

Arhetip și sinteză în „4 Suite bihorene” de Tudor Jarda

Evanthia Maria MARTA PhD

University of Oradea, Faculty of Arts, Music Department

martaevanthia@gmail.com

Abstract: Archetype and Synthesis in Tudor Jarda’s “4 Suites from Bihor Region”

The name of composer Tudor Jarda (11 February 1922 – 13 August 2007) is associated primarily with his choral creation of folkloric origin, frequently addressed conductors of professional and amateur choirs, thanks to the qualities that it has: beauty, attractiveness and, not least, accessibility. Joining the series of Transylvanian musicians, Tudor Jarda highlighted, in a well-defined style, archetypal folk music formulas taken from many Romanian areas: Bistrița-Năsăud, Bihor, Maramureș, Hunedoara, and Banat. We refer herein to the paradigm of the 4 Suites from Bihor Region, in which the archetypal coordinates folklore in this part of Bihor: the triton of the characteristic Lydian mode, melodic and rhythmic constructs of autochthonous dances and folk musical genres constitute evolutionary germs of the musical discourse, polyphonic enriched by classical methods, skillfully mastered and adapted to ensure a specific sonority. There is a distance in over 4 decades between the composition of the first 3 suites (1957/1957/1958) and the last one assumed to be completed around 2000). Composer maintains a constant in electing the architectural and expressive solutions, primarily characterized by clarity of harmonic structures, methods of dynamics, and also creating a synthesis in the organization of musical discourse.

Key words: Tudor Jarda; archetype; Romanian folklore; choral creation; style.

*In memoriam Profesor Tudor Jarda
(11 februarie 1922 – 13 august 2007)*

Expresia sublimă a umanismului unui individ o constituie, credem, dorința și străduința lui de a contribui la bunul mers al lucrurilor și nu în ultimul rând, preocuparea sa de a transmite generațiilor ce-i urmează adevăratele valori ale umanității, caracterizate prin conceptele: Bine, Frumos, Adevăr. Respectul pentru semen, pentru habitatul cul-



tural, pentru experiențele și învățămintele în plan spiritual lăsate de înaintași, înțelegerea importanței transmiterii, ca o obligație morală, a acestor valori conduc în mod firesc la perpetuarea comportamentelor nobile, membrii comunității întemeiate pe principii solide fiind capabili să păstreze tărâmul nativ în starea de armonie naturală.

Din această perspectivă l-am perceput pe Profesorul Tudor Jarda pe care l-am întâlnit în perioada ultimilor săi ani de activitate didactică la Universitatea din Oradea (1998-2002).

Fără să folosească vorbe mari, dimpotrivă, fiindu-i caracteristică o cuceritoare modestie, Tudor Jarda a îndeplinit cu prisosință obligația morală a unui Maestru, realizând Fapte cu adevărat impozante. Căci ce poate fi mai distins și măreț ca dărnicia, împărtășirea necondiționată a artei sale prin felul în care și-a asumat îndatorirea de Dascăl, având o conduită calmă, destinsă și jovială, transmițând generațiilor de studenți știința muzicală, mărinimie, sensibilitate și dragoste de frumos?

Carierea sa didactică începe în anul 1949, când este numit profesor de Armonie la Conservatorul din Cluj. Va continua să predea armonie aici până în anul 1984. Între anii 1961-1972 este profesor, deținând și funcțiile de șef de catedră și prodecan al Institutului Pedagogic din Târgu-Mureș. În anul 1993 este profesor consultant al Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca, iar în perioada 1995-2002 va contribui, asemeni unor personalități precum Iuliu Silaghi, Edith Simon, Valentin Timaru, Mircea Sîmpetean, Florentin Mihăescu, Vasile Spătărelu, Gheorghe David ș. a. la afirmarea tinerei Facultăți de muzică a Universității din Oradea. A desfășurat activități nu doar în învățământ ci și în domeniul interpretării muzicale – instrumentist la Opera Română Cluj (1945-1948) –, iar între 1954-1957 activează ca secretar al Filialei Cluj a Uniunii Compozitorilor, pentru ca în perioada 1975-1981 să-l regăsim în calitate de director al Operei Române din Cluj-Napoca. Remarcăm însă că cea mai mare perioadă a petrecut-o la catedră și asta se datorează în primul rând felului său de a fi și în care și-a dorit să trăiască. În acest sens a fost înrăurit, după cum amintea, de pedagogi, psihologi și filosofi care l-au fascinat: Lucian Blaga, D.D. Roșca, Nicolae Mărgineanu, Traian Vulpescu, Mihai Andreescu-Skeletty.

Talentul pedagogic al lui Tudor Jarda, dublat de cel muzical manifestat în plan compozitional au făcut posibilă apariția unor creații memorabile, la rândul lor paradigme în înțelegerea limbajului muzical. Astfel, cele două direcții în care a activat cu predilecție: didactică și compozitională, s-au împletit în cel mai firesc mod.

