

GHEORGHE OPREA

LARISA AGAPIE

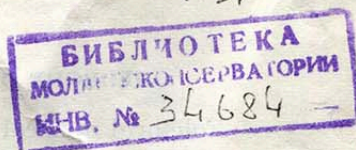
FOLCLOR MUZICAL ROMÂNESC

EDITURA DIDACTICA
ȘI PEDAGOGICA
BUCUREȘTI, 1983

Gheorghe Oprea

Larisa Agapie

FOLCLOR MIZICAL ROMÂNESC



Editura Didactică și Pedagogică — București

1983

Grîu
aper
Cart
preț

Lucrarea a fost analizată și aprobată de catedrele de muzicologie și senatele conservatoarelor „Ciprian Porumbescu“ din București și „George Enescu“ din Iași.

Capitolele au fost elaborate, de către autori, astfel :

GHEORGHE OPREA

- Cuvînt înainte
- Folcloristica
- Versul popular cîntat
- Ritmul
- Specii muzicale folclorice integrate obiceiurilor de primăvară și vară
- Repertoriul funebru
- Doina
- Cîntecul propriu-zis
- Alte dialecte muzicale românești

LARISA AGAPIE

- Conceptul de folclor
- Organologie populară
- Melodia. Forma arhitectonică
- Polifonie și armonie populară
- Repertoriul obiceiurilor de iarnă
- Repertoriul păstoresc
- Repertoriul copiilor și pentru copii
- Repertoriul nupțial
- Balada
- Cîntecul orășenesc. Cîntecul muncitoresc
- Muzica dansurilor populare

GHEORGHE OPREA și LARISA AGAPIE

- Folclorul muzical românesc în contemporaneitate

Redactor : GH. CARP

Tehnoredactor : VICTORIA GHIMIȘ

Coperta : D. NEGRESCU

CUPRINS

Cuvînt înainte	5
I. PROBLEME GENERALE ALE FOLCLORULUI	7
A. Conceptul de folclor. Trăsăturile generale și specifice	7
— Interesul conștient pentru folclor ; privire istorică	10
B. Folcloristica	29
— Folcloristica și ramurile ei. Etnomuzicologie	29
— Concepții și teorii despre folclor	32
— Principii, metode, tipuri de cercetare a folclorului	37
II. ORGANOLOGIE POPULARĂ	38
[Instrumente muzicale populare	38
— Formații instrumentale	45
III. MORFOLOGIA CÎNTECULUI POPULAR ROMÂNESC	47
A. Versul popular cîntat	47
✗ Tiparele metrice și formele lor. Legăturile exterioare ale versurilor	49
— Legătura structurală dintre vers și melodie	57
— Fenomene și elemente lexicale ce apar în timpul cîntării	63
— Legătura dintre vers și melodie sub raportul conținutului	72
B. Ritmul	75
— Noțiunea de ritm. Delimitări. Criterii de sistematizare	75
— Ritmul copiilor	79
— Ritmul de dans	82
— Ritmul aksak	86
— Ritmul giusto-silabic	89
— Ritmul parlando-rubato	96
— Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios	101
C. Melodia	112
— Tipuri generale	112
— Scări și moduri	113
— Cadențe modale	132
D. Forma arhitectonică	134
E. Polifonie și armonie populară	141
— Elemente de polifonie și armonie întîlnite în practica țărănilor	141
— Armonia și polifonia folosite de lăutari	146

IV. CATEGORII ALE FOLCLORULUI MUZICAL ROMÂNESC	156
— Criterii de sistematizare a creației artistice populare	156
A. Repertoriul muncilor și obiceiurilor de peste an	158
— Specii muzicale folclorice integrate obiceiurilor de primăvară și vară	158
— Repertoriul obiceiurilor de iarnă ✓	177
— Alte specii din ciclul calendaristic	183
— Repertoriul păstoresc	195
B. Repertoriul vîrstelor și al obiceiurilor vieții de familie	221
— Repertoriul copiilor și pentru copii	221
— Repertoriul nupțial	227
— Repertoriul funebru	237
C. Balada	281
D. Doina	299
E. Cîntecul propriu-zis	318
— Cîntecul propriu-zis de stil vechi	320
— Cîntecul propriu-zis de stil modern și nou	334
F. Cîntecul orășenesc. Cîntecul muncitoresc	377
G. Muzica dansurilor populare	391
V. ALTE DIALECTE MUZICALE ROMÂNEȘTI	413
VI. FOLCLORUL MUZICAL ROMÂNESC ÎN CONTEMPORANEITATE	428

G. Opres

+ Cuvînt înainte

Cîntecul folcloric reflectă, în modul cel mai direct și mai caracteristic, profilul spiritual și talentul artistic al unei națiuni. Din timpuri imemorabile, poporul român păstrează un arsenal artistic de o rară valoare, bogăție și diversitate — corespondent fidel al concepției sale statornice asupra vieții și mediului înconjurător — izvoarele arhaice inițiale, ale căror substraturi încă se mai mențin, au fost și sînt alimentate permanent de seva experiențelor social-culturale ce s-au suprapus treptat. Folclorul nostru a devenit, astfel, nu numai o expresie a înțelepciunii și trăirilor sufletești, a firii pașnice, deschise și iubitoare de progres a românului, a cinstei și năzuinței multimilenare pentru dreptate socială și națională, dar și un mesaj al umanismului și vigorii sale spirituale spre universalitate.

Necesitatea cunoașterii și promovării fondului de valori ale creației populare este evidențiată pregnant în documentele partidului și statului nostru, în cuvîntarea rostită cu prilejul adunării solemne consacrate aniversării a 60 de ani de la crearea U.T.C. și a 25 de ani de la înființarea U.A.S.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român și președintele Republicii Socialiste România, arăta că „trebuie dezvoltate și îmbogățite continuu marile tradiții ale muzicii noastre populare, ale minunatelor doine și balade — unice în lume pentru frumusețea lor — și care oglindesc marea bogăție spirituală, dintotdeauna a poporului nostru“. Deci, prin virtuțile estetice și trăinicia sa contemporană, folclorul muzical constituie un mijloc important de realizare a educației patriotice în rîndul tineretului, de consolidare a identității culturale naționale.

Viabilitatea tradiției, în cazul creației artistice populare românești, se relevă ca fiind proporțională cu vechimea comunităților folclorice pe întinsul patriei noastre. Așadar, folclorul este o dovadă de mare preț pentru demonstrarea continuității neîntrerupte a poporului român în spațiul Miocritic, Carpato-Pontic-Dunărean, confirmîndu-se, prin noi și noi cercetări, spusele lui Nicolae Iorga: „...așezarea e caracterul general al acestei civilizații“¹.

Marii noștri oameni de cultură, nu numai cei romantici, au fost entuziasmați de frumusețile folclorului; dar numai pătruzînd în substanța lui au reușit să-i reliefeze semnificațiile și originalitatea, într-un context mai larg, european. Este un adevăr, astăzi larg recunoscut, că la temelia școlii noastre muzicale stă melodia populară; această realitate nu este valabilă numai pentru epoca precursorilor, ci se verifică pe tot firul evoluției muncii românești. „Din ce în ce începem să devenim mai conștienți

¹ Iorga, Nicolae, *Istoria românilor*, vol. I, București, 1936.

de tezaurul uriaș al folclorului", afirma în 1928 George Enescu, subliniind, totodată, că „aici este viitorul muzicii noastre". Creația artistică populară nu se situează numai la baza culturii muzicale românești, în ansamblul ei, ci continuă să fie un domeniu fundamental aparte, cu propria sa evoluție, dezvoltându-se concomitent cu creația „savantă" și întreținând cu aceasta schimburi de valori.

În prezent are loc o propagare fără precedent a muzicii populare, atât pe plan național — prin formele instituite din cadrul Festivalului „Cîntarea României" — cât și pe plan internațional, prin dese turnee întreprinse de formațiile și soliștii noștri. Trebuie să admitem, totodată, că anumite procese inevitabile ale evoluției folclorului pot duce la „pălire" autenticității și ineditului unor zone ce s-au păstrat arhaice pînă în timpurile moderne. De aceea, răspunderea noastră se amplifică, atât în direcția asigurării unei îndrumări competente, cât, mai ales, în sensul însușirii de către copii, de la cea mai fragedă vîrstă, a unui limbaj muzical românesc, asemenea însușirii limbii vorbite. Iată de ce, pentru îndeplinirea acestei îndatoriri de cinste a muzicienilor noștri, se impune o continuă aprofundare a noțiunilor legate de creația națională, dublată de apelarea, cu talent și discernămint, la cîntecul popular, neîncetat — cum spunea Constantin Brăiloiu — „să cerem lumina de la monumentele sonore"¹.

Privită în totalitatea sa, creația artistică populară — deci și folclorul muzical — are o mare valoare estetică, valoare determinată mai ales de un limbaj specific, de un „cod" anume, cum îi spun azi specialiștii; să încercăm să pătrundem în tainele acestui „cod".

Pe lângă scopul didactic mărturisit, această carte am dori să fie o caldă și sinceră invitație adresată muzicienilor, tineretului nostru studios și tuturor acelor care, cu dragoste față de pămîntul acesta și oamenii săi, își îndreaptă atenția spre fondul străbun de valori artistice și documentare, încercînd să deslușească noi valențe în direcția continuei înfloriri a culturii românești.

GHEORGHE OPREA

¹ Brăiloiu, Constantin, *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*, Opere, vol. II, București, Editura Muzicală, 1969, pag. 163.

PROBLEME GENERALE ALE FOLCLORULUI



A. CONCEPTUL DE FOLCLOR. TRĂSĂTURILE GENERALE ȘI SPECIFICE ALE FOLCLORULUI

Termenul „folklore” — în ortografia românească *folclor* — a fost propus în anul 1846, sub pseudonimul Ambrose Merton, de către arheologul englez J. W. Thoms, pentru a desemna producțiile culese din popor. El cuprinde cuvintele *folk* = popor și *lore* = știință, înțelepciune (the lore of the people). De la *folclor* derivă : *folcloric* (care aparține folclorului), *folclorist* (specialist care studiază folclorul) și *folcloristică* (știința care se ocupă de studiul folclorului); inițial, același cuvânt — folclor — desemna atât obiectul studiului cât și disciplina care îl studiază. Treptat, termenul se impune, înlocuindu-i pe cei aflați în uz : *antichități populare* — folosit de englezi, *tradiții populare* — utilizat de francezi, italieni, români, *demologie* (demos = popor, ca totalitate etnică) — la italieni, *laografie* (laos = poporul de rînd) — întâlnit la greci, *demopsihologie* sau *etnopsihologie*, cel din urmă folosit și la noi. Germanii au păstrat, pînă azi, denumirea corespunzătoare *Volkskunde*, creată independent de termenul englez.

În țara noastră termenul „folklore” a fost folosit pentru prima dată de B. Petriceicu-Hasdeu care, în prefața la *Etymologicum Magnum Romaniae*, arată că a urmărit, alături de fonetica poporană și „credințele cele intime ale poporului, obiceiurile și apucăturile sale, suspinele și bucuriile, tot ce se numește astăzi — în lipsă de un cuvînt mai nemerit — cu vorba engleză *folklore*. Voiam să cunosc pe român așa cum este dînsul în toate ale lui, așa cum l-a plămuit o dezvoltare treptată de optsprezece veacuri, așa cum s-a strecurat el prin mii și mii de înfriuriri etnice, to-pice și culturale” (B. Petriceicu Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor, ediție îngrijită de Gr. Brâncuș, Ed. Minerva, București, 1972, p. 11).

Mai înainte, pentru a desemna creațiile folclorice, s-au folosit termeni ca : *de obște*, *popular* (împrumutat ca neologism din limba franceză), *poporan*, *țărănesc*; dintre aceștia a rezistat timpului doar „popular”, dar înțelesul care i se dă mai diferă și azi. În domeniul muzicii s-a mai utilizat termenul *etnofonie*, iar în zilele noastre se impune cel de *etnomuzicologie*.

Folcloristica este o disciplină relativ tină și, pînă la definirea clară a obiectului studiat, sfera noțiunii de *folclor* a variat, cuprinzînd cînd întreaga viață a unui popor, cînd limitîndu-se la literatura populară, credințele, obiceiurile, superstițiile poporului. Cu timpul, prin folclor s-a înțeles creația spirituală, transmisă pe cale orală (literatura, dansul, muzica), arte înrudite și datorită sincretismului, iar creația materială reve-

nind domeniului *etnografiei*. Această accepțiune nu s-a generalizat, dar predomină.

Creația populară are anumite trăsături proprii, care o deosebesc de creația cultă; aceste trăsături se întrepătrund, se condiționează reciproc și doar din motive didactice vor fi tratate separat.

Spre deosebire de arta cultă, individuală, creația populară are un *caracter colectiv*. Noțiunea de creație colectivă a fost greu de definit, cu atât mai mult cu cât cei care cercetau folclorul erau, la început, familiarizați mai degrabă cu creația cultă decât cu cea populară. În concepția romanticilor, actul creației era învăluit în mister, folclorul fiind o emanație a sufletului întregului popor; datorită acestei concepții, nici n-au încercat să descopere realitatea. De fapt, cazurile de creație plurală sînt rare. Ca și în creația cultă, actul creației este individual; diferă atitudinea creatorului și a colectivității din care acesta face parte față de realizarea insului creator. Acesta aparține grupului, posesor al unui limbaj artistic cristalizat în timp și a cărui geneză și evoluție a fost determinată de anumiți factori (economici, politici, geografici, psihici etc.). Limbajul artistic diferă de cel al altor grupuri existente, este familiar tuturor și considerat ca un bun al tuturor, transmis din generație în generație. Creatorul popular este mesagerul artistic al grupului, exprimînd sentimentele acestuia, gustul său artistic, folosind elemente existente în practica artistică a colectivității din care face parte. Realizarea sa va fi nouă doar într-o oarecare măsură — gradul de originalitate al reasezării elementelor vechi și a integrării unor elemente noi în cadrul creației sale. De fapt, cu cît cantitatea de „noutăți” va fi mai mică, creația va avea mai multe șanse de a fi acceptată de ceilalți, devenind un bun al tuturor, căci o creație nouă nu are șanse de a supraviețui decât în măsura în care este preluată de grup. „Libertatea artistică” a creatorului este limitată de colectivitate, atitudinea acesteia fiind aceea de „cenzor”, fidel tradiției; datorită acestei fidelități, creațiile populare, deși nescrise, rezistă uimitor în timp. Odată preluată de grup, noua creație devine un bun al tuturor, fiecare se recunoaște pe sine și se comportă ca și cum ar fi un bun propriu, îl „adaptează” pentru a exprima mai bine trăirile sale, fără ca prin aceasta „originalul” să devină de nerecunoscut. În felul acesta iau naștere *variante*, forme prin care trăiesc, de fapt, creațiile folclorice. Modificările (ritmice, melodice, de ornamentație) au importanță, dacă avem în vedere și dimensiunile reduse ale creațiilor populare, ele fiind și o dovadă de rafinament artistic; ascultătorul percepe de fiecare dată noutatea, amănuntele avînd o mare importanță pentru el. În cazul bunilor interpreți, variația este o necesitate; modificările apar de la o strofă la altă, de la o interpretare la alta. De remarcat că interpretarea *aceleiași* piese, la unele intervale de timp, de către același individ, poate să ducă la diferențe mai mari între variantele individuale decât între cele culese — separat — de la diferiți „informatori”. Este o dovadă a fidelității colectivității față de bunurile moștenite, pe care *transmiterea orală* nu le modifică în esență, iar pe de altă parte o probă a importanței pe care o are variația în cadrul evoluției creației populare. La extremele unui șir de variante, pot fi întîlnite exemplare care prezintă mari deosebiri. Schimbări mai mari apar atunci cînd se preia o creație din altă regiune, sau chiar de la alt popor; acestea se datoresc necesității de a integra exem-

plarul preluat în stilul specific regiunii, familiar tuturor, sau chiar al celui național. Variația nu este deci rezultatul unei memorări sau reproduceri defectuoase, nu este o degradare a creației, ci dimpotrivă, o permanentă adaptare la realitate și cizelare.

Este cazul să menționăm că și în arta cultă a Europei variabilitatea a fost prezentă într-o măsură destul de mare, cu timpul, libertatea de execuție a interpretului a fost îngădită, dar nu a dispărut total, altfel n-am avea atâtea concepții interpretative diferite.

În memoria oricărui membru al colectivității, o creație trăiește sub o formă generală; ia naștere, de fiecare dată, în timpul interpretării, este „recreată”, aportul interpretului fiind mai mare sau mai mic, în funcție de talentul și dispoziția sa, dar permanent în spiritul tradiției muzicale a grupului din care acesta face parte. Amprenta tradiției este foarte importantă atunci când transmiterea se face pe cale orală, ca în cazul folclorului. Dar nici circulația orală nu este un apanaj al folclorului; există culturi muzicale extraeuropene care ignoră și azi notația muzicală — cea arabă de pildă — în cazul acestora acționînd tendința colectivității de a-și păstra bunurile culturale moștenite.

O consecință a oralității este și *anonimatul*. În sinul unei colectivități, bunii interpreți-creatori sînt cunoscuți și apreciați. Dar momentul apariției unei noi creații nu poate fi surprins; rezultatul se poate cunoaște mai târziu, în măsura în care noua realizare a fost recepționată și preluată ca atare, continuîndu-și noua existență, dînd naștere la noi variante. Mulți pot afirma că un cîntec, de pildă, este „al lor” numai pentru că au adăugat la un text cîteva versuri, iar cercetătorul constată că melodia pe care a „compus-o” circulă deja. Datorită acestei atitudini, nici autorul unei creații culte nu prezintă nici o importanță; odată preluată, aceasta va circula într-o formă mai mult sau mai puțin apropiată de original, sfîrșind prin a fi descompusă sau contaminată cu alte elemente, îmbogățind, în ultimă instanță, tezaurul artistic al colectivității care a preluat-o.

Sîncrētismul este o prezență caracteristică în folclor. Textele cîntecelor sînt făcute pentru a fi cîntate, strigăturile însoțesc dansul, împletindu-se cu melodia și ritmul pașilor. Cu greu poate fi determinat un informator să-ți dicteze textul unui cîntec, sau al unor strigături, căci în mintea acestuia el este asociat cu melodia, pe care o va fredona; alteori, pentru a-și aminti strigăturile, va tropăi ritmul pașilor de dans.

O trăsătură importantă a folclorului este *caracterul național*. Folclorul reprezintă o parte a culturii naționale, fiind la baza acesteia. Creat într-un spațiu geografic anume, în anumite condiții istorice, folclorul reflectă, în imagini artistice specifice, ideile, sentimentele și concepțiile poporului, limba vorbită punîndu-și amprenta și asupra structurii muzicii. El rămîne principala modalitate de manifestare artistică a maselor populare și izvorul de inspirație nesecat al creatorilor individuali.

Bibliografie

1. Brăiloiu, Constantin, *Folclorul muzical, în Opere II*, Ed. Muzicală, București, 1969. — *Etnomuzicologia, studiu intern*, Opere II, Ed. Muzicală, 1969. — *Reflexiuni asupra creației colective*, Opere II, Ed. Muzicală, București, 1969.
2. Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc I*, Ed. Minerva, București 1980.
3. Comișel, Emilia — *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967.

4. Densușianu, Ovid, *Folclorul — cum trebuie înțeles, în „Viața păstorească” în poezia noastră populară*, Ed. pentru Literatură, București, 1966.
5. Diaconu, Ion, *Reflexiuni asupra cîntecului și versului popular*, Focșani, 1946.
6. Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1978.
7. Vrabie, Gheorghe, *Folclorul. Obiect, principii, metodă, categorii*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1970.
8. Vuia, Romulus, *Etnografie, Etnologie, Folclor*. În *Studii de Etnografie și Folclor*, Ed. Minerva, București, 1975.



INTERESUL CONȘTIENT PENTRU FOLCLOR. PRIVIRE ISTORICĂ

Deși creația populară a însoțit procesul formării și dezvoltării poporului român, mențiunile privitoare la acesta sînt tîrzii, precedînd totuși documentele notate (o parte din mărturii sînt studiate de istoria muzicii). Din scrierile cronicarilor români, însemnările unor călători și muzicieni străini, din manuscrise, colecții, codexuri, se desprind informații privitoare la obiceiuri și genuri muzicale, unele instrumente folosite, creînd o imagine a unor aspecte culturale din trecutul poporului nostru. Chiar dacă majoritatea acestora se referă la muzica executată la curte, știm că în acea vreme folclorul ocupa un loc însemnat în cultura claselor dominante, deosebirea culturală și psihologică dintre acestea și poporul „de jos” nefiînd puternic marcată. Pe de altă parte, unele documente notate ne indică originea unor melodii aflate astăzi în circulație în folclor. Un exemplu în acest sens ni-l oferă melodiile notate în tabulatura lui Jan din Lublin (1540), în care găsim notate două dansuri : *Haiducku* și *Conradus*. Prima parte a melodiei dansului Haiducky este o variantă a melodiei *Banu Mărăcine*, care a avut o largă răspîndire (o variantă a fost notată în 1588 de Arbeau, cu titlul *Dansul Bufonilor*, iar în secolul următor îl aflăm în *Codex Caioni* — manuscris ce a aparținut călugărului franciscan de origine română Ioan Caioni ; melodia se întîlnește azi în circulație în întreaga țară ; a doua melodie este o variantă a *Țarinii Abrudului*, întîlnită în Țara Moșilor.

O mențiune și, totodată, o dovadă a executării unor creații românești la curțile străine este acea referitoare la poetul maghiar Balassa Balint, care la încoronarea împăratului Rudolf (1572) a dansat *Dansul Păcurăresc*, după părerea unora *Călușarul*. Tot el a scris versuri maghiare pentru a fi cîntate pe melodia *Ciobănița română își plînge caprele pierdute* ca și pe ale cîntecului *Savu nu lasă fata să intre-n casă*.

Mai tîrziu apar documente notate : *Codex Caioni*, menționat deja ; *Codex Vietorisz* (scris în jurul anului 1680 de doi muzicieni slovaci) ; *Manuscrisul din Oponice* (denumit de muzicologii maghiari și *Hungarici saltus a Dionisio*, scris prin anul 1730). Aceste melodii provin din mediul de curte, avînd trăsături stilistice ale melodiilor românești din Transilvania, probabil creații ale unor muzicanți de origine română, unele putînd fi chiar melodii populare ; altele însă, după factură, par să fie create la instrumente de coarde, într-o vreme cînd instrumentul preferat al țaranului român era fluierul.

Ne vom opri doar asupra *Codexului Caioni*, acesta conținînd cele mai vechi melodii cu trăsături stilistice românești din Transilvania. Manuscrisul, în tabulatura de orgă, a fost scris între anii 1632—1671. A fost

început de Matyas Seregely, iar din 1652 a fost continuat de Ioan Caioni. Printre cele 211 melodii diverse (muzică religioasă, dansuri de epocă), găsim notate și 10 melodii românești, publicate pentru prima dată de Marțian Negrea, care a studiat acest manuscris. Printre ele sînt două melodii cu text : *Cantio jucunda de nuptiis Canae Galileae*, *Cîntecul voievodesei Lupul* și opt melodii de dans. Prima a fost considerată ca prototip al variantei românești a cîntecului de stea *La nunta ce s-a-ntîmplat în Cana Galileii*, dar asemănările care există pot fi și întîmplătoare. A doua este scrisă în stilul coralului protestant, avînd totuși cadență frigidă, frecvent folosită în cîntecul românesc, mai ales în melodiile din sudul Transilvaniei. (vezi ex. 1 și 10).¹ Melodiile de dans, intitulate *Dans valah* (alcătuit asimetric din două fraze inegale de șase și opt măsuri) și *Alt dans* (în care fraza secundă este construită prin repetarea unui motiv din fraza *initială*) ; *Dansul al cincilea, în șase* (bazat pe o formulă ritmică de bază, care polarizează desfășurarea melodică) ; *Dansul lui Mikes Kelemen* și *Dansul lui Lazăr Apor* (variantă a *Banului Mărăcine*) erau probabil dansurile preferate ale celor numiți ; următoarele melodii (*Dans, Dans din Nireș* și *Dans*) au o trăsătură comună : mutația motivului sau a frazei la cvarta superioară sau la cvinta inferioară, specifice folclorului nostru, sau mutația dublă de terță și cvintă. Melodiile sînt notate după transcrierea lui Marțian Negrea, eliminînd acompaniamentul (ex. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 și 9).

În secolul al XVIII-lea, Dimitrie Cantemir, chiar dacă nu ne transmite melodii notate, ne înlesnește o viziune destul de bogată asupra vieții spirituale a poporului român. D. Cantemir a reținut manifestările folclorice propriu-zise, ca balada, cîntecul, descrie dansul și instrumentele care îl acompaniază, ritualul de nuntă și de înmormîntare, obiceiuri legate de date calendaristice și de practici magice : Călușarii, Drăgaica, Paparuda, Chiraleisa, Colinda, Turca, Doina, Dansul propriu-zis.

O contribuție importantă la cunoașterea creației populare o reprezintă lucrarea lui F. J. Sulzer, *Istoria Daciei Transalpine*, apărută în trei volume în anii 1781—1782 ; în volumul al II-lea oferă informații etnografico-muzicale. Sulzer a trăit o vreme la București, adus fiind de către Alexandru Ipsilanti, ca profesor de drept și filozofie. În speranța obținerii postului de consul în capitala Valahiei, Sulzer întreprinde o variată documentație, desfășurată pe mai multe planuri, pentru cunoașterea țării, istoriei și a poporului român. Sulzer a acordat o mare atenție muzicii. De obicei, referirile lui Sulzer asupra obiceiurilor folclorice pornesc de la împrejurările în care se cîntă, ceea ce apare pozitiv, întrucît se încadrează într-un anumit context, care le determină modul de manifestare. În descrierea lui Sulzer, muzica populară este surprinsă în trei ipostaze : cîntece vocale sau rituale, dansuri și instrumente. Sulzer notează, în afară de melodii grecești și turcești, 10 melodii românești (două cîntece și opt jocuri), pe care le prezintă ca un adaos la sfîrșitul volumului al doilea (*Tabula I*). Melodiile publicate de Sulzer sînt primele melodii a căror origine populară este certă. Denumirile unor dansuri (*Călușar* sau *Boricean*, *Mocănesc* sau *Cătănesc*, *Joc de briu*), sînt o dovadă a acestei origini. Jocul de briu este publicat cu o dublă pedală, la interval de cvartă, fapt care amintește de caraba dublă a unor cimpoaie (ex. 11—20). Majoritatea

¹ Exemplele muzicale, indicate prin cifrele cuprinse în paranteze, se găsesc anexate la sfîrșitul fiecărui capitol.

melodiilor sînt din Valahia. După părerea muzicologului Gh. Ciobanu, doar melodia nr. 5, eventaul și nr. 10, sînt din Transilvania. Despre *Melodia unui cîntec valah* spune că nu este destinată dansului și că e un fel de jeluire, remarcînd totodată și caracterul parlando, spunînd că e „à la recitativul francez“. Varianta melodiei *Ghimpele* are, de asemeni, caracter doinit, rubato. Dintre dansuri, Sulzer acordă mai mare importanță *Călușarilor*, susținînd originea străveche, indicînd o serie de caracteristici, inclusiv numărul pașilor.

Documentele, cuprinzînd melodii notate, se înmulțesc în secolul al XIX-lea, dar nu toate melodiile sînt țărănești; unele sînt orientale, altele au fost create la oraș, sub influența acestei muzici. Important este interesul pentru melodiile care circulau, deși scopul notării acestora a fost diferit, după cum vom vedea. Am reținut pentru exemplificări numai melodiile populare, celelalte putînd fi găsite în materialele indicate în bibliografie. Documentele conțin melodii care circulau, intens la acea vreme, în mediile care le-au fost accesibile celor care le-au notat.

Ne vom referi, pe scurt, la aceste documente.

