

CORINA IOSIF¹, ROMÂNIA

Cuvinte cheie: Țara Oașului, muzică tradițională, etnomuzicologie, organologie, memorie

Muzica instrumentală din Oaș, astăzi, sau O cronică fragmentată a glasurilor ce se pierd

Rezumat

Migrația pentru muncă a afectat astăzi, în culturile țărănești din România, și în general din estul Europei, practici comunitare și comportamente culturale modificându-le sau reformulându-le. Muzica tradițională din Țara Oașului (nordul României) a rămas, totuși, chiar după căderea comunismului, una extrem de viguroasă și relativ incompatibilă cu utilizarea ei pe scară largă în cadrul culturii de masă comuniste și, mai ales, în cultura media. O analiză exemplară a logicii producerii muzicii ca mecanism generativ a culturii (muzicale) locale din Oaș este volumul *Din răsputeri, Glasuri și cetere din Țara Oașului* (2006), semnat de Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob, Speranța Rădulescu și la care textul de față face referire, pentru a surprinde schimbările sociale și culturale care au afectat Oașul ca urmare a generalizării migrației pentru muncă. În centrul acestei incursiuni analitice cu valoare prospectivă se află problematica rememorării ca mecanism al producerii (și reproducerii) culturii locale, în condițiile socio-economice menționate.

¹ Institutul „Arhiva de Folclor a Academiei”, Cluj; România

Key words: Oaş Country, peasant music, ethnomusicology, organology, collective memory

**Instrumental Music in Oaş Today
or
a Fragmented Chronicle of Fading Voices**

Summary

In Romanian and, in general, Eastern European peasant cultures, migration for employment purposes has affected community practices and cultural behaviors by modifying and re-formulating them. However, traditional music from Țara Oaşului (Northern Romania) has remained, even after the fall of communism, extremely vigorous and incompatible with its large scale utilization within the communist mass culture and, especially, in media culture. An exemplary analysis of the logic behind music production as a generative mechanism of local (musical) culture in Oaş is *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie*, (2002, 2006) by Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob & Speranța Rădulescu. I will rely on this book in order to capture the social and cultural changes affecting Oaş as a result of generalized migration for work purposes. At the core of this groundbreaking analytic inquiry lies the topic of remembrance as a mechanism of producing (and re-producing) local culture in the given socio-economical conditions.

Muzica instrumentală din Oaş, astăzi, sau O cronică fragmentată a glasurilor ce se pierd

1. Despre cultura muzicală din Țara Oaşului, astăzi

E greu de spus dacă după apariția, în urmă cu câțiva ani, (2006 în limba română) a volumului *Din răspuțeri*², volum semnat de trei etnomuzicologi renumiți, o nouă incursiune etnomuzicologică în cultura Țării Oaşului³ reprezintă un privilegiu sau un handicap. În afară de noutatea absolută pentru etnomuzicologia românească pe care demersul acestei cărți îl constituie⁴, lucrarea este în plus un exercițiu analitic magistral care epuizează, practic, investigarea resurselor culturale ale unei muzici zonale. Alcătuită din șapte părți, menite să cartografieze simultan: 1) domeniile socio-culturale ale performării *danțului*, 2) logica intimă și greu sesizabilă a producerii lui dimpreună cu 3) devalorizarea treptată și semnificativă din punct de vedere semantic a ceea ce, de regulă, se numește metodă, cercetarea devine treptat, una exhaustivă iar autoritatea ei științifică se impune ca indiscutabilă. Cel puțin pentru o istorie a muzicologiei, așa cum este cea românească, dominată de tipologie și monografie ca genuri cu egitimătate disciplinară absolută, cartea celor trei etnomuzicologi obligă atenția cititorului să se îndrepte către modelele de gândire și modelele culturale care fac din muzica Țării Oaşului una distinctă și relativ inapă de a se adapta consumului mediatic pe scară largă⁵.

Fără să se desprindă de repertoriere, înregistrare, clasare și comparare ca demersuri analitice, cercetarea (care stă la baza cărții) și care a durat, cu totul, mai bine de 10 ani, își plasează centrul de greutate pe logica producerii muzicii ca mecanism generativ al culturii (muzicale) locale din Oaş.

Construit pe două paliere ce sunt succesiv și simultan discurs argumentativ unul pentru celălalt, demersul cărții dezvoltă într-o structură impusă de canon⁶ o construcție care assemblează și pune în lucru cronologia descoperirii (de fapt a construirii discursului științific) cu categoriile și principiile subînțelese ale unei realități culturale ce se lasă cu greu decriptată. „Datele de teren” și „textele analitice” sunt cele două paliere metodologice prin care cititorul devine martor și părtaș al muncii de descifrare (culturală): „Refuzând în acest fel reducția pripită a obiectului, ne-am asumat însă inconvenientul de a complica lucrurile și, mai ales, de a îngreuna elaborarea unui metalimbaj garantând, *in fine*, caracterul științific al demersului. Totuși această opțiune metodologică prezintă avantajul de a da cu adevărat seamă de realitatea terenului, de însăși bogăția lui, și nu doar – așa cum cere cutuma etnologică – de a propune o lectură simplificatoare a realității sub forma discursului de autoritate.” (Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 7)

Cu responsabilitățile care decurg din parcurgerea unei astfel de lecturi, exhaustivă și în același timp deschisă, referința bibliografică de neînlocuit a cărții devine, așa cum spuneam la început, un privilegiu și în

² Jaques Bouët, Bernard Lortat-Jacob, Speranța Rădulescu *Din Răspuțeri*, ICR, 2006, București, traducerea în limba Română a cărții *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie*, Nanterre : Société d'ethnologie, 2002. Cartea este însoțită de un DVD (imagine și muzică), apărut în colecție « Hommes et musiques », Société française d'ethnomusicologie.

³ Din punct de vedere administrativ, Oaşul cuprinde următoarele localități (comune și sate): Orașu Nou, Prilog, Racșa, Remeți, Orașu-Nou-Vii, Certeze, Huta Certeze și Moieșeni, Vama, Vama Băi, Călinești-Oaş, Lechința, Coca, Dumbrava, Târșolț, Aliceni, Trip Băi, Boinești, Bixad, Cămârzana, Bătarci, Tarna Mare și Negrești-Oaş, ultimul fiind oraș.

⁴ Ineditul construcției cărții trebuie văzut însă inclusiv în raport cu studiile de etnomuzicologie în general, căci demersul ei, așa cum de altfel autorii o spun în clar din prima pagină, este unul în care „accentul cade îndeosebi pe proceduri – ceea ce nu este tocmai curent în etnomuzicologie. Excluse din spațiul alocat cercetării, procedurile se refugiază de regulă în scurte prefețe sau postfețe sau se lasă dezvăluite din crâmpoie, în note de subsol. Prin «procedură nu înțelegem ansamblul de reguli a căror aplicare este recomandabilă în conducerea unei experiențe științifice, ci pur și simplu – acesta fiind de altfel și sensul primar al cuvântului – maniera noastră de a proceda îndeosebi pe teren, acolo unde, în loc să operăm deductiv, după o schemă preconcepțată, am preferat să ne lăsăm purtați de descoperirile succesive ale anchetei». (Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 5).

⁵ După spusele locuitorilor zonei, posturile locale difuzează astăzi această muzică în mod curent, dar, în ipostaza ei funcțională, adică așa cum arată ea ca parte a culturii Oaşului, nu se poate spune că are o răspândire mai largă decât cea a spațiului media local.

⁶ ... structură a cărei strategie este iarăși explicitată chiar de la începutul cărții: „Refăcând etapele succesive ale anchetelor de teren întreprinse în intervalul 1990-1998, pe timp de vară, atunci când muzica este foarte prezentă în cursul nunțiilor și al jocurilor duminicale, cartea ia forma unui canon pe două voci, în care figurează în alternanță strânsă: 1) *datele de teren* [...] un fel de jurnal de bord povestind în câteva pagini o întâlnire sau relatând o experiență. [...] [Narațiunea] redeseenează traseul cercetării – traseu în zigzag, făcut din mișcări de du-te-vino, desenând totuși firul conducător al problematicii.” (Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 8).

egală măsură un handicap. Căci justețea schimbării de perspectivă analitică pe care ea o operează se impune și orice încercare de revizitare a subiectului cade, inevitabil, în reiterări. Singure, schimbările sociale fără precedent în istoria contemporană a Oașului și care se datorează mai ales migrației masive pentru muncă, dar nu numai, par să se constituie ca o rațiune suficientă pentru o incursiune etnomuzicologică întreprinsă astăzi în cultura muzicală a acestei zone, cu atât mai mult cu cât, ultimii 15 ani au fost o perioadă care a transformat migrația pentru muncă a locuitorilor Oașului într-o mișcare socială de proporții, apoi într-o situație socială persistentă, care a restructurat viața comunitară a zonei.

Chiar dacă migrația pentru muncă a afectat, modificând definitiv sau reformulând obiceiurile și practicile care organizau și făceau inconfundabilă cultura tradițională locală, logica ce dă sens acestei culturi tradiționale rămâne recognoscibilă în mișcarea de reformulare despre care vorbeam.

2. Trei priviri asupra muzicii instrumentale din Oaș

2.1. Despre fluier și trâmbiță (trâmbita) și despre locul lor în cultura Oașului.

Interesul etnomuzicologilor pentru cultura Țării Oașului a fost cel puțin unul constant⁷. De la culegerile făcute de Bela Bartok⁸ și cercetarea mult mai amănunțită întreprinsă de Constantin Brăiloiu în această zonă⁹, până la cercetarea de lungă durată pe care am invocat-o în paginile precedente, periodic, etnomuzicologii și-au îndreptat atenția către vigoarea și, nu în ultimul rând, exotismul muzical al acestei zone¹⁰.

Complement al zonei etnografice a Maramureșului, a cărei istorie este, mai ales începând cu anii 70, poate etalonul imaginii publice de referință a „satului românesc”, a raportului dintre național și regional¹¹, cultura Oașului pare, de fapt, să scape intervenției acțiunii politice. Maramureșul, respectiv imaginea sa

⁷ În ultima ei parte, cartea „Din răspuțeri” cuprinde un synopsis al studiilor de etnomuzicologie întreprinse în Oaș, grupate în perioade făcute distincte de cercetătorii care au lăsat culegeri de teren întreprinse în zonă și publicații ce pun în valoare aceste culegeri: Bartok, 1912-1213; Brăiloiu anii 1930-1940; Eugenia Cernea și Iosif Herțea în anii '60, apoi Speranța Rădulescu și Felicia Diclescu în 1985. La acestea autorii cărții adaugă un volum semnat Ion Someșan „Inginer și ceteraș”, carte apărută în 1979, și care este „o comoară pe care niciun cercetător interesat de muzica Oașului nu poate să o ignore”.

⁸ Bartók Béla, *Rumanian Folk Music*, vol I-V, La Haye, B. Suchoff, 1967-1975 (piese instrumentale și vocale).

⁹ Constantin Brăiloiu, *Bocete din Oaș*, București, Socec, 1932; *Opere/Oeuvres*, I-VI, ed. Emilia Comișel, București, Editura Muzicală, 1967-1998.