A abordat diverse genuri muzicale – corale, instrumentale, camerale, concertistice, simfonice, laice și religioase – însă ceea ce l-a consacrat în conștiința noastră este creația corală de inspirație populară.

Colaborând cu formații artistice de amatori, în special din mediul rural, culegând și studiind cântece din zonele Năsăudului, Crișanei, Maramureșului, Hunedoarei sau Banatului, a cunoscut foarte bine și a utilizat în propriile lucrări citate din muzica populară pe care le-a redat ca atare sau le-a prelucrat cu măiestrie păstrând autenticitatea



sonorităților și caracterului ancestral al acestei muzici. Totodată însă, prin stăpânirea și folosirea tehnicilor clasice, savante, de scriitură și structurare a discursului muzical, a reușit să-și făurească propriul stil. Sunt emblematice *Colindele și cântecele sale pe versuri populare*, ciclul *Pe-un picior de munte*, *Nuntă țărănească*, sau *4 Suite bihorene*, pentru a enumera doar câteva titluri.

Preocuparea sa pentru o modalitate de conservare a atributelor originale ale folclorului muzical românesc s-a concretizat și într-un prețios opus teoretic privind armonia modală specifică. O încercare temerară, am spune, și, din foarte multe puncte de vedere, utilă. Îi este propriu felul în care se exprimă în prefața volumului intitulat *Armonia modală cu aplicații la cântecul popular românesc*, direct, dar cu moderație, evidențiind complexitatea problematicii dezbătute, atenționând asupra intervenției, cu un surplus de coerciție asupra procesului componistic și asupra operei create, a subiectivității unui autor și a celor care îi ascultă compozițiile:

O cercetare mai cuprinzătoare ar fi fost dificilă. Aproape fiecare cântec își are problematica sa. Bineînțeles că în aprecierea unor relații intervin și elemente subiective. De aceea unele concluzii pot fi discutate sau pot chiar fi discutabile. În explicarea lor depinde de fiecare cum le aude.

Jarda 2003, 5

În aceeași carte, ne sunt furnizate indicii privind sursele pe care le-a cercetat, citat și prelucrat, dacă ne referim la temele populare autentice preluate în lucrările sale din cullegeri de cântece populare aparținând lui Sabin Drăgoi, Ioan Nicola – Iлона Szenik, Traian Mîrza, V. Medan, precum și lucrări corale din care s-a inspirat, aparținând autorilor înaintași: D. G. Kiriac, G. Musicescu, Sabin Drăgoi. Tudor Jarda oferă în capitolele lucrării o bogată resursă de exemple și soluții privind posibila tratare armonică a melosului utilizat, stabilind principii de armonizare în acest sens.

Contemporanii săi, personalități marcante în domeniul creației muzicale și al muzicologiei au apreciat și pus în valoare autenticitatea operei lui Tudor Jarda în care a aplicat normele expuse în cartea sa teoretică. În acest sens redăm cuvintele pe care un alt reprezentant al elitei muzicii românești, Zeno Vancea le scrie la adresa lui Tudor Jarda, în cartea sa referitoare la *Creația muzicală românească – sec. XIX-XX*:

„O valoroasă lucrare cu caracter pedagogic, având ca scop inițierea treptată a coriștilor începători cu o scriitură corală mai complexă, o reprezintă o colecție de 24 de coruri pe melodii populare pe două, trei și patru voci egale, și 12 coruri pe două și pe trei voci mixte. Un aspect original îl reprezintă libertatea pe care o acordă compozitorul în unele cazuri interpreților de a executa melodiile oarecum cu unele modificări față de textul scris, introducând astfel un element aleatoric.

Vancea 1978, 354



Arhetip și sinteză în *Patru suite bihorene pentru cor mixt*, de Tudor Jarda

„Ar fi păcat să nu se folosească citatul folcloric și să se serie doar în stil popular, atât timp cât creația populară este atât de vastă și de bogată în idei originale constituind un izvor permanent de inspirație a spiritului românesc.” afirma Tudor Jarda în anul 1986 (Tudor Jarda, *Primăvara arădeană* – comunicare științifică, 18 mai 1986 apud. Preja 2011, 41) . Ceea ce determină încadrarea celor patru suite bihorene în ethosul cultural al Crișanei este tocmai preluarea într-o formă aproape nealterată a cântecelor sau în unele cazuri doar a textului, aparținând acestui spațiu etnografic.

A cunoscut foarte bine muzica și specificul tradițiilor bihorene. Era preocupat în permanență să respecte tot ceea ce reprezenta cultura populară. Îl interesau regionalismele, semnificația și pronunția lor, etimologia cuvintelor provenite prin infiltrarea limbajului etniilor conlocuitoare, iar zona Bihorului este una de interferență culturală: română, maghiară, slovacă, germană. Atunci când am participat la orele Maestrului Jarda, am putut percepe adesea această curiozitate a muzicianului pentru intonațiile vorbirii și obișnuia să adopte frecvent cuvinte regionalisme în propriul limbaj în dialogurile cu studenții veniți din diverse părți ale Bihorului dar și ale Transilvaniei și Banatului. Erau scurte momente de destindere pe care le iniția, foarte diplomat, atunci când simțea că este nevoie de un mic răgaz în expunerea la cursurile de Armonie, dar care aveau și un scop de a realiza un schimb de informații inedite, interesante pentru întreaga asistență, atât studenți, cât și profesor.