Interesul muzicienilor străini pentru melodiile românești ne este dovedit de utilizarea acestora în creațiile lor, sau publicarea în reviste străine. În anul 1806 (sau începutul anului 1807), violoncelistul Bernhard Romberg a încîntat publicul ieșean cu improvizațiile sale, pe tema cîntecului *Mititica*. Mai tîrziu a scris un *Capriciu pentru violoncel* pe melodii românești. În revista germană *Allgemeine musikalische Zeitung*, care apărea la Leipzig, au fost publicate melodii românești, în cîteva numere din anii 1814, 1821 și 1822. În articolul din 1814, autorul face referiri la muzica românească: prilejurile de cîntare, legătura dintre text și melodie, instrumente muzicale. Melodiile publicate sînt populare, originea lor fiind Transilvania (ex. 21—25). În numărul din 1821, referirile se fac la muzica din Moldova, iar melodiile publicate se cîntau la oraș. În următorul an, același autor publică încă patru melodii, scrise pentru pian; acompaniamentul dansurilor amintește țîtitura, dar melodiile nu sînt populare (ex. 26—27).

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, pianul pătrunde tot mai mult în casele boierilor români, studiul acestui instrument fiind și o dovadă a unei educații „alese“. Din necesități didactice, în metodele de pian sînt utilizate și melodii populare, (ex. 28—30). De asemeni, în manuscrise, conținînd piese ce se cîntau în saloane, întîlnim și unele melodii populare prelucrate pentru pian (ex. 31—35).

Folclorul a fost folosit și ca argument în demonstrarea romanității poporului român. În anul 1830, *Eftimie Murgu* aduce ca argument al romanității noastre, muzica; el compară cinci melodii românești (trei de dans și două păstorești) cu patru melodii sirbești, arătînd că diferențele nu sînt neînsemnate. Melodiile sînt populare (ex. 36—40).

În anul 1834 apare prima colecție mai însemnată de melodii: *François Rouschitzki, Musique orientale, 42 chansons et danses moldaves, valaques, grecs et turcs*. În majoritate, melodiile sînt din Moldova (33), restul fiind 3 melodii valahe, 2 melodii grecești și 2 turcești; se pare că, încă de la publicare, au lipsit două melodii. Dintre melodiile românești, majoritatea sînt creații orășenești. Cele cîteva melodii populare, pe care le vom da și ca exemplu, sînt: *Chanson Vallaque* (ex. 41), care a mai circulat în secolul al XIX-lea, putînd fi întîlnit în colecții. *Cînticu lui Bujor tilhar*, melodie ce a luat naștere în mediul pastoral și care mai circulă și în zilele noas-

tre (ex. 42); *Danse des bergers moldaves*, variantă a dansului moldovenesc *Arcanul*, o formă apropiată a variantelor cunoscute în Moldova, ca *Arcanul vechi* (ex. 43), întrucît se cunosc și variante mai dezvoltate, numite de informatori *Arcanul nou*.

Cel mai harnic culegător și popularizator al creației populare, pînă la jumătatea secolului al XIX-lea, este *Anton Pann*. În 1850 și 1852 el publică *Spitalul amorului sau Cîntătorul dorului*, cuprinzînd melodii care circulau deja pe cale orală sau în manuscrise. Este important că, spre deosebire de alți autori de colecții din secolul trecut, care au prezentat melodiile cu acompaniament de pian, căci altfel ele nu ar fi fost acceptate în saloane, Anton Pann publică *melodii cu text*, pentru acei ce doreau să cînte românește. Colecția a fost publicată în notație psaltică, cunoscută multora la acea vreme (A. Pann era posesorul unei tipografii); dintre cele 217 melodii cuprinse, doar 53 sînt populare, restul fiind melodii orășenești, orientale sau române. Este interesant de reținut că printre acestea se găsește o variantă a unei creații aparținînd lui Dimitrie Cantemir, pe care s-a pus text românesc.

La începuturile școlii noastre muzicale naționale, mulți compozitori culeg melodii populare, pe care le „aranjează” pentru pian, voce și pian, vioară și pian, potpuriuri etc., creînd lucrări „pe teme naționale”. Deci, culegătorul se confunda cu compozitorul acelei epoci. Dar la acea vreme nu exista o noțiune clară de „cîntec popular”, deci în colecții au fost puse alături melodii populare, creații orășenești și de origine cultă. Cele mai valoroase culegeri de melodii din această etapă sînt: *Johann Andreas Wachmann, cu Melodii valahe* (4 caiete de melodii, publicate între anii 1848—1852, intitulate *Roumania, Bouquet de mélodies valaques originales, L’Echo de la Valachie, Les bords du Danube*, prelucrate pentru pian). *Carol Miculi, cu Ariei naționale românești* (publicate, probabil, în 1854), cuprinzînd melodii culese numai din Bucovina, grupate în 4 caiete a câte 12 melodii. *Herni Erlich, cu Ariei naționale românești* (1850). *Al. Berdescu, cu Melodii române* (9 caiete, cuprinzînd 41 melodii), publicate între anii 1860—1862. Acești muzicieni își pun problema respectării întocmai a melodiilor — atît cît era posibil, melodiile erau notate după auz — fapt pozitiv, întrucît la acea vreme preocuparea pentru respectarea autenticității creațiilor culese nu era ceva important. V. Alecsandri, At. Marienescu (dintre literați), A. Pann au „corectat” culegerile pe care le-au publicat. Al. Berdescu, în acompaniamentul melodiilor, a căutat — după propria declarație — să respecte felul în care erau acompaniate melodiile de către lăutari, dar și el a „îndreptat” unele disonanțe.

↳ Dintre toți autorii citați, nimeni nu face distincție între ceea ce este popular sau cult — aspect pe care l-am mai menționat; melodiile culese au fost uneori modificate pentru a corespunde canoanelor armoniei clasice, deși au căutat să respecte autenticitatea melodiei, după cum afirmam. În același timp, încep să se pună unele probleme teoretice privind creația populară: Al. Odobescu pune problema „cercetării comparative a creațiilor populare cu cele ale neamurilor cu care am venit mai mult în contact” (Al. Odobescu, *Opere, Clasici români*, E.S.P.L.A., 1955, I, p. 295); Nicolae Filimon, în articolul „Lăutarii și compozițiunile lor”, apărut în anul 1864), analizează influențele muzicale care s-au făcut simțite în creațiile acestora, atrăgînd atenția asupra caracterului hibrid al acestora: „Dacă cineva și-ar da osteneala să facă anatomia muzicală acestor compozițiuni, desigur că le-ar găsi formate din idei orientale și eu-

ropene, plus strofa (sic!) țigănească ieșită din propria imaginațiune a lăutarului, pe care s-ar îndoi de multe ori a o numi românească" (N. Filimon, *Opere, Clasici români*, E.S.P.L.A., 1917, II, p. 353). Afirmă că pentru a cunoaște adevăratul caracter național al muzicii noastre populare va trebui studiată cu multă atenție *muzica țăranului* (s.n), din toate părțile locuite de români, ca și a națiunilor cu care s-a venit în contact, apoi Italia, Spania, Franța Meridională (țări romanice) și, prin comparare, să se stabilească specificul — idee foarte importantă la acea vreme.

Vom acorda o atenție deosebită lui T. T. Burada, personalitate complexă, deschizător de drumuri în studierea folclorului muzical. El își îndreaptă atenția spre muzica țărănească, spre obiceiurile vechi pe care aceasta le însoțește: colindatul, steaua, vicleimul, plugușorul, păpușile, nunta, cîntecul de leagăn, călușul, dansul, legînd melodiile publicate de contextul în care sînt utilizate. S-a ocupat, de asemenea, de studiul instrumentelor populare, precum și de unele probleme de etnografie. Pentru prima dată a menționat unele genuri și specii ale muzicii populare ca: *Bocetul*, *Caloianul*, *Lăzărelul*, ritualul de secere; este, totodată, realizatorul primei cercetări monografice din istoria folcloristicii românești. Burada folosește metoda comparativă, alături de cea descriptivă; prin activitatea sa, a contribuit la lărgirea concepției asupra folclorului și la definirea unei metode de cercetare.

În anul 1882 este semnalată o colecție publicată de Caliopi Zographos, *Cîntece și doine de peste Olt*, cuprinzînd melodii de nuntă, doină, cîntec și joc, toate populare, în total 24 melodii.

În anul 1883, Academia Română hotărăște instituirea unui premiu „pentru cea mai completă colecțiune de arii românești” (Anal. Acad. Rom., Seria II, Tom V, Sed. ord. din 1882, 1883, Buc. 1884, p. 63). Premiul este acordat lui Dimitrie Vulpian, pentru colecțiile: *Balade, Colinde, Doine, Idyle*, vol. I, 1885 (381 piese); *Jocuri de briu*, 1885 (250 piese); *Salba română*, vol. II; *Horele noastre*, 1886 (500 piese). Aceste colecții au fost prezentate sub titlul general de *Muzică populară*. În afară de aceste colecții, D. Vulpian mai publică: *Românțe*, vol. III, 1891 (300 piese) și *Horele noastre*, seria B, de la 501 la 1000, 1908, (500 piese). În total, Vulpian publică 1931 piese, dintre care 1250 sînt de dans. Numărul este impresionant, dar notația este greoaie, scrierea textelor sub melodie nu este totdeauna potrivită, originea melodiilor nu este indicată clar, acompaniamentul este banal; autorul nu a făcut distincție între melodiile populare și cele culte, „idilele” sînt uneori cîntece sau românțe, iar unele „românțe” sînt creații țărănești veritabile. Totuși, colecțiile lui Vulpian sînt importante pentru urmărirea vechimii, evoluției și circulației unor melodii populare ca și a influenței muzicii orientale și occidentale asupra muzicii create de lăutari, mai apoi a celei țărănești.

Trebuie să menționăm și aportul lui Gavriil Musicescu la impunerea cîntecului popular în viața artistică și la armonizarea adecvată a acestuia; în polemica cu G. Scheletti, el pune problema modurilor în muzica populară românească, arătînd că acestea nu sînt identice cu majorul și minorul muzicii occidentale, studiate în conservatoarele vremii, punîndu-și în practică ideile în armonizarea modală a cîntecului popular.

Privitor la colecțiile apărute în secolul al XIX-lea, s-ar putea spune, în concluzie, următoarele:

— majoritatea melodiilor au fost culese în scopuri practice; în primul rînd pentru a fi prelucrate și a servi ca bază creării unei muzici na-

ționale; melodiile astfel prezentate — cu acompaniament — au fost supuse inconștient sau conștient unor modificări; criteriul care a stat la baza culegerii a fost cel estetic;

— textele au fost publicate separat de melodie (excepție face Anton Pann;

— nu a fost îmbrățișată întreaga varietate a folclorului românesc, dându-se întâietate unor genuri;

— sursa principală este orașul (excepție face T. T. Burada);

— n-a existat preocupare pentru consemnarea sursei;

— apar unele teoretizări asupra folclorului.

Apariția fonografului și utilizarea lui ca mijloc de înregistrare mecanică a melodiilor a constituit un auxiliar prețios pentru cercetătorii folclorului. Înregistrarea și posibilitatea redării repetate, fără schimbările inerente care apar în interpretările repetate atunci când se notează după auz, dă posibilitatea transcrierii amănunțite a melodiilor; variația, ca trăsătură distinctă a creației populare, a putut fi astfel studiată. Apariția unor curente ideologice („Sămănătorismul“) orientează atenția către lumea satelor. Cu timpul, se conturează o metodă de cercetare a folclorului, care se perfecționează continuu. Încercări de culegere cu ajutorul fonografului s-au făcut încă din 1901, dar prima culegere făcută cu aparate mecanice vede lumina tiparului în 1908; este vorba de colecția lui Pompiliu Pirvescu, *Hora din Cartal* (localitate din Dobrogea). Din păcate, melodiile transcrise de C. M. Cordoneanu sînt notate schematic, avantajele înregistrării mecanice a melodiilor nefiind vizibile. Această colecție este urmată, la un interval de cinci ani, de prima culegere de folclor muzical a lui Béla Bartók: *Cîntece populare românești din comitatul Bihor* (București, 1913), al cărei material muzical era gata încă din 1910.

Aceste acțiuni determină conducerea Academiei Române să aloce un fond pentru culegerea folclorului muzical românesc, pe care urma să o facă D. G. Kiriac, profesor la conservator, animator al culegerii sistematice a folclorului românesc, susținător convins al înființării unei Arhive de folclor. Experiența sa a contribuit și la evoluția metodei de cercetare a folclorului.

În tot acest timp se continuă și notarea melodiilor direct, după auz. Astfel, Alexandru Voevidca a cules, între anii 1907—1924, din Bucovina, circa 3 000 de melodii, dintre care 380, exclusiv pe texte de dragoste, au fost publicate, mai târziu, de Mathias Friedwagner. Tiberiu Brediceanu a cules, începînd din 1910, circa 1 000 de melodii, notate după auz, sau înregistrate cu ajutorul fonografului. Și acestea — în parte — au văzut lumina tiparului după 1960. Gheorghe Fira publică în 1916 *Cîntece și hore* (124 melodii din Oltenia).

Imediat după primul război mondial se începe o acțiune susținută de înființare a unei Arhive Fonogramice, în scopul culegerii și cercetării folclorului muzical. În anul 1927 ia ființă *Arhiva Fonogramică* de pe lângă Ministerul Cultelor și Artelor, care își începe propriu-zis activitatea la 1 ianuarie 1928, sub conducerea lui George Brăzul, Tiberiu Brediceanu și Sabin Drăgoi. La scurt timp se înființează *Arhiva Fonogramică* a Societății Compozitorilor, sub conducerea lui Constantin Brăiloiu. Pasiunea și priceperea de care dau dovadă acești muzicieni au dus la culegerea

unui număr însemnat de melodii. Constantin Brăiloiu, folosind întreaga experiență dobândită în cercetarea folclorului de către D. G. Kiriak și B. Bartók, dar și în legătură cu școala sociologică de la București condusă de D. Gusti, a creat cunoscuta metodă de cercetare la teren și clasificare a materialului, (metodă perfecționată de cercetătorii actualului Institut de Cercetări Etnologice și Dialectologice). Ajutat de o serie de colaboratori, pe care și i-a format, Brăiloiu a reușit să strângă un număr însemnat de melodii, înregistrate pe cilindri de fonograf, discuri de paterfon și notații directe după auz.

Paralel cu acțiunea de culegere a folclorului, s-a urmărit publicarea de material muzical ca și inițierea de studii care să lămurească anumite probleme sau chiar genuri folclorice. Cităm câteva colecții, apărute între cele două războaie mondiale, respectînd, pe cît posibil, ordinea cronologică :

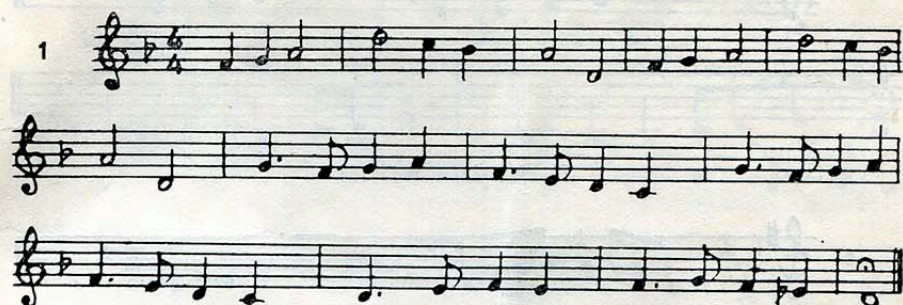
B. Bartók, *Muzica populară a românilor din Maramureș* (1923) ; S. V. Drăgoi, *303 colinde* (1925) ; Gh. Fira, *Nunta în județul Vâlcea* (1928) ; C. Brăiloiu, *Cîntece bătrînești din Oltenia, Moldova, Muntenia și Bucovina* (1930) ; B. Bartók, *Colinde* (1935) ; Gh. Cucu *200 colinde* (1936) ; G. Breazul, *Colinde* (1938).

În anul 1949 ia ființă *Institutul de Etnografie și Folclor* (actualmente *Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice*). Acțiunea de strîngere și cercetare a folclorului muzical este intensificată datorită numărului mare de specialiști, aparaturii moderne și a posibilităților materiale mari de care dispune. O preocupare constantă a fost publicarea materialelor din arhivă, realizîndu-se pînă în prezent un număr de colecții de melodii, literare, coregrafice. Din anul 1956, Institutul a dispus de o revistă proprie, în care s-au dezbătut o serie de probleme teoretice și se publică studiile cercetătorilor.

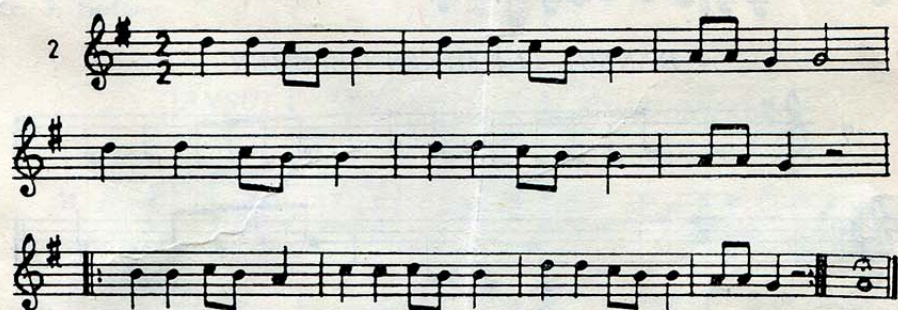
Bibliografie

1. Alexandru, Tiberiu, *Constantin Brăiloiu* (1893—1958), R.E.F. 13, 1968, nr. 6, p. 457—480.
2. Breazul, George, *Patrium Carmen*, Melos, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, F, a. p. 279—470.
3. Ciobanu, Gh., *Culegerea și publicarea folclorului muzical român*, (Contribuții la istoria folcloristicii românești) R.E.F. 10 (1965), nr. 6, p. 449—583.
4. Idem. *Culegeri de folclor și cîntece de lume, Izvoare ale muzicii românești*, Ed. Muzicală, București, 1976.
5. Idem. *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI—XIX. Izvoare ale muzicii românești*, II, Ed. Muzicală, București, 1978.
6. Comișel, Emilia. *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967.
7. Dolinescu, E. *Cercetări de folclor muzical la Teodor T. Burada*, R.E.F. 12 (1967), nr. 1, p. 14—25.
8. Georgescu Florin, *Valoarea contribuției științifice a lui Constantin Brăiloiu raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului*, R.E.F. 13 (1968), nr. 4, p. 299—309.
9. Georgescu, Lucilia, *Constantin Brăiloiu, întemeietor și conducător al „Arhivei de Folklore a Societății Compozitorilor Români”*, R.E.F. 13 (1968), nr. 6, p. 487—502.

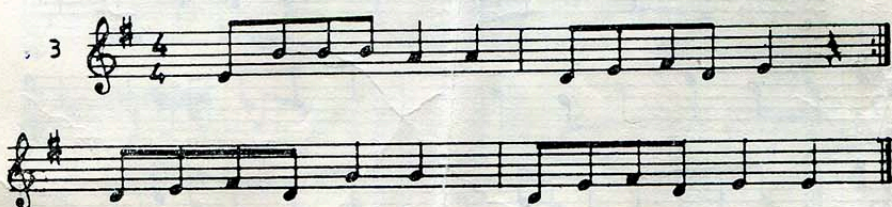
CÎNTECUL VOIVODESEI LUPUL



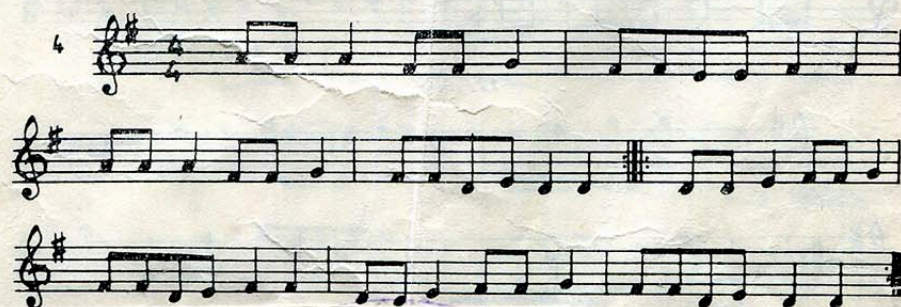
DANS VALAH



ALT DANS VALAH ÎN DOI

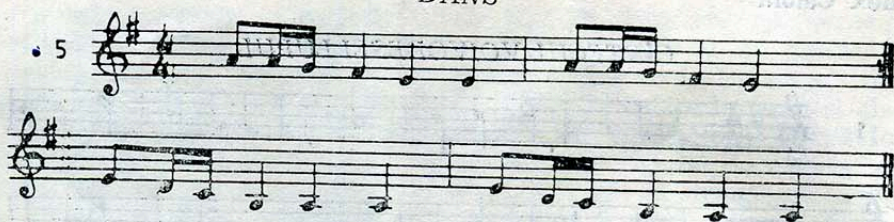


DANS AL CINCILEA ÎN ȘASE



DANS

inimă Călin



DANS DIN NIREȘ



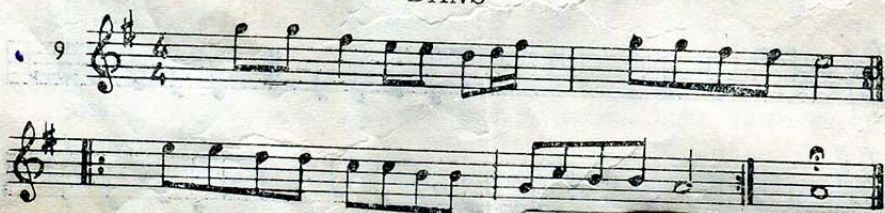
DANSUL LUI MIKES KELEMEN



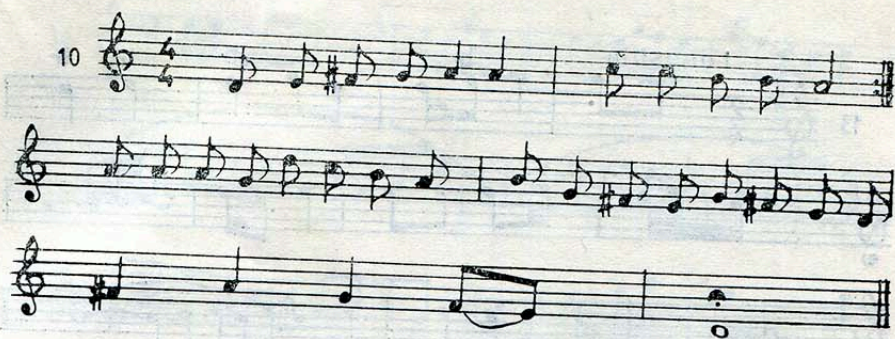
DANSUL LUI LAZĂR APOR



DANS



CANTIO JUCUNDA



Fr. J. Sulzer

DANSUL CĂLUȘARILOR SAU BORICENILOR



MOCĂNEȘTE SAU CĂTĂNEȘTE



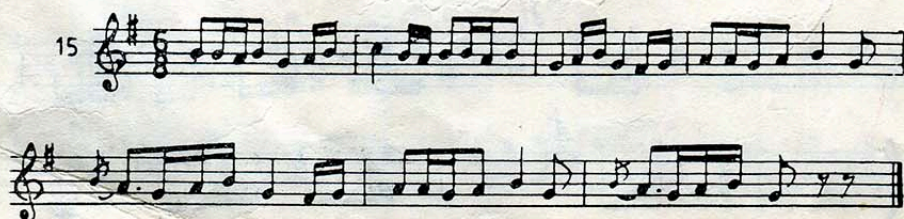
MELODIA UNUI CÎNTEC VALAH



O ALTĂ (MELODIE) A CUNOScutULUI CÎNTEC KIMPE



DANS TRANSILVĂNEAN, NUMIT BĂTUTA



MELODIE DE HORĂ VALAHĂ



O ALTĂ (MELODIE DE HORĂ)



HORA a 3-a



INCĂ O ALTĂ HORA



BRIU VALAH



Allgemeine musikalische zeitung

a) 1814 — Melodii românești din Transilvania

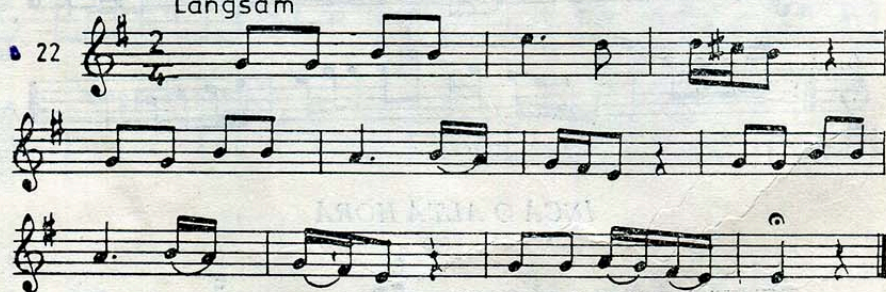
CINTEC POPULAR

Langsam und scheppend



CINTEC POPULAR

Langsam



CINTEC POPULAR

Langsam



Etwas munter



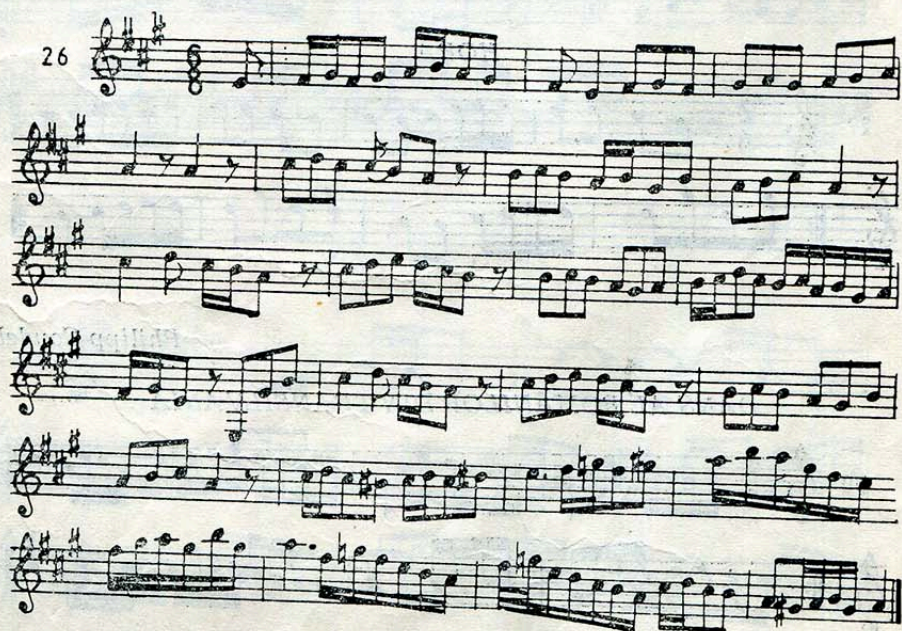
DANS POPULAR

Mässig geschwind



b) 1821 — Melodii moldovenești

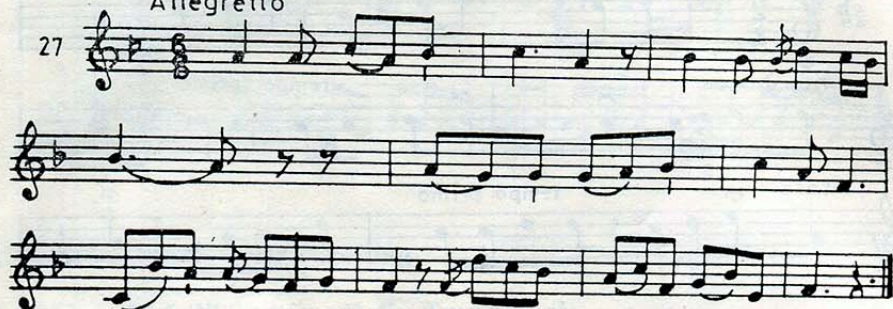
CINTEC DE NUNTA



c) 1822 — Melodii moldovenești

CÎNTEC MOLDOVENESC

Allegretto

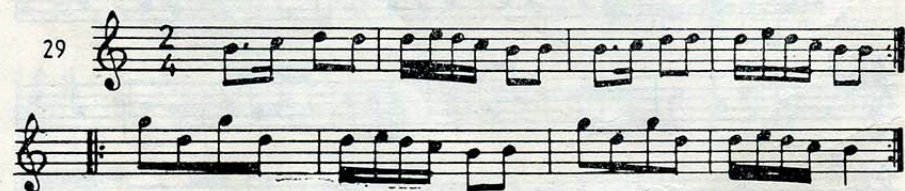


Melodii românești din metode de pian

HORĂ

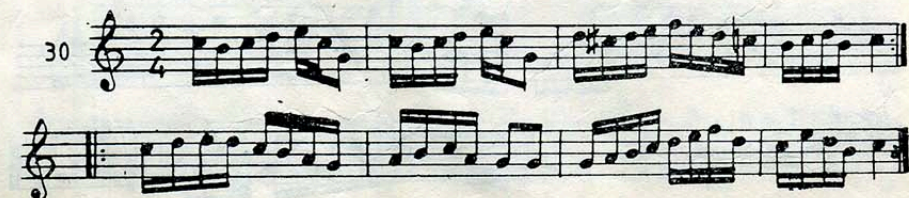


HORĂ



Philipp Caudela

DANS AL ROMÂNILOR DIN TRANSILVANIA



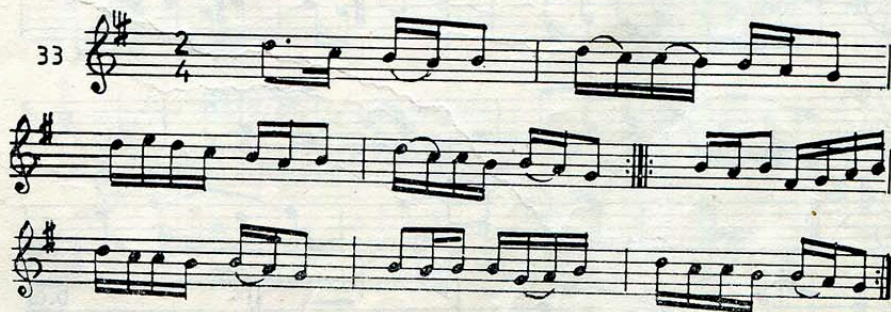
MOLDAVE DANS



MOLDAISCH TANZ



MOLDAVE DANS



MOLDAVE DANS POPULAR



MOLDAVISCHES DANCE



ROMANISCHE TÄNZE



Allegretto

37

Allegretto

38

Schafer Arien

Pastorale - Allegretto

39

40 *Andante*

Fr. Romschitzki — Musique orientale

CHANSON VALLAQUE

41 *Con moto*

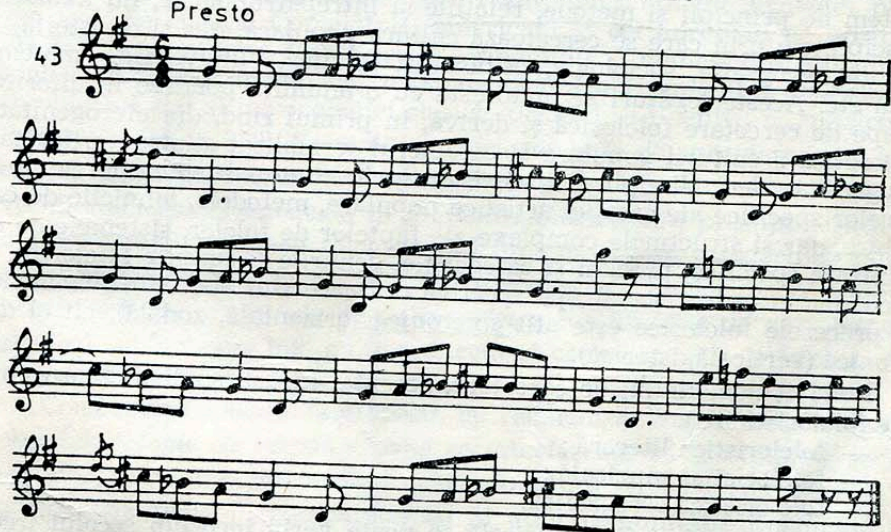
CÎNTICU LUI BUJOR...