¹⁰ Cercetările întreprinse, la rândul lor, de etnomuzicologii care și-au desfășurat activitatea în Transilvania, mai ales în Cluj, au lăsat un fond generos de înregistrări păstrate astăzi în arhiva Institutului „Arhiva de Folclor” a Academiei, și care cuprinde înregistrări de muzică instrumentală și vocală, atât repertoriul ocaziilor rituale cât și non rituale, dar și reprezentând repertoriul copiilor. Primele cercetări de teren înregistrate în arhiva AFAR aparțin profesorului **I.R. Nicola** și au fost întreprinse în 1939 - în Certeze, apoi în 1951 și 1957, în Certeze și Lechința; apoi, sunt înregistrate cercetări datate 1958, făcute de **G. Márton** și **Poszolt Viktor** în Negrești și Certeze. Urmează, începând cu anul 1964, serii de cercetări de teren, care acoperă, în timp, cam toate satele care compun Țara Oașului ca unitate culturală: 1964 cercetătorii **Virgil Medan** și **G. Sbârcea** fac cercetări în echipă în localitățile Huta-Certeze, Trip-Bixad, Tur-Negrești, Călinești-Oaș, iar în 1964, în Cămărzana. **Virgil Medan** face cercetări în 1965 în Tur și Huta Certeze, în Lechința, Călinești-Oaș și Negrești Oaș. În Arhiva AFAR sunt înregistrate și rezultate ale cercetărilor întreprinse de **Iosif Herțea**, cercetător atunci la Institutul „C. Brăiloiu”, în 1967 în Huta Certeze, Târșolț și Cămărzana. În 1970, sunt date documente ale culegerilor lui **Andron Ion** în Negrești/Oaș și Racșa-Oaș. Din perioada 1975 - 1978 datează cercetările întreprinse de **Traian Mârza** cu grupuri de studenți: în 1975 în Lechința, Negrești, Tur-Negrești, Moșeni/Certeze, Racșa, Călinești-Oaș, Bixad; în 1977 în Prilog, Târșolț, Tur-Negrești, Vama, Cămărzana, Bătarci; în 1978 în Boinești -Bixad. Tot ca rezultat a unor campanii-școală întreprinse de **Gheorghe Petrescu** împreună cu grupuri de studenți, sunt înregistrate în arhiva AFAR culegeri în 1977, în localitățile Lechința, Negrești, Prilog, Racșa, și în 1977 în localitățile Târșolț, Tur-Negrești, Călinești-Oaș, Bătarci, Boinești-Bixad. În aceeași perioadă sunt date culegeri de teren ale **Luciei Istok**, în Călinești-Oaș în anii 1976, 1977 și în Cămărzana 1976. Culegerile de teren făcute de **Viorel Rogoz**, sunt, cred cele mai sistematice și de lungă durată. Cercetătorul a fost interesat mai ales de repertoriul de colinde din zonă. În Arhiva AFAR, sunt înregistrate documente ale acestor culegeri desfășurate în: Negrești-Oaș și Dumbrava (com. Livada) și Vama în anii 1977 - 1979; în Târșolț, în anii 1978, (1985), 1997, 1998; în Cămărzana și Călinești Oaș în 1976, 1980, 1982; în Bixad în anii 1977, 1978, 1979, 1980; în Turț în anii 1977, 1978, 1980 iar în anul 1998 însoțit de un grup de studenți; în Comlăușa (Com. Bătarci), în 1977 și 1981; în Târna Mare în anii 1981 și 1982. Documentele ale culegerilor făcute de **Ioan Chiș Șter** (Baia Mare) în Cămărzana, sunt date 1979, 1980, 1981. În 1977 sunt înregistrate culegeri făcute de Ilona Szenik cu grupuri de studenți în Turț. După 1990 sunt prezente în arhiva AFAR culegeri făcute de **Zamfir Dejeu**, în 1994, în Târșolț și Turț și în 1992 și de **Nicoleta Moldovan**, în Tur-Negrești.

¹¹ ...și de la un moment dat, acela al Tezelor din iulie, subiect privilegiat al programului politic de evidențiere a unei specificități naționale.

culturală, tinde să devină, așa cum remarca Marianne Mesnil ținta discursului politic ilustrând unitatea și diversitatea culturii iar specificitatea sa regională, „vitrina unei identități naționale”¹², de vreme ce Țara Oașului își impune o identitate locală ce rămâne una exotică și rebelă¹³.

Nu în ultimul rând, trebuie reamintit că o discuție despre muzica Oașului poate fi numită doar impropriu instrumentală, căci *danțul* oșenesc reunește categorial sub aceeași terminologie atât ipostazele lui vocale cât și pe cele instrumentale. Poate doar semnalele de trâmbiță, sau de fluier (integrate ritualului de înmormântare, sau cele specifice păstoritului) pot fi clasate, astăzi, fără ambiguități, exclusiv în categoria muzicii instrumentale.

Lăsând scopul principal al cercetării să ghideze structura demersului, mi-am concentrat atenția pe două categorii de instrumente, clasate astfel în primul rând în raport cu funcția lor comunitară: fluierul, ca instrument al performanței domestice¹⁴, apoi tot fluierul, la care se adaugă trâmbița (trâmbita) ca instrumente ale performanței rituale și ale celei legate de anumite practici sociale¹⁵, cum sunt cele specifice păstoritului.

Două procese pot fi observate în ultimii aproximativ 15 ani în domeniul muzicii tradiționale instrumentale din Oaș: persistența și consolidarea statutului ceterii¹⁶ asociată cu broancă (chitara de acompaniament), ca instrument privilegiat al expresiei tradiției muzicale a zonei și, pe de altă parte, restrângerea, remarcabilă astăzi a fluierului ca instrument al performării zonale. În aceeași mișcare de limitare a utilizării lor au intrat trâmbița, ca și pseudoinstrumente ca tilinca și drâmba, cea din urmă ajungând aproape inexistentă în practicile comunitare. Despre acest fenomen de retragere voi vorbi în continuare, ca și despre câteva implicații ale lui în procesul de transmitere (și reproducere) culturală pe care dispariția interesului pentru anumite instrumente l-a angrenat.

Există câteva rațiuni (culturale, dar și sociologice) de care trebuie ținut cont într-un astfel de demers; voi încerca să le expun succint.

În primul rând, atât fluierul, cât și trâmbița au în viața Oașului atât funcție rituală cât și non-rituală. Trâmbița, pe lângă prezența ei în sonoritățile ritualului de înmormântare, situație în care, în protocolul efectiv al evenimentului, sunetul ei se împletește frecvent cu cel al bocetelor, este asociată în egală măsură cu stâna.

Avea plăcere oile de sunet! Este și câine! Când suna-n trâmbiță, urla la capătu trâmbitei. Are plăcere di ie, da! Ieste câne! Am avut un vecin, cioban, avé oi, și când începea să sune lângă staul cu trâmbița, cânele venea aici și hauuu-uau-uauuu! Deci, ca cum ar fi școală la iel, așa! Îi părea bine că-i sună! (H.G., barbat, 73 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000004)¹⁷

Tradiția presupune, în principiu, prezența trâmbițașului la înmormântare numai dacă cel mort era stăpân de stână, dar astăzi el merge la toate familiile care îl solicită pentru un astfel de eveniment: *Normal [era trâmbiță] numa la care era iuhaș! Care aveau...care erau șefi din stâni..., care...gazdă di stână, da! [...]* *La ăia din Tur, o adus doi trâmbițași din Certeze! I-o adus și i-o plătit!* (T.P. barbat, 67 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000006)

Semnalul de trâmbiță integrat ceremonialului de înmormântare este, după spusele trâmbițașului din

¹² MESNIL, Marianne, “Țara Maramureșului. Un mit etnografic” în M. Mesnil, *Dincolo de Dunăre*, București, Paideia, 2007.

¹³ Numai pentru a da un exemplu în această privință, amintesc aici crimele de onoare judecate public în anii 70-80. Deoarece instituțiile puterii comuniste nu reușeau să stopeze în zonă criminalitatea de tipul vendetei, s-a decis judecarea acestor crime, public, la căminele de cultură din zonă. Această spectacularizare a judecății nu a făcut decât să potențeze fenomenul. (Mihali, 1012)

¹⁴ A existat în Oaș și fluierul gemănat, dar nu am reușit să găsesc unul în timpul celor două săptămâni petrecute în regiune: „Tăt fluier, da, ăla-i cu două, unu-i cu contra, unu-i contrălău, așa cum îi zice. Mai demult să zicea în ceteră, nu era boancă de-asta ci bați boanca, ci iera un ceteraș, ăla numa freca așa, nu zicea cu degitele nimic! I-o contrazis la ceterașu! Știți, ceterașu, iel o fost șefu, ș-apă și-o băgat un contrălău, ala tăt o frecat pe strune-acolo ...” (R.I. bărbat, 63 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000003)

¹⁵ Aceste rânduri sunt rodul unei cercetări de teren prospective de două săptămâni care s-a desfășurat în câteva dintre localitățile Oașului: Negrești, Bixad, Călinești, Trip.

¹⁶ Vioara folosită în Oaș, cetera, este modificată cu scopul obținerii unui registru sonor mai înalt decât cel pe care îl presupune construcția standard a instrumentului: diminuarea înălțimii călușului și deplasarea lui către limba viorii, modificare ce atrage și deplasarea cordarului, apoi modificarea poziției pop-ului în vederea obținerii unei scordaturi care urcă intonarea cu o cvintă mai sus decât acordajul standard (c.f. Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 8) Mă rezum numai a reaminti aceste condiții tehnice de obținere a sunetului înalt al viorii, detaliate în cartea pe care am citat-o, deoarece, pentru textul de față, nu mă voi referi la ea ca instrument al performării.

¹⁷ Toate documentele citate în acest text se află în arhiva Institutului „Arhiva de Folclor a Academiei Române” (AFAR), Cluj. Textul de față este scris ca parte a proiectului de cercetare intitulat „Muzica instrumentală din Țara Oașului”, proiect ce se desfășoară în cadrul acestei instituții.

Bixad, unul singur, o octacordie diatonică cu sprijin recurent pe treptele vezi...:

C.I. – *Se zice din trâmbiță diferit la om tânăr, la om bătrân, la copil?...*

T.P. – *Nu, nu, tot una! Aceași melodie, cum s-ar zice¹⁸!* (Inf. T.P., bărbat 76 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000006)

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000006

Gen: semnal trâmbiță

Cântat din: fluier (cu șase găuri)

Inf. T. P. bărbat, 76 ani,

Originea: Bixad, Satu-Mare

Culeg./transcr. C. Iosif

Lent



T.P. – Așa-i ceva...

Până în urmă cu aproximativ 25 de ani, când mai toți locuitorii zonei aveau oi, stânele erau numeroase. Semnalele de trâmbiță lansate din diferitele amplasări ale stânelor anunțau terminarea mulsului: *trâmbița s-o folosit la stâni! Când să găta di muls., nu că trâmbițașii ăștia auzau alții, „uite, mă, că ăștia o ieșit din strungă, și noi n-am terminat...” era o contrazicere, așa, între stâni!* (F. V. ani, bărbat, 45 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000006). În această situație trâmbița oferea semnalul sonor nu numai cu funcție utilitară, cea a terminării mulsului, ci și simbolică, pentru că ea marca simultan pentru toată comunitatea ordinea în care mulsul a fost terminat, conferind astfel o imagine sonoră ierarhiei în competiția dintre ciobani.