Acest interes s-a păstrat nealterat încă de pe vremea când Tudor Jarda se implica – în perioada anilor '50 – în activitatea culegerii de folclor în părțile Năsăudului, dar mai ales, este relevantă colaborarea sa în calitate de dirijor cu formațiile de amatori din Leșu Ilvei și din alte zone: Cluj, Bihor, Sălaj, Maramureș și Mureș. Întâlnirea sa cu oamenii locurilor și contactul cu melosul popular promovat de interpreți consacrați sau în curs de afirmare la acea vreme, dezvăluindu-i frumusețea artei sătești, l-au marcat definitiv. Așa cum a destăinuit în lucrarea sa didactică privind armonizările modale, nu doar a compus în stil popular, dar s-a împărtășit cu darurile sufletului românesc, pe care le-a înapoiat înfrumusețate.

În demersul nostru vom urmări pe de o parte evidențierea elementelor originale ale surselor autentice de inspirație în părțile suitelor corale analizate, iar pe de altă parte, vom contura principalele particularități stilistice de compoziție ale autorului.

Din cartea Ramonei Preja (2011, 39), aflăm date despre contextul în care au fost scrise două din cele patru suite bihorene: *Suita I* este dedicată corului țărănesc din Buteni, județul Arad, iar *Suita a II-a* a fost destinată inițial formației corale a Casei Orașenești de Cultură din Tinca, județul Bihor, în urma colaborărilor mai sus amintite. În același volum monografic se specifică următoarele: „În elaborarea lucrărilor corale, pe lângă culegerile proprii de folclor pe care le-a efectuat, compozitorul a utilizat lucrările lui Traian Mîrza și Virgil Medan, în cele *Patru suite bihorene* [...]” (Preja 2011, 40).



Am detectat astfel mai multe cântece care au constituit ideile de bază ale acestor suite bihorene și care se regăsesc în culegerea lui Traian Mîrza (publicată în 1974), iar în cele ce urmează vom prezenta câteva dintre acestea, fiind relevante pentru scopul propus. Observăm însă, dintru început că, având în vedere data la care au fost compuse – sfârșitul anilor '50 – ne este relevantă pe de o parte relația profesională a acestor muzicieni, care au colaborat cu mult înaintea apariției tipărite a culegerilor iar pe de altă parte se dezvăluie aportul personal al lui Tudor Jarda în descoperirea și păstrarea melodiilor originale.

Prima publicare tehnoredactată a celor patru suite bihorene a apărut în anul 2001, sub egida Universității din Oradea, și îi aparține profesoarei Felicia Man. Exemplele pe care le vom utiliza provin atât din partitura astfel publicată precum și din *Antologia corală – Muzică religioasă și cultă*, îngrijită de Gheorghe David.

În *Suita I*, conturul melodic al ideii din prima secțiune (fig. 1.) își are rădăcinile într-un cântec prezent într-o variantă originală în culegerea lui T. Mîrza (fig. 2.); un segment inițial este expus într-o primă instanță la unison, la toate cele patru voci (măsurile 1-2); în continuare melodia se păstrează doar la vocea basului (m. 3-4) pentru ca mai apoi (măsurile 5-6) să fie preluată la vocea sopranului. În măsurile 7-9 se repetă textul literar ilustrat muzical printr-o frază concludivă, în finalul articulației este inclusă o formulă de încheiere corespunzătoare textului „Ei, nam și dai nam”. Fără precizări asupra variantei auzite și înregistrate de Tudor Jarda, putem doar presupune un aport al compozitorului în această adăugire.

The image shows a musical score for the first articulation (measures 1-13) of Suite I bihorene. The score is written for Bass (B.), Soprano (S.), and Tenor (T.). It includes lyrics in Romanian: "D'a uzi mân-dro, ori n-a-uzi mă, D'a uzi", "că fiș-cu-ră ba-dea-n frun-ză", "că fiș-cu-ră ba-dea-n frun-ză Ei, nam", and "ei, nam și dai nam". The score is written in 4/4 time and features various musical notations such as dynamics (f, p), articulation marks, and a key signature of one sharp (F#).

Fig. 1. Prima articulație (măsurile 1-13) a *Suitei I bihorene*



280. AUZI, MÎNDRĂ, O N-AUZI ?

Mg. 1990/24
sept. 1968Toboliu
Eleneș Nicolae, 53 ani

Parlando rubato ($\text{♩}=256$)

A uzi, mîn dră, o n-a-uzi? mă,
A uzi, mîn-dră, o n-a-uzi? mă,
Că-îr fiș - cu - ră ba - de-n frun-ză. Al,
Că-îr fiș - cu - ră ba de-n frun-ză, etc.