Andante



DANSE DES BERGERS MOLDAVES

Presto



B. FOLCLORISTICA

FOLCLORISTICA ȘI RAMURILE EI. ETNOMUZICOLOGIA

Domeniul folcloristicii ca știință este determinat de sfera obiectului său de studiu — folclorul. Acceptăm, deci, în acord cu tradițiile folcloristicii românești, că folclorul este totalitatea creațiilor artistice din cultura *spirituală* populară. Un adevăr care trebuie afirmat ori de câte ori se încearcă asemenea delimitări este că fenomenele și procesele culturii populare alcătuiesc un ansamblu unitar și dinamic, tratarea lor separată fiind de ordin metodologic. Astfel, „sectoarele” culturii populare au con-

stituit obiecte ale unor discipline științifice diferite (etnologie, etnografie, antropologie culturală, etnopsihologie etc.), în care și conceptul de folclor este implicat. Raporturile elastice dintre aceste discipline derivă și din perspectiva diferită de abordare a fiecărui sector; apar, astfel, unele discipline subsumate altora sau se constituie în ramuri sau etape ale aceleiași cercetări (11). „Decuparea“ diferită a domeniului de investigație nu înseamnă că se plutește încă în incertitudini, cercetarea multidisciplinară a culturii populare fiind menită, printre altele, să înlăture unele confuzii și exagerări care s-au făcut în trecut.

Folcloristica însăși (știință ce nu depășește cu mult granițele unui secol, cu toate că interesul pentru folclor este mai vechi) a evoluat inițial sub semnul interferențelor între științe integratoare (istorie, filozofie etc.), folclorul fiind abordat pînă mai tîrziu „nu atît ca ax de interes intrinsec, cît ca fond disponibil de materiale, gravitînd în orbita altor preocupări“ (13—18)¹. Chiar și atunci, însă, cînd se profilează ca disciplină autonomă, la noi, grație în primul rînd revoluției de metodă săvîrșită de Constantin Brăiloiu, în cooperare cu școala sociologică a lui Dimitrie Gusti (și unor contribuții din același timp, dar independente, ale lui D. Caracostea, I. Mușlea, P. Caraman), folcloristica menține și adaptează propriului ei sistem de principii și metode, relațiile și întrepătrunderile, nu numai cu disciplinele prin care se cercetează cultura populară, dar și cu istoria, filozofia, geografia, sociologia, psihologia, estetica, lingvistica, matematica etc. Aceste legături se manifestă cu o anumită pondere în diferitele etape de cercetare folclorică și derivă, în primul rînd, din eterogenitatea sincretică a culturii populare și caracterul formalizat al structurilor sale. În general, deci, disciplina noastră nu include numai evidențierea caracterelor specifice ale creației artistice populare, metodele, tehnicile de cercetare, dar și structurile complexe ale faptelor de folclor, sistemele de organizare specifice, precum și categoriile, genurile și speciile folclorice, cu locul lor în cadrul social; perspectiva din care sînt abordate fenomenele și procesele folclorice este atît sincronică (orizontală, zonală), cît și dia-cronică (verticală, istorică).

Potrivit domeniului de cercetare, acceptat inițial, se disting ca ramuri ale folcloristicii:

- folcloristica literară;
- folcloristica muzicală;
- folcloristica coregrafică.

Despre o folcloristică muzicală se poate vorbi încă din secolul trecut cînd — depășindu-se stadiul viziunii romantice asupra faptelor de folclor ce pot servi ca sursă de inspirație pentru creația savantă sau prezintă importanță numai ca tradiție națională — se înfiripă preocupările științifice în strînsă legătură cu lărgirea ariei de investigație și apariția mijloacelor moderne de cercetare. La noi, cele două tendințe, care se vor cristaliza mai tîrziu pe plan internațional — cercetarea comparativă-istorică a muzicii și analiza atentă a faptului de folclor în sine, au ca precursori pe T. T. Burada și D. G. Kiriac. De altfel, Kiriac este socotit — pentru concepția sa asupra muzicii populare și soluțiile metodologice —

¹ Prima cifră din paranteză indică lucrarea, iar a doua pagina. Acestea se referă la bibliografia prezentă la sfîrșitul capitolelor, în vederea precizării izvoarelor de informații și a autorilor.

drept „părinte al folcloristicii muzicale românești“ (așa a fost considerat mai întâi de către savantul Constantin Brăiloiu).

Pe plan internațional, termenul de folcloristică muzicală este înlocuit, din ce în ce mai mult, cu cel de *etnomuzicologie*¹. Explicind receptarea noului termen (în prezent deja nu mai este nou), Brăiloiu arăta în 1958 „că față de crimele comise în numele folclorului, de turism și de comerțul internațional de dansuri populare, folcloriștii, printr-un fel de pudoare, au înlocuit din ce în ce mai mult denumirea comodă (pe care o putem regreta) a disciplinei lor cu aceea de etnomuzicologie“ (3, p. 157). El insista atunci asupra existenței după 1900 a două orientări: pe de o parte vechea folcloristică, sensibil „ameliorată“ de utilizarea aparatelor din ce în ce mai moderne și, pe de altă parte, *muzicologia comparată*, ce-și fixase ca obiect de studiu muzica extra-europeană, atît cea savantă cît și cea populară.

În linii mari, aceste orientări s-au perpetuat și după adoptarea termenului de etnomuzicologie. Cercetătorii francezi și belgieni, în urma activității desfășurate aici de Brăiloiu, pleacă în primul rînd de la realitatea folclorică pe care o studiază atît descriptiv, cît și comparativ, insistînd asupra funcționalității muzicii populare, evidențiind utilitatea mijloacelor tehnice noi și relevînd importanța rezultatelor etnomuzicologiei pentru muzicologia clasică. Cercetătorii americani și cei apropiați ca poziție de ei² dau o accepțiune foarte largă termenului și domeniului etnomuzicologiei, de la studiul muzicii populare și muzicii semiculte la includerea în obiectul său al muzicologiei clasice, pledîndu-se pentru o „muzicologie integrală“ (15, p. 359). Se remarcă, deci, tendința de apropiere între aceste orientări, altădată diametral opuse, o dată cu transformarea firească a vechii folcloristici muzicale în etnomuzicologie, care presupune atît studiul structurilor muzicii folclorice, al funcționalității categoriilor sale, cît și o abordare istoric-comparativă a fenomenelor folclorice; o preferință pentru creația mereu vie se va manifesta întotdeauna de către etnomuzicologi: „cît despre noi, nu vom înceta să cerem lumina de la monumentele sonore...“ (3, p. 163).

Considerînd muzica fapt social, cu rădăcini adînci în viața materială, *etnomuzicologia ca interdisciplină* se interferează cu disciplinele sociale; studiînd activitatea muzicală a unei comunități etnice și căutînd să-i surprindă specificul, în comparație cu al altor comunități, etnomuzicologia intră în familia științelor prin care se cercetează cultura populară³; ca disciplină muzicală, care se ocupă de fenomenele și procesele creației folclorice, ea prezintă relații cu istoria și formele muzicii, teoria generală a muzicii, organologia, estetica muzicală⁴.

¹ După lucrarea cu același nume a savantului olandez Jaap Kunst, apărută în 1950.

² Plecînd inițial de la principiile școlii berlineze de muzicologie comparată.

³ A. Schaeffner vorbește de etnologia muzicală.

⁴ Există o specificitate substanțială a valorilor estetice ale folclorului față de cele „culte“ („savante“), o receptare deosebită a acestora în mediile folclorice și în mediile cîntărești; uneori s-a exagerat, opunîndu-se un *frumos funcțional* de natură folclorică, unui *frumos estetic* de natură „savantă“ (14, p. 59—60).

În drumul, uneori întortocheat, către o clarificare teoretică și metologică au existat opinii dintre cele mai diverse asupra originii, evoluției, naturii, sferei faptelor de folclor, pe care nu este lipsit de interes să le parcurgem foarte succint. Ele ne înlesnesc și înțelegerea punctului de vedere materialist-științific asupra fenomenelor și proceselor folclorice. Vom constata că aceste concepții și teorii nu se referă totdeauna în mod special la muzica populară ci, mai ales, la literatura populară, iar uneori nici la aceasta din urmă în totalitatea ei; conținutul lor a fost în concordanță și cu diferitele delimitări ale obiectului folcloristicii, încă înainte ca disciplina să poarte acest nume (de altfel, termenul folclor a fost utilizat și pentru disciplina ca atare).

Cînd a început să fie redescoperită, de pe pozițiile cărturărești, arta populară a fost raportată la arta savantă. Mai înainte de a se înregistra îndemnul lui J. J. Rousseau, care cerea „întoarcerea la natură”, istoria conceptului de „cîntec popular” înregistrează un pasaj din Eseurile lui Montaigne (1580), în care se face o deosebire între poezia de salon — vlăguită, artificială, lipsită de preț — și poezia „pur naturală”, plină de „naivitate și de grație”. Entuziasmul romantic de mai târziu, ca și începutul unor preocupări științifice au ca precursor pe Giambattista Vico — filosof, istoric, filolog italian — care, încă din 1725, în lucrarea sa *Știința nouă*, vorbea de limba mai vie, colorată a popoarelor „sălbatică”, impunînd totodată ideea de evoluție. Interesul pentru folclor se amplifică prin colecțiile publicate între anii 1778—1779 de Johann Gottfried Herder, „cel dintîi care s-a entuziasmat de geniul poporului” (16—34). Ideile acestuia vor fi vehiculate apoi de întreaga *mișcare romantică*; la noi, *interesul cultural romantic* pentru folclor s-a manifestat în contextul ideilor militante de emancipare socială și națională, creația populară fiind considerată expresie a specificului național, document istoric și nesecat izvor de inspirație pentru creația cultă. În prelungirea entuziasmului romantic¹ va apărea *școala etnopsihologică*, prefigurată de Ludwig Uhland și fundamentată de etnopsihologi ca H. Steinthal, M. Lazarus și W. Wundt. La noi, preocupări în această direcție vor avea Hasdeu, apoi Ovid Densusianu, care vor susține că prin folclor se cunoaște psihologia poporului, viața sufletească a acestuia.

- 1 O dată cu *interesul romantic* — în accepțiune culturală mai largă —
- 2 se dezvoltă și *interesul științific*, care apare mai întîi în exegeza basmului, ce va cunoaște o pondere însemnată printre preocupările de folclor pînă în contemporaneitate. În încercarea de elaborare a unei mitologii germane (după modelul celei antice), Wilhelm și Jakob Grimm, o dată cu publicarea colecției lor de basme, între 1812—1814, emit ideea că basmele ar fi fragmente mitologice. *Concepția mitologică* este dezvoltată apoi de Max Müller, care susține originea basmelor în vechile mituri indo-europene; fiecare popor, după despărțirea din unitatea indo-europeană, a preluat miturile pe care apoi le-a dezvoltat sub formă de basme. *Concepția mitologică* a fost însoțită de unii, dar de alții a fost criticată.

¹ Uhland, Villemarque, ca și Alecsandri au „îndulcit” exprimarea creatorilor populari; despre darurile artistice ale românilor vorbește Jules Michelet în „Légendes démocratiques du Nord” — Paris, 1846: „țăranul român este înzestrat cu deosebită sensibilitate, el cîntă florile și natura, viața pînă de inocență rustică”.

După Th. Benfey, poveștile și-ar avea originea tot într-o singură sursă, dar aceasta ar fi vechea literatură indiană; se lansează astfel teoria difuzionistă, prin care se studiază migrația temelor. Dar, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, Joseph Bédier va arăta că „orice poveste se poate naște oriunde și în orice timp”; este concluzia la care ajunge și englezul Andrew Lang, ce susține posibilitatea „coincidențelor accidentale”, a poligenezei temelor și formelor similare în spații diferite. Teoria evoluționistă va fi dezvoltată de James Frazer care, pe baza unui material de practici rituale, ceremonialuri, adunat de la diferite popoare (negri din Africa de Sud, indigeni din Australia, indieni din America), ajunge la concluzia că toate popoarele care parcurg aceleași etape ale dezvoltării culturale produc, pe anumite trepte, valori culturale asemănătoare.

3 Concepția tradiționalistă a aparținut în special școlii engleze, — Edward Tylor, Andrew Lang, G. L. Gomme, Ch. S. Bourne — precum și, în mare parte, celei franceze — Paul Sebillot ș.a. La englezi s-a dezvoltat sub denumirea de teoria antropologică: legendele, poveștile, poeziile, tradițiile, obiceiurile sînt relicve, supraviețuiri, „rămășițe ale sufletului primar”. După Sebillot, folclorul este „un iel de enciclopedie a tradițiilor... claselor populare sau a națiunilor puțin înaintate în evoluție...”, tradiții care s-au conservat „mai mult sau mai puțin alterate, pînă la popoarele cele mai civilizate”. Datele fundamentale ale teoriei antropologice s-au reînnoit în secolul al XX-lea prin J. G. Frazer, Otto Höfler, Jean de Vries. În Ramura de aur (12 volume, terminată în 1915) apar foarte numeroase opinii privind straturile străvechi ale culturii populare: magia era o forță constructivă, iar spiritele bune și rele contribuiau la normalizarea vieții în societate. Teoria ritualistă susține că faptele de folclor ar avea la bază rituri cu caracter de cult sau inițiere; teoria originii totemice (explicată prin numărul mare de animale din basme) enunțată de Arnold van Gennep „implică ipoteza evoluției și transformării speciilor, succesiunea transformărilor fiind: credințe totemice, legende totemice, mit, legenda propriu-zisă, basmul și legenda eroică”.

4 Unele susțineri teoretice au fost dominate și de o concepție mistico-religioasă. Astfel, Jakob Grimm, cu entuziasmul specific romanticilor, afirma: „ca orice lucru bun din natură, cîntecele populare emană în liniște din forța tăcută a totului” sau „vălul misterului acoperă actul creației”. În ceea ce privește muzica populară, Vincent d'Indy (ca și unii folcloriști, de altfel) crede că aceasta are la bază „cantilena gregoriană”, pentru că în timpurile vechi poporul n-ar fi cunoscut altă muzică, decît cea practică în biserică. Dacă teoriile și concepțiile, prezentate anterior, au la bază unele adevăruri, exagerările și erorile ce s-au făcut urmînd a fi anihilate pe tot parcursul acestei lucrări, concepția mistico-religioasă trebuie combătută încă de pe acum, de pe pozițiile materialismului științific; nu poate fi acceptată inspirația supranaturală, atîta timp cît s-a dovedit că un purtător de folclor stăpînește un arsenal de mijloace de expresie; și, după toate cercetările care s-au făcut, muzica bisericească și-a avut inițial izvorul în muzica populară, din care s-a „hrănit” permanent; totodată, nu se pot nega, pe anumite trepte ale evoluției lor, interinfluențe între aceste tipuri de muzică.

În cadrul școlii finlandeze, reprezentată mai întîi de Iulius Krohn (care studiază variantele cîntecelor din componența epopeei nordice Kalevala), apoi de Antti Aarne, Karel Krohn, Walter Anderson se contu-

5) rează concepția istorico-geografică¹, ce reprezintă un pas important pentru deplină independență a domeniului folcloristicii. Ținând seama că folclorul e operă orală, se urmărește reconstituirea cât mai precisă a arhetipului, a locului și căilor urmate în difuzare, a timpului când a fost creat. Se evidențiază unele tipuri de cercetare: analiza comparativă, clasificarea documentelor, cercetarea monografică. În încercarea de sistematizare a elementelor comune ale narațiunilor, cercetarea rămâne schematică, de multe ori apelându-se la ipoteze și determinări aproximative.

6) Rezolvări ipotetice, dar pe alt plan, apar și în unele teorii emise la începutul acestui secol. Dacă teoria producerii, având ca reprezentanți pe J. Ponner, Otto Böckel, prezintă unele adevăruri, printre care acela că poezia și muzica au apărut în procesul muncii, cu toate că unele afirmații sînt exclusiviste: „numai acea poezie e populară care s-a născut în popor și continuă să trăiască în sînul său”, teoria reproducerii, în opoziție cu viziunea apologetică a romanticilor, tăgăduiește artei populare originalitatea și superioritatea față de arta savantă. Elvețianul John Meier, la sfîrșitul cărții sale *Kunstlieder im Volksmunde* (1906), oferă o listă bogată a cîntecelor populare de origine cultă (la 336 dintre ele identifică autori culți, iar pentru 567 „originea cultă nu poate fi pusă la îndoială”). Asemenea constatări l-au determinat să afirme că „poezia populară se hrănește din rămășițele nefolosite ce cad de la mesele celor bogați spiritual” (8—19); totuși, el e consecvent în a arăta că poporul nu copiază mecanic poeziile, ci le modifică după structura sa spirituală. Pornind de la afirmația citată mai sus, cît și de la altele, printre care cea a folcloristului elvețian Hoffmann Kraymer — „poporul nu produce, ci reproduce”, Hans Naumann devine creatorul mult discutatei teorii a bunurilor culturale căzute („Gesunkenes Kulturgut”), cîntecul popular, după el, „recapitulează doar stadiile artistice ale poeziei academice ce o precedă și din care-și trage ființa”; „portul poporului, cartea populară, cîntecul popular, teatrul popular, mobila țărănească sînt bunuri culturale coborîte pînă în cele mai mici particularități de sus: ele au devenit populare numai pe încetul, într-un răstimp ce poate fi determinat; cu alte cuvinte, bunul popular se creează în clasele de sus”.

Această teorie va fi combătută vehement în primul rînd de către unii folcloriști germani (Adolf Spamer), apoi și de alți cercetători europeni, astfel că pe la jumătatea acestui secol era considerată depășită (în 1952 de către italianul Giuseppe Cocchiara). O altă teorie, cu un fond reacționar, a fost cea a cercurilor culturale (Kulturkreise), susținută de școala cultural-istorică și de școala berlineză (F. Graebner, B. Ackermann, P. W. Schmidt ș.a.), care afirmau existența unor „cercuri de cultură”, „cercuri istorico-geografice” ori „cicluri” pe suprafața pămîntului — adevărate focare de unde se răspîndesc bunurile culturale.

Concepțiile și teoriile citate mai sus nu cuprind nici pe departe diversitatea punctelor de vedere care s-au exprimat despre fenomenele folclorice sau ale culturii populare în ansamblu; se constată, pe de altă parte, perspectiva diferită din care este privită creația populară. În mare

¹ La noi, metoda istorico-geografică are ca precursor pe Hasdeu, iar ca reprezentant pe Dumitru Caracostea, care, încă din vremea cînd școala finlandeză era în fașă, introduce „punctul de vedere geografic”, nu numai pentru a urmări succesiunea motivelor, dar și pentru a evidenția „valoarea stilistică a diferitelor plăsmuiri” (2—137).

parte, aceste concepții și teorii sînt astăzi depășite, fiind infirmate de realitatea folclorică însăși; unele dintre ele au avut un vădit fond reacționar, ca manifestări ale ideologiei burgheze și imperialiste, altele oglindesc limitele cercetării din momentul respectiv. Orientările romantice, mitologice, tradiționaliste, istorico-geografice au avut ecou și în folcloristica românească; avantajată de existența unei creații populare vii, bogate, și reprezentînd diverse stadii de evoluție, cercetarea românească a pornit de la început pe un făgaș sănătos, fiind ferită, de cele mai multe ori, de abordări mecaniciste, de argumentări speculative; aceste trăsături apar evident la Hasdeu („folclorul reflectă întregul trai prezinte și trecut al unui popor“) sau Kiriac („folclorul s-a schimbat o dată cu viața socială a poporului, cu fazele lui istorice“), la Densușianu (folclorul este „icoana sufletească a unui popor după localități și timpuri“) sau Brăiloiu (folclorul este „fapt social prin excelență“).

PRINCIPII, METODE, TIPURI DE CERCETARE A FOLCLORULUI

Pe parcursul evoluției cercetării folclorice au ieșit în evidență unele principii, pe care specialiștii le aplică în culegerea, sistematizarea și interpretarea creației artistice populare. Mai întîi se impune obiectivitatea în cercetare, excluderea oricărui element subiectiv; acest scop poate fi atins prin notarea detaliată a tuturor observațiilor de pe teren, prin utilizarea competenței a mijloacelor mecanice de înregistrare a faptelor de folclor, prin transcrierea muzicală amănunțită (uneori sinoptică); aceeași obiectivitate trebuie urmărită în analiza, clasificarea, precum și în interpretarea științifică și evaluarea estetică a melodiilor; „cu obiectivitatea mașinii va trebui să lucreze și creierul folcloristului (6—19).

Principiul respectării autenticității se realizează mai întîi prin situarea faptului de folclor în cadrul social, prin detectarea așa-zisei funcționalități a creației; aceasta presupune însă studierea vieții muzicale a localității, fără a selecta de la început, în chip arbitrar, stilurile muzicale ce ni se par „curate“. Pe de altă parte, este necesară stabilirea inițială a informatorilor-tip, pentru acoperirea repertoriului, cît și pentru calitatea artistică a documentelor. În acest fel, devine necesară și respectarea principiului cuprinderii exhaustive a repertoriului furnizat de o anumită sursă, de o anumită localitate.

Un alt principiu metodologic este cercetarea sistematică; anchetele nu se realizează la întîmplare, ci pe baza stabilirii unei problematice complexe, în funcție și de scopul cercetării; sînt necesare, în acest sens, documentele cercetării (fișa monografică, chestionarul de anchetă, fișa de observație directă, fișa de frecvență, fișa de repertoriu pe genuri, fișa de informator sau interpret, fișa de text poetic, fișa de magnetogramă, fișa de informații auxiliare-instrument, interpretare etc., fișa de catalog) și instrumentele de cercetare (magnetofon, aparatura foto și de filmare etc.).

⁴ Indicații practice pentru culegerea folclorică se pot afla la: Mihai Pop — *Indreptar pentru culegerea folclorului*, București, Casa Centrală a Creației Populare, 1967; Ovidiu Birlea — *Metoda de cercetare a folclorului*, București, Editura pentru Literatură, 1969; Constantin Brăiloiu — *Opere*, vol. IV și V, București, Editura Muzicală, 1979 și 1981 ș.a.

Cercetarea sistematică presupune, bineînțeles, o specializare, care constă nu numai dintr-o pregătire complexă intelectuală, ci și din stăpânirea unor tehnici anume : *de prospectare a zonei*, a localității în care se efectuează culegerea, *de conducere a anchetelor*, *de notare și redactare*, *de transcriere* (cu folosirea particularităților de grafie muzicală și a semnelor diacritice). Cercetările de folclor și, în special, culegerile propriu-zise se realizează, de cele mai multe ori, pe *echipe* ce cuprind, de obicei, și cercetători de diverse specialități, pentru surprinderea unei realități complexe, de regulă *șincretice*.

Pentru culegerea propriu-zisă a materialului sînt îmbinate, mai ales, două metode : *observația directă* și *investigarea indirectă*. Chiar dacă prilejurile pentru observația directă sînt mai rare, această metodă se impune, în special, pentru urmărirea unor manifestări folclorice complexe (nuntă, înmormîntare, colindat, cunună, șezătoare etc.). Metoda indirectă se realizează pe baza anchetelor orale ca și a chestionarelor scrise ; este cea mai la îndemîna culegătorilor, care pot reconstitui repertoriile ocazionale și neocasionale din localitățile investigate.

În toate etapele cercetării se folosește *metoda comparativă*, ce se impune mai ales în faza sintezelor științifice ; este una din metodele de bază ale etnomuzicologiei, utilizarea ei făcînd posibilă evidențierea atît a aspectelor comune cît și a diferențierilor dintre creațiile zonale sau naționale.

Metoda *istorico-geografică* este indispensabilă cercetării folclorice, adăugîndu-se și alte premize față de cele care au stat la baza școlii finlandeze : sînt analizate detaliat structurile și modul în care acestea se constituie în limbaje specifice. Culegerea și exegeza folclorică necesită, așa cum am mai arătat, o perspectivă atît sincronică, dar și diacronică ; demonstrarea vechimii unor categorii folclorice, cît și a ariei lor de răspîndire poate fi edificatoare asupra continuității în același spațiu a unui popor ; în cazul poporului român, o atestă atît genurile rituale, cît și unele genuri neocasionale.

Pentru stabilirea frecvenței unor melodii și repertorii, atît în cadrul obiceiurilor, cît și în anumite localități sau pe stiluri, genuri, vîrste etc. se folosește, din ce în ce mai mult, *metoda statistică* (ce-și găsește un cîmp larg de utilizare și în analiza structurală). În studiul variantelor și variațiilor s-a utilizat și *metoda experimentului* : s-a înregistrat o piesă de la diferiți interpreți, vocal și instrumental și pe vîrste diferite, apoi, după o perioadă s-au înregistrat iarăși aceleași piese de la aceeași interpreți și de la alții ; s-au remarcat, astfel, variații constante și variații accidentale. Caracterul mai puternic formalizat al folclorului permite pătrunderea în cercetarea sa, din ce în ce mai mult, a metodelor matematice și lingvistice.