Astăzi singurele două evenimente, ocazie pentru semnalele de trâmbiță sunt: înmormântarea, ocazie rituală prin excelență și sâmbra, ocazie spectaculară prin excelență, a cărei organizare, așa cum cum spuneam mai devreme, cade mai ales în grija primăriei din Negrești.

Fluierul, instrument predilect al ocaziilor non-rituale și mai cu seamă al contextului domestic, își are însă, la rândul său funcție distinctă în contextul ritual al morții¹⁹. În două dintre cazurile citate de Nicoară Mihali, mortul tânăr, cel mai adesea răpus de cuțit, este privegheat la locul uciderii de rude, iar priveghiul este însoțit de sunet de fluier:

„Îmi aduc aminte de o întâmplare, eram de 8 ani, eram clasa a II-a, și aici la dans l-a omorât pe unul, l-a tăiat în gât și cum l-a tăiat sângele zbură din el, o făcut vreo 15-20 de pași, s-o lăsat pe o parte, apoi a căzut. Cel ce l-o tăiat o fugit în pădure. Și au venit feciorii și neamurile celui ucis și și-o lăsat clopurile în jurul lui. Până la urmă, pe noi copiii ne-o fugărit miliția. Nu l-a ridicat până a doua zi și clopurile o rămas acolo. O venit un bătrân cu un fluier după ora 21 și l-o cântat toată noaptea. Pe vremuri, cei uciși de cuțit erau duși spre groapă cu fluierașii. Țsta era semnul doliului.” (Mihali, 2012, pag 127, citat din interviu realizat de autor cu profesorul Pop Iacob, 68 de ani, localitatea Bixad, la 14 martie 2012)

¹⁸ Același semnal servea „când se punea în scenă *Balada Ilincuței*”, semn al funcției multiple pe care aceste semnale o au deja.

¹⁹ După cum au afirmat cei intervievați, până în jurul anilor 1970-1980, se întâmpla ca o nuntă întreagă să fie „ținută de un fluier”. Se poate crede, deci, că segmentele de ritual ale ceremonialului nunții integrau și prezența fluierului.

Dacă ucenicia trâmbitașilor se petrecea în exclusivitate în contextul pastoral, ucenicia fluierașilor avea loc mai ales la stână. „*Io di cân' am fo di șapte ani, io am fo cel mai mare de la părinți. Apo am avut acolo-n deal o șură și cu căsuță și acolo mi-am ținut oile, marele (?) cai, ce-am avut. Apo pe mine m-a folosit tata, tă la oi, tăt, apo mi-o cumpărat un fluier, tăt am dringăluit pe-acolo, până m-am învățat...*” (R.I., bărbat, 63 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000003). Toți cei care de copii erau trimiși la stână deprideau să cânte din fluier. Cum numărul de turme a scăzut drastic în ultimii 15 ani, tocmai datorită migrației pentru muncă, școala cea mai importantă a fluierașilor, practic, a dispărut, iar învățarea, în măsura în care ea se produce totuși, are loc în familie. Trebuie ținut însă cont de faptul că viața la stână era cea care oferea timpul necesar învățării și ocazia ei privilegiată:

C.I. – *Am mai auzit că la oi, fluierașii când ziceau din fluier, li se îngâna fluieru cu clopotul oilor..*
H.G. – *Da, da, da! Asta era! Deci ciobanu, merea cu fluieru în spatele oilor, sau înainte și le cînta! Și ele merea-n spate după iel, cu alaiu, așa, oile, știi? [...]Nu-i știa danțu! Cum să-ț spun, sunetu!* (H. G., bărbat, 73 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000004)

Este de semnalat aici un aspect particular al învățării și anume cel al „acordării” cântării cu locul intonării și relația care se construiește între sunetele ambientului și cântarea propriu-zisă (voi reveni asupra acestui aspect).

Diferite modele de fluier cu șase găuri și vrană²⁰, folosite în Oaș:



Foto 1: fluier cu șase găuri, cumpărat de la târg. (captură de imagine din timpul interviului)



Foto 2: fluier scurt, cu șase găuri, manufacturat de Moș Ecóbe, meșter din Bixad, astăzi mort. (captură de imagine din timpul interviului)

Proprietarul fluierului îl are de la fratele decedat: „Am avut un frate și iel umbla cu danțur'le și ieu am umblat, așa, la cabană, la sâmbra oilor, pi... și iel, da o murit, săracu... și aista fluier i-al lui, foarte bun fluier, și iel o zâs că vré să puie la pământ cu iel acolo! Io cîn l-am văzut pe-aiesta, am zâs, nu! Pe-aiesta nu, punem altu mai slăbuț, că și-așe, ce rost are...?”

(T.P., bărbat, 76 ani
IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000006).

²⁰ Substantiv 1. gaură rotundă sau dreptunghiulară făcută la butoaietele înfundate, pentru a putea introduce sau scoate vinul, murăturile etc. 2. parte a morii prin care curge făina. vrană, vrăni, s.f. – 1. Gaură de butoi, cep: „Cu fir roșu l-o legat, / Pe vrană de toc l-o băgat” [...]. 2. Orificiul de la capătul fluierului: „Cu vrănuța câtă vânt. / Când vântuțu a sufla / Fluierașu-a fluiera” [...]. – Din sl. vrana, cf. bg. vrana (DER). Vezi Dorin Ștef, *Dicționar de regionalisme și arhaisme din Maramureș*, Ed. Ethnologica 2011.

Până la începutul anilor 90, perioadă în care *danțul* duminical organiza încă și polariza în Oaș viața rețelelor de sociabilitate ale perioadei premaritale, prezența fluierului ca instrument al performării domestice era viguroasă.

N. – *Da, și pe la fete, așa când meream, așa, cu fluieru, eram câte doi, ieram copii și știi, atunci mai demult, ne-adunam, laolaltă și apăi când zicea iel, când io...*

C.I. – *Asta până când a fost?*

N. – *Cam pîn '70, cam așa, în '70 m-am însurat io. Atunci a fost mai în toi fluieru!*

C.I. – *Era scump să cheme ceterași?*

Mărie – *Nu, era mai la-ndemână fluieru!*

N. – *Nu! Ne luam care iera de la danț, că se făcea danț, horă atunci în sat, duminica, după-amiază! Și acei, oricât mereau chezeșii și mereau noaptea cu cetera, noi ieștelalți ne luam cu fluieru pe la fete și iei mereau cu cetera danțului.*

C. I. – *Deci o parte mergeau cu cetera, o parte cu fluieru...*

Mărie – *Da, că cetera se plătește, știi, și fluieru iera la îndemîna băieților care știau!*

N. – *Ne adunam noi, doi, trei patru, ne duceam noi de-o parte, nu dădeam bani, ne distram la fluier!*
(R.I., bărbat, 63 ani, și M., femeie, 38 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001)

Generația născută după schimbarea de regim politic este deja adultă, iar diminuarea prezenței fluierului ca instrument al practicii domestice este deja un fenomen generalizat. Acesta își face simțite efectele mai ales în scăderea drastică a numărului de fluierași, chiar dacă cei ce pleacă astăzi la muncă își iau ocazional fluierul cu ei, sperând să aibă vreme să cânte sau să învețe a cânta:

Acuma nu, [nu mai învață nimeni] că nu umblă la oi, acuma tăți se duc prin Franța, pîn Italia, pîn alte țări și n-au cum! (R.I., bărbat, 63 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001)

Tot viața la stână era cea care a dat, cel mai frecvent, până în urmă cu aproximativ 20 de ani, ocazia folosirii trâmbitei; acolo era, deci, implicit și contextul privilegiat al învățării.

H.G. – *Da! Păcurarii iera pe timpuri văzuți așa cu fluieru și cu trâmbita, că iei, asta-i meseria!*
(H. G., Bărbat, 73 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000004)

Trâmbita este astăzi confecționată din tablă și este lăsată în grija celor care dau semnalele la înmormântări. Sâmbra oilor ca ocazie de folosire a ei, necesită o discuție distinctă, asupra căreia nu mă voi opri acum, deoarece ea ar deschide problematica folclorului spectacular, care nu face obiectul studiului de față.

Principalul mecanism de transmitere (reproducere) a abilităților de fluieraș este învățarea (ucenicirea). Aceasta are loc, în mod tradițional, în prima copilărie. Ea este dependentă de un anumit context, definit de: un „model” al performării (un fluieraș bun aflat în proximitatea celui care învață) și de un „loc” al învățării, a cărui referință principală a rămas, până astăzi în conștiința oamenilor, cum spuneam, stâna. Metoda de învățare a folosirii fluierului pare să presupună, în principal, trei repere: modelul de urmat, adică alți fluierași în proximitate (rude, vecini) care știu „zice în fluier”, strădania personală (imitația) și, nu în ultimul rând, memoria muzicală a celui care vrea să învețe. Metoda de memorare pare să fie, în principal șuieratul, care, de regulă, este însoțit, ca și execuția în sine a *danțului*, de tactare cu piciorul formulei ritmice de sprijin.²¹ De altfel, interviurile pe care le-am înregistrat în Oaș în vara anului 2014 au venit să confirme justetea definirii pontului ca segment melodic tributar unei metrici verbale, cea standard a octosilabicului, atunci când este cântat, cât și a unei metrici corporale (Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, pag. 45)

„C.I. – *V-ați învățat singur sau v-a învățat cineva, v-a spus ce să faceți...*

N. – *Nu, deci am avut io o memorie... Dacă știi să șuieri un danț, ușor îl prinzi. Dacă nu știi să șuieri... Deci și să horești, cum să spun, să știi să șuieri un danț!* [șuieră ușurel, în timp ce bate ritmul cu

²¹ Voi reveni asupra acestui aspect.

piciorul]. *Parcă ți-ș tomnite și degetele pe fluier.*”
(R.I., bărbat, 63 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001)

Este de remarcat însă aici, în primul rând, importanța pe care însușirea abilităților de fluieraș o avea pentru generația trecută astăzi de 50 de ani, care semnaleză importanța pe care folosirea fluierului o avea ca practică socială (și comunitară), cel puțin până la începutul anilor '90:

C.I. *Dar tot nu înțeleg eu, cum să te înveți de unu singur să cânti! Nu v-a arătat nimeni, nici măcar unde să puneți degetele?*

N. – *Nu... Io am zbirat o noapte, tătă noaptea, în pat! Mie, tată îmi cumperi fluier! Da, mama o zis, Doamne iartă-mă, zici, om cumpăra fluier, zici, că n-are să-nvăța la niciun fluier! Lasă că mă duc! Și moșu Iecobe ședea acolo, hat în capātu ogrezii la noi. Mă duc și-i iau un fluier. Mi-a luat un fluier. Apă l-am stricat unu! Am zis nu știu ce, apoi am făcut ce n-am făcut, mi-o luat altu! Apo singur...*

(R.I., bărbat, 63 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001)

Dacă „aptitudinile artistice” și, prin extrapolare, cele ale sociabilității făceau ca un individ să poată polariza atenția comunității, plasându-se astfel într-o poziție privilegiată în ierarhia simbolică a „renumelui personal”, scăderea în importanță a nevoii de autolegitimare prin „calitățile de fluieraș” semnaleză o modificare semnificativă a construcției prestaței sociale (Pitt-Rivers, 1965; Gilmore, 1987) în interiorul sistemului de valori sociale care definesc comunitatea ca unitate morală.

