu și spondeu. Datorită interpretării *cvazi-rubato*, uneori se produce o augmentare a acestor celule ritmice. În urma analizei melodiilor, am constatat că elementul comun caracteristic clasei *melodiilor de cântec propriu-zis* este celula iambică în zona cadențială și frecvența pe parcurs a formulelor ritmice dipiric, anapest, amfibrah și spondeu.

În această clasă am inclus melodii în care, deși predomină sistemul *giusto-silabic*, pe anumite porțiuni descoperim o libertate relativă în tratarea ritmului la preluarea pentru interpretare instrumentală a melodiilor vocale. Astfel, în unele compartimente ale creațiilor analizate, am observat lărgirea tiparului cu două unități (de la octosilabic spre 9 și 10 silabe), un procedeu specific pentru melodiile din sistemul ritmic *parlando-rubato*. În alte cazuri, tiparul octosilabic este diminuat.

Am considerat justificat să includem în clasa *melodiilor de cântec propriu-zis* și melodii în sistem ritmic *aksak* și *orchestic*. Spre exemplu, ritmul melodiei *Cântec de ascultare* (A1, nr. 199) se încadrează în sistemul *aksak*, iar în melodia *Câte lacrimi am vărsat* (A1, nr. 198) se conturează elemente ritmice specifice horei. Menționăm predominarea sistemului divizionar ca urmare a preluării unei melodii simple vocale de *cântec propriu-zis* în interpretare la vioară și

necesitatea dezvoltării acesteia. Acest proces este un rezultat firesc datorită particularităților *giusto-silabului* și facilitatea încadrării acestuia în diferite măsuri ale sistemului divizionar.

În clasa *melodiilor de cântec propriu-zis* se observă două tendințe în procesul de preluare în interpretare la vioară și anume, păstrarea modelului vocal inițial, spre exemplu în *Vivat, Câte lacrimi am vărsat* (A1, nr. 155, 198) și îndepărtarea de la modelul inițial datorită dezvoltării instrumentale a melodiei, cum ar fi și *Cântă-un cuc în vârful de nuc* (A1, nr. 195).

4.2. Structura sonoră

În urma analizei structurii sonore a *melodiilor de ascultare*, am constatat o diversitate a acesteia: de la o structură simplă până la diferite combinații, adesea modulante, atât în interiorul frazelor melodice, cât și între părțile componente ale melodiilor. Astfel, structura sonoră a *Melodiilor de ascultare* analizate reprezintă:

- a. *sistemul tetratonic*;
- b. *sistemul pentatonic*;
- c. *sistemul heptacordic*.

În **sistemul tetratonic** se încadrează, în special, creațiile din clasa *melodiilor de doină și derivatelor acestora*. În majoritatea exemplurilor, melodia reprezintă o curbă bi-direcțională: ascendentă, care poate fi bazată pe o intonație scurtă, de regulă un salt la interval de 4P, trison sau un flux sonor pe trepte constitutive; și descendentă, cu un flux mare de sunete repetitive pe intervale de secundă, terță, formule melismatice etc. Pe parcursul discursului muzical este observată prezența recitativului *recto-tono*. De asemenea, în melodiile de origine vocală se păstrează unele particularități ce indică legătura sincretică cu versul, numită anacruza de sprijin, tiparul octosilabic ș.a. Sunetele fundamentale ale sistemului sunt evidențiate prin cadențele secundare, cadențele finale, deseori pe sunete lungi.

Printre melodiile în sistem tetratonic sunt *La legatul miresei* și *La dezlegatul miresei* (A1, nr. 182, 183). Acestea reflectă procesul de adaptare instrumentală a melodiilor vocale în sistem tetratonic. Astfel, prima perioadă a acestor exemple se constituie din două propoziții diferite A și B (corespunzătoare versului) cu cadențele pe treapta I. Perioadele II, III și IV au ca bază structura strofelor melodice din tipul compozițional vocal, însă acestea se largesc până la trei propoziții prin repetarea variată a *propoziției=rând melodic*/ B și cadențând în final pe treapta II-MI a tetratonicului de mod III (LA-SOL-MI-RE).

La nivelul părților pienul FA și pilonul SOL devin mobili, ceea ce favorizează o expunere a tetratonicului în regim cromatic [37, p. 48] și acustic, care dau naștere la două structuri derivate ale tetratonicului:

1. tetratonicul în regim acustic de tip hemitonic grav (LA-SOL-*fa*#-MI-RE);
2. tetratonicul în regim acustic de tip hemitonic acut (LA-SOL#-*fa*#-MI-RE).

Totuși, aceste procese ale sunetelor mobile au loc doar pe unele porțiuni ale discursului muzical, păstrând formula tetratonului la nivelul întregului.

În melodiile analizate observăm mobilitatea frecvență a pienului FA, în special în zonele cadențiale. Spre deosebire de pienul FA, pienul DO se întâlnește mai rar. În creația *La dezlegatul miresei* (A1, nr. 183) el apare sub formă de DO# , fiind insistent în textura melodică, încercând să-și cucerească funcția de sunet fundamental, creează incidența de constituire a unei structuri modale heptacordice.

Formulele cadențiale mediane constituie modele cu o frecvență mare în creațiile analizate, bogate în pasaje bazate pe repetarea sunetului final, cum este în *La legatul miresei* și *La dezlegatul miresei* (A1, nr. 182, 183). Aceste două melodii se caracterizează prin amplificarea ambitusului, insistența sunetului cu funcție de sensibilă în structura modurilor heptacordice și crearea unui colorit tonal fără detronarea fundamentului tetratonic.

Melodia *La îmbrăcat mireasa* (A1, nr. 184), de asemenea, se include în sistemul tetratonic de mod III extins în acut. Piesa se expune în trei perioade muzicale, fiecare conținând câte trei propoziții. Un element dominant al discursului muzical este improvizația. În consecință, prima și a doua propoziție din prima perioadă sunt contopite într-o singură unitate structurală. În perioada a doua, în care prima propoziție este suprapusă peste rândul melodic echivalent, constatăm umplerea pasului descendent RE⁸-SOL cu turnuri melodice improvizate. Propoziția a doua se separă de prima, însă este augmentată datorită pasajelor improvizate. În perioada a treia, această propoziție revine la structura octosilabică. Propoziția a treia deține un alt conținut melodic comparativ cu cele precedente. Pot fi sesizate doar unele tangențe. În perspectiva sinoptică, această propoziție este treptat amplificată datorită improvizației. În această melodie cadența finală este pe tr. I a tetratonicului. De altfel, în exemplul *La îmbrăcat mireasa* (A1, nr. 184) apar mobile ornamental tr. I și a IV-a ale sistemului, care au un caracter modulant datorită flexibilității finalelor pe tr. I și a II-a, SOL# fiind înlocuit ca subton cromatic pentru LA, iar DO# ca pien mobil al acestuia. Pe parcursul desfășurării sonore se observă schimbarea conținutului sonor pe anumite segmente ale melodiei, în consecință crearea unui subtip melodic în grupul tetratonicului.

Un exemplu interesant din grupul melodiilor tetratonice îl constituie melodia *La îmbroboditul miresei* (A1, nr. 181), care se desfășoară pe tetratonicul de mod III cu cadența finală pe tr. a II-a. Este preluarea exactă a modelului vocal al melodiei. În cadrul fluxului melodic sesizăm elemente ce reprezintă semnele unei relații cu versul octosilabic, spre exemplu: anacruza de sprijin către rândul melodic A, caracteristică execuției vocale. Sunetul pien FA#, de

asemenea, se manifestă prin mobilitate sonoră, însă, spre deosebire de exemplele precedente, aceasta se accentuează în mod special în zonele cadențiale finale, în relație de 2m descendentă pe un tetracord descendent SOL-FA(becar)-MI-RE.

Prezența ornamentală și mobilitatea pienului DO îl găsim în melodia *La îmbroboditul miresei* (A1, nr. 190), cu sistem sonor tetratonic de mod III extins în acut, cadența finală pe tr. a II-a. Zonele cadențiale mediane variază pe sunetele tr. I și a II-a, pregătite de pasaje descendente în care este prezent pienul FA#.

Melodiile de origine vocală preluate în interpretare la vioară instrumentală, datorită posibilităților tehnice ale acestui instrument, măiestriei interpretative a executantului, utilizarea diferitor procedee tipice instrumentale, cum ar fi improvizația, ornamentarea etc., sunt supuse deseori unor transformări care duc la îndepărtarea de originalul vocal.

Sistemul pentatonic este prezent în *Melodiile de ascultare* predominant de mod IV – SI-LA-SOL-MI-RE. La fel ca în *Melodiile de ascultare*, în sistemul tetratonic, în majoritatea exemplelor, linia melodică reprezintă o curbă bidirecțională: ascendentă, care poate fi bazată pe o intonație scurtă, de regulă, un salt la interval de 4P, trison sau un flux sonor pe trepte consecutive; și descendentă, cu un flux mare de sunete repetitive pe intervale de secundă, terță, sunete melodice, formule melismatice.

Melodia din exemplul *Cântec de nuntă* (A1, nr. 189) este o creație integrată în sistemul pentatonic de mod IV cu cadența finală pe tr. II-MI. Ambitusul melodiei reprezintă un interval de 8P – RE-RE. Melodia se constituie din două propoziții în care cadența mediană este pe tr. a V-a – SI, iar cadența finală, după cum am menționat anterior, este pe tr. a II-a, structurându-se după principiul cadenței frigice. Menționăm frecvența deosebită a cadenței frigice în folclorul muzical din spațiul folcloric al Republicii Moldova, ceea ce constituie, după cum constată mulți cercetători, o caracteristică a muzicii folclorice din acest spațiu.

La îmbrobodit mireasa (A1, nr. 185) este o melodie în sistem pentatonic de mod IV cu cadența finală pe tr. a II-a, observăm mobilitatea tr. a III-a și a IV-a. Astfel, sunetul SOL# apare pe parcursul melodiei cu funcție ornamentală spre tr. a IV-a, în special ca notă de pasaj, iar LA#, cu aceeași funcție spre tr. a V-a. O frecvență intensă pe parcursul melodiei o au pienii FA și DO. Primul în ambele variante (diez și becar), al doilea doar diezat.

Melodia *La jelea miresei* (A1, nr. 187) aparține unui cântec liric cunoscut, cu conținut de protest social *Bate-i, doamne, pe ciocoi*. Fiind profund liricizată, în această melodie ritmul trece din sistem *giusto* în sistem *parlando-rubato*. Sistemul sonor al melodiei este un pentatonic de mod IV acutizat, cu cadența frigidă pe tr. a II-a – MI. Ambitusul melodiei constituie o consecutivitate sonoră de până la două octave (MI-MI) cu cadența mediană pe tr. a V-a – SI și

cadența finală frigică pe tr. I. Dintre cei doi pieni caracteristici sistemului în această melodie se întâlnește doar FA#, FA becarul sporadic doar în ornament.

În melodia *De îmbrobodit mireasa* (A1, nr. 186), sistemul sonor pentatonic de mod IV se integrează cu cadența finală pe treapta I. Menționăm prezența recitativului *recto-tono* în pasajele cadențiale. La fel ca în exemplul *La jelea miresei* (A1, nr. 187) observăm mobilitatea tr. a III-a, prin prezența cromaticului SOL# cu funcție ornamentală spre tr. a IV-a. Dintre cei doi pieni cu o mobilitate sporită se impune FA (#, becar).

Menționăm că un grup aparte în clasa *melodiilor de ascultare doinite și derivatelor acestora* îl constituie exemplele care reprezintă, prin caracteristicile discursului sonor, o zonă tranzitorie spre heptacordii diatonice și cromatice. Aceste melodii le vom analiza în compartimentul consacrat heptacordiiilor.

Sistemul heptacordic, spre deosebire de *sistemul tetratonic și pentatonic*, se manifestă ca unul mult mai complex, prin varietatea și dinamismul sonor al melodiilor. În urma analizei, am constatat prezența modurilor heptacordice diatonice și a celor cromatice. Am observat diferite modalități de existență a acestor moduri pe parcursul desfășurării discursului sonor al melodiilor. Pe de o parte, avem melodii cu structuri sonore omogene, bazate respectiv pe moduri diatonice sau cromatice, iar pe de altă parte, melodii cu structuri modale mixte, diatonico-cromatice, diversitatea acestora fiind una pregnantă, marcată de o policromie modală [39, p. 14]. Astfel, melodiile heptacordice diatonice le vom sistematiza în continuare pe grupuri, și anume:

1. *Melodii de ascultare* heptacordice, care se constituie pe moduri diatonice majore (ionic și mixolidic);
2. *Melodii de ascultare* heptacordice, care se constituie pe moduri diatonice minore (eolic);
3. *Melodii de ascultare* cu imixtiuni modale axate pe heptacordii în sistemul diatonic major-minor.

Modul ionic. *Melodiile de ascultare* care reprezintă heptacordiile diatonice sunt melodiile de marș și unele melodii de masă. Melodiile sunt bogate în salturi pe intervale, fiind întâlnite pasaje pe gama cromatică sau arpegii însoțite de sunete mobile, îndeplinind rol de ornament pentru treptele respective. Menționăm că, în melodiile de marș cu forma arhitectonică tripartită, partea a III-a se caracterizează printr-o structură melodică cu intonații pe sunete lungi, care deseori direcționează fluxul modal, acesta mai frecvent reprezintă inflexiuni la salt de 4P, ca în melodia *Marș* (A1, nr. 172). În melodiile de marș bipartite, spre exemplu *Marș* (A1, nr. 179), structura sonoră este constituită pe un raport modal al ionicului de pe SOL și RE, bogat ornamentată cromatic. Iar în melodia *Marș* (A1, nr. 174), partea a II-a, particularitățile discursului sonor ne amintește de raporturile modale din formele tripartite, cu inflexiune în ionicul de pe DO și cu segmente caracteristice eolicului de pe RE.

Pe lângă structura sonoră caracteristică *melodiilor de marș*, ele au și unele particularități. Astfel, *melodiile de marș* pot fi:

- a. melodii în care partea a III-a nu modulează – ex. *Marș* (A1, nr. 175);
- b. melodii cu inflexiune la salt de 4P, în raport major-major (se referă la majoritatea exemplelor de marș);
- c. cu inflexiune în raport major-minor paralel – *Marș de nuntă* (A1, nr. 180), care presupune prezența unui substrat al sistemului major-minor.

Dintre melodiile de marș cu structura tradițională vom evidenția melodia *Marș* (A1, nr. 172), sistemul sonor al căreia este un ionic de pe SOL cu inflexiune în partea a III-a pe ionicul de pe DO. Cadentele mediane și finale sunt pe tr. I. Se întâlnesc secvențe ascendente în partea I-a și descendente în partea a III-a. Desfășurarea melodică este preponderent lineară, salturile nu depășesc intervalul de 4 nr. În altă melodie, cu aceeași structură sonoră, precum este *Marș* (A1, nr. 171), din contra, salturile sunt frecvente și destul de largi, oscilând de la 4P până la 10m.

Printre melodiile de marș și cele de masă integrate pe modul ionic am constatat și prezența diferitor trepte mobile, cel mai frecvent întâlnit fiind modul ionic cu tr. a IV-a mobilă. Spre exemplu, melodiile *Marș* (A1, nr. 176); *Marș* (A1, nr. 177); *Marș* (A1, nr. 178) se înscriu în sistemul modurilor diatonice pe ionic cu tr. a IV-a mobilă, având pondere sonoră spre lidic. Datorită inflexiunilor, în melodii apar sunete mobile adiacente. Iar în partea I-a a melodiei *Marș* (A1, nr. 173) întâlnim un raport modal realizat prin secvențe modulante în eolicul de pe LA, care sporește prezența unui substrat al sistemului major-minor.

În grupa modului ionic cu tr. a IV-a mobilă includem și melodia de masă *Oira* (A1, nr. 167), care de asemenea conturează sonoritatea modului lidic. Datorită jocului pe secvențe modulante, în melodie se accentuează două centre armonice, primul cu cadente mediane pe tr. a II-a, caracteristic eolicului de pe LA, iar al doilea cu cadența finală pe tr. I, caracteristică ionicului de pe SOL, constituind un substrat al sistemului major-minor.

O cromatizare mai intensă descoperim în melodia *Pentru închinarea paharelor* (A1, nr. 158), care se include în ionicul cu tr. I și a IV-a mobile. Acestea constituie un raport modal al ionicului cu tr. a IV-a mobilă de pe SOL și RE.

Modul mixolidic. La fel ca în *melodiile de joc*, în *melodiile de ascultare* descoperim aceleași caracteristici ale acestui mod: pendularea între mixolidic și ionic; prezența treptelor mobile.

Treptele mobile în melodiile de ascultare construite pe mixolidic se evidențiază în special în tetracordul doi al modului. Spre exemplu, melodia *Vivat* (A1, nr. 156) se desfășoară pe un mod mixolidic cu tr. a VI-a mobilă. În partea a II-a a acestei melodii observăm raportul modal autonom în interiorul părților, care se produce prin inflexiunea în ionicul de pe DO și revenirea

spre finalul frazei muzicale în ionicul de pe SOL cu tr. a VI-a mobilă, cu cadența finală pe tr. a V-a. Un alt exemplu este melodia *Cântec de dragoste* (A1, nr. 193), în care, desfășurarea melodică a părților I și a II-a reprezintă un mod ionic de pe SOL cu tr. a VI-a și a VII-a mobile, oscilând spre un mixolidic sau ionic cu tr. a VI-a mobilă (major armonic), iar în partea a III-a se stabilește pe ionic cu tr. a VI-a mobilă (major armonic).

Modul eolic în stare pură în grupul *melodiilor de ascultare* nu este prezent. Acesta se caracterizează prin prezența treptelor mobile și a raporturilor modale. Menționăm că mobilitatea treptelor în melodiile pe eolic denotă o densitate sonoră mai variată, fiind caracteristic eolicul cu tr. a VII-a mobilă. Spre exemplu, în melodia *Huser* (A1, nr. 166), unde mobilitatea treptelor se evidențiază în special în zonele cadențiale, fiind completată cu alte trepte mobile pe anumite segmente sonore pregătite de raporturile modale în interiorul creațiilor, ori pe secvențe diatonice descendente, cum este în exemplul *Marș de nuntă* (A1, nr. 170). Melodia *Șaier evreiesc* (A1, nr. 169) se evidențiază prin raportul modal autonom în interiorul părților pe eolicul de pe MI și LA, accentuate și prin cadențele mediane și finale. În partea a II-a a aceleiași melodii observăm mobilitatea tr. a III-a și a VII-a, care accentuează raportul modal menționat mai sus, iar prezența tr. a IV-a mobilă pe un mic sector al melodiei, indică un substrat al cromaticului I. Melodia *Sara bună* (A1, nr. 200) se constituie pe eolicul cu tr. I și a VII-a inferioară mobile. Mobilitatea tr. a VII-a și I, dar și cadențele mediane ale frazelor melodice, care se evidențiază prin finalul pe tr. I – MI și pe tr. a II-a – FA#, ne permit să presupunem prezența pe anumite sectoare a unui raport modal autonom al eolicului de pe MI, cu un substrat al cromaticului II cu tr. a IV-a mobilă de pe SI, care în cadența finală accentuează acest raport prin finalizarea în ionic (pe MI). Astfel, putem presupune și prezența unui substrat al sistemului major-minor, un procedeu instrumental preferat de lăutarii din zona folclorică cercetată.

Modul eolic cu tr. a VII-a mobilă poate fi completat și cu alte trepte, cum este tr. a VI-a și a III-a mobile, cum este în melodia *Cântec de ascultare* (A1, nr. 199).

Imixtiuni modale diatonice se întâlnesc în melodiile care se construiesc pe mai multe moduri diatonice, prezente în unele compartimente sau pe unele segmente în desfășurarea discursului muzical. Acestea pot fi constituite pe moduri diatonice minore sau majore, pe imixtiuni modale pe sistemul major-minor.

Astfel, printre melodiile pe imixtiuni modale diatonice este și *Trece vremea* (A1, nr. 197), în care sunt prezente mai multe moduri diatonice minore. Părții I îi este caracteristic modul eolic, iar partea a II-a și a III-a constituie un frigic cu tr. a IV-a și a VI-a mobile, prin care putem presupune prezența unui substrat al cromaticului I. În partea a II-a a aceleiași melodii descoperim raportul modal autonom în interiorul părților constituind eolicul de pe MI și SI.

Printre exemplele de *melodii de ascultare* pe imixtiuni modale minore am descoperit și melodii constituite pe **modul frigic**. Astfel de exemple se întâlnesc în grupul *melodiilor doinite și derivatelor acestora*, fiind caracterizate modal ca melodii pentatonice în zona de tranziție spre heptacordii diatonice. Un exemplu în acest sens este *Dezbrăcatul miresei* (A1, nr. 192), care prezintă o structură modală heptacordică cu scara acustică extinsă în acut. Structura sistemului se conturează ferm în duratele lungi ale liniei melodice desfășurate. Melodia este cromatizată intens. Pe parcursul melodiei se suprapun caracteristicile ionicului de pe SOL; tr. a IV-a mobilă și insistența lui DO# conturează lidicul de pe SOL; iar în partea a II-a melodiei, apariția sunetului SIb ne indică spre cromaticul II. În unele cadențe mediane ale melodiei este observată cadența frigică și finala pe tr. a II-a.

În melodia *La datul mâinii miresei* (A1, nr. 191) se evidențiază sistemul heptacordic pe frigic într-un stadiu tranzitoriu fiind pronunțat pentatonicul de mod IV, cu finala pe treapta a II-a și cadența finală frigică. Melodia nu este cromatizată intens, doar în unele momente tonul III apare cromatizat ascendent. Desfășurarea sonoră este expusă în trei propoziții cu variațiuni în propoziția 2 și 3, improvizate bogat pe sunete repetitive ale treptelor pe pilonii 2-5.

Imixtiunile modale diatonice în sistemul major-minor. Deși numărul melodiilor din acest grup nu este atât de mare, vom evidenția câteva particularități descoperite la ele, precum:

1. prezența modurilor diatonice în formă naturală în sistemul major-minor paralel (ionic și eolic), cum este în melodiile: *Marș de nuntă*, *Cine nu știe ce-i dorul*, *Cântă-un cuc în vârf de nuc* (A1, nr. 180, 194, 195).

2. combinarea modurilor diatonice, cum este mixolidicul și frigicul în melodia *Cântarea miresei* (A1, nr. 196);

3. combinarea treptelor mobile, care pot varia: eolicul cu tr. a III-a mobilă și ionicul, ca în exemplul *Vivat* (A1, nr. 155); eolicul cu tr. a VII-a mobilă și ionicul cu tr. IV-a mobilă, ca în exemplul *Cântec de masă* (A1, nr. 157);

4. stabilirea cadențelor, care joacă un rol important în melodiile în sistem major-minor. De regulă, cadențele sunt eolice, armonice și melodice. În melodiile analizate descoperim în substanța sonoră a aceleiași melodii diverse tipuri de cadențe. Mai rar putem întâlni melodii în sistemul major-minor cu cadența frigică, observate în special în cadențele finale ale melodiilor, cum este, de exemplu, în melodia *Vivat* (A1, nr. 154); încadrarea în grupul sistemului major-minor pe un minor cu cadența frigică și treptele a II-a și a III-a mobile, care tind spre un cromatic II (i). În partea I-a melodia se desfășoară pendulator, variind de la major spre cadențe mediane și finale pe frigic.

În *melodiile de ascultare* analizate găsim și **heptacordii cromatice**, în special modurile cromatice I și II. Vom evidenția aici câteva melodii care se încadrează în structura așa-zisului

mod cromatic mixt bicentrat (noțiune propusă de etnomuzicologul Vasile Chiseliță [39, p. 23]), având la bază două structuri tetracordale – una diatonică și cealaltă cromatică, deși în melodii, uneori, poate fi întâlnită și o cromatizare dublă, argumentată prin prezența a două tetracorduri cromatice cu structuri diferite sau identice.

Cromaticul I, în marea majoritate a cazurilor, reprezintă o scară sonoră a cromaticului I (d), caracteristic melodiilor instrumentale lăutărești, cu sunetul fundamental de pe MI. Deși numărul acestor melodii nu este mare, vom specifica unele particularități ale lor:

1. lipsa modului cromatic I în stare pură în *melodiile de ascultare*. Acesta este completat de trepte mobile. Astfel, cromaticul I (d) cu tr. a III-a și a IV-a mobile, superior descendent și inferior ascendent, este prezent în melodia *Freilih* (A1, nr. 161);

2. prezența varietăților combinatorii la constituirea raportului modal autonom și la mobilitatea treptelor în *melodiile de ascultare* pe cromaticul I. Evidențiem doar câteva din ele:

a. modul cromatic I (d) și eolicul cu treptele a III-a și a VII-a mobile, ca în melodiile *Huser* și *Șaierul* (A1, nr. 162, 168).

b. modul cromatic I (d) cu treptele a III-a și a IV-a mobile și eolic cu tr. a III-a și a IV-a mobile, cum este în *Huser* (A1, nr. 164);

c. modul cromatic I (d) cu tr. a VI-a mobilă cu o scară descendentă specifică pentru cromaticul II, ca în melodia *Huser* (A1, nr. 165).

3. prezența raportului modal dublu, cum este în melodia *Câte lacrimi am vărsat* (A1, nr. 198). În partea I-a a melodiei descoperim o scară sonoră pe un pentacord, caracteristic eolicului cu tr. VII-a mobilă de pe MI și SI, în raport cu cromaticului I (a) în partea a II-a.

Modul cromatic II. Spre deosebire de melodiile constituite pe cromaticul I, în cele pe cromaticul II observăm prezența sunetului fundamental de pe SOL, fapt care ne plasează pe un alt câmp sonor. Astfel, melodiile *Vivat* și *Huser* (A1, nr. 152, 163) se integrează în cromaticul II (i) cu tr. a VI-a mobilă, în care mai rar poate fi observată și tr. a VII-a mobilă. Acestor melodii le este caracteristică și mișcarea pe secvențe descendente și cadențele mediane pe anumite trepte ale modului (de regulă, tr. a IV-a sau a V-a), care indică prezența unor imixtiuni modale. De altfel, cadențele finale și cele mediane pot fi pregătite de subtonul diatonic FA (cum este în melodia *Huser* (A1, nr. 163), sau FA#, ca în melodia *Vivat* (A1, nr. 153).

În substanța melodică a creației *Vivat* (A1, nr. 153) descoperim prezența mai multor centre sonore, marcate de cadențele mediane și de cea finală. Astfel, putem presupune prezența unor imixtiuni modale situate pe anumite sectoare ale melodiei. Spre exemplu, în partea I-a, prin mișcarea ondulatorie și transpunerea pe secvențe descendente putem presupune prezența raportului modal al eolicului de pe RE și a ionicului de pe SOL. În partea a II-a observăm

prezența raportului modal a ionicului de pe SOL și RE în asociere cu cromaticul II (i), situat pe o scară descendentă, descoperit în sectorul final al frazelor.

Cromaticul V. Acest mod se întâlnește în *melodiile de ascultare* prin imixtiuni pe moduri cromatice în sistemul major-minor în melodia de virtuositate, cum este *Hora de concert* (A1, nr. 28), în care se evidențiază raportul modal dublu. Astfel, în părțile I-a și a III-a este prezent cromaticul V de pe LA și ionicul de pe SOL, iar în partea a II-a cromaticul I de pe MI și LA.

Așadar, în structura sonoră a *melodiilor de ascultare*, constatăm prevalența modurilor diatonice ionic, mixolidic, eolic cu sau fără cromatism. Dintre modurile cromatice sunt întâlnite mai frecvent cromaticul I (d) și II (i). Menționăm ponderea melodiilor axate pe imixtiuni modale fie pe moduri diatonice, cromatice sau mixte.

4.3. Structura arhitectonică

Particularitățile ritmice și sonore ale *melodiilor de ascultare* au determinat specificul structurii lor arhitectonice. Astfel, cele două sisteme ritmice *parlando-rubato* și *giusto-silabic* condiționează prezența a două tipuri de forme: fixă și liberă. Structura arhitectonică a *melodiilor de ascultare* o vom examina, cum am procedat și în cazul *melodiilor de joc*, la două niveluri: macrostructural și microstructural.

Din **sistemul formei fixe** fac parte: *melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și microstructural*; *melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și cvazi-liber la nivel microstructural*.

În prima categorie am inclus melodiile:

1. *cu structură simetrică* a+a la nivel microstructural, respectiv:

– melodii monopartite – *Huser, Ce șezi, babă, la pârau* (A1, nr. 166, 203), cu o structură pe care o reprezentăm grafic în felul următor:

<u>A</u>	– (A1, nr. 166)	sau	<u>A</u>	– (A1, nr. 203);
<u>a+a_v</u>			<u>a+a_c</u>	
8+8			6+6	

– melodii bipartite – *Cucu, Oira* (A1, nr. 159, 167):

<u>A</u> + <u>B</u>	– (A1, nr. 167)	sau	<u>A</u> + <u>B</u>	– (A1, nr. 159);
<u>a+a_c</u> <u>b+b_c</u>			<u>a+a</u> <u>b+b</u>	
4+4 4+4			8+8 8+8	

– melodii tripartite – *Marș* (A1, nr. 172):

$$\text{m.s.i.} + \frac{\underline{A}}{\underline{a+a_1}} + \frac{\underline{B}}{\underline{b+b_1}} + \text{m.s.m.} \frac{\underline{C}}{\underline{c+c_1}}.$$

$$1 \quad \quad 8+8 \quad 8+8 \quad \quad 2 \quad 8+8$$

2. Melodii constituite din fraze mici sau mari, cu *structură simetrică dublă în sens descendent* (termen preluat de la Vasile Chiseliță [37, p. 144]) la nivel microstructural:

– tripartite – *Cântec de ascultare* (A1, nr. 199):

$$\frac{\underline{A}}{\underline{a+a_v+a+a_v}} + \frac{\underline{B}}{\underline{b+b_v}} + \frac{\underline{C}}{\underline{c+c_c}}.$$

$$4+4+4+4 \quad 4+4 \quad 4+4$$

3. Melodii cu *structură simetrică dublă în sens ascendent* la nivel microstructural, cum este melodia bipartită *Trei lemne* (A1, nr. 201):

$$\frac{\underline{A}}{\underline{a+a_c}} + \frac{\underline{B}}{\underline{b+b_c+b+b_c}}.$$

$$4+4 \quad 4+4+4+4$$

Alături de melodii cu o structură ce reprezintă un raport de tip rațional-par în construirea frazelor, se întâlnesc și melodii în care structura frazelor este asimetrică. Spre exemplu, melodia *Cântarea miresei* (A1, nr. 196) se constituie din două părți simetrice, respectiv forma AB la nivel macrostructural și cu o structură ternară la nivel microstructural:

$$\frac{\underline{A}}{\underline{a+a}} + \frac{\underline{B}}{\underline{b+c+b+c}}.$$

$$3+3 \quad 3+3+3+3$$

În unele melodii integrate în sistemul forme fixe se conturează clar structura originalului vocal și, respectiv, la nivel microstructural, în interiorul frazelor constatăm o libertate relativă în asocierea motivelor pe parcursul desfășurării discursului muzical.

Astfel, în categoria *melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și cvazi-liberă la nivel microstructural* am clasificat melodiile cu structuri monopartite bi-, tri-, tetra- și multipartite în două grupe: 1. melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și cvazi-liberă la nivel microstructural, cu structură simetrică; 2. melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și cvazi-liberă la nivel microstructural, cu fraze mixte simetrice și asimetrice.

1. În grupa melodiilor cu formă fixă la nivel macrostructural și cvazi-liberă la nivel microstructural, cu structură simetrică am inclus:

a) melodii cu o structură simetrică care se construiesc pe *principiul acumulării succesive de material nou cu o simetrie în ascendență la nivel microstructural*:

– melodii monopartite – *Vivat* (A1, nr. 155), reprezentată grafic astfel:

$$\begin{array}{c} \underline{\quad A \quad} . \\ \underline{a+a_i+a_v+b+a+a_i+a_v+b} \\ 4+4+4+4 + 4+4+4+4 \end{array}$$

– melodii bipartite – *Vivat, Cântă-un cuc în vârf de nuc* (A1, nr. 153, 195):

$$\begin{array}{c} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} . - (A1, nr. 195) \quad \text{sau} \quad \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} . - (A1, nr. 153); \\ \underline{a+b+a+b_{vc}} \quad \underline{c+c_{vc}+c+c_{vc}} \quad \underline{a+a_{tr}} \quad \underline{b+c+b_v+c_v} \\ 4+4+4+4 \quad 4+4+4+4 \quad 4+4 \quad 4+4+4+4 \end{array}$$

b) melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și cvazi-liberă la nivel microstructural, cu structură simetrică axată pe *principiul acumulării succesive de material nou*:

– melodii bipartite – *Oira, Șaierul, Strigături* (A1, nr. 167, 168, 202):

$$\begin{array}{c} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} . - (A1, nr. 202); \\ \underline{a+b+a+b} \quad \underline{b_1+b+b_1+b_v} \\ 2+2+2+2 \quad 2+2 + 2+2 \end{array}$$

– melodii tripartite – *Cântec de masă* (A1, nr. 157):

$$\begin{array}{c} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} + \underline{\quad C \quad} . - (A1, nr. 157); \\ \underline{a+a_c+m.s.m} \quad //:\underline{b+c+b+c_c}:// \quad //:\underline{c+d+c+d_c}:// \\ 4+4+ 1 \quad 2+2 + 2+2 \quad 2+2+2+2 \end{array}$$

– melodii hexapartite – *Vivat* (A1, nr. 152):

$$\begin{array}{c} \underline{\quad A \quad} + \underline{\quad B \quad} + \underline{\quad C \quad} + \underline{\quad D \quad} + \underline{\quad E \quad} + \underline{\quad F \quad} . \\ \underline{a+a} \quad //:\underline{b+b_v}:// \quad //:\underline{c+c_{tr}+d+d_v}:// \quad //:\underline{e+e_v}:// \quad \underline{a_v+a_v+av_{tr}+av_{tr}} \quad \underline{f+f} . \\ 8+8 \quad 4+4 \quad 4+4+2+2 \quad 4+4 \quad 2 + 2 + 2 + 2 \quad 8+8 \end{array}$$

În melodiile de *marș*, dar și în altele, particularitățile ritmice descrise în capitolul 3.1 dictează specificul formei melodiei. Astfel, motivele și celulele cu rol de intro sau de punte au o funcție importantă în constituirea arhitectonicii. În acest context, evidențiem:

– melodii bipartite – *Pentru închinarea paharelor, Marș* (A1, nr. 158, 180).

intro A + punte + B . – (A1, nr. 158)

$$\frac{a+a_v+a_{v1}+b}{4 \quad 2+2+2+2} \quad \frac{c+d+d+e+c+d+d+f}{4 \quad 1+1+1+1+1+1+1+1}$$

sau

A + punte + B . – (A1, nr. 180);

$$\frac{a+b+a_v+c}{4+4+4+4} \quad \frac{d+d}{2+2} \quad \frac{e+e_1+c}{4+4+4}$$

– melodii tripartite – *Freilih* (ABAB₁BB₁), *Sara bună* (ABA₁AB) (A1, nr. 161, 200).

A + B + B1 + coda – (A1, nr. 161)

$$\frac{a+b+ \text{punte} + a+b_1c+d+ \text{punte}}{1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1+1} \quad \frac{c+d}{1+1} \quad \frac{a_{tr.}+a_{tr.}+a+b_1}{1+1+1+1+1} \quad 1$$

2. În grupa melodiilor cu formă fixă la nivel macrostructural și cvazi-liberă la nivel microstructural, cu structură asimetrică am inclus:

a) melodii în care este păstrată constant *forma simetrică a frazelor a+a, dar este diferită dimensiunea frazelor de la o parte la alta:*

– melodii bipartite – *Cântec de pahar* (A1, nr. 160):

$$\frac{A}{a+a} + \frac{B}{b+b_c} .$$

$$4+4 \quad 7+7$$

– melodii tripartite – *Vivat* (A1, nr. 156):

$$\frac{A}{a+a_c} + \frac{B}{b+b_c} + \frac{A}{a+a_c} .$$

$$4+4 \quad 7+7 \quad 4+4$$

Forma fixă la nivel macrostructural și cvazi-liberă la nivel microstructural și structură asimetrică, axată *pe principiul acumulării succesive de material nou* am descoperit în melodia *Trece vremea* (A1, nr. 197), care constituie patru compartimente simetrice, însă, la nivelul microstructural variază asimetric:

$$\frac{A}{a+a+a+a_c} + \frac{B}{b+c} + \frac{C}{d(b)+d(b)+e(a)} + \frac{D}{f+f_{vc}} .$$

$$2+2+2+2 \quad 5+5 \quad 2+2+5 \quad 5+5$$

Evidențiem melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și cvazi-liberă la nivel microstructural și structură asimetrică bazată *pe principiul acumulării succesive de material nou și revenirea la unul din compartimentele mediane*, respectiv:

– melodii bipartite – *Marș* (A1, nr. 179):

$$\text{is.} + \frac{\text{A}}{4} + \frac{\text{B}}{2+2+4+5+3}.$$

$$\frac{a+b+c+a_1+d+e}{2+3+3+2+3+3} \quad \frac{f+f_1+g+h+e_{vc}}{2+2+4+5+3}$$

– melodii tripartite – *Huser, Huser, Huser, Cine nu știe ce-i dorul* (A1, nr. 162, 164, 165), reprezentate grafic astfel:

$$\frac{\text{A}}{2+2} + \frac{\text{B}}{3+2+6} + \frac{\text{C}}{6+1+1+2} = (\text{A1, nr. 164}).$$

$$\frac{a+a_{tr}+b+c+d}{2+2} // \frac{e+b+b_v+d}{6+1+1+2} // \frac{f+g}{4+4}$$

În **sistemul formei libere** se încadrează *melodiile doinite și derivatele acestora*. Examinând aceste melodii, le-am clasificat în felul următor:

1. melodii de origine vocală, în care tiparele metrice caracteristice versului popular cântat se impun prin prezența lor;
2. melodii de origine vocală în care tiparele metrice caracteristice versului popular cântat sunt slab conturate;
3. melodii de origine instrumentală.

În cadrul acestor melodii, am delimitat următoarele structuri arhitectonice:

A. Melodii de origine vocală, care reflectă într-o măsură mai mare sau mai mică structura strofei muzical-poetice. Astfel, întâlnim forme mono-partite, ce corespund strofei melodice cu versul în tipar octosilabic, cum este în melodia *Cântec de nuntă* (A1, nr. 189), de tip ternar din originalul vocal, cu următoarea formulă:

$$\frac{\text{A}}{a+b+c+b_1}.$$

Și în varianta interpretativă instrumentală a *Cântecului miresei* (A1, nr. 181) este clar conturată structura originalului vocal. Arhitectonica acestei melodii constituie o formă bipartită ce reprezintă două strofe de tip binar, pe care o reprezentăm schematic în felul următor:

$$\frac{\text{A}}{a+a_1+b+b_2} + \frac{\text{A1}}{a_v+a_{1v}+b_v+b_{2v}}.$$

În exemplul *La îmbrobodit mireasa* (A1, nr. 185) la fel avem o formă bipartită corespunzător a două strofe din originalul vocal. În interiorul strofelor, datorită improvizației și

libertății interpretării instrumentale, constatăm o cvazi-libertate în succesiunea frazelor/rând melodic pe parcursul desfășurării discursului muzical. Ca rezultat, avem următoarea structură:

$$\frac{A}{a+a_1+b+b_1+b_2} + \frac{A_1}{a_v+a_{1v}+b_v+b_{1v}+b_{2v}}.$$

Așadar, dacă în creația vocală, datorită relației strânse între textul poetic și melodie, strofa muzicală își păstrează structura pe tot parcursul creației, atunci în interpretare instrumentală lipsa textului poetic îi oferă interpretului o libertate relativă în îmbinarea frazelor/rândurilor melodice.

Un alt exemplu prin care argumentăm cele spuse anterior este arhitectonica melodiei *La legatul miresei* (A1, nr. 182). Forma acesteia cuprinde trei perioade muzicale, care respectă întocmai structura strofei muzical-poetice. În interiorul strofei/perioadei, însă, îmbinarea rândurilor/frazelor melodice este diferită, și anume:

$$\frac{A}{a+b+a_1+b_1+b_2} + \frac{A_1}{a_v+b_v+b_1} + \frac{A_2}{a_v+b_v+b_1}.$$

Avem melodii în care tiparele metrice caracteristice versului popular cântat se impun prin prezența lor, indicând spre originea vocală, însă dimensiunile tiparelor pe parcursul desfășurării discursului muzical sunt modelate în funcție de nivelul de improvizație și libertate interpretativă, cum este în melodia *La îmbroboditul miresei* (A1, nr. 190):

$$\frac{A}{a+a_1+b+b_1} + \frac{A_1}{a+a_{1v}+b+b_{1v}} + \frac{A}{a_2+b_2+b_2}.$$

Pe același principiu se integrează și melodia *La îmbrăcat mireasa* (A1, nr. 184), care se expune cu trei perioade muzicale, fiecare conținând câte trei fraze. Un element dominant al discursului muzical este improvizația. În consecință, prima și a doua propoziție din perioadă sunt contopite într-o singură unitate structurală. În perioada a doua, prima propoziție fiind suprapusă peste rândul melodic echivalent, constatăm umplerea pasului descendent DO⁸–FA (în modelul vocal –LA–RE) cu turnuri melodice improvizate. Propoziția a doua se separă de prima, însă este augmentată datorită pasajelor improvizate. În perioada a treia, această propoziție revine la structura octosilabică. Propoziția a treia are un alt conținut melodic comparativ cu cele precedente, dar pot fi sesizate doar unele tangențe. În perspectiva sinoptică, această propoziție este treptat amplificată datorită improvizației.