Ca tipuri fundamentale de cercetare, distingem *cercetarea nemijlocită*, *cercetarea tipologică* și *interpretarea teoretică*. *Cercetarea nemijlocită* reprezintă culegerea propriu-zisă (la rîndul ei precedată de o etapă pregătitoare) a melodiilor și a informațiilor în legătură cu ele, cunoașterea în cercetarea sa, din ce în ce mai mult, a metodelor matematice și tora. *Cercetarea tipologică* este atît o etapă, ce constă din sistematizarea și clasificarea materialului, cît și un obiect în sine ; în a doua ipostază, cercetarea tipologică studiază variantele în părțile lor comune, în funcție de anumite criterii (structurale, formale, funcționale). *Interpretarea*

științifică a materialului muzical, precedată de analiza lui minuțioasă, exhaustivă, corelată cu rezultatele altor cercetări, reprezintă, de fapt, punctul culminant, corolarul întregii activități a folcloristului; sînt posibile, în această etapă, considerații asupra genezei și evoluției creațiilor, asupra funcționalității acestora, asupra valorii lor documentare și estetice

Bibliografie

1. Birlea, Ovidiu, *Principiile cercetării folclorice*, Revista de etnografie și folclor, București, tom 11, 1966, nr. 3.
2. Birlea, Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, Editura pentru Literatură, 1969.
3. Brăiloiu, Constantin, *Folclor muzical, Muzicologia și etnomuzicologia astăzi, Etnomuzicologia, Studiu intern*, Opere, vol II, București, Editura Muzicală, 1969.
4. Brăiloiu, Constantin, *Schiță a unei metode de folclor muzical*, Arhiva de Folclore a Societății Compozitorilor Români, București, 1931.
5. Cocchiara, Giuseppe, *Storia del folclore in Europa*, Torino, 1954.
6. Comișel, Emilia, „Metoda de cercetare folclorică”, în C. Brăiloiu, Opere, vol. IV, București, Editura Muzicală, 1979.
7. Densușianu, Ovid, *Folclorul. Cum trebuie înțeles*, București, 1910.
8. Dima, Alexandru, *Arta populară și relațiile ei*, București Editura Minerva, 1971.
9. Gennep, van Arnold, *La formation des légendes*, Paris, 1910.
10. Lang, Andrew, *Mith, ritual and religion*. London, 1887.
11. Lévi-Strauss, Claude, *Antropologia structurală*. București, Editura Politică, 1970.
12. Naumann, Hans, *Primitive Gemeinschafts Kultur*. Jena, 1921, Grundzüge der deutschen Volkskunde, Leipzig, 1922.
13. Niculescu, Radu, *Aspecte epistemologice ale cercetărilor interdisciplinare și cultura populară*, Revista de Etnografie și Folclor, tom 20, 1975, nr. 2.
14. Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
15. Stihl-Boos, Constantin, *Considerații asupra stadiului actual al etnomuzicologiei*, Revista de etnografie și folclor, tom. 13, 1968, nr. 4.
16. Vrabie, Gheorghe, *Folclorul. Obiect, principii, metodă, categorii*, București, Editura Academiei R. S. România, 1970.

II

ORGANOLOGIE POPULARĂ

INSTRUMENTE MUZICALE POPULARE

În muzica populară, repertoriul instrumental reprezintă o parte, iar pentru o mai bună cunoaștere a acestuia, studierea instrumentelor populare este necesară. Chiar dacă unele melodii instrumentale își au originea în muzica vocală, cele mai multe exemplare au luat naștere direct instrumental, structura lor muzicală fiind legată de posibilitățile tehnice ale instrumentului.

Majoritatea instrumentelor, întâlnite în practică, pot fi prezente și la alte popoare, unele pe arii geografice foarte întinse.

Poporul român folosește o varietate de instrumente, unele mai vechi, altele mai noi, de fabrică. Instrumentiștii populari au adus uneori schimbări în construcția instrumentului, sau în modul de execuție.

Relatări despre instrumentele folosite în diferitele epoci ale istoriei poporului român le aflăm în vechile scrieri, ca și în documentele pictografice ale vremurilor; cronicarii și călătorii străini ne aduc, de asemenea, o serie de mărturii cu privire la instrumentele folosite în vremea în care au fost consemnate de către aceștia.

Primul cercetător al instrumentelor folosite de români a fost T. T. Burada, a cărui lucrare, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, publicată în 1877, aduce o foarte valoroasă contribuție la studiul acestora. În zilele noastre, Tiberiu Alexandru, în lucrarea *Instrumentele muzicale ale poporului român*, (1956) prezintă o imagine completă asupra instrumentelor folosite făcând, totodată, o clasificare științifică a acestora.

Clasificarea instrumentelor în organologia științifică se face după modul de producere a sunetului: în cadrul acestor grupe vom enumera, după vechime, mod de construcție, instrumentele mai frecvent întâlnite în practică, cit și unele din modificările de construcție a acestora.

Pseudoinstrumente. Printre cele mai vechi instrumente, menționăm câteva care, de obicei, nu sînt clasate printre instrumente; de aceea sînt numite pseudoinstrumente, oferite de natură în formă brută: fir de iarbă, tulpini de soc, de cucută, solz de pește etc. Unele au rămas doar în practica copiilor, altele mai sînt utilizate de adulți: frunze de arbori, coajă de mesteacăn, solz de pește, fir de iarbă.

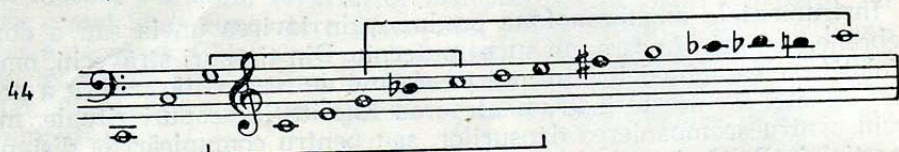
Instrumente idiofone. O altă categorie sînt instrumentele autofone (idiofone), la care materialul din care sînt construite este pus în vibrație prin lovire sau frecare; instrumentele sînt cunoscute din timpuri străvechi: clopote, plăci lovite, zurgălăi, pinteni, lanțuri, duruitoare, bețe lovite etc., utilizate, în legătură cu anumite practici și însoțind astăzi unele obiceiuri: botul caprei în jocul cu același nume, zurgălăii și bețele călușarilor, toaca utilizată în obiceiul *toconealele* etc. De asemenea, la acest instrument se pot realiza semnale sau adevărate compoziții. Un instrument idiofon, care face legătura dintre pseudoinstrumente și instrumentele

idiofone, este *drimba*, ale cărei sunete sînt amplificate de cavitățile de rezonanță. Denumirile sub care se mai întîlnește sînt : drimb, drindă, drând, dring, drimboae ; acest instrument este răspîndit în toate părțile țării ; uneori se pot întîlni instrumentiști care îl stăpînesc cu destulă îndeminare, executînd cîntece și doine, de precădere cu ambitus mic, folosind armonicele. Drimba este formată dintr-o sîrmă solidă de fier, îndoită sub formă de potcoavă, prelungită cu două brațe paralele, iar din mijlocul potcoavei se pornește o limbă de oțel, care se prelungeste printre cele două brațe și al cărei capăt este îndoit în unghi drept. Dacă se ciupește cu un deget capătul limbii de oțel, se obține un sunet destul de plin.

Instrumentele membranofone produc, prin lovirea uneia sau a două mebrane, sau prin frecare, un sunet puternic. Din timpuri străvechi, omul a folosit pielea animalelor, întinsă pe o cutie de rezonanță, pentru a produce sunete, iar aceste instrumente erau folosite în scopuri rituale, mai tîrziu pentru acompanierea dansurilor, sau pentru comunicări la distanță (practică întîlnită și azi la popoare aflate pe trepte mai înapoiate ale civilizației). Unele instrumente membranofone, menționate în perioada influenței orientale ca daule, nagarale, tumbelchiuri (consemnate și de T. T. Burada) au dispărut. Dintre instrumentele membranofone, utilizate de români, amintim : toba mică, cu diametrul de 20—25 cm, avînd două membrane, care se întind pe un cerc de lemn, legată de gît cu ajutorul unei sfori și care însoțește conlindătorii în unele sate din Hunedoara, nordul Banatului, Arad, Bihor, numită de către aceștia *dobă*. În Moldova, același nume îl poartă un instrument cu un diametru ceva mai mare, avînd o singură membrană, care însoțește jocul ursului. În Oltenia, Muntenia și Moldova întîlnim *dairea*, instrument cu o singură membrană, ce are dispuse pe margini mai multe bucăți de metal, care sînt făcute să sune prin scuturarea instrumentului. În Oltenia, partial în Muntenia, acesta este numit *vuvă*, denumire onomatopeică ; în aceste părți membrana instrumentului este frecată, producînd un sunet *vu-vu*. Acest instrument însoțește uneori petrecerile, alteori este folosit și de către ursari. *Darabana* și *toba mare* au fost preluate în lumea satelor de fanfare. Prima era folosită pentru comunicări oficiale, a doua a pătruns în tarafuri sub denumirea de „jaz”. *Darabuca*, este un instrument folosit în lumea arabă, pe care îl putem întîlni în Dobrogea ; membrana este întinsă pe o cutie de rezonanță în formă de clepsidră, confecționată din lut ars ; ținut la subțioară, în partea îngustă, și percutat cu degetele. *Buhaiu*, instrument care însoțește urările de Anul Nou, mai este cunoscut sub numele de *bugă* (în Ialomița) sau *șteand* (în sudul Transilvaniei). Azi îl întîlnim în special în Moldova. Cutia de rezonanță este formată dintr-o puțină de lemn, acoperită în partea superioară cu o membrană de piele. Prin mijlocul membranei se trece o șuviță din pîr de cal, prinsă în interiorul membranei cu un căluș de lemn ; șuvița se trage cu mîinile udate cu apă sau borș ; sunetul, neacordat și puternic, este amplificat de cutia de rezonanță, imitînd mugetul unui animal, de unde și denumirea.

Instrumentele aerofone, al căror sunet este produs într-un tub sonor de către coloana de aer, pusă în vibrație de buzele executantului (prin ancie sau printr-o deschizătură), sînt reprezentate printr-o mare varietate. Instrumentele sînt confecționate de către țărani și, din pricina construcției empirice, au acordajele foarte variate ; în funcție de dimensiunile tubului sonor, fundamentalele pot fi diferite, după cum, ca urmare a dispunerii formei și numărului găurilor, scările folosite sînt și ele variate.

Unul din cele mai vechi instrumente aerofone, cunoscut, este *buciumul*. Instrument utilizat în mediul pastoral (dar în trecut și ca instrument militar), el este cunoscut sub denumiri ca : *bucium*, *bucen*, *bușin*, *trîmbiță*, *tulnic*. Este construit din două doage, prinse din loc în loc, sau învelite în coajă de cireș ; mai nou, este confecționat și din tablă. În momentul de față se cunosc cinci tipuri de buciume, care se deosebesc după forma tubului sonor — lung de la un metru și jumătate și pînă peste trei, avînd țeava dreaptă ori încovoiată, conică pe toată lungimea sau cilindrică, cu capătul inferior puțin conic. Sunetele pe care le emite sînt din rezonanța naturală (armonicele 3—16) :



Instrumentul se întâlnește în nordul Moldovei. În Moldova și Năsăud se întâlnește un fluier fără dop, având șase găuri pentru degete. Și acesta este ținut semitraversier, iar la partea superioară este ușor subțiat, ca și la tilincă. Poate fi variat ca dimensiuni; la fluierulele mici, găurile pentru degete sînt făcute la distanțe egale, la cele de dimensiuni mai mari, sînt grupate trei și trei. Sunetul fluierului are o strălucire deosebită, iar scara muzicală pe care o folosește este diatonică, cel mai frecvent mixolidică. Alterarea sunetelor se obține printr-o acoperire parțială a găurilor. Frecvent în Moldova și Năsăud, din pricina răspîndirii sale, este numit și *fluier moldovenesc*.

Fluierul dobrogean face parte tot din categoria fluierelor fără dop, dar, pe lângă cele șase găuri pentru degete, acesta mai are o deschizătură, tăiată în partea opusă a tubului, ceva mai sus de deschizătura a șasea. Dacă ea este descoperită, fluierul dă de obicei octava tonului fundamental. Asemenea fluier se construiește din trestie.

✓ **Cavalul bulgăresc** se compune din trei tuburi, îmbinate asemenea instrumentelor de fabrică din lemn. În locul în care se îmbină bucițele, sînt întărite cu inele din corn de vită. Fluierul are șapte găuri pentru degete, tăiate la distanță egală sau grupate patru și trei, iar în partea opusă a țevii, deasupra celorlalte, se află încă o deschizătură. Partea inferioară a fluierului este prevăzută cu patru găuri „de răsuflat”, de o parte și de alta a țevii. Acest instrument nu este un împrumut, cum ne-ar face să credem, după denumire. În săpăturile de la Histria s-a găsit un fluier din os, care se îmbina în același mod, dovadă a existenței sale în zona balcanică încă înaintea venirii slavilor.

Fluierul cu dop (drepte) sînt acoperite la partea superioară cu un dop de lemn; forma instrumentului este ușor conică, iar dopul este în partea mai groasă a țevii, avînd o fantă pentru pătrunderea aerului. La o distanță egală cu lungimea dopului se află o tăietură dreptunghiulară sau pătrată, numită „vrană” și care este ușor teșită, în așa fel, încît „limba vranei” să stea în dreptul fantei din dop („lumină”), avînd rolul de a despica coloana de aer; vrana este tăiată în peretele tubului opus celui în care sînt făcute găurile pentru degete, obișnuit în număr de șase. Acesta este tipul de fluier cel mai răspîndit.

Cavalul, fluier cu cinci găuri pentru degete, are, din această cauză, posibilități tehnice mai reduse; sunetul este mai infundat. Răspîndit în partea de sud a țării, instrumentul este folosit în special pentru executarea melodiilor lente. (Denumirea de caval mai este folosită de oameni și pentru orice fluier de dimensiuni mari).

Fluierul gemănat sau *îngemănat* este o variantă a fluierului cu șase găuri pentru degete, avînd alipit, pe lângă fluierul cu șase găuri, un altul, care ține o pedală; cele două fluier se sfredelite în aceeași bucată de lemn, sau sînt construite separat și apoi alipite. Cele două fluier pot avea dimensiuni egale, uneori cel care ține pedala avînd o gaură la nivelul primei găuri de jos a țevii, la care se cîntă melodia, dînd posibilitatea obținerii unei pedale viabile; alteori, cea de-a doua țevă poate fi mai scurtă.

Fluierul traversiere, cu gura laterală, asemenea flautului, se întîlnesc în unele părți ale Munteniei și ale Olteniei din preajma Oltului. Sînt făcute din lemn și au șase, uneori șapte găuri pentru degete, toate pe aceeași latură ca și „gura” instrumentului. Cele mai mari sînt numite „flaute”

(singular — „flaută“), iar cele mici „piculine“. Acestea din urmă au totdeauna șase găuri.

Cîntarea la fluier cunoaște uneori o tehnică deosebită, dovadă de virtuozitate. De multe ori cîntarea este acompaniată cu un ison gutural, schimbat, uneori, după modalitățile melodiei, constituind un rudiment de polifonie.

Naiul, instrument cunoscut din antichitate în zona în care ne aflăm, este un mănunchi de fluier de diferite dimensiuni, prinse în ordinea mărimii pe o vergea curbată și închise la capătul de jos. Cele mai vechi denumiri sînt, după T. Alexandru, *fluierar*, *fluierici* și *șuieraș*; mai tirziu a fost numit *muscal*, apoi *nai* (*muscal* — de la *miskal* sau *muscal* în persană și arabă, iar *nai* de la *nay* — în arabă și turcă, fluier de trestie; în persană, *nay mus* înseamnă, de asemenea, *nai*). Schimbarea denumirii s-a făcut în urma contactului cu cultura orientală. Naiul are între 18 și 28 de tuburi; scara diatonică poate fi cromatizată prin introducerea unor grăunțe, deci modificînd lungimea țevii; modificări de mare finețe ale sunetelor se pot obține și prin înclinarea instrumentului.

Cimpoiul este cunoscut din cele mai vechi timpuri. Îl găsim mai ales în mîna bătrînilor în nordul Olteniei, Muntenia, Dobrogea, Moldova, vestul Transilvaniei și Banat. Este denumit peste tot la fel, cu unele variații de la o regiune la alta: *ciumpoi*, *șimpoi*, *cimponi*, *șimponi*, *gaidă* (la aromâni). Instrumentul este compus dintr-un rezervor de piele de capră „burduf“, în care aerul este introdus printr-o țevă, aflată în partea superioară a burdufului și prevăzută cu un ventil de piele, care împiedică ieșirea aerului pe aceeași cale. Instrumentul este ținut sub braț și, prin comprimarea burdufului, aerul iese prin niște țevi prevăzute cu anci din trestie. Una din țevi, avînd găuri pentru degete, este denumită *carabă*, cealaltă, care ține isonul, *bizo*. Sunetul ascuțit, iar tehnica de execuție cu revenire permanentă la un sunet fundamental, dă melodiilor create la acest instrument o structură aparte, denumite, atunci cînd sînt cîntate la fluier, „ca din cimpoi“.

Ocarina, instrument construit din lut ars, de proveniență nouă, din Apus, are formă de ou sau morcov, avînd 8 găuri pentru degete, grupate patru cîte patru. Aerul este introdus printr-un „plisc“, asemănător cu al fluierelor cu dop. Pe același principiu de construcție, se pot întîlni figuri zoomorfe sau de păsări.

În practica populară pot fi întîlnite și instrumente aerofone de fabrică: *clarinetul*, *taragotul*, *saxofonul*, *instrumentele de alamă* care compun fanfara. Tot ca instrument de fabrică, cu burduf de aer, și care se bucură de mare popularitate, este acordeonul, a cărui răspîndire s-a făcut în ultimele decenii.

Instrumente cordofone. La aceste instrumente sunetele pot fi obținute prin: *ciupire*, *lovire*, *frecare*.

Țitera — ale cărei corzi sînt ciupite cu ajutorul unei pene de gîscă; pe o cutie de rezonanță sînt întinse 6—7 corzi, primele două, sau patru, sînt acordate la unison, celelalte dau melodia. Instrumentul este răspîndit în Cîmpia Munteniei și sudul Moldovei.

Chitara, răspîndită în Maramureș și Oltenia, este folosită în formații ca instrument de acompaniament; în Maramureș este denumită „zongora“ și are acordajul re-la (cel vechi, menționat de B. Bartók); astăzi, chitarele au trei coarde și lăutarii obișnuiesc să schimbe acordul, în funcție de melodia pe care o acompaniază.

Cobza, instrument răspîndit în Moldova, Muntenia și sudul Transilvaniei, are între opt și douăsprezece corzi, grupate în „coruri” de cîte două sau trei, acordajul fiind diferit de la o regiune la alta, sau chiar de la un cobzar la altul. Cel mai răspîndit este :



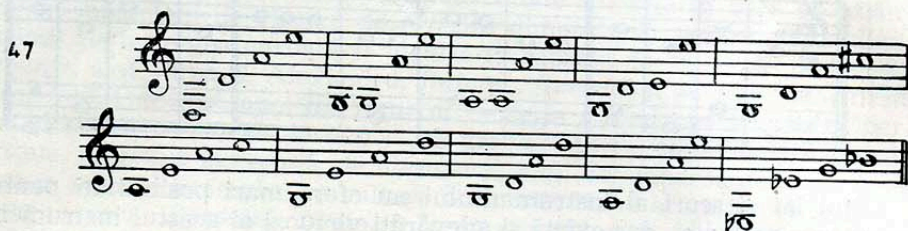
Gitul lat și scurt al instrumentului nu oferă mari posibilități pentru executarea melodiei, dar există și adevărați virtuozii ai acestui instrument. Capul instrumentului („cuierul”) este îndoit spre spate în unghi obtuz sau drept, iar cutia de rezonanță este în formă de jumătate de pară, făcută din „doage” de lemn de nuc și paltin, iar fața dintr-o scindurică din lemn de molid. Este un instrument specific de acompaniament, în zonele amintite. Originea instrumentului este orientală; *el aud* sau *L'ud* (de unde lăută și lăutar; deja la jumătatea sec. al XVI-lea era cunoscut; (în picturile minăstirilor Voroneț și Sucevița, David este înfățișat cîntînd din cobză). Este un instrument specific de acompaniament în zonele amintite, deși utilizarea sa este în declin.

Dintre instrumentele cu corzi lovite face parte tambalul — instrument specific lăutăresc, folosit aproape numai pentru acompaniament, în Muntenia, Oltenia și Moldova. Din pricină că „sună mai tare”, a fost un serios „concurrent” al cobzei. Se compune dintr-o cutie de rezonanță, pe care sînt întinse corzile; acestea sînt lovite cu ajutorul a două ciocănele. Există două tipuri de țambal: un țambal mic, portabil, mai vechi, utilizat în formațiile mai restrînse, și un țambal mare, perfecționat de constructorul Jozsef Schunda, utilizat în orchestrele mari. Pe cutia de rezonanță, de formă trapezoidală, sînt amplasate 20—25 de „coruri” la țambalurile mici și 35 la cele mari. Sunetele grave sînt date de o singură coardă; treptat, pe măsură ce sunetele devin mai acute, numărul corzilor sporește, grupîndu-se cîte două, trei, patru, iar la instrumentele mari chiar într-un „cor”. Există trei tipuri de acordaj ale acestui instrument: „romănesc”, „ungurese” și „transport”. Între acordajul ungurese și cel românesc există diferențieri suficient de mari pentru ca un instrumentist, obișnuit să cînte pe un acordaj, să nu-l poată utiliza pe celălalt. La ambele acordaje, „bașii” sînt dispuși într-o succesiune cromatică, criteriul de acordaj răspunzînd, de regulă, preferințelor pe care le are instrumentistul pentru anumite *tonalități*; diferențierile mari intervin în registrul mediu și acut. Acordajul „transport” este, de fapt, transpunerea celui românesc cu un ton mai sus, conferindu-i instrumentului o sonoritate mai strălucitoare. În trecut, instrumentul era numit și „canon”.

În cea de-a treia categorie de instrumente cordofone includem *vioara*, *viola*, *violoncelul* și *contrabasul*.

Vioara, instrument de împrumut, dar care se bucură de o mare răspîndire, are denumiri ce variază de la o zonă la alta: *scripcă* (Moldova), *ceteră* sau *tieceră* (Transilvania), *lăută* (sudul Transilvaniei), *lauta* (Banat), *higheghe*, *higheadă*, *highează* (Bihor și Sălaj) *diblă* sau

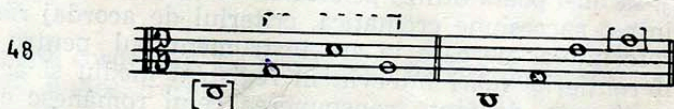
diplă (Oltenia), de unde derivă și numele instrumentistului : scripcar, ceteraș, lăutar, lăutaș, hegheduș, diblaș. Pe lângă acordajul obișnuit al instrumentului, se folosesc și scordaturile, „corzi stricate“, care, pe lângă ușurința tehnică în executarea unor melodii, conferă instrumentului o sonoritate deosebită. Specialiștii au identificat peste treizeci de asemenea acordaje :



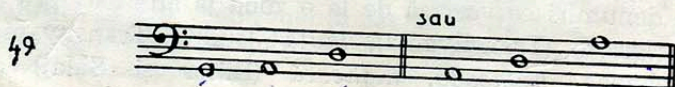
În sud-vestul și unele părți ale Transilvaniei se folosește vioara cu pîlnie ; fabricată după apariția gramofonului, ca o aplicare a rezonatorului pîlnie, de către fabricile din Austro-Ungaria, cu denumirea de „radio-vioară“. Un exemplar original, adus în țară, este imitat și construit de țărani. Este compusă dintr-un cordar subțire de vioară, avînd la spate un mic butuc, de formă semicirculară, unde se fixează pîlnia care înlocuiește cutia de rezonanță. Capătul cordarului se îmbucă într-o piesă ușor încovoiată, care înlesnește sprijinirea instrumentului de corpul executantului. Călușul este racordat la o diafragmă metalică, ale cărei vibrații sînt amplificate de pîlnie. Instrumentul popular folosește doar corzile *mi — la — re* ale viorii și este folosit ca instrument melodic ; se cîntă cu un arcuș obișnuit de vioară.

În Țara Vrancei, vioara este îmbogățită cu 5—7 coarde subțiri de rezonanță (numite de localnici „teluri“), legate de „bumb“, trecute pe sub cordar, sprijinite pe etajul inferior al unui căluș anume confecționat, trecute apoi pe sub limbă și sprijinite pe un prag de metal ; corzile sînt acordate cu ajutorul unui număr corespunzător de „cui“ mici din lemn, montate între culele viorii ; aceste corzi intră în rezonanță, dînd o sonoritate deosebită instrumentului, prin amplificarea anumitor sunete.

Viola, întîlnită în Transilvania sub denumirea de *contră*, *contralaucă*, *braci*, avînd doar trei corzi, acordate *sol-re-la*, așezate pe un căluș tăiat drept sau în unghi.



Violoncelul, numit și *cel*, *gordună*, *gordon*, *broancă*, este folosit în Transilvania într-un mod deosebit ; acordajul este :



Instrumentistul acompaniază jocurile lente cu arcușul (arco), iar pe cele rezezi ciupind cu degetul sau cu un bețișor („piscalău“) coarda liberă *re* și bătind corzile *sol* și *la* („con legno“) cu „bitul“. În regiunea Munților Apuseni coardele sînt bătute cu arcușul, în timp ce executantul bate cu palma spatele cutiei de rezonanță.

Contrabasul, numit *bas*, *gordună mare*, *broancă*, *becheș*, este, de multe ori, lipsit de coardele subțiri; în ansamblurile lăutărești susține fundalul armonic.

Instrumentele nu se bucură de aceeași popularitate; unele au tendința de a dispărea (cimpoiul) — ca instrument țărănesc, altele, lăutărești (cobza, într-o oarecare măsură țambalul mic) sînt mai rar întîlnite, fiind treptat înlocuite de acordeon, cu posibilități sporite armonice și melodice; naiul, instrument profesional, întîlnit tot mai rar între cele două războaie mondiale, ar fi dispărut și el, dacă în anii puterii populare nu i s-ar fi acordat o atenție deosebită, în urma creșterii interesului pentru folclor, și nu ar fi fost creată noua generație de instrumentiști, străluciți mesageri ai folclorului nostru. Tot așa, unele instrumente, pe care le aflăm menționate în scrieri sau în documente pictografice, ca tambura (saz), ney-ul, — la aceste instrumente Dimitrie Cantemir era considerat un virtuoz — zurnaua (surla) — folosită acum doar de „junii“ brașoveni — viela (lira), au dispărut.

În general, instrumentiștii se grupează în formații (tarafuri). Cazurile cînd, la ocazii, cîntă doar un instrumentist sînt rare. Din perioada medievală datează apariția muzicii profesionale, lăutarii fiind inițial robi, dar care valorau foarte mult, fiind vînduți la prețuri foarte mari. Treptat, aceștia se organizau în bresle, căpătînd ceva mai multă autonomie; despre lăutari, în înțelesul actual al cuvîntului, se poate vorbi din sec. al XVIII-lea, formațiile fiind denumite: „tacim“, „bandă“, „muzică“, „taraf“. Tot din această perioadă încep lăutarii să se așeze la sate, unde cîntau la diverse ocazii, alături de instrumentiști populari. Cu timpul s-au stabilit unele formații specifice, ca și unele maniere de acompaniere a „primașului“, diferite de la o zonă la alta. Cum între tipul de formație instrumentală și modul de acompaniere există o strînsă legătură, vom căuta să le urmărim împreună.

