

CORINA IOSIF¹, ROMÂNIA

Cuvinte cheie: trompeta naturală, organologie, Țara Oașului, muzică tradițională, cultură orală.

Trâmbita și rosturile ei în Țara Oașului

Textul de față este rezultatul câtorva întrebări care mi s-au formulat în timpul unei scurte cercetări de teren în Oaș, cercetare ce a avut mai degrabă menirea de a baliza o viitoare investigație, mai aprofundată, având ca subiect semnalele de *trâmbită* și „trâmbitatul”. Ceea ce urmează este formularea unui demers de prospecție, de creionarea unor posibile metode de analiză și interpretare a construcției sonore a semnalului de trâmbită și a funcției lui în Țara Oașului. În legătură cu contextul cultural și social specific al regiunii, demersul se concentrează deci, pe felul în care se construiește, atât din punctul de vedere al utilităților ei, dar și al sonorităților ce o definesc, rolului trâmbitei ca instrument local în Țara Oașului.

¹ Ethnologue, Institut „L’Archive de Folklore” Académie Roumaine, filiale Cluj, Str. Republicii nr. 9, 400015, Cluj-Napoca.

Key words: natural trumpet, organology, Oaş Country, traditional music, oral culture.

The « Trâmbita » and its uses in the Oaş Country

The present paper is the result of several research questions which occurred to me during a short field work in Oaş, intended to rather sketch out a future and more thorough investigation on natural trumpet signals and their specific sounds / messages. What came out is the outline of a prospect approach, in the attempt to formulate possible research methods of interpreting the sound construction of trumpet signals and their function in Oaş Country. Regarding the specific cultural and social context of the region, my approach focuses on the construction of the role of the natural trumpet, both in terms of its finalities and sonorities, as a local musical instrument in Oaş Country.

Trâmbita și rosturile ei în Țara Oașului

Textul de față este rezultatul câtorva întrebări care mi s-au formulat în timpul unei cercetări de teren în Oaș. Discuțiile pe care le-am purtat în vara anului 2015 în câteva localități din regiune, și care stau la baza acestui text, au avut mai degrabă menirea de a baliza o viitoare cercetare de teren, mai aprofundată, având ca subiect semnalele de *trâmbită*² și „trâmbitul”. Ceea ce urmează este formularea unui demers de prospecție, restituind, deci, nu atât rezultatul unei investigații încheiate, cât, mai degrabă, creionarea unor posibile metode de analiză și interpretare a construcției sonore a semnalului de trâmbită și a funcției lui în Țara Oașului.

Organologie și funcție socială

O descriere succintă a rolului trâmbitei în viața comunitară a satelor din Oaș trebuie să semnaleze prezența acestui instrument în două ocazii, una rituală prin excelență, înmormântarea, și una în principal ceremonială, sâmbra, ca eveniment al vieții pastorale.

În legătură cu acest context cultural și social, mă voi referi în continuare la felul în care se construiește, atât din punct de vedere al utilităților ei, dar și al sonorităților ce o definesc, funcția trâmbitei ca instrument local în Țara Oașului.

Trâmbita, care, din punct de vedere tehnic, se înscrie în categoria denumită a trompetei naturale³, face parte dintr-o clasă de instrumente de suflat răspândite în Carpați, în Polonia (*trembita*), în Balcani, în Suedia (*näverlur/neverlur*), în Norvegia (*raklur, langlur*) și în Finlanda (*touhitorvi*). Prezența acestui instrument, strâns legat de pastoralism, este marcată de o terminologie bogată, în funcție de limba în care există termenul care-l desemnează și de forma instrumentului. Astăzi, pe teritoriul României, instrumente din categoria trompetei naturale se regăsesc în Oaș, Maramureș, Bucovina și în Apuseni.

Trâmbitele folosite în prezent în Oaș sunt din tablă zincată sau, mai nou, din cupru. „Trâmbita de tufă” (făcută, adică, din coajă de copac) a rămas în amintirile celor bătrâni; un singur trâmbitaș dintre cei cu care am stat de vorbă a știut de existența ei trecută. Fotografiiile făcute în primele decenii de după război ne arată trâmbita de tablă, așa cum s-a păstrat ea în imaginile, deja de referință, realizate de Ioniță G. Andron⁴, iar meșterii care le confecționau până în urmă cu aproximativ douăzeci de ani erau țigani tinichigii. Mai recent (cam după 1995), a început să fie preferată trâmbita de cupru, dar ambele variante (de tablă și din cupru) sunt astăzi în uz. Lungimea unei trâmbite este de aproximativ 2,60 m, iar secțiunea cu care ea se termină, *butea*, care, în orice caz, rămâne din tablă, are o lungime de 60 de cm, cu un diametru de cca. 18 cm la orificiul de ieșire a aerului.

² Această formă a cuvântului restituie numele instrumentului în graiul local. În continuare, îl voi desemna și eu așa, însă fără a mai marca această particularitate prin italice, rezervate citatelor din interviuri.

³ „Acele trompete păstorești par să se grupeze în două grupuri funcționale. Un grup al celor lungi, de 6 până la 12 picioare (2-3 metri), în așa fel încât să faciliteze intonarea sunetelor înalte ale seriilor armonicele naturale; ele sunt construite din trunchiul sau din ramura unui copac. Celălalt grup reunește instrumente mult mai scurte și ele par să fie făcute pentru a intona sunetele joase ale seriei armonicele naturale, poate pentru un efecte de sunet; acestea au, de regulă, forma unei curbe ușor înclinate, asemănătoare cornului de taur.” (Hirt, 2015, pp. 1-2.)

⁴ După afirmațiile interlocutorilor mei, grosimea tablei zincate folosite este de 0,1-0,2 mm.



Foto 1. O trâmbiță de tablă și una de cupru, ambele în uz.
(Captură de imagine video iulie 2015, Bixad, Oaș)

Dar toți cei cu care am vorbit, în Bixad, Certeze, Moişeni și Negrești, au afirmat că nu mai cunosc meșteri tinichigii care să se ocupe cu manufacturarea acestor instrumente.

G.V. – Aici la noi [Bixad] era un țigan care le construia. Era singuru meșter prin zonă, în Țara Oașului, care făcea trâmbite [înainte de 1990]. Bătrânu numa cu asta să ocupa și repara, făcea oale și căldări pentru gospodării...[...] Acuma [sunt] o gramadă de ăștia care vin din țară și fac tot felu de căldări pentru sâmbră... El făcea căldări și pentru stânile di oi...

(Inf. G.V., bărbat 61 ani, Bixad, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000018. Prezent la înregistrare, Remus Vârnav, director al Muzeului etnografic din Negrești – Oaș.)

Tehnica de manufacturare era fâlțuirea, folosită până în urmă cu aproximativ 30 de ani (inclusiv la obiectele de uz gospodăresc cum erau căldările „în care se și fierbea”), datorită etanșeității perfecte a obiectelor astfel confecționate.