Fig. 2. Cântec din culegerea lui Traian Mîrza (1974, 286)

Diferențele între cele două variante – cea culeasă și cea inclusă în piesa corală – sunt puțin semnificative, principalii piloni de susținere ai desfășurării liniare fiind păstrați. S-a căutat simplificarea liniei melodice prin renunțarea la anumite ornamente, acțiune justificabilă pe considerentul accesibilizării materialului muzical pentru a fi interpretat de un cor în care sincronizarea este importantă.

Referitor la modalitățile prin care este gândită evoluția discursului polifonic, punctăm că o repetare a articulației prime, cu diferențe în ce privește dispoziția segmentată a melodiei la început (măsura 14 – cu consecințe în realizarea cadențării din măsura 15) și din punct de vedere al dinamizării ritmice a discursului polifonic (m. 16) cuprinde în sine primele fluctuații cu rol variațional. Timpul nu ne permite a ilustra în mod detaliat și prin exemple muzicale întreaga panoplie a mijloacelor și tehnicilor de care uzează autorul pe parcursul pieselor, de aceea ne vom rezuma în a le indica doar, în diverse ocazii. În armonizare se ține seama de modul popular în care se desfășoară discursul melodic, iar între suprapunerile liniilor și structurile verticale întâlnim acorduri majore, minore – în diverse relații și succesiuni tipice cadențelor în special dorică și frigică –, dar și acorduri de cvarte și cvinte.

Analizând în continuare substanța arhetipală a suitelor, cea de-a doua secțiune – reper 2 – a Suitei I are o temă (expusă întâi la sopran – fig. 3) ce reprezintă un binecunoscut cântec – *D'aici până la Orade'* (fig. 4) – pe care l-a cules și interpretat celebra Maria Haiduc, una din vocile de excepție ale folclorului bihorean. Am intrat în posesia acestei informații printr-o convorbire cu d-na Zorica Pitic, care, fiind coordonatorul



științific al cercetării de licență axată pe viața și repertoriul Mariei Haiduc, a absolventei Anamaria Gal, mi-a semnalat faptul că, într-un interviu acordat studentei și consemnat în lucrarea de absolvire a acesteia, îndrăgita interpreță a ascultat, plăcut surprinsă la un concert de muzică corală, cântecul descoperit și interpretat de ea:

„M-am bucurat să aud o piesă într-un concert, o piesă din repertoriul meu, prelucrată de Tudor Jarda; iacătă o personalitate de muzică românească s-a aplecat și a îndrăgît repertoriul meu, făcând din piesa «D’aci până la Orade’» (...) o piesă nemuritoare. Îmi pare rău că nu l-am cunoscut”. (Gal, 2008. 21)

Este o nouă dovadă a faptului că Tudor Jarda avea cunoștințe temeinice în ceea ce privește găsierea filonului autentic al folclorului și a folosit cu prioritate citate muzicale și literare din fondul cultural al satului românesc.

29 **2** **Gusto**
S. *mf*
D'a - ci pâ - nă la O - ra - de, Hai li li li li li li li, mă
A. *mf*
Hai, li li li, mă
T. *mf*
Hai, li li li, mă
B. *mf*
Hai. li li li. mă

33
S. Nu es - te ca al meu ba - de, Hai li li li mă
A. Hai li li li mă
T. Hai li li li mă
B. Hai li li li mă

Fig. 3. Prima articulație a secțiunii 2 din *Suita I bihoreană*



Pă picior

D'a - ici pî - nă la O - ra - de'
 hai li, li, li, li li, li, li, li, li,
 Nu es - te ca și-al meu ba - de,
 hai li, li, li, li li, li, li, li, li,
 Nici de la O - ra - de-n jos, măi,
 hai li, li, li, li li, li, li, li, li,
 Nu-i ca ba - dea de fru - mos, măi
 hai li, li, li, li

Fig. 4. *D'aci până la Orade'* - din repertoriul Mariei Haiduc (Haiduc 2003, 13)

Tudor Jarda afirmă – utilizând transpoziția – doar cea de-a doua jumătate a cântecului original, mai spectaculoasă din perspectiva intervalicii.

În prelucrare întâlnim imitația la cvintă, în măsurile 45-48, aferente textului „De la Oradie-n sus/Fete ca mândruța nu-s,” iar aici ideea muzicală este distribuită între vocile bărbătești: m. 45-46, la vocea tenorului, completată cu formula de refren la bas – m. 47-48; în continuare, se revine cu linia conducătoare la vocea sopran în strânsă corelare cu cerințele textului – „Da die la Oradie-n jos/Nu-i ca badea de frumos” – și într-o scriitură de tip monodie acompaniată.