FORMAȚII INSTRUMENTALE

Am văzut că instrumentiștii încep să se grupeze în formații, inițial la orașe, pătrunderea lor la țară căpătînd un caracter mai pronunțat în sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea, iar denumirea formațiilor fiind variată. Numărul, ca și felul instrumentelor care au alcătuit formațiile, diferă de-a lungul timpului, datorită evoluției societății, care a impus alte gusturi, determinînd creșterea numărului instrumentelor folosite și a instrumentiștilor. Multe instrumente care se foloseau, menționate în scrierile bisericești, în cronicile, sau în scrierile călătorilor străini, au dispărut cu timpul. Documentele vorbesc de cîte un „scripcar“ sau „cobzar“; și în zilele noastre pot fi întîlnite cazuri cînd la ocazii de petrecere poate fi întîlnit un singur instrumentist (violonist, clarinetist, fluieraș etc.). Dar, de regulă, formațiile erau alcătuite — după cum reiese din scrieri sau gravuri — din două, trei, chiar patru instrumente. Din a doua jumătate a secolului al XIX-lea încep să pătrundă la țară și instrumente de suflat de fabrică (din lemn sau alamă), provenind din fanfare: clarinete, trom-

pete (în E, F, B și C), flügelhornul („fligorn“), althornul, tuba, heliconul, care astăzi alcătuiesc multe formații de muzicanți, mai ales în Moldova.

În timpul de față, fiecare regiune istorică prezintă caracteristicile sale, atît în ceea ce privește componența formației, a frecvenței și utilizării unor instrumente, cît și modul de utilizare în cadrul formațiilor.

Transilvania : vioară-chitară ; vioară-chitară-tobă ; vioară-chitară-acordeon ; vioară primă-violă (vioară secundă).

În Maramureș : vioară solo sau două viori (a doua executînd melodia la octavă sau un acompaniament simplu) și zongora.

În Bihor : vioară (viori), violoncel (contrabas) ; fluier sau clarinet, vioară și tobă mare.

În Ținutul Pădurenilor și unele sate din sudul Transilvaniei : vioară, clarinet, violoncel ; vioară, clarinet, țambal ; vioară saxofon, țambal, tobă ; vioara I, II, clarinet, contrabas (în sudul Transilvaniei instrumentul de suflat cîntă melodia la unison cu vioara).

În Banat formațiile sînt ceva mai mari, alcătuite din : vioară I, II, torogoată, violoncel, contrabas ; vioară, violă, torogoată (saxofon), violoncel, contrabas ; (instrumentele de suflat sînt soliste, iar instrumentele de coarde execută acompaniamentul, ceea ce conferă o sonoritate aparte acestor formații).

În Oltenia, cel mai frecvent, întîlnim : vioară (viori), chitară, contrabas ; vioară, chitară ; fluier (flaută), chitară și vuvă ;

Muntenia : vioară, cobză ; vioară, țambal ; vioară, țambal, bas ; vioară, țambal, acordeon ; vioară, cobză, țambal, bas ; fluier, dairea ; vioară, cobză, tobă mică ; vioară, clarinet, cobză ; vioară, clarinet, țambal, contrabas ;

Moldova : fluier, vioară cobză ; vioară I, II, cobză, violoncel, contrabas ; vioară, cobză, țambal ; vioară, țambal, contrabas ; vioară, trompetă, acordeon, tobă ; de asemenea, sînt specifice Moldovei formațiile de suflători de alamă (bande), cuprinzînd instrumente de fanfară, la care se mai adaugă clarinetele și toba.

În toată țara, acordeonul tinde să înlocuiască vechile instrumente de acompaniament, sau să intre alături de acestea, în formații, întrucît are posibilitatea de a cînta melodiile și acompaniamentul în același timp, avînd și o gamă largă de intensitate. De asemeni, se observă un reviriment în folosirea unor instrumente vechi (naiul, fluierul, cobza), în unele formații profesioniste sau aparținînd mișcării artistice de amatori. Aceste formații, variate ca structuri și maniere de utilizare a instrumentului, au și o mare varietate sub aspectul sonorităților. Adăugînd la aceasta și diversitatea manierelor de acompaniere, de utilizare a polifoniei și armoniei, ne putem da seama de un alt aspect important al varietății folclorului nostru.

Bibliografie

1. T., Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, E.S.P.L.A. București, 1956.
2. Idem, *Muzica populară românească*, Editura Muzicală, București, 1975.
3. Emilia, Comișel, *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967.
4. A., Nicol, *Contribuții la cercetarea monografică a țambalului*. R.E.F. 15 (1970), nr. 5, p. 355—374.
5. N., Bădulescu, *Vioara cu pîlnie în raionul Moldova Nouă*. R.E.F. nr. 12 (1967), nr. 5, p. 375—382.
6. T., Alexandru, *Vioara ca instrument muzical popular, în folcloristică, organologie, muzicologie*, Studiul I, Ed. Muzicală, București, 1978, p. 197—210.

A. VERSUL POPULAR CÎNTAT

Cea mai mare parte a poeziei populare românești este cîntată. În cadrul cîntecului popular vocal, muzica și poezia alcătuiesc un tot inseparabil, luînd naștere în același timp prin actul spontan al creației folclorice. Se înțelege, deci, că în procesul creației (sau interpretării) folclorice are loc o convergență a principiilor de organizare poetice și muzicale. Mai mult decît atît, bazîndu-se pe o adîncă tradiție, relațiile dintre cele două elemente ale cîntecului popular românesc au căpătat o mare stabilitate. Teoria oralității, enunțată de cercetătorii americani Milman Parry și Albert Bates Lord și cunoscută la noi mai ales în ultimul timp¹ (cu toate că elementele ei fuseseră sesizate și în folcloristica românească, în primul rînd de Constantin Brăiloiu), susține existența unor *formule* pe care creatorul popular le preia, dintr-un arsenal moștenit, în momentul interpretării. Deci, preluarea acestor structuri, mai mult sau mai puțin stereotipe, asigură prelungirea în timp, caracterul *sui generis* al artei folclorice. Prin folclor înțelegem deci, „creația orală a unui popor la modul ei sincretic”. Folclorul este un fenomen complet și total, în care textul structurează melodia, lăsîndu-se la rîndul său structurat de aceasta; preponderența unui aspect asupra celuilalt se succede în funcție de anumite criterii estetice.

În cîntecul popular românesc, o mare tenacitate în timp s-a dovedit a avea sistemul de versificație, care „derivă nemijlocit din structura gramaticală și fonetică a limbii”². Pentru înțelegerea trăsăturilor acestui sistem este necesar să menționăm cîteva din caracteristicile generale ale limbii române :

— Cuvintele sînt formate din silabe scurte și de durată aproximativ egală. Excepții de la *egalitatea cantitativă* a silabelor nu au loc decît în scopuri stilistice. Prin această trăsătură, limba română se deosebește de latină sau elina veche, iar dintre limbile actuale de maghiară sau germană, în care diferența de durată are o valoare fonologică.

— Diferențierea între silabe este *calitativă*, ca urmare a accentului pe care îl primește o silabă a cuvîntului; acest accent de intensitate sau *dinamic* plasează, de obicei, silaba respectivă într-un registru mai acut³, fenomen care poate fi observat și în timpul cîntării ; bineînțeles, în cîntare apare și diferențierea cantitativă a silabelor.

¹ Fochi, Adrian — *Estetica oralității*, București, Editura Minerva, I, 1980.

² Ciobanu, Gheorghe — *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, București, Editura Muzicală, 1974.

³ Mirza, Traian — *Despre însușirile muzicale ale limbii române*, Studii muzicologice, București, Uniunea Compozitorilor, 1957, pag. 50—52.

— Nu există un loc fix al accentelor în cuvintele cu mai multe silabe, iar particulele monosilabice, de regulă, nu poartă accent; acestea din urmă se atașează cuvintelor învecinate, pentru a forma grupările metrice ordonate de accente. Cuvintele constituite din mai multe silabe pot avea, în funcție de locul accentelor, un caracter *descendent* (cînd accentul este la început — *îépure*), *sincopat* (cînd accentul este la mijloc — *pădúre*), *ascendent* (cînd accentul este plasat la sfîrșitul cuvîntului — *sărăc*). Rezultă o mare varietate a ritmului în vorbirea noastră curentă, în care se succed liber grupări ritmice *binare*, *ternare*, *cuaternare*.

— Nu este posibilă succesiunea a mai mult de două silabe accentuate. În cuvintele care cuprind cel puțin patru silabe, apar și accente secundare: *primăvără*.

— Versul, a cărui unitate structurală este determinată de raporturi semantice, dar și de legăturile formale din interiorul și exteriorul lui, poate avea organizări metrice fixe sau libere. Cînd ne referim la poezia populară, trebuie să ținem seama că un vers este întotdeauna o sintagmă¹, deci o unitate semnificativă și „niciodată un element al sintagmei din versul 1 nu va trece în versul 2, poezia orală necunoscînd enjambementul prezent adesea în creația poetică cultă“. Această consecință a oralității se reflectă atît prin scurtimea versului popular, cît și prin unitatea sa structurală determinată, în primul rînd, de *periodicitatea accentelor*.

Precizăm că această periodicitate (prin tipare fixe), la care ne vom referi pe larg în cele ce urmează, se produce în procesul contopirii dintre muzică și poezie. Există însă și excepții:

— În tipare metrice fixe se încadrează și unele versuri recitate sau scandate (strigătura la joc, la nuntă, urarea de la colind, versuri din folclorul copiilor) sau cvasi-cîntate (unele strigături, chiuituri din Nordul Transilvaniei).

— Pe de altă parte, unele versuri cîntate din genuri improvizatorice (bocet cu formă liberă, anumite doine) se abat de la tiparele fixe obișnuite, fiind asemănătoare, în această privință, cu versurile din unele poezii necîntate.

Versuri recitate apar și în orațiile sau conăcăriile de la nuntă, plușor, descîntece, unele proverbe și zicători, „mulțămitele“ din obiceiul colindatului. Caracteristicile lor le apropie de vorbirea curentă — lipsa tiparelor fixe, deci, dimensiunea inegală a versurilor pe parcursul unei creații:

Cînd soarele va fi în deseară	= 10 silabe
Mare oaste vă împresoară	= 9 silabe
Să lărgiți casa	= 5 silabe
Să întindeți masa	= 6 silabe
Să vie împăratul de îndată	= 11 silabe
Cu oastea lui toată	= 6 silabe
O sută cincizeci și cinci	= 7 silabe
Din cei mai voinici	= 5 silabe
Cu fețe alese	= 6 silabe
Cu mînecele sumese	= 8 silabe

¹ Constantinescu, Nicolae, *Rima în poezia populară românească*, București, Editura Minerva, 1973, pag. 77.

- diferențierea numai calitativă (prin accente) a silabelor ;
- accentele împart versurile în grupe inegale ;
- apare *rîma*, cu rolul de a marca finalul de vers și a asigura legăturile exterioare ale versului ; dacă în poezia cîntată rîma poate să lipsească uneori, în acest tip de poezie ea apare cu necesitate. Am menționat care sînt caracteristicile acestor versuri necîntate, tocmai pentru a se evidenția cu mai multă claritate fenomenele care intervin în relația poezie-muzică ; de altfel, structurile notate mai sus reprezintă situații „aberrante față de sistemul obișnuit al poeziei populare”.¹ (s.n.).

TIPARELE METRICE ȘI FORMELE LOR. LEGĂTURILE EXTERIOARE ALE VERSURILOR

Versul popular cîntat are două tipare de bază : *octosilabic* și *hexasilabic* (tetrapodie și tripodie). Cea mai mare răspîndire o are versul octosilabic, așa cum constată Béla Bartók² (pentru muzica populară din Hunedoara) încă din 1914. Tiparul hexasilabic, prezent în unele creații din cadrul obiceiurilor (ceremonialul funebru, ciclul calendaristic), balade, constituie și un indiciu al arhaismului cîntecelor respective.

Fiecare tipar are două forme : acatalectică (completă) și forma catalectică³ (incompletă).

Vers octosilabic (tetrapodie) :

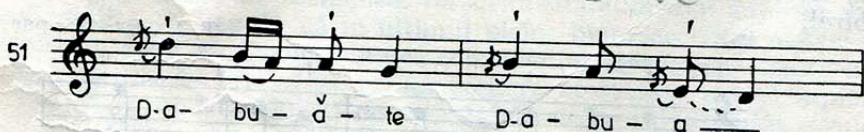
forma acatalectică

I. C., Ex. 81, pag. 98



forma catalectică

T. M., Ex. 217, pag. 244



¹ Constantinescu, Nicolae, *Rîma în poezia populară românească*, București, Editura Minerva, 1973, pag. 73.

² Bartók Béla, *Scriseri mărunte despre muzica populară românească*, adunate și traduse de Constantin Brăiloiu, București, 1937 ; particularitățile versului popular românesc au fost semnalate mai întîi de I. E. Rădulescu și T. Cipariu.

³ *Katalectikos* — (în grecește — incomplet) ; în metrica antică, se numeau catalectice, versurile care sfîrșeau cu un picior incomplet.

⁴ Explicarea abreviațiilor se găsește la sfîrșitul capitolului, după bibliografie.

Vers hexasilabic (tripodie) :

forma acatalectică 6 silabe

Gh. O., Ex. 2, pag. 17



forma catalectică 5 silabe

Gh. M., Ex. 31, pag. 25



După cum observăm, silabele se diferențiază nu numai calitativ (accente) dar și cantitativ (durate inegale).

În funcție de accent, silabele se grupează două câte două.

Accentele cad pe primele silabe din grupurile bisilabice (podii metrice) ; cu alte cuvinte, silabele cu numere impare sînt accentuate, iar cele cu numere pare sînt neaccentuate. Prima silabă din vers este accentuată, deci începuturile melodiilor nu vor fi anacruzice decît ca excepții (nu confundăm silaba anacruzică din cuvînt cu anacruza „de sprijin“ la care ne vom referi mai tîrziu).

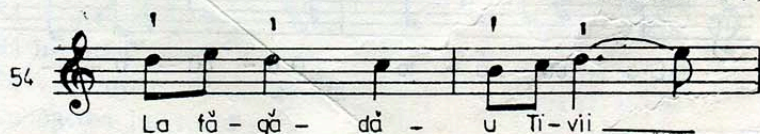
Versul octosilabic se grupează în patru picioare (podii) metrice binare (tetrapodie), iar versul hexasilabic în trei picioare metrice binare (tripodie). În cazul formei catalectice, a șaptea sau a cincea silabă este cea accentuată dintr-un picior metric incomplet, în care, uneori, se simte lipsa silabei a opta (vezi exemplele 51 și 53, de formă catalectică).

În paginile următoare, vom urmări în ce mod se pot utiliza completările silabice.

Gruparea binară poate avea unele consecințe în ceea ce privește concordanța sau neconcordanța accentelor cuvintelor din versul cîntat cu a cuvintelor din vorbirea curentă sau din unele poezii recitate :

a) Accentul metric din cîntare poate desființa accentul cuvîntului din vorbire¹,

T. M., Ex. 215, pag. 144



față de :

„La făgădău Tivii“

¹ Referitor la consecințele accentuării primelor silabe din podii, Bartók împarte versul în „grupări trohaice“, iar Brăiloiu în tetrapodii și tripodii *pirice* (pornind de la scandare, ce are ca bază dictarea de către informatori). Vom urmări relațiile structurale poezie-muzică, așa cum se manifestă în realitatea folclorică muzicală, unde există o mare varietate de raporturi între durate.

Această particularitate „a uimit și a scandalizat pe literați la prima lor întâlnire cu literatura populară“. Ea se produce și ca urmare a raportului structural lax dintre poezii și corespondentele lor melodice, aspect asupra căruia vom stăruii mai târziu ; deplasarea accentelor nu schimbă înțelesul cuvintelor.

b) *Un cuvânt repetat, pe întinderea unui vers, poate fi accentuat diferit :*

„Bra-du-le, bra-du-le“

„Pe-lin beau, pe-lin mănînc“

c) Pot primi accent și monosilabele.

d) De obicei, în ultima podie accentul metric și cel lexical coincid, așa cum se poate vedea și din exemplele mai sus menționate. Există însă și câteva abateri, pe care le semnalează marele folclorist român Constantin Brăiloiu în cel mai cuprinzător studiu dedicat pînă acum versificației noastre — *Versul popular românesc cîntat :*

— articolele hotărîte de la sfîrșitul cuvîntului sau nehotărîte în -ă

„Pé un-dé um-blă do-rú“

„Cé nun-tú-ță-i a-ia-stă“

— cînd ultimul picior este constituit dintr-un monosilab enclitic neaccentuat :

„Dîn gură grăindu-né“

— formele de conjugare monosilabă ale auxiliarelor : -am, -ai, -a, -aș, -ar, -ați.

„Eu cu tine dūce-m-ăș“

— ultima silabă a adverbelor care sfîrșesc cu -a sau -ea :

„Cú sofu a-lă-tu-reă“

LEGĂTURILE EXTERIOARE ALE VERSURILOR

Necoincidența accentelor vorbirii cu accentele metrice în versul cîntat nu este o lege, ci o posibilitate, așa cum s-a putut constata din exemplele alese pînă acum. De asemenea, versurile citate imediat anterior reprezintă excepții de la regula, că în ultimul picior binar accentul metric și cel al vorbirii coincid. „Obligatorietatea coincidenței accentelor vorbirii cu accentele metrice în finalul versurilor conferă acestuia o marcă suplimentară, față de restul versului, îl detașează față de restul rîndului ritmic căruia îi aparține“. ¹ Aceasta contribuie, deci, la delimitarea mai precisă a versurilor, alături de *rimă*.

a) **Tipurile de rimă după accent sint determinate și de forma acatalectică sau catalectică a versurilor.**

— În cazul versurilor complete (acatalectice), rima va fi obligatoriu feminină :

„I-ni-mă su-pă-ră-cioa-să

„I-ni-mă su-pă-ră-cioa-să

¹ Constantinescu, Nicolae — st. citat, pag. 68.

sau

„De joi di-mi-nea-ță
Cu ro-chi-a crea-ță“

— În cadrul variantelor catalectice, rima va fi masculină :

„Di-mi-nea-ța s-a scu-lat
Fa-ța al-bă și-a spă-lat“

sau

„Cu se-ce-re-n briu
La hol-dă de grîu.“

Rima nu are, deci, numai funcția de a marca finalurile, dar și leagă versurile prin consonanța ultimelor podii. Rezultă grupe conținând un număr variat de versuri, unite prin rima succesivă (preferăm acest termen față de cel de „rimă împerecheată“, care presupune numai existența perechilor de cîte două versuri), rima încrucișată apărînd doar întîmplător. Constantin Brăiloiu afirmă, în studiul citat, că strofa este necunoscută versificației populare românești ; totuși, admite că există multe combinații simetrice, numite *pseudostrofe*, „pe care poporul le pune în valoare prin mijlocirea paralelelor : variații pur verbale, comparații, enumerații, antiteze ;“ totodată, nu este pseudostrofă decît „atunci cînd la simetria formei se suprapune o simetrie stilistică.“

Cea mai frecventă grupare a poeziei populare este distihul 2+2+2....

„Fețișoara lui
Spuma laptelui,
Ochișorii lui
Mura cîmpului“.

Dar există grupuri strofice alcătuite din cîte trei versuri : 3+3+3....

„Mindru-i codru și-nfrunzit
Și-a mea parte-a vestejit,
C-am trăit tot cu urît.

Mindru-i codru și-ncrăngat
Și-a mea parte s-o uscat,
Că-mi trăiesc tot supărat.“

De asemenea, din cîte patru versuri :

„Că și eu mi-am semănat
Într-o margine de sat
Și-a mea parte s-a uscat
De jale și de bănat ;

Că și eu mi-am răsădit,
Într-o margine de rît,
Și-a mea parte s-a topit
De jale și de urît.“

Există însă și cazuri în care singură rima, fără a fi dublată de o structură sintactică paralelă, organizează un număr variabil de versuri prin monorimă; asocierea este determinată și de conținutul unității care se creează :

„Domn Ștefan cînd auzea
Desagi cu galbeni că-i da
Și gușmanu-l dezbrăca
Și Corbea că-l îmbrăca.
Plimbă ici, plimbă colea,
Vedeă semne d-a scăpa,
Pă dipă cas' să dădea.
Făcea nuiăua scăpa,
Dă la mă-sa c-o cerea.“

Termenului de rimă i se dă o accepțiune foarte largă în teoria creației orale poetico-muzicale, de la o consonanță perfectă, al cărei început se află înaintea ultimului picior metric, pînă la o asonanță, pe care de-abia o putem sesiza. Atunci cînd nici asonanța nu poate fi identificată, versurile sînt de rimă zero, (lipsa rimei) ; funcția organizatoare a rimei zero, precum și valoarea ei semantică a fost evidențiată de analiștii poeziei populare¹.

„Ci vouă vă vine
Tot cirezi de vaci ;

Ci vouă vă vine
Tot cirezi de oi ;“ etc.

Din punct de vedere estetic, corespunzător gradelor de coincidență a finalurilor de vers, rima poate fi inexactă, suficientă și bogată. În cadrul rimelor inexacte se disting asonantele (necoincidența consoanelor pe lingă unele vocale accentuate).

rozmarin — calosfir
mohorit — pămînt
mere — tîrgurele

și consonanțele, (neconcordanța vocalelor pe lingă consoane identice) :

fin — vin
întinsă — aprinse.

Rime suficiente :

legănat — curat
trestia — vrabia
sculați — bogați — uitați
blestemînd — întrebînd
sănătoasă — veseloasă

Rimele bogate sînt cele în care, înaintea ultimelor silabe coincidente, există încă unul sau mai multe picioare echivalente fonice :

Kirioară — surioară
merele — verele
născutu-mi-a — crescutu-mi-a.

¹ Pop, Mihai, *Caracterul formalizat al creațiilor orale*, București, 1967, pag. 159 ; Constantinescu, Nicolae, st. citat, pag. 104.

b) **Formele de repetiție, formulele ; alte procedee compoziționale și mijloace de expresie ale poeziei populare.**

Am constatat că tipurile de rimă, în funcție de accent, sînt determinate de forma acatalectică sau catalectică a versurilor, ceea ce implică din nou relația poezie-muzică. În ceea ce privește însă pseudostrofele ca unități poetice, acestea nu coincid ca întindere, nu se înlănțuie cu unitățile muzicale analoage — „strofele melodice“.

Relația poezie-muzică se realizează și la nivelul acestor „formule“ analoage. Cu toate că nu se unesc decît din întîmplare, unor modele poetice „*le corespund modele muzicale izomorfe*“¹. În poezie, ca și în muzică, are loc repetarea versurilor sau a rîndurilor melodice, în ambele componente ale creației orale există anumite formule de repetiție, precum și varierea — semnul distinctiv cel mai pregnant al oralității. „Repetarea, împreună cu complementul său, varierea, se dovedesc îmbinate în creația folclorică într-un echilibru dialectic, una arătîndu-se indispensabilă celeilalte, ca două fațete ale aceleiași realități unitare.“²

Dacă în poezia populară contribuția repetițiilor pare mai modestă la prima vedere, în muzica și dansul popular ea devine foarte frecventă. Repetarea apare atît ca o consecință a oralității cît și pentru satisfacerea unor necesități estetice, dată fiind scurtimea motivelor, frazelor sau pieselor în întregime. Pe de altă parte, repetarea are și rădăcini adînci, de natură rituală : un gest, un cuvînt aveau putere numai dacă erau repetate de trei, șapte ori etc. ; treptat, repetările de această natură, izvorîte din credința în forța unui anumit număr, s-au restrîns, existînd încă în unele practici rituale sau în unele descîntece.

Asupra repetării formulelor, variației lor și a altor procedee compoziționale în muzica populară, vom stărui mai tîrziu. Acum ne vom referi, pe scurt, la modalitățile de repetare și variere în poezia cîntată, tocmai pentru ca mai tîrziu (capitolul referitor la forma arhitectonică) să putem remarca mai analogii, în sensul sublinierii relației dintre componentele creației orale.

FORMELE DE REPETIȚIE

— *Repetarea versurilor în strofa melodică* nu urmează reguli stabile, cu excepția unor genuri arhaice, în care același vers se poate repeta de patru ori la rînd, de trei ori³, de două ori ; în *Cîntecul zorilor* din Gorj se remarcă, de pildă, formula $2+2+2+2...$

/ : Zorilor, zorilor, : / :
/ : Voi, surorilor : /
/ : Să nu vă pripiți : /
/ : Să vă răsăriți : / etc.

Bartók observase, pentru muzica populară din Transilvania, că „pe melodiile de patru rînduri se pot cînta și cite două rînduri de text repetate amîndouă“.

Formulele de repetare a versurilor diferă însă, de la gen la gen și de la zonă la zonă ; în cadrul fiecărui gen, se pot sesiza preferințele pentru

¹ Brăiloiu, Constantin, studiu citat, pag. 85.

² Brăiloiu, Constantin, studiul citat, pag. 83.

³ Bartók, Béla, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, pag. 17.

o anumită alcătuire ; de pildă, în cîntecele propriu-zise, notate în *Antologia folclorică din Ținutul Pădurenilor*, predomină formulele 1+1+2 și 1+1+1, mai rar 1+1+2+2 și foarte rar 1+2+3+4 (ex. 89 — ceea ce trădează o combinație mai recentă). În recitativul epic al cîntecelor bătrînești repetările nu sînt frecvente ; un număr mare al repetărilor de vers ar crea pauze, ar stînjiți depănarea firească a acțiunii.

De obicei, o strofă melodică nu începe cu ultimul vers al precedentei ; totuși, în cîntarea antifonică, al doilea grup repetă unul sau mai multe versuri din strofa interpretată de primul grup. La începutul cîntecelor se întîlnește uneori repetarea întocmai a unor cuvinte, în special în cazul unor invocări : *Bradule, bradule, sau Găzduță, găzduță sau Oltule, Olte-tule* etc.

Anafora este repetarea începutului versului în versul următor și se întîlnește în aproape toate speciile versificate ale creației folclorice :

„Brazdă neagră revărsa,
Brazdă neagră ca de plug“

sau

„Ori nu te-am scăpat,
Ori nu te-am purtat“

Epifora este reluarea sfîrșitului unui vers în finalul celui de-al doilea ; se întîlnește mai rar :

„Zi de vară
pînă-n seară
Și cînd fu de către seară“

Anadiploza — repetarea părții a doua a versului, în prima jumătate a versului următor ; se întîlnește des în creația folclorică :

„Găsi murgul înșeuat,
Înșeuat,
bine-nfrinat“

Foarte rar întîlnim și combinația epiforă-anadiploză :

„El opri
și chibzui,
Chibzui, cît chibzui“,

Paralelismul analogic se deosebește de cel sinonimic, pentru că versul al doilea prezintă o noutate de conținut față de primul :

„Nici nu bea, nici nu mănîncă
Nici la lăutari n-ascultă“

Paralelismul explicativ — ideea unui vers este reluată și amplificată în următoarele două sau mai multe versuri :

„Numai cucul rămînea
Cu doi pui alătura :
Unul zboară și se duce
Și-altul rămîne și plînge.“

Paralelismul sinonimic se deosebește de cel analogic — versul repetă ideea celui precedent :

„Cu cuvîntul îl tăia,
Cu vorba că-l atingea“

Repetiția paralelistică — repetarea încrucișată a versurilor, cu schimbări doar în final (1 cu 3, 2 cu 4) :

„C-am lăsat boi înjugăți
Și părinții miniați,
Și-am lăsat boii plîngînd
Și părinții mei plîngînd.“

sau

„Răsărit-a luna-n prag
Nu-i aici cine mi-i drag,
Răsărit-a luna-n șură
Nu-i aici cine-mi dă gură.“

Formulele sînt o consecință a oralității folclorice ; preluate dintr-un fond moștenit, ele nu rămîn imuabile în procesul creației. Între anumite limite, variabilitatea își face și aici efectul ; urmarea ei este mulțimea variantelor. Formulele vin în sprijinul memoriei interpretului, în special ca puncte de reper în momente „cheie“ ale creației populare, dar și ca „prefabricate“, ce pot fi minuite în desfășurarea orală.

Formulele sînt fixe și mobile. După locul în care sînt plasate, formulele fixe pot fi, inițiale :

(balada)

„Foicică mărăcine
Ascultați, boieri, la mine,
Să vă spui pe Corbea bine.“

sau

(cîntece)

„Frunză verde, frunză lată“

sau

„Florică de pe șes“
„Trandafir mîndru rotat,“

mediane :

„Și din grai așa grăia“
„Și din gură cuvînta“

finale :

„Sănătate-n ceste case,
Ceste case, curți frumoase.“

Formulele mobile (călătoare) circulă în interiorul unei creații, cît și în cadrul unei specii sau chiar în afara ei, dacă tematica este asemănătoare :

„Ivan, Iorgovan,
Fecior de mocan
Și de mocîrțan“.

sau

„Cu nouă zidari,
Tot meșteri d-ăi mari“

sau

„Măi Gheorghîță, Gheorghelaș,
La chip tînăr și gingaș.“

Tot formulă este și refrenul ; dar pentru că muzica are în refren un rol structurator, trăsăturile acestuia vor fi analizate într-unul din subcapitolele ce urmează.