2.2. Tilinca, frunza și anotimpurile lor; în amintire: drâmba

C. I. – *Tilinca din ce se face, numai din salcie?*

N. – *Numa din salcie. Să ie coaja atunci primăvară când ie mai... [...] mai în mazăgă, mai în crud, că atunci când dă lemnu mazăgă, ie atunci să sucé coaja și o sucești frumos așa și o scoți pin capātu de mai subțări, de-acolo tre să-ncepi, de mai subțări, c-apoi zini ăsta grosu. Iasă pân ăsta subțări, c-apoi dacă-ncepi s-o scoți așa [prin capātu gros] nu iasă că n-are cum. Io am încercat să fac și tilincă, da n-am avut dragoste să cânt la tilincă. Am văzut pe mulți că cântau așa, da amu la noi nu sunt de-așei...*

(R.I., bărbat, 63 ani IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001)

Cu toate că toți cei intervievați aveau știință despre manufacturarea ei niciunul nu a afirmat că ar obișnui să meșterească și să folosească primăvara acest fel de pseudo-instrument. El pare să-și fi rărit drastic prezența în zonă o dată cu scăderea semnificativă a numărului de oi deținute de localnici și implicit a stânelor din zonă.

C.I. – *La tilincă numai la oi cântați?*

N. – *la oi...și la oi se cânta în tilincă, da mai puțin, la noi...ăsta era [arată fluierul].*

(R.I., bărbat, 63 ani IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001)

Despre drâmbă se poate spune că astăzi există numai în amintirea oamenilor. În Călinești, în anii care au urmat celui de-Al Doilea Război Mondial, pare că toate fetele și femeile știau să cânte la drâmbă, și că era un „instrument” mai degrabă al femeilor.

H.G. – *Cu drâmba, pré puțin s-o cântat la noi. Iera două femei doară care știa cânta; și băieți iera doi, da' pré puțin s-o... cu drâmba...*

C.I. – *Egal și bărbații și femeile cântau la drâmbă?*

H.G. – *Da!*

(H. G., bărbat, 73 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000004)

Manufacturarea drâmbei pare o procedură cunoscută în principiu, dar care a ieșit din preocupările oamenilor din cauza dispariției instrumentului din practică. Drâmba „se face din arc de ceas, foaie din arc

de ceas! Să pune [face] ca o cheie, și arcu de ceas să pune la ăsta, ca sa vibreze". (F. V. Bărbat, 45 ani IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000006)

Dacă în Călinești drâmba pare să fi fost folosită mai ales de femei, în Bixad cântau din ea și bărbații și femeile, iar locurile de procurare a drâmbei, între cele două războaie și câțiva ani după aceea, au fost prăvăliile negustorilor evrei.

C.I. - *Mai degrabă bărbații ziceau din drâmbă sau femeile?*

T.P și F.V – *Bărbații...și femeile... Cireacu [?nume neintelegibil] zicea din drâmbă. Nu mai știe lumea, nu mai are lumea drâmbe.*

(T. P., bărbat, 76 ani și F. V., bărbat, 45 ani IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000006)

Astăzi, dacă este să dăm crezare celor cu care am discutat, acest pseudoinstrument a dispărut nu numai din practica comunitară, ci și din cea spectaculară, iar cauza acestei dispariții pare să fie, în principal lipsa unei funcții utilitare distincte care să-i fie atribuite.

2.3. „Cultură” vs. „danț”: o bătălie pierdută a culturii de masă

Oașul a avut parte, ca toate celelalte zone, de punerea în aplicare a programului cultural-politic ce presupunea spectacularizarea „tradițiilor”. Cei care erau integrați în munca salarizată din zonele industriale au cunoscut foarte bine experiența „spectacolului de folclor”, la început ca pe una ce făcea parte din condiția de „om al muncii”. Inițial ca o obligație, participarea la „spectacolele de folclor” au fost integrate vieții comunitare. Ele însă vor construi treptat un domeniu distinct al vieții comunitare pe care oamenii îl clasează astăzi în categoria „cultură”. O dată cu dezvoltarea domeniului spectacular al folclorului se produc două fenomene: apariția unui tip de practică muzicală și coregrafică destinată exclusiv scenei și care ajunge să nu mai fie recunoscută de localnicii Oașului ca fiindu-le reprezentativă și, simultan, elaborarea unor forme spectaculare ale unor evenimente comunitare. În anii imediat următori căderii regimului comunist, una dintre aceste forme spectaculare, sâmbra, ajunge să se impună, în raport cu evenimentul comunitar în care își are originea.

În ceea ce privește însă legătura dintre performanța scenică și cea funcțional-comunitară, în Oaș aceasta pare să fie una dintre cele mai slabe, în raport cu alte regiuni ale țării. Percepția comună actuală a performanței scenice este degrabă asociată conceptului de „cultură”, care, la rândul său, face parte din limbajul emancipării ca fenomen social și politic. În afară de joncțiunea reușită a celor două sisteme culturale, cel reprezentat prin performanța scenică și cel definit prin muzica funcțională comunitară care s-a produs în cazul sâmbrei oilor, „danțul oșenesc” a avut parte, într-o perioadă de timp din vremea regimului comunist, de o variantă scenică mediatizată relativ îndepărtată de originea sa culturală, iar practica sistematică a „formațiilor de folclor” pare să se fi fracturat cam imediat după schimbarea de regim politic din anii '90. Cauzele principale invocate de cei care au fost implicați în aceste fenomene și practici spectaculare sunt cele de natură social-politică, adică schimbarea de regim și inclusiv de politici culturale.

H.G. – *Noi... io am lucrat în fabrică! Din fabrică, ca să vă spun cum s-o-nceput ca să facem cultură...*

C.I. – *Cultura, într-un fel, au început-o comuniștii?...*

H.G. – *Da, așa era pe-atunci! Într-un timp iera în fabrică, pân sindicat, ca să facem noi o echipă culturală și după ora de serviciu merem la repetiție! La club, făceam repetiție!*

C.I. – [Merger] *cine vroia, sau erau aleși oamenii?*

H.G. – *Eram, cum să spun, eram angajați în fabrică, și era cam și obligat! [...] Și zicea așa: dom'le, dumita ești în serviciu! Dumita vii cu noi și te pontăm! Săliu o mărș! Am fost și la Cluj, am fost și la Brașov, am fost și la București! Am fost și-n Oradea, am dat spectacole, da! [...]*

C.I. – *Era ansamblu de fluierași?*

H.G. – *Eram trei, patru, care dădeam deschiderea, cu trâmbita și cu fluieru! Da, asta era deschiderea! Și pe urmă intra echipa culturală, băieții și cu fetele, dânsa! Ș'apăi așa că am mărș în continuare... [...]*

H.G. – *Păi va spun, la noi, de la revoluție-ncoace, toate-o murit! Cultura-i moartă. De ce? Nu ne sponsorizează nimeni! Ieu când lucram în fabrică, v-am spus, am mărș în Câmpulung Moldovenesc.*

Io eram pontat în serviciu, ca cum am lucrat! Acuma, democrați noș, ce sî-ț deie bani, ți-ar ló banii nu sî fi-i dei!

C.I. – *Așa-i...*

H.G. – *Și-acuma, s-o destrămat cultura! Nu mai e!”*

(H. G. bărbat, 73 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000004)

Cu toate acestea, continuitatea existenței culturilor comunitare în expresia lor scenică, ce poate fi observată ca fenomen de masă, mai ales după generalizarea prezenței media în România, nu prezintă în Oaș amploarea și caracterul deja constitutiv pe care fenomenul îl are în celelalte zone ale țării. *Danțurile* oșenești au în prezent o circulație mediatizată importantă, al cărei centru (prin posturile de radio și televiziune locale) rămâne orașul Baia-Mare, dar beneficiile acestei mediatizări se întorc către, și vizează aproape în exclusivitate locuitorii Oașului.

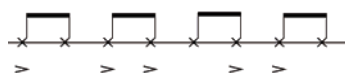
3. Nonuțu

3.1. În căutarea unui fluieraș

Mi-a fost greu, în luna iulie a anului 2014, să găsesc oameni care să știe „zice din fluier”, în cele câteva sate din Oaș în care am ajuns pentru o cercetare de teren pe care am socotit-o a fi una prospectivă.²² Cei câțiva fluierași cunoscuți erau fie la vârsta senectuții și din motive de sănătate nu mai puteau folosi fluierul, fie, mai în putere, dar erau ținuți ocupați de muncă. Cei mai tineri care, am aflat din diverse discuții, știau cânta erau plecați la muncă în străinătate luându-și cu ei fluierul. Nu mi-a rămas decât să mă resemnez pentru moment și să încerc să alcătuiesc o imagine a relației dintre om și fluier în Oaș, în condițiile pe care le vedeam îngrădindu-mi prospecția.

Două figuri s-au impus în căutările mele, figuri care au părut reprezentative, din punct de vedere sociologic și cultural, pentru două categorii de fluieraș: cei care au avut atât experiența performanței comunitare cât și pe cea a scenei și cei care au folosit fluierul exclusiv în contextul comunitar și cel domestic. Mă voi rezuma în paginile ce urmează exclusiv la cea de-a doua categorie, pe care o iau ca martor al schimbărilor (sociale, dar și culturale) despre care vorbeam la început.