Un material inedit (fig. 5a, b) se prelucrează atât în cadrul secțiunii a treia cât și la începutul celei de-a cincea părți a suitei. Maniera de prelucrare a acestui corpus comun diferă însă în secțiunea 5 față de 3: dacă în aceasta din urmă predomină blocurile omofone, în cea de-a cincea este adoptată la început tratarea polifonică prin intrarea succesivă și progresivă a vocilor (întâi sopran, urmat de alto ce execută un pasaj pentacordal – izoritmnic, utilizând pătrimea – cu rol de contrapunctare, respectiv în măsura 171 de intrarea tematică aparținând tenorului), care pregătesc apariția basului în măsura 174 ce expune o temă nouă – în schimbarea tempo-ului *Meno mosso* (fig. 6). Este un cântec



173 **Meno mosso**

S. Hei
A. Hei
T. Hei
B. Hei Fos-t-ați do-uă la ma-ma ca soa-re-le și lu-na | etc.

Fig. 6. Suita I bihoreană – măsurile 174-177

În ceea ce privește Secțiunea a 4-a, aceasta ocupă un loc central ca forță a expresiei. Aduce un contrast al caracterului și tempoului față de părțile mișcate ce o flanchează. Melodia este *Hora stăvarului* sau *Mă suii sus la dumbravă* pe care o găsim și în culegerea lui Traian Mirza (Nr. 247; Marza 1974, 264). Ritmul și unitatea pulsatorie sunt transformate, se renunță la ornamentele abundente ale melodiei originale, însă substratul de bază rămâne neschimbat.

Este interesantă analiza pe care Ovidiu Iloc o realizează în lucrarea *Pentatonica – matrice conceptuală în Suita I bihoreană de Tudor Jarda*. Tânărul cercetător afișează originalitate în abordare și rafinament în metoda sa de investigație. Prin observațiile sale, ne relevă perspectiva concepției ciclice a Suitei I bihorene, cu simetrii în ceea ce privește structura, tempo, caracter, moduri utilizate (Iloc 2009, 95), mijloace de tratare a materialului ideatic muzical și pune în evidență osatura pentatonică a esenței melodico-modale utilizate, specifice acestei muzici.

În cazul acestei suitei cât și – după cum vom vedea – în cel al suitei a patra bihorene, secțiunea ce precede finalul începe cu un solo al partidei de bași, fiind clară intenția autorului de a stabili astfel una stilemele sale. Afirmarea tetracordului lidian și a modului acustic 1 se face aici simțită cu precădere.

Ultimele 12 măsuri (fig. 7) prezintă ideea inițială a secțiunii introductive, prevăzută de asemenea interpretării la unisono a ansamblului, puternic dinamizată, detașându-se apoi vocile în acorduri, în cadrul segmentului final de 4 măsuri (molto rall.), fiind adus acordul cu septimă dar eliptic de terță al treptei a IV-a (la-mi-sol), a *modului eolic* format pe *mi* care, iar acest acord este rezolvat pe acordul re-fa#-la.



212 **Tempo I**

S. a - uzi mân - dră ori n-a - uzi, mă ori n-ai vre - me
A. a - uzi mân - dră ori n-a - uzi, mă ori n-ai vre - me
T. a - uzi mân - dră ori n-a - uzi, mă ori n-ai vre - me
B. a - uzi mân - dră ori n-a - uzi, mă ori n-ai vre - me

217 **molto rall.** *cresc. molto* **ff**

S. să răs - punzi, Da, ori n-ai vre - me să răs-punzi, Da!
A. să răs - punzi, Da, ori n-ai vre - me să răs-punzi, Da!
T. să răs - punzi, Da, ori n-ai vre - me să răs-punzi, Da!
B. să răs - punzi, Da, ori n-ai vre - me să răs-punzi, Da!

Fig. 7. Suita I bihoreană – final

Suita a II-a bihoreană prezintă o primă similitudine structurală cu antecedenta, prin adoptarea aceleiași soluții expresive de început: *Andante rubato*. Am găsit o variantă a cântecului original (Nr. 341; Mîrza 1974, 326) față de care există mari diferențe ale melodiei prezentate în această introducere a lucrării lui Tudor Jarda. În schimb, textul primelor patru versuri ale poeziei este redat aproape identic:

Ai, Mânce-te mândro amarul
Mărgând la rât cu carul
Nici amarul nu te mânce
Numa carul ți să străce.



1 **Andante rubato**

f

Mân - ce - te mân - dro a - ma - rul etc.

Fig. 8. *Suita a II-a bihoreană* – Începutul primei secțiuni

Un nou cântec începe în măsura 18 (reper 2), în contrast agogic. Conturul melo-dico-ritmic (redat la vocea Sopran – Fig. 9) este preluat practic identic din repertoriul popular, diferențele existând doar la nivelul aplicării textului, în sensul că Jarda utilizează a încheierea strofei prin folosirea versului, în timp ce în cântecul original (Fig. 10) pe aceleași spațiu melodic regăsim formula de refren.

2 **Allegretto**

mp

S. 18 Maicân-ta - ua cu-cu ia - ră Maicân ta - ua cu-cu ia - ră

Rar *pp* **Allegretto** *mp*

S. 23 Ai Hai Mai cân-ta - ua cu-cu ia - ră

Rar *pp* **Allegretto** *mp*

S. 28 Ai Hai Nu-ma pân' la pri-mă-va - ră

mp

S. 33 nu-ma pân' la pri-mă-va - ră Nu ma pân' la pri mă-va - ră

Fig. 9. Monodia (acompaniată la celelalte voci) a secțiunii a doua (mediane) în cadrul *Suitei a II-a bihorene*

323. MAI CÎNTA-UA CUCU IARA

Mg. 1099/81
iul. 1966

Lelești
Gruia Catișa, 27 ani
Mortan Maria, 54 ani

♩ = 192

Mai cîn - ta - ua - - cu - cu ia - ră,



Mai cîn - la — ua cu — cu — ia — ră,
 Ei, hai, — Ia, la, lai, la, lai, lai, — mă.

Mai cînta-ua cucu iară	Eu mă duc, codru rămîne,
Ei, hai	Plînje mîndra după mine ;
Ia, la, lai, la, lai, lai, mă	După mine-oi plînje ieu,
Numa pîn' la primăvară.	Cînd oi vide că mi' rău.

Fig. 10. Cîntec publicat în Culegerea lui Traian Mîrza (Mîrza 1974, 315)

Începînd cu reperul 3 (fig. 11), găsim utilizată o melodie în modul acustic 1 caracteristic, ce amintește de segmentul al doilea al ideii secțiunilor 3 și 5 ale Suitei I (v. fig. 5b – măsurile 163-166 ș.u.). Textul utilizat se regăsește de asemenea în culegerea lui Traian Mîrza (p. 275 – nr. 262: *Codreniță, codreniță*). Modalitățile de polifonizare utilizate aici sunt blocurile acordice pe încheierile de fraze (de exemplu în fig. 11, măsurile 45-46) și distribuirea temeii între diverse voci (ex. în fig. 11, preluarea la alto a frazei secunde – măsurile 47-50).

43 **3** Allegro moderato
 S. *mp* Dă-mi Doam-ne ce-oi ce-re eu *mf* dir-li-di și dir-li-da *p* dir-li-di și dir-li-da
 A. *mf* dir-li-di și dir-li-da *p* pa-tru boi la ca-rul meu *p* dir-li-di și dir-li-da
 T. *mf* dir-li-di și dir-li-da *p* dir-li-di și dir-li-da
 B. *mf* dir-li-di și dir-li-da *p* dir-li-di și dir-li-da

Fig. 11. *Suita a II-a bihoreană* – reper 3

În final, autorul solicită desprinderea, oarecum surprinzătoare, de cor a unui grup de soprane intonând într-o nuanță diminuată (*pp*) acordul de sfârșit (mi_1 - sol_1 - do_2) prelungit cu o măsură în plus (fig. 12).



129 un grup de soprane p

S. a - mar pp

A. -te mân - dro a - ma - rul a - mar f

T. -te mân - dro a - ma - rul a - mar f

B. -te mân - dro a - ma - rul a - mar f

Fig. 12 *Suita a II-a bihoreană* – final

Cea de-a treia Suită bihoreană se detașează de tiparul expresiv al celorlalte în care este utilizată inițial secțiunea rubato, autorul renunțând la introducerea de acest tip, dar plasând în zona centrală (măsurile 50-70) un segment în caracter *rubato*. În această lucrare, atmosfera este aceea a unui joc tipic bihorean. Ideea muzicală conducătoare distribuită inițial la tenor și preluată la vocea sopran (fig. 13), este o cunoscută melodie de dans (prezentă și în culegerea lui Traian Mîrza – v. fig. 14); ea se impune, cu unele excepții, pe tot parcursul piesei.

Suita a III-a

1 Allegro

Sopran De - ie-ți Dum - ne - zeu no - roc f

Alto De - ie-ți Dum - ne - zeu no - roc f

Tenor Hai mân - dru - ță să te joc De - ie-ți Dum - ne - zeu no - roc f

Bas De - ie-ți Dum - ne - zeu no - roc f

Fig. 13 *Suita a III-a bihoreană* - măsurile 1-4



363. HAI, MÎNDRA MÊ, LA JOCU

Mg. 2278/50
iul. 1961

Bucea
Rusu Onița (a Gițului), 63 ani

Fig. 14. Mîrza 1974, Nr. 363 - p. 34-35

Este intercalată o zonă mai așezată (începând cu reper 2 – măsura 29, în tempo Poco meno mosso – fig. 15), urmată de o alta în caracter Andante rubato începând cu măsura 50 (reper 3 – fig. 16) – și până la măsura 70 – utilizând un nou strat tematic reprezentat de cântecul *Sili maica și mă dete* (de asemenea detectabil în culegerea lui T. Mîrza), după care se revine (m. 71) la Tempo primo, însă cu reafirmarea materialului sonor al secțiunii 2, pentru ca la vocea tenorului, la jumătatea măsurii 93 să se declanșeze finalul dansant, alert, însă în cele din urmă liniștindu-se aparent – datorită tempo-ului indicat: „Meno mosso” – doar că atmosfera generală este una tensionată prin rostirea la unison a temei reper 2 aferentă textului: *Cum nu-i doru mare căne / Nu s-acafă-n rădăcine.*

Fig. 15. Suita a III-a – reper 2



50 **3** *Andante rubato*

S *p*

Da sâ - li mai - că și mă de - te pâ - nă-i cu gră

55

S

-di-nă ver - de N-aș-tep-ta să veș-te- jeas - că

59

S

și-a-poi și mă pră - pă - deas-că //

Fig. 16. Suita a III-a – reper 3

În legătură cu cea de-a patra suită bihoreană, ne apare interesant faptul că există o singură sursă tipărită – monografia realizată de Ramona Preja, lucrare menționată deja în paginile prezentului studiu – care face referire la anul compunerii ei - 1960 (Preja 2011, 42), însă această dată nu se regăsește în nici o altă scriere. Aceasta justifică ipoteza că lucrarea nu doar s-a păstrat în manuscris, dar autorul a revenit asupra ei, finalizând-o mult mai târziu, când a și oferit-o spre publicare, în anul 2001.

Idea tematică ce stă la baza textului celei de-a patra suite este aceea a dragostei, a diverselor trăiri sufletești ale personajului care iubește și care la rândul-i este iubit iar, uneori este trădat. Este destul de puternică nuanța dramatică ce străbate primele rînduri melodice pe fondul tristeții și suferinței sentimentale. Tema inițială, despre a cărei sursă autorul nu ne dă indicii este o doină în care metafora abandonului o constituie textul „Mărs'o cucu' de pe-aici/ Și și-o lăsat puii mici/ I-o lăsat lâng-o trupcină / Și-i creasc-o mamă străină. Și-o vinit cucu la vreme/ Și-o găsit puii cu pene” etc.

1 *Rubato*

Sopran *f*

Măr - s-o cu - cu de pe-a - ici mă măr - s-o cu - cu de pe-a

2

S

ici mă și și-o lă - sat tu - ii mici mă

Fig. 17. Suita a IV-a bihoreană - Începutul



Această primă secțiune este cea mai solicitantă din punct de vedere al tehnicii și al interpretării corecte a ansamblului, prin asimetriile discursului polifonic în contextul unei îndelungi instabilități metrice menite să sublinieze caracterul rubato și prin necesitatea punerii în valoare a expresiei induse de simbolistica textului literar.

Tumultul trăirilor atinge o culminație la sfârșitul părții introductive. Procedeele clasice de prelucrare corală a melodiei își au corespondentul în principal în polifonia imitativă, adesea utilizată în stretto. Remarcăm utilizarea paralelismului de cvinte (de exemplu în măsura 11 bas-tenor din fig. 18 a, sau la vocile tenor-alto respectiv bas-tenor în măsurile 35-36 – fig. 18 b.), procedeu destul de frecvent întâlnit în creația lui Jarda și nu numai, deoarece se mijlocește astfel o transcendere temporală spre muzica unor vremuri imemorale.

11

S și și-o lă-sat pu-ii mici mă I-o lă-sat lă-n-

A și și-o lă-sat pu-ii mici mă I-o lă-sat lă-n-g-o trup-

T și și-o lă-sat pu-ii mici mă I-o lă-sat lă-n-g-o trup-ci-nă

B și și-o lă-sat pu-ii mici mă I-o lă-sat lă-n-g-o trup-ci-

Fig. 18 a *Suita a IV-a bihoreană* - măsurile 11-14

35

S Și-a - șa cân - tă de cu je - le de-o că - zut frun - za din lem - ne

A Și-a - șa cân - tă de cu je - le de-o că - zut frun - za din lem - ne

T Și-a - șa cân - tă de cu je - le de-o că - zut frun - za din lem - ne

B Și-a - șa cân - tă de cu je - le de-o că - zut frun - za din lem - ne

Fig. 18 b *Suita a IV-a bihoreană* - măsurile 35-36



Secțiunea a doua debutează într-o nuanță *pp* aflată la polul dinamic opus, cu o melodie de cântec de leagăn, având un caracter indus de refrenul specific genului, menit parcă să conducă la liniștirea celei părăsite: „Liu, liu-n car, liu liu-n căruță” etc. Dinamica este sugestivă în redarea instabilității emoționale a personajului central, mergând de la o stare de melancolie („Că și-o prins badea drăguță” – în *pp*) spre o nouă tensiune (m. 74 – *f*), urmata de o liniștire consolatoare („Tăt mai dragă i-am fost eu” – cu utilizarea nuanței *mp*).

Un contrast agogic – Allegro – aduce o notă de veselie și joc în secțiunea a treia, stare de spirit la care contribuie sonoritățile luminoase prin utilizarea modului lidian cu centrul sol. Finalul secțiunii (m. 114) readuce incipitul lucrării, dar într-o formă ritmică augmentată și creând astfel senzația transfigurării optimismului, într-o fațetă dominată de scepticism. Se realizează totodată o tranziție spre un nou centru modal – fa, al melodicii secțiunii a patra. Dorul pentru cel care odinioară i-a fost alături o cuprinde pe eroina centrală, iar mijloacele expresive utilizate în relevarea noilor sentimente sunt modul acustic 2, tempo Andantino și nuanța redusă.

În măsura 145 se declanșează un freamăt dansant, de data aceasta la partidele bașilor, urmați de tenori, iar semnificația textului sugerează într-o primă etapă regretul celui rătăcitor de a nu fi fost fidel, însă voioșia jocului datorat revenirii lui lângă cea pe care o iubește, acaparează până în final.

Măiestria componistică se remarcă în mod plener din momentul măsurii 193, la începutul secțiunii finale, prin suprapunerea, în stil fugatto a temelor, a temei prezentate la măsura 145, expuse de data aceasta la sopran, apoi tenor, urmate în stretto de tema cu valori augmentate a secțiunii a doua, la bas, și în continuare, la aceeași distanță de o măsură, să se alature și vocile alto, cu tema inițială a suitei, de asemenea cu durate dublate. În măsura 201 se reunesc toate vocile, într-un unison, intonând același segment de deschidere a suitei.

Sintetizând, principalele caracteristici ale acestor suite și ale concepției stilistice ce a stat la baza compunerii lor sunt:

- utilizarea elementelor structurale preluate ca atare, de sorginte folclorică sau compuse în stil popular, segmente ce se reiau – identic sau cu variații mai mult sau mai puțin semnificative – în diversele părți ale suitei, alternând cu idei, articulații tematice noi;
- pregnanța folosirii modului acustic 1, caracterizat prin tetracordul mărit și septima mică, specific zonei Bihorului;
- apelul la mijloace componistice diverse de prelucrare, în utilizare gradată – de la simple unisonuri la dezvoltări/prelucrări polifonice complexe imitative sau heterofonii –, respectiv într-o formă alternantă;
- utilizarea unor sonorități sugestive, cum ar fi mixturile de cvinte, mult agreate de autor, reconstituind muzica unei lumi arhaice;



- bogăția mijloacelor dinamic-agogice, a sistemelor ritmice – rubato, sau giusto – asigurând, în funcție de context, caracterul dramatic, liric sau epic al discursului muzical.

Alături de celelalte, *Suitele bihorene* stau mărturie asupra adevăratei valori a stilului lui Tudor Jarda, confirmând odată în plus afirmația unui alt muzician remarcabil, Doru Popovici:

Muzica corală a lui Tudor Jarda îmbogățește literatura genului cu noi creații valoroase, pline de prospețime și autenticitate, și are meritul de a reda simplu și expresiv o lume pastorală, lumea satului românesc din trecut și din zilele noastre.

Popovici 1970, 133

BIBLIOGRAFIE

- COMIȘEL, Emilia, 1967. *Folclor muzical*, București: Editura Didactică și Pedagogică.
- COSMA, Viorel, 2001. *Muzicieni din România - Lexicon bio-bibliografic*, București: Editura Muzicală.
- DAVID, Gheorghe, 2002. *Antologie corală – muzică religioasă și cultă*, Oradea: Editura Imprimeriei de Vest
- GAL, Anamaria, 2008. *Maria Haiduc, Doamnă a cântecului popular românesc*. Lucrare de licență. Universitatea din Oradea, Facultatea de Muzică [în arhiva personală a conf.univ.dr. Zorica Maria Pitic, coordonator științific al lucrării].
- HAIUC, Maria, 2003: *Cântecele mele*, Editura „Maria”, Oradea.
- ILOC, Ovidiu, 2009. Pentatonica – matrice conceptuală în „Suita I bihoreană”. În vol. *Interculturalitate în viața artistică bihoreană*, Oradea, Editura Universității din Oradea – p. 89-96.
- JARDA, Tudor, 2001. *4 Suite bihorene*. Felicia Man, editor. Universitatea din Oradea.
- JARDA, Tudor, 2003. *Armonia modală cu aplicații la cântecul popular românesc*, Cluj-Napoca: Editura MediaMusica.
- MERCEAN-ȚĂRC, Mirela, 2007. *Articularea formei în simfoniile compozitorilor clujeni – compuse în cea de-a doua jumătate a secolului XX*, Oradea: Editura Universității din Oradea.
- MÎRZA, Traian, 1974. *Folclor muzical din Bihor*, București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.
- POPOVICI, Doru, 1970. *Muzica românească contemporană*, București: Editura Albatros.
- PREJA, Ramona, 2011. *Artă pentru o viață TUDOR JARDA: Tradiție și contemporaneitate*, Oradea: Editura Universității din Oradea.
- VANCEA, Zeno, 1978. *Creația muzicală românească – sec. XIX-XX*, București: Editura Muzicală.