Alte mijloace de expresie și procedee compoziționale-stilistice ale poeziei populare sînt : *jocurile de cuvinte*¹ — (paparudă-rudă, Iene-Iene-Caloieni) în care se includ rimele interioare² (asupra cărora vom reveni), *epitetul* (în general mai puțin întîlnit, dar specific descîntecelor), *metafora*, *comparația*, *formele de contrast* (între care se include *hiperbola*), *diminutivul*, utilizarea lui „d“ *eufonic*, („Cu scînduri dalbe de brad“), a *dativului epic* — („Peste cap *mi-l* arunca“).

LEGĂTURA STRUCTURALĂ DINTRE VERS ȘI MELODIE

1. *Relația vers-rînd melodic, axa unității structurale dintre poezie și muzică.* Cea mai importantă relație, în jurul căreia converg toate celelalte raporturi poetico-muzicale, este relația *vers-rînd melodic*. Aceste două componente alcătuiesc, de fapt, în realitatea folclorică, o singură unitate inseparabilă ; distincția dintre ele se face numai în notare și pentru a desprinde rolul fiecăreia în structurarea și constituirea întregului. În primul rînd, dimensiunea rîndului melodic și cea a versului coincid. Rîndul melodic se desfășoară pe trei picioare metrice cînd corespunde unui vers de tipar tripodic, sau pe patru picioare metrice cînd evoluează pe un vers de tipar tetrapodic.

Coincidența cantitativă a versului și rîndului melodic are la bază resorturi mai adînci ; cele două elemente se întrepătrund, pentru exprimarea aceluiași conținut. Din acest punct de vedere, așa cum am arătat anterior, versul reprezintă o *sintagmă*, o unitate semantică distinctă ; dar și melodia care îi corespunde reprezintă tot o *sintagmă*, o *idee muzicală* (o frază în muzica „savantă“). Profilarea lor se produce prin analiză, dar în creația orală coexistă într-o unitate inseparabilă.

Am evidențiat legătura vers-rînd melodic, în complexul relațiilor poezie-muzică, pentru că, înăuntrul și în afara acestei unități, raporturile structurale au o oarecare mobilitate ; în orice creație însă, are loc o *con-*

¹ Bîrlea, Ovidiu, *Poetica folclorică*, București, Editura Univers, 1979, pag. 28.

² Idem, *ibidem*, pag. 33.

vergență a principiilor de organizare, proprii atât muzicii cît și poeziei pentru constituirea cîntecului vocal.

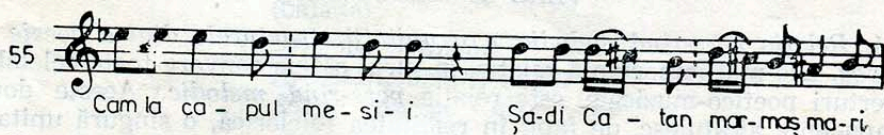
2. *Izometria*. O caracteristică a versului popular cîntat este menținerea aceluiași tipar pe toată întinderea cîntecului ; dacă o piesă începe într-un tipar octosilabic, acesta se păstrează pînă la sfîrșitul ei ; asemenea și versul pe tipar hexasilabic. Forma — catalectică sau acatalectică — de obicei, nu se menține ; de asemenea, configurația finalurilor de vers suferă unele modificări, prin adaosurile sau contracțiunile silabice, care apar prin fuziunea vers-frază muzicală, (acest aspect va fi tratat în subcapitolul următor). Păstrarea tiparului poate fi urmărită în toată creația folclorică ; „nu s-a observat că cei doi metri populari se amestecă uneori” — afirmă Constantin Brăiloiu. Marele folclorist remarcă și cazuri izolate, în care versul hexasilabic alternează cu celălalt tipar, prin adăugarea unui refren scurt, a cărui durată nu depășește durata cadrului metric inițial.¹



sau prin adăugarea, la genitivele feminine, a unei silabe accentuate :

„În mijlocul cîrții” (Transilvania)

Al doilea caz este semnalat recent și într-o altă zonă :² Dobrogea



Rareori, în cîntecul bătrînesc, versuri pe tipar hexasilabic (tripodie) se intercalează în mijlocul piesei pe tipar octosilabic (tetrapodie).

Tetrapodie	„Da' Tudorel ce făcea? Multă avere strîngea”	(7 silabe)
	„Sarsanale cu parale. Catîrași cu gălbenași”.	(8 silabe)
Tripodie	„Și turme de oi, Herghelii de cai Și cirezi de boi”	(5 silabe)

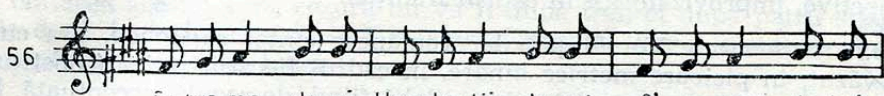
¹ Brăiloiu, Constantin, Studiul citat, pag. 94.

² Oprea, Gheorghe, Studiu introductiv la *Pe buhaz de mare*, culegător Gh. Mihalcea — transcrieri muzicale, Gh. Oprea, Tulcea, 1980, pagg. XI.

Tetrapodie { „Da' iel, frate, ce-mi făcea
N-avea naiba ce-m lucra“

(7 silabe)

În acest caz,¹ muzica servește textul în marcarea momentului respectiv, din recitativul epic :



Și rur-me de oi, Her-ghe-lii de cai Și ci-rezi de boi.

În cîntecul ceremonial funebru din Gorj, al cărui tipar preponderent este *hexasilabicul*, se intercalează versuri *octosilabice* :

„Di la mamă, di la tată,

= 8 silabe

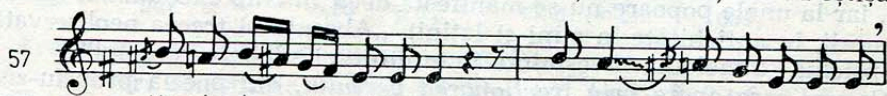
Di la lumea (—) toată.“

= 6 silabe

Tipurile de vers se pot amesteca nu numai la reluarea strofei melo-dice fixe, dar chiar în interiorul aceleiași strofe.

O tehnică de versificație proprie poeziei cîntate românești a fost remar-cată de Constantin Brăiloiu în bocetele dintr-o parte a Olteniei nordice ; cercetările ulterioare au continuat observațiile sale,² constatînd că această „tehnică“ se întilnește și în Muntenia. Este vorba de proza „izometrizată“, *versificată*; în bocetele din aceste zone ale țării, pe tiparul cunoscut al versurilor (de obicei octosilabic), se așterne textul în proză. Iată numai un fragment dintr-un bocet cules recent³ în Oltenia de Nord-Vest, sufi-cient pentru a ilustra fenomenul :

(Inf. Prodoșanu Maria, com. Peștișani),



Va-si-le, Va-si-le mă, Mă, de - cînd ai ple-cat mă



Pe-a-ca - să n-ai mai ve-ni tî Mă, Va-si-le, mă, mă, mă.

„Vasile, Vasile,

= 6 silabe

De cînd ai plecat,

= 5 silabe

„Pe-acasă n-ai mai venit

= 7 silabe

= 0 silabe

Textul prozei, prin cîntare, va avea 7+7+8+7, deci s-a izometrizat pe tiparul octosilabic specific versului. O dată cu încadrarea în tipar, princi-

¹ Idem, ex. 58, pag. 183.

² Kahane, Mariana, *Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cîntecul popular românesc*, Revista de etnografie și folclor, București, 1966, nr. 2, pag. 123.

³ Cules la 27 iunie, 1980, de către Gh. Oprea, în județul Gorj.

piul binar reglementează mișcarea melodică a celulei prin sistemul accentuării. Acomodarea textului se realizează prin anumite artificii : interjecții, completări etc.

Melodia își impune propria organizare, pentru că tiparul ei este anterior procesului creației respective ; este un aspect al fixării elementelor subiective, improvizatorice în cadrul tradiției.

3. *Fracționarea*. Versul popular românesc cîntat se divide, așa cum am văzut, în picioare metrice binare, în cadrul fiecărui picior (constituit din durate egale sau inegale) prima silabă fiind, de regulă, accentuată. În timpul cîntării, unele accente metrice primesc întărituri determinate de desfășurarea melodică (înălțimi și durate diferite, repetarea aceluiași motiv, schimbarea direcției melodice). Apar, astfel, și alte cîteva structuri („suprastructuri“ cum le numește Gheorghe Ciobanu), „care iau naștere prin păstrarea sau prin întărirea numai a unora dintre accentele metrice existente“.¹

Și poezia românească populară prezintă o fracționare a versurilor, aceasta producîndu-se prin rima interioară :

<i>Rupse viață</i>	
<i>de rodiță</i>	(4+4)
sau	
<i>Lae,</i>	
<i>bucălae.</i>	(2+4)
sau	
<i>Caloiene, Iene</i>	(4+2)

Rimele interioare se întîlnesc în toate genurile folclorice, cu precădere în colinde, unde rimele exterioare sînt mai rare ; de altfel, cercetările au stabilit că rima propriu-zisă exterioară apare mai tîrziu în poezia populară, iar la unele popoare nu se manifestă decît în chip excepțional (grecii, albanezii, în antichitate la elini și latini). „Absența ei trecea neobservată, din pricină că melodia înveșmînta în culorile ei silabele versului“.²

Cezura care apare prin fracționarea versului, din poezia propriu-zisă — cu excepția unor cîntece și jocuri de copii — *nu influențează structura liniei melodice*. Numai extrem de rar fracționarea prin rimă interioară poate să coincidă cu împărțirea în „suprastructuri“ a rîndului melodic ; de exemplu colindul *Leușorul a plecat*, notat în *Antologia folclorică din Ținutul Pădurenilor*,



are în textul său cîteva versuri fracționate :

<i>Rupse viață</i>	
<i>de rodiță</i>	(4+4)

¹ Ciobanu, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, București, Editura Muzicală, pag. 21.

² Bîrlea, Ovidiu, studiul citat, pag. 35.

Cele două emistihuri egale ale versului coincid cu cele două „suprastructuri” din cîntare; în același colind mai sînt și versuri fracționate astfel :

*Leu legat
și-nverigat*

În cîntarea acestui vers, cezura nu va fi după trei, ci după patru silabe; cele două formule se păstrează în starea inițială, versul cîntat românesc neîmpărțindu-se decît binar :

*Leu le-gat *
\și-n -/ve-ri-gat(u)

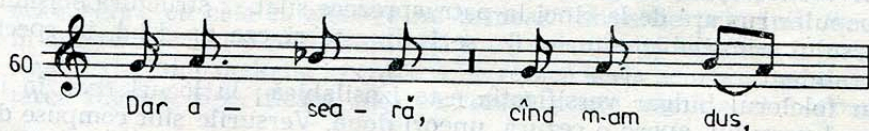
Ultima silabă din primul emistih devine anacruză pentru cel de-al doilea emistih.

După unii cercetători,¹ suprastructurile (unitățile metrico-ritmice superioare piciorului elementar) cele mai frecvente în folclorul românesc sînt cele care au accente mai importante pe silabele 1, 5 (singurul tip găsit de Bartók) și 3, 7 :

Gh. M., ex. 41, pag. 94



Gh. C., st. citat, p. 18

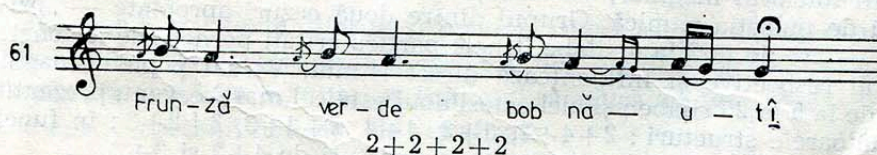


Fracționările pot fi și de durată inegală :

- vers octosilabic — 2+2+4, 2+4+2, 4+2+2, 2+6, 6+2 ;
- vers hexasilabic — 2+4, 4+2.

Uneori însă accentele picioarelor metrice sînt egale, omogenității metrice corespunzîndu-i omogenitatea ritmică (partea introductivă din unele doine) :

I. C., ex. 40, pag. 67

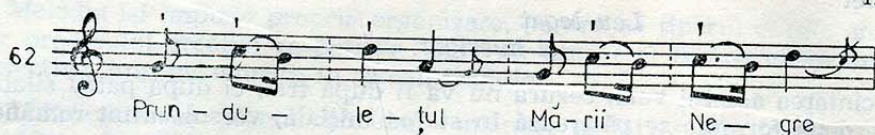


În strigăturile melodizate din Oaș se impune un accent întărit pe silaba a treia, iar în strigăturile și melodiile vocale de dans din Bihor apar accente pe silabele a 2-a, a 4-a, a 6-a sau pe a 2-a, a 4-a, a 7-a.

¹ Ciobanu, Gheorghe, studiu citat, pag. 19.

Corelate, înălțimea și durată silabelor pot determina inversarea accentului din piciorul metric, numărul de silabe rămânând același :

I. C.



În folclorul muzical românesc nu întâlnim structuri ale versului propriu-zis cîntat (exceptînd refrenul neregulat al colindelor), care să aibă la bază gruparea ternară ; rareori, o anumită succesiune a duratelor colindului, (cînd acesta e însoțit de dubă — Hunedoara), sugerează și alte grupări (respectăm notația autoarei antologiei) :



Grupările ternare sînt însă frecvente în folclorul popoarelor vecine.

În folclorul slavilor din răsărit¹ se remarcă două tipuri de versificație : 1) *tipul silabic*, în care versul are un număr stabil de silabe și cezură interioară, ce marchează unitățile lexicale ; 2) *tipul dinamic*, în care accentele structurează melodia ; acest ultim tip are două variante : a) în bîline, bocete, cîntece lirice prelungi, accentele, în special cele interioare, se deplasează în mod liber ; între accente se pot desfășura una pînă la șapte silabe atone ; b) în melodiile de dans, accentele revin în același loc. Versul popular rus are de la cinci la patrusprezece silabe ; structura obișnuită a versului octosilabic este 5+3 ; se întâlnește și cea de 4+4, în special la ucrainieni.

În folclorul bulgar versificația este izosilabică ; la locuri fixe, în interiorul versului, apare o cezură, uneori două. Versurile sînt compuse din 4 pînă la 16 silabe ; dintre acestea, cel mai frecvent este cel de 8 silabe, care se poate structura astfel : 4+4, 5+3, 3+5, 3+2+3.

În folclorul sîrbesc, o dată cu stabilitatea grupelor izosilabice și a cezurilor, se remarcă rolul accentului. Față de muzica bulgară sau rusă, rîndul melodic se poate amplifica prin interjecții sau repetarea unui grup din vers (primul sau al treilea). Numărul silabelor variază de la 4 la 16 ; cel mai frecvent, versul de 8 silabe se structurează astfel : 4+4, 3+2+3, 5+3, 3+5.

În folclorul maghiar, versificația are caracter metric și este determinată de pulsația ritmică. Grupul dintre două cezuri apropiate — „partiția” — are de la 2 la 4 silabe. Unele particularități pornesc de la fonetica limbii respective și influențează direct ritmul. Versul popular maghiar are de la 5 la 25 silabe ; și aici octosilabul este cel mai frecvent, prezentînd următoarele structuri : 2+4+2, 6+2, 4+4, 2+3+3, 3+2+3 ; în funcție de pulsația ritmică, hexasilabicul are structuri de 4+2 și 3+3.

Observăm că, față de folclorul popoarelor vecine, cîntecul românesc prezintă numai două tipuri de vers, iar structura grupărilor componente este numai binară ; consecința nu este limitarea fondului de structuri con-

¹ Ciobanu, Gheorghe, studiul citat, pag. 22.

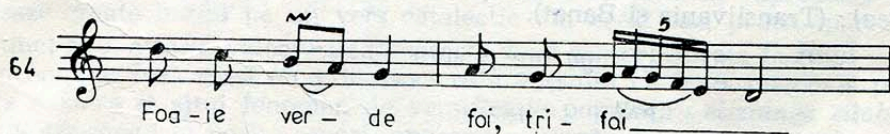
stitutive, întrucît, așa cum am văzut, în interiorul versului și rindului melodic este posibilă o mare varietate de combinații. Preferința pentru anumite tipare ale unor versuri de mică întindere, precum și pentru structura numai binară a formulelor este urmarea unei îndelungi perioade de șlefuire, care a făcut posibile atît marea stabilitate, cît și infinita varietate ce se manifestă în cadrul unor legi *proprii* de organizare a cîntecului nostru popular.

FENOMENE ȘI ELEMENTE LEXICALE CE APAR ÎN TIMPUL CÎNTĂRII

Subliniam anterior că *tendința spre sistem* a creației populare se manifestă concomitent cu o permanentă îmbogățire a posibilităților expresive. Apar, de pildă, în momentul interpretării o serie de fenomene de versificație specifice folclorului; explicația manifestării lor este relevantă tot de urmărirea contopirii dintre muzică și poezie. Aceste fenomene se ivesc, de multe ori, improvizatoric, dar se disting în funcție de zonă sau de gen. Deci, preluarea lor în momentul cîntării nu este întâmplătoare, ci contribuie la continua variație — atribut de prim ordin al creației orale — în sinul unui echilibru formal dinaintea stăpînit de interpretul popular. Versurile nu-și modifică structura, ci și-o îmbogățesc; uneori, între ele apar formule de mai mică sau mai mare dimensiune, atît pentru a corespunde arhitecturii muzicale, cît și pentru potențarea unui anumit conținut.

1. Completările de silabe. Am arătat că o caracteristică a versurilor românești este izometria — păstrarea tiparului metric pe toată desfășurarea unei creații; forma lor diferă însă, iar succesiunea versurilor acatalectice cu cele catalectice nu urmează anumite principii. Se creează în anumite locuri o neconcordanță între terminația versului (catalectic) și finalul rindului melodic; pentru a se reface seria scurtată, apare completarea silabică. Specificăm însă că versul poate rămîne și necompletat:

P. C., Al. Amz., pag. 55, ex. 186



O altă explicație care poate fi dată, în legătură cu apariția silabelor de completare, este relativa independență între texte și melodii (asocierea unei melodii cu texte diferite și invers), aspect asupra căruia vom stărui mai tîrziu. Bartók este primul care codifică regulile folosirii silabelor de completare, pentru ca, ulterior, Brăiloiu¹ să aducă noi precizări în legătură cu apariția acestui fenomen de versificație.

a) Dacă versul catalectic (7 sau 5 silabe) se termină cu o consoană, completarea se realizează prin adăugarea unei vocale u (de cele mai multe ori):

„Leagănă-te vîrf de bradu“

¹ Brăiloiu, Constantin, st. citat, pag. 50—70.

sau

„Plînge-mă, maică cu doru“¹

Vocala *u* poate completa și emistihul :

„Colo josu, mai din josu“

— *i* (în Oltenia și Muntenia inclusiv Dobrogea, Moldova, o parte din Banat) :

„Frunză verde bob năuți
De-ar fi cucu un voinici“

— *ă* — se adaugă foarte rar :

„Din ce s-a făcută“

Vocalei *i*, șoptite în final, *i* se poate adăuga, de asemenea, vocala *u* :

„Dinaintea cestor curțiu“

b) Cînd vocala *i* șoptit (semivocală) se găsește la sfîrșitul versului poate, împreună cu consoana (sau consoanele) precedentă, să formeze o silabă plină :

„Busuioc crescui' din no-ri“

c) Disocierea diftongului descendent (cu terminația în *i*, mai rar în *e* și *u*) :

„Lungu-i drumul Clujului“

sau

„Cîntători cîntau“

Vocala *u* se poate adăuga semivocalei *i* :

„Sus în vîrfu' munteluiu“

d) Vocalelor și diftongilor ascendenți li se pot adăuga silabele *re(rie)*, *le(lea)* : (Transilvania și Banat).

„Draga me și sora me-re“

sau

„Nu se-ntorc pînă-i lumea-le“

Silaba *re* apare și din necesități de rimă :

„Că dacă mi-oi crește mare
Ție mama nu m-a da-re“

e) Silaba *mă(i)*, poate apărea după vocale, semivocale, diftongi ascendenți și descendenți, consoane :

„Sărutu-ți badie gura măi“

sau

„Munte, munte brad frumos mă“

¹ În notarea cîntecelor populare, fenomenele de versificație se subliniază.

sau

„Măi, mîndro, de doru tău mă“

f) *Silaba of*, (mai mult în Moldova, Muntenia și Oltenia), se poate adăuga atît la vocale cît și la consoane :

„Pasăre dintre vilcele, of“

sau

„Nici-un firuț n-a ieșit, of“

g) Mai rar, în versul catalectic pot apărea completări (și prin alte tipuri de silabe) la începutul sau mijlocul lui :

„Și la turci că ea striga“ (că narativ)

sau

„De să-mi crească Ion mare“ (silabă de anacruză),

sau

„Unu șarpe gălbior“ (silabă de sprijin)

sau

„Nu gîndi că-mi ești drag“ (silabă de sprijin)

h) Pot exista silabe adăugate la sfîrșitul unei serii metrice complete :

„Bobocel de la fereastră, mă
Cînd vrei să te duc acasă mă“.

i) Completarea se întîlnește și la emistih, cînd acesta este catalectic :

„Colo josu, mai în josu“.

2. **Apocopa.** Uneori, forma completă a versului se suprapune unei fraze create inițial pe un vers catalectic ; în acest caz, poate apărea un sunet nou, a cărui valoare nu depășește decît rareori durata fostului picior incomplet. Însă acest mod de asociere a versului cu fraza muzicală poate da naștere și altui fenomen de versificație populară : *eliziunea silabelor sau apocopa* ; în multe cazuri, apocopa se produce în versuri care se repetă, după ce acestea au apărut mai întîi în forma completă :

Ieri de dimineață

Ieri de dimineaț'

Pe la loc de ceață

Pe la loc de ceaț“

De obicei, apocopa apare la sfîrșitul versului ; în acest caz ea poate fi simplă, (elidarea unei singure silabe) ca în exemplul de mai sus, sau, mai rar, dublă (elidarea a două silabe) :

„De unde cununa pleacă

Rămîne țarina-ntreagă

Rămîne țarina-n' ——— “

Dar elidarea silabei se poate produce și la începutul versului sau în interiorul lui :

„Titea miorele“

sau

„De pe min' m-ai înșelat“

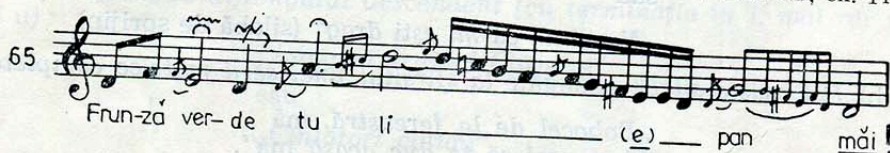
Raportată la cuvînt, apocopa se poate ivi la începutul sau la sfîrșitul acestuia, (ca în exemplele de mai sus) cit și în mijloc :

„C-o făcut mă'ligă crudă“.

3. Colorarea vocalelor. În unele cîntece se remarcă o tehnică specială de emiteră a sunetelor lungi sau a melismelor unei silabe, prin trecerea dintr-o vocală în altele și, o dată cu aceasta, transformarea timbrului. Fenomenul a fost observat în genuri caracterizate prin interpretarea individuală — cîntece propriu-zise, balade — unde cîntărețul popular nu este îngrădit de canoanele impuse de sincronizare.

Colorarea vocalelor este consecința unei îndelungate practici, ce a evoluat diferențiat, pe zone ; ea este determinată și de stilul de emisie a sunetelor, care prezintă, de multe ori, o pronunțată amprentă locală.

E. C., pag. 136, ex. 147



În acest exemplu, vocala *i* se deschide spre *e* ; în alte cazuri, „colorarea“ se realizează prin mai multe vocale :

— la mijlocul cuvîntului

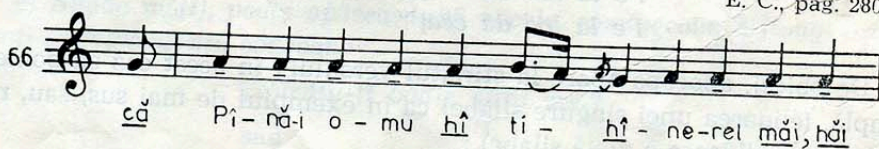
„Și lui Ra-(e)-(i)-du nici că-i pasă“

sau la sfîrșitul lui :

„Frumos bade trandafiru-(e)-(i)“

4. Intercalarea și repetarea silabelor în interiorul versului. În hora lungă (cîntec) maramureșeană, versul cîntat este întrerupt pe alocuri de unele silabe, dintre care cea mai frecventă este *hî*, emisă, de obicei, prin apogiaturile „sughițate“ — un procedeu aparținînd stilului vechi.

E. C., pag. 280



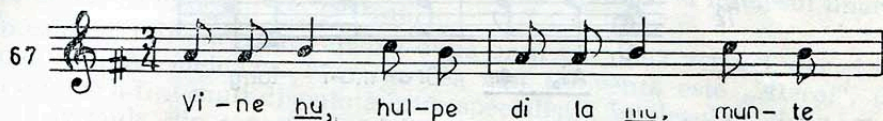
Fenomenul intercalării unor silabe în text se întîlnește și în bocetul din Oltenia de Nord și Muntenia (la care ne-am referit anterior), dar cu rolul de a versifica proza, de a o fixa în tiparul octosilabic ; aici însă, interca-

larea silabelor amplifică rîndul melodic ce corespunde inițial unui vers propriu-zis. Iată ce poate rezulta din intercalarea acestor silabe în vers :

„m de Ba-i-tă-te hî,î focu năcazu măi
că di de De tîner în tî-hî hî hî hî ne-am tras.“

Alteori se pot repeta silabele unor cuvinte — procedeu ce amplifică, de asemenea, rîndul melodic :

T. M. ș.a., pag. 220, ex. 226



În acest cîntec distractiv are loc repetarea periodică a celei de-a treia silabe din ambele emistihuri, rîndul melodic amplificîndu-se la 10 silabe ; este un procedeu compozițional care întărește funcția genului respectiv în cadrul social dat.

5. Anacruza de sprijin. Dacă fenomenele descrise pînă acum au loc în interiorul versului, există și unele care se manifestă în afara tiparului acestuia — așa, de pildă, este anacruza de sprijin. Termenul este utilizat într-o accepțiune diferită față de muzica „savantă“ ; se știe că în creația populară versul începe cu o silabă accentuată, deci se exclude posibilitatea apariției anacruzei propriu-zise. Versul cîntat este uneori precedat de anumite consoane, vocale, silabe, într-un registru mai grav și o intensitate scăzută — „anacruză șoptită“ (flüsterauftakt), cum o numea Bartók, sau „sunet de sprijin“ cum îi spunea Ilarion Cocișiu. Acest tip de anacruză nu face parte din fraza muzicală, este independentă de vers, iar înlăturarea ei nu are consecințe asupra desfășurării melodice.

Anacruza (de sprijin) se întâlnește la începutul strofei melodice sau interiorul ei — la începutul rîndurilor melodice ; poate apărea prin :

consoane, (m, n)

E. C., pag. 93, ex. 116



vocale, (e, i, ă, u, a)

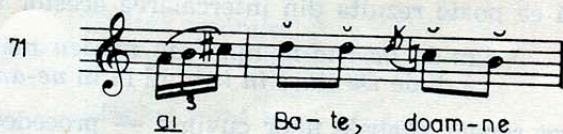
Gh. O., pag. 46, ex. 42



silabe, (și, ei, ai, că, păi) pe un sunet,

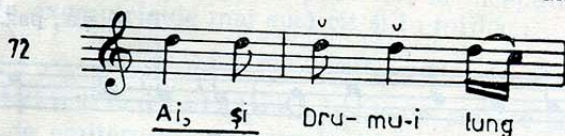
E. C., pag. 121, ex. 136





grupe de silabe,

Gh. O., pag. 40, ex. 39



Foarte rar își face loc anacruza ca silabă a versului,

„*Cîți sînt brebenei, A**tiția berbecei*“

dar în cîntare va fi silabă de completare a versului anterior; cînd seria va fi completă, sfîrșind cu o vocală,

„*Cîte flori pe munte, A**titea oi de multe*“

se va combina cu ultima silabă, formînd diftongul ascendent.