B. Melodii de origine instrumentală. Elementul generator al formei arhitectonice în aceste melodii este motivul, pe care îl vom nota cu literă mică prim – a¹.

Melodia *Doina* (A1, nr. 188) se constituie în baza a trei motive a^1 , b^1 , c^1 , în care predomină motivul trei c, desfășurat pe o ordine lineară, cu două perioade AA1, pregătite de o formulă stimulatorie. În interiorul creației avem formule de bază caracteristice doinei, respectiv recitative recto-tono și melodice, opriri pe sunete lungi, sunete repetitive și mișcări ondulatorii pe axa unui sunet prin care interpretul realizează o bogată improvizație. Ca urmare avem următoarea structură:

$$\text{intro } \frac{A}{a^1+b^1+c^1+c^1} + \frac{A1}{a_v^1+c_v^1+c^1+b_i^1+c_{vc}^1}.$$

O altă melodie din această grupă este *La datul mâinii miresei* (A1, nr. 191), care este constituită din cinci motive a^1 , b^1 , c^1 , d^1 , e^1 , variate pe o periodicitate aleatorie, cu trei perioade AA1A2, în care găsim aceleași caracteristici pentru melodiile de doină, realizate pe următoarea structură:

$$\frac{A}{a^1+b^1+c^1+d^1+d^1} + \frac{A1}{a_1^1+e^1+d_2+a_2^1+e_1^1+b_1^1+d_3^1+d_4^1} + \frac{A2}{a_1^1+e_2^1+d_5^1+a_1^1+e_3^1}.$$

În concluzie, putem afirma că în *melodiile de ascultare* sunt dominante formele arhitectonice cvazi-libere la nivel microstructural și că melodiile integrate în sistemul formei libere, prin complexitatea elementelor ritmice și sonore, solicită de la lăutari măiestrie interpretativă și capacități improvizatorice excelente.

4.4. Concluzii la capitolul 4

În urma cercetării analitice din acest capitol, putem formula următoarele concluzii.

1. Din punct de vedere funcțional, semantic și structural, *melodiile de ascultare* se caracterizează printr-o mare varietate. Sub aspect structural, luând drept criteriu de bază elementul ritmic, am delimitat următoarele clase de melodii: *melodii în caracter de dans*, *marșuri*, *melodii de tipul doinei și derivatelor acesteia*: de origine instrumentală și de origine vocală, *melodii de cântec propriu-zis*.

2. *Melodiile de ascultare* analizate se încadrează în sistemele ritmice *orchestic*, *divizionar*, *aksak*, *giusto-silabic* și *parlando-rubato*. În *melodiile în caracter de dans* am descoperit similitudini sub aspectul structurii ritmice cu melodiile *horă-bătută*, *sârba* din grupul *melodiilor de joc*. De asemenea, în cadrul *melodiilor în caracter de dans* am constatat prezența unui grup de melodii cu o structură ritmică ce desemnează tipul de *horă-rară*. Din punct de vedere divizionar, melodiile se caracterizează printr-o varietate a diviziunii ternare la nivelul doimii, pătrimii,

optimii și a șaisprezecimii; prin tempoul și metrul, uneori prezent, prin oscilările acestora în aceeași melodie și prin diversitatea desenului ritmic.

3. Sub aspect ritmic, *melodiile de marș* au anumite trăsături specifice: majoritatea melodiilor conțin celule, motive, fraze cu funcție introductivă, mediană și finală. În aceste melodii se întâlnește divizarea ternară a celulelor ritmice binare de tip piric și spondeu, divizarea la nivelul doimii, pătrimii și optimii. Sub aspect divizionar, măsura caracteristică clasei melodiilor de marș este de 2/4. De asemenea, în melodiile de marș, am descoperit formule caracteristice altor tipuri de specii preluate din muzica tradițională de joc, dar și din melodii cu caracter oriental, cântece patriotice, cântece lirice, adaptate ritmului de marș.

4. *Melodiile de doină și derivatele acestora*, în sistem *parlando-rubato*, se caracterizează printr-o bogată ornamentare, prin varietate de expunere a desenului ritmic datorită improvizăției. În unele creații de origine vocală, tiparul metric este păstrat integral, iar în altele se produce o remodelare a acestuia, îndepărtându-l de modelul inițial. Am evidențiat prezența formulelor caracteristice, și anume: recitativul melodic și recto-tono, ultimul fiind preferat în zonele cadențiale. Grupul melodiilor de origine instrumentală din clasa *melodii de doină și derivatele acestora* este reprezentat de un număr redus de melodii. Pentru acestea este caracteristică structura de formule specifice doinei instrumentale, care sunt improvizate liber la discreția interpretului. Aceste formule constituie modele ce corespund celor trei părți ale doinei instrumentale: introductivă, mediană, concluzivă.

5. Creațiile din clasa *melodiilor de cântec propriu-zis* se caracterizează prin sistemul ritmic *giusto-silabic*. Pentru seriile ritmice sunt specifice formulele binare, care se înglobează în celulele ritmice de tip piric, iamb, troheu și spondeu. Datorită interpretării *cvazi-rubato*, uneori se produce o augmentare a acestor celule ritmice. În urma analizei melodiilor, am constatat că elementul comun caracteristic clasei *melodiilor de cântec propriu-zis* este celula iambică în zona cadențială și frecvența pe parcurs a formulelor ritmice dipiric, anapest, amfibrah și spondeu. Pe lângă melodiile care fac parte din sistemul respectiv, am descoperit melodii în care particularitățile ritmice devin flexibile, integrându-se și în alte sisteme, de exemplu *aksak*, *orchestic*, *divizionar*.

6. Structura sonoră a *melodiilor de ascultare* reprezintă sistemele: *tetratonic*, *pentatonic*, *heptacordic diatonic* și *cromatic*.

În urma analizei structurii sonore a melodiilor în sistemul heptacordic diatonic, am evidențiat câteva grupuri: heptacordice, care se constituie pe moduri diatonice majore (ionic și mixolidic); heptacordice, care se constituie pe moduri diatonice minore (eolic); imixtiuni modale axate pe heptacordii în sistemul diatonic major-minor. *Melodiile de ascultare* în sistemul heptacordic cromatic se construiesc, în special, pe cromaticul I (d) și II (i). Menționăm ponderea

melodiilor axate pe imixtiuni modale fie pe moduri diatonice, cromatice sau mixte și pe preferința pentru o mobilitate deosebită a treptelor III, IV, VI, VII în cromaticul I și a treptelor IV, V, VI, VII în cromaticul II.

7. Sub aspectul arhitectonicii, *melodiile de ascultare* din repertoriul folcloric pentru vioară se încadrează în:

a. Sistemul formei fixe, care cuprinde: a) melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și microstructural și b) melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și cvazi-liberă la nivel microstructural. Melodiile cu formă fixă la nivel macrostructural și cvazi-liberă la nivel microstructural le-am clasificat în: a) melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și cvazi-liberă la nivel microstructural cu structură simetrică; b) melodii cu formă fixă la nivel macrostructural și cvazi-liberă la nivel microstructural cu structură asimetrică;

b. Sistemul formei libere, care cuprinde: 1) melodii de origine vocală, în care tiparele metrice caracteristice versului popular cântat se impun prin prezența lor; 2) melodii în care tiparele metrice caracteristice versului popular cântat sunt slab conturate; 3) melodii de origine instrumentală. Am constatat că în *melodiile de ascultare* sunt dominante formele arhitectonice cvazi-libere la nivel microstructural și melodiile integrate în sistemul formei libere, cu o complexitate mare a elementelor ritmice și sonore, care solicită de la lăutari capacități interpretative și improvizatorice excelente.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Problema științifică importantă soluționată ca urmare a cercetărilor realizate a constatat în crearea unei viziuni de ansamblu asupra repertoriului muzical folcloric din zona de nord a Republicii Moldova, scoțând din anonimat o serie de reprezentanți de marcă ai artei violonistice lăutărești și contribuind astfel la eliminarea discrepantei dintre nivelul avansat al creației tradiționale violonistice și absența valorificării științifice. Acest lucru a permis să fie demonstrată valoarea repertoriului violonistic folcloric din zona cercetată ca element al patrimoniului cultural intangibil și posibilitatea utilizării ulterioare în diferite domenii ale artei muzicale. În cele ce urmează prezentăm concluziile generale, pe care le formulăm după realizarea demersului științific.

1. Au fost dezvăluite o serie de aspecte importante legate de muzica folclorică instrumentală pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova, aspecte neelucidate în etnomuzicologia națională. Lucrarea vine să completeze un spațiu încă insuficient studiat privind fenomenul artei instrumentale tradiționale, evoluția limbajului muzical și a gândirii muzicale, având ca bază repertoriul pentru vioară din spațiul folcloric cercetat. În acest sens, au fost studiate: relația dintre lăutari și dinastiile de lăutari sub aspect sincron și diacronic, activitatea lăutarilor, repertoriul promovat de aceștia și contextul social-politic de manifestare. De asemenea, repertoriul muzical folcloric a fost tratat multiaspectual, sistemic din punct de vedere semantic, funcțional, al relațiilor interetnice și structural.

2. S-a constatat că lăutarii violoniști, dinastiile de lăutari păstrează repertoriul muzical și maniera interpretativă, transmise din generație în generație în pofida permanentelor transformări sociale, politice și culturale. Ne referim la relația sat–oraș, la transformările produse în mediul tradițional țăranesc, la dezvoltarea mass-mediei, la schimbarea regimului politic etc. Ca urmare a investigațiilor personale de teren (2007-2011), studiind materialele din Arhiva de folclor a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice și alte surse documentare, am constatat că, începând cu anii postbelici, se produce o depășire treptată a cadrului preponderent local de activitate a lăutarilor, datorită proceselor sociale, politice, culturale sau de altă natură, dar și a instruirii lăutarilor la instituții academice de specialitate, cum sunt școlile de muzică, liceele și colegiile de muzică, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Astfel, repertoriul muzical preluat de lăutari este îmbogățit, se produc interferențe stilistice și datorită circulației intense a lăutarilor, a noului nivel de promovare: săli de concert, radio, TV, internet. Cu toate aceste manifestări multiple ale fenomenului lăutăriei și instrumentarului utilizat, repertoriul violonistic rămâne în prim-planul artei lăutărești, îmbinând cele două direcții de dezvoltare a lăutăriei semnalate încă la sfârșitul sec. XIX – tradiția orală și instruirea academică.

3. Vioara și lăutarii violoniști reprezintă factorii definitorii în păstrarea și valorificarea culturii tradiționale muzicale. Lăutarii promovează diverse proiecte culturale axate pe folclor, prin realizarea cărora folclorul muzical capătă noi valențe sonore, depășind hotarele strict tradiționale și integrându-se firesc în muzica universală de astăzi.

4. Particularitățile funcționale, semantice și structurale ale creațiilor muzicale ce reprezintă repertoriul folcloric pentru vioară din zona de nord ne-au motivat să elaborăm un sistem de clasificare axat pe criterii orientate spre un anumit aspect al acestor creații. La baza prezentei cercetări a stat *criteriul aplicativ*, alte criterii fiind implicate în procesul de analiză în funcție de gradul de necesitate a unei tratări întemeiate a fenomenului studiat. Ca urmare, am delimitat două categorii: *melodii de joc* și *melodii de ascultare*. Aceste melodii au fost analizate sub aspectul structurii ritmice, sonore și arhitectonice.

5. În urma analizei, am constatat că structura ritmică a *melodiilor de joc* din repertoriul folcloric pentru vioară constituie un fenomen care sintetizează, pe de o parte, o serie de elemente caracteristice ritmului muzicii folclorice instrumentale și vocale, iar pe de altă parte, elemente ale stilului nou, determinat de influența muzicii occidentale academice, a altor culturi etnice etc. Au fost studiate următoarele sisteme ritmice: *orchestic*, *divizionar* și *aksak*, care se manifestă în grupul *melodii de joc* evidențiate atât în stare pură, cu toate particularitățile lor, cât și în diverse fuziuni combinatorii, având ca bază tiparul metric și raportul celulelor originale.

6. O particularitate a structurii ritmice din grupul *melodiilor de joc* este îmbinarea eclectică a formulelor melodice caracteristice diferitor *melodii de joc*, determinată de mai mulți factori, și anume: influența muzicii occidentale, interacțiunea intensă a diferitor zone folclorice, tendința lăutarilor de a crea melodii noi prin combinarea formulelor melodice specifice diverselor tipuri de dans. Un fenomen important constatat în urma analizei structurii ritmice este dezafectarea repertoriului vechi prin dispariția treptată a melodiilor caracteristice de *bătută* și/sau contopirea lor cu melodiile de *horă*.

7. Sistemul sonor al *melodiilor de joc* este determinat de o varietate de combinații din structuri modale simple și complexe. Acestea se integrează în sistemul sonor heptacordic al modurilor diatonice și cromatice, reprezentat printr-o mulțime de combinații caracteristice, și anume: moduri diatonice, moduri cromatice și/sau moduri combinate mixt, moduri în sistemul major-minor și minor-major, moduri în care sistemul sonor se axează pe o sinteză/alternanță a două moduri minore aflate în raport de terță mică, moduri omonime. Menționăm că, cu toată influența muzicii occidentale și a structurilor ei tonale, totuși, în grupul *melodii de joc* constatăm un puternic strat modal. În cadrul imixtiunilor modale am atestat acusticul III. Această prezență a modurilor acustice în *melodiile de joc* pentru vioară din zona de nord poate fi explicată, în primul rând, prin păstrarea unui strat vechi al culturii tradiționale, caracteristic repertoriului

instrumentelor aerofone ca fluierul și cimpoiul și preluat mai apoi în repertoriul pentru vioară, și, în al doilea rând, prin migrarea de repertoriu și melodii, caracteristică fenomenului lăutăriei, în acest caz putem presupune influența folclorului din Bucovina și din alte zone de munte. Am descoperit structuri sonore, cum este cromaticul de mod III, care nu e caracteristic zonei folclorice cercetate. Putem presupune că prezența acestora este determinată de mai mulți factori, și anume: migrația masivă a românilor dintr-o zonă în alta, libera circulație a lăutarilor până spre sfârșitul celui de-al doilea război mondial și, evident, schimbul firesc de experiență și repertoriu între lăutarii din diferite zone folclorice. Lăutarii din zona de nord ne-au relatat despre colaborările profesionale intense cu lăutarii din Moldova din stânga Prutului, dar și cu cei din Muntenia și Transilvania. Chiar dacă în perioada sovietică acest dialog profesional direct era imposibil, totuși, lăutarii din zona de nord a republicii nu au fost privați totalmente de accesul la muzica folclorică din stânga Prutului, deoarece au avut posibilitatea să asculte, fie și pe ascuns, posturi de radio românești.

8. În clasa *melodiilor de joc* s-a constatat prevalența anumitor forme arhitectonice, dictată de specificul structurii ritmice, de sistemele sonore, care cer de la lăutari capacități interpretative și improvizatorice deosebite. În cadrul acestor forme se întâlnesc, pe de o parte, structuri deja cristalizate, tradiționale, de tipul bi-, tri-, tetrapartite, iar pe de altă parte, sunt multe modele arhitectonice în care predomină principiul cvazi-liber în construirea melodiilor, fenomen determinat de arta interpretativă lăutărească.

9. Sistemele ritmice ale *melodiilor de ascultare* analizate se încadrează în sistemele *orchestic*, *divizionar*, *aksak*, *giusto-silabic* și *parlando-rubato*. Un fenomen caracteristic melodiilor din acest grup este trecerea facilă dintr-un sistem ritmic în altul, în special ne referim la oscilațiile între sistemele *orchestic*, *giusto-silabic* și *parlando-rubato*. Acest fapt a determinat apariția tipului de *horă-rară*.

10. În sistemul sonor al *melodiilor de ascultare*, la fel ca în cel al *melodiilor de joc*, s-a constatat o varietate de combinații pe structuri modale simple și complexe. Acestea se integrează în sistemele sonore tetratonic, pentatonic și heptacordic, reprezentate atât de melodii cu structuri sonore omogene, bazate respectiv pe moduri diatonice sau cromatice, cât și de melodii cu structuri modale mixte, diatonico-cromatice, diversitatea acestora fiind pregnantă, marcată de policromie modală. Menționăm ponderea melodiilor axate pe imixtiuni modale fie pe moduri diatonice, cromatice sau mixte și preferința pentru o mobilitate deosebită a treptelor constitutive.

11. Sub aspectul arhitectonicii, în *melodiile de ascultare* din repertoriul pentru vioară domină formele cvazi-libere la nivel microstructural și melodiile integrate în sistemul formei libere, respectarea principiilor elementelor ritmice și sonore, care solicită de la lăutari capacități interpretative și improvizatorice deosebite.

Considerăm că rezultatele obținute în urma efectuării prezentului studiu pot servi în calitate de temelie pentru următoarele recomandări:

1. A utiliza metodologia elaborată de cercetare a repertoriului folcloric pentru vioară din zona de nord a Republicii Moldova, inclusiv sistematizările și clasificările făcute drept bază teoretică pentru alte studii etnomuzicologice;
2. A aborda folclorul muzical din perspectivă inter- și intradisciplinară;
3. A propulsa cercetarea fenomenului folcloric muzical din perspectiva antropologiei culturale ca o nouă direcție științifică în Republica Moldova;
4. A lărgi cadrul studierii repertoriului folcloric pentru vioară și spre alte zone ale Republicii Moldova, utilizând rezultatele prezentului studiu analitic, comparativ și structural-tipologic;
5. A lua ca bază rezultatele cercetării în studierea diferitor domenii ale culturii muzicale tradiționale nu numai autohtone, dar și a etniilor conlocuitoare;
6. A folosi materialele lucrării în calitate de surse de informare la cursurile didactice *Folclor muzical*, *Istoria muzicii naționale*, *Istoria artei interpretative la instrumente populare* și a celor de specialitate, în mod deosebit la studierea unui instrument muzical popular în instituțiile de învățământ muzical-artistic mediu și superior;
7. A valorifica materialul muzical inedit transcris de autor, atât ca bază factologică pentru o eventuală cercetare etnomuzicologică, cât și ca sursă de inspirație pentru interpreți și compozitori;
8. A promova materialele tezei în cadrul diferitor proiecte naționale și internaționale legate de salvagardarea, protejarea și promovarea patrimoniului cultural imaterial.

Evident, această listă de recomandări nu este exhaustivă și poate fi completată punctual, în funcție de obiectul de interes din domeniul folclorului muzical.

BIBLIOGRAFIE

În limba română

1. Alexandru T. Bela Bartók despre folclorul muzical românesc. București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1958. 128 p.
2. Alexandru T. Folcloristică, organologie, muzicologie. Vol. II, București: Editura muzicală, 1978. 288 p.
3. Alexandru T. Instrumentele muzicale ale poporului român. București: Editura de Stat pentru literatură și artă, 1956. 387 p.
4. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
5. Axionova L. Cântecul popular moldovenesc. Chișinău: Editura de stat a Moldovei, 1958. 162 p.
6. Babii V. Studiu de organologie. Chișinău: Tipografia Elena, 2012. 262 p.
7. Badrajan S. Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Epigraf, 2002. 236 p.
8. Badrajan S. Unele aspecte ale problematicei de studiu a folclorului muzical din Basarabia. În: Centenar Constantin Brăiloiu. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor și muzicologilor din România, 1994, p. 242-246.
9. Bartók B. Căntece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria). Din viața poporului român. București: Librării Socec & comp. și C. Sfetea, 1913. 360 p.
10. Băieșu N., Botezatu N. ș.a (coleg. de redacție). Creația populară (curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina). Chișinău, 1991. 768 p.
11. Blajinu D. Alină, dorule, alină. Chișinău: Grafema Libris, 2008. 352 p.
12. Blajinu D. Antologie de folclor muzical: 1107 melodii și căntece din Moldova istorică, Constanța: Ex Ponto, 2002. 927 p.
13. Bobulescu C. Lăutari și hori în picturile bisericilor noastre. București: Editura muzicală, 1940. 81 p.
14. Botezatu Gr., Buruiană I., Băieșu N. ș. a. Folclor din zona de nord a Moldovei. Chișinău: Știința, 1983. 345 p.
15. Brăiloiu C. Opere alese. În: Studiu introductiv tradus și îngrijit de Em. Comișel. București: Editura muzicală, 1981. 437 p.
16. Brăiloiu C. Opere, Vol. I. București: Editura muzicală, 1967. 456 p.
17. Brăiloiu C. Opere, Vol. II. București: Editura muzicală, 1969. 239 p.
18. Brăiloiu C. Opere, Vol. IV. București: Editura muzicală, 1979. 295 p.

19. Brăiloiu C. Opere, Vol. V. București: Editura muzicală, 1981. 347 p.
20. Brâncuși P. Muzica românească și marile ei primeniri. Vol. II. București: Editura muzicală, 1980. 520 p.
21. Breazul G. Patrium Carmen. Culegerea melodiilor populare. În: Muzica românească de azi. București: Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România, 1939. 1102 p.
22. Breazul G. Lăutarii. În: Pagini din istoria muzicii românești (ediție îngrijită de V. Tomescu). București: Editura muzicală, 1966, p. 150–180.
23. Breazul G. Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești (Melos, Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul, vol. I). Craiova: Scrisul românesc, 1941. 748 p.
24. Breazul G. Muzica românească de azi. În: Muzica românească de azi. Scoasă de profesor Petre Nițulescu/ red. de George Breazul/Cartea Sindicatului Artiștilor Instrumentiști din România, București: Ed. Marvan, 1939. 1102 p.
25. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura muzicală, 1978. 370 p.
26. Bunea D. Tradiția lăutărească din Republica Moldova: Istorie și contemporaneitate. Teze preliminare. În: RevART, Nr. 1. Timișoara: Aegis, 2010, p. 25-38.
27. Bunea D. Vița de lăutari Bunea în contextul culturii lăutărești a secolului XX din nordul Moldovei. În: Anuar științific, muzică, teatru, arte plastice. Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior. Seminar metodologic, ediția a III-ea. Chișinău, 2005, p. 107-111.
28. Bunea D. O melodie funebră cu valoare de unicat în repertoriul lăutarilor de la Edineț. În: Folclor și postfolclor în contemporaneitate (rezumatele lucrărilor). Chișinău, Grafema libris, p. 15.
29. Burada T. Cercetări asupra dansurilor și instrumentelor de muzică românească (1877) În: Opere. Vol. I. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1974, p. 77-138.
30. Burada T. Originea violinei și perfecționarea ei. În: Opere. Vol. II. București: Editura muzicală, 1974, p. 188-200.
31. Burada T. Violina. În: Opere. Vol. II. București: Editura muzicală, 1974, p. 176-178.
32. Centinar Constantin Brăiloiu (culegere de comunicări științifice). București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România. 1994. 392 p.
33. Chiriac D. Melodii de joc din județul Botoșani. Botoșani: Comitetul socialist pentru Cultură și Educație, 1981, p. 3-9.
34. Chiseliță V. Aspecte ale pentatonicului în muzica de fluier din Bucovina. În: Arta 1999-2000. Chișinău: Editura Epigraf, 2000, p. 124-135.
35. Chiseliță V. Fenomenul lăutăriei și tradiția instrumentală. În: Arta muzicală din Republica Moldova. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 73-90.

36. Chiseliță V. Metoda de cercetare a lui C. Brăiloiu. În: Revista de etnologie 1(2). Chișinău: Știința, 1997, p. 58-65.
37. Chiseliță V. Muzica instrumentală din nordul Bucovinei. Repertoriul de fluier. Chișinău: Știința, 2002, 408 p.
38. Chiseliță V. Probleme de clasificare a muzicii de dans din Bucovina și Basarabia În: Arta. Chișinău: Epigraf, 2005, p. 68-81.
39. Chiseliță V. Procese modulatorii cromatice în muzica de dans: modul cromatic mixt bicentrat. În: Arta. Chișinău: Epigraf, 2007, p. 14-23.
40. Chiseliță V. Patrimoniu european și tradiție locală: polca în muzica tradițională de dans din Moldova (Basarabia) și Bucovina În: Anuarul Muzeului literaturii române, Iași. Iași: Junimea, 2010, p. 30-37.
41. Chiseliță V. Rezonanțe culturale evreiești în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina. În: Republica Moldova – Casa noastră comună. Materialele conferinței republicane Științifico-practice. Chișinău: Business-elita, 21 august 2006, p. 97-107.
42. Chiseliță V. Unele aspecte ale influențelor occidentale în muzica tradițională de joc din Basarabia și Bucovina. În: Arta. Chișinău: Epigraf, 2004, p. 61-71.
43. Chiseliță V. Valențe multiculturale în muzica tradițională de dans din Moldova și Bucovina. În: Folclorul și contemporaneitatea: conservarea, revitalizarea și valorificarea culturii tradiționale. Chișinău, 2005, p. 32-39.
44. Ciaicovschi-Mereșanu G. Doine, cântece, jocuri. Chișinău: Cartea moldovenească, 1972. 156 p.
45. Ciobanu Gh. Lăutarii din Clejani: Repertoriu și stil de interpretare. București: Editura muzicală, 1969. 219 p.
46. Ciobanu Gh. Modurile cromatice în muzica populară românească. În: Revista de etnografie și folclor. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, Tom 11, nr. 4, 1966, p. 309-319.
47. Ciobanu Gh. Studii de etnomuzicologie și bizantinologie. Vol. 3. București: Editura muzicală, 1992. 224 p.
48. Cobălă I., Ciuhrii S., Oloieru I. Cânt pe malul Prutului. Bacău: Amicia, 2007. 203 p.
49. Cocearova G., Melnic V. Armonia, Teoria armoniei. Vol. I. Chișinău: Museum, 2001, 220 p.
50. Comănesci Ge. Antroposul și cultura-concepție interrelaționate. În: Anuarul institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”. Serie nouă. Tom 11-13. București: Editura Academiei Romane, 2000-2002, p. 17-34.
51. Comișel E. Studii de etnomuzicologie. Vol. I. București: Editura muzicală, 1986. 278 p.

52. Comișel E. În: Studii de etnomuzicologie. Vol. II. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1992. 267 p.
53. Comișel E. Folclorul copiilor. București: Editura muzicală. 1982. 321 p.
54. Comișel E. Folclorul muzical. București: Editura didactică și pedagogică, 1967. 470 p.
55. Cosma O. L. Hronicul muzicii românești. Vol. I. București: Editura muzicală, 1973, 236 p.
56. Cosma V. Figuri de lăutari. București: Editura muzicală, 1960. 228 p
57. Costin M. Maeștrii construcției viorii. În: Vioara maeștrii și arta ei. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1964, p. 24-30.
58. Costin M. Originea și premergătorii viorii. În: Vioara, maeștrii și arta ei. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1964. p. 11-17.
59. Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. 306. p.
60. Curbet V. La vatra horelor. Chișinău: Cartea moldovenească, 1973. 247 p.
61. Dicționar explicativ al limbii române. În: *Dex-online* [online]. [citat 10 martie 2011]. Disponibil: <http://dexonline.ro/>
62. Domokos S. Horele morților ale lui Teodor Sava. În: Revista de etnografie și folclor. Tom 37. Nr. 2. București: Editura Academiei Române, 1992, p. 182-183.
63. Filimon N. Opere. Vol. 1, București: Editura muzicală, 1978. 267 p.
64. Fracile N. Vokalni muzicki folclor Srba i rumuna u Voivodini-Komparativna procavanja. În: Revista de etnografie și folclor. Tom 35. Nr. 3-4. București: Editura Academiei Române, 1990, p. 299-301.
65. Georgescu C. D. Cu privire la definirea sistemelor melodice. În: Revista de etnografie și folclor. Tom 26. Nr. 2. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1981, p. 133-165.
66. Georgescu C. D. Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale, București: Editura muzicală, 1984. 645 p.
67. Georgescu C. D. Repertoriul pastoral (Semnale de bucium; tipologie muzicală și corpus de melodii). București: Editura muzicală, 1987. 262 p.
68. Georgescu F. Folclorul muzical bănățean. În: Revista de Folclor. Anul VI. Nr. 3-4. București: Editura muzicală, 1961, p. 96-101.
69. Ghilaș V. Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu. Chișinău: SeArec – com, 2001. 320. p.
70. Ghilaș V. Tendințe evolutive în muzica instrumentală tradițională de grup În: Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, 21 (2010), București: Editura Academiei Române, 2010, p. 249-257.

71. Ghilaș V. O viață dăruită muzicii (despre Dumitru Blajinu, 70 de ani de la naștere) În: *Literatura și Arta* . 2004, 4 noiemb., Chișinău, p. 6.
72. Ghilaș V. Muzica tradițională în politica editorială a audiovizualului din Republica Moldova În: *Anuarul Institutului de Etnografie și folclor Constantin Brăiloiu*, București: Editura Academiei Române, 2012, p. 211-221.
73. Ghilaș V. Muzica etnică. Tradiție și valoare Chișinău: GrafemaLibris, 2007. 296 p.
74. Ghircoiașiu R. Contribuții la istoria muzicii românești. București: Editura muzicală, 1963. 250 p.
75. Ghircoiașiu R. Cultura muzicală românească în sec. XVIII - XIX-lea. București: Editura muzicală, 1992. 262 p.
76. Giuleanu V. Ritmul muzical. Vol. I. București: Editura muzicală, 1968. 308 p.
77. Giuleanu V. Sisteme muzicale intonaționale. În: *Tratat de teoria muzicii*. București: Editura muzicală, 1986. p. 224-229.
78. Hegyesi Z. Originea și strămoșii viorii. În: *Vioara și constructorii ei*. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1962. p. 13-27.
79. Instrumente - vioara [online]. În: *Imago mundi*: [citată 02 decembrie 2012] Disponibil: <http://www.imagomundi.ro/instrumente/>
80. Istoric și tipuri de arcuri. În: *Pixelblaster*: [online]. [citată 02 decembrie 2012] Disponibil: <http://www.tircuarculoradea.ro/istoric.php>
81. Junghietu E., Stoianov P. Cântece și melodii de jocuri populare moldovenești. Chișinău: Știința, 1975. 256 p.
82. Kahane M. De la sistem sonor la formă arhitectonică. În: *Revista de etnografie și folclor*. Tom. 24, Nr. 1. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1979, p. 11-43.
83. Marcu N. Materiale de interes etnografic, publicate în revista *Viața Basarabiei* (1932-1944). În: *Imagini și permanențe în etnologia românească. Materialele primului simpozion național de etnologie*. Chișinău: Știința, 1992. 372 p.
84. Marian M. Textul popular cântat. Introducere în logica constructivă a arhitectonicii de ansamblu melopeic. În: *Memoriile comisiei de folclor*, Tom. II, 1988. București: Editura muzicală, 1992, p. 173-204.
85. Mârza T. Ritmul orchestric (de dans): un sistem distinct al ritmicii populare românești. În: *Studii de muzicologie*. Vol. VIII. București: Editura muzicală, 1972. 297 p.
86. Mârza T. Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești. În: *Lucrări de muzicologie*, Vol. 10-11, Cluj-Napoca: Editura Academiei Populare Române, 1979. p. 245.

87. Mengel M. Muzica și identitatea națională: teorii, metode și rezultate din ultimii ani. În: Anuarul institutului de etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”. Serie nouă. Tom 17. București: Editura Academiei Române, 2006, p. 16-23.
88. Mocanu M. Folclorul în emisiunile radio și TV din Moldova. Valențe și dimensiuni contemporane. În: Folclorul și contemporaneitatea: conservarea, revitalizarea și valorificarea culturii tradiționale. Chișinău: Grafema Libris, 2006. p. 130-135.
89. Moraru M. Dicționar de forme și genuri muzicale. Chișinău: Editura muzicală, 1998. 188 p.
90. Mamulea M. Dialectica închiderii și deschiderii în cultura română modernă. București: Editura Academiei Române, 2007. 295 p.
91. Nicola I., Szenic I., Mîrza T. Curs de folclor muzical. Partea I. București: Editura didactică și pedagogică, 1963, p. 5-174.
92. Oprea Gh. Pentatonica în folclorul muzical românesc. În: Revista de etnografie și folclor. Tom 37. nr. 2. București: Editura Academiei Române, 1992, p. 237-267.
93. Oprea Gh. Sisteme sonore în cântecul ceremonial funebru și bocet. În: Revista de etnografie și folclor. Tom 40. nr. 4. București: Editura Academiei Române, 1995, p. 407-435.
94. Oprea Gh. Sisteme sonore în folclorul românesc. București: Editura muzicală, 1998. 231 p.
95. Oprea Gh. Structuri sonore în categoriile folclorice românești. În: Revista de etnografie și folclor. Tom 40. nr. 2. București: Editura Academiei Române, 1995, p. 173-198.
96. Oprea Gh. Structuri sonore în folclorul românesc. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1998. p. 174.
97. Oprea Gh. Structuri sonore în repertoriul de nuntă. În: Revista de etnografie și folclor. Tom 40. nr. 3. București: Editura Academiei Române, 1995, p. 285-309.
98. Oprea Gh., Agapie L. Folclor muzical românesc. București: Editura didactică și pedagogică, 1983. 435 p.
99. Papană O. Sistemul sonor bazat pe intonația relativă a treptelor, la români. În: Anuarul Institutului de etnografie și folclor “Constantin Brăiloiu”, Serie nouă, Tom.19. București: Editura Academiei Române, 2008, p 127-145.
100. Pop M. Însemnări despre folclorul românesc; cântecul popular epic din România. În: Revista de etnografie și folclor. Tom 42. Nr. 1-2. București: Editura Academiei Române, 1997, p. 36-47.
101. Rădulescu N. Variante româno-balcanice ale unor melodii de dans și rituale. În: Revista de etnografie și folclor. Tom 13. Nr. 1. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1968, p. 3-25.
102. Rădulescu S. Peisaje muzicale în România secolului XX. București: Editura muzicală, 2002. 190 p.

103. Rădulescu-Paşcu C. Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc. București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1998. 199 p.
104. Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. 67 p.
105. Rusu Is. Folclor muzical din Bicazul ardelean județul Neamț. Piatra-Neamț: Editura Nona, 2008, p. 3-5.
106. Șeuleanu I. Priorități în cercetarea folclorului. În: Anuarul de folclor. Nr. V-VII. Cluj - Napoca 1987, p. 21-28.
107. Sârbu Gh. Folclorul muzical instrumental din Moldova. Ținutul Bacăului. Iași: Artes, 2003. p. 5-65.
108. Stenszewski J. Scripka i igra na skripke v polskoi narodnoi tradiții. În: Narodnîe muzîcalinîe instrumentî i instrumentalinaia muzîca, Vol.2. Moscova: Sovetschii compozitor, 1988, p. 48-78.
109. Stoianov P. 500 melodii și jocuri din Moldova. Chișinău: Literatura artistică, 1972. 391 p.
110. Suhomlin I. Dicționar de termeni și expresii polifonice român-rus și rus-român. Chișinău, 1992. p. 35
111. Sulițeanu G. Cântecul de leagăn. București: Editura muzicală, 1986, 907 p.
112. Sulițeanu G. Despre cercetarea interdisciplinară. În: Centenar Constantin Brăiloiu, ediție îngrijită de V. Tomescu și M. Roșu. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1994. 391 p.
113. Sulițeanu G. Factorii evoluției muzicii dansurilor populare. În: Revista de etnografie și folclor. Tom 11. Nr.4. București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1966. p. 341-352.
114. Sulițeanu G. Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeș. București: Editura muzicală, 1976. 479 p.
115. Sulițeanu G. Psihologia folclorului muzical, contribuția psihologiei la studierea limbajului muzicii populare. București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1980. 304 p.
116. Timaru V. Morfologia și structura formelor muzicale (Curs de forme și analize muzicale). Vol. I Cluj-Napoca: Ed. Acad. "Gh. Dima", 1992, p. 6-15.
117. Timaru V. Observații asupra genului muzical. În: Muzica. Serie nouă, Anul IX. Nr. 2 (34). București: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1998, p. 62-68.
118. Tomescu V. Muzica daco-romană. Vol. II București: Editura muzicală, 1982, 213 p.
119. Tomescu V. Muzica daco-romană. Tom I. București: Editura muzicală, 1980. 472 p.
120. Tudoran-Georgescu M. Folclorul rus. În: Revista de Folclor. Anul VI. Nr. 3-4. București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române, 1961. p. 102-109.
121. Vicol A. Rolul interpretării în determinarea sistemelor ritmice. În: Revista de etnografie și folclor. Tom 13. Nr. 1. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1968. p. 45.

122. Vioara cu goarnă. În *Wikipedia: Enciclopedia liberă* [online]. [citat 05 decembrie 2012]. Disponibil: http://ro.wikipedia.org/wiki/Vioară_cu_goarnă

În limba rusă

123. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: Музыкальный современник. Москва: Советский композитор, Вып. 6. 1987, с. 5-45.
124. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва: Музыка, 1971. 376 с.
125. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций. В: Аспекты теоретического музыкознания. Ленинград: Музыка, 1989, с. 95-122.
126. Беров Л. Молдавские народные музыкальные инструменты. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1964. 186 с.
127. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: Часть 1. Москва: Владос, 2003, с. 253.
128. Визитиу Ж. Молдавские народные музыкальные инструменты. Кишинев: Литература артистикэ, 1985. 261 с.
129. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. Вып. 1. Москва: Музыка, 1990. 303 с.
130. Грица С. Основные направления социологического изучения фольклора. В: Актуальные проблемы современной фольклористики. Ленинград: Музыка, 1980, с. 178-199.
131. Грица С. Функциональные многоуровневый анализ народного творчества. В: Методы изучения фольклора. Ленинград: Музыка, 1983, с. 45-53.
132. Заднепровская Г. Анализ музыкальных произведений. Москва: Владос, 2003, 272 с.
133. Земцовский И. Жанр, функция, система. В: Советская музыка. №. 1. 1971, с. 24-33.
134. Земцовский И. Народная музыка и современность. В: Современность и фольклор. Москва: Музыка, 1977, с. 28-75.
135. Земцовский, И. Методика календарных песен. Ленинград: Музыка, 1975, 224 с.
136. Котляров Б. О скрипичной культуре Молдавии, Кишинев: Госиздат Молдавии, 1955, 80 с.
137. Котляров Б. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Советский композитор, 1989, с. 94.
138. Котляров Б. Проблемы исполнительского искусства в современной фольклористике. В: Актуальные проблемы современной фольклористики, Ленинград: Музыка, 1980, с. 187-188.

- 139.Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990, 312 с.
- 140.Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979, 534 с.
- 141.Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1967, 527 с.
- 142.Мацевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыке. В: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Часть 1. Москва: Советский композитор, 1987. с. 6-38.
- 143.Медушевский В. К проблемам сущности, эволюция и типология музыкальных стилей. В: Музыкальный современник. Вып. 5. Москва: Советский композитор, 1984, с. 6-11.
- 144.Модр А. Музыкальные инструменты. Москва: Государственное музыкальное издание, 1959. 322 с.
- 145.Назайкинский Е. О некоторых методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке. В: Музыкальная фольклористика. Москва: Всесоюзное Издательство Советский Композитор, 1973. с.174-186.
- 146.Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
- 147.Путилов Б. О процессе жанрообразования в фольклоре. В: Актуальные проблемы современной фольклористики. Ленинград: Музыка, 1980, с. 197-199.
- 148.Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Ленинград: Советский композитор, 1973, 221 с.
- 149.Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. Санкт-Петербург: Композитор, 1998. 268 с.
- 150.Соколов О. К проблемам типологии музыкальных жанров. В: Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское Книжное Издательство, 1977. с. 12-58.
- 151.Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: Музыка, 1968. 105 с.
- 152.Стеншевский Я. Скрипка и игра на скрипке в польской народной традиции. В: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Часть 2. Москва: Советский композитор, 1988. с. 48-77.
- 153.Стойнов П. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев: Штиинца, 1985. 162 с.
- 154.Стойнов П. Ритмика молдавской дойны. Кишинев: Штиинца, 1980. 173 с.
- 155.Стойнов П. Вопросы формирования лада в молдавской народной песне. Кишинев: Штиинца, 1990. 157 с.

- 156.Тюлин Ю. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1965, 391 с.
- 157.Флоря Е. Музыка народных танцев Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1983. 132 с.
- 158.Холопов Ю. Принципы классификации музыкальных форм. В: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Советский композитор, 1971. с. 65-94.
- 159.Холопова В. Принципы музыкальных произведений. Санкт-Петербург: Лань, 2006. 325 с.
- 160.Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 496 с.
- 161.Циркунова С. О принципах систематизации жанров молдавского песенного фольклора. В: Музыкальное искусство Советской Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1984. 84 с.
- 162.Циркунова С. О строении жанровой системы молдавского песенного фольклора. Методика классификации песенных жанров молдавского народного творчества. В: Методика классификации песенных жанров молдавского фольклора. Анализ функций и связей между ними. Кишинев: Штиинца, 1984. 40 с.
- 163.Цуккерман В. Музыкальные жанры и основа музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
- 164.Эльшек О. Стилиевые типы народной инструментальной музыки. В: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Часть 1. Москва: Советский композитор, 1987. с.68-115.

În limba engleză

- 165.Electric violin. În: *Wikipedia: The free Encyclopedia* [online]. [citat 05 decembrie 2012]. Disponibil: http://en.wikipedia.org/wiki/Electric_violin
- 166.Romanian music - Stroh violin: vioara cu goarnă [online]. În: *Eliznik Web Pages*. [citat 30 noiembrie 2012]. Disponibil:<http://www.eliznik.org.uk/RomaniaMusic/stroh.htm>
- 167.Stroh violin.În: *Wikipedia: The free Encyclopedia* [online]. [citat 03 decembrie 2012]. Disponibil: http://en.wikipedia.org/wiki/Stroh_violin
- 168.Stuff Smith În: *Wikipedia: The free Encyclopedia* [online]. [citat 03 decembrie 2012]. Disponibil: http://en.wikipedia.org/wiki/Stuff_Smith

EXEMPLE MUZICALE

1. HORA

$\text{♩} = 144-152$

7

12

17

22

26

32

37

41

1-3

2.

tr D.C. 4. Fine

2.HORA MOLDOVENEASCĂ

♩ = 114 1

4

7

10

13

16

19

22

26

1

2

3

1

2

♩

3. HORA MOLDOVENEASCĂ

♩ = 126



4. HORA LĂUTĂREASCĂ

A ♩ = 114



C

19

22

25

5. HORA

Tempo di hoira

5

9

13

17

22

26

Fine

6. HORA LĂUTĂREASCĂ

1 $\text{♩} = 132$ %

5

10

13

16

19

23

27

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '6. HORA LĂUTĂREASCĂ'. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The tempo is marked as quarter note = 132. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a first ending bracket labeled '1' and a repeat sign. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with 'tr' and wavy lines. The score includes repeat signs and first/second ending brackets. The piece concludes with a final double bar line and a repeat sign.

7. HORA LĂUTĂREASCĂ

%

1 $\text{♩} = 132$

4

Detailed description: This is a musical score for a piece titled '7. HORA LĂUTĂREASCĂ'. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The tempo is marked as quarter note = 132. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a first ending bracket labeled '1' and a repeat sign. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with 'tr' and wavy lines. The score includes repeat signs and first/second ending brackets. The piece concludes with a final double bar line and a repeat sign.

7 2

11

15

18

21

24 3

28

31

HORA LAUTAREASCA 2

34

37

40

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several trills (tr) and grace notes (v) throughout. The score includes repeat signs with first and second endings. A box containing the number '2' is placed above the first ending of the first system. Another box with '3' is above a trill in the fifth system. The title 'HORA LAUTAREASCA' appears above the eighth system. The score concludes with a double bar line and a final note.

8. TROPOȚICA

Allegro

5

10

14

9. COPÂRLANUL

vivace

4

7

10

13

10. URSĂREASCA

Allegretto



11. OCHIUL DRĂGĂICUȚEI

Allegretto



12. CIURUL

$\text{♩} = 100$

Musical score for '12. CIURUL' in G major, 2/4 time. The score consists of three staves. The first staff contains measures 1-7. The second staff contains measures 8-15, featuring a triplet in measure 10 and a first/second ending bracket in measure 11. The third staff contains measures 16-21, ending with a repeat sign and a final chord.

13. JOCUL DRĂGAICELOR

Allegro

Musical score for '13. JOCUL DRĂGAICELOR' in G major, 2/4 time. The score consists of six staves. The first staff contains measures 1-4. The second staff contains measures 5-8, with a first ending bracket. The third staff contains measures 9-13, with a second ending bracket. The fourth staff contains measures 14-18. The fifth staff contains measures 19-23, featuring trills and a trill ornament. The sixth staff contains measures 24-28, featuring triplets and a repeat sign.

14. URSUL



15. DANSUL CĂLUȘARILOR



16. TRANDAFIRUL



17. CHIRIAC

Allegro



18. GALAȚUL

$\text{♩} = 120-138$



19. FUDULA

Allegro



20. HORA DE LA MOARA DE PIATRĂ

$\text{♩} = 132$

First system: Treble clef, key of D major (F#), 2/4 time. Measures 1-6. Measure 6 has a trill (tr) over the final note.

Second system: Treble clef, key of D major. Measures 7-11. Measure 7 is marked with a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). Measure 11 ends with a repeat sign.

Third system: Treble clef, key of D major. Measures 12-16. Measure 16 ends with a repeat sign.

Fourth system: Treble clef, key of D major. Measures 17-20. Measure 17 is marked with a first ending bracket (1-3) and a second ending bracket (2). Measure 19 has a first ending bracket (1-3) and a second ending bracket (2). Measure 20 is marked 'D.C. al Fine' and 'Fine'.

21. CA LA CAVAL

$\text{♩} = 166$

First system: Treble clef, key of D major (F#), 2/4 time. Measures 1-3. Measure 3 has a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2).

Second system: Treble clef, key of D major. Measures 4-6. Measure 4 is marked with a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). Measure 6 ends with a repeat sign.

Third system: Treble clef, key of D major. Measures 7-9. Measure 7 is marked with a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). Measure 9 ends with a repeat sign.

Fourth system: Treble clef, key of D major. Measures 10-12. Measure 10 is marked with a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). Measure 12 ends with a repeat sign.

Fifth system: Treble clef, key of D major. Measures 13-15. Measure 13 is marked with a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). Measure 15 ends with a repeat sign.

Sixth system: Treble clef, key of D major. Measures 16-18. Measure 16 is marked with a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). Measure 18 ends with a repeat sign.

19

22

25

28

32

37

22. MOȘNEGEASCA

♩ = 108

1

4

7

11

17

21

26

31

38

43

48

53

24. ÎNCÂLCITA

1 $\text{♩} = 142$ %

4

7

10

13

16

19

22

25

25. HORA PE LOC

1 $\text{♩} = 144$

3

4

7

11

2

14

17

3

21

25

1 2

29

4

33

1, 3 2

37

4

26. HORA BĂTRÂNEASCĂ

§

1 ♩ = 108

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. It consists of 28 measures. The score includes several first and second endings, marked with '1' and '2' in boxes. Measures 1-6 are the first ending, leading to measure 7. Measures 7-10 are the second ending, leading to measure 11. Measures 11-14 are the first ending, leading to measure 15. Measures 15-18 are the second ending, leading to measure 19. Measures 19-22 are the first ending, leading to measure 23. Measures 23-26 are the second ending, leading to measure 27. Measures 27-28 are the final ending, marked with a double bar line and a repeat sign. The tempo is marked as ♩ = 108.

4

7

10

13

16

19

22

25

§

27. HORA LUI TOADER

1 $\text{♩} = 138$

4

7

10 2

15

20

24

28

33 1st 2nd

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 138 beats per minute. The piece begins with a first ending bracket at measure 1. The melody is characterized by frequent eighth-note patterns, often beamed in pairs or groups of four. A second ending bracket appears at measure 10, leading to a key change to D major (two sharps) at measure 15. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. Measure numbers 4, 7, 10, 15, 20, 24, 28, and 33 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a final key signature change to C major (no sharps or flats) at measure 33.

28. HORA DE CONCERT

$\text{♩} = 116$

5

9

13

17

22

26

D.S. al Fine

Fine

This musical score is for a piece in 2/4 time with a tempo of 116 beats per minute. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The tempo is indicated as 116. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs with first and second endings at measures 17 and 26. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine'.

29. HORA SPOITORILOR

$\text{♩} = 88$

4

8

This musical score is for a piece in 2/4 time with a tempo of 88 beats per minute. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The tempo is indicated as 88. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs with first and second endings at measures 8 and 12. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine'.

31

36

41

46

51

56

61

66

71

D.S. al Φ

Fine

31. HORA FURTUNĂ

Prestissimo $\text{♩} = 208$

6

10

14

18

23

28

34

41

Fine

D.C.



32. BĂTUTA

1

$\text{♩} = 172$

4

7

1

2

10

13

17

20

23

26

29

35

33. BĂTUTA DE LA PRUT

1

♩ = 172

4

7

10 2

13

16 1 2

19 3

22

25 1 2

30 4

33

37 1 2 §

34. BĂTUTA DIN DONDUȘENI

Allegro



35. BĂTUTA FECIORILOR



16

19

22

25

28

33

40

36. JOC DE DOI

Allegro

4

7

10



37. ȚĂRĂNEASCA DIN COTEALA



38. RUSEASCA

1 $\text{♩} = 172$

5

10 2

16 1 2 3

22 1

27 2 4

32 1 2

37 5 tr

43 tr 1 2

39. HANGUL

$\text{♩} = 132$

6 *tr*

11

To Coda

16 3

21 Fine

26

31 D.S.S. Coda
e'poi Coda

36

40. HANGUL

$\text{♩} = 138$

8 1-3 2-4 *tr*

13 *tr* Fine

41. HANGUL

♩ = 120-132

Measures 1-20 of Hangul 41. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a variety of rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Trills (tr) are used in measures 11, 16, and 17. Fingerings 1 and 2 are indicated for specific passages. The piece concludes with a final note in measure 20.

42. HANGUL

♩ = 138

Measures 1-21 of Hangul 42. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It includes complex rhythmic figures with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Trills (tr) are present in measures 4, 16, and 21. Fingerings 1-3, 2, 4, and 2 are indicated for various sections. The piece ends with a double bar line in measure 21.

48

33

38

43

48

43.HANGUL

9

17

21

29

37

45

49 A B D

56 A B

58 *tr* *tr* *tr*

66

70 A B

72 *tr* *tr*

80

84 A D 1

44.HANGUL

♩ = 120-132

5

9

13

16

45.HANGUL

$\text{♩} = 150$

Measures 1-20 of the musical score for Hangul 45. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 150$. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some trills (tr) and repeat signs. Measures 1-3 and 4-6 are grouped with first and second endings. Measures 7-13 and 14-19 also feature first and second endings. Measure 20 ends with a double bar line.

46.HANGUL

$\text{♩} = 144$

Measures 1-31 of the musical score for Hangul 46. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as $\text{♩} = 144$. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some trills (tr) and repeat signs. Measures 1-4, 5-9, 10-14, 15-19, 20-24, 25-30, and 31 are grouped with first and second endings. Measure 31 ends with a double bar line.

47.HANGUL

$\text{♩} = 156$

3

10 A

18 B

26 C

34

38 D

46 E

55

59 F

67

73

48.HANGUL

6

A

14

B

22

24

C

33

A B

39

D

47

51

59

63

F1

71

3

79

83 D 6t E2 E 8t

91 F

99 E2 D1

109 E

49.HANGU-N DOI

$\text{♩} = 138$

7

12 1 2 Fine

17

21 1 2

26 D.S. al Fine

50. HANGUL DE LA NORD

♩ = 120

Musical score for '50. HANGUL DE LA NORD' in 2/4 time, key of D major. The score consists of five staves. The first staff contains measures 1-5. The second staff contains measures 6-9, ending with a repeat sign. The third staff contains measures 10-15, starting with a repeat sign. The fourth staff contains measures 16-19. The fifth staff contains measures 20-22, with first and second endings marked '1' and '2' respectively. The key signature changes to B-flat major at measure 10.

51. HANGUL DIN RÂȘCANI

Allegro

Musical score for '51. HANGUL DIN RÂȘCANI' in 2/4 time, key of D major. The score consists of five staves. The first staff contains measures 1-5, with trills marked 'tr' above measures 3 and 4. The second staff contains measures 6-10, ending with a repeat sign. The third staff contains measures 11-15, with a trill marked 'tr' above measure 12. The fourth staff contains measures 16-20, with a trill marked 'tr' above measure 17. The fifth staff contains measures 21-23, with first and second endings marked '1' and '2' respectively. The key signature changes to B-flat major at measure 11.

52. HANGUL DE LA EDINET

$\text{♩} = 132$

5

9

13

17

21

25

30

36

1-3

2

4

D.S. al Fine

Fine

53. HANGUL DE LA EDINET

♩ = 138

Musical score for '53. HANGUL DE LA EDINET' in 2/4 time, key of D major. The tempo is marked as ♩ = 138. The score consists of seven staves of music, each containing a single melodic line. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

54. HANGUL DE LA COTEALA

♩ = 140

Musical score for '54. HANGUL DE LA COTEALA' in 2/4 time, key of D major. The tempo is marked as ♩ = 140. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a measure marked 'A' and includes a first ending bracket. The second staff continues the melody. The third staff features a second ending bracket and concludes with a double bar line and repeat dots.

17

Musical notation for measure 17, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including a repeat sign.

23 **B**

Example 23 is a single-staff musical piece in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, some beamed together. It features repeat signs and a fermata over a final phrase.

28 Punte spre C



33 

38

1.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. It starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. A first ending bracket labeled '1.' spans the final two measures of the system, which end with a repeat sign and a double bar line. The system concludes with a final cadence consisting of a half note G4 and a quarter note F#4.

50



57 

64

Musical notation for measures 64-68. The melody continues with eighth-note patterns, a triplet of eighth notes in measure 66, and a quarter rest in measure 67. The key signature remains one sharp (F#).

69 

74 

55. HANGUL DE LA PERERÂTA

$\text{♩} = 144$

Musical score for '55. HANGUL DE LA PERERÂTA' in 2/4 time, key of D major. The tempo is marked as $\text{♩} = 144$. The score consists of seven staves of music, with measures numbered 6, 11, 16, 22, 27, and 32. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages and some melodic leaps. A slur with a fermata is present over measures 16 and 17.

56.SÂRBA

$\text{♩} = 190$

Musical score for '56.SÂRBA' in 2/4 time, key of D major. The tempo is marked as $\text{♩} = 190$. The score consists of three staves of music, with measures numbered 7 and 15. The melody features many triplet markings (indicated by a '3' below the notes). A first and second ending bracket is shown over measures 7 and 8.

57.SÂRBA

♩ = 170

7

14

20

29

36

58.SÂRBA

♩ = 180

2

10

18 **B**

27 **C**

35

43 **C1**

51

59 **A** **B** **C** **C 14 t**

65 **D**

73

82 **A** **B** **C** **C1** **D 14 t 3**

59.SÂRBA

$\text{♩} = 190$ Φ

7

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems, each on a single staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system begins at measure 16 and ends with a double bar line. The second system begins at measure 24 and ends with a double bar line. The third system begins at measure 31 and ends with a double bar line. The melody is characterized by frequent triplets and a final cadence. The word 'Fine' is written above the final measure of the third system.

60.SÂRBA

2/4

2 A

10

19 B

27

36 A

45

53

61 A 12t

61.SÂRBA

♩ = 180

A

8

17

26

34

42

49

B

C

B

C

62.SÂRBA

♩ = 168

7

14

15

1. 2.

23

30

1-3 2. D.C. 4. Fine.

63.SÂRBA

$\text{♩} = 190$

8

16

25

34

1. 2. tr tr tr tr

64.SÂRBA

$\text{♩} = 190$

7

15

22

65.SÂRBA

A

2

12

22 A 18 t

25 A1

33

41 **B**

47

54 **A A1 B A A1 B 17t**

66.SÂRBA

$\text{♩} = 170$

8

16

24

33

42 *D.C. al Fine* *Fine*

67.SÂRBA

♩ = 168-208

Musical score for 67.SÂRBA, measures 1-32. The score is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. It features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and half notes, often beamed together in groups of three (trios). Measures 12-18 and 32-33 include first and second endings, indicated by bracketed lines and repeat signs. Measure numbers 6, 12, 19, 24, 28, and 32 are marked at the beginning of their respective staves.

68.SÂRBA

♩ = 168-208

Musical score for 68.SÂRBA, measures 1-15. The score is written in treble clef, key of D major (one sharp), and 2/4 time. It features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and half notes, often beamed together in groups of three (trios). Measure numbers 6, 10, and 15 are marked at the beginning of their respective staves.



69.SÂRBA

$\text{♩} = 190$



70.SÂRBA

$\text{♩} = 180$

Musical score for 70.SÂRBA, 2/4 time, key of D major. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It starts with a quarter rest, followed by a quarter note D4, and then a repeat sign. The first measure of the repeat is a quarter note D4, and the second is a quarter note E4. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including triplets and grace notes. The second staff starts at measure 10 and continues the melody. The third staff starts at measure 18, marked with a 'B' and contains triplets. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

71.SÂRBA

$\text{♩} = 160$

Musical score for 71.SÂRBA, 2/4 time, key of D major. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, and then a repeat sign. The first measure of the repeat is a quarter note D4, and the second is a quarter note E4. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including triplets and grace notes. The second staff starts at measure 9 and continues the melody. The third staff starts at measure 14 and continues the melody, ending with a double bar line and repeat dots.

72.SÂRBA

$\text{♩} = 170$

Musical score for 72.SÂRBA, 2/4 time, key of D major. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, and then a repeat sign. The first measure of the repeat is a quarter note D4, and the second is a quarter note E4. The melody continues with eighth and sixteenth notes, including triplets and grace notes. The second staff starts at measure 6 and continues the melody, ending with a double bar line and repeat dots.



73.SÂRBA

♩ = 184



74.SÂRBA

♩

1 ♩ = 208



7

10

13

16

20

26

30

33

36

39

75.SÂRBA

A

♩ = 210

Measures 1-33 of the musical score for 75.SÂRBA. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 210. The music consists of eighth and sixteenth notes, many of which are grouped in triplets (indicated by a '3' below the notes). There are also some notes with a double flat (bb) and a double sharp (##). The score is divided into two sections, A and B, with a repeat sign at the end of section B. Section A covers measures 1-12, and section B covers measures 13-33. The score ends with a double bar line and a final note in measure 33.

76.SÂRBA

♩ = 180

Measures 1-10 of the musical score for 76.SÂRBA. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 180. The music consists of eighth and sixteenth notes, many of which are grouped in triplets (indicated by a '3' below the notes). There are also some notes with a double flat (bb) and a double sharp (##). The score is divided into two sections, A and B, with a repeat sign at the end of section B. Section A covers measures 1-10, and section B covers measures 11-10. The score ends with a double bar line and a final note in measure 10.

19 **B**

27

35 **C**

43 **D** $\frac{3}{4}$

51 **A** **B** **C** 12t 6

77.SÂRBA

$\text{♩} = 180$

2 **A**

10

18 **A1**

26

34 **B** 3 3

42

3 3

3 3

3 3

3 3

1 2

51

C

53

61

65

73

A B C C 14 t

78.SÂRBA

$\text{♩} = 170$

7

14

20

1. 2.

27

35

41

79.SÂRBA

$\text{♩} = 168$

8

13

20

28

1-3 2. D ♯ 4. Fine

80.SÂRBA

$\text{♩} = 168$

9

17

25

33

39 (Fine)

46

52

57

D& al Fine

81. SÂRBA LUI NICOLAE BLAJINU

♩ = 152

V

6

11

16

1 2

21

26

31

36

40

44

D.C. al Fine

82. SÂRBA AUZITĂ LA TUDOR CĂLDARE

$\text{♩} = 180$

7

15

24

31

37

44

50

56

83. SÂRBA LUI GONCEARUC

$\text{♩} = 190$

7

16

25

34

43

84. SÂRBA DIN BRICENI

♩ = 152

8/8

The musical score is written for a single melodic line in 8/8 time. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of ♩ = 152. The score consists of 56 measures, organized into 11 staves. The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped in triplets (indicated by a '3' below the notes). Ornaments, specifically mordents, are placed above certain notes in measures 21, 31, 41, and 51. The piece features several first and second endings, marked with '1' and '2' above the staff. The first ending appears in measures 11-15, 31-35, and 51-55. The second ending appears in measures 16-20, 41-45, and 56. The score concludes with a double bar line and the word 'Fine' written below the staff. A 'D.S. al Fine' instruction is placed above the final measure (measure 56).

85. SÂRBA DE LA NORD

$\text{♩} = 176$

7

13

19

25

32

38

43

D.C. al Coda

Coda

86. SÂRBA DE LA GRINĂUȚI

$\text{♩} = 160$

6

11

16

21

26

31

36

42

48

87. SÂRBA DE LA MĂLĂIEȘTI

$\text{♩} = 168$

7

12

18

23

27

31

1-3 2 D.C. al Fine 4 Fine

88. SÂRBA DIN CHETROSU

$\text{♩} = 190$

8

16

24

31

89. SÂRBA DE LA SELIȘTE

$\text{♩} = 168$

7

12

17

22

27

32

37

Fine

90. SÂRBA DIN PELINIA

$\text{♩} = 160$

7

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three staves of music, all in the key of D major (indicated by two sharps: F# and C#). The first staff begins at measure 13 and includes a triplet of eighth notes and a first ending bracket labeled "1" and "2". The second staff starts at measure 19 and features a double bar line with repeat dots, a triplet of eighth notes, and a measure with a fermata. The third staff begins at measure 25 and includes a triplet of eighth notes, a first ending bracket labeled "1-3" and "2", a measure with a fermata, and a final section marked "D.S. al Fine" and "Fine". The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

91. SÂRBA DIN IABLOANA

♩ = 138

7

13

19

25

31

D.S. al Fine

Fine

92. SÂRBA ÎN DOI

$\text{♩} = 215$

1

7

14

20

23

26

30

37

2

3

4

93. SÂRBA DE CONCERT

$\text{♩} = 160$

6

11

15

20

25

94. SÂRBA DE CONCERT

$\text{♩} = 200$

6

12

19

25 1. 2.

33

42 1. 2.

95. SÂRBA DE CONCERT

Presto ♩ = 184

6 12 18 24 30 36



96. SÂRBA DE CONCERT

$\text{♩} = 208$

1

6

11

16

21

26

31

2 Fine D.C. alΦ

36 Φ V

41

48

57

65 *tr* **D.S. al Fine**

97. SÂRBA DE CONCERT

$\text{♩} = 176$

6

11

16

21

26 Φ

31

36

41

46

52

58

64

71

78

86

93

D.C. al Φ

Fine

98. SÂRBA EVREIASCĂ

$\text{♩} = 180$

9

17

25

33

41

49

Gliss.

Gliss.

1.

99. SÂRBA MĂRUNȚICĂ

$\text{♩} = 176$

10

18

1.

2.

1.

2.

27

34

46

53

1-3 2. D. 4. Fine

100. SÂRBA HOP LELE HOP

$\text{♩} = 168$

8

16

25

33

39

46

51

56

61

67

75

1 2 D.C. al Fine

101. SÂRBA

$\text{♩} = 168$

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, key of D major (indicated by two sharps), and 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 168. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a repeat sign and contains measures 1 through 8. The second staff contains measures 9 through 17, with measure 10 featuring a triplet of eighth notes. The third staff contains measures 18 through 25, with measure 18 starting with a repeat sign. The fourth staff contains measures 26 through 30, ending with a first ending bracket labeled '1. D.C.' and a second ending bracket labeled '2. Fine'.

102. SÂRBA ZORILOR

♩ = 144

Musical score for 102. SÂRBA ZORILOR, 2/4 time, key of D major. The score consists of five staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 144. The second staff begins at measure 7. The third staff begins at measure 13 and includes trills (tr) and first/second endings (1, 2) leading to a 'Fine' marking. The fourth staff begins at measure 19 and features triplets (3). The fifth staff begins at measure 24 and includes first/second endings (1, 2) leading to a 'D.C. al Fine' marking. The piece concludes with a final whole note chord.

103. SÂRBA BĂTRÂNEASCĂ

♩ = 160



Musical score for 103. SÂRBA BĂTRÂNEASCĂ, 2/4 time, key of D major. The score consists of six staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 160. The second staff begins at measure 8 and includes trills (tr) and first/second endings (1, 2) leading to a 'Fine' marking. The third staff begins at measure 14 and features triplets (3). The fourth staff begins at measure 20. The fifth staff begins at measure 26 and includes trills (tr). The sixth staff begins at measure 31 and includes triplets (3). The piece concludes with a final whole note chord.

36

41

D.S. al Fine

104. MOLDOVENEASCA

$\text{♩} = 168-208$

105. SÂRBA MOLDOVENEASCĂ

$\text{♩} = 190$

106. SÂRBA

♩ = 176

6

11

17

23

29

35

41

47

53

59

Fine

65

71

77

83

88

D.S. al Fine

107.GAROFIȚA

Allegro

5

10

14

19

24

29

33

39

43

108. SÂRBA LĂUTĂREASCĂ

1 $\text{♩} = 176$

8

15

21

25

31

37 3

43

50

109.CIMPOIUL

1 $\text{♩} = 188$ *tr*

4

7

10 2

13

17 1 2 3

20

23

26 1 2 4

29 *tr*

33 *tr*

37 3 1

110. CIURUL

$\text{♩} = 168$

3 3 3 3

7 1. 2.

14 3 3 3 3

21 D.C.

111. TREI LEMNE

$\text{♩} = 160$

3 3 3 3

9 3 3 3 3



112. ȘAPTE SĂPTĂMÂNI DE POST

$\text{♩} = 170$



113. FRUMUȘICA

$\text{♩} = 72$

rit.

a tempo



40 *rit.* *a tempo* A B C a

49 A1

57 B C a

114.FRUMUȘICA

$\text{♩} = 170$

8

13

19

27

115. ȘAPTE SĂPTĂMÂNI DE POST

♩ = 180

Musical score for 'ȘAPTE SĂPTĂMÂNI DE POST' in 2/4 time, key of D major. The tempo is marked as ♩ = 180. The score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note D. The second staff begins with a repeat sign and contains a series of eighth and sixteenth notes, including triplets marked with a '3'. The third staff continues the melody with more triplets. The fourth staff features a series of eighth notes and a triplet. The fifth staff concludes the piece with a triplet and a final cadence.

116.COASA

♩ = 152

Musical score for 'COASA' in 2/4 time, key of D major. The tempo is marked as ♩ = 152. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note D. The second staff contains a first and second ending marked with '1' and '2'. The third staff features a series of eighth notes and a triplet marked with a 'tr'. The fourth staff concludes the piece with a first and second ending marked with '1 D.C. al Fine' and '2 Fine'.

117. SÂRBA DE LA NORD

$\text{♩} = 180$

The musical score for "Sârba de la Nord" is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is indicated as $\text{♩} = 180$. The score consists of nine staves of music, with measures numbered 1 through 63. The melody is characterized by frequent triplets, indicated by a '3' below the notes. Various ornaments are used throughout, including grace notes (marked with a 'v' and a slur), trills (marked with 'tr'), and mordents (marked with a 'w' and a slur). The piece includes two first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the staff. The final measure of the piece is a whole note chord consisting of F# and C.

118. CA LA BREAZA

A ♩ = 208

Violin

9

18

26

32

38

B

C

D

C **A**

119. HORA

6

1 **2**

120.HORA

$\text{♩} = 87$

First system: Treble clef, key of D major (F#), 6/8 time. Measures 1-4. Measure 1 has a repeat sign. Measure 4 has a first ending bracket. Second system: Measures 5-8. Measure 5 has a second ending bracket. Measure 8 has a first ending bracket. Third system: Measures 9-10. Measure 9 has a second ending bracket. Measure 10 ends with a double bar line.

121.HORA

$\text{♩} = 72$

First system: Treble clef, key of D major (F#), 6/8 time. Measures 1-4. Measure 1 has a repeat sign. Measure 4 has a first ending bracket. Second system: Measures 5-8. Measure 5 has a second ending bracket. Measure 8 has a first ending bracket. Third system: Measures 9-10. Measure 9 has a second ending bracket. Measure 10 ends with a double bar line.

122.HORA

$\text{♩} = 72$

First system: Treble clef, key of D major (F#), 6/8 time. Measures 1-4. Measure 1 has a repeat sign. Measure 4 has a first ending bracket. Second system: Measures 5-8. Measure 5 has a second ending bracket. Measure 8 has a first ending bracket. Third system: Measures 9-10. Measure 9 has a second ending bracket. Measure 10 ends with a double bar line.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, labeled '12', contains measures 12 through 15. The second system, labeled '16', contains measures 16 through 19. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of three or four. There are several triplets indicated by a '3' below the notes. The melody is accompanied by a bass line, with some notes in the bass line beamed together. The piece concludes with a final chord in measure 19.

123.HORA

124.HORA

♩. = 84

5

10

15

125. HORA

♩ = 52

126. HORA MARE

♩. = 54

♩. = 54

6

10

14

19

1 2 D.C. al Fine

127. HORA MARE

♩. = 76

128. HORA MARE

♩. = 88

Musical score for 128. HORA MARE, 6/8 time. The score consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 5. The second staff, starting at measure 6, contains measures 6 through 10 and ends with a double bar line and the word "Fine". The third staff, starting at measure 11, contains measures 11 through 15 and ends with a double bar line and the instruction "D.C. al Fine".

129. HORA MARE

♩. = 48

Musical score for 129. HORA MARE, 6/8 time. The score consists of six staves. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff, starting at measure 5, contains measures 5 through 8 and ends with a double bar line and the word "Fine". The third staff, starting at measure 9, contains measures 9 through 13 and ends with a double bar line and the word "Fine". The fourth staff, starting at measure 14, contains measures 14 through 18 and ends with a double bar line and the word "Fine". The fifth staff, starting at measure 19, contains measures 19 through 24 and ends with a double bar line and the word "Fine". The sixth staff, starting at measure 25, contains measures 25 through 30 and ends with a double bar line and the word "Fine". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

130. HORA MARE

$\text{♩} = 66$

6

11

1. 2.

Fine

Detailed description: This musical score is for '130. HORA MARE'. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked as 66 beats per minute. The score consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 5. The second staff contains measures 6 through 10, ending with a 'Fine' marking. The third staff contains measures 11 through 15, featuring first and second endings. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some measures containing triplets or slurs.

131. HORA DE LA PERERÂTA

Tempo di hora

5

9

13

17

21

25

1. 2.

Detailed description: This musical score is for '131. HORA DE LA PERERÂTA'. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked as 'Tempo di hora'. The score consists of seven staves. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff contains measures 5 through 8. The third staff contains measures 9 through 12. The fourth staff contains measures 13 through 16. The fifth staff contains measures 17 through 20, featuring first and second endings. The sixth staff contains measures 21 through 24. The seventh staff contains measures 25 through 28, also featuring first and second endings. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some measures containing triplets or slurs.

132. HORA DE LA EDINET

Tempo di hora

Musical score for 'Hora de la Edinet' in 6/8 time, key of D major. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff starts at measure 5. The third staff starts at measure 10. The fourth staff starts at measure 15 and includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The fifth staff starts at measure 20. The sixth staff starts at measure 25. The seventh staff starts at measure 30 and concludes with a double bar line. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and repeat signs.

133. HORA DE LA IABLOANA

$\text{♩} = 76$

Musical score for 'Hora de la Iabloana' in 6/8 time, key of D major. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff starts at measure 5. The third staff starts at measure 9. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and repeat signs.



134. HORA MOLDOVENEASCĂ

$\text{♩} = 100$



135. HORA MOLDOVENEASCĂ

$\text{♩} = 104$



136. HORA MOLDOVENEASCĂ

$\text{♩} = 54$

5

9

14

19

1-3

2 D.S. al Fine

4 Fine

137. MOLDOVENEASCA

$\text{♩} = 100$

5

10

14

3

1.

2.

138. MOLDOVENEASCA RACILOR

$\text{♩} = 78$

1

5

2

D.C.

9

1-3

2

4

Fine

This musical score is for the piece '138. MOLDOVENEASCA RACILOR'. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 78. The score consists of three staves. The first staff contains measures 1 through 4, ending with a repeat sign. The second staff contains measures 5 through 8, with a first ending bracket over measures 5 and 6, and a 'D.C.' (Da Capo) instruction above measure 8. The third staff contains measures 9 through 12, with first, second, and fourth ending brackets over measures 9-10, 11, and 12 respectively, and a 'Fine' instruction above measure 12.

139. DE TREI ORI ÎN JURUL MESEI

$\text{♩} = 69$

1-3

5

2-4

Fine

9

2

13

17

1

2

D.C. al Fine

This musical score is for the piece '139. DE TREI ORI ÎN JURUL MESEI'. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 69. The score consists of five staves. The first staff contains measures 1 through 4, ending with a repeat sign. The second staff contains measures 5 through 8, with a first ending bracket over measures 5 and 6, and a 'Fine' instruction above measure 8. The third staff contains measures 9 through 12, with a first ending bracket over measures 9 and 10, and a '2' above measure 11. The fourth staff contains measures 13 through 16, with a first ending bracket over measures 13 and 14, and a '2' above measure 15. The fifth staff contains measures 17 through 20, with a first ending bracket over measures 17 and 18, and a 'D.C. al Fine' instruction above measure 20.

140. ÎN JURUL MESEI

♩ = 86

Musical score for 'ÎN JURUL MESEI' in 3/8 time, key of D major. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes. The second staff starts at measure 5, the third at measure 9, the fourth at measure 13, the fifth at measure 17, the sixth at measure 21, the seventh at measure 25, and the eighth at measure 29. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth staff.

141. CÂND SE SCOATE MIREASA DIN CASĂ

Vivo

Musical score for 'CÂND SE SCOATE MIREASA DIN CASĂ' in 6/8 time, key of D major. The score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The melody features many beamed eighth notes. The second staff starts at measure 4, and the third at measure 7. The third staff includes first and second endings, marked with '1' and '2' above the notes. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

10

13

16

19

22

142. DE SCOS NUNTA DIN CASĂ

♩. = 92

1

5

2

Fine

9

1

2

13

16

D.C al Fine

143. LA SCOS DANSUL

$\text{♩} = 84$

A

B

C

A1 B C A B C A B C

A 4t

poco rit.

144. LA SCOS DANSUL

$\text{♩} = 100$

1.



145. DE ZESTRE

♩ = 92



146. MERIȘORUL

♩ = 140



$\text{♩} = 120-132$

147. MERIȘORUL



$\text{♩} = 92$

148. BĂSMĂLUȚA



149. POLCA AUZITĂ LA LARGA

$\text{♩} = 120$





150. POLCA DIN IABLOANA

$\text{♩} = 126$



151. POLCA

$\text{♩} = 156$



11 **B**

19 **C**

24

32 **1**

36 **2**

40 **A B A**

48 **D**

56 **1 2**

65 **A**

152.VIVAT

A ♩ = 190

B

6 *tr*



C



D



E



F



153.VIVAT

♩ = 120

Musical score for 153.VIVAT, 2/4 time, key of D major. The score consists of five staves. The first staff shows the beginning of the piece. The second staff starts at measure 2 and includes a first ending bracket labeled 'A'. The third staff starts at measure 10 and includes a first ending bracket labeled 'B'. The fourth staff starts at measure 18. The fifth staff starts at measure 26 and includes first ending brackets labeled 'A', 'B', and 'A', followed by a section labeled 'B 15t' with a *rit.* (ritardando) marking.

154.VIVAT

♩ = 108

Musical score for 154.VIVAT, 4/4 time, key of D major. The score consists of five staves. The first staff shows the beginning of the piece. The second staff starts at measure 4 and includes a first ending bracket labeled 'A'. The third staff starts at measure 8 and includes first ending brackets labeled '1.' and '2.'. The fourth staff starts at measure 13. The fifth staff starts at measure 14 and includes a first ending bracket labeled 'B', followed by first ending brackets labeled '1.' and '2.'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

20 B

A

24 A 5t *poco rit.*

3

155.VIVAT

$\text{♩} = 80$

6 *tr*

14 1. 2.

156.VIVAT

$\text{♩} = 120-132$

5 *tr*

9

14

19

Fine

157. CÂNTEC DE MASĂ

$\text{♩} = 120-132$

Musical score for '157. CÂNTEC DE MASĂ' in G major, 2/4 time. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is indicated as 120-132 beats per minute. The melody is written in a single line. The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' respectively. The first ending is a four-measure phrase that leads to the second ending, which is a two-measure phrase. The second ending is repeated twice. The score ends with a double bar line.

158. PENTRU ÎNCHINAREA PAHARELOR

Allegro

Musical score for '158. PENTRU ÎNCHINAREA PAHARELOR' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is indicated as Allegro. The melody is written in a single line. The score includes a first ending, marked with '1.', which is a four-measure phrase. The first ending is repeated twice. The score ends with a double bar line. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written in a single line. The score includes a first ending, marked with '1.', which is a four-measure phrase. The first ending is repeated twice. The score ends with a double bar line.



159. CUCU



160. CÂNTEC DE PAHAR



161.FREILIH

♩ = 120

Musical score for 161.FREILIH, 4/4 time, key of D major. The score consists of 33 measures. It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, triplets, and trills. Section A starts at measure 2, and section B starts at measure 11. Section B1 is a repeat of section B. The score ends with a double bar line at measure 33.

162.HUSER

♩ = 120

Musical score for 162.HUSER, 2/4 time, key of D major. The score consists of 6 measures. It features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and triplets. The score ends with a double bar line at measure 6.

12

19

25

32

37

163.HUSER

$\text{♩} = 120$

4

7

10

13



164.HUSER

$\text{♩} = 120$

35

40

165.HUSER

$\text{♩} = 120$

5

10

17

23

29



♩ = 108





169. ȘAIERUL EVREIESC



170. MARȘ DE NUNTĂ



20 3

31

36 1 3 2

41

46

52

58

64

69

171.MARŞ

intro

3

3

3

3

7





172.MARŞ

♩ = 120



Measures 41-51 of the musical score for 'The Rose Tree' in G major. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measures 41-45 show a melodic line with triplets and slurs. Measures 46-50 continue the melody with various note values and slurs. Measure 51 is a double bar line, indicating the end of the section.

173. MARȘ (Moldova înfloritoare)

7

13

21

30

38

45

Trio

55



63

73

174. MARȘ

$\text{♩} = 120$



6

11

16

21

175. MARȘ (Mărăndeanca)



Intro

8

16

25

32

38

45

52

61

71

Trio

The musical score consists of seven staves of music in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic patterns, triplets, and first/second endings. A 'Trio' section begins at measure 52. The page number 262 is at the bottom.

176. MARȘ (Plai moldav)

$\text{♩} = 135$
intro

7

14

22

29

36

43

50

57 Trio

63

72

81

90

100

109

177.MARŞ

♩ = 120

7

13

19

29

1. 2.

39

47

57

68 1.

77 2.

178.MARŞ

$\text{♩} = 120$

5

10

15 1. 2.

23

32

179.MARŞ

intro $\text{♩} = 120$

7

16

21

26

33

180. MARȘ DE NUNTĂ

♩ = 132



5

10

15

20

26

32

1

2

D.S. al Fine

Fine

181. LA ÎMBROBODITUL MIRESEI

♩ = 120

6

9

13

182. LA LEGATUL MIRESEI

$\text{♩} = 120$

This musical score is for the piece 'LA LEGATUL MIRESEI'. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 120. The score consists of three systems of staves. The first system has two staves, the second has two staves, and the third has two staves. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are several trills (tr) and grace notes (v) throughout the piece. The piece ends with a double bar line.

183. LA DEZLEGATUL MIRESEI

$\text{♩} = 120$

This musical score is for the piece 'LA DEZLEGATUL MIRESEI'. It is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 120. The score consists of three systems of staves. The first system has two staves, the second has two staves, and the third has two staves. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. There are several trills (tr) and grace notes (v) throughout the piece. The piece ends with a double bar line.



184. LA ÎMBRĂCAT MIREASA

$\text{♩} = 70$

185. LA ÎMBROBODIT MIREASA

$\text{♩} = 100$

Sheet music for 'LA ÎMBROBODIT MIREASA' in G major, 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 100. The score consists of five staves of music. The first staff contains measures 1-3, the second staff measures 4-6, the third staff measures 7-9, the fourth staff measures 10-12, and the fifth staff measures 13-15. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and some rests. The key signature has one sharp (F#).

186. DE ÎMBROBODIT MIREASA

$\text{♩} = 120$

Sheet music for 'DE ÎMBROBODIT MIREASA' in G major, 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 120. The score consists of five staves of music. The first staff contains measures 1-2, the second staff measures 3-4, the third staff measures 5-6, the fourth staff measures 7-8, and the fifth staff measures 9-10. The music is characterized by a fast, rhythmic melody with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and some rests. The key signature has one sharp (F#).