Q – Cum făcea îmbinarea, că ați zis că nu se cositoarea?...

G.V. – Se făcea îmbinarea prin foalț [falț], îndoia tabla-ncoace și era dublă... [...] Și le bătea până se-mbinau!



G.V. – Avea un fier anume [măsura plierii pentru îmbinare], că trebuie să aibă o anumită grosime, pe care nu-l folosea omu ăla la nimic la al'ceva. [...]

R.V. – Deci, înainte de a se-mbina se îndoia, uite-așa [se făcea o bordură îndoită a marginii foliei de tablă], cealaltă se îndoia, uite-așa [identic, în oglindă], și intrau capetele și se băteau până se subțiau și se făceau aceeași formă. Eu aș ști să fac pentru că taică-meu știa s-acopere cu tablă. [...]

Q – Și cum o încheia? Tot așa?

G.V. – Da, tot așa fără cositor, fără nimic. Și pe lung făceau un falț... [...] Avea un fier de oțel pe care nu-l folosea la nimic altceva decât la treaba asta. [...] Ca să nu să răsuflă, să nu iasă aeru, că dacă să răsuflă nu cântă bine... cântă fals...

(Inf. G.V., bărbat 61 ani, Bixad, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000018. Prezent la înregistrare, Remus Vârnăv, director al Muzeului etnografic din Negrești – Oaș.)

Trâmbitașii preferă însă trâmbita făcută din cupru, „pentru că nu ruginește”, spun ei, dar și pentru acuratețea sporită a sunetului obținut. Preferința pentru instrumentul de cupru este evidențiată în perioada regimului comunist, dacă nu de altceva, măcar de eforturile făcute pentru obținerea materiei prime:

R.V. – *E vreo diferență între asta și asta?* [cele două trâmbite, cea de tablă și cea de țeavă de cupru]... *La suflat...*

T.G. – *Nu-i diferență! Numa asta-i... rugină mai iute!* [...] *Ș-apoi asta o am adus io, din America* [țeava de cupru pentru trâmbită].

T.M. – *Da iesti și-aicea, dacă te-ai tiemut că n-oi mai avé...*

R.V. – *Țeava ai găsit-o în America...*

T.G. – *Da! Am lucrat pe șantier! Am adus di trii trâmbite și le-am vândut! Numa ast-o rămas!*

R.V. – *Cu cât se vinde trâmbita?*

T.G. – *Păi mi-o dat 100 di euro pi ia!* [...]

(Inf. T.G., bărbat 69 ani și soția lui, T.M., 66 ani, Bixad, septembrie 2015, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000014. Prezent la înregistrare, Remus Vârnăv, director al Muzeului Oașului din Negrești-Oaș.)

Tehnica emiterii sunetului urmărește în primul rând obținerea etanșeității complete la priza dintre gură și instrument, condiție obligatorie ce se îndeplinește prin plasarea a trei degete (arătătorul, mijlociul și inelarul) în jurul muștiucului (*súghiță*). Acesta este confecționat din lemn de prun, păr, sau chiar nuc, și are în interior o formă de clepsidră care lasă, în centrul, ei o secțiune de trecere a aerului „nu mai mare decât un cui de 10”. Cioplirea *súghiței* cade în sarcina trâmbitașului, care face mai multe încercări, câteodată zeci, până să obțină muștiucul potrivit.



Foto 2. Trâmbită cu *súghiță* (muștiuc) de prun. Îmbinarea lui cu tabla este fixată printr-un inel metalic.
(Captură de imagine video iulie 2015, Bixad, Oaș)

Trâmbita se ține pe mâna dreaptă⁵ și se plasează pe colțul gurii (cel stâng sau cel drept, după preferință), tehnică ce are ca scop, de asemenea, obținerea garantată a etanșeizării, inclusiv prin acoperirea prizei dintre gură și instrument cu degetul arătător încolăcit în jurul orificiului de intrare a aerului.

⁵ Poziția de sprijin a acestor trompete naturale diferă după zonele geografice și culturale europene în care ele se regăsesc și, mai ales, în funcție de forma și greutatea instrumentului.



Foto 3. Priza gurii pe instrument
(Captură de imagine video iulie 2015, Bixad, Oaş)

Cotul stâng se sprijină de corp, pentru a stabiliza poziția instrumentului, dar trąbkașii cu care am discutat spun că, în tinerețe, puteau ține trąbka și numai cu o mână, fără sprijin.

Ameliorarea emisiei sonore se obține prin umezirea instrumentului înainte de folosire, în vedea egalizării temperaturii pe toată lungimea acestuia și, astfel, a stabilizării emisiei sonore.⁶

G.V. – *Și ei obișnuiesc înainte de-a merge la cântare, la mort sau ieu știu unde să duce, la oi, la... pune-un pahar de apă-n trąbka de-acolo din față și-o ține cu degetu aici, o clătește de câteva ori, să se umezească, și pe urmă cântă alfel ca și-atunci când e uscată...*

Q – Muștiucul să se umezească?...

G.V., R.V. – *Nu, toată trąbka! Toată tabla, prin interior, și altfel cântă!...[...] Ce-i face apa, ce nu-i face, nu știu, ... să fie umede ca să poa' să-nceapă să cânte.*

R.V. – *Muștiucu trebuie [umezit] cu pălincă, asta era gluma...*

Q – Trebuie umezit cu pălincă?...

G.V. – *Da, buza! Ia o gură de pălincă să i se-nmoie buza.*

R.V. – *Tu ai fost destul de solid, că așa erai când te-am cunoscut, și ai avut și plămâni!*

G.V. – *Am îndrăgit, când am auzit, când moșu-și lua trąbka de sus de pe săgeată io eram lângă el!*

(Inf. G.V., bărbat 61 ani, Bixad, sept. 2015, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000018. Prezent la înregistrare, Remus Vârnav, director al Muzeului etnografic din Negrești – Oaş.)

Oricât de performantă ar fi însă tehnica unui trąbkaș, ea depinde, până la urmă, de existența dentiției naturale, căci o dată aceasta pierdută, trąbkitatul devine imposibil:

T.G. – *Sânt, da nu vreau a trąbka...*

T.M. – *Sau nu pot! Că după ce-ți schimbă dantura nu mai pot, că și iel are probleme de o parte [...]*

T.G. – *Să bagă în sughita cea, buzele estea, de să nu mai poți sufla....*

(Inf. bărbat 69 ani și soția lui, 66 ani, Bixad, septembrie 2015, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000014. Prezent la înregistrare, Remus Vârnav, director al Muzeului Oașului din Negrești-Oaş.)

Pentru a încheia această succintă descriere organologică, nu mai rămâne de spus decât că sunetele produse de trąbka sunt cele ale rezonanței naturale, iar posibilele particularități sonore care diferențiază între ele instrumentele sunt cele ale calităților generale ale sunetului produs de un instrument făcut, de exemplu, un pic mai lung sau mai scurt, făcut din tablă sau din cupru: înălțimea (dată de frecvența vibrației), intensitatea, tăria lui (dată de amplitudinea vibrației) și timbrul (dat de forma vibrației). La acestea se adaugă volumul sunetului, care este dat de forma și mărimea spațiului rezonator. Trebuie menționată aici și durata sunetului, dar aceasta nu constituie o „calitate” a lui.

⁶ Mulțumesc domnului profesor Mircea Rusu de la Facultatea de Fizică a Universității din București pentru a-mi fi lămurit acest aspect, care altfel ar fi rămas un pic enigmatic.



Scara parțială a rezonanței naturale a corpurilor, așa cum este ea prezentată în mod convențional cel mai frecvent.

Ocazii de trâmbițat

Înmormântarea

Dacă până în urmă cu aproximativ 25 de ani sunetul trâmbitei se făcea auzit cel mai adesea la stână, astăzi, ea vestește mai ales înmormântările. În plus, transgresând obiceiul, care prevede prezența trâmbitei numai la decesul celor mai însemnați proprietari de oi, trâmbițașii sunt solicitați în prezent la toate felurile de înmormântări. Cu toate că această diversificare a categoriilor de înmormântare (de copil, de femeie, de bărbat, proprietar sau nu de oi) la care este cerută prezența trâmbitei ar putea sugera frecvența mărită a folosirii ei, semnificația principală a fenomenului menționat rămâne, totuși, cea a slăbirii sistemului normativ care semnifica, prin semnalele sonore ale trâmbitei, ierarhiile de putere reală și simbolică între membrii comunității sătești.

R.V. – *Da înainte nu se chema la toate înmormântările trâmbiță!*

T.M., T.G. – *Nu! Numa iuhași aceia o fost bocotanii! Care o avut oi!*

R.V. – *Gazde de stână. [...]*

T.G. – *Asta o fo! [...]* Acum le treabă la toț trâmbiță, și bogatu și săracu!

T.M. – *Atunci era și țiganii...*

R. V. – *Acum chiamă la trâmbițat oricare, asta spun... S-a extins chestia asta...*

T.G., T.M. – *Da, da!... Dă o sută di lei, colacu, uiagă [sticlă] și prosop!*

R.V. – *La trâmbițaș?*

T.G. – *Da!*

T.M. – *E, da vré să margă și sara înainte de înmormântare, la parastas!*

(Inf. bărbat 69 ani și soția lui, 66 ani, Bixad, septembrie 2015, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000014. Prezent la înregistrare, Remus Vârnăv, director al Muzeului Oașului din Negrești-Oaș.)

Conform afirmațiilor celor care știu trâmbița, nu există variații de intonare care să fie legate de vârsta, sexul sau poziția socială a celui decedat. Mai mult, semnalul de trâmbiță pare să aibă aceeași construcție atât în cazul în care instrumentul este folosit la stână, cât și în momentele care îi sunt destinate în desfășurarea înmormântării.

R.V. – *În toamna lu '72 am auzit o trâmbiță zicând așa, că parcă mi s-a ridicat păru pe cap, așa, într-o seară! Stăteam în Băi, da s-o auzit din sat! Și-am întrebat ce-i? Și mi-o zis c-o murit un prunc.*

Q – Se zice din trâmbiță la fel pentru toată lumea, că-i bărbat, că-i femeie, nu-i nimic deosebit?

T.G. – *Nu. [...]*

Q – Asta-i înmormântarea. Zice deci la fel, că-i prunc, că-i femeie, că-i barbat [aprobă] și se zice în timp ce se bocește sau înainte?

T.G., T.M. – *Nu, înainte! Până să vină popa! Până să vină preotu, după ce termină preotu, pe*

urmă iarăși un drum spre cimitir, și de câte ori se opresc, că la noi se oprește preotu, stă... Ar trebui șapte stări să să facă, normal așa e proevăzut în... da nu se respectă...

R.V. – *Vămile, și la cruce... [...]*

T.M. – *Și de câte ori s-o oprit preotu, când să-ndeamnă, ei iară suflă!*

R.V. – *După ce se termină preotu, în timp ce alaiu pornește...*

T.G. – *Acolo suflăm noi! Suflăm de două ori și plecăm după ei, iară!*

Q – Numa de două ori?

T.G. – *De două ori, că apoi să duc fără noi, și noi mai rămânem!...*

R.V. – *Trebuie să să țină de alai [...].*

Q – *Și ăsta-i rostul trâmbitei, atunci, ca să adune lumea să se țină după alai?*

T.G. – *Tradiție!*

(Inf. bărbat 69 ani și soția lui, 66 ani, Bixad, septembrie 2015, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000014. Prezent la înregistrare, Remus Vârnav, director al Muzeului Oașului din Negrești-Oaș.)

Trâmbita la stână

Sunetul trâmbitei era însă, în cotidian, asociat cu stâna. Rar se întâmpla, chiar în urmă cu aproximativ 25 de ani, să nu știe trâmbita cineva care muncea la stână.

T.G. – *Era la staul, era trâmbită, câte două, trei, lipite de colimă! [...] Dimineața, când ieșeau din strungă, trâmbitau! Ziceau: mă! Aceia au ieșit din strungă, auzi, mă, că trâmbită! [...] Sara iară! [...] Când o gătat de muls.*

(Inf. bărbat 69 ani și soția lui, 66 ani, Bixad, septembrie 2015, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000014. Prezent la înregistrare, Remus Vârnav, director al Muzeului Oașului din Negrești-Oaș.)

Tot în urmă cu aproximativ 25 de ani semnalele de trâmbită marcau începutul zilei, delimitând astfel limitele zilelor de muncă: de la răsăritul soarelui până la terminarea mulsului, iar semnalele care se auzeau consfăteau, printr-o ierarhie sonoră⁷, ordinea finalizării muncii.

G.V. – *Ce pot să vă spun eu despre trâmbită... Am crescut lângă ea, vreau să spun..., eu, personal, sau tata numa, n-am avut trâmbită-acasă, da aveam un vecin care ținea oi și în fiecare dinimeată la deșteptare era la trâmbită bătrânu care era acolo... La amiază... o pune pe săgeată, avea casă cu turnaș, o tindă și-o cameră, atâta era, și turnașu ăla era ca un hol roată pe lângă... întrulontru cășii și-n fața cășii. Și el acolo sus la săgeată avea două cuie lângă una, de-acolo lua trâmbita și [...] Când să scula el, șase jumate, șapte, deja el cânta-n trâmbită, bătrânu '... Q – Și ce zicea, de-a oilor?...*

G.V. – *Asta era melodia care se cântă, de fapt, toți cântă cam aceeași melodie, nu este melodie diferită pentru ... Este care-i pentru înmormântări, mai întrerupi, o zici mai pe lung... La noi așa-i obicei, când moare cineva din sat și oamenii... aparținătorii, chiamă doi trâmbitași, când îl duce la groapă îi cântă...*

(Inf. bărbat 61 ani, Bixad, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000018. Prezent la înregistrare, Remus Vârnav, director al Muzeului etnografic din Negrești – Oaș.)

Legătura dintre sunetul semnalului de trâmbită și evenimentul central al vieții pastorale, sâmbra, s-a deplasat din spațiul cotidian în cel al scenei. După anii 1960, apoi, mai sistematic, o dată cu debutul și dezvoltarea mișcării artistice de masă, prezența trâmbitei pe scenă a devenit o constantă. Legătura indiscutabilă și, de multe ori greu de surprins în toate detaliile ei sociologice și culturale, dintre existența trâmbitei în logica vieții comunitare și prezența ei (de multe ori obligatorie și, prin aceasta, emblematică) în logica spectaculară non-tradițională necesită o discuție distinctă. Nu voi face acum decât să marchez

⁷ Iosif, 2015, p. 11.

câteva aspecte, a căror consemnare e necesară pentru demersul prezent.

În primul rând, chiar dacă sâmbre au continuat să se organizeze în mod sistematic de către proprietarii de turme mai mici sau mai mari din regiune, evenimentul, care, treptat, a devenit de referință, asumat fiind în principal de administrația locală, continuă să fie și astăzi o serbare de proporții regionale denumită „Sâmbra oilor”. Acest eveniment s-a impus în zonă în perioada regimului comunist, recuperând ca importanță valoarea funcțională (și simbolică) a măsuriișului laptelui; acesta era punctul culminant al calendarului activităților pastorale organizate în jurul existenței marilor turme de oi, astăzi mult diminuate sau dispărute. Evenimentul la care mă refer a început să fie organizat, încă din anii 1960, de primăriile locale, iar de câțiva ani buni, localitatea Huta Certeze, care i-a devenit gazdă sistematică, se transformă în ziua organizării Sâmbrei într-un loc de polarizare nu numai a locuitorilor regiunii, ci și a unui număr important de turiști. Organizarea acestui eveniment presupune prezența obligatorie a trâmbițașilor la deschiderea lui. Mai trebuie amintit faptul că, ținând cont de afirmațiile locuitorilor din zonă, spectacularizarea tradițiilor din Oaș (destul de greu de inclus, prin caracterul lor, într-un proces de mediatizare pe scară largă) a presupus, în perioada regimului comunist, prezența trâmbițașilor la fiecare început de spectacol folcloric. După anii 1990, acest protocol a fost păstrat, dovedindu-și integrarea în logica vieții comunitare. Astfel, chiar dacă scăderea numărului de trâmbițași din zonă a fost accelerată, evenimentele despre care vorbeam, continuă, cel puțin în protocolul lor actual de organizare, să reclame existența a cel puțin câtorva persoane în regiune care să poată îndeplini rolul spectacular al trâmbițașului.

Semnalul de trâmbiță sau „trâmbitatul”

În unanimitate, interlocutorii mei au afirmat că „nu există decât o singură melodie care se zice la trâmbiță”, dar și că „fiecare o zice în felul lui”, iar „melodia” poate fi reprodușă și vocal, prin fluierat sau intonată la fluier.

Variante melodico-ritmice ale semnalului de trâmbiță există, fără discuție, o afirmă atât cei care știu trâmbița, cât și cei care știu asculta, dar acestea nu par să fie cele mai semnificative pentru individualizarea:

1. pe de-o parte, a unor modele variaționale care să conteze pentru evaluarea unei trâmbițări corecte (*i.e.*, conformă standardelor locale); și,
2. pe de altă parte, a unor tipuri de intonare care să poată fi asociate unui individ anume, care să fie deci caracteristice unui anumit trâmbițaș și, prin urmare, să aibă conotații identitare.

Așadar, aceste diferențieri melodico-ritmice, chiar recunoscute de trâmbițași și, totodată, evidente și pentru orice observator, nu sunt atestate de localnici ca având funcțiile amintite. Cu toate acestea, a fost unanim afirmată ideea individualizării semnalului de trâmbiță în funcție de persoana trâmbițașului, dar fără ca această individualizare să poată fi descrisă explicit și clar prin trimiterea la anumite formule melodice sau ritmice. A fost indicată, mai degrabă, existența un anumit profil sonor, imposibil de reproduș (imitat sau ilustrat) prin voce sau prin fluierat, și caracterizat de perioada de timp în care semnalul de trâmbiță se desfășoară, în funcție de capacitatea trâmbițașului de a stoca aer în plămâni:

G.V. – Melodia-i cam comună, felu-n care o zice, mai lung, mai cu întreruperi, deci melodia să fie mai lungă sau mai scurtă sau cu mai multe întreruperi. Înțelegeți?... (Inf. G.V., bărbat 61 ani, Bixad, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000018. Prezent la înregistrare, Remus Vârnav, director al Muzeului etnografic din Negrești – Oaș.)

Dacă ar fi să rezum caracteristicile semnalelor de trâmbiță din Oaș, așa cum reies ele din explicațiile celor cu care am discutat, astfel, pentru ca un semnal de trâmbiță (cum a fost el denumit în tradiția folcloristică) să fie ceea ce se reclamă a fi, adică semnal de trâmbiță și nu o alcătuire sonoră

oarecare (produsă cu același instrument și nerecunoscută ca legitimă), el trebuie să îndeplinească următoarele condiții:

A) Să aibă melodia potrivită. Aceasta poate fi cântată în mai multe feluri, fiecare o cântă cum pofteste: „Pe melodie! Imediat îl știam! Vezi, acolo suflă ăla, acolo suflă ăla... [...] Nu tăți au melodie! Altu are melodie mai jos, altu are mai sus” (IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000020, bărbat, 72 ani, Moișeni).

Am cerut să mi se intoneze, din fluier și din gură, cea mai simplă variantă melodică a semnalului de trâmbiță pentru a obține un model minimal mental al acesteia, sau mai bine zis, pentru a provoca producerea unui astfel de model, pentru a-l actualiza. Iată trei exemple:

1. Cântată la fluier pentru exemplificare⁸:

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000006

Semnal de trâmbiță, cântat din fluier (cu șase găuri)

Inf. T. P., bărbat, 76 ani, Bixad, Satu-Mare

(Viteza orientativă de execuție ar putea fi MM $\approx$ 100 pentru unitatea de timp, aici calculată ca valoare a unei pătrimi.)⁹



Semnalul de trâmbiță intonat la fluier dă exemplul unei construcții sonore alcătuite din trei secvențe, demarcate aici prin transcrierea pe portative distincte, dintre care primele două pot fi luate în considerare și împreună, ca o unică secvență. Conform normelor de construcție a acestor semnale, linia melodică debutează în registrul mediu spre grav, atinge registrul acut, pentru a se încheia în registrul și pe sunetul de pornire. Întreg semnalul sonor se desfășoară pe o singură respirație. Dacă facem o analiză a construcției melodice a acestor secvențe, observăm că ea debutează (în primul segment al semnalului) printr-o pendulare între treapta a V (dominanta) a unei pentacordii (cu aspectul unui ionian incomplet) și treapta fundamentală a modului (do).



Punctele de sprijin sunt dominanta, aici cu funcție de *initialis*, și fundamentală, cu funcție de pivot al întregii construcții melodice. Secțiunea a doua este construită prin polarizarea sunetelor fa, mi, re, (treptele IV, III, II ale modului) către fundamentală do, prin cadență intermediară pe dominantă. Ultima secțiune, cea mai elaborată din punct de vedere melodic, debutează cu fundamentală, din nou cu funcție de pivot pentru celelalte sunete ale modului, și se încheie prin sprijin (cadență finală) pe dominanta modului (sol).

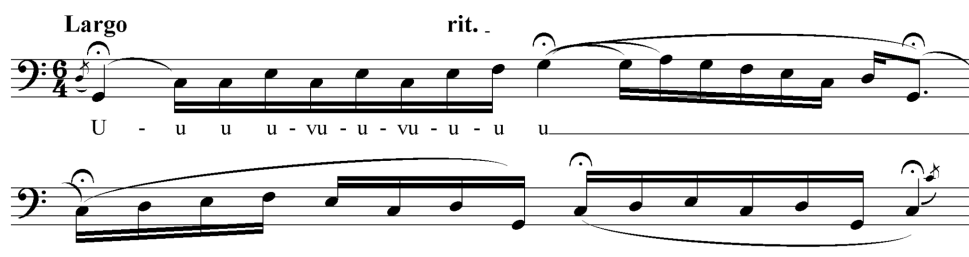
⁸ Același exemplu l-am dat în „Muzica instrumentală din Oaș, astăzi, sau O cronică fragmentată a glasurilor ce se pierd”, *Memoria Ethnologica*, nr. 54-55, 2015, pp. 6-29.

⁹ Toate transcrierile de text muzical cuprinse în acest studiu îmi aparțin.

2. Cântată din voce pentru exemplificare:

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000018; Inf. G.V., bărbat, 61 ani, Bixad. Prezent la înregistrare, Remus Vârnăv, director al Muzeului etnografic din Negrești – Oaș.

(Luând ca unitate de timp pătrimea, viteza de execuție aproximativă ar fi MM $\approx$ 50.)



Cele două segmente ale semnalului, demarcate, din nou, prin transcrierea pe portative distincte, se desfășoară pe aceeași respirație. Din nou, primul segment al semnalului are ca sunet *initialis* dominantă (sol), pentru a cadența pe același sunet. În această variantă de semnal, construită, spre deosebire de exemplul precedent intonat la fluier, numai din două secțiuni, cea de-a doua frază este, din nou, cea mai elaborată din punct de vedere melodic. În plus, în cazul acestui exemplu, este de observat plasarea sunetelor alungite cu o mai mare simetrie generală, în fapt cu o recurență mai explicită. *Initialis* (dominantă), mijlocul segmentului, marcat de atingerea culminației în acut (dominantă la octava superioară), apoi finalul frazei, din nou pe dominantă registrului de debut al semnalului, sunt sunete alungite. O notă aparte în acest exemplu este caracterul de sunet de recitare pe care construcția melodică îl atribuie fundamnetalei (do) în debutul primului segment, prin insistența alternanței tr. I – tr. III. În segmentul al doilea, semnalul are la bază aceeași schemă de sprijin melodic pe sunele alungite, la începutul, în mijlocul și pe cadența finală a ei, de data aceasta toate cele trei puncte de sprijin fiind plasate pe fundamentală (do).

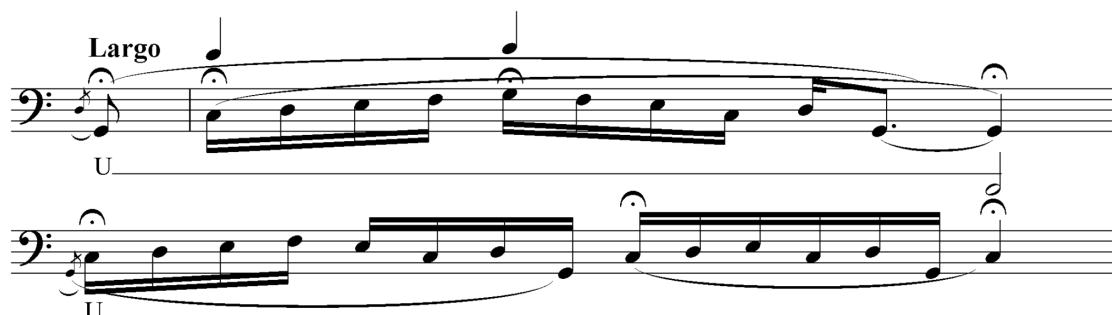
3. Cântată, la cererea mea, în forma ei „cea mai simplă, ca și cum i-ai sugera unui copil melodia pe care trebuie s-o învețe”.

IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000018.

Inf. G.V., bărbat, 61 ani, Bixad, iulie, 2015.

Prezent la înregistrare, Remus Vârnăv, director al Muzeului etnografic din Negrești – Oaș.

(Luând ca unitate de timp pătrimea, viteza de execuție aproximativă ar fi MM $\approx$ 60.)



Caracteristicile intonaționale sugerate de prima variantă vocală a semnalului, adică locul și funcția sunetelor de cadențare și de sprijin, construcția arhitectonică bazată, în mod minimal, pe două segmente, raportul modal între primul segment, ce cadențează recurent pe dominantă, și cel de-al doilea, ce cadențează pe fundamentală, se confirmă în acest al doilea exemplu.

Un detaliu de remarcă îl constituie, aici, relația dintre elaborarea melodică a primului segment

și elaborarea celui de-al doilea. Deoarece am cerut interlocutorului meu ca, la această a doua intonare a semnalului de trâmbiță, să-mi dea un exemplu al formei lui melodice bazice – cum spuneam, „cea mai simplă, pentru ca un copil să o poată învăța” –, se poate observa că simplificarea liniei melodice a fost aplicată numai primei secvențe a semnalului, cea de-a doua rămânând neschimbată.

Prima secvență meodică (IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000018, cf. exemplele de mai sus)



varianta I



varianta II („cea mai simplă”)

A doua secvență melodică, repetată, din punct de vedere melodic, identic.



varianta I



varianta a II-a (simplă)

În urma unei analize de ordinul cel mai general a celor trei varinate, de „model” de semnal, câteva observații pot fi făcute. În primul rând, în toate trei exemplele, primul segment melodic are structura cea mai previzibilă. Aceasta are ca trăsături ce pot fi considerate caracteristice cele pe care le-am enunțat mai sus: construcția melodico-modală cea mai stabilă ce se individualizează prin debutul și cadența intermediară pe treapta a V-a cu funcție de *initialias* a unei formule modale cu structură pentacordică; treapta a V-a, (dominanta) funcționează ca pivot al întregii construcții modale inițiale.

Al doilea segment melodic este cel care pare a avea criterii de construcție mai flexibile, fiind cel tratat cu predilecție variațional, din punct de vedere melodic și ritmic. Acest al doilea segment se poate inclusiv multiplica în variante ale sale. Rămâne însă o constantă debutul lui pe fundamentala pentacordiei, cu funcție de *initialis*. Cadența finală se poate plasa fie pe dominantă (ca în exemplul intonat la fluier) fie pe fundamentală (ca în cele două variante de exemplu cântate din gură). Structura melodică este construită în toate cazurile (inclusiv din rațiuni organologice) prin sprijin exclusiv pe salturi pendulatorii între fundamentală și dominantă în zona medie/gravă a semnalului și prin mers treptat în zona acută a lui. Remarc aici în plus, în cazul „simplificării” cerute a elaborării semnalului (exemplul al treilea), modificarea primului segment, cel care pare să răspundă unor criterii de construcție mai puțin flexibile și nu celui de-al doilea, care pare să fie segmentul predilect pentru o tratare mai liberă.

B) A doua condiție care trebuie îndeplinită de semnalul de trâmbiță este ca el să fie „întors” de cel puțin două ori, adică să fie compus din cel puțin două secvențe, fiecare desfășurându-se pe o singură respirație. („Trebuie s-o-ntorci de cel puțin două ori.”)

G.V. – Este care- o-ntorcea de două ori! Era chestie de rezistență la plămâni, de cât poți să depozitezi în piept.

Q – Să-ntorci înseamnă să te duci sus și după aia jos?

G.V. – *Exact! Și iară tot așa. Înțelegeți? Tragi aer în piept, mergi cât mergi, ai făcut un sfârșit:*



[continuă cu exemplificarea vocală a unui „sfârșit”]

Este care-o face dintr-o singură depozitare de aer în piept, dintr-o singură suflare...
(IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000018, Inf. G.V., bărbat, 61 ani, Bixad. Prezent la înregistrare, Remus Vârnăv, director al Muzeului etnografic din Negrești – Oaș.)

C) A treia condiție se referă la profilul liniei melodice și cere ca fiecare dintre secvențe să dezbuteze, în mod ideal, prin profil ascendent, să culmineze cu atingerea unui sunet acut, să continue fie printr-un motiv melodic descendent, fie prin sprijin direct pe un sunet în registru mediu și, apoi, să se finalizeze, de regulă, printr-un salt descendent:

G.V. – *Cel ce-i meseriaș și-i bun trâmbitaș și are suflu-n plămâni lui... ăla o mână una de sus, una ajunge la mijloc și-o lasă jos... Pe urmă, iar începe, a doua oară tot așa... înțelegeți? [...]*
Poa să și modifice din trîlulilu lui, nu să fie ca și prima parte din melodie... Face niște trîluriluri acolo și ... sună al'fel...

Q – Poate să întrerupă melodia asta cu suntele lungi?

G.V. – *Poate, poate, da la sfârșitu sunetului lung! Termină el, în așa fel face unde n-are suflu termină...* [face gest cu mâna] *jos.*

Q – Face în așa fel încât să termine jos dacă simte că nu mai are aer?

G.V. – *Exact, se termină melodia unde n-are aer și pe urmă începe iar din nou! Că alfel nu s-aude bine și nu-i frumos...*

(Inf. G.V., bărbat, 61 ani, Bixad, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000018. Prezent la înregistrare, Remus Vârnăv, director al Muzeului etnografic din Negrești – Oaș.)

D) A patra condiție: semnalul trebuie să dureze cât mai mult și cu atingere repetată a registrului acut, probând astfel capacitatea toracică excepțională a trâmbitașului. Cei care vor să-și arate măiestria transformă a doua parte a secvenței, cea în registru mediu, într-un motiv distinct, în cadrul aceleiași respirații:

De exemplu, la omu ăsta care era fabricantu trâmbitelor, la Cîmpoieș, la Ghiurcușor bătrânu, și așa a vrut să zică și fecioru [lui], și când se puneau amândoi, îi deosebeai pe el și pe fecior, care cântă. Bătrânu cânta mai [ca și cei] în vârstă, cânta mai pe lung, nu avea atâta forță-n el, pe când fecioru era foarte ambițios, și el era meșter de trâmbiță și-l întrecea pe bătrânu la cântat, că el, cât cânta bătrânu o melodie, el o-ntorcea de două ori! Era chestie de rezistență la plămâni, de cât poți să depozitezi în piept...

(Inf. G.V., bărbat, 61 ani, Bixad, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000018. Prezent la înregistrare, Remus Vârnăv, director al Muzeului etnografic din Negrești – Oaș.)

După cum se vede, ceea ce contează aici este mai puțin structura liniei melodice și mai degrabă lungimea ei, dată de capacitatea de stocare a aerului în plămâni. Rafinamentele (opriri, lungiri de sunet, ornamente sub forma apogiaturii), care imprimă particularitate intonației, par a fi secundare ca importanță.

Am cerut apoi trâmbitașilor cu care am discutat să-mi zică din trâmbiță „așa cum se zice”. Primul dintre aceștia (69 de ani) mi-a dat două exemple, două semnale, fiecare alcătuite din două secvențe distincte, departajate prin respirații. Pentru redarea lui completă, saturată, semnalul a fost, la fiecare intonare, redat repetat. Reintonarea lui, considerată de trâmbitaș repetare, prezintă însă suficiente variații (de structură melodico-ritmică, profiluri ornamentale, de lungime și, în general, de arhitectură sonoră) cât să poată fi, fără dubii, considerată, conform unor criterii formale de analiză, o reluare variată a

semnalului.¹⁰

(Sunt transcrise pe portative diferite segmentele departajate prin respirații. Viteza aproximativă de execuție este estimată la o valoare a patrimii de MM = 57)

Largo ad libitum

2

3

4

5

gliss.

intonație ușor incertă

intonație incertă

acccel.

intonație incertă

Inf. bărbat 69 ani și soția lui, 66 ani, Bixad, septembrie 2015, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000014, prezent la înregistrare Remus Vârnav, director al Muzeului Oașului din Negrești-Oaș

La o privire de ordinul cel mai general, cele două intonații de semnal se diferențiază prin următoarele trăsături.

a) Lungimi diferite ale secvențelor.

Prima intonație – secvența I:

A doua intonație – secvența I:

intonație incertă

acccel.

¹⁰ Mă rezum aici, din rațiuni de spațiu, dar și de eficiență metodologică, numai la unul dintre exemplele pe care le-am înregistrat în vara anului 2015.

Prima intonare – secvența a II-a:

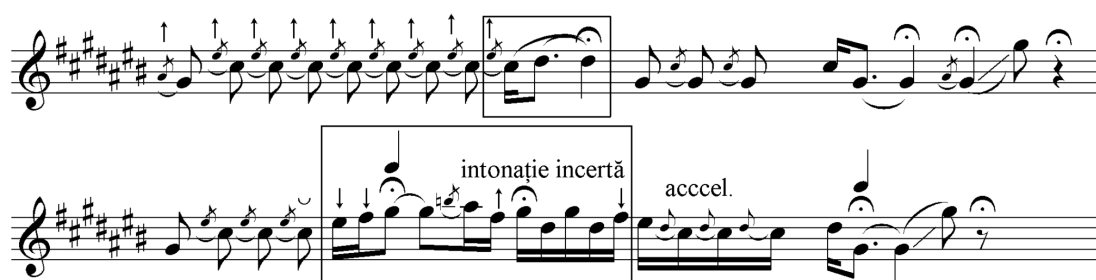


A doua intonare – secvența a II-a:



b) Construcție ritmico-melodică diferită a secvenței I, la a doua intonare în raport cu prima, astfel încât „repetarea” să vizeze atingerea unei culminații de înălțime la reluarea secvenței I.

Secvența I, prima intonare a semnalului și reluarea ei variată ca „repetare” a lui. (În chenar, pentru exemplificare, formule ritmico-melodice corespondente.)



Repetarea celei de-a doua secvențe vizează comprimarea timpilor de desfășurare, în așa fel încât să se asigure încheierea ei în funcție de rezistența trâmbițului.



Un al doilea semnal dat ca exemplu de același trâmbiț poate pune în evidență, din nou, constante de construcție arătate mai sus, dar și libertatea variațională ce caracterizează fiecare intonare în parte.

(Viteza aproximativă de execuție este estimată la o valoare a patrimii de MM = 57.)



Inf. bărbat, 69 ani, și soția lui, 66 ani, Bixad, septembrie 2015, IAFARCJ_DIGI_AUDIO_000014. Prezent la înregistrare, Remus Vârnav, director al Muzeului Oașului din Negrești-Oaș.

Se poate spune că orice fel de abordare analitică formală conduce spre considerarea reintonării secvenței ca o frază distinctă din punct de vedere arhitectonic, complementară primeia, cu funcție concluzivă. Cu toate acestea, reintonarea semnalului este definit în discursul trambitașului ca o „repetare” a lui, numită „întoarcere”, construind astfel, din punctul lui de vedere, o identitate „de facto” între cele două intonări și estompând așa valoarea diferențiatoare a elementelor de construcție sonoră pe care le-am semnalat mai sus.¹¹

Dacă, în acord cu cele afirmate de interlocutorii mei din Oaș, trambitașul poate fi identificat după semnalele de trambită pe care le lansează, atunci variațiile melodice, ritmice, timbrale, în general, cele de durată a semnalului etc., ar trebui să fie recurente, detectabile, și prin aceasta, ne-am putea aștepta, apte de a avea conotații identitare. Dacă este să corelăm următoarele fapte:

1. afirmația conform căreia există o singură „melodie” care se zice la trambită (exemplificată, așa cum am arătat, printr-o anumită melodie, în variante ale ei);
2. libertatea melodică și de desfășurare ritmică, în fapt, temporală, a construcției semnalelor de trambită;
3. prezența – declarată – a unor caracteristici care ar individualiza fiecare trambitaș în parte, făcându-l recognoscibil prin propriul său semnal de trambită;

Atunci se pune întrebarea: care sunt aceste caracteristici și, mai ales, cum se lasă ele depistate? Bineînțeles, mă refer aici la semnificațiile pe care ele le au în interiorul culturii locale, și nu la alcătuirea sonoră (ritmico-melodică, modală, timbrală, arhitectonică etc.) a unui semnal de trambită, așa cum poate fi ea pusă în evidență în urma unei analize formale.

În încercarea mea de a înțelege conținutul acestor caracteristici, așa cum sunt ele percepute ca atare în cultura locală, am cerut celor doi trambitași care mi-au fost interlocutori (unul de 69, celălalt de 73 de ani) să asculte și să-mi spună părerea lor despre câteva înregistrări din arhiva AFAR; mai precis, să-mi semnaleze secvențele semnalelor de trambită înregistrate și să comenteze performanța trambitașului. În afara marcării celor două „ziceri” obligatorii (numite aici secvențe), recursul la „expertiza” locală a relevat că reluările de semnal, „întoarcerile”, nu sunt întotdeauna simplu de delimitat și că există în mod frecvent un sunet sau un cuplu de sunete cu rol de introducere, menite să amorseze „semnalul”. Acestea au rolul de a da timp trambitașului să se pregătească și au, după interlocutorii mei, o funcție similară „începutului” din alcătuirea *danțului* local. Am observat apoi că desenul intonațional al „trambitatului” depinde, în cea mai mare parte, de... „cât îl țin plămâni” sau de „cât îl ține buza”

¹¹ Nu intru aici în alte detalii de analiză a textului muzical, a căror descriere ar oferi reliefa mai completă a diferențelor dintre diversele execuții. În tot cazul, diferențele semnalate, chiar și în lipsa unei descrieri detaliate, rămân evidente. Tocmai această evidență, dincolo de analiza formală – adică, de posibilitățile ei –, este semnificativă din perspectiva demersului de față.

pe trâmbițaș.

Înregistrările pe care le-am ascultat împreună cu interlocutorii mei în două zile succesive în vara lui 2015, separat însă cu fiecare dintre ei, au fost făcute toate între 1975 și 1977. Dar ele au permis totuși celor doi trâmbițași (unul din Bixad, celălalt din Moșeni, dar care erau obișnuiți să cânte împreună) să recunoască localitatea de proveniență a trâmbițașului înregistrat.

Una dintre înregistrările pe care le-am ales pentru a fi ascultate de către cei doi era realizată în 1975 de către profesorul Mârza și studenții săi la Lechința. Din întâmplare, de pe fișa înregistrării numele trâmbițașului lipsea. La puțin timp după începerea audiției, chiar la sfârșitul primei secvențe, interlocutorul meu îmi zice: „Ăsta-s io!”... Ulterior, am verificat afirmația, cerând celuilalt trâmbițaș intervievat să recunoască, în aceeași înregistrare, cine este trâmbițașul. Mi-a indicat, fără nicio ezitare, același nume. Odată confirmată identitatea trâmbițașului, s-a deschis posibilitatea comparației semnalelor, în vederea căutării recurențelor care ar face din aceste variante un grup sonor distinct, susceptibil de a defini identitatea unui singur trâmbițaș. Iată transcrierea¹² semnalului înregistrat în 1975:

AFARCJ_MG_2449_L_01

(♩ ≈ MM 90-97)

Lento Ad libitum

¹² Viteza de execuție a acestui semnal este aproximativ dublă în raport cu cea a semnalelor înregistrate de mine în 2015, cu același trâmbițaș, și pe care le-am transcris mai sus. Din acest motiv, am decis ca unitatea de timp să fie definită prin valoarea unei optimi; convenția de transcriere este cea a muzicii vocale, deci de departajare grafică a sunetelor, pentru a nu induce cititorului ideea regrupării lor în anumite formule metrice (de 3, 4, 5 timpi etc.). Am recurs la această variantă de transcriere tocmai pentru a sublinia ambiguitatea acestor regrupări, chiar dacă ele apar, din punct de vedere sonor, în anumite situații ca fiind evidente. Respirațiile sunt marcate prin transcrierea secvențelor pe portative distincte.

În continuare, voi mai lua în discuție exclusiv acele aspecte muzicale ce pot fi semnificative pentru prezentul demers, în parametrii lui anunțați deja, atât din capul locului, cât și atunci când am sugerat limitele analizei formale în încercarea de a găsi un răspuns la întrebarea formulată un pic mai sus.

În primul rând, construcția semnalului înregistrat are forma unui lanț de fraze, în fapt, de variante ale unui tipar modal, pe care l-am și creionat deja. În afara vitezei de execuție mult diminuate cu ocazia înregistrării din 2015, în raport cu cea din 1975, și care poate fi pusă lesne pe seama înaintării în vârstă a trâmbitașului, diferența cea mai notabilă dintre cele două execuții este lungimea semnificativă a celei din 1975, alcătuită din șase fraze, față de cea din 2015, alcătuită din patru fraze, dintre care a treia și a patra sunt definite ca repetiție ale primelor două. Execuția din 1975 iese apoi în evidență printr-un plus de precizie a intonării, prin construcția melodică mai elaborată (inclusiv prin prezența subtonului) și prin rafinamente ornamentale suplimentare (repetări apogiate ale sunetelor de sprijin, înlocuirea sunetului de cadență cu formule melodice mai elaborate). Integrând libertatea melodico-ritmică constitutivă a semnalului în cadrul definit de cele câteva norme certe de construcție a semnalului deja menționate¹³, problema care continuă să persiste este aceea a criteriilor de identificare a recurențelor care fac recognoscibil fără dubii un trâmbitaș după zicerea lui. Mai mult, acestea e absolut necesar să rămână inteligibile, deci semnificative, în primul rând în interiorul culturii locale.

Am insistat, deci, să mi se explice ce anume îl face pe trâmbitașul intervievat să afirme că înregistrarea din 1975 îl are ca subiect, de vreme ce „recunoașterea” s-a produs exclusiv pornind de la informația sonoră și de îndată după prima frază intonată. Un început de lămurire (însă doar un început...) am primit, în mod neașteptat, de la soția trâmbitașului.

Q. – Am tot avut o întrebare de pus [...]. Dacă auziți trâmbită de departe, știți care trâmbitaș zice?

T.G. – *Îi cunosc!*

Q. – Știți după cum zice fiecare?

T.G. – *Da, da, sigur! Și Gheorghe a Tomirchii mă știe! Și io îl știu pi el.*

Q. – După cum ziceți melodia?

T.M. – *După cum suflă!*

T.G. – *Nu tăți suflă una! Ieu am ritmu mieu, el are a lui...*

Q. – Dar aceeași melodie e!

T.G. – *Tăt acea melodie!*

T.M. – *Numai cu mai multe întreruperi poate....*

T.G. – *Întrerupe altu felu nu e tăt să sufle dint-o dată...*

Q. – Dar cum o recunoașteți?

T.M. – *Așa cum o cunoști, un exemplu, pe o mașină pie miers, cari-i a ta și cari-i a altuia. [...]*

T.G. – *Așa fel! [...] Asta este! [...]*

R.V. – *Sau cum era pe vremuri, nu toate carele scârțâiau la fel!*

T.M. – *Da, da!*

Prin exemplul pe care mi l-a dat, schimbând, în fond, sensul căutării, interlocutoarea mea, mi-a orientat astfel atenția către principiul diferenței și nu către conținutul ei. În afara excelentei rezumări a relației (culturale) dintre om și sonorul lumii în care el trăiește¹⁴, acest exemplu deschide, în plus, problematica unui domeniu târziu abordat de etnomuzicologie, cel al ambientului sonor conotat cultural sau, cu alte cuvinte, cel al „lumii” sonore locale – așa-numitul „*soundscape*”. Relația dintre tradiție și

¹³ Structură melodico-modală de tip pentacordic prin debutul și cadența intermediară pe treapta a V-a sau pe treapta I-a cu funcție de *initialias*; rolul de pivot al treptei a V-a (dominanta) pentru construcție modală.

¹⁴ În mod poate nu chiar atât de neașteptat, Martin Heidegger dă în *Sein und Zeit* (pp.163-164) același fel de exemplu (al zgomotului motocicletei, al mașinii) pentru a indica unul din modurile în care omul se inserează, de fapt, în propria lume, împărțându-o cu alții, desigur, și deschizându-și spre această lume, ca și față de semeni, atenția sa completă, adică ascultarea. „Numai cine poate înțelege poate să audă” spune Heidegger.

mediul cultural sonor în care aceasta se reproduce, mediu aflat în schimbare accelerată și ireversibilă, poate furniza obiectul unui alt studiu privilegiat de caz, sau privilegiat în alt fel decât eram obișnuiți: cel al tradiției muzicale locale integrate dinamicilor lumii sonore pe al cărei fundal se reproduce. Aceasta deoarece muzica tradițională rămâne, prin însăși condiția ei de comunicare, nevoită să se exprime și să se reproducă, deci să fie memorată și re-memorată, înăuntrul logicii culturale a oralității.

Bibliografie:

- Apel, Willi (ed.), 1969.** *Harvard Dictionary of Music* (2nd ed.), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Barclay, Robert, 1992.** *The Art of the Trumpet-Maker*, Oxford University Press, Oxford.
- Bate, Philip, 1978.** *Instruments of the Orchestra: The Trumpet and Trombone*, Ernest Benn, London.
- Bouët, Jaques/ Lortat-Jacob, Bernard,/ Rădulescu, Speranța, 2006.** *Din Răspuțeri*, 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 Bernard. 1973.** „Les violonistes et l'exécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain”, *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 Oaș*, 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.
- Giurchescu, Anca/Bloland, Sunny, 1995.** *Romanian Traditional Dance: A Contextual And Structural Approach*, Wild Flower Press, Mill Valey.
- Heidegger, Martin, 2003 (1927).** *Ființă și timp*, traducere de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Humanitas, București.
- Herțea, Iosif, 1970.** „Cîteva particularități ale muzicii de joc oșenești” in *Revista de Etnografie și Folclor*, 2, 15, p. 113-116, Editura Academiei, București.
- Hirt, Aindiras, Pictographic History of the Natural Trumpet**, <https://www.academia.edu/4593609/Pictographic_History_of_the_Natural_Trumpet> (accesat în septembrie 2015).
- 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.
- Iosif, Corina, 2014.** „Muzica instrumentală din Oaș astăzi, sau O cronică fragmentată a glasurilor ce se pierd” în revista *Memoria Ethnologica*, nr. 54-55 din 2015, pp. 6-29.
- 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 Jurnal of the Society for Music Theory*, Volume 19, Number 2.
- 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. Etnologica, Baia Mare.