Cât privește reperele structurale ale muzicii din Oaș, acestea le-am avut în principal în volumul pe care l-a citat deja. De altfel, revenirea mea pe teren în Oaș a devenit chiar de la început, pe orice traseu metodologic aș fi încercat s-o apuc, un fel de exercițiu de parcurgere inversă a traseului învățării, de la teorie la practică, de data aceasta și, în principiu, un proces de cunoaștere și experimentare empirică a demersului metodologic construit de autorii volumului „Din răspuțeri” (Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006). Reproduc aici cât se poate de succint definiția *danțului* și ale elementelor sale structurale așa cum sunt ele evidențiate de cei trei etnomuzicologi, cu specificarea că aceste elemente sunt de regăsit, în totalitatea lor, mai ales în cazul *danțului* instrumental cântat la ceteră. *Danțul*, este, deci: „1. o formă melodică cântată sau executată instrumental, alcătuită dintr-un număr variabil de segmente melodico-ritmice înrudite (alias ponturi), [...] toate articulate în jurul a opt unități. Reamintim schema acestora:



2. El se apropie de *strigătură* (practică vocală răspândită în întreaga Românie, dar și în întreaga Europă răsăriteană și Balcani), care constă în strigarea versurilor în ritmul și în timpul dansului. Dar, contrar *strigăturii*, care este în genere ne-melodizată, danțul are întotdeauna un contur melodic. 3. Structura sa scalară este pentatonică sau diatonică (în acest ultim caz, de multe ori hexacordală). 4. *Danțul* se desfășoară, de preferință, într-un ambitus extins: dacă ținem cont de strigătul său inițial (i.e. de *țăpuritură*) el acoperă până la o octavă și jumătate și deschide astfel un spațiu generos variațiunilor interpreților/cântăreților, care au posibilitatea să-l restrângă progresiv, introducând elemente conjuncte. 5. *Danțul* este realizat sub forme relativ simple atunci când e cântat [...] și sub forme sensibil mai complexe atunci când este cântat la un instrument,

²² I-am căutat cu ajutorul binevoitor al domnului Remus Vărnăv, directorul Muzeului Oașului din Negrești, căruia îi mulțumesc aici.

ca *danț* de sine stătător, sau ca dublaj al unui *danț* vocal. În aceste ultime cazuri, *danțul* încorporează secțiuni complementare sau facultative. 6. Succesiunea *ponturilor* care compun un *danț* ce nu este necesarmente urmărită cu rigoare de cântăreți și violoniști este: (1) deschidere în acut (strigătul, adică *țâpuritura* propriu-zisă); (2) trecere mai mult sau mai puțin marcată către un pol tonal; (3) coborâre în grav; (4) recentrare spre polul tonal, până la atingerea trepte finale; [...] succesiunea (1), (2), (3), (4) nu e sistematică. Anumite *ponturi* sunt eludate fără probleme, iar ordinea internă a sevențelor sale (2) (3) e adesea inversată. Numai secvențele introductivă (1) și conclusivă (4) au loc clar prestabilit.[...] 7. În sfârșit, *danțul* se realizează sub două forme: forma pentru joc, denumită *danț de jucat*, în tempo viu (pulsăția, corespunzătoare optimii: între 340 și 300); forma pentru cântare din răspuțeri, denumită *danț de țâpurit*, în tempo mai așezat (pulsăția optimii în jur de 120)” (Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, pp. 64-65).

Părțile componente ale *danțului* ca elemente de structură, sunt identificate de aceiași autori, astfel: „a) *Țâpuritura* [...] alcătuită din unul, două sau trei sunete susținute în acut. În primele două cazuri, formula e descendentă și toate treptele sale sunt legate prin glissando-uri largi. *Țâpuritura* se așază întotdeauna în fața *danțului* propriu-zis, adică în fața primului *pont* (cu sensul de segment melodic). [...] Transpusă instrumental la vioară *țâpuritura* ia aspectul unor note în acut prelungite cu un scurt motiv de terțe minore descendente [...]. La fluiet *țâpuritura* se prezintă sub forma unui sunet sau a două-trei sunete susținute la același nivel de înălțime, situat în debutul *danțului*, sau în debutul reluării sale [...]. b) *Începutul* [...] este o formulă în duble coarde sonore pe care violoniștii o utilizează pentru a demara un *danț*. Aceeași formulă e folosită de asemenea în cursul execuției, pentru trecerea de la un *danț* la altul, caz în care se numește *figură de schimbare*. c) *Figura*, denumită câteodată și *refren*, este în mod evident o reutilizare, într-o formă adaptată exigențelor muzicii Oașului a „riturnelei” (cunoscută pe alocuri ca și *floricea* sau *trifălaș*), omniprezentă în muzica de joc transilvăneană. Este vorba despre o secțiune facultativă care se înserează adesea înspre sfârșitul unui *danț* și începutul altuia sau înainte de un final conclusiv. Ea are prin urmare o funcție demarcativă. Figura poate fi mai mult sau mai puțin dezvoltată [...]” d) *Terminatul*, ce intervine pentru a încheia ultimul *danț* dintr-o suită care inseriază mai multe *danțuri* – ceea ce constituie, de fapt norma. [...]. (*idem*, pag. 69) Așa cum concluzionează autorii, „*Țâpuritură, început, figură și terminat*, [...] au în comun faptul că încorporează un material melodico-ritmic complementar *danțului* și independent față de tonalitatea sa. Ele aparțin jocului liber (*la liber*), opus „jocului constrâns” (expresia din urmă ne aparține), care se referă numai la tratarea *danțului* propriu-zis. *Țâpuritura* provine cu certitudine din muzica vocală, dar *începutul, figura și terminatul* au fost dezvoltate de performanța instrumentală. În zilele noastre, ea ține în principal de performanța violoniștilor.” (2006, pag. 69)

Pentru evidențierea alcătuirii melodice a *danțurilor* înregistrate în vara lui 2014 m-am concentrat doar asupra a două dintre elementele structurale evidențiate mai sus: *începutul*, pentru fluierașii cu care am dialogat, segment melodic câteodată echivalent sau solidar cu *țâpuritura*, apoi *pontul*, ca segment melodic constitutiv al *danțului*. Acesta este definit de Bouet, Lortat-Jacob, Rădulescu astfel: „Pontul este un segment melodic eminent tributar unei metrici corporale (materializate în principal prin mișcarea picioarelor instrumentiștilor) și a unei metrici verbale – căci atunci, când este cântat, el se așază în schema metrică standard a octosilabului. [...] Această schemă omniprezentă în toată muzica românească a satelor se particularizează în Oaș printr-un joc de accente specific, care nu este cu necesitate prezent în melodie, dar care e marcat sistematic de instrumentiști și eventual de cântăreți. Pașii dansatorilor se sincronizează în raport cu aceeași formulă metro-ritmică.” (Bouet, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 43)

Chiar dacă structura octosilabică de bază face regula în muzica din Oaș, trebuie menționată libertatea metrică a cântării instrumentale²³ a *danțului* (cu referire principală aici, la execuția lui la fluiet), libertate care, cel puțin în înregistrările care au stat la baza acestui text, se manifestă frecvent ca o aglutinare metro-ritmică a finalului rândului melodic, adică a *pontului*.

Apoi, din punctul de vedere al tehnicilor și modalităților improvizatorice, care, la rândul lor, construiesc unitatea culturală zonală, este menționată în volumul citat anterior centonizarea²⁴, ce „pare a fi monedă curentă în Oaș.” (Bouet, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 45). Acest procedeu, care presupune reutilizarea unor formule ritmico-melodice, în construcția diferitelor *danțuri*, poate constitui o modalitate de

²³ „Izocronia duratelor așa cum se prezintă ea în schema de mai sus este respectată doar în muzica destinată jocului. În afara sa duratele sunt inegalizate [...]” (Bouet, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 44).

²⁴ „Tehnică ce constă în crearea unor noi melodii provenind de la combinații diverse de formule melodice preexistente” **Richard H. Hoppin**, *La Musique au Moyen Age*, Vol. I, Mardaga, 1991 (1978), p. 89.

abordare privilegiată a celor trei dimensiuni ale fenomenului de transmitere și reproducere culturală: învățarea, rememorarea și execuția/intonarea propriu-zisă.

Un aspect particular al muzicii oșenești, și care a stat în atenția cercetătorilor interesați de ea, este cel al deplasării spre acut a registrului intonării, ca și problema conotațiilor culturale și sociologice pe care îl are acest fenomen.²⁵ Clasificarea pe care Bouet, Lortat-Jacob, Rădulescu o fac danțurilor cântate la ceteră în funcție de registrul intonării evidențiază trei tipuri astfel: „cele trei registre pot fi figurate dinspre acut înspre grav, pornind de la treapta fixă care le este comună: re-ul de deasupra portativului. [...] *pe sus* corespunde scării cu fundamentala re[1], *pe mijloc* corespunde scării cu fundamentala do[1] *pe jos* corespunde scării cu fundamentala sol.” (Bouet, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 106)

Această clasificare, ale cărei implicații socio-culturale sunt importante, își găsește corespondențe în cântarea din fluier și repercutează în clasificarea, din punct de vedere organologic, a fluierelor utilizate în regiune.

N. – *Am un fluier da ăla e la băiat în Franța. Am un fluier, ăla cîntă mai subțâr... Deci aista l-am lăsat io pentru mine, că io-s mai bătrîn și om mai învîrstă și fluieru mai...*

C.I. – *Și fluieru mai cum?*

N. – *Fluieru mai bătrînesc, știi, fuge după bătrîn! Ăla cîntă mai subțâr! Ăla cîntă subțâr, tare subțâr, tare fain! Parcă-i un clanaret!*

C. I. – *Și-ăsta de ce fuge mai după bătrîn?*

N. – *Cîntă mai pe gros un pic...*

(R.I., bărbat, 63 ani IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001)

Bouet, Lortat-Jacob, Rădulescu definesc danțul, în trăsăturile lui cele mai generale ca „un număr variabil de *ponturi* concatenate. [...] Fiecare *pont* poate fi enunțat sub forma A, A, A... sau A, A', A”, adică cu variante. *Ponturile* inițiale sunt singurele care au profil melodic sistematic descendent. Ele sunt și singurele care rămân pe loc, restul putând să-și schimbe liber poziția. Prin urmare, atunci când inseriază mai multe *danțuri*, cântăreții încep cu un *pont* cu ambitus larg și continuă cu unul sau mai multe *ponturi* cu ambitus mai îngust. Astfel, fără a impune o ordine de succesiune fixă a *ponturilor* sale alcătuitoare, *danțul* pare să se recenzeze în jurul unui pol tonal. [...] Se pare însă că aspectul unui *danț* se schimbă la fiecare apariție ceea ce ridică probleme de identificare. Astfel, nimic nu ne îndreptățește să decidem dacă patru enunțuri, toate desprinse din același *danț* [...] constituie pentru oșeni unul și același *pont* sau mai multe *ponturi* deosebite. Pentru cei care le solfegiază, diferențele dintre ele sunt totuși evidente.” (Bouet, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 44-45).

Mergând mai departe cu munca de analiză (cu sensul de decriptare susceptibilă de a se conforma unui limbaj teoretic etnomuzicologic), autorii cercetării pun în evidență proprietățile procedului variațional²⁶ prin evidențierea unor clase analitice rezultate din ordonarea sinoptică a enunțurilor unui danț, adică a reiterărilor succesive și variate ale aceleași structuri (Pag. 51). Astfel, clasele analitice ale procedului variațional se dovedesc a fi: relativ deschise și în număr relativ indecidabil (care poate depinde de numărul de enunțuri ale aceluiași danț sau de finețea analizei); „complementare și neierarhizate (nicio clasă nu este suficientă pentru individualizarea univocă a danțului, dar toate servesc la caracterizarea sa. Dependent de durata enunțului și de numărul frazelor-*pont* pe care le conține, această caracterizare este mereu incompletă și de natură asimptotică); apte de a da seamă de diferențe dar nu și de a stabili distincții în sensul tehnic al termenului (trăsăturile distinctive care ar face posibile sisteme de opoziții nu au o realitate cu adevărat precisă; mai mult decât atât, criteriile susceptibile de a fi reținute în vederea găsirii unor astfel de sisteme privesc când structura scalară, când desenul melodic, când treptele cadențiale; acestea sunt, deci, relativ eterogene); relativ ordonate în timp și dependente de contextul enunțării. [...] Din pricina caracterului semi-deschis și al proprietății de a nu fi pe deplin discriminante, aceste clase se supun cu greu analizei paradigmatică și criteriilor de distingere implicate de întreprinderea sa [...] (Bouet, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 51).