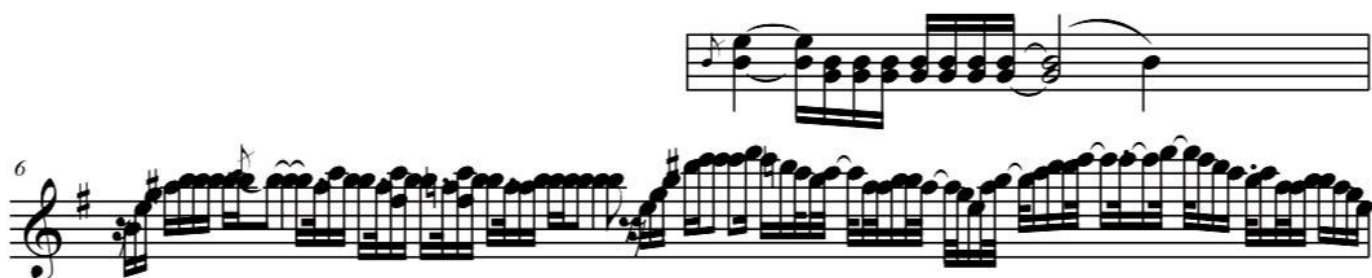


187. LA JELEA MIRESEI



188. DOINA

Ad libitum



7

8

6 3 3

11

3

15

17

3

18

189. CÎNTEC DE NUNTĂ

Rubato

3 6 3 3

4

190. LA ÎMBROBODITUL MIRESEI

Ad libitum

Musical score for 'LA ÎMBROBODITUL MIRESEI' in G major, 2/4 time. The score consists of eight staves. The first seven staves contain complex, fast-paced melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The eighth staff is empty, indicating the end of the piece. The tempo is marked 'Ad libitum'.

191. LA DATUL MÂINII MIRESEI

Ad libitum

Musical score for 'LA DATUL MÂINII MIRESEI' in G major, 2/4 time. The score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is slower and more melodic than the previous piece, featuring many eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second and third staves continue the melody. The tempo is marked 'Ad libitum'.



192. DEZBRĂCATUL MIRESEI



193. CÂNTEC DE DRAGOSTE

♩ = 92

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, with a tempo of 92 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score consists of 37 measures, divided into two systems of five staves each, with the final system containing seven staves. The notation includes various musical ornaments and rhythmic patterns:

- Measures 1-4:** The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It features a half note followed by a quarter note, then a half note with a trill (tr) and a quarter note. The second staff continues with a half note, a quarter note, and a half note with a trill.
- Measures 5-8:** The third staff starts with a half note, a quarter note, and a half note with a trill. The fourth staff continues with a half note, a quarter note, and a half note with a trill.
- Measures 9-12:** The fifth staff begins with a half note, a quarter note, and a half note with a trill. The sixth staff continues with a half note, a quarter note, and a half note with a trill.
- Measures 13-16:** The seventh staff starts with a half note, a quarter note, and a half note with a trill. The eighth staff continues with a half note, a quarter note, and a half note with a trill.
- Measures 17-20:** The ninth staff begins with a half note, a quarter note, and a half note with a trill. The tenth staff continues with a half note, a quarter note, and a half note with a trill.
- Measures 21-24:** The eleventh staff starts with a half note, a quarter note, and a half note with a trill. The twelfth staff continues with a half note, a quarter note, and a half note with a trill.
- Measures 25-28:** The thirteenth staff begins with a half note, a quarter note, and a half note with a trill. The fourteenth staff continues with a half note, a quarter note, and a half note with a trill.
- Measures 29-32:** The fifteenth staff starts with a half note, a quarter note, and a half note with a trill. The sixteenth staff continues with a half note, a quarter note, and a half note with a trill.
- Measures 33-36:** The seventeenth staff begins with a half note, a quarter note, and a half note with a trill. The eighteenth staff continues with a half note, a quarter note, and a half note with a trill.
- Measures 37:** The nineteenth staff starts with a half note, a quarter note, and a half note with a trill.

The score includes various musical ornaments and rhythmic patterns, such as trills (tr), triplets (3), and accents (>). The tempo is marked as 92 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score is divided into two systems of five staves each, with the final system containing seven staves.



194. CINE NU ȘTIE CE-I DORUL

1 $\text{♩} = 92$

195. CÂNTĂ-UN CUC ÎN VÂRF DE NUC

A $\text{♩} = 80$

10

13

16

19

22

196. CÂNTAREA MIRESEI

Rubato

5

197. TRECE VREMEA

§

1

♩ = 74

4

7

198. CÂTE LACRIMI AM VĂRSAT

$\text{♩} = 140$

199. CÂNTEC DE ASCULTARE

$\text{♩} = 63$

Musical score for '199. CÂNTEC DE ASCULTARE' in G major, 7/16 time. The score consists of four staves. The first staff contains measures 1 through 7. The second staff contains measures 8 through 13, with a first ending (1.) and second ending (2.) bracketed over measures 8-9. The third staff contains measures 14 through 19. The fourth staff contains measures 20 through 24, ending with a double bar line, 'D.C.', and '(Fine)'.

200. SARA BUNĂ

$\text{♩} = 84$

Musical score for '200. SARA BUNĂ' in G major, 3/4 time. The score consists of seven staves. The first staff contains measures 1 through 1. The second staff contains measures 2 through 10, with a section labeled 'A' starting at measure 2. The third staff contains measures 11 through 19, with a section labeled 'B' starting at measure 20. The fourth staff contains measures 20 through 27, with a section labeled 'A' starting at measure 28. The fifth staff contains measures 28 through 34, with a section labeled 'B' starting at measure 35. The sixth staff contains measures 35 through 43, with a section labeled 'A' starting at measure 44. The seventh staff contains measures 44 through 47, with a section labeled 'B' starting at measure 48.

201. TREI LEMNE

♩ = 132

Musical score for 'TREI LEMNE' in 2/4 time, key of D major. The score consists of three staves. The first staff shows the beginning of the piece. The second staff, starting at measure 2, contains a section labeled 'A' with a triplet of eighth notes. The third staff, starting at measure 10, contains a section labeled 'B' with a triplet of eighth notes and a first/second ending bracket.

202. STRIGĂȚURI

♩ = 140

Musical score for 'STRIGĂȚURI' in 2/4 time, key of D major. The score consists of two staves. The first staff shows the beginning of the piece with a first/second ending bracket. The second staff, starting at measure 6, continues the melody with a repeat sign and a first ending bracket.

203. CE ȘEZI BABĂ LA PÂRĂU

♩ = 140

Musical score for 'CE ȘEZI BABĂ LA PÂRĂU' in 2/4 time, key of D major. The score consists of two staves. The first staff shows the beginning of the piece. The second staff, starting at measure 5, contains a first/second ending bracket with first endings labeled '1. 3.' and '2. 4.'.

NOTE LA EXEMPLE MUZICALE

1. *Hora* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Alină, dorule, alină. Chișinău: Grafema Libris, 2008. p. 213.
2. *Hora moldovenească* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
3. *Hora moldovenească* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Alină, dorule, alină. Chișinău: Grafema Libris, 2008. p. 216
4. *Hora lăutărească* – inf. Lavric Gh., vioară, transc. Slabari N., s. Colicăuți r. Briceni, C. A.
5. *Hora* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 277.
6. *Hora lăutărească* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
7. *Hora lăutărească* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
8. *Tropoțica* – inf. Banu N., violonist și trompetist, r. Edineț, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 294.
9. *Ciopârlanul* – inf. Ștefăneț S., m. Bălți, transc. Slabari N., C. A.
10. *Ursăreasca* – inf. Ungureanu Gh., vioară, r. Briceni, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 293.
11. *Ochiul drăgăicuței* – inf. Lavric Gh., s. Colicăuți, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
12. *Ciurul* – inf. Iacovlev Gh., vioară, s. Ociul-Alb r. Râșcani, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 221-6.
13. *Jocul drăgaicelor* – inf. Lavric Gh., s. Colicăuți, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
14. *Ursul* – inf. Neniță V., violonist și acordeonist, s. Vărătic r. Râșcani, *În*: Junghietu E., Stoianov P. Cântece și melodii de jocuri populare moldovenești. Chișinău: Știința, 1975. p. 221.
15. *Dansul călușarilor* – inf. Lavric Gh., s. Colicăuți, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
16. *Trandafirul* – inf. Cojoc A., vioară, r. Glodeni, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 288.
17. *Chiriac* – inf. Cioclea V., s. Larga, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
18. *Galațul* – inf. Lavric D., vioară, s. Colicăuți r. Briceni, desc. P. Stoianov, *În*: Stoianov P. 500 melodii și jocuri din Moldova. Chișinău: Literatura artistică, 1972. p. 229.
19. *Fudula* – inf. Cojoc A., vioară, r. Glodeni, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 286.

20. *Hora de la Moara de Piatră* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 455.
21. *Ca la caval* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
22. *Moșnegeasca* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
23. *Opinca* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
24. *Încălțita* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
25. *Hora pe loc* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
26. *Hora bătrânească* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
27. *Hora lui Toader* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
28. *Hora de concert* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 826.
29. *Hora spoitorilor* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 814.
30. *Hora spiccato* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 835.
31. *Hora furtună* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 839.
32. *Bătuta* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
33. *Bătuta de la Prut* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
34. *Bătuta din Dondușeni* – inf. Sandu Gh., vioară, r. Dondușeni, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 298.
35. *Bătuta feciorilor* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
36. *Joc de doi* – inf. Banu N., vioară, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 283.
37. *Țărăneasca din Coteala* – inf. Bujor Gh., vioară, r. Briceni, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 272.
38. *Ruseasca* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
39. *Hangul* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 522.
40. *Hangul* – inf. Taraful din Sofia, s. Sofia r. Drochia, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 528.
41. *Hangul* – inf. Lavric D., s. Colicăuți r. Briceni, desc. P. Stoianov, *În*: Stoianov P. 500 melodii și jocuri din Moldova. Chișinău: Literatura artistică, 1972. p. 228.

42. *Hangul* – inf. Dascăl T., vioară, s. Pelinia r. Râșcani, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 526.
43. *Hangul* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 40.
44. *Hangul* – inf. Blajinu N. P., s. Pererâta r. Briceni, desc. P. Stoianov, *În*: Stoianov P. 500 melodii și jocuri din Moldova. Chișinău: Literatura artistică, 1972. p. 228.
45. *Hangul* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 403-1.
46. *Hangul* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 404-1.
47. *Hangul* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 42.
48. *Hangul* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 38.
49. *Hangu-n doi* – inf. Berbeci I., vioară, s. Cuhnești r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 564.
50. *Hangul de le nord* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 544.
51. *Hangul din Râșcani* – inf. Olărescu T., vioară, r. Râșcani, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 278.
52. *Hangul de la Edineț* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 546.
53. *Hangul de le Edineț* – inf. Ciobanu D., vioară, r. Edineț, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 547.
54. *Hangul de la Coteala* – inf. Cioclea. V., r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
55. *Hangul de la Pererâta* – inf. Blajinu N., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 550.
56. *Sârba* – inf. Rotaru S., vioară, s. Hăsnășenii Mari r. Drochia, *În*: Cobâlă I., Ciuhrii S., Oloieru I. Cânt pe malul Prutului, Bacău: Amicia, 2007, p. 179.
57. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 398-5.

58. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 55.
59. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 402-6.
60. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 44.
61. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 404-4.
62. *Sârba* – inf. Ștefăneț S., m. Bălți, transc. Slabari N., C. A.
63. *Sârba* – inf. Căldare P., or. Bălți, *În*: Cobâlă I., Ciuhrii S., Oloieru I. Cânt pe malul Prutului, Bacău: Amicia, 2007, p. 171.
64. *Sârba* – inf. Tariful din Edineț, r. Edineț, *În*: Cobâlă I., Ciuhrii S., Oloieru I. Cânt pe malul Prutului, Bacău: Amicia, 2007, p. 178.
65. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 46.
66. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N. C.F. AMTAP nr. 398-2.
67. *Sârba* – inf. Vieru I., s. Pererâta r. Briceni, desc. P. Stoianov, *În*: Stoianov P. 500 melodii și jocuri din Moldova. Chișinău: Literatura artistică, 1972. p. 118.
68. *Sârba* – inf. Cioclea V., vioară, s. Larga r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
69. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 402-4.
70. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 47.
71. *Sârba* – inf. Covali S., vioară, s. Camenca r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Alină, dorule, alină. Chișinău: Grafema Libris, 2008. p. 152.
72. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N. C.F. AMTAP nr. 404-5.
73. *Sârba* – inf. Neniță V., violonist și acordeonist, s. Văratice r. Râșcani, *În*: Junghietu E., Stoianov P. Cântece și melodii de jocuri populare moldovenești. Chișinău: Știința, 1975. p. 226.
74. *Sârba* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
75. *Sârba* – inf. Frații Neniță, vioară și acordeon, s. Văratice r. Râșcani, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 220-3.

76. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 50.*
77. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 53.*
78. *Sârba* – inf. Angheluș Gh., s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N. C.F. AMTAP nr. 398-1.
79. *Sârba* – inf. Berbeci I. și Coman P., vioară și trompetă, s. Cuhnești r. Glodeni, *În: Blajinu D. Alină, dorule, alină. Chișinău: Grafema Libris, 2008. p. 162.*
80. *Sârba* – inf. Berbeci I. și Coman P., vioară și trompetă, s. Cuhnești r. Glodeni, *În: Blajinu D. Alină, dorule, alină. Chișinău: Grafema Libris, 2008. p. 161.*
81. *Sârba lui Nicolae Blajinu* – inf. Blajinu N., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 415.*
82. *Sârba auzită la Tudor Căldare* – inf. Cioclea V., vioară, m. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
83. *Sârba lui Gonțearuc* – inf. Cioclea V., vioară, m. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
84. *Sârba de le nord* – inf. Blajinu N., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 392.*
85. *Sârba din Edineț* – inf. Banariuc Gh., vioară, s. Corjeuți r. Briceni, *În: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 275.*
86. *Sârba de la Grinăuți* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 388.*
87. *Sârba din Mălăiești* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 404.*
88. *Sârba din Chetrosu* – inf. Coman A., vioară, s. Chetrosu r. Drochia, *În: Cobălă I., Ciuhrii S., Oloieru I. Cânt pe malul Prutului, Bacău: Amicia, 2007, p. 173.*
89. *Sârba de la Seliște* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 393.*
90. *Sârba din Pelinia* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 405.*

91. *Sârba din Iabloana* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 403.*
92. *Sârba în doi* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
93. *Sârba de concert* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 825.*
94. *Sârba de concert* – inf. Cioclea V., vioară, m. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
95. *Sârba de concert* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 844.*
96. *Sârba de concert* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 821.*
97. *Sârba de concert* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 842.*
98. *Sârba evreiască* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 58.*
99. *Sârba mărunțică* – inf. Berbeci I., vioară, s. Cuhnești r. Glodeni, *În: Blajinu D. Alină, dorule, alină. Chișinău: Grafema Libris, 2008. p. 172.*
100. *Sârba hop lele hop* – inf. Vaisman I., s. Lipcani. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 421.*
101. *Sârba* – inf. Ștefăneț S., vioară, s. Grinăuți r. Râșcani, transc. Slabari N., C. A.
102. *Sârba zorilor* – inf. Blajinu N., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 435.*
103. *Sârba bătrânească* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 380.*
104. *Moldoveneasca* – inf. Lavric D., vioară, s. Colicăuți r. Briceni, *În: Stoianov P. 500 melodii și jocuri din Moldova. Chișinău: Literatura artistică, 1972. p. 116.*
105. *Sârba moldovenească* – inf. Tariful din Edineț, r. Edineț, *În: Cobălă I., Ciuhrii S., Oloieru I. Cânt pe malul Prutului, Bacău: Amicia, 2007, p. 176.*
106. *Sârba* – inf. Blajinu N., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 373.*
107. *Garofița* – inf. Banu N., violonist/trompetist, r. Edineț, *În: Curbet V. La vatra horelor. Chișinău: Cartea moldovenească, 1973. p. 238.*
108. *Sârba lăutărească* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
109. *Cimpoiul* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.

110. *Ciurul* — inf. Berbeci I. și Coman P., s. Cuhnești r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Alină, dorule, alină. Chișinău: Grafema Libris, 2008, p. 273.
111. *Trei lemne* – inf. Berbeci I., vioară, s. Cuhnești r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Alină, dorule, alină. Chișinău: Grafema Libris, 2008. p. 281.
112. *Șapte săptămâni de post* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N. C.F. AMTAP nr. 399-2.
113. *Frumușica* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 64.
114. *Frumușica* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 398-3.
115. *Șapte săptămâni de post* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 65.
116. *Coasa* – inf. Blajinu N., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 687.
117. *Sârba de la nord* – inf. Cioclea V., vioară, m. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
118. *Ca la Breaza* – inf. Frații Neniță, vioară și acordeon, s. Vărativ r. Râșcani, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 220-2.
119. *Hora* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 225.
120. *Hora* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 399-3.
121. *Hora* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 227.
122. *Hora* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 29.
123. *Hora* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 227.
124. *Hora* – inf. Sbîrlea M., vioară, s. Plop r. Dondușeni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 223.
125. *Hora* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 227.
126. *Hora mare* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 257.

127. *Hora mare* – inf. Berbeci I., vioară, s. Cuhnești r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 254.
128. *Hora mare* – inf. Berbeci I., vioară, s. Cuhnești r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 256.
129. *Hora mare* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 256.
130. *Hora mare* – inf. Tregubenco A., vioară, s. Dumeni r. Râșcani, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 258.
131. *Hora de la Pererâta* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 301.
132. *Hora de la Edineț* – inf. Banu N., violonist și trompetist, r. Edineț, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 258.
133. *Hora din Iabloana* – inf. Taraful C. C. s. Iabloana, r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 241.
134. *Hora moldovenească* – inf. Lavric D., vioară, s. Colicăuți. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 275.
135. *Hora moldovenească* – inf. Ștefăneț S., vioară, s. Grinăuți r. Râșcani, transc. Slabari N., C. A.
136. *Hora moldovenească* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 274.
137. *Moldoveneasca* – inf. Lavric D., vioară, s. Colicăuți r. Briceni, desc. P. Stoianov, *În*: Stoianov P. 500 melodii și jocuri din Moldova. Chișinău: Literatura artistică, 1972. p. 284.
138. *Moldoveneasca racilor* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 30.
139. *De trei ori în jurul mesei* – inf. Blajinu N., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 174.
140. *În jurul mesei* – inf. Blajinu N., vioară, s. Pererâta r. Briceni, desc. P. Stoianov, *În*: Stoianov P. 500 melodii și jocuri din Moldova. Chișinău: Literatura artistică, 1972. p. 294.
141. *Când se scoate mireasa din casă* – inf. Blajinu D., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 285.

142. *De scos nunta din casă* – inf. Berbeci I., vioară, s. Cuhnești r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 175.
143. *La scos dansul* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 32.
144. *La scos dansul* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 403-4.
145. *De zestre* – inf. Neniță V., Văratice r. Râșcani, *În*: Junghietu E., Stoianov P. Cântece și melodii de jocuri populare moldovenești. Chișinău: Știința, 1975. p. 222.
146. *Merișorul* – inf. Axinte V., vioară, s. Ochiul-Alb r. Râșcani, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 221-7.
147. *Merișorul* – inf. Lavric D., vioară, s. Colicăuți r. Briceni, desc. P. Stoianov, *În*: Stoianov P. 500 melodii și jocuri din Moldova. Chișinău: Literatura artistică, 1972. p. 310.
148. *Băsmăluța* – inf. Neniță V., vioară, Văratice r. Râșcani, *În*: Junghietu E., Stoianov P. Cântece și melodii de jocuri populare moldovenești. Chișinău: Știința, 1975. p. 222.
149. *Polca auzită la Larga* – inf. Cioclea., vioară, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
150. *Polca din Iabloana* – inf. Tariful din Glodeni, r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 758.
151. *Polca* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 62.
152. *Vivat* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 403-8.
153. *Vivat* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 34.
154. *Vivat* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 35.
155. *Vivat* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 403-2.
156. *Vivat* – inf. Lavric Gh., s. Colicăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
157. *Cântec de masă* – inf. Ștefăneț S., vioară, s. Pelenia r. Râșcani, *În*: Stoianov P. 500 melodii și jocuri din Moldova. Chișinău: Literatura artistică, 1972. p. 264.
158. *Pentru închinarea paharelor* – inf. Banu N., vioară/trompetă, r. Edineț, *În*: Curbet V. Așa-i jocul pe la noi. Chișinău: Literatura artistică, 1985. p. 291.
159. *Cucu* – inf. Lavric Gh., s. Colicăuți, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.

160. *Cântec de pahar* – inf. Ștefăneț S., m. Bălți, transc. Slabari N., C. A.
161. *Freilih* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 60.
162. *Huser* – inf. Cioclea V., vioară, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
163. *Huser* – inf. Cioclea V., vioară, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
164. *Huser* – inf. Cioclea V., vioară, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
165. *Huser* – inf. Cioclea V., vioară, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
166. *Huser* – inf. Frații Tcaci, s. Beleavineț r. Briceni, *În*: Cobâlă I., Ciuhrii S., Oloieru I. Cânt pe malul Prutului, Bacău: Amicia, 2007, p.17.
167. *Oira* – inf. Cioclea V., vioară, s. Larga r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
168. *Șaierul* – inf. Lavric D., vioară, s. Colicăuți r. Briceni, *În*: Cobâlă I., Ciuhrii S., Oloieru I. Cânt pe malul Prutului, Bacău: Amicia, 2007, p. 16.
169. *Șaierul evreiesc* – inf. Blajinu N., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 784.
170. *Marș de nuntă* – inf. Berbeci I., vioară, s. Cuhnești r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 209.
171. *Marș* – inf. Cioclea V., vioară, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
172. *Marș* – inf. Berbeci I., vioară, s. Cuhnești r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 214.
173. *Marș* – inf. Ștefăneț S., vioară, m. Bălți, transc. Slabari N., C. A.
174. *Marș* – inf. Vieru I., s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 213.
175. *Marș* – inf. Ștefăneț S., vioară, m. Bălți, transc. Slabari N., C. A.
176. *Marș* – inf. Ștefăneț S., vioară, m. Bălți, transc. Slabari N., C. A.
177. *Marș* – inf. Blajinu N., vioară, s. Pererâta r. Briceni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 216.
178. *Marș* – inf. Berbeci I., vioară, s. Cuhnești r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 215.
179. *Marș* – inf. Cioclea V., vioară, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
180. *Marș de nuntă* – inf. Berbeci I., vioară, s. Cuhnești r. Glodeni, *În*: Blajinu D. Antologie de folclor 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. p. 211.
181. *La îmbroboditul miresei* – inf. Lavric D., vioară/fluier, s. Colicăuți r. Briceni, *În*: Badrajan S. Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Editura Epigraf, 2002. P. 171.

182. *La legatul miresei* – inf. Chetrari Gh., vioară, s. Văratice r. Edineț, *În*: Badrajan S. Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Editura Epigraf, 2002. p. 174.
183. *La dezlegatul miresei* – inf. Lachi V., vioară, s. Rediul-Mare r. Edineț, *În*: Badrajan S. Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Editura Epigraf, 2002, p. 175.
184. *La îmbrăcat mireasa* – inf. Ștefăneț S., vioară, m. Bălți, transc. Slabari N., C. A.
185. *La îmbrobodit mireasa* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Badrajan S. Nunta în cadrul ciclului vieții. *În*: Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Editura Epigraf, 2002. p. 181.
186. *De îmbrobodit mireasa* – inf. Cioclea V., vioară, s. Larga r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
187. *La jelea miresei* – inf. Orchestra (vioara, trompetă, acordeon, bariton), s. Șaptebani r. Râșcani, *În*: Badrajan S. Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Editura Epigraf, 2002. p. 200.
188. *Doina* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984. p. 27.
189. *Cântec de nuntă* – inf. Cioclea V., s. Larga r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
190. *La îmbroboditul miresei* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984, p. 31.
191. *La datul mâinii miresei* – inf. Lavric Gh., vioară, s. Colicăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
192. *Dezbrăcatul miresei* – inf. Ștefăneț S., vioară, m. Bălți, transc. Slabari N., C. A.
193. *Cântec de dragoste* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
194. *Cine nu știe ce-i dorul* — inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
195. *Cântă-un cuc în vârf de nuc* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
196. *Cântarea miresei* – inf. Cioclea V., vioară, s. Larga, r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
197. *Trece vremea* – inf. Ștefăneț A., vioară, m. Chișinău, transc. Slabari N., C. A.
198. *Câte lacrimi am vărsat* – inf. Cebotari V., vioară, s. Zăicani r. Râșcani, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 221-3.
199. *Cântec de ascultare* – inf. Lavric Gh., s. Colicăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C. A.
200. *Sara bună* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984, p. 37.
201. *Trei lemne* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Edineț, *În*: Rusnac C. Ca la noi în sat. Chișinău: Literatura artistică, 1984, p. 66.

202.*Strigături* – inf. Boclinca V., vioară, s. Zăicani r. Râșcani, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 221-5.

203.*Ce șezi babă la pârau* – inf. Angheluș Gh., vioară, s. Trebisăuți r. Briceni, transc. Slabari N., C.F. AMTAP nr. 402-3.

FOTOGRAFII



Fig. 1. Vioară stroh (Foto internet)



Fig. 2. Violonistul jazz-men Stuff Smith (Foto internet)



Fig. 3. Vioară acustică cu piezo element (Foto internet)



Fig. 4. Vioară acustică și vioară cu corp solid confecționată de Marc Capuano (Foto internet)



Fig. 5. Vioară Zeta cu cinci corzi și sistem de expunere a datelor MIDI (Foto internet)



Fig. 6. Violonistul Cioclea Victor și acordeonistul Plăcintă Valeriu la nuntă (Foto arhiva personală)



Fig. 7. Violonistul Ștefăneț Serghei cu nepotul său Ștefăneț Adrian (Foto arhiva personală)



Fig. 8. Grupul de violoniști ai orchestrei Arțărași din s. Iabloana r. Glodeni (Foto arhiva personală)



Fig. 9. Lăutarul violonist Bodean Aurel
(Foto arhiva personală)



Fig. 10. Formație de nuntă (la vioară Dumitru Bălău-
Căldare și la saxofon violonistul Ștefăneț Serghei)
(Foto arhiva personală)



Fig. 11. Grup de lăutari cu violonistul Dumitru(Mihail) Ciobanu (Mechiu) (Foto arhiva A. Ciobanu)



Fig. 12. Grup de lăutari cu violonistul Vasile Dobrogeanu (Foto arhiva Ciobanu A.)



Fig. 13. Dinastia Popov: Boris Popov (violonist) și Ion Popov (dirijorul orchestrei Ciocârlia)
(Foto arhiva personală)



Fig. 14. Orchestra Ciocârlia de la Edineț (Foto arhiva personală)



Fig. 15. Violonistul Marin Bunea cu lăutari de la Edineț (Anatol Ciobanu-acordeon, Ion Popov-trompetă)
(Foto arhiva Bunea D.)



Fig. 16. Marcel Ștefăneț interpretând la vioara stroh (Foto arhiva Ștefăneț M.)



Fig. 17. Frații Marcel și Edgar Ștefăneț
(Foto arhiva Ștefăneț M.)



Fig. 18. Anatol și Marcel Ștefăneț în duet
(Foto arhiva Ștefăneț A.)



Fig. 19. Proiectul Transbalkanica. (Foto arhiva Ștefăneț M.)

Note

1. Informații despre Hora satului, Jocul de hram, Petrecere la armată preluate din investigațiile personale de teren și din arhiva cercetătorului S. Badrajan.
2. Interviu realizat cu Serghei Ștefăneț la 25 august 2009.
3. Interviu realizat cu Ion Ștefăneț la 28 august 2009.
4. Interviu realizat cu Gheorghe Ștefăneț la 21 februarie 2010.
5. Interviu realizat cu Marcel Ștefăneț la 14 aprilie 2010.
6. Interviu realizat cu Anatol Ștefăneț la 22 martie 2010.
7. Interviu realizat cu Ion Popov la 26 august 2009 și 24 martie 2012.
8. Interviu realizat cu Dumitru Blajinu la 12 februarie 2009.
9. Interviu realizat cu Tudor Mânzatu la 24 iulie 2010.
10. Toate denumirile instituțiilor sunt redactate în conformitate cu datele actuale.
11. Elementele piezo sunt în formă de discuri de ceramică, cilindri sau o folie de plastic. Ei detectă vibrații fizice directe, uneori, plasate în sau pe corp, sau în unele cazuri, vibrații reale de corzi. Unele setări piezo au un pick-up separat (sau două, sau chiar patru, în cazul unor traductorului Barbera Sisteme de Transport) cu câteva sisteme orientate în direcții diferite, pentru operarea unui comutator, cu care se selectează modul preferat.
12. O înregistrare de pe o placă de vinil este mișcată înainte și înapoi.
13. Nr de inventar 126-1 – 128-6.
14. Nr de inventar 398-1 – 399-3; 402-2 – 403-4; 403-8 – 405-3 al Arhivei de folclor a AMTAP.
15. Nr. de inventar 890-1 – 894-3 al Arhivei de folclor a AMTAP.
16. Nr. de inventar 219-6 al Arhivei de folclor a AMTAP.
17. Nr. de inventar 221-6 al Arhivei de folclor a AMTAP.
18. Nr. de inventar 221-7 al Arhivei de folclor a AMTAP.
19. Nr. de inventar 219-7 al Arhivei de folclor a AMTAP.
20. Nr. de inventar 515-3 – 9 al Arhivei de folclor a AMTAP.
21. Nr. de inventar 514-4 al Arhivei de folclor a AMTAP.
22. Nr. de inventar 1561-9 – 1561-14; 1569-8 – 1570-11 al Arhivei de folclor a AMTAP.
23. Nr. de inventar 1571-1 – 1571-11 al Arhivei de folclor a AMTAP.
24. Nr. de inventar: 123-2–4, al Arhivei de folclor a AMTAP.
25. Relatare susținută de Serghei Ștefăneț într-un Interviu realizat la 24 august 2008.
26. Printre cei care au colaborat cu Orchestra fraților Edgar și Marcel Ștefăneț vom numi pe: Luminița Caluta (voce), Sergiu Băluțel (instrumente aerofone), Igor Rusu (voce), Mihai Grosu

(voce), Ana-Maria Stoian (voce), Sorin Filip (voce), Geta Burlacu (voce), Natalia Proca (voce), George Tăbăcaru (voce), Lilia Roșca (voce), Surorile Lupu (voce), Vadim Gheorghelaș (voce), Valentin Boghean (instrumente aerofone), Anatol Ștefăneț (violă), Valeriu Cașcaval (țambal), Dorin Buldumea (instrumente aerofone) ș. m. a. De asemenea, au semnat un șir de orchestrații pentru interpreți din Republica Moldova și România ca: Anișoara Dabija, Andreea Voica, Stana Izbașa, Ion și Ionuț Dolănescu, Maria Ciobanu, Margareta Clipa, Andra, Paula Pașca ș.a. De altfel, au colaborat cu diverse orchestre și interpreți cunoscuți în arealul românesc.

27. Una din legendele despre acest faimos lăutar ne amintește despre un caz de omucidere a șefului de post al localității Edineț. Pentru a afla numele ucigașului au fost luate anumite măsuri drastice de către conducerea locală. El a fost cel care a scos vioara pe neașteptate și prin măiestria sa interpretativă a vrăjit jandarmii, astfel a salvat persoane nevinovate.

Lăutari violoniști din zona de nord a Republicii Moldova

1. Angheluș Gh. (n.1910, s. Trebisăuți, r. Briceni),
2. Axentie V. (n. 1923, s. Ochiul Alb, r. Râșcani),
3. Babinetșchii F. (n. 1910, s. Bălan, r. Râșcani),
4. Babinetșchii V. (n. 1916, s. Bălan, r. Râșcani),
5. Banu N. (1903–1972, r. Edineț),
6. Berbeci I. (zis Ganiușa, n. 1915, s. Cuhnești, r. Glodeni),
7. Berbeci D. (n. 1922, s. Cuhnești, r. Glodeni),
8. Buga N. (n. ?, s. Iabloana, r. Glodeni), a activat în ani 50-70 a sec. XX în zona de nord,
9. Bodean A. (n. 1948-1999, s. Iabloana, r. Glodeni),
10. Botnaru A. (n. ?, s. Iabloana, r. Glodeni), a activat în anii 30, s. Iabloana, r. Glodeni
11. Botnaru N. (n. 1969, s. Iabloana, r. Glodeni),
12. Bălău-Căldare D. (1923-2015, s. Bașcani, r. Soroca),
13. Bânzaru A. (n. 1978, r. Fălești),
14. Blajinu D. (1934-2015, s. Pererâta, r. Lipcani),
15. Blajinu N. (n. 1908, s. Pererâta, r. Lipcani), a activat la înc sec. XX în zona de nord,
16. Bunea M. (n. 1969, r. Dondușeni),
17. Bunea V. (n. 1906, s. Baraboi, r. Dondușeni),
18. Bunea I. (n. ?, s. Baraboi, r. Dondușeni), a activat la înc sec. XX în zona de nord,
19. Bolgaru I. (zis Ioniță, n. ?, Edineț), a activat în ani 40-60 a sec. XX în zona de nord,
20. Botoșanu Gh. (n. ?, r. Edineț), a activat în ani 40-60 a sec. XX în zona de nord,
21. Brudaru Al. (n. ?, r. Edineț), a activat în ani 40-60 a sec. XX în zona de nord,
22. Brașoveanu B. (n. ?, r. Edineț), a activat în ani 50-70 a sec. XX în zona de nord,
23. Boldurescu M. (n. ?, r. Edineț), activează în prezent în zona de nord,
24. Banariuc Gh. (n. 1951, s. Corjeuți, r. Briceni),
25. Boclinca V. (n. ?, s. Zăicani, r. Râșcani), a activat în ani 50-80 a sec. XX în zona de nord,
26. Bujor Gh. (n. 1911–?, r. Briceni), a activat în ani 30-60 a sec XX în zona de nord,
27. Cațăr V. (n. 1967, s. Țarigrad r. Drochia),
28. Ceica V. (n. 1922, s. Iabloana, r. Glodeni),
29. Cebanu V. (n. 1967, s. Țaul, r. Dondușeni),
30. Ciobanu D. (zis Mechiu, 1920–1986, r. Edineț),
31. Ciobanu N. (n. ?, r. Edineț), a activat în ani 40-60 a sec. XX în zona de nord,
32. Ciobanu D. (n. 1952, r. Edineț),

33. Ciobanu N. (zis Maflon, n. 1960, r. Edineț),
34. Ciobanu I. (n. 1984, r. Edineț),
35. Ciobanu V. (n. 1986, r. Edineț),
36. Ciobanu A. (n. ?, r. Edineț), a activat în ani 40-60 a sec XX în zona de nord,
37. Cioclea V. (n. 1958, s. Larga, r. Briceni),
38. Cioclea I. (n. ?, s. Larga, r. Briceni), a activat în ani 50-70 a sec. XX în zona de nord,
39. Chitic P. (n. 1940, s. Trebisăuți, r. Briceni),
40. Chiperi A. (n. 1922, r. Dondușeni),
41. Ciurlic V. (n. ?, r. Edineț), activează în prezent în zona de nord,
42. Chetrari Gh. (n. 1919, s. Văratice, r. Râșcani),
43. Coca C. (1906–1974, ? r. Edineț), a activat în ani 40-60 a sec XX în zona de nord,
44. Coca V. (1924–1987, ? r. Edineț), a activat în ani 40-60 a sec XX în zona de nord,
45. Cojoc A. (n. 1904–?, r. Glodeni), a activat în ani 30-60 a sec XX în zona de nord,
46. Coman A. (n. ?, s. Chetrosu, r. Drochia), a activat în ani 80-90 a sec. XX în zona de nord,
47. Covali S. (n. 1946, s. Camenca, r. Glodeni),
48. Cristodin N. (n. 1916, s. Balasinești, r. Briceni),
49. Curbet E. (n. ?, s. Cuhnești, r. Glodeni), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
50. Dascăl T. (n. ?, s. Pelinia, r. Râșcani), a activat în ani 40-60 a sec. XX în zona de nord,
51. Dobrovski V. (zis Dobrogeanu, n. ?, r. Edineț),
52. Jeregea D. (n. anii 90, s. Iabloana, r. Glodeni), activează în prezent,
53. Iacovlev G. (n. 1914, s. Ochiul Alb, r. Râșcani),
54. Iațco M. (n. 1976, s. Cuhnești, r. Glodeni),
55. Gămureac I. (n. 1963, s. Zăicani, r. Râșcani),
56. Gîza M., (n. 1915, s. Boieni, r. Cernăuți),
57. Goga Gh. (n. ?, r. Edineț), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
58. Goga Ch. (zis Chira, n. ?, r. Edineț), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
59. Goga N. (n. ?, r. Edineț), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
60. Lachi N. (zis Chifor, n. ?, s. Rediul-Mare, r. Edineț), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
61. Lachi V. (n. ?, s. Rediul-Mare, r. Edineț), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
62. Lavric Gh., (n. ?, s. Colicăuți, r. Briceni), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
63. Lavric D. (n. 1964, s. Colicăuți, r. Briceni),
64. Lișciuc I. (n. 1957, r. Glodeni),
65. Macovschi I. (n. ?, r. Edineț), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
66. Macovschi V. (n. ?, r. Edineț), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,

67. Macovschi P. (n. ?, r. Edineț), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
68. Mitriniuc M. (n. ?, r. Edineț), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
69. Neniță S. (n. 1932, s. Vărativ, r. Râșcani),
70. Neniță V. (n. 1934, s. Vărativ, r. Râșcani),
71. Olărescu T. (n. 1936–?, r. Râșcani), a activat în ani 50-70 a sec XX în zona de nord,
72. Petroșanu V. (n. ?, r. Edineț), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
73. Popov B. (n. 1981, r. Edineț),
74. Popov D. (n. 1990, r. Edineț),
75. Romandași I. (n. 1954, s. Petreni, r. Drochia),
76. Rotaru S. (n. 1980, s. Hăsnășenii Mari, r. Drochia),
77. Sandu Gh. (n. 1963, r. Dondușeni),
78. Sbîrlea M., (n. ?, s. Plop, r. Dondușeni),
79. Scobioală V. (1946-1993, r. Glodeni),
80. Sitaru I. (n. ?, s. Trebisăuți, r. Briceni),
81. Strungaru I. (n. 1981, r. Edineț),
82. Stângaciu I. (1882–1955, r. Edineț),
83. Ștefăneț T. (1901-1979, s. Grinăuți, r. Râșcani),
84. Ștefăneț Ar. (1927-2006, s. Grinăuți, r. Râșcani),
85. Ștefăneț S. (1929-2010, s. Grinăuți, r. Râșcani),
86. Ștefăneț An. (n. 1956, m. Bălți),
87. Ștefăneț M. (n. 1974, m. Bălți),
88. Ștefăneț V. (n.1986, m. Bălți),
89. Tâltu J. (n. 1986, s. Iabloana, r. Glodeni),
90. Tregubenco A. (n. ?, s. Dumeni, r. Râșcani), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
91. Țurcă Gh. (n. ?, s. Balatina, r. Glodeni), a activat în ani 40-70 a sec. XX în zona de nord,
92. Vaisman I. (n. ?, s. Lipcani, Briceni), a activat la înc. sec. XX în zona de nord,
93. Vieru I. (n. 1915, s. Pererâta, r. Briceni).

DECLARAȚIA DE RESPONSABILITATE

Subsemnatul, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Slabari Nicolae Nicolae

Semnătura

Data

CURRICULUM VITAE

Nicolae Slabari
15.03.1982 r. Glodeni
Cetățenia Republicii Moldova

Studii superioare la Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice, (2002-2007) facultatea Artă instrumentală, muzicologie și compoziție, catedra Teoria muzicii și compoziție; studii de doctorat la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, cond. șt. Badrajan Svetlana doctor în studiul artelor, conferențiar universitar.

Domenii de interes științific: muzica tradițională instrumentală.

Activitate profesională:

Colectivul de cântece și dansuri folclorice „Cireșarii”, m. Chișinău, Colegiul Financiar Bancar (2001-până în prezent);

Colectivul de dansuri folclorice „Lăstărel” m. Chișinău, șc. Nr. 31 (2001-2002);

Colectivul semi-profesionist de dansuri populare, m. Chișinău, „Hora” (2001-2002);

Colectivul de dansuri folclorice „Comoara”, Direcția Cultură a m. Chișinău, (2001-activitate periodică);

Catedra de muzică ușoară și jazz a Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (2006-2008);

Școala de Arte V. Poleacov (2010 - până în prezent);

Șef al Cabinetului de folclor la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (din 2010 – până în prezent);

Lector la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (din 2010 – până în prezent);

Membru al juriului la diverse festivaluri-concursuri din Republica Moldova;

Colaborări cu artiști, reprezentanți ai folclorului național și implicare în diverse proiecte muzicale.

Participări în proiecte științifice precum:

- conferința internațională *Folclor și postfolclor în contemporanietate* (în calitate de membru de proiect);

- proiectului științific *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creația componistică): actualizare, sistematizare, digitalizare* (în calitate de membru de proiect);

- conferința internațională *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului* (în calitate de membru de proiect).

Lucrări științifice și științifico-metodice publicate: 8 publicații în reviste și culegeri naționale și internaționale.

Cunoașterea limbilor: română și rusă avansat; franceză mediu, engleză citire și traducere cu dicționar.

Date de contact: m. Chișinău str. A. Hajdeu 106 ap. 9; tel. 069412256, 078251256; e-mail: nicolaeslabari@gmail.com.