6. Interjecția. În amplificarea arcului melodic, formulelor muzicale care se adaugă la începutul sau sfîrșitul frazelor (rîndurilor melodice) le corespund anumite silabe : *of, of; e, hei; hai; a-o-leu; hei, hei*. Ca dimensiuni, interjecțiile variază în jur de 2—5 silabe, dar pot fi și mai ample; împreună cu corespundentele muzicale creează părți introductive sau concludive ale rîndului melodic; uneori pot constitui formule distincte, bine individualizate structural.

Gh. O., pag. 44, ex. 41



Dezvoltarea interjecției, împreună cu o pronunțată individualizare melodică, pot da naștere refrenului.

7. Refrenul. Este o formulă poetico-muzicală care se repetă în cadrul unei anumite creații; de aceea, asemenea celorlalte fenomene de versificație, trebuie văzut în contextul raporturilor dintre text și melodie. Nu toate cîntecele conțin refren; prezența lui a fost consemnată¹ cu precădere în colinde, dar și în alte genuri ceremoniale, cum ar fi cele de nuntă, de înmormîntare, cîntece de secără și de secetă, precum și în cîntece propriu-zise, cîntece distractive, de leagăn, unele doine din Transilvania, Doina „de dragoste“ din Muntenia și Oltenia, unele balade din Muntenia.

Refrenele diferă, în primul rînd, după gen; în legătură cu genul trebuie privite funcția, originea, conținutul precum și aspectele morfologice: locul în cadrul creației, structura, dimensiunea.

¹ Comișel, Emilia, *Melodii cu refren: cîntecul propriu-zis*, Studii de muzicologie, vol. VI, București, Ed. Muzicală, 1970.

În ceea ce privește originea, se pare că refrenul a fost acel nucleu care, ulterior, prin largiri succesive, dădea naștere creației.¹ Prin circulația orală, refrenul s-a alăturat și altui conținut decît cel inițial; s-au generat, astfel, o serie de refrene fără înțeles, care sugerează, totuși, o anumită atmosferă. Unele refrene aparțin unui strat arhaic; în special cele din genurile ceremoniale și rituale, altele sînt mai recente, iar unele nuclee embrionare actuale se pot transforma în refrene. Funcția refrenelor concordă, de obicei, cu a genurilor în care apar, chiar dacă înțelesul unora dintre aceste formule nu s-a păstrat.

În colinde, refrenul poate apărea după unul sau două versuri, dar și la începutul strofei melodice. Formula cea mai frecventă este „*Aleroi*”, (a cărui origine a fost mult disputată între specialiști). Înțelesul originar i s-a pierdut de mult, din această cauză se întîlnesc și atîtea variante: *Leroi*, *Leroi leo*, *Hai de ler*, *Leroi lei*, *Oi leroi da leroi*, *Veler Velerim*, *Voilerum*.

Alt refren de colind este *Florile dalbe* (cu variante locale); se cîntă mai ales în colindele de intrare (la fereastră, la ușă, în general cînd colindele se cîntă afară). Înțelesul a rămas alegoric, în vremuri îndepărtate însă florile erau utilizate în ritualul urării; resturi ale ornării cu flori se pot vedea și astăzi pe unele costume ale colindătorilor. În alte colinde, refrenul are legătură cu conținutul:

„*Flori dalbe de măr.*“

„*Hai la flori de măr.*“

„*Mărul și-o mărul*“

(a fost generat de presupusa practică a colindătorilor de a purta flori de măr, acest pom avînd vechi rezonanțe în spiritualitatea populară — simbol al rodirii, fructificării, simbol erotic etc.)².

— *Junelui bun*, *Junelui tinerelu*, *Mirel tinerel*, *Dai vînturi măline* (colinde de flăcău); *Cetina cetioară*, *Feciorită d’ocheșită*, *Ler ficuță d’ochiți negri*, *Da Ileană fată dalbă*, *Lino*, *Milino*, *Vioriță rumeniță* etc. (colinde de fată); *Judelui bun*, *Jupine gazdă* (colinde de primar).

— *Ziorel de ziuă* (momentul colindatului, cu toate că în unele colinde și-a pierdut această funcție).

— Mai rar se întîlnesc și refrene complexe, cum ar fi în unele colinde de ciobani din Sudul Transilvaniei — *Doamne! zdrînc mîndruțo, zdrînc dulcuțo* sau în colindele de pricină — *Secina, brecina șoi dobrana*, *Durmina, curmina*, *Lemn verde ca iedera* (cuvintele sînt neînțelese, voit stilizate, pentru a accentua funcția distractivă a creațiilor respective).

În refrenele tipice ale cîntecelor de nuntă din Transilvania se întîlnește un cuvînt — daina — cu derivatele lui: *Hoi nam și dainam mireasă*, *Ei na și dainam fecioară*; în vestul și nord-vestul Transilvaniei, el este înlocuit cu — *ler* — ceea ce ar dovedi în mod indirect vechimea lui: *Hoi, hoi lerum dai ler fetiță*, *Hoi ler hoi da ler* etc.

Cîntecele propriu-zise pot avea atît refren ornament (silabe lipsite de înțeles în vorbire), *Ihai nu și numai na*, *Of Ileană*, *Of, inimă*, *Foaie verde* etc. cît și refren tematic — completează înțelesul cîntecului sau

¹ Birlea, Ovidiu, st. citat, pag. 283.

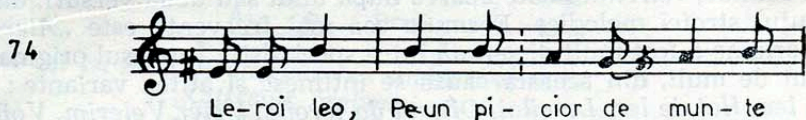
² Birlea Ovidiu, st. citat, pag. 280.

apare ca o replică la conținutul versurilor propriu-zise (în cîntece erotice) — *Dorule, Hai dorule hai, Mîndra mea, Nană, nană, Mărioara mea, Lino, Leano etc.*

În cîntecele distractive refrenele n-au înțeles, dar contribuie la întărirea funcției pieselor respective : *Dălin, dălui, dălui da, Flori de manda, Hop, țup, țup și na măi na etc.*

Refrenele se disting și după locul în care sînt plasate în cadrul desfășurării operei folclorice ; uneori se cîntă la începutul strofei melodice :

Gh. O., pag. 2, ex. 9



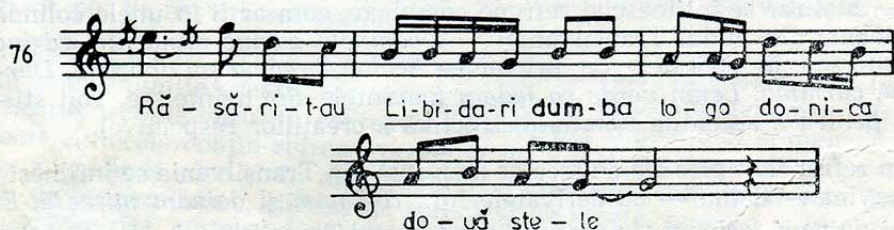
În alte cazuri apar în interiorul strofei, dar de cele mai multe ori încheie strofa melodică :

E. C., pag. 128, ex. 141



Acestea sînt *refrene stabile* ; există însă formule care apar în unele strofe melodice, pentru ca apoi să dispară, cedînd locul versurilor propriu-zise și, eventual, să apară din nou ; structural și dimensional sînt aidoma versurilor — acestea sînt *pseudo-refrene*. Alte formule, stabile în cadrul unui cîntec, pot fi însă alăturate și rîndurilor melodice din alt cîntec — acestea sînt *refrenele călătore*. Dacă în folclorul românesc, de obicei, refrenele se alătură rîndurilor melodice, înainte sau în continuarea lor, există o specie de refrene (preluate se pare din folclorul slav), care pătrund în interiorul versurilor :

T. M. ș.a., pag. 354, ex. 317



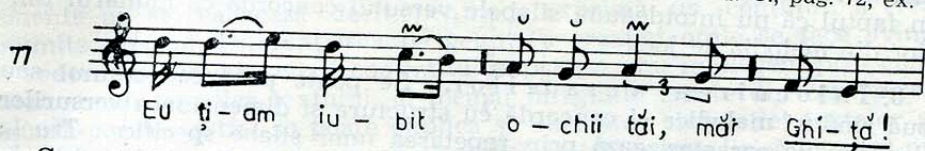
Acestea sînt refrenele intercalate din cîntecele distractive.

Dacă numeroase cîntece nu conțin refren, există însă creații în care pot exista pînă la patru refrene ; în cazul cînd sînt mai multe în același cîntec, refrenele pot fi identice, înrudite prin secvențare sau variere la cadență, sau total diferite.

În funcție de rolul pe care îl au în discursul muzical, refrenele pot fi de *sine stătătoare* sau de *completare*. Formulele din prima categorie alcătuiesc, din punct de vedere structural, unități bine individualizate ca și versurile propriu-zise sau celelalte rînduri melodice, chiar dacă, așa cum

vom vedea, nu au întotdeauna aceeași structură sau dimensiune cu acestea din urmă. De fapt, există mai multe grade de individualizare care încep chiar cu refrenul de completare :

I. C., pag. 72, ex. 99



Ca unități morfologice, refrenele se comportă în general ca celelalte versuri cîntate (grupare, completări silabice etc.) cu unele deosebiri însă : dacă structura binară este preponderentă, (în acest caz, după Constantin Brăiloiu¹ — refrenele sînt *regulate*), sînt și unele formule în care își fac prezența grupele metrice ternare, singure sau combinate cu cele binare (*refrene neregulate*). Refrene regulate :

8 silabe „Ș-o-i floa-re ș-o mă-ie-ra-ni“ (colind) ;

8 silabe : „Da-li-a-nă, fa-tă dra-gă“ (colind) ;

4 silabe : „Of, măi Lea-no“ (cîntec propriu-zis) ;

10 silabe : „Mă-ri-e și Mă-ri-oa-ră, măi, măi“ (cîntec propriu-zis) ;

Refrene neregulate :

3 silabe : „Le-roi-leo“ (colind) ;

5 silabe : „Ju-ne-lui bu-nu“ (colind) ;

6 silabe : „Do-ru-le, do-ru-le“ (cîntec propriu-zis).

Observăm că *dimensiunea refrenelor este variabilă* ; chiar în cadrul aceleiași creații refrenele pot avea dimensiune inegală. Cercetătorii² au găsit refrene între 2 și 32 silabe ; deci, dimensiunea lor este egală, mai mică sau mai mare decît a versurilor. Cînd formula depășește lungimea unui vers, (după Brăiloiu — „dincolo de 12 silabe“, după Emilia Comișel — cînd depășește 14 silabe³), apare refrenul compus, strofic ; acesta este format din cel puțin 2 pînă la cel mult 8 serii metrice și se grupează prin rimă sau asonanță. Refrenul strofic are o frecvență ridicată în Banat, ceea ce-l determina pe Bartók să considere acest grai (nu dialect cum îl denuțește el) — „al refrenului“ ; poate fi întilnit însă și în alte zone folclorice românești. Locul refrenului strofic este totdeauna final :

E. C., st. citat



¹ Brăiloiu, Constantin, st. citat, pag. 104.

² Comișel, Emilia, st. citat, pag. 138.

³ Brăiloiu, Constantin, st. citat, pag. 110 ; Comișel E., st. cit., pag. 138.

În cântecul propriu-zis, modern și nou, frecvența refrenelor este mai mare decât în straturile vechi; este cunoscută tendința de amplificare a frazei în cîntecele mai recente; de asemenea, pătrunderea melodiilor de dans în repertoriul vocal este însoțită de apariția unor refrene ce rezultă din faptul că nu întotdeauna silabele versului concordă cu numărul timpilor din melodia de joc.

8. Înlocuirea versurilor. Se poate produce pe unul sau două rînduri melodice și concordă cu structura și dimensiunea versurilor înlocuite. Se caracterizează prin repetarea unor silabe specifice: *Tra la la la la la la, Hai li li li li li li, Ia le le le le hai la la, Și-a le le le le le le* etc. Prin aceasta se deosebește, în primul rînd, de pseudo-refren, a cărui structură metrică este asemănătoare cu a refrenului. Înlocuirea de vers apare atît la începutul, cit și la mijlocul sau sfîrșitul strofei melodice. Pot fi înlocuite și fragmente de vers: „*Hai li, li, mindrelor mele*“. Ea poate fi generată de:

- scurtimea textului față de dimensiunea strofei melodice;
- pregătirea interpretului pentru a începe versul propriu-zis al cîntecului;
- fantezia interpretului care simte necesitatea unei variații.

În unele cazuri, înlocuirea de vers se poate permanentiza, apărînd la loc fix în toate strofele melodice; alteleori, toate versurile strofei melodice pot fi înlocuite.

LEGĂTURA DINTRE VERS ȘI MELODIE SUB RAPORTUL CONȚINUTULUI

O trăsătură a folclorului românesc este relativa independență a textelor față de melodii și invers. Această caracteristică, proprie creației orale românești, îl determina pe Bartók să afirme că — „melodia și textul nu alcătuiesc un tot nedespărțit“; totodată, el făcea comparația cu creațiile altor popoare unde — „ajunge să amintești cuvintele de la începutul unui cîntec și fiecare va ști numaidecît despre ce melodie este vorba“¹. Același mare admirator, culegător și cercetător al folclorului nostru muzical își dădea seama că această libertate nu se manifestă decît în cuprinsul uneia și aceleiași categorii; există, deci, și unele limite.

Am constatat anterior că gruparea rîndurilor melodice (frazelor muzicale) în strofe melodice (perioade) nu corespunde cu o anumită grupare a versurilor (care, așa cum am văzut, nu formează strofe); este încă un aspect al raportului mobil dintre poezie și muzică. „Întîlnirea elementelor poetice și muzicale nu ar putea surveni decît din întîmp'are“²; există, deci, o relativitate între combinațiile muzicale și poetice, care pot fi însă analoge. O asemenea *relativă independență între cele două elemente nu face decît să îmbogățească legăturile și structurile ce iau naștere în interiorul fiecărui element*; astfel apar și fenomenele de versificație, la care

¹ Bartók, Béla, *Scrieri mărunte...*, pag. 18; marele muzician relatează următoarea întîmplare: „Cînd am ținut în 1914 la Budapesta o conferință despre cîntecul popular românesc, cu ilustrații cîntate de țărani români, am fost nevoit, cînd doream să mi se cînte o anumită melodie, să le-o fluier mai întîi încet“.

² Brăiloiu, Constantin, st. citat, pag. 47.

ne-am referit în subcapitolul anterior. Prin acestea se întregește contopirea firească dintre muzică și poezie, care are, ca prim fundament, tiparul stabil al versului cîntat.

Caracterul preponderent vocal al folclorului nostru izvorăște tot din sinceritismul *muzică-poezie*. Simultaneitatea manifestării celor două componente nu se realizează decît pentru a exprima un conținut, a crea anumite imagini. /Diferențierea pe genuri a creației orale se face avînd în vedere atît funcția, cît și conținutul exprimat; nu înțelegem prin conținut numai tematica textului, ci tocmai imaginile create din contopirea muzică-poezie; astfel se poate explica și libertatea circulației textelor și melodiilor în cadrul unui gen sau al unei specii. /O poezie lirică (de dor) nu poate fi cîntată decît pe o melodie corespunzătoare: doină, cîntec propriu-zis; un text de colind numai pe o melodie de colind (din zona respectivă). Asocierea dintre un anumit text și o anumită melodie devine cîteodată stabilă: este vorba atît de unele cîntece ceremoniale (funebre, nuptiale de primăvară și vară, unele colinde), cît și de cîntece mai noi, în care un text presupune o anumită melodie; motivele sînt diferite: la prima categorie — o îndelungată conviețuire a celor două componente, la a doua categorie — o intensă popularitate.

În constituirea genurilor, procedeele compoziționale și mijloacele de expresie ale muzicii și ale poeziei concură într-un mod diferențiat. Folcloriștii susțin că, de pildă, în balade se impune poezia, muzica se subordonează desfășurării epice care se evidențiază din text. Aici, nonrepetării versurilor (cu excepția finalurilor de episoade) îi corespunde strofa melodică „elastică” din care își fac apariția variațiile melodice; melodia urmează cursul recitării, creîndu-se, astfel, recitativul epic. În doine și în cîntecele propriu-zise interjecțiile apar tocmai pentru evidențierea unui anumit conținut (de dor, de jale, de dragoste). Dar, preferința pentru anumite procedee compoziționale, mijloace de expresie și particularități de limbaj, va putea fi urmărită prin abordarea fiecărui gen în parte.

Bibliografie

1. Bartók, Béla, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească* — adunate și traduse de C. Brăiloiu, București, 1937.
2. Birlea, Ovidiu, *Poetică folclorică*, București, Editura Univers, 1979.
3. Brăiloiu, Constantin, *Versul popular românesc cîntat*, Opere, vol. I, București, Editura Muzicală, 1967, pag. 15—116.
4. Ciobanu, Gheorghe, *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, București, Editura Muzicală, 1974, pag. 14—33.
5. Comișel, Emilia, *Contribuție la cunoașterea formei arhitectonice a muzicii populare. Melodii cu refren: cîntecul propriu-zis*, Studii de muzicologie, București, Editura Muzicală, 1970, pag. 135—174.
6. Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
7. Constantinescu, Nicolae, *Rîma în poezia populară românească*, București, Editura Minerva, 1973.
8. Fochi, Adrian, *Estetica oralității*, București, Editura Minerva, 1980.
9. Kahane, Mariana, *Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cîntecul popular românesc*, Revista de etnografie și folclor, tom. 11, nr. 2, București, 1966.

10. Nicola, Ioan R., Szenik, Ileana, Mirza, Traian, *Curs de folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1963.
11. Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
12. Vicol, Adrian, *Contribuții la studiul structurii arhitectonice a melodiilor cu refren*, Revista de etnografie și folclor, Tom. 11, nr. 4, București, 1966.

Colecții de folclor citate abreviat :

1. P. C., Al. Amz. = Carp, Paula și Amzulescu, Alexandru, *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Editura Muzicală, 1964.
2. I. C. = Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești*, București, Editura Muzicală, 1960.
3. E. C. = Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din ținutul Pădurenilor*, București, Editura Muzicală, 1964.
4. Gh. M. = Mihalcea, Gheorghe, *Pe buhaz de mare* (folclor onrd-dobrogean, studiu introductiv și transcriere muzicală de Gh. Oprea, introducere de Al. Amzulescu), Tulcea, 1980.
5. T. M. = Mirza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*, București, Editura Muzicală, 1974.
6. T. M. ș.a. Mirza, Traian — Szenik, Ileana, Petrescu, Gheorghe — Dejeu, Zamfir — Bejinariu, Mircea, *Folclor muzical din zona Huedin*, Cluj-Napoca, 1978.
7. Gh. O. = Oprea, Gheorghe, *100 melodii populare*, București, Conservatorului „C. Porumbescu” — (vol. litografiat), 1980.

B. RITMUL

NOȚIUNEA DE RITM. DELIMITĂRI

Se știe că ritmul nu este numai muzical. Ritmul „este un atribut al vieții”¹. Așa se explică de ce a intrat în preocupările filosofice, istorice, psihologice, matematice, astronomice, estetice, filologice, etnologice, muzicologice etc.; dacă inițial era identificat cu mișcarea, mai târziu Platon a precizat că „ritmul este ordinea mișcării”². Noțiunea de ritm s-a adaptat diferitelor domenii științifice și artistice. Pentru unii muzicieni ritmul a însemnat „ordine și proporție în spațiu și timp” (Vincent d'Indy), „acțiune în spațiu” (Paul Hindemith) sau structurare (dispunere) a duratelor sonore³. Totuși, constată Constantin Brăiloiu, „dintre toate elementele muzicii, nici unul nu a suscitât atâtea controverse și nu a dat pretext la mai multe speculații ca ritmul” (3, p. 239).

Cercetările moderne (10 p. 20) scot în evidență conținutul estetic, emoțional al ritmului artistic, ce poate fi — în funcție de specificul fiecărei arte — temporal sau spațial. „Ritmul muzical este un fenomen complex, rezultând din desfășurarea în timp (organizată și conjugată după cerințele artistice) a tuturor elementelor care, în sinteza lor, alcătuiesc muzica” (10, p. 46). Se face distincția între ritmul propriu-zis (succesiunea tuturor duratelor) și metru (cadrul pe care se brodează ritmul). Dar „dacă măsura (metru) este subordonată ritmului, inversul nu este posibil...; o muzică ritmată poate să existe și fără măsuri”⁴; ultima afirmație se probează evident, atît în cantus planus, cît și în parlando-rubatoul folcloric.

În folclor, ritmul este rezultatul caracterului sincretic al manifestărilor. Din această cauză, ritmul muzical nu poate fi studiat decît în ansamblul relațiilor sale firești cu ritmul versului și cel coregrafic⁵, întrucît sincretismul folcloric este organic, implicînd simultaneitatea *elaborării* artistice. În folclor, ritmul este *elementul comun și unificator*.

Pe de altă parte, structurile ritmice folclorice sînt determinate funcțional. Ele poartă amprenta locului și timpului în care se desfășoară, constituie și un criteriu de diferențiere al categoriilor folclorice. Există însă și structuri asemănătoare și chiar identice mai multor genuri. De pildă,

¹ Wilems, Edgar, *Le rythme musical*, Etuden Psychologiques, Paris, Ed. Presses Universitaires de Paris, 1954, p. VII.

² Platon, *Legile*, 665 A (10, 6).

³ *Encyclopédie de la Musique*, Paris, Ed. Fasquelle, 1958, p. 805.

⁴ Dumesnil, René, *Le rythme musical*, Paris, Ed. la Colombe, 1949 (10—48).

⁵ Aceasta nu înseamnă că fiecare creație folclorică reunește elemente ale celor trei arte.

s-au constatat numeroase formule ritmice comune atât dansurilor, cât și colindelor de pe întinsul țării noastre; înrudirea aceasta ritmică se explică prin originea lor comună „cu mii de ani în urmă, pe vremea când dansul, poezia și muzica erau nedespărțite în manifestările omului“ (6, p. 94). Cel mai edificator exemplu în această privință îl constituie folclorul copiilor, foarte unitar și repetind stadii de dezvoltare din perioada copilăriei omenirii; iar, „la baza identității ritmului copiilor stă ca element indispensabil mișcarea“ (15, p. 189). Originea sistemului aksak este în dans, iar ritmul unor cîntece rituale este determinat de mersul ceremonial.

Specialiștii (6, p. 12) au remarcat, de asemenea, că valoarea totală de 8 a seriei ritmice este cea mai constantă în întregul nostru folclor¹ (muzical, coregrafic, poetic). Se consideră a fi provenit din versificația latină, dar și ca o moștenire a sincretismului primar. Deci, „valoarea totală de 8 se acoperă cu înțelesul unui tipar ce ține de *matricea stilistică*, ea însăși o constantă, cu efecte modelatoare, ce se imprimă tuturor creațiilor artistice și chiar vieții unui popor“ (12, p. 247). Totodată, valoarea totală de 8 este cea mai firească „entitate ritmică“ în întreaga creație populară universală; rezultă de aici că poporul român păstrează acest arsenal ritmic fundamental, pe care-l adaptează continuu propriei spiritualități, înclinației sale pentru varietate stilistică.

CRITERII DE SISTEMATIZARE

Preocupările pentru sistematizarea ritmului folcloric s-au intensificat relativ tirziu, atunci cînd în fața etnomuzicologilor s-a ivit dificultatea încadrării acestuia după normele cunoscute ale ritmului apusean². S-a constatat că ritmul folcloric trebuie privit din unghiuri de vedere diferite față de cel studiat prin teoria clasică. Pe de altă parte, unui material extrem de bogat și variat cum este folclorul românesc, care prezintă și numeroase „suprafețe de contact între sisteme“ (formule ritmice identice sau asemănătoare mai multor genuri), nu i s-a putut găsi un singur criteriu de sistematizare (14, p. 126).

1) Unii specialiști (14, p. 126; 12 p. 234), plecînd de la realitatea că folclorul nostru, „păstrează încă puternic consecințele structurale ale unor legături sincretice străvechi“ și, luînd în seamă și conceptul despre ritm al celor vechi, de pildă Aristoxen, care considera ca materii ale ritmului numai artele numite muzice: muzica, poezia, orchestica (dansul) — susțin că, după *natura* sa, ritmul popular este: *coregrafic*, *silabic* (parlando, prozodic) și *muzical*.

2) După *forma*³ sa de bază, ritmul este: *măsurat*⁴ (giusto), *liber* (rubato).

¹ În ritmul de dans există un număr mai mic de formule și cu valoare totală de 6 sau dublul acesteia; în folclorul copiilor se întîlnesc și serii valorînd 6 sau 4, dar sînt mai slab reprezentate; versul de 6 silabe este mai rar întîlnit astăzi, de asemenea, după unii (15, p. 200) tiparu lde 7 și 5 silabe.

² O notare adecvată a melodiilor parlando, care să țină seama de gruparea bisilabică, indică Bartók în *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara — Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, București, 1937, p. 8 (el recunoaște unele împărțiri greșite; în această privință, dă culegerea bihoreană — 1913).

³ După clasificarea lui Mocquereau, A., *La nombre musical gregorien*, ou rythmique grégorienne, tome I, Rome — Tournai, 1908, (12—233).

⁴ După alții *măsurabil* (10—212).

De altfel, unii termeni, ca *parlando-rubato* sau *giusto-silabic*, utilizați astăzi frecvent în etnomuzicologie, explică tocmai asocierea celor două componente : *natura ritmului și forma sa de bază*.

3) Avînd în vedere criteriile de mai sus, precum și *criteriul funcțional-structural*, cercetătorii (1 ; 2 ; 3 ; 4 ; 7 ; 12 ; 13) au identificat și codificat unele sisteme și tipuri ritmice din folclorul românesc :

- ritmul copiilor ;
- ritmul de dans (orchestic)¹ ;
- ritmul aksak ;
- ritm giusto-silabic ;
- ritmul *parlando-rubato*, rubatoul vocal-instrumental și instrumental ;
- ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios ;
- ritmul apusean².

Aceste ritmuri se întîlnesc și în folclorul altor popoare, iar unele au o răspîndire universală sau cvasi-universală ; ele diferă însă de la un popor la altul, în special prin modalitățile de combinare a formulelor, prin corelarea cu celelalte elemente folclorice, ca și prin stadiul actual de evoluție ; de pildă, o parte din ele au fost atestate — uneori sub formă de reliefe — și la unele popoare apusene.

Funcționalitatea folclorului determină, la rîndul ei, și unele criterii secundare.

a) *Sursa de execuție* — vocală, vocal-instrumentală, instrumentală — poate condiționa constituirea unor particularități ritmice. Majoritatea sistemelor și tipurilor sint, prin excelență, vocale : ritmul copiilor, ritmul giusto-silabic, ritmul *parlando-rubato*, ritmul acomodat mersului ceremonios ; aceasta nu înseamnă că muzica jocurilor, interpretată astăzi mai mult instrumental, nu prezintă formule ritmice asemănătoare cu ale colindelor (dar acestea derivă, așa cum arătam anterior, dintr-o bază comună), iar unele doine pot fi cîntate atît vocal, cit și instrumental — în ambele situații ele adaptîndu-se surselor de execuție.

b) *Modul de interpretare* — colectiv sau individual — are consecințe asupra aspectului general al desenului ritmic și, chiar, asupra formei de bază a ritmului (măsurat sau liber). O cîntare colectivă monodică, din necesități de sincronizare, evită în general melismele, este mai mult silabică ; o interpretare individuală favorizează improvizația și o bogată ornamentație. Două sisteme ritmice, giusto-silabic și *parlando-rubato*, se deosebesc, în special, din acest punct de vedere. Aceasta nu înseamnă că, printr-o practică îndelungată, anumite cîntece rubato nu pot fi interpretate de către grup într-o perfectă sincronizare ; este vorba de acele cîntece cu o maximă „putere de solidaritate“, intrate adînc în conștiința unei anumite colectivități.

✓ Prin perspectiva diacronică, se poate explica și înrudirea dintre unele sisteme ritmice : originea choreică a ritmului giusto-silabic al colindelor și apoi desprinderea din acesta a *parlando-rubatoului*. Unor anumite etape de dezvoltare social-culturale le corespund mai bine anumite cate-

¹ De la *orchesis* (în greaca veche — dans).

² Divizionar (7), metric (10).

gorii. În evoluția folclorului românesc se poate vorbi despre trei categorii care au dominat cultura populară: „colindele pentru epoca obștei patriarhale, cîntecul epic eroic pentru evul mediu și cîntecul liric pentru epoca modernă”¹. Aceasta nu exclude posibilitatea existenței simultane, în diferite etape, a mai multor categorii folclorice, printre care și unele în ritm rubato, apărute în timpuri străvechi — doinele, semnalele instrumentale etc.

Între structura ritmică inițială și interpretare există o strînsă interdependență. *Duratele reale* (rezultate prin interpretare) modifică, prin repetarea de către același individ sau la nivelul unei colectivități, sistemul *duratelor virtuale* (sistemul ritmic). „Generalizarea maximă a practicii vii și îndelungate se traduce prin concretizarea unor sisteme ritmice” (16 p. 61).

Un sistem ritmic se definește, în primul rînd, printr-o anumită raportare cantitativă (de durată) și calitativă (de intensitate) a valorilor, caracterul și viteza mișcării (limitele acesteia); raportul dintre unitățile de timp, dintre metru și ritm, divizibilitatea sau indivizibilitatea unităților de timp; structuri ritmice specifice.



Pe lângă formele ritmice asemănătoare („suprafețe de contact”²) mai multor sisteme, au fost remarcate de către folcloriști (7, p. 128) și unele trăsături generale comune: majoritatea sînt bicrone, avînd la bază 2 (rar 3) unități de timp, formulele ritmice, de obicei, au o structură binară, lipsesc de regulă anacruzele propriu-zise (ce nu trebuie confundate cu anacruzele „șoptite”), predomină valoarea totală de 8.

¹ Pop, Mihai, Ruxăndoiu Pavel, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, pag. 71.

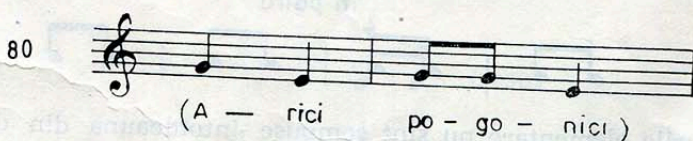
² Brăiloiu, Constantin, *Ritmii copiilor*, Opere I. București, Editura Muzicală, 1967, pag. 145.

În folclorul copiilor, ritmul este elementul predominant, întrucât manifestările vocale presupun, de multe ori, mișcarea. Ritmul copiilor se încadrează într-un *sistem specific*; ceea ce nu înseamnă că în folclorul copiilor nu întâlnim și alte ritmuri: de dans, aksak, apusean (acesta din urmă pătruns în special prin intermediul grădiniței și al școlii). „De asemenea — remarcă Brăiloiu în studiul său *La rythmique enfantine* (2, p. 122) — rămîne o îndoială serioasă în privința naturii propriu-zis copilărești a ritmului nostru“; „...s-au descoperit, în diferite locuri de pe glob, foarte îndepărtate unele de altele (Bosnia, Kabilia, Africa Neagră, Taiwan) piese în ritm copilăresc care nu privesc deloc pe copii: narrative, rituale, magice etc.“.

Ritmul copiilor este vocal, dar nu implică neapărat muzica; „duratele nu provin în nici un fel din natura silabelor. Scurtimea sau lungimea lor nu are altă justificare decît locul pe care-l ocupă aceste silabe într-un dispozitiv ritmic, care s-ar părea a fi prestabilit“. În cercetarea pe care a întreprins-o asupra ritmului copiilor, Brăiloiu a fost cel mai mult surprins de așezarea imuabilă a accentelor în interiorul construcțiilor ritmice, în ciuda uriașei răspîndiri a sistemului și accentuării multiple din diferite graiuri; în același studiu el arăta că sistemul își are originea dacă nu în dans, într-o mișcare regulată, cu care se înrudește. Contribuții mai recente subliniază rolul mișcării în generalizarea sistemului: „acomodarea diferitelor limbi, cu accente metrice diferite, la schema universală a ritmului copiilor se explică prin trecerea pe prim plan a accentului ritmic determinat de mișcare“ (15, p. 190).

Principiile sistemului, așa cum au fost enunțate de Constantin Brăiloiu, sînt următoarele:

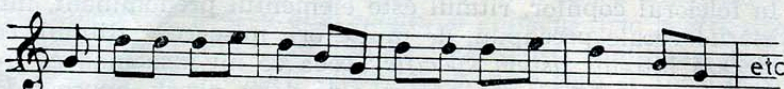
1. Duratele se grupează două cîte două, componînd serii de lungimi variabile: 2, 4, 6, 8, 10, 12, cea mai frecventă este seria cu valoarea totală 8 (8, p. 40).
2. Seriile, ca și orice cuplu binar, încep cu accent; pot avea loc, deci, unele necoincidențe ale accentelor metrice cu cele ale vorbirii obișnuite:



3. Durata totală a seriilor se măsoară cu o „unitate primă“, exprimată sau subînțeleasă, pe care o notăm cu optime; indiferent de numărul real al silabelor, valoarea globală a seriei reiese din numărul optimilor.
4. În cadrul unor „strofe ritmice“ se pot amesteca serii inegale (heterocrone); uneori se pot înșirui și serii heteromorfe (cu structuri interne deosebite), atît izocrone cît și heterocrone.
5. Seriile pot fi precedate de anacruze; în interiorul piesei durata anacruzei se preia din durata seriilor, numai seria de început poate fi su-

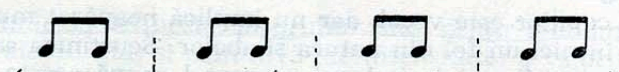
¹ Începem cu acest sistem pentru că este edificator în privința caracterului sincretic al ritmului folcloric — în continuare vom urma, pe cît se poate, același principiu, precum și pe cel funcțional și al înrudirii dintre sisteme.

pranumerară ; deci, pot apărea anacruze la sfîrșitul oricărei serii sau oricărei fracțiuni catalectice :

81 
(Co-roa-na e ro-tun-dă, Ro-tun-dă e și Lu-na, Fru-)

Cea mai frecventă dintre serii durează 8 silabe scurte normale sau 8 optimi ; deci, considerînd suma globală a duratelor și nu numărul real al silabelor, o vom numi serie cu valoarea 8.

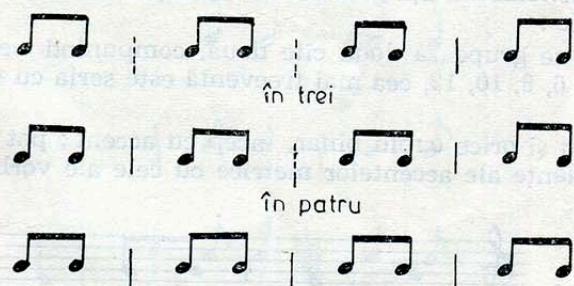
O primă situație avem cînd numărul silabelor coincide cu valoarea totală :

82 
(O le - li - ță cu măr - ge - le)

Avem de-a face cu o serie nefracționată, pentru că alteori pot apărea, după orice cuplu, fracționările :

83 
(Că e mîi-ne Săr-bă-toa-re) .

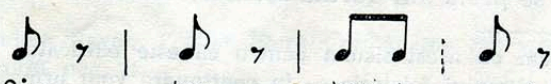
De asemenea, seriile pot fi fracționate în două,

84 
în trei
în patru

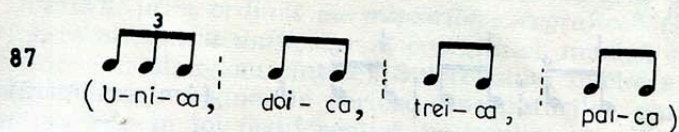
Cuplurile elementare nu sînt compuse întotdeauna din două valori egale ; mai pot fi :

85 
Cioc, boc, treci la loc

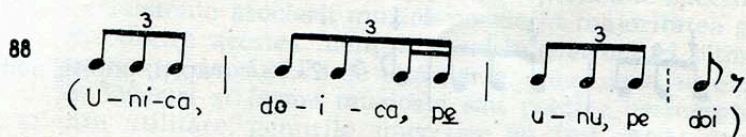
Atît seriile cît și fracțiunile lor pot fi catalectice, silabele absente nîndu-se cu pauze echivalente :

86 
(Cioc, boc, treci la loc)

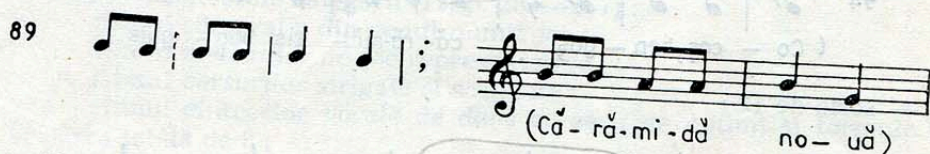
În compartimentele cu valoarea 2 ale seriei pot intra și trei unități :

87 

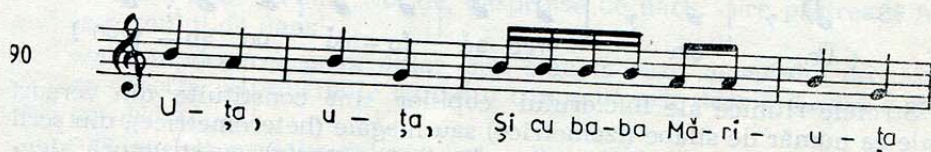
Uneori se poate divide chiar una din duratele trioletului, făcându-și loc o scurtă anacruză :

88 

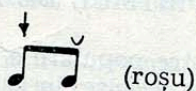
Chiar dacă este cea mai frecventă, optimea nu este singura unitate de timp ; alături de ea vom întâlni pătrimea, combinația cea mai răspândită fiind :

89 

Rar poate apărea și grupul de 4 șaisprezecimi :

90 

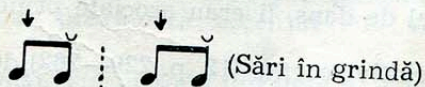
În afară de seria cu valoarea 8, sistemul mai cunoaște (8, p. 41) seria de 2, care nu apare niciodată autonom, ci, de obicei, la sfârșitul perioadelor literare :



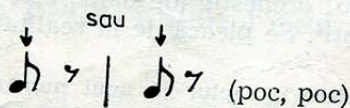
91



— seria de 4', alcătuită numai din optimi :



92



— seria de 6' — fracționată sau nefracționată, catalectică sau acatalectică :

93

6 (Am o călimară)

4 + 2 (Dorobanț, clanț)

2 + 2 + 2 (rașiți, popiți, nod)

— seria de 10 :

94

(Co - coș, ben - goș . că - ră - mi - ziș bun - ghiș)

— seria de 12 :

95

(Un om vrea să fa - că un șo - pron)

Strofele ritmice ale folclorului copiilor sînt constituite din versuri egale ca număr de silabe (izometrice) sau inegale (heterometrice), din serii cu durată egală (izomorfe) sau inegală (heteromorfe), cu structură identică (izocrone) sau diferită (heterocrone).

RITMUL DE DANS

Ritmul dansurilor noastre populare a fost inițial inclus de către teoreticieni, datorită formei sale precise, în cadrul sistemului ritmic așa-numit distributiv ; la aceasta a contribuit, în primul rînd, gruparea preponderent binară a formulelor sale și posibilitatea de a fi încadrat după mai vechile principii cunoscute ale sistemului ritmic apusean (după unii distributiv, divizionar sau metric — (14, p. 129 ; 7, p. 174—180 ; 10, p. 222—226). Mai mult decît atît, în acest sistem distributiv melodiile de dans dețineau înțîietatea ; apare deci paradoxal cum unui ritm primordial, cum este cel de dans, îi erau asociate principii adecvate teoriei muzicii savante.

Studii relativ recente (12, p. 229—262) demonstrează, cu suficiente argumente, că ritmul orchestric (de dans) este un sistem distinct al ritmicii populare românești¹. Se pleacă de la realitatea că jocul popular este „cel

¹ Se are în vedere și faptul că unui număr mai mic de melodii de joc îi sînt adecvate principiile care stau la baza sistemului ritmic aksak.

care sincretizează, într-un tot, mai multe domenii de artă" și, în cadrul acestuia, „un rol de prim ordin îl au mișcările coregrafice” (s.n.); ritmul apare, astfel, ca *elementul unificator* al coregrafiei, muzicii și, uneori, al textelor poetice (scandate sau cîntate). Sincretismul folcloric își are (așa cum am mai afirmat), originea în perioada începuturilor, cînd „imaginea artistică constă într-un tot nediferențiat, ce implică mișcări corporale și exclamații concretizate printr-o marcată intonație muzicală” (12, p. 234). Legăturile obligatorii inițiale s-au perpetuat și în formele evoluat, cînd diferitele fenomene artistice au putut căpăta o autonomie specifică; astfel se explică persistența asocierii muzică-poezie în majoritatea genurilor folclorice, unele dintre acestea menținînd vechile structuri ritmice care implicau mișcarea sau dansul. Pe de altă parte, chiar dacă au existat din cele mai vechi timpuri și forme muzicale sau poetice nesincretizate, cu funcții mai întii utilitare, genurile sincretice au fost predominante, iar dintre acestea numeroase categorii au conținut elementul coregrafic.

Ritmul de dans este corelat nu numai jocului, dar și melodiilor desprinse de el: instrumentale, vocal-instrumentale și vocale. Deci, în sistem se includ următoarele categorii (12, p. 256—257):

- ✓ — ritmul coregrafic din genul numit *joc*;
- ✓ — ritmul *melodiilor* de joc reprezentative;
- ✓ — ritmul *versurilor* strigate și scandate;
- ✓ — ritmul cîntecelor *vocale de dans* cu serii de optimi și formule cu valoarea totală de 8;

- ✓ — ritmul *genurilor sincretice* care implică dansul;
- ✓ — ritmul unor genuri vocale, desprinse de dans, care păstrează formulele ritmului de dans¹.

Pentru înțelegerea principiilor care stau la baza sistemului orchestric, le vom raporta la principiile ritmului cunoscut prin teoria clasică a muzicii europene.

— Ritmul la care ne referim este, deci, *sincretic*, avînd o preponderență choreică, pe cînd celălalt este strict muzical. În acest tot sincretic, al ritmului orchestric, *celulele și formulele binare* sînt, în general, aceleași pentru coregrafie, melodie și strigătură; din suprapunerea acestora rezultă un important factor expresiv, caracteristic jocului românesc — *poliritmia*.

— Trăsătura structurală cea mai constantă este *valoarea totală* a formulelor; cea mai reprezentativă este valoarea totală de 8, mai puțin răspîndite fiind cea de 6 și cea de 12 (optimi). Ritmul „apusean” recurge la măsuri variate (simple, compuse, binare, ternare).

— Ritmul orchestric se caracterizează printr-o variată repartizare a accentelor care, atunci cînd duratele sînt inegale, revin pulsației (valorii globale) mai lungi (ex. 141); în sistemul metric „apusean” există o distribuire regulată a accentelor (în ritmul de dans prevalează accentul cu „valoare ritmică”, iar în celălalt prevalează accentul cu „valoare metrică”).

— Ritmul orchestric (de dans) este *bicron*; duratele de bază (optimea și pătrimea) sînt în raport de 1:2, 2:1. Ritmul metric „apusean” este monocron.

¹ În capitolele ulterioare se vor face precizări, privind preferința unui gen sau altul, pentru fiecare sistem.

Pentru că ritmul de dans este nou inclus în sistematica ritmicii populare românești, înțelegerea principiilor lui necesită explicații suplimentare. Mai întâi trebuie să analizăm, pe rînd, *aportul* ritmic al coregrafiei, muzicii, strigăturilor.

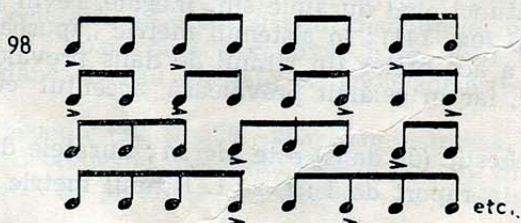
Duratele cele mai frecvente ale mișcărilor *jocului propriu-zis* sînt optimea și pătrimea, pe lingă ele apărînd mai rar doimea, șaisprezecimea și pătrimea cu punct. Din combinarea optimii și pătrimii, pulsații de bază ale ritmului coregrafic, rezultă aproximativ 300 motive ritmice (identificate de coreologi), în care se poate constata și preferința pentru ritmul binar simplu și sincopat. Cea mai mare parte a formulelor au o valoare totală de 8 optimi (mai rar 12 optimi sau 6 optimi), ca și în ritmul melodiilor :



Dar bogăția ritmică a coregrafiei nu e determinată numai de numărul formulelor, ci și de marea varietate a combinațiilor acestora. În cadrul formulelor, pe locuri diferite, pot apărea pauze :



Formulele ritmice se disting și după locul accentelor. Dacă sînt prezente ambele unități de bază, accente primesc, de regulă, pătrimile, chiar și atunci cînd sînt mai multe într-o formulă. Într-o serie constituită numai din optimi, accentele cad uneori la intervale egale, alteori însă nu au un caracter periodic :



Ritmul *melodiilor de dans* nu este strict legat de toate duratele utilizate, ci rezultă din pulsații, „adică din acele valori sau grupuri de valori

ritmice, perceptibile urechii ca purtătoare de accent¹. Cu alte cuvinte, valorile subdivizionare nu sînt aproape niciodată independente, ci se grupează în jurul celor accentuate :

Țarina mocănească (6—90)



Alunelul (9 p. 51)



Strigătura — de comandă, de emulație și antren, uneori chiar cu rol euritm — este considerată de specialiști ca un „aspect caracteristic folclorului (coregrafic) românesc“ (5, p. 47) ; suprapusă coregrafiei și melodiei și acoperind durată totală a seriei, strigătura vine cu accente pe timp, sincopă sau contratimp, în concordanță cu ritmul general al dansului. Față de ritmul coregrafic, versul este mai îngrădit, pentru că preferă op-timile ; realizează însă, cu aceeași varietate, jocul accentelor.

Poliritmia se produce, în primul rînd, la nivelul coregrafic, fiind de-terminată de caracterul policinetice al jocului propriu-zis (participarea simultană dar independentă a părților corpului), de variația interpretativă sau de participarea partenerilor cu diferite formu'e (așa cum se întîmplă la jocurile de perechi — băieți, fete) :



La nivel sincretic, poliritmia se amplifică ; formulele pot fi :

— de categorii diferite, așa cum se întîmplă la jocul *Sîrba*, unde me-lodia prezintă formule binare, iar dansul se desfășoară în grupe ternare ;

¹ Bentoiu, Pascal, *Cîteva considerațiuni asupra ritmului și notației melodiilor de joc românești*, București, Revista de folclor, 1956, nr. 1—2, pag. 38.

— de aceeași categorie (5, p. 412) :

ritmul
pașilor

variații
concomi-
tente în

ritmul
pașilor

ritmul
melodiei

strigătura

Toate formulele ritmice de pînă acum prezintă *valoarea totală de 8* (optimi) care este, așa cum am menționat, preponderentă în ritmul orchestric ; chiar atunci cînd nu este concretizată sonor, optimea este presupusă. Totodată, *accentul* poate avea ca efect contopirea durate'lor (de optimi), contribuind deci la generarea altor formule :

103

Se impun, deci, două unități de timp (pulsatii ritmice) — optimea și pătrimea ; acestea sînt „*valori ritmice independente*” (12, p. 252), dar contrapunerea lor (stilistică) devine necesară.

RITMUL AKSAK

Termenul „*aksak*”¹, atribuit de Constantin Brăiloiu (3, p. 235—279) acestui sistem, scoate în evidență principala sa trăsătură : alungirea „*irațională*” a uneia sau unora din duratele sale (imprimîndu-se melodiilor un caracter „*șchiop*”, „*împiedicat*” sau „*scuturat*” (3 p. 244). Primii care au sesizat acest ritm au fost cercetătorii bulgari² ; Vasil Stoin observa că „la aproape jumătate din cîntecele populare bulgare, valorile fundamentale

¹ Preluat din teoria muzicii turcești : *aksak* = *șchiop*.

² Christov, Dobri, *Bazele ritmice ale muzicii populare bulgare*, Sofia, 1913 ; Stoin, Vasil, *Bazele muzicii și ritmicii populare bulgare*, Sofia, 1927.

ale fiecărei măsuri sînt inegale, de obicei una, uneori două sau chiar trei dintre ele, prelungindu-se cu jumătate din valoarea lor". Frecvența ridicată a melodiilor cu acest ritm, în muzica vecinilor noștri, precum și faptul că primii care au perceput sistemul au fost muzicologii din această țară, l-au determinat pe Bělá Bortók să-l denumească „așa-zisul ritm bulgăresc” (1, p. 97), recunoscînd, deci, din capul locului, relativitatea termenului.

Bartók a remarcat, totodată, că valorile foarte scurte, „în cuprinsul unei măsuri, nu se grupează în valori egale mai mari, deci nu se grupează simetric”. Cunoașterea culegerilor bulgărești l-a stimulat pe Bartók în revizuirea vechilor sale notații fonogramice, pentru că a avut impresia că ar fi întîlnit „un fenomen similar și în materialul românesc”; astfel a descoperit că „poate 50% din materialul românesc” cules de el este în acest ritm, precizînd și zonele în care l-a întîlnit (1, p. 103).

Folcloriștii noștri au demonstrat că „ritmul aksak” acoperă aproape toate provinciile (7, p. 153) țării, avînd, în comparație cu alte sisteme, o frecvență mai redusă, atît în melodiile de dans cît și în alte categorii repertoriale. Poate fi recunoscut în melodiile jocurilor *Învîrtita*, *Ardeleana*, *Fecioreasca*, *Bătuta*, *De-a lungul*, *Purtata* (Transilvania), *Brîul bănățean*, *Rustemul* (Oltenia), *Geamparale* (sudul țării), *Cîrlîgu* (Teleorman), în unele melodii din repertoriul calendaristic, cum ar fi cele de la jocul *Caprei* (Muntenia, Dobrogea, Moldova), *Ursul* (Muntenia), *Jocul cerbului* (Transilvania), *Malanca* (Moldova, Bucovina), *Drăgaica* (sudul Munteniei), din repertoriul nupțial — *Cîntecul mirelui* (în Transilvania), *Cîntecul soacrei* (Moldova), *Jocul găinii* (sudul țării), *Vestea miresii* (Teleorman), *Cădîneasca*, *Dologeacu*, *Înainte nașului*, *Mărănghile* (Dobrogea), în cîntecul propriu-zis cu ritm de joc și, într-o măsură mai mare decît s-a crezut pînă acum, în *colinde* (Hunedoara, sud-estul Munteniei, vestul Dobrogei).

În studiul său, *Ritmul aksak*, Constantin Brăiloiu menționează că acest sistem are o largă răspîndire pe g'lob : la turci, greci, bulgari, albanezi, români, iugoslavi, turcmeni, armeni, berberi, tuaregi, beduini, negrii africani, în India, și, ca vestigii, în Țara Bască și în Elveția. Ulterior, a fost descoperit în Slovacia, Moravia de Răsărit (11, p. 4), la maghiari (unde Bartók sesizase că „se găsește, ca să zic așa, numai sub formă de urme (1, p. 104), la francezi și belgieni” (7, p. 153).

Așa cum susțin cercetătorii, aksakul este un *ritm natural* (1, p. 100), dovedindu-se, și în acest caz, că practica devansează teoria (3, p. 239) sau, cum afirmă un folclorist contemporan, „pentru oamenii care n-au crescut cu această muzică, ea rămîne pentru multă vreme o limbă străină sau, dacă vreți, un dialect străin. Dacă vrem să stăpînim la perfecție această „limbă”, nu-i decît o singură cale : s-o învățăm sistematic” (11, p. 17).

Principiile sistemului au fost clar formulate de Brăiloiu :

— sînt utilizate două unități de durată inegale, deci, este un ritm *bicron*.

Raportul dintre unitățile de timp este „irațional”, de $\frac{2}{3}$ sau $\frac{3}{2}$; acesta imprimă melodiilor un caracter „șchiop”, aksakul fiind, deci, prin microstructurile sale, un ritm neregulat, ce rezultă din *asimetria unităților sale* :



Cercetări relativ mai noi relevă existența și a altor raporturi în folclorul unor popoare (7, p. 153 ; 11, p. 11). De pildă, în unele melodii din Moravia, prin măsurarea obiectivă (cu aparate speciale) „raportul mediu dintre primul și al doilea timp poate fi redat prin cifrele 12 : 13 (mai mult, nu sînt egale nici subdiviziunile rezultate din acompaniament : „în primul timp există o tendință de a se menține raportul 1 : 3, iar în al doilea timp apare tendința de a se menține 1 : 2“).

— Aksakul, cu toată asimetria ce există între duratele sale de bază, *formează măsuri* (din grupuri elementare binare sau ternare), care, cu unele excepții, se repetă în aceleași configurații pe întreg parcursul unei melodii (ex. 142). Această *izocronie* îl determina pe Brăiloiu să deducă apartenența aksakului la domeniul coregrafic ; *succesiunii regulate îi corespunde mișcarea giusto*.

— Accentul afectează, *de preferință, unitatea mai lungă* (trăsătură ce apropie acest sistem de ritmul orchestric), deci măsura nu începe întotdeauna cu accent ; un timp neaccentuat la începutul unei serii nu trebuie confundat cu o anacruză. De altfel, lărgirea uneia dintre valori era considerată de Bartók „*proiectarea în timp a accentului dinamic*“, iar Ilarion Cocișiu denumea sistemul la care ne referim — „*ritm de alungire subdivizionară*“.

— Pentru că viteza absolută a timpilor variază între limite foarte largi de la o piesă la alta, unitățile de timp, în cazul melodiilor cu mișcare lentă, moderată și chiar mai rapidă *se pot divide* (ex. 143). Aceasta este cauza pentru care la început valoarea scurtă divizionară era confundată cu cea reală ($\frac{5}{16}$, $\frac{7}{16}$ etc.), iar notația nu oglindea succesiunea duratelor asimetrice în interiorul celei ritmice. Astăzi se preferă notația, stabilită prin consens internațional, care prevede ca la începutul melodiei să se indice formula ritmică și numărul timpilor :



Cele două unități de durată pot constitui măsuri simple binare sau ternare, măsuri compuse duble sau triple și chiar măsuri compuse cva-duple ; neincluzînd ultima categorie (deci fără a depăși măsurile compuse triple), Brăiloiu a alcătuit un tabel al resurselor sistemului, atîngînd cifra de 1 884 formule, din care dacă se scad formulele „neutre“ („suprafețe de contact“), rămîn 1 844. Numai o parte dintre aceste formule au fost atestate ; menționăm cîteva din folclorul românesc :

MĂSURI SIMPLE BINARE

- 106 — *Marșul cerbului* (Transilvania)
 — *Chipernița* (Dobrogea)
 — *Jocul ursului* (Teleorman)
 — *Colind* (Hunedoara)
 — *Drăgaica* (Teleorman)
 — *Rustem* (Oltenia)
 — *Cîrligu* (Teleorman)
 — *Brătușca* (Teleorman)
 — *Cîntec meglenoromân*

MĂSURI SIMPLE TERNARE

107  — *Geamparale, Cîntecul soacrei, Capra, Dolgeacu (Dobrogea), Jocul găinii (sudul Munteniei), Înaintea naşului, Mărângbile (Dobrogea).*

107^a  — *Briul bănăţean, Purtata, Ardeleana, cîntece cu ritm de joc, Pe loc, Mureşana, Măruntelul, Colind (Dobrogea), Cîntec meglenoromân, Horu-n doi (joc meglenoromân).*

107^b  — *Fecioresc, joc aromân.*

MĂSURI COMPUSE DUBLE

108   — *Şchioapa, Cadîneasca (Dobrogea), De-a lungul, Briul, Joc, Hora (Colecţia „Bartok“), Horu-n doi (joc meglenoromân).*

  — *Cîntec meglenoromân*

  — *Măruntel, Colind (Colