

## Hibridizarea colindei

prof. univ. dr. Vasile Vasile,  
Universitatea din Pitești

Arătăm în studiul consacrat colindei, ce prefătează noua culegere realizată după fișele manuscrise întocmite de George Breazul (Vasile Vasile, *Colinda – simbol al identității și unității spirituale românești*; în: Breazul, George – *Colinde II*, Ediție alcătuită și îngrijită de Vasile Vasile și Marian Lupașcu, antologie în curs de publicare) că **specia a înregistrat mai multe „vârste”**. Ea a trecut de la **forma tradițională** practică în cadrul sărbătorilor de Crăciun, Anul Nou și Bobotează, cu certe semnificații augurale, cu valoare sacramentală, sintetizând epifanicul și hierofanicul, la **cea corală**, cu unele penetrări și în creația instrumentală, vocal – dramatică și vocal simfonică și în ultima vreme spre **mass-media**.

Dacă formele corale nu se îndepărtau total de cea tradițională, monodică, interpretată de cele mai diverse grupuri, copii, bărbați, femei, ansambluri mixte, unele prezentări mediatice nu mai păstrează din vechea specie decât materialul melodic, chiar textele fiind supuse unui evident proces de hibridizare, ideologizare, unele chiar compromițând specia.

Acest proces a fost susținut inclusiv de teoriile ce se dovedesc false, legate de așa-numita **colindă laică**, teorii care au alimentat procesul de hibridizare. În fond, colinda nu poate fi laică atâta timp cât este practică doar în cadrul unor sărbători creștine și anume în cele care au personaj principal pe Mântuitorul: Nașterea Domnului, Tăierea împrejur, Botezul Domnului, Intrarea în Ierusalim, Învierea Domnului. Pare paradoxal, dar nici sărbătorile închinare Maicii Domnului (și în primul rând Bunavestire, care conține vestirea de către Arhanghel a Nașterii Mântuitorului și slava adusă lui Dumnezeu de către Fecioara Maria, pentru Bunavestire) nu au devenit gazde ale colindei. Colinda nu s-a asociat nici cu zilele de sărbătoare din calendarul popular (1 Martie) sau cele închinare femeii – 8 Martie.

Dacă nu toate textele colindelor au un caracter religios, în schimb, clasificarea după destinații mi se pare artificială, deoarece într-o comunitate sătească (de exemplu) este doar un singur preot, pentru urarea căruia se adaptau anumite versuri, dar ele nu generau un tip aparte.

Practica populară nu a renunțat în totalitate la colinde, deși „ilustra academiciană” interzisese chiar cuvântul și astfel s-a produs **prima modalitate de hibridizare, perpetuată oficial și chiar extinsă ulterior: colinda laică**. O simplă cercetare a acestei însușiri, tot mai agresivă și mai productivă, relevă tendințele de vulgarizare a speciei, „boierii” din colindă fiind înlocuiți cu „muncitorii și țărani”, ajungându-se la „primele colinde laice”, proletare, în care tradiționalele melodii erau siluite să îmbrace versuri proletcultiste ale unor poetaștri. Îmi pare rău că trebuie să rememorez exemple de tipul: Foaie verde de molid,/ Drag mi-i mie de partid/ Hai să-i zicem un colind!”. *Colindul* lui Horia Moculescu a fost rebotezat de către președintele Uniunii Compozitorilor în *Colind pentru președintele țării*, permițând astfel includerea lui într-un volum omagial. „Nevinovatele colinde” ale copiilor, învățate la vârsta școlăriei, împreună cu sorcove și plugușoare, sunt înlocuite de creații ale culturnicilor „iepocii”, de tipul „*Ia sculați, măi muncitori*” din culegerea Elisabetei Moldoveanu-Nestor, *Folclor muzical din Scornicești*, 1980.

Pentru a nu părea exagerate aceste afirmații trebuie amintită culegerea publicată în 1947, de Confederația generală a Muncii din România, intitulată *Colinde muncitorești*, în care așa numitele colinde „profesionale”, pomenite de unii cercetători care-și limitează investigațiile doar la texte, se „amplifică” și țin pasul cu „orientările ideologice”: apar în cartea amintită colinde pentru mineri, pentru țesători, strungari, din care cităm doar o strofă edificatoare: „Zorii noi (sic!) au răsărit/ Astăzi cu dreptate,/ Muncitorii s-au unit/ Frate și cu

frate” (*Colinde muncitorești*, București, Editura Confederației generale a Muncii, 1947).

„**Colindul de viață nouă**” ajunge la astfel de urări: „Toate-s ca să-nveselească/ Astă casă tinerească,/ Crescută în zori cu rouă,/ De viața asta nouă,/ Sub steagul partidului [...]” și de aici până la cultul personalității nu-i decât un pas: „Chezășia fericirii/ Azi și-n viitor: Nicolae Ceaușescu – Brav conducător!” (*Colindă în tricolor*, culegere de lucrări corale pentru formațiile artistice de amatori, Tg. Jiu, 1978).

Altă formă de laicizare, care a grăbit procesul de hibridizare și de deturnare a colindei, a constituit-o cea practică de cântăreți de talia lui **Ștefan Hrușcă** (decorat de președintele Ion Iliescu), cei care au contribuit la „transferul” speciei în muzică folk și în alte genuri hibride, fără nicio legătură cu practica tradițională. Am în minte un exemplu pe care-l consider exponențial: o studentă care urma să prezinte elevilor, în cadrul practicii pedagogice, *Colinda*, a refuzat să exemplifice elevilor specia cu înregistrări ale lui Hrușcă (aduse de profesoara clasei), înțelegând că nu aceasta era colinda și căuta un element reprezentativ al spiritualității românești.

Nu trebuie neglijată faza mai veche, în care **unele melodii de colinde și cântece de stea s-au asociat cu versuri patriotice**, însuși imnul nostru național găsindu-și obârșiile în melodii de acest gen, cum am arătat în recentul studiu consacrat „vârștelor” imnului național (*De la polihronionul închinat lui Petru Rareș la imnul național „Deșteaptă-te, române”*. *Imnul național „Deșteaptă-te, române” – simbol al identității românești*, lucrare în curs de publicare; o formă rezumată, *Deșteaptă-te, române – atestări și documente*, a fost publicată în *Academica*, nr. 3 și 4–5, martie și aprilie–mai 2020). Melodica unor piese din repertoriul de Crăciun, cunoscută de Anton Pann, a fost însoțită de finul Pepei cu versurile patriotice ale lui Grigore Alexandrescu – *Din sânul maicii mele*. Această simbioză va continua și după ce, versurile din poezia publicată în 1838 de Grigore Alexandrescu, au fost înlocuite cu cele ale lui Andrei Mureșan – *Deșteaptă-te, române*. Interesantă este circulația în continuare a celor trei versiuni ale melodiilor tradiționale: cele culese de George Breazu și Ilarion Cocișiu din practica folclorică din zona subcarpatică a Munteniei, având vechea funcție; cea însoțind textul lui Grigore Alexandrescu, *Din sânul maicii mele*, și cea a lui Andrei Mureșan, *Deșteaptă-te, române*, ultimele două variante refolclorizându-se, așa cum o dovedesc documentele invocate în studiul citat.

Nu voi relua aici amănunțele din primul studiu amintit, privind **transferul unor cântări liturgice în colinde și cântece de stea**, dar nu pot fi ignorate legăturile dintre acestea – documentele nu ne lasă! – pornind de la psalmii lui Dosoftei din celebra *Psaltire în versuri*.

Cred că în cazul unor asemenea creații, ca și în cele pătrunse în *Vicleim*, în *Brâncoveni* sau în *Mironosițele* se poate vorbi despre un proces invers hibridizării, constând în consolidarea poziției colindei și extinderea semnificațiilor ei.

„**Țiganizarea și americanizarea folclorului nostru** este din ce în ce mai evidentă și din păcate nimeni nu ia o măsură concretă împotriva lor”, afirma părintele Dumitru Stăniloae, autorul cărții *Reflexii despre spiritualitatea poporului român*, tipărită în 1992. Marele teolog susținea ideea că folclorul nostru este impregnat de religiozitate creștină și procesul amintit afectează și nevinovatele colinde, chemate la ospete pantagruelice de prost gust și de lipsă de respect față de tradițiile, semnificațiile profunde și polisemantice ale spiritualității noastre milenare. Din păcate, ultima ediție a prestigiosului lexicon *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition*, volume 21, 2002, informează pe cititorii străini că muzica românească tradițională ar fi „*Gypsies*”, considerându-se în mod eronat că, inclusiv colinda este, ca și doina, creația lăutarilor.

**Eliberarea de tirania ideologiei comuniste, din 1989**, a scos din temniță și colinda, gen muzical și literar care a atras formații artistice și pe **autorii unor culegeri de melodii simple sau prelucrate pentru formații corale**. Aceasta a permis întoarcerea cercetătorilor și a compozitorilor spre fondul de aur al melosului românesc.

Dacă perioada comunistă a condamnat la moarte colinda, eliberată în decembrie 1989, un mare înțelept al timpului, Constantin Noica, propunea cuvântul și realitatea pe care aceasta o desemnează, printre simbolurile reprezentative ale spiritualității românești. Ulterior, grație unor eforturi ale continuatorilor ideii, colinda a intrat în patrimoniul UNESCO.

Dar, atenție!, nu cred că această consfințire se poate menține, în condițiile confundării ei cu formele hibride practicate de unele formații muzicale și mai ales de mass-media, de unde derivă necesitatea studierii multiplelor și profundelor semnificații ale Colindei.

Este un aspect ce trebuie avut în vedere de puzderiile de formații și de modalitățile de îndepărtare a colindei de sensurile ei tradiționale.

Pentru conformitate, Vasile Vasile (un colindător și un stelar din urmă cu 70 de ani)

### **Reflecții legate de manifestările cultural-artistice contemporane și implicit de cele de natură folclorică**

prof. univ. dr. Ovidiu Papană,  
Universitatea de Vest din Timișoara

Secolul actual a debutat printr-o reinterpretare foarte activă și globalizată a vieții social-umane moderne. El promovează într-un mod tot mai accelerat fenomenul de transformări demografico-sociale, apărut în mod preponderent în ultima perioadă a secolului trecut. Revoluția tehnologică din ultima perioadă de timp a avut urmări ireversibile în privința modului de viață uman. În peisajul social contemporan, la majoritatea organizărilor teritoriale făcute pe criterii etnice a început să dispară destul de rapid diferențierea dintre modul de viață de tip urban și cel de tip rural.

Pe planul vieții sociale, continua primenire a mediului ambiant a generat mari schimbări în cadrul noului stil de conviețuire interumană. Introducerea diverselor unelte moderne în munca de zi cu zi a avut de asemenea un rol însemnat în procesul de înstrăinare/desocializare al omului actual. Practic, prin întreruperea/eliminarea tot mai frecventă a contactelor nemijlocite dintre persoane, modul tradițional asociere socială a fost substituit, într-o mai mică sau mai mare măsură, cu dependența (maladivă) de aparatura inteligentă creată de noile tehnologii. În această nouă „stare de fapt”, vechile relaționări umane nu își mai găsesc rostul, ele fiind înlocuite treptat cu alte forme de conviețuire, modelate de un cadru existențial total diferit.

Activitățile artistice din zona esteticului au fost și ele afectate în aceeași măsură de aceste schimbări de factură socială. În principiu, formele de manifestare a acestor activități reflectă într-o manieră artistică viața reală a omului cu toate nuanțele ei: viața individuală cu laturile ei sentimentale, viața comunitară, credințele, obiceiurile sau chiar modul particularizat de gândire umană. În acest sens, nu e de mirare că astăzi au dispărut din activitatea artistică o mare parte din genurile tradiționale care au fost prezente de-a lungul a mai multe secole. Ele nu mai corespund pulsului vieții moderne. O parte din activitățile artistice, cele rămase viabile, s-au transformat profund: petrecerile populare, obiceiurile legate de viața de familie, formele de interpretare muzicală, modul de folosire al instrumentelor tradiționale etc.

În prezent, „instituțiile” mass-media (care au desfășurat, inițial, activități de tip antreprenorial, care s-au consolidat în special în secolul trecut) s-au transformat în consorții

specializate în probleme de comunicare făcute preponderent pe cale virtuală. Ele au avut un rol major în acest proces de schimbare socio-culturală. Mijloacele lor de comunicare au reușit să distrugă granițele locale care dominau în trecut activitățile din plan sociocultural.

În privința culturii orale, în perioada de timp încadrată la confluența celor două secole, a început un proces lent de uniformizare culturală, care a reușit să cuprindă fenomenul artistic într-o formă globalizată de tip etnic. *Satul tradițional*, chiar dacă avea în trecut unele diferențieri locale bine statuate, a reușit să-și păstreze doar la modul general caracterul său rural, într-o încercare disperată de a-și păstra vechiul său specific identitar. În cazul țării noastre, el a devenit un *sat românesc* la care au dispărut în mare parte granițele/amprentele locale. Aici a contribuit mult și fenomenul migrației umane, determinat de căutarea unui loc de muncă conform cu năzuințele fiecărui individ.

În spațiul rural contemporan, olteanul, ardeleanul, bănățeanul, moldoveanul etc. și-au adaptat trăsăturile lor rurale particularizate, integrându-le într-o formă de existență în care nuanțările culturale locale au fost estompate foarte mult. Generațiile actuale din perimetrul rural și cele de proveniență rurală din spațiul orășenesc au acceptat cumulativ această zestre culturală bine diversificată, ea fiind considerată astăzi ca un bun colectiv care cuprinde toate producțiile artistice zonale provenite din mediul sătesc (a se vedea melanjul cultural din festivalurile folclorice care reunesc toate zonele geografice românești).

O problemă conceptuală destul de spinoasă a apărut odată cu schimbarea radicală a funcțiilor estetice pe care le-au avut unele forme de manifestare culturală, care au intrat sub incidența vieții scenice, a radioului, a televiziunii, sau au fost puse în evidență prin mijloacele de reproducere electro-mecanică ale audio-vizualului. Aceste mijloace agresive de promovare informațională au reușit în scurt timp să schimbe radical latura funcțională a unor genuri artistice.

Inițial, fenomenul cultural-folcloric a fost plămădit prin implicarea efectivă (fizică și sentimentală) a unor indivizi obișnuiți. În acest demers, un număr important de persoane au participat cu întreaga lor ființă la creionarea și elaborarea individualizată unor „stări de fapt”, care au putut fi integrate ulterior în cadrul fenomenelor de factură artistică. Introducerea acestor manifestări, prin conotațiile estetice introduse în „viața” scenică, a avut drept rezultat transformarea lor în acțiuni *virtuale* cu rol contemplativ. În acest caz, prin scoaterea din context a participanților reali din procesul de elaborare și desfășurare a actului cultural, s-au conturat două tipuri de personaje, aflate într-o relaționare făcută după legile scenice: *contemplatorul*, beneficiarul static și *actorul* care transpune fenomenul artistic (odinioară integrat într-un cadru natural).

La începutul formelor de promovare scenică a producțiilor folclorice, interpreții erau chiar unii indivizi cu valențe artistice superioare, proveniți din mediul cultural sătesc. Același fenomen social s-a putut remarca într-un mod mult mai anemic și în mediul folcloric din perimetrul periferic urban. Treptat, interpreții populari au devenit lideri de opinie „estetică”. În activitatea lor artistică, ei și-au impus propriul lor mod de exprimare muzicală, care, de cele mai multe ori, reprezenta doar unele modalități individualizate de comunicare estetică. De-a lungul timpului, odată cu schimbul de generații, „soliștii muzicali”, specializați prin activitatea lor neîntreruptă, au ajuns producători (mai mult sau mai puțin avizați) ai creațiilor artistice. În acest caz, calitatea actului artistic din sfera culturii orale a avut mult de suferit. Decantarea în timp a creațiilor din spațiul cultural a fost înlocuită cu un dopaj mediatic, sprijinit în mod agresiv printr-un bombardament pseudo-informațional făcut de platforma de comunicare a mass-media.

Datorită acestor factori sociali discordanți, întregul fenomen cultural din perimetrul spațiului rural a suferit un proces de dezintegrare accelerată prin faptul că aceste producții artistice de origine rurală prezentate *virtual* au intrat în circuitul produselor de consum. Actul cultural inițial a devenit o *marfă* perisabilă cu o durată extrem de limitată. În acest sens a

dispărut și mesajul profund al vechilor manifestări artistice, mesaj care sintetiza, într-o formă bine selectată, un mod de viață de factură rurală bazat pe o experiență colectivă milenară.

La modul strict muzical-coregrafic, viața culturală modernă s-a transformat într-un mod de comunicare estetică de tip reduționist. Au rămas viabile doar câteva genuri artistice: cântecul vocal de joc, cântecul instrumental, iar pe plan coregrafic jocurile tradiționale spectaculare prezentate într-o manieră cosmetizată.

În „sectorul” coregrafic au fost puse în prim plan câteva șabloane stilizate ale unor vechi dansuri locale. Majoritatea producțiilor coregrafice promovate în acest moment sunt alcătuite dintr-un șir de dansuri incluse în cadrul unor suite coregrafice aproape șablonare.

Pe plan artistic, activitatea muzicală s-a degradat foarte mult. În momentul de față, cântecul vocal de joc a ajuns o „marcă” a unor interpreți, așa-numiți specializați, care nu au mai avut șansa să cunoască pulsul vieții rurale (cu specificul ei local). Actualele cântece s-au îndepărtat mult de forma constructivă a cântecului originar. În cel mai bun caz ele mai includ unele formule ritmico-melodice din vechile cântece tradiționale, module muzicale artificializate îmbinate în diverse moduri. Această manieră de cântat a dus la o uniformizare evidentă a tiparelor melodice. Construcțiile muzicale actuale au devenit stereotipuri, ele fiind lipsite de originalitate sau uneori devenind chiar deranjante pe plan estetic.

„Generația” mai recentă a *producătorilor* de creații (numite a fi) folclorice nu mai are nimic comun cu activitatea artistică tradițională anterioară, bine ancorată în fondul muzical originar de factură etnică sau chiar locală. În cadrul alambicului artistic actual, melodiile populare mai recente au căpătat alte forme de exprimare muzicală (vezi manelele) sau au rămas melodii cu vagi nuanțe folclorice, alcătuite în mod pueril. În acest caz, pe plan strict muzical, cea mai afectată componentă muzicală a fost linia melodică a cântecului, alcătuirea ei fiind făcută într-un mod simplist, macanicist sau neprofesional.

Acest model de activitate culturală este întâlnit la toate genurile artistice din cadrul activităților de divertisment. Practica artistică din spațiul folcloric a copiat modelul manifestărilor culturale facile în care creațiile artistice devin producții de serie cu o viață scurtă, aruncate pe piață de industria muzicală de consum.

În căutarea elementului spectacular „surpriză”, în mediul artistic, s-au făcut și diverse manifestări culturale de tip *melanj*, încercări novatoare de comunicare artistică în care diverse stiluri de interpretare muzicală s-au amestecat în cadrul unor genuri muzicale greu de catalogat. Multe din aceste producții artistice audio-video conțin chiar exprimări suburbane, triviale care caută să exacerbeze efectul surpriză al acestor prezentări de divertisment. Exemple de acest fel se pot întâlni la orice oră (a se vedea programele de televiziune: Hora TV, Taraf, etc.).

Cel mai trist aspect al acestei degradingolade culturale este legat de starea debusolată a publicului consumator. Modurile facile sub care sunt prezentate creațiile artistice actuale au determinat formarea unui public pasiv și superficial, care nu mai este capabil să aprecieze comparativ valorile spirituale de nonvalori. Actul cultural s-a demonetizat profund, devenind o anexă banală a vieții cotidiene. Construcția sa mediocră a fost acceptată și preluată în mod necondiționat de auditoriu.

Acest fenomen de aculturalizare nu este singular. El s-a răsfrânt asupra întregului evantai al genurilor muzicale, afectând implicit și manifestările folclorice.

În mod punctual, creațiile folclorice actuale au fost golate de mesajul lor ideatic avut inițial. În prezent, ele sunt construite muzical într-un mod stângaci și nu mai creează acea stare emoțională și afectivă care să le asigure perenitatea. Nu întâmplător, astfel de producții facile nu rămân deloc în memoria colectivă, deoarece nu au o „ofertă” valorică prin care să poată exista temporar în circuitul vieții artistice.

Având în vedere aspectele evolutive ale vieții culturale contemporane, s-ar putea ca în viitorul apropiat manifestările culturale artistice să nu mai aibă prea multă tangență cu „zestrea” trecutului.

## **Cultura tradițională, de la dimensiunea etnografică la reflectarea audiovizuală**

prof. univ. dr. habil. Gabriela Rusu-Păsărin, Universitatea din Craiova,  
realizator emisiuni în structura centrală  
a Departamentului Studiourilor Teritoriale,  
Societatea Română de Radiodifuziune

Tema propusă spre dezbateri este o temă de stringentă actualitate în condițiile în care globalizarea este un proces evident, iar imixtiunile modernismului în lumea rurală sunt din ce în ce mai virulente. Este ceea ce se răsfrânge și în mediatizarea vieții sociale prin radio și televiziune. În acest context rolul radioului public și al televiziunii publice este de protejare a tradiției și de repunere în cadrele actualității atât a sărbătorilor populare, care sunt încă respectate chiar și numai datorită caracterului lor comunitar, cât și de reconstituire a ceremonialurilor existențiale prin conceperea și elaborarea unor spectacole tematice transmise în direct sau înregistrate la posturile regionale ale celor două societăți media.

Este și proiectul pe care l-am concretizat în audiovizual timp de trei decenii, realizând spectacole tematice transmise la Radio România Regional, posturile teritoriale ale Societății Române de Radiodifuziune, la Studioul Teritorial TVR Craiova și TVR3, posturile al Societății Române de Televiziune. Prin colaborarea între SRR și MTVA, Radioteleviziunea ungară, emisiunile în limba română, producțiile au fost transmise și în cadrul programelor radiofonice ale acestei corporații media. Astfel impactul acestor spectacole a fost dublu, național și internațional.

Promovarea patrimoniului imaterial a fost și va fi posibilă, în parametri valorici, preponderent (uneori chiar exclusiv) în audiovizualul public românesc, cu prioritate la posturile regionale. Este un rezultat al specificului posturilor publice, cel ce impune respectarea și promovarea caracterului de serviciu public de radio, a misiunilor și viziunii corporatiste în respectul deplin al deontologiei profesionale.

Produsele mediatice astfel concepute, elaborate și transmise se circumscriu viziunii corporației: a fi cel mai credibil și eficient mijloc de informare și formare a publicului, detașându-se semnificativ de viziunea posturilor private concurente axate pe informare și divertisment (în numele unei largi accesibilități).

Se susține astfel misiunea audiovizualului public prin toate canalele sale și prin posturile regionale și locale de a oferi produse informative, culturale, educative și de divertisment pentru toate categoriile de public cu scopul de transmitere promptă și cu profesionalism a informației de interes național și regional. Se impun astfel valorile și principiile fundamentale ale audiovizualului public, asumate susținut în plan regional de studiourile regionale și locale: credibilitatea, calitatea, independența, respectul față de public, creativitatea.

Studiourile regionale ale audiovizualului public sunt poluri de interes, care fidelizează un public dornic de receptare a specificului regional în domeniile socio-economic, politic și de cultură, precum și a informației de proximitate.

Ținta comunicățională a proiectului, în care am realizat regia și scenariul, a fost de sensibilizare a publicului radiofonic și televizual la valorile culturii tradiționale reprezentate

în sărbătorile populare și în secvențele rituale ale ceremonialurilor existențiale. Ne vom raporta la trei spectacole din acest proiect: *Nuntă de pomină la olteni* (aprilie, 2017), *N-auzirăți de-un oltean* (martie 2018) și *Trecu anu' cu olteanu'* (4 aprilie 2019 și reluat în 29 mai 2019). Spectacolele au fost susținute de Ansamblul folcloric „Maria Tănase” pe scena Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova. Spectacolele „premieră” din ultimii ani au fost circumscrise calendarului popular românesc, prezentând obiceiuri populare și sărbătorile populare de peste an.

Obiectivele proiectului au vizat reconstituirea cadrului performării care trebuie să respecte autenticitatea faptului înregistrat, recuperarea variantei primare și completarea cu descrierea tendințelor de transformare a cadrelor inițiale sub presiunea socialului.

Spectacolul *Nuntă de pomină la olteni* a pus în evidență nu numai scenariul complex al unei nunți din Oltenia, ci și expresivitatea membrilor ansamblului folcloric, aceia care și-au asumat rolul de actanți ai scenariului și s-au manifestat ca adevărați actori, intrând în rol și producând tentația identificării de rol a spectatorilor, radioascultătorilor și telespectatorilor. Pentru că atât generația vârstică, cât și cea matură au putut să ”revadă” nunțile la care au participat, iar generația tânără a apreciat spectacolul nunții de altădată, chiar dacă reiterarea scenariului va avea vădite imixtiuni ale modernismului.

O rigoare de regie a fost prezentarea membrilor ansamblului în costume populare diverse din zona Olteniei, abdicând de la imaginea cunoscută a unui ansamblu de a avea costume identice. A fost intenția de a prezenta varietatea de modele și culori, armonia cromatică și gustul estetic al femeilor care au cusut și țesut piesele de costum popular.



Eficacitatea simbolică a ritului impune susținerea în spațiul public a unor personaje și nuclee narative în cheia spectacolului restitativ pentru obținerea adeziunii comunității la ceea ce a reprezentat tradiția. Ceremonialurile existențiale (în special nunta) au abandonat treptat structura și semnificațiile primare ale actorilor și funcțiilor specifice și au extrapolat acele

aspecte care au fost considerate elemente de specificitate pentru zona sau comunitatea unde se practică, respectând și rigorile de timp și spațiu radiofonic, televizual și scenic.

Învelitul miresei, ruptul colacului în capul miresei, ca secvențe rituale, sau scene care se circumscriu credinței populare (așezatul mirilor pe doi saci legați pentru a rămâne toată viața legați ca în prima zi) au fost puse în scenă în mod expresiv, televiziunea având un rol decisiv în surprinderea imaginilor reprezentative pentru intenția regizorală și a scenariului spectacolului.







Învelitul miresei. Foto: din arhiva Ansamblului folcloric „Maria Tănase”



Așezarea mirilor pe doi saci. Foto: din arhiva Ansamblului folcloric „Maria Tănase”

*Primitul miresei pe pânză*<sup>1</sup> este un obicei uitat și readus în plan public prin medierea ritualică, prin secvență scenarizată pusă în scenă și transmisă simultan în emisiunea radiofonică și de televiziune. Este o receptare din trei perspective: receptarea directă de către spectator, receptarea mediată radiofonic cu axare pe secvențele auditive (muzicale și explicitare) și receptare televizuală prin filmările de plan general și de prim plan pentru vizualizarea detaliilor despre care se fac explicitările. Scenariul a avut în vedere cele trei perspective pentru receptarea mediată simultană.

Primirea miresei pe pânză se constituie într-un obicei ce evidențiază prezența activă, plină de sensuri a personajelor care au rol și funcție simbolică în contextul grupului familial: soacra și viitoarea noră. Alternarea secvențelor cu conotații umoristice cu mesaje încărcate de sobrietate și purtătoare de simboluri ale sacrului asigură tensiunea discursului și viabilitatea obiceiului.

Dincolo de spectacolul evenimentului, rămâne lăudabilă atitudinea de reconstituire a actelor rituale cu explicitarea rolului lor în comportamentul comunitar. Aceasta a fost țința prioritară și în același registru s-a transmis contextualizarea radiofonică și televizuală.



---

<sup>1</sup> Obicei reconstituit de Aurelia Popescu-Preda la Calafat-Dăbuleni și scenarizat de Ansamblul de datini și obiceiuri *Dor călător* din Craiova.



Primitul miresei pe pânză. Foto: din arhiva Ansamblului folcloric „Maria Tănase”

Mediatizarea unei sărbători populare prin mass-media nu reprezintă o formă de cunoaștere complexă, ci doar un mijloc de familiarizare a publicului cu întâmplările comunității (Robert Park). J. Carey a propus un model „ritualist” al comunicării de masă, în care presa este văzută ca o instanță „creatoare” de realitate și generatoare a unui forum, în care sunt menținute sau schimbate diverse modele culturale ale realității. Indiferent de formele pe care le va avea noua realitate mediatică a sărbătorii, comunicarea mediatică va crea o comuniune „ritualică” între participanții la interacțiunile comunicaționale. Se va constitui astfel un spațiu de păstrare și de creare a identității de grup într-o lume receptivă la logica narativă dublată de logica simbolică.

Spectacolul *Trecu anu' cu olteanu'* (a avut ca secvență reper sărbătoarea Sfântul Gheorghe așa cum se mai practică în Plaiul Cloșani. Publicul a receptat atât simbolistica recuzitei, cât și secvențele incantațiilor rostite în cadrul obiceiului, expresivitatea actanților și alternanța momentelor informaționale cu cele muzicale, toate susținând imaginea de ansamblu a sărbătorii populare.





Colacul de Sângiorz. Foto: arhiva Ansamblului folcloric „Maria Tănase”

Ceea ce menține și azi interesul pentru acest domeniu de investigare (lumea rurală) este tocmai ritualizarea vieții, dramaturgia socială și identitățile de rol.

Apartenența la mediul rural a fost și a rămas un titlu de noblețe. Se făceau astfel referiri la normele de comportament comunitar bazate pe respect, bună-cuviință, decență și un fond arhetipal definitoriu. Este mediul unde a funcționat și încă mai funcționează identitățile de rol „obținute prin procese de etichetare sau auto-categorizare (individul se auto-definește ca membru al unei categorii sociale concrete și acționează în consecință)”<sup>2</sup>.

Este o dramaturgie socială care impune o lectură dramaturgică a fenomenului social, cultural, istoric.

A fost și intenția noastră ca în cadrul spectacolului tematic *N-auzirăți de-un oltean*, spectacol susținut pe scena Teatrului Național ”Marin Sorescu” din Craiova cu ocazia Zilei Olteniei la 21 martie 2018 să prezentăm o clacă așa cum se desfășura altădată în satele din Oltenia. Gastronomiă tradițională (preparate culinare speciale pentru această întâlnire comunitară, gogoșile, vinul) și recuzita au fost elemente esențiale ale scenariului și cadrului scenografic.

---

<sup>2</sup> Melinda Dincă, *Sociologia identității sau Despre Identitatea socială și Socialul Identității*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2008, p. 75.



Participarea copiilor la clacă a fost un detaliu care a făcut plăcerea revederii jovialității și bucuriei celor ce reprezintă martorii de ieri și de azi la un scenariu reiterat al clăcii de odinioară.



Foto: din arhiva Ansamblului folcloric „Maria Tănase”

Procesul tehnologic al comunicării de masă transmite un mesaj imperativ prin tehnici persuasive: „un mesaj de consum al mesajului de decupare și de spectacularizare, [...] de punere în valoare a informației ca marfă” (Baudrillard, Jean, *Societatea de consum. Mituri și structuri*. Traducere de Alexandru Matei. Prefață de Ciprian Mihali, Editura Comunicare.ro, București, 2005, p.156). Este un scop vechi și totuși actual al mass-mediei, un serviciu făcut promovării faptelor de cultură, dar și un deserviciu prin accentuarea spectacularizării acestora.

Respectarea unui echilibru între recuperarea aspectelor inedite de etnografie și folclor și spectaculozitatea redării scenice este o rigoare ce ar trebui să fie în atenția producătorilor de spectacole restitutive folclorice. Prin mimică și gestică (reperabile prin prim cadru în televizual și prin rostirea dramaturgică la microfon) se pot crea momente de receptare potențate de umor și jovialitate. Redăm câteva cadre din spectacolul *Trecu anu' cu olteanu'*.









Foto: din arhiva Ansamblului folcloric „Maria Tănase”

Transmiterea simultană la radio și televiziune, susținerea spectacolului în fața sălii arhipline a Teatrului Național ”Marin Sorescu” au asigurat receptarea mediatică a unor secvențe care au activat memoria afectivă a publicului divers, elementele de identificare a mediatizării fiind evidente: prezența în cadru general a cameramanului și a aparatul de radio cu antena -praz au creat imaginea transiterii în timp real a evenimentului, ceea ce a susținut și sentimentul de co-participare televizuală și radiofonică.



Foto: arhiva Ansamblului folcloric „Maria Tănase”

*Cultura tradițională de la dimensiunea etnografică la reflectarea audiovizuală este proiectul pe care l-am realizat timp de trei decenii în radio și televiziune și pe care îl continuăm. Spectacolul *Iote vara oltenească!*, programat pentru data de 3 aprilie 2020, din*

motive de pandemie, a fost reprogramat pentru data de 8 decembrie 2020. Sperăm că va avea același impact la public și că se va constitui într-o nouă producție de arhivă a televiziunii publice și a radioului public, argument al strădaniei de a restitui datini și obiceiuri specifice anotimpului, chiar dacă va fi iarnă, când în scenă va fi ilustrată vara oltenască. Dar știm, iarna nu-i ca vara!

## **Datini, obiceiuri și tradiții hibride, între spectacular și practica social obișnuită în contemporaneitate**

dr. Petronela-Luminița Tucă,  
c.d.a., Universitatea „Valahia” din Târgoviște

*Datină, obicei, tradiție* – sunt substantive comune utilizate, deseori, cu același sens atunci când citim un articol în presa cotidiană. Sunt situații în care jurnaliștii apelează la utilizarea alternativă a cuvintelor precizate pentru a preveni repetiția, fără a se ține cont permanent că ar putea exista vreo deosebire între cei trei termeni. De aici se pune, firesc, întrebarea: *Care este modul în care oglindește mass-media, în edițiile online, datina, obiceiul și tradiția? În schimb, tot ce întâlnim sub „umbrela” tradiționalului este autentic sau reprezintă un produs hibrid?*

Pentru a răspunde acestor întrebări, am ales ca obiect de studiu un teren neconvențional, însă tot mai prezent în ceea ce privește accesibilitatea surselor de informare: mediul online – reprezentat de edițiile electronice ale unor publicații. Am apelat la cercetarea diacronică, dar și la cea sincronică, fiind interesată și de dinamismul faptelor cercetate. Precizez că am selectat majoritatea textelor din segmentul anului 2019, cu excepția unui articol publicat în anul 2009.

*Dicționarul explicativ al limbii române*<sup>3</sup> definește *datina* drept un „obicei păstrat din vechime, consacrat prin tradiție, caracteristic pentru o colectivitate”<sup>4</sup>, atribuindu-i sinonimele: „tradiție, uzanță”<sup>5</sup>, precum și sensul de „regulă, tipic”<sup>6</sup>. *Obiceiul*, în înțelesul său sociologic, după cum se face precizarea, este definit de același *Dicționar explicativ al limbii române* ca „mod tradițional de comportare caracteristic unui popor, unui grup social; datină, tradiție, uzanță, uz, rânduială”<sup>7</sup>, respectiv o „lege nescrisă, drept sau obligație statornicite prin tradiție”<sup>8</sup>, cu sensul juridic de „cutumă”<sup>9</sup> adică „*obiceiul pământului* - denumire specifică dată cutumei în Țările Române în Evul Mediu”<sup>10</sup>. *Tradiția*, în schimb, este prezentată ca un „ansamblu de concepții, de obiceiuri, de datini și de credințe care se statornicesc istoricește în cadrul unor grupuri sociale sau naționale și care se transmite (prin viu grai) din generație în generație, constituind pentru fiecare grup social trăsătura lui specifică”<sup>11</sup>, termenul devenind

---

<sup>3</sup> \*\*\* *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 260.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 706.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 1101.

sinonim cu „obicei, uzanță; datină”<sup>12</sup>, respectiv „informație (reală sau legendară) privitoare la fapte ori evenimente din trecut, transmisă oral de-a lungul timpului”<sup>13</sup>.

Am putea să definim *datina* într-un mod mai accesibil: tot ce se practică după anumite reguli din vechime, cu sensul de moștenire, iar *obiceiul* ca pe totalitatea manifestărilor desfășurate cu un anumit prilej, o uzanță sau o rânduială.

Cuvântul *tradiție*, definit de Jean Cuisenier, „vine din latinescul «traditia», derivat al verbului «trudere», ceea ce înseamnă «a da mai departe», «a transmite». (...) Dar bunul transmis poate să nu fie unul de ordin material. Poate fi o învățătură, spre pildă, ori un obicei”<sup>14</sup>. Dacă ne referim la termenul *tradiție populară*, putem vorbi despre un „mod de transmitere și însușire a cunoștințelor, practicilor și valorilor curente într-un anume tip de societate, cultural determinată și istoric datată, societate pe care unii o numesc din acest motiv și fără analize suplimentare, «societate tradițională.»”<sup>15</sup>.

Explorând mass-media din perimetrul online, am constatat că majoritatea articolelor care aduc în atenția publicului *datini, obiceiuri și tradiții* prezintă o serie de manifestări artistice de tip festival, adică reprezentații cu un program variat și cu un pronunțat caracter festiv”.

Studiind mai multe articole de acest tip, am ajuns la concluzia că unele schimburi culturale prezentate drept tradiții populare originale sunt, la bază, „constructe artificiale recente”<sup>16</sup>, subiecte care sunt așezate chiar și la temelia fondării, apoi a perpetuării unor elemente care țin de identitatea națională, referindu-ne, la diferite segmente, precum cel gastronomic sau la unele care țin de domeniul muzical. Spectacolele „folclorice” – care au în cuprins muzică populară - mai ales cele oferite în mod gratuit publicului, au devenit modalități de petrecere a timpului liber, transformându-se în practici sociale obișnuite. Mutate din hotarele satelor, datinile sunt desacralizate, își pierd funcțiile ritualice și sunt investite cu alte funcții: spectaculare. Pe de altă parte, manifestări al căror subiect este unul de simț comun primesc veșminte noi: se transformă în tradiții populare în rândul comunităților care le adoptă. În ceea ce privește reflectarea lor în mass-media, putem constata că sunt cazuri în care documentarea sumară generează metehne. Lipsa terenului, a surselor de documentare determină perpetuarea unor informații eronate care, o dată pornite, declanșează efectul de bumerang, decapitând cultural în special publicul neavizat care preia informația drept una veridică.

### Referințe bibliografice:

Bonte, Pierre; Izard, Michel, *Dicționar de etnologie și antropologie*, ediția a II-a, Polirom, 2007.

Cuisenier, Jean, *Tradiția populară*, traducere de Nora Rebreanu Sava, Editura Casa Cărții de Știință, 2005.

Chiriac, Corina, *Obiceiuri de Sf. Andrei la români! Cum nu lași spiritele să intre în casă! Ce trebuie să faci*, 30 noiembrie, 2019, articol disponibil la adresa:

<https://www.capital.ro/obiceiuri-de-sf-andrei-la-romani-cum-nu-lasi-spiritele-sa-intre-in-casa-ce-trebuie-sa-faci.html>, site accesat la 11.10.2020.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Cuisenier, Jean, *Tradiția populară*, traducere de Nora Rebreanu Sava, Editura Casa Cărții de Știință, 2005, p. 8.

<sup>15</sup> Cuisenier, Jean, *op.cit.*, p. 89.

<sup>16</sup> Cuisenier, Jean, *Tradiția populară*, traducere de Nora Rebreanu Sava, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2005, p. 91.

- \*\*\* *Dicționarul Explicativ al Limbii Române*, ediția a II-a, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.
- \*\*\* *Festival de datini în Galați. Peste 300 de colindători îmbrăcați în costume populare*, 23 decembrie 2019, articol disponibil la adresa: <https://stirileprotv.ro/stiri/actualitate/festivalul-de-datini-si-traditii-din-galati-au-participat-300-de-colindatori.html> , site accesat la 11.10. 2020.
- Nițulescu, Gabriel, *Festival de datini și obiceiuri de Crăciun și Anul Nou*, în *Reporter Global*, 14 decembrie 2019, articol disponibil la adresa: <https://reporterglobal.ro/festival-de-datini-si-obiceiuri-de-craciun-si-anul-nou/> , site accesat la 11.10.2020.
- Oprîșan, Horia Barbu, *Teatrul popular românesc*, Editura Meridiane, București, 1987, p. 15.
- Tucă, Petronela-Luminița, Iancu Jianu - o perspectivă asupra construirii eroului, vol . 1, Editura Etnologică, București, 2019, p. 160.
- \*\*\* *Valea Doftanei: Festivalul Cascavelei, produse traditionale si atmosfera incendiara*, disponibil la adresa: <https://www.primarph.ro/valea-doftanei-festivalul-cascavelei-produse-traditionale-si-atmosfera-incendiara/> , site accesat la 11.10.2020.

## Hibridizarea transmiterii culturii populare prin mass-media

Aurelian Popa-Stavri,  
realizator,  
Societatea Română de Radiodifuziune

### Definirea termenilor și scurte asocieri cu domeniul culturii populare

Termenul hibridizare este propriu fizicii cuantice și se referă la „contopirea orbitalilor atomici în așa numiții orbital hibridi, care au energii, forme, diferite decât orbitalii atomici de la care provin, astfel încât aranjarea perechilor de electroni să fie propice pentru formarea de legături chimice, conform teoriei legăturii de valență. Deși teoria hibridizării este asociată cu teoria repulsiei perechilor de electroni din stratul de valență, cele două concepții nu sunt de fapt înrudite”. Chiar dacă *hibridizare* nu este același fenomen cu *hibridare*, definiția celui de al doilea termen înrudit deschide mai mult posibilitatea explorării, studierii, prin comparație, a proceselor sociale, artistice, de mentalitate, de schimbare sau de pierdere parțială sau totală a unei practici, a unui stil, a unui gen sau a unei specii din domeniul culturii populare, fie ea meșteșugărești etnografice fie folclorice. *Hibridarea* se referă la „un organism provenit din încrucișarea a doi indivizi de specii, de soiuri, de genuri sau de rase diferite. Adjectival figurativ, se întrebuințează vorbind despre realizări, idei, fapte cu înțelesul de alcătuire din elemente disparate, în unele cazuri o alcătuire lipsită de armonie. Termenul provine din franceză, *hybride*, și latină, *hybrid*”. Alte definiții pentru *hibridare*: „încrucișarea naturală sau artificială, sexuală sau vegetativă a doi indivizi de specii, soiuri, rase diferite; corcit. Substantivat în expresia *hibrid de viță de vie* cu sensul de producție de slabă calitate. Despre idei, fapte hibride se mai spune că sunt alcătuite din elemente nepotrivite, disparate, (lucru, obiect, fenomen) lipsit(-e) de armonie<sup>17</sup>; efecte hibride, false virtuozități de versificație, (melo-ritmice, încrângături de armonie nespecifice, greoaie, inadecvate sau necaracteristice în

---

<sup>17</sup> În paranteză, adăugirile noastre în interiorul citatului definițiilor.

comparație cu practica muzicală a zonei, texte sau versificații de certă influență cărturărească, sau foarte convenționale, zise *de poză* și fără emoție). Se mai referă la hibridul de structură (un amestec inadecvat de stiluri melo-ritmice, de materii de lucru și combinații în arta populară, ce conduc către aspecte de superficialitate în lucru, în execuția materială ce caracterizează uneori producția artizanală de serie sau interpretativ artistică, producții desprinse de necesitățile spirituale și funcțiile practice, vitale, ce le-au determinat apariția). Deasemenea se pot întâlni fenomene sau lucruri hibride în formă, (în manifestare și existență). (Forma materială a obiectului hibrid văzut-pipăit, este prima care ne atrage atenția, instantaneu, dar în cazul producerii folclorului, forma hibridă se descoperă în timp ce fenomenul se desfășoară înaintea noastră). *Hibridarea* se mai referă la contopirea hibridă între două lucruri, fenomene, producții, adică nepotrivită, scăzută în valoare. Hibrid mai poate însemna metis (în folclor, se întrebuintează termenul *metisare* cu referire la fenomenul *de metisare* în urma influențării ca act constant, împlinit într-o piesă sau un grup de piese de muzică tradițională, acest fenomen având un corespondent relativ adecvat în fenomenul existenței *suprafețelor de contact*<sup>18</sup> comune pieselor folclorice ale unei etnii și ale alteia, conlocuitoare). Despre idei, fapte, acestea pot fi hibride, cu înțelesul că sunt formate din elemente luate la întâmplare, asamblate incorect (greșit sau nearmonios, greu de acceptat sau de primit – de ascultat, de privit –, cu satisfacție asamblarea lor, pentru că elementele rămân dispartate vizibil în noua ipostază combinatorie, surprind neplăcut, sar în ochi, rămân, oricum le-am vedea sau auzi, nefirești, nenaturale, în componența unui hibrid, lucru nereușit, deranjant pentru cunoscători. De aici, sentimentul de falsitate, de impostură materială sau funcțională a obiectului, de kich. De pildă, când un grup de dansatori din Oltenia, îmbrăcați în costume tradiționale, se mișcă pe un dans popular din alt continent, cu gesturi, poziționare separată a dansatorilor<sup>19</sup> și coregrafie străină dansurilor asimilate în spațiul autohton). Hibrid poate fi similar cu bastard, deasemenea cu un produs care aparține la două tehnologii, categorii, clase diferite. Un lucru (de artă populară) sau un fenomen (folcloric, funcțional și presupus artistic) din elemente eterogene, dispartate, dovedind lipsă de unitate, de armonie. Există în vorbire, cuvinte hibride, numite așa de lingviști pentru a defini, a individualiza cuvinte formate prin contaminare sau încrucișare: geo-politică, neo-modernism. Hibrid mai poate însemna corcit, corcitură, care provine din hibridare: puietii hibridi, figurativ, despre concepții, idei, fapte, care sunt alcătuite din elemente dispartate, nelegate organic. De comparat cu șubred, lucru prost, urât, construcție hibridă. Din acest paragraf putem concluziona și previzualiza existența și frecvența mare a cazurilor de hibridare și hibridizare atât în domeniul fizicii, al materialității dar și al culturii populare.

### **Transmiterea culturii populare**

Variabilitatea, inconstanța, schimbările intervenite în tipurile de transmitere a culturii populare influențează organic, structural, în formă și conținut ideatic-artistic, însăși cultura populară. Nu putem concepe o cultură populară izolată complet de celelalte culturi, dar nici nu pot lipsi pe glob, sau nu putem elimina, diferențele de practici populare, de mentalități, de abordări, de forme și stiluri, datorate unor condiționări geografice, climatice, istorice, economic-politice, sau ca urmare a legităților proprii limbii vorbite și trăsăturilor culturale seculare sau milenare, și a constanțelor psiho-fizice ale unei populații dintr-un areal relativ omogen, definibil și delimitat. Întotdeauna s-au produs schimburi, împrumuturi, influențări între culturi, uneori fiind organic asimilate, alteori acestea au condus la transformări profunde, la schimbări structurale ale culturii unor popoare dar și la produse pseudoculturale

---

<sup>18</sup> Termen folosit de Speranța Rădulescu, etnomuzicolog.

<sup>19</sup> Fără măcar să se țină de mâini, dansând în poziționare dispersată a persoanelor, deși simetrică.

de imitație, mimetism de forme fără un conținut semnificativ artistic sau emoțional, sentimental.

Ne putem referi la acele cântece de lume de la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX ce amestecau limba de origine a fanarioșilor cu unele cuvinte românești abea învățate de ei, pe care Ion Luca Caragiale le caracteriza în temeni foarte severi. Obturată era în multe cazuri, nu numai limba, comunicarea strictă, verbală, ci și înțelesul, sensul acelor vaiete sonorizate greu de acceptat pentru auzul obișnuit cu șlagărele muzicii de operă și operetă aduse de trupele străine în Principate, în mijlocul aristocrației vremii, care s-a înconjurat și a atras cu precădere intelectuali, artiști, cronicari și scriitori de calitate, filofrancezi sau germanofili precum Claymoor, Marsillac, Grigore Ventura, Nicolae Filimon<sup>20</sup>, prinre ei și o seamă de cântăreți, cântărețe și chiar lăutari care au preluat în repertoriul lor melodiile din folclorul altor etnii și popoare (valsuri, serenade, tarantele, ceardașuri, marșuri, polci, mazurci, precum și ariile la modă în Europa).

În mediul sătec păstrător de tradiție, transmiterea culturii populare este orală, chiar procedeele sau momentele favorabile creației au rădăcini în această oralitate, ce presupune îndelungă și continuă viețuire în mediul rural motivant și admirativ față de frumosul prelucrării, modelării și împodobirii materiilor fizice (lut, lemn, piatră, fir vegetal, culori tinctoriale, sticlă glazurată, cocă – în cazul pâinii de ceremonial ) dar și a prelucrării, modelării artistice în cântec, dans, literatură populară. Cu totul alta este transmiterea culturii populare în mediile cărturărești care domină cultura orășenească. Transmiterea este condiționată de alte contexte economico-sociale, de alte relații de producție, de cerere și ofertă, de alte preocupări dominante, specifice breslelor și meseriilor moderne, sunt deasemenea condiționate de presiunea specializării muzicale, coregrafice, literare, meșteșugărești din necesități de câștig prin practicarea sistematică a acestor îndeletniciri. Avem în aceste cazuri o serie de fenomene de hibridizare precum renunțarea la o parte din funcțiile ceremonial-rituale ale unor melodii, și interpretarea lor din necesități de spectacol, de acompaniere la baluri, sindrofii, zaiafeturi, petreceri, la târguri și la zile de sărbătoare.

Accentul nu mai cade pe modelul melo-ritmic tradițional din vatra de unde provin piesele muzicale, ci pe adaptarea interpretării la momentele de atenție sau de absență a acesteia, din partea publicului sau asistenței. Faptul dă prilej muzicantului să cânte mai puțin controlat decât era el de mesenii de la nunta tradițională, să cânte mai liber, neîncorsetat, astfel că introduce și alte melodii, alte improvizații, sonorități care să placă, și mai ales, să epateze prin efecte sonore și virtuozitate. El primește răsplata de la comanditar în funcție de *noutatea repertoriului*, de *surprizele plăcute auditiv prin diverse efecte sonore*, de *sclipitoarea rapiditate a execuției*, de *tăria sonorității* și nu de autenticitatea interpretării, de caracterul ei original, de sensibilitatea ce caracterizează comunicarea actului artistic în comunitățile păstrătoare de tradiții strămoșești. Suntem astfel în pragul a ceea ce am numi amatorismul și mimetismul duzinelor de lăutari din care desigur, cu vremea, s-au cernut valorile și acestea au determinat chiar un stil anume, cel românesc-lăutăresc de oraș.

### **Hibridizarea culturii populare prin mass-media**

Este știut că existența *manuscriselor și a publicațiilor* (ziare cotidiene, reviste, partituri de melodii, albume muzicale, albume de artă, fotografii) au înregistrat anumite repertorii inclusiv folclorice, au impulsionat imitațiile și creația în stil popular, au democratizat actul artistic cu valențe sociale, au dat suport profesiilor liberale ca și acelor artiști angajați, în secolul XIX, fie ai boierului, fie ai domnitorului, fie ai primelor instituții muzicale sau de artă meșteșugărească (de pildă, în construcții de case și conace în stil, în

---

<sup>20</sup> Viorel Cosma, București, citadela seculară a lăutarilor (1550-1950).



mobilitatea și decorarea lor). Totodată, funcțiile folclorului și ale artei populare meșteșugărești au devenit preponderent estetice, și-au aglomerat arnamentația sau au pierdut-o pe cea specifică. În domeniul partiturilor, muzica tradițională a devenit obiect de salon muzical artistic, interpretată la pian, uneori, rar, însoțită vocal. Abia sub influența curentelor din sec XIX favorabile culturii naționale, a început să se manifeste interesul pentru acuratețea folclorică, pentru modelul folcloric, pentru valențele limbii populare și a muzicii care este numită în epocă, națională, cu un termen generic ce cuprindea nu numai piese de origine folclorică, doine și melodii de dans, ci inclusiv primele *romanțe*, *cântece* și *arii compuse* pe versuri în limba țării. Cum se poate observa, câștigul cultural, creșterea în artă, era însoțită și de unele aspecte hibride, amestec de genuri cvasifolclorice cu primele specii muzicale culte incipiente.

Existența *flașnetelor* cu repertoriul occidental a îmbogățit orizontul apercetiv al publicului, atrăgând firească, mulți oameni care până atunci nu cunoșteau decât parte din producțiile folclorice sătești și unele cântece de lume (mai ales cele de petrecere, la masă, de sărbători).

Un impact deosebit, din ce în ce mai puternic, constant în creștere, și posibil acoperitor al repertoriului așa zis național, mai ales în mediul orășenesc, la începutul secolului al XX-lea și până la jumătatea lui, l-a avut comercializarea pe scară largă a *gramofoanelor*, a *patefoanelor*, apoi a *pick-up-urilor* cu *discurile de ebonită* și a celor de *vinil*. Orașul s-a distanțat astfel mult, prin abundența produselor culturale ale occidentului și ale celor din rândul muzicii ușoare, față de mediul rural care continua să păstreze muzica, portul și recuzita tradiționale, obiectele meșteșugărești de mobilier, de gospodărie, covoarele, scoarțele, să întrețină casele bătrânești, cu stâlpii originali și pridvoarele cu lemn traforat. Încă nu proliferaseră obiectele artizanale la târguri și în piețe. În perioada interbelică radioul difuza melodii și arii naționale, concertele filarmonicii și ale simfonicei radio erau în prim plan, alături de muzica ușoară care domina programele.

Interpreta Lucreția Ciobanu precum și Dumitru D. Stancu ne-au relatat faptul că muzica populară se difuza destul de puțin, mai ales în execuția tarafurilor și orchestrelor bucureștene Sibiceanu, Petrică Moțoi, folclorul sătesc fiind prezent în emisiunile Ora satului, dar și în cele datorate unor seriale precum Universitatea Radio și a unor proiecte, cum a fost cel dedicat cântecelor de lume din Spitalul Amurului sau Cântătorul dorului de Anton Pann. Muzica populară românească era însă sistematic prezentă prin prelucrările și compozițiile originale corale și orchestrale, în unele rapsodii, suite, simfonice și în unele opere bazate pe subiecte din viața satului românesc. Creațiile lui Gheorghe Dima, Gheorghe Cucu, Ioan D. Chirescu, Dumitru Georgescu Kiriac, Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Marțian Negrea sunt în *stil* sau în *caracter popular* cu valorificarea procedeeleor componistice moderne. A fost genul predilect de valorificare a folclorului românesc. Prin creațiile lui George Enescu și contemporanii săi, s-a reușit aliajul din ce în ce mai organic al formelor și genurilor din folclor cu cuceririle de limbaj ale muzicii destinată cu precădere concertelor și spectacolelor, dar și teatrului muzical. Operele lor, cele mai reușite, reprezintă cazuri de hibridizare cu efecte benefice urmată de *mediatizarea lor radiofonică, discografică și prin partituri*, multe dintre ele devenind nu numai cunoscute dar și faimoase în țară și peste hotare.

Un capitol aparte al hibridizării este ilustrat într-o măsură relativ mică de culegerile efectuate după auz, sau din amintire și publicate de către profesori de muzică, pianişti, violonişti sau dirijori. Unele elemente de stil sau de profil melodic autentic au fost înlocuite cu rezolvări personale, iar în cazuri fericite, talentul acelor muzicieni a continuat într-un mod strălucitor tradiția creației de circulație orală. Exemplu, *Ciocârlia* al cărei autor (de fapt inspirat aranjor melo-ritmic) este considerat Angheluș Dinicu. Ciocârlia este o mică suită folclorică ce înglobează fragmente de sârbă, de doină, de stil baladesc băsmite, de cadențe de

virtuozitate și de surprinzătoare onomatopei melodizate, într-o piesă de factură concertistică. Iată un melanj care trezește încântare, motiv pentru care piesa încheia și încheie și azi multe recitaluri de muzică populară și concerte cu public. Ea este un fericit caz de *hibridizare benefică* deși funcțiile inițiale dispar: cea de reprezentare a cântecului bătrânesc pentru rolul lui educativ, identitar și de destindere, cea de reprezentare coregrafică a sârbei de la hora satului, horă investită cu funcții de consacrare a maturizării fetelor și feciorilor, funcție maritală și de unire sufletească a sătenilor, suite de dans cu încărcătură de ceremonial și ritual, având regulile de comportament știute și răspândite de actanții principali ai horei satului.

Tot în perioada interbelică, spre sfârșitul acesteia, s-a iscat o dispută în rândul personalităților române ale radiofoniei în jurul modalității de difuzare și reprezentare a muzicilor orale (autohtone, românești sau a altor etnii și popoare) la postul de radio. La ele au participat Dimitrie Gusti și Constantin Brăiloiu care au susținut principiul că muzica tradițională sătească nu are nevoie de alte aranjamente și corectări decât cele pe care le execută rapsozii și lăutarii sătești ei înșiși în timpul interpretării și *creației lor ad-hoc*, libere de a asocia în stil, motive melo-ritmice, de a sugera prin susțineri sonore vocale sau prin atingeri de corzi sau prin hang sau sunete de burdui, ( de bas) instrumentale, armonia etc. Desigur, rolul redactorilor nu încetează de a fi cel de selecție valorică în urma cunoașterii profunde a stilurilor și genurilor muzicii autohtone, ea însăși un rezultat al hibridizării pozitive, permissive, pe orizontală, a preferințelor diverselor zone folclorice și etnii conlocuitoare, și diacronic, prin asimilarea achizițiilor și influențelor bizantine, psaltice, orientale laice, în corpusul producțiilor sonore îndătinat, entități artistice cu funcții mai accentuat sau mai estompat ceremonial-rituale, vitale, pentru viața întregii comunități.

Încercând o concluzionare la cele afirmate în precedentul paragraf, există cazuri benefice de hibridizare, însoțite poate, de numeroase încercări, tatonări, amatorisme, alegeri artistice nejustificate, care pot duce în eroare opinia și gustul public, dacă acestea primează sau sunt promovate. Iată de ce, rolul educativ și cultural, informativ și de destindere al programelor mediei audio-vizuale ca și al produselor editoriale de ziare, reviste, manuale, cărți, partituri, culegeri de folclor și artă populară, fotografie, transcrieri, tablete jurnalistice, articole de fond (substanțiale în comentarii avizate), trebuie promovate cu atenție la factorii de hibridizare care pot fi benefici, frânatori sau de-a dreptul negativi, distructivi în expunerea faptelor și produselor de artă populară și de folclor.

Contextul istoric de după 1947 a schimbat profund mentalitatea publică dar și modul de transmitere și de creație folclorică în mediile conservatoare, sătești. Unele schimbări au avut efect pozitiv privind alfabetizarea și accesul la cultură, altele, au dus la ideologizarea și politizarea produselor inteligenței artistice sătești, la îndepărtarea maselor de acele însemne și practici creștine intrate în stilul tradițional de viață al majorității, până în momentul colectivizării.

Rămân de reflectat în demersul nostru jurnalistic, rolul *interpreților*, deja termen ce anunță *hibridizarea personală*, intrată în obișnuință, a muzicii folclorice și a celei populare (ca două fenomene și categorii distincte ale artei populare comerciale, publice), și influența *hibridizării negative* asupra satelor și comunelor, după dispariția resturilor de folclor din mediile de mahala și din cartierele orașelor și înlocuirea acelor resturi cu noile cântece de lume, reprezentative altui tip de societate, altui timp istoric și altor categorii profesionale prezentate în haină artistică de mass-media care nu recurge la expertiza specialiștilor în folclor și artă populară tradițională.

De la necesitate la valoare artistică și spirituală este un drum ca de la pământ la cer. Când cele două se vor uni, atunci se va însănătoși mediul cultural, și vor ieși la suprafață valorile, tradițiile mândriei naționale și cele ale etniilor conlocuitoare.

## Din vatra satului la televizor. Câteva aspecte privind organizarea interpretativă a unui joc popular

CS dr. Cristian Mușă,  
Institutul de Etnografie și Folclor  
„Constantin Brăiloiu”,  
București

Oricare dintre satele românești de odinioară deținea niște bunuri culturale, azi „piese” de patrimoniu, fie că este material, palpabil și vizibil, fie că este imaterial, adică poate fi doar auzit, simțit sau memorat, prin care membrii comunității respective se identificau și își raportau apartenența la un anumit grup etnic, social, cultural etc. Creațiile țărănești, din categoria „imaterialului” (cântece, colinde, jocuri populare, strigături, cunoștințe despre practici magice etc.) erau bunuri comune „folosibile” în momentele potrivite de oricare membru al comunității fiecare având calitatea de creator, purtător și transmițător al patrimoniului respectiv. Unele dintre aceste creații puteau fi interpretate în cadrul unor contexte sociale, ceremoniale și rituale, de multe ori fiind vorba despre aceleași genuri și specii, dar interpretate în contexte diferite căpătau funcții specifice, așa cum, de pildă, un joc popular din repertoriul comun, dar interpretat în contexte ceremoniale și rituale capătă întocmai aceste funcții. Nu putem să nu amintim că au existat și creații speciale interpretate doar în anumite contexte: cântece vocale funerare, cântece vocale ceremoniale de la nuntă sau de la cununa de secerat ș.a. Odată cu punerea în scenă a unor pasaje de viață țărănească, cu aproximativ un secol în urmă, aceste creații au fost supuse unor dezrădăcinări, deșteleniri din locurile în care au fost create, refuncționalizări, reinterpretări și adaptări la noile contexte de prezentare. De exemplu, dacă în vatra satului prin doină țăranul se putea elibera de un surplus de energie negativă, cântând o doină pentru sine, trăindu-și din plin sentimentele, odată dusă pe scenă acea doină a fost „dezgolită” de esența primordială, interpretul transmițând doar creația, fără s-o cearnă din punct de vedere sentimental. Referindu-ne la dansurile populare scoase din context și asamblate pe scenă, acestea au reprezentat o formă majoră de divertisment, spectacol, și, totodată un instrument „sub acoperire” de manipulare.

Astfel de activități scenice, organizate, au luat mai mare amploare începând cu anii '50 ai secolului trecut când, sub influență sovietică, iar apoi sub conducerea lui Nicolae Ceaușescu, au fost create din ce în ce mai mult ansambluri sau grupuri artistice de amatori, așa-ziii „profesioniști” pe care acum îi urmărim pe unele canale de televiziune și care „evoluează” pe scenele din țară. De atunci putem să socotim că pe lângă contextul social și familial a intervenit un al treilea palier de învățare, însușire și transmitere a jocului popular (bineînțelele căpătând și alte funcții după cum am exemplificat), anume acela reglementat instituțional<sup>21</sup>. De asemenea, a avut loc o decontextualizare generală a jocului popular, acesta fiind scos din mediul performativ și din contextele ceremoniale, rituale sau comune ale comunităților rurale. În cadrul instituțiilor de instruire culturală, de orice fel au fost, de la învățarea și transmiterea tradițională s-a trecut la reorganizarea jocului astfel încât să se potrivească legilor scenice și să satisfacă dorința de divertisment a privitorilor aflați în fața scenei sau a micilor ecrane. Până în anii '90 a fost perioada de glorie a ansamblurilor folclorice, înființate aproape în toate cătunele, satele și orașele țării, chiar și fabricile și

---

<sup>21</sup> Contexte identificate și interpretate de noi într-un articol recent, *Contexte de transmitere a dansului popular*, în Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”, serie nouă, tomul 29, Editura Academiei Române, București, 2018, p. 369–381.

uzinele având un ansamblu propriu care participa la spectacolele și concursurile organizate în special sub egida Partidului Comunist Român.

Inițial, în cadrul primelor etape de înființare a ansamblurilor, s-au pus în scenă jocurile din repertoriul local, care de obicei erau interpretate în cadrul tuturor contextelor sociale și familiale, comune; treptat, s-a ajuns la „împrumutarea” unor jocuri din localitățile învecinate sau la „crearea” altora, de către coregrafi. Această amalgamare a repertoriilor a fost facilitată de activitățile artistice la care aceste grupuri participau în fiecare an. Mai mult, dansatorii erau încurajați, prin concursuri „de creație”, să-și diversifice repertoriul deoarece, potrivit Ancăi Giurchescu, unele caracteristici ale festivalurilor erau competitivitatea și masivitatea<sup>22</sup>.

Toate aceste activități de trunchiere, aranjare rupere a creațiilor de context au avut un impact foarte important și interesant în special în comunitățile rurale, astfel ștergându-se identitatea culturală cu specific local și, uneori și zonal, împrumutând noul termen „național”: „dansuri naționale”, „costum național” etc. Intrând într-un anumit circuit și fiind „acceptate” de comunități (la fel ca în cazul creațiilor țărănești, când acestea se considerau funcționale și existau doar după ce comunitatea le accepta și le introduceau într-un circuit de interpretare și transmitere), creațiile „noi” au început să capete conturul „normalului”. Aceasta mai ales după ce câteva generații deja au „pomenit”, au „moștenit” acest tip de trăire culturală. Toate aceste activități de clădire a „omului nou” au fost acceptate cu succes și în contemporaneitate: în prezent, cu toate acțiunile de redescoperire a satului românesc, încă se mai „construiește” pe acea „fundatie”, bineînțeles, subțindându-se substanțial rolul și rostul unei/unor creații țărănești.

Dacă la începuturile sale, dansurile populare de scenă „viețuiau” în cadrul spectacolelor, festivalurilor și paradelor, în contemporaneitate interpretarea lor s-a mutat în mare parte în mass-media, în special pe canalele de televiziune care au ca tipic emisiuni de folclor. Trunchierea și împărțirea motivelor coregrafice pentru potrivirea cu unele cerințe ale emisiunii sunt vizibile. Emisiunile de televiziune impun un program care să cuprindă un anumit timp, fapt ce duce adesea la lipirea dansurilor în colaje sau suite (acest lucru se întâmplă de obicei în ansamblurile folclorice) sau la tăierea motivelor coregrafice astfel încât să fie concordante cu timpul alocat. Se pierd, astfel, „cheițele” originale de încheiere a dansului, motive și celule coregrafice ori sunt adăugate altele.

Tranșarea și reorganizarea unui dans popular nu au fost posibile numai prin aspectele amintite, ci și prin crearea așa-zisului cântec de joc – o mișcare artistică, am putea spune, prin care texte de cântece propriu-zise, doine și strigături au fost pliate pe melodii de jocuri luând naștere aceste cântece, ca rezultat al alipirii a două specii folclorice și înlăturării altora. Fixarea textelor amintite pe muzica unui joc a dus la „livrarea” unor produse în oglindă în mass-media, rezultând mai multe situații: fie solistul vocal interpretează un cântec pe ritm de joc iar în spate dansatorii interpretează jocul respectiv împărțind motivele coregrafice astfel încât să se potrivească împărțirii strofice a textului cântat, fie solistul interpretează un cântec iar dansatorii performează un alt joc înrudit cu acela cântat.

Toate aceste considerente de ordin teoretic se pot exemplifica printr-un videoclip care circulă în mediul on-line în care strigăturile unei variante de brâu au fost transformate în cântec<sup>23</sup> (cu mențiunea că pot fi identificate numeroase alte exemple de acest tip în acest mediu). Vom descrie succint desfășurarea momentelor cuprinse în videoclipul menționat.

Așa cum se cunoaște, *brâul* este un joc bărbătesc de virtuozitate jucat în formație de cerc sau linie cu o ținută specială, de brâul vecinului, ceea ce i-a dat și denumirea jocului,

---

<sup>22</sup> Anca Giurchescu, Sunni Bloland, *Romanian Traditional Dance (A contextual and structural Approach)*, Wild Flower Press Mill Valley, CA, 1995, p. 53

<sup>23</sup> [https://www.youtube.com/results?search\\_query=Ionela+Bran+braul+de+la+bran](https://www.youtube.com/results?search_query=Ionela+Bran+braul+de+la+bran).

însoțit de strigături redade puternic de unul sau mai mulți dansatori, ce reprezintă, de cele mai multe, ori îndemnuri la joc sau comenzi speciale care ajută la întreaga desfășurare a jocului. În exemplul ales de noi aceste caracteristici ale *brâului* sunt respectate minimal, doar ținuta fiind cea corespunzătoare. Imaginile întruchipează un joc într-o pajiște, în care o interpretă de muzică populară cântă comenzile unui *brâu pe șase*; imaginea este dublată de un grup de trei dansatori. Întreaga desfășurare a momentului capătă un caracter de identificare a unui „interpret-prim”, prin care se conferă dinamism videoclipului. În timpul performării în imaginea video apare un schimb permanent de interpreți. Motivele coregrafice care formează jocul amintit au fost împărțite astfel încât să se potrivească perfect momentelor cântate vocal. Observăm că jocul a avut inițial patru motive principale, însă pentru a avea aceeași întindere ca intervenția solistei, unul dintre motive (motivul 1, cel mai puțin spectaculos) a fost sacrificat și folosit pentru momentele în care solista cântă, în timp ce motivele prin care se probează complexitatea jocului apar în momentele ei de pauză, pe „riturnelă” (refrenul pisesei). Astfel, noul joc, după această reorganizare este construit astfel: motivele 1–2–1–3–1–4, timp în care „pendularea” video se află în permanență între momentul vocal al interpretei și momentul cu un motiv coregrafic al dansatorilor. Vizualizând acest videoclip observăm că întreaga construcție trădează intervenția unor activiști culturali, prin recontextualizarea, recrearea și readaptarea unor genuri folclorice, fără să dea atenție unei incompatibilități de ordin auditiv, în primul rând, deoarece versurile cântate se dovedesc a fi la origini strigături de joc, la comandă. În acest caz, ca și în multe altele asemănătoare sau similare, comunicarea de acest tip între solist și dansatori este inexistentă.

În cadrul acestui succint material am dorit să redăm unul dintre numeroasele exemple de reorganizare a dansurilor populare și transmitere în altă formă decât cea inițială, pentru a identifica parțial ideile mișcării folclorice contemporane prin care „consumatorului” (telespectatorului) i se „vinde” un produs fără esență culturală, prin intermediul căruia i se impune acceptarea unei realități nespecifice tradiției satului românesc.

## **Taraful de la Mârșa – influențe asupra repertoriului actual**

as. cercet. drd. Lavinia Maria Frâncu  
as. cercet. Andrada Iuliana Iordache,  
Institutul de Etnografie și Folclor  
„Constantin Brăiloiu”,  
București

În materialul de față ne propunem să evidențiem câteva aspecte legate de repertoriul actual – adaptat în funcție de diferitele contexte de manifestare – al unui taraf tradițional din satul Mârșa, județul Giurgiu. Pentru aceasta, vom avea în vedere următoarele două ipostaze: concertul susținut de Taraful de la Mârșa (Vasile Dinu – voce, Nea Marin „Bizon” – voce și acordeon, Relu Ștefan – vioară, Lilian Grigore – acordeon, Costică Dinu – țambal, Tiu Zaharia – contrabas), în data de 3 iulie, 2020, la Green Hours, în București și aparițiile mijlocite de mass-media.

În alcătuirea repertoriului prezentat în concertul mai sus menționat am remarcat preponderența unor melodii vocal-instrumentale și instrumentale devenite, de-a lungul timpului, „șlagăre”: *Hai, hai cu trăsioara, Di, di, di, murgule, di, Pe ulița armenească, Tudorișo, nene, Piatra, piatră, Constantine, Constantine, Ciocârlia*. Lăutarii și-au motivat alegerea repertoriului, susținând că au încercat să satisfacă gusturile publicului căruia se adresau: „p-ăsta-l avem [...] *Dragostea, Cuculețul* sunt de la noi, de la Mârșa, astea sunt

autentice, ale noastre. Da' uite care e treaba: mai e ăla... o vreau și p'aia, o vreau și p'aia! Le-am ales să fie mai frumoase un pic, mai vesele, mai tinere un pic”<sup>24</sup>. Paradoxal, față de așteptările interpreților ca publicul să rezoneze mai bine cu anumite melodii păstrate în memoria colectivă, nu au întârziat reacții precum: „Nea Vasile, cântă-ne ceva vechi din repertoriul dumneata!”. Astfel, cele două cântece din repertoriul local, *Dragostea de la Mârșa* și *Cuculețul de la Mârșa* au satisfăcut pe deplin dorința auditoriului de a se conecta la lumea idilică a lăutarilor.

După ce în ultimii ani, prin intermediul mass-media, am asistat la o prefacere a muzicilor de tradiție orală, putem constata în prezent o încercare „controlată” de a le aduce în atenția publicului. Lăutarii sunt invitați să participe la diferite emisiuni și festivaluri, difuzate de postul de televiziune național, neavând însă libertatea de a-și alege repertoriul, acesta fiind unul „impus”: „Cântăm orice... ce ni se cere la emisiuni. Mergem și ni se spune ce melodii vor, p-alea le cântăm. [...] Melodii de la noi din zonă, de aicea, *Cuculețul*, *Dragostea* – care se cântă la noi aicea, melodii d-ale noastre care sunt de la noi chiar din comună, din Mârșa, și mai cântăm melodia lui Nea Vasile – *Dimineața pe răcoare* – o cântăm că o cere toată lumea și e foarte cunoscută”<sup>25</sup>.

Dacă luăm ca exemplu emisiunea „Politică și delicatețuri” difuzată în data de 3 decembrie 2017<sup>26</sup>, în care au fost interpretate melodiile: *Dragostea de la Mârșa*, *Cuculețul de la Mârșa*, *Dimineața pe răcoare*, *Voi, voi, mândrelor mele*, afirmațiile lui Tiu Zaharia se confirmă.

De asemenea, în anul 2019 taraful de la Mârșa a fost invitat să participe la cea de a 19-a ediție a festivalului-concurs „Cerbul de Aur” cu melodia *Cuculețul de la Mârșa*. Cu toate că ediția a fost dedicată muzicii lăutărești, piesa nu aparține acestui gen, ea fiind, de fapt, o doină de dragoste din Câmpia Dunării, cântată în dialog vocal<sup>27</sup>.

Chiar dacă în contextul acestor apariții dirijate, organizate, dispăre caracterul spontan al actului artistic, putem aprecia modul în care este intuită și promovată valoarea creațiilor care exprimă o identitate locală, sau regională.

În concluzie, repertoriul tarafului de la Mârșa aflat într-un proces de continuă adaptare este influențat, pe de o parte, de preferințele consumatorilor și, pe de altă parte, condiționat de tiparele producțiilor mediatizate.



Taraful de la Mârșa în concert la Green Hours, București, 3 iulie 2020

<sup>24</sup> Interviu realizat în data de 3 iulie 2020 cu Vasile Dinu.

<sup>25</sup> Interviu realizat în data de 3 iulie 2020 cu Tiu Zaharia.

<sup>26</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=A3e2qlsrkfk>, accesat pe 12 octombrie, 2020.

<sup>27</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Ne6rURnpPxw>, accesat pe 12 octombrie, 2020.



Taraful de la Mârșă în concert la Green Hours, București, 3 iulie 2020



Taraful de la Mârșă în concert la Green Hours, București, 3 iulie 2020



Taraful de la Mârşa în concert la Green Hours, Bucureşti, 3 iulie 2020