Această grilă analitică, deschisă dar în același timp și din aceleași motive, riguroasă, s-a cerut enunțată

²⁵ Herța și Rădulescu vezi și supra, nota 15.

²⁶ Pentru aceasta se procedează la individualizarea a nouă clase analitice rezultate din analiza sinoptică a unui danț, înregistrat de autori în 1991, danț alternativ cântat și fluierat, și construit din 11 repetări succesive, dar diferite ale aceleași structuri (Cap. VI, B. *Analiza danțului lui Ioan Moldovan*, pp. 51-54)

prin citare, tocmai pentru a oferi o imagine completă a perspectivei teoretice de la care am pornit în cercetarea de față. Ea va constitui aici reperul unui exercițiu de analiză a rememorării și a reproducerii *danțurilor*, ca domeniu al culturii locale²⁷.

3.2. *Danțul de la memorie colectivă la memoria individului și înapoi; danțul ca domeniu al memoriei comunitare*

Găsirea fluierașilor în Oaș, în cele câteva localități în care i-am căutat a fost, cum spuneam, anevoioasă. Satele și comunele sunt aproape golite de oameni, căci cei în putere sunt plecați în străinătate la muncă, iar dintre cei rămași, în mare parte bătrâni, numai câțiva mai au obiceiul relativ sistematic de a folosi fluierul. Unii sunt prea bătrâni pentru asta sau pur și simplu au pierdut treptat obișnuința de a zice din fluier. Chiar dacă bănuiam existența unor fluierași remarcabili în zonă, întrebarea care s-a conturat înainte de toate în timpul celor două săptămâni de cercetare prospectivă în Oaș a fost aceea a frecvenței folosirii fluierului în spațiul domestic în condiții non-rituale și non-ceremoniale. Ea ar fi dat, într-un fel, măsura unei schimbări importante în comportamentele culturale locale, căci fluierul, prin uzanța sa largă a fost, până în urmă cu 15 ani, nu numai instrumentul transiterii non-ocazionale sistematice a repertoriului local ci și, instrumentul, în sens de unealtă privilegiată a acestui proces de transmitere culturală.

Dacă așa cum spunea etnologul Irina Nicolau, tradiția este ceea ce încapă, din propria cultură, în capul unui singur om capabil să reproducă ceea ce știe și dacă fluierul este o unealtă privilegiată a acestei reproduceri, relația perturbată dintre om și fluier în cazul despre care vorbim, poate fi considerată martorul schimbării sociale, inclusiv culturale ce caracterizează astăzi cultura Oașului.

Impropriu numită repertoriu, suma „danțurilor” pe care Nonuțu le-a putut zice, și pe care mi-a permis cu bunăvoință să le înregistrez, a devenit, odată terminată cercetarea de teren, „studiul de caz” care îmi putea deschide accesul la sesizarea fenomenului menționat mai sus. Logica metodologică ce a organizat dialogul avut cu Nonuțu (și care s-ar circumscrie construcției interviului semi-direcționat) a avut în principal trei coordonate: 1) cea a actualizării unui „repertoriu individual” în relație cu construcția sociologică a danțului, adică a prezenței „proprietarului” danțului în memoria „interpretului” ca criteriu ordonator al alcătuirii repertoriului; 2) cea a problemei structurii danțului, aspect care s-a proiectat ca un exercițiu de aplicare empirică a grilei analitice construită în cartea semnată de Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, și nu în ultimul rând, 3) cea a ocaziilor performării ca modalitate de actualizare și transmitere a unui repertoriu comunitar, în condițiile dispariției *danțului* ca eveniment (hora duminicală), și prin aceasta a unei suite de practici aferente lui, așa cum erau, de exemplu, vizitele (*vedere*) pe care tinerii le făceau la fete după terminarea *danțului*.

La o analiză, chiar și superficială, a raportului dintre conținutul factual al dialogului pe care l-am avut cu Nonuțu și construcția discursivă a acestui dialog, câteva observații s-au conturat ca premise teoretice ale cercetărilor viitoare. În primul rând, cererea mea de a asculta *danțurile* pe care le știa Nonuțu au pus în prim - plan fenomenul re-memorării „repertoriului” în situația scăderii semnificative a frecvenței performării lui. În al doilea rând, modalitățile de rememorare puse în lucru au evidențiat nu numai criteriile de construcție sociologică și implicit culturală a acestui „repertoriu” ci și legătura structurală dintre *danțurile* performate în zonă.

Ca în cazul majorității bărbaților trecuți de 50 de ani care știu cânta la fluier, Nonuțu și-a făcut ucenicia de fluieraș la stână. Metoda de învățare, odată îndeplinite condițiile ei (memoria muzicală bună, un model de urmat și strădania personală) pare să fi fost repetarea integrală a danțului, până la obținerea unei

²⁷ Și acest subiect de reflecție etnomuzicologică există în, principiu, fără să constituie o deschidere principală a demersului) în volumul amintit. Autorii formulează, în relație cu discursul reprezentanților culturii pe care o interoghează, principii clasice ale etnologiei: „Vorbele lui Ionică, vii, dense, (chiar dacă sunt, întocmai ca muzica sa, dificil de urmărit, sunt tot atâtea versiuni transpuse ale unor aserțiuni etnomuzicologice clasice: [...] nu e cu puțință să cunoști cu adevărat o cultură prin intermediul categoriilor unei alte culturi [...]; calea de acces spre o cultură trece printr-un efort de automodelare și printr-o formă confuză de impregnare. Este de altfel chiar felul în care copilul-ucenic asimilează treptat valorile culturii în care s-a născut și în care trăiește; într-o cultură dată, majoritatea gesturilor și gândurilor nu pot fi surprinse decât în raport cu alte gesturi. Astfel, *danțul de jucat* nu are sens decât în relația sa cu jocul, dar și cu melodiile fluierate sau cântate, ele însele ample variate, și, în fine, cu toate celelalte evenimente care alcătuiesc hora duminicală; execuția unui danț de vioară trece prin asimilarea schemei sale melodice simple, fluierată sau cântată, care pare a împlini o dublă funcție: de instrument al uceniei și al transiterii [...].dovada decisivă a unei competențe reale este capacitatea de a performa, de a cânta. Nu există nici un motiv pentru care noi, cercetătorii să ne sustragem. Pentru a fi credibili în fața oșenilor, trebuie să fim capabili să transformăm cunoștințele noastre teoretice în acte.” (Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 56)

execuții cât mai apropiate de cea a modelului de urmat.

C.I – *L-ați învățat [danțul] pe bucățele? Întâi prima parte a danțului, întâi țâpuritura? [...] ...sau l-ați tot încercat de la cap la coadă?*

N. – *Nu! Tot într-una, într-una de la cap la coadă! Nu pi bucățele, nu! No, poți să-l înveți, numa na! Trebe de micuț, să fii prunc mic!*

(R.I., bărbat, 63 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000003)

Rememorarea se produce prin fluierarea danțului (ca și învățarea/transmiterea lui, vezi Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p.56), dar și prin apelul la memoria performărilor lui anterioare, la contextul performării danțului, la persoana de al cărui nume danțul este legat.

Danțurile pe care Nonuțu și le-a putut aminti și pe care mi le-a cântat (fiecare dintre ele fiind legat de un nume care într-un fel sau altul făcea parte din propria lui viață) sunt următoarele²⁸:

1. *a lu Bura Gheorghe a lu Tămaș; N.: Aiesta îi danțu lu nanășu-a meu, a lu secretaru de la Consiliu! C.I.: Da nu-i zice secretare de la Consiliu! Cum îl cheamă? N.: Bura Gheorghe a lu Tămaș.*
2. *a lu Căposu Bocului; Aiesta-i a lu Căposu Bocului! C. I. – De aici din Bixad? N. – (confirmă)*
3. *a lu Gheorghe Bele; N. - Aicia-i la noi, un vecin aproape. Asta-i danțu lui de când a fost iel fecior. Io nu m-am uitat, de-atunci îl țin minte. Tăt îi spui, băi! mai horea danțul ăla ce l-ai horit când ai fost fecior la danț?...*
4. *a lu Gheorghe lu Gheorghican; N. – Va spui unu bătrânesc, danțu tatei. Aista l-o horit tata. [...] Iel când s-o-nsurat, n-o stat numa trei luni cu mama și l-o luat și l-o dus în război, și-acolo l-o prins ungurii și l-o băgat în lagăr și-apoi o zinit [s-a întors], când i-o dus pe călugări, pe catolici de-aici, de-acolea... Atunci m-am născut io, în ,48. Io-s din 48 născut, din 5 ianuarie. Și apoi o construit 5 copii și la 42 de ani o murit. C.I. De ce? N. – L-o ticăloșit acei în lagăr, ungurii...*
5. *a lu Grig a lu Ianoș; N. - El a fo luat de suflet aici și s-o dus amu-n Banat. Iel amu mai trăiește în Banat. C.I. - și s-a dus cu cântec cu tot? Nu-l mai cântă altcineva? N. - Nu, el, când vine la câte o nuntă la orice nepot, sau d-eștia...*
6. *a lu Irinca lu Nonuțu lu Gheorghican; C.I. Cine e? N. - a lu femeia mea, a lu soția mea! Am o nevastă di, di ,di ... di aur și di argint! Da, ți-a spuni Mărioara!*
7. *a lu Mihai a lu Ianoș;*
8. *tot a lu Mihai a lu Ianoș;*
9. *altu a lu Mihai a lu Ianoș; C.I. Trei danțuri să aibă un singur om? N. – Da. Asta o fost mare strigăuș, mare practicant, mare ...*
10. *a lu Nonuțu lu Gheorghican văru; C. I. - Țsta al cui e? N. - A lu un văr de-al mieu, Nonuțu lu Gheorghican. C. I.- Ca pe dumneavoastră [îl cheamă]! N. – Da, că mi-i văr..*
11. *a lu Nonuțu Bițului; N. – [este] A lu cruscanu mieu, a lu Bățu. A lu Nonuțu Bățului, da! Da-i mort iel. Aiestă horea iel la nunți, mereu.*
12. *a Floarii Soreanului; N. – Știa țâpuri [Floarea Soreanului] de minunea lumii! Eu știam cân' o am auzât, că noi am avut o căsuță mai încolo de cătră drum, de ala de unde treceau ei, mereau ei su' piatră și am coată cât di frumos... Dacă cel ce știe să țâpurească mai uită de năcazuri... [râde] Vă mai zic aesta-i Floare?*
13. *a lu Tămașu lu Tămășuc; N. – Nu... Io am zbierat o noapte, tătă noaptea, în pat! Mie, tată îmi cumperi fluier! Da, mama o zis, Doamne iarta-ma, zici, om cumpăra fluier, zici, că n-are să-nvăța la niciun fluier! Las că mă duc! Și moșu Iecóbe ședea acolo, hăt în capătu ogrezii la noi. Mă duc și-i iau un fluier. Mi-a luat un fluier. Apă l-am stricat unu! Am zis nu știu ce, apoi am făcut ce n-am făcut, mi-o luat altu! Apo singur... C.I. Cum l-ați stricat? N. – Am butucit aicea la iestă, ni, la dopu iestă și... C.I. – Da' de ce? N. – Dacă-așa-s copii, mici și lucră tot ce nu trabă! Ș-apoi mi-a luat altu și am prins un danț, l-am alcătuit, după-aceea am mai prins altu și o avut tata un șogor, pi Tamășu lu Tămășuc, o fo fluieraș mari! Și tot mi-a arătat bă zice, învață-te, zice, măi așa și mi-o arătat și mi-o mai ...puntat, știți? C.I. Cum adică v-o puntat? Adică v-o arătat? N. – Mi-o arătat, adică mi-o zâs iel din fluier, măi, așa te-nvață, zice, și-așă! M-am mai luat după*

²⁸ Informațiile se găsesc în documentele: IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000003

iel, m-am mai ambiționat și io după iel, că am văzut, mă, cum! Sa văd, putea-oi zice și ieu ca iel?

C.I. - *Întâi v-a arătat ceva ușor? N. - Da, un picuț mai ușor C.I. - Mai țineți minte cum v-a arătat?*

N. – *Danțu uest mi l-a arătat mai întâi:*

14. *de horit la nunți;*

Fiecare dintre ele a fost identificat ca aparținând cuiva cunoscut, cu excepția ultimului danț, cel „de horit la nunți”. O parte dintre *danțuri*, la cererea mea, mi-au fost cântate nu numai din fluier ci și din frunză, sau în varianta lor vocală, cu text. Astfel a devenit mai lesne de sesizat relația dintre diferitele variante ale unui danț (cu sens de variante improvizatorice) și, mai ales, relația dintre un posibil tipar (model) melodic, care servește ca reper pentru actualizarea „danțului” în momentul performării lui²⁹.

Dintre aceste *danțuri* m-am oprit numai asupra celor care au părut să fie preferate de interpretul lor, din rațiuni relativ diferite (în afară de afinitatea personală pentru o sonoritate sau alta) și care au fost interpretate nu numai din fluier ci și din frunză sau în varianta lor vocală cu text. În plus, datorită intonărilor repetate a *danțurilor*, în vederea rememorării lor, acestea au fost înregistrate în variante (ipostaze) care ulterior să poată fi comparate și care să poată astfel să permită sesizarea câtorva dintre procesele rememorării (ca fenomen muzical, dar și cultural, în general).

Primul danț cântat a fost „lu Mihai a lu Ianoș”. Apoi, pe parcursul derulării interviului, tot astfel au fost numite alte două *danțuri*, căci, mi-a explicat Nonuțu, Mihai a lu Ianoș „o fost mare strigăuș”. Variantele sunt transcrise în ordinea intonării lor, iar semnalarea succesiunii ponturilor respectă indicațiile date de Nonuțu în timpul înregistrării.

Acordaj fluier³⁰



IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001

(fragment care debutează la momentul 22,19 minute al interviului)

Gen: danț, A lu Mihai a lu Ianoș primul

Inf. R.I., bărbat, 63 ani,

Originea: Bixad, Satu-Mare

Cântat din: fluier

Culegere și transcriere.: C. Iosif

Varianta I (precedată de șuierat, pentru reamintirea danțului) (MM ♩ ≈ 85)



țâpuritura (dar și primul pont)



al doilea pont



al treilea pont

La a doua intonare țâpuritura se detașează ca secțiune distinctă, iar danțul este cântat la octava superioară. Numărul ponturilor crește de la 3 la 4, primul și al doilea pont din prima variantă (care este de o intonare variată a unui același segment ritmico-melodic) se păstrează numai parțial (a doua sa secțiune), iar al doilea pont este repetat variat.

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001 (fragment care debutează la momentul 22,19 minute al interviului)

²⁹ Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 64.

³⁰ Pentru toate *danțurile* cântate Nonuțu s-a folosit de același fluier.

Varianta II (MM ≈ 85)

	țâpuritura (și începutul)
	primul pont
	al doilea pont
	al treilea pont
	al patrulea pont

A treia variantă a danțului în ipostaza sa instrumentală consolidează intonarea precedentă, adică executarea în octava 1 cu individualizarea țâpuriturii în raport cu ponturile, (țâpuritură care de data aceasta are un nou profil melodic), cu patru ponturi construite ca A, A_V A_{V1}, A_{V2}. Toate patru ponturile au ca material ritmico-melodic comun, recurent, dar intonat cu variații, secțiunea doua.

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001 (fragment care debutează la momentul 22,19 minute al interviului)

Varianta III (MM ≈ 85)

	țâpuritura
	primul pont
	al doilea pont
	al treilea pont
	al patrulea pont

Exemplul de mai sus vine să confirme observația conform căreia o normă a intonării danțului face ca primul pont, cel inițial, să fie cel care are sistematic profil melodic descendent și cel care nu își schimbă poziția la intonarea repetată a danțului (Bouët, Lortat-Jacob, Rădulescu, 2006, p. 44). Pontul incipient este cel care stabilește astfel identitatea danțului, iar în cazul despre care vorbim, este pontul care suportă cele mai nesemnificative variații melodice și ritmice. În cazul de mai sus, o dată rememorată structura de reper a danțului, fluierașul încearcă să obțină o executare optimă acestuia, variantă care, în general se conformează unui model ce poate fi descris astfel: obținerea unei intonări în registrul acut al fluierului, intonarea distinctă a țâpuriturii în raport cu ponturile, construirea unei juxtapunerii a ponturilor în așa fel încât primul pont care conferă identitate danțului să fie ușor recunoscutibil.³¹

³¹ Mai trebuie spus că fluierașul a tactat cu piciorul formula ritmică de sprijin, pe care am menționat-o la început, dar sunetele tactării au fost reținute doar parțial în timpul înregistrărilor. Un aspect aparte, au fost aici tactările fragmentare, care însoțeau rememorarea și care, fără să mai respecte o anumită formulă ritmică, luau aspectul doar al unui gest reflex, solidar cu intonarea muzicii.

Intonarea cu text a danțului, a făcut ca ornamentațiile să fie diminuate ca număr și, în același timp, a accentuat libertățile metrice. Trecerea de la un sunet la altul se face prin portando iar țâpuritura, mai mult decât ponturile danțului, este intonată prin sprijin (portando) pe fiecare dintre sunete. Variantele intonate vocal aduc o variație melodică particulară și anume profilul parțial ascendent (în formula de incipit) a primului pont.

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001 (fragment care debutează la momentul 22,19 minute al interviului)

Gen: danț vocal, *A lu Mihai a lu Ianoș*

Inf. R.I., bărbat, 63 ani,

Originea: Bixad, Satu-Mare

Cântat din: voce, primul text

Culegere și transcriere: C. Iosif

Primul text (MM $\text{♩} \approx 75$)

FR
b \flat

Da la da da le di li

z' Gu - ra ta, dra - gă Mă - ri

Na da la Dă lă di li

primul pont

al doilea pont

al treilea pont

...a fost urmat de comentariul: „Așa l-o horit moșu!”

Alte două variante de text ale *danțului* lu Mihai a lu Ianoș, intonate inclusiv ca variații ale profilului melodic, au fost numite „repetări” ale *danțului* și nu continuare a acestuia (situație în care existența strofelor ar fi fost subînțeleasă)

A două intonare cu text aduce o augmentare melodică care depășește heptacordul intonării primei variante anterioare și dezvăluie o posibilă justificare a sursei profilului ascendent al incipitului, care aici este comprimat într-un salt (spectaculos) de nonă pe care se sprijină apoi melodica descendentă a pontului inițial.

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000003 (fragment care debutează la momentul 22,19 minute al interviului)

(MM $\text{♩} \approx 75$)

FR
b \flat

Da la da da le di li!

Z'Du - ci ma - ș Nu știu dru - mu

Di - 'nvă - ța - ma u - ră tu

Du la la du la du lu!

primul pont

al doilea pont

al treilea pont

al patrulea pont

A treia intonare cu text, din punctul de vedere al construcției melodice este apropiată de prima intonare. Am încercat însă să evidențiez prin transcriere flexibilitatea ritmică rezultată din stilul cântării, flexibilitate care face ca jocul formulelor cruzice și anacruzice să fie extrem de rafinat, la trecerea de la o variantă de *danț* la alta. Acest aspect apare și mai evident la o comparare, chiar și superficială a celor patru intonări vocale cu text.

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000003 (fragment care debutează la momentul 22,19 minute al interviului)

(MM ≈ 75)

	primul pont
	al doilea pont
	al treilea pont
	al patrulea pont

Reiterarea *danțului* cu un al patrulea text aduce reclamarea schimbării proprietarului *danțului*:
C.I. – *Ăsta al cui e? Sau ăsta n-are stăpîn?* N. – *Asta-i a lu mine!* [mă ironizează fluierașul] Nonuțu își „însușește” danțul când asociază ponturilor intonate anterior, un text propriu.

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000003 (fragment care debutează la momentul 22,19 minute al interviului)

(MM ≈ 75)

	primul pont
	al doilea pont
	al treilea pont
	al patrulea pont

Este de remarcat apoi un aspect de structură al *danțului* ce pare legat mai degrabă de scopul și contextul performării: dacă în variantele instrumentale intonate la fluier, sau cele în care s-a folosit de frunză, Nonuțu nu a renunțat decât ocazional la țâpăritură, variantele vocale debutează invariabil direct cu pontul incipient. Țâpăritura a fost complet abandonată, iar această alegere poate fi justificată de scopul performării, care a fost exclusiv acela de a-mi face cunoscute vorbele unor *danțuri* ale căror sonoritate îmi devenise, în principiu, deja familiară prin variantele lor instrumentale.

Danțul lu Irinca lu Nonuțu lu Gheorghican, nevasta lui Nonuțu, a pus cele mai mari probleme în rememorare. Fluierașul apelează recurent, dar fără izbândă, la șuierat ca să-și poată reaminti *danțul* nevastei:

C.I. – *Pe-al nevastei dumneavoastră puteți să mi-l cântați la frunză?*

N. – *Ori pe care, ori pe care, numa să-mi aduc aminte de el... Ala-i fain danț!* [încercă să-l zică dar reușește să cânte din frunză numai danțu Floarii Soreanului] *Nu știi p-ăla să-mi aduc aminte, ăla-i fain, a femeii mele... [...]* [șuieră ușurel]

N. – *Mă, nu mi-aduc aminti di ăla, mă și aș vrea să-l zic și pe-a ei în frunză... [...]*

Înrudirea structurală, și, mai ales practica centonizării, fac ca glisarea de la profilul unui pont și cel al altuia, asemănător, să se poată petrece lesne. Scăderea frecvenței performării danțurilor ca practică zilnică, sau cel puțin curentă, face ca astfel de diferențe sonore să devină din ce în ce mai mult fără identitate, datorită neactualizării informației muzicale pe care acestea o poartă.

N.- *Dacă nu zic, îi bai, nu zăc sunt ani di-a rând, di la Crăciun n-am zăs, sau poati-oi zici pi la Crăciun, di-amu n-oi mai zici, cî n-am timp! Acum tot facem fân, culegem prune...*

[începe să cânte un fragment de danț pentru a-și aduce aminte danțul nevestei, dar melodia apare și dispare din memorie, iar pontul incipient pe care încercarea de aducere aminte îl actualizează se dovedește a fi al altui danț, nu al celui căutat.

N. – *Tă la ăla agiung, a Floari Soreanului!*

Calea cea mai sigură de a ajunge la profilul melodic al danțului dorit pare a fi horitul, intonarea vocală a danțului, cu text.

C. I. – *Dar ca sa le țineți minte, nu le țineți minte mai ușor după vorbe, după horit?*

N. – *Da aice mă ghidez, după vorbe, [...]* *Dacă mă gândesc io la vorbe, da,...L-am aflat!*

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000003 (fragment care debutează la momentul 38,23 minute al interviului)

Gen: danț, A lu Irinca lu Nonuțu lu Gheorghican

Inf. R.I., bărbat, 63 ani,

Originea: Bixad, Satu-Mare

Cântat din: frunză

Culegere și transcriere: C. Iosif

(MM ♩ ≈ 121)

primul pont și țâpuritura, care aici e un sunet lung de sprijin ce iese din structura octosilabică

al doilea pont

al treilea pont

al patrulea pont

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000003 (fragment care debutează la momentul 39,22 minute al interviului)

Gen: danț vocal A lu Irinca lu Nonuțu lu Gheorghican

Inf. R.I., bărbat, 63 ani,

Originea: Bixad, Satu-Mare

Cântat din: voce

Culegere și transcriere.: C. Iosif

(MM ♩ ≈ 138)

primul pont

al doilea pont

al treilea pont

al patrulea pont

La aceste două exemple adaug un al treilea, *danțul Floari Soreanului*, *danț* care s-a dovedit a ocupa un loc important în amintirile lui Nonuțu.

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000003 (fragment care debutează la momentul 05,00 minute al interviului)

Gen: *danț A Floari Soreanului*

Inf. R.I., bărbat, 63 ani,

Originea: Bixad, Satu-Mare

Cântat din: fluier

Culegere și transcriere: C. Iosif

Prima variantă (MM ♩ ≈ 75)

țăpuritura (și, aici, începutul)

primul pont

al doilea pont

al treilea pont

al patrulea pont

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000001 (fragment care debutează la momentul 05,00 minute al interviului)

Gen: *danț A Floari Soreanului*

Inf. R.I., bărbat, 63 ani,

Originea: Bixad, Satu-Mare

Cântat din: fluier

Culeg. transcr.: C. Iosif

A doua variantă (MM ♩ ≈ 75)

țăpurityra și începutul

primul pont

al doilea pont

al treilea pont

al patrulea pont

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000003 (debutează la momentul 35,22 minute al interviului)

Gen: *danț A Floari Soreanului*

Inf. R.I., bărbat, 63 ani,

Originea: Bixad, Satu-Mare

Cântat din: frunză

Culegere și transcriere: C. Iosif

(MM ♩ ≈ 118)

primul pont

al doilea pont

al treilea pont

al patrulea pont

Cele trei variante transcrise aici au fost cântate succesiv, una după cealaltă, cu scopul rememorării *danțului*. Particularitatea acestei secvențe de rememorare o face aici tiparul pontului, care, în procesul rememorării, iese din norma octosilabicului. Numai în ultima variantă acest tipar este parțial regăsit. Varianta cântată la frunză a *danțului* (și care a urmat celor cântate la fluier) restabilește tiparul octosilabic. În variantele cântate la fluier delimitarea a două secțiuni ale pontului (așa cum reiese din exemplul de mai sus), delimitare care, în fapt, operează depășirea tiparul metric octosilabic, pare să aibă rol „metodologic” în procesul de rememorare. Astfel, dacă ar fi să ierarhizăm aici prioritățile actului rememorării, priorități care privesc dobândirea unei identități recongnoscibile a *danțului*, acestea ar fi, din punctul de vedere al profilului melodic al ponturilor, conturarea profilului (descendent) al primei secțiuni al fiecărui pont și caracterul recurent al celei

de-a doua secțiuni care apare ca fiind aceeași pentru fiecare dintre cele patru *ponturi*, sub forma: AB, A_vB, A_{v1}B, A_{v2}B.

Discuțiile care au însoțit intonarea acestui *danț*, la rândul lor, au deschis problematica locului performării ca dimensiune structurală a *danțului*. Locul în care *danțul* era „zis”, fie din fluier, fie cu glasul, nu era (și nici nu este) neutru din punctul de vedere al relației care se stabilește între *danț* (materialul muzical) locul performării lui și interpret. Această relație (*danț* – locul performării) este (în principiu) una intenționată și care ține cont de felul în care locul performării poate sau trebuie să intre în relație activă cu performanța *danțului*, respectiv cu profilul său ritmico-melodic sau cu maniera (stilul) interpretării. Dintre toate tipurile de relație care ar putea să facă aici obiect de analiză, mă voi rezuma la două, cele care au fost menționate de Nonuțu în timpul discuției pe care am purtat-o; acestea par să fie dintre cele mai importante în construirea *danțului* ca relație dintre performarea sa propriu-zisă și locul performării. Prima este relația cu alte sunete, produse de mediu și pe care cel care zice *danțul* le ia în considerare ca pe sunete structural – complementare propriei cântări.

N. – *Aiasta, când ziceai, cum sunt la noi clopote, cingauă pe oi, apă când ai început să zici în fluier, numa cingauăle și clopotele, numa ți-o sunat în urechi, numa ți-o țângiut în ureche, așa, s-o-ngânat așa, cum s-ar îngâna cu fluieru.*

C.I. – *Deci fluierul era frate bun cu cingauale?*

N. – ... *cu cingauale de pe oi. Adică ți-o atras așa să zici la oi!*

(R.I., bărbat, 63 ani, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000003)

A doua este relația intenționată cu ecoul intonării ca dimensiune structurală a *danțului*:

N. - *Meré cu caii acolo su piatră, că a avut acolo su ptiatră poiată, casă, știi, și merea cu caii călărăște, și merea și-acolo era o pădure, merea [...] așe zburuié de numa să-ntorcé, mai dedea pădurea ecou încă o dată, mai întorcea! [...] Știa țâpuri de minunea lumii! Eu știam cân' o am auzât, că noi am avut o căsuță mai încolo de cătră drum, de ăla de unde treceau ei, mereau ei su' piatră și am coată cât di frumos... Dacă cel ce știe să țâpurească mai uită de năcazuri...*

În siajul acestor două afirmații se formulează problematica felului complex în care schimbările sociale pe care le-am evocat au influențat nu numai viața muzicală tradițională a Oașului ca domeniu al culturii comunitare ci, mai ales, logica în care *danțul* ca obiect cultural de referință pentru cultura zonală se actualizează și implicit se reproduce. Dacă locul performării, în funcția sa de complement sonor structural al *danțului* se poate schimba radical (scăderea numărului stânelor, schimbarea obiceiurilor cotidienine, și nu în ultimul rând, schimbarea radicală a regimului sonor general al mediului rural din Oaș, de exemplu, prin creșterea explozivă a numărului de mașini) ca o consecință logică putem considera că unul dintre mecanismele generative ale materialului sonor al *danțului* ca gen a fost perturbat.

Nu neglijez aici vigurozitatea prezenței ceterii ca instrument de performare a *danțului* instrumental în Oaș. Cercetările de teren întreprinse după 1990, și mai cu seamă cartea pe care am invocat-o sistematic în aceste pagini, sunt argumente suficiente. Practica prin care ceterașii sunt duși în străinătate, în țările și localitățile în care muncesc oșenii, dovedește o dată în plus faptul că *danțul* ca expresie muzicală a identității zonale și la un nivel și mai profund al construcției culturale, a identității individuale în Țara Oașului, continuă să aibă un loc important.

Cu toate acestea, schimbările sociale pe care Oașul le traversează (și, în general culturile rurale din România), pun, în mod evident, în criză sistemele comunitare tradiționale din zonă, făcând ca o parte dintre practicile sociale și comportamentele culturale ce le caracterizează să dispară iar altele să se reconfigureze. În centrul fenomenelor de reconfigurare amintite se află procesele și, de ce nu, tehnicile memorării. Din acest punct de vedere, ceea ce este subsumat, generic, repertoriilor muzicale tradiționale, poate constitui un domeniu privilegiat pentru studierea dinamicilor culturilor tradiționale în contextul actual.

Bibliografie

- Bouët, Jaques/ Lortat-Jacob, Bernard,/ Rădulescu, Speranța**, 2006, *Din Răsputeri*, Ed. ICR, București, traducerea în limba Română a cărții *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach, Roumanie*, Nanterre : Société d'ethnologie, 2002. Cartea este însoțită de un DVD (imagine și muzică), apărut în colecția „Hommes et musiques”, Société française d'ethnomusicologie.
- Bouët, Jacques/ Lortat-Jacob B.**, „Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain”, 1973, *Studii de Muzicologie* 351-400, vol. 9, Ed. Muzicală, București.
- Bouët, Jacques/ Lortat-Jacob, Bernard**, 1995, „Quatre-vingt ans après Bartok : pratiques de terrain en Roumanie” in *Revue de musicologie*. T. 81, n° 1.
- Brăiloiu, Constantin**, 1938, *Bocete din Oaş*, Socec, București.
- Carp, Paula**, 1960. „Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic”, în *Revista de Etnografie și Folclor*, trim 5, nr. 1-2/1960, București.
- Gilmore, David, D.** (ed.) 1987. *Honour and Shame and the Unity of the Mediterranean*. American Ethnological Association, Washington DC.
- Giurchescu, Anca/Bloand, Sunny**, 1995. *Romanian Traditional Dance: A Contextual And Structural Approach*, Wild Flower Press, Mill Valey.
- Herțea, Iosif**, 1970. „Câteva particularități ale muzicii de joc oșenești” în *Revista de Etnografie și Folclor*, 2, 15, p. 113-116, Editura Academiei, București.
- Hoppin, Richard H.**, 1991 (1978). *La Musique au Moyen Age*, Vol. I, Ed. Mardaga, Liège.
- Iosif, Corina**, 2005. *Hora satului din Certeze. O descriere etnografică*, EFES, Cluj.
- Muşlea, Ion**, 1932. „Cercetări în Țara Oaşului”, în *Anuarul de Folclor*, vol. III, p. 214, Cluj.
- Nettl, Bruno**, 2013. „Contemplating the Concept of Improvisation and Its History in Scholarship in *MTO, a Journal of the Society for Music Theory*, Volume 19, Number 2.
- Pitt-Rivers, Julian**, 1965. „Honour and social status” in J. G. Peristiany (Ed.), *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*. Ed. Weidenfeld and Nicolson, Londra.
- Radosav, Doru**, 1981. „Considerații istorice asupra ethosului românesc din Țara Oaşului”, în *Județul Satu Mare: monografie*, Ed. Sport-Turism, p. 126-130, București.
- Ștef Dorin**, 2011. *Dicționar de regionalisme și arhaisme din Maramureș*, Ed. Ethnologica, Baia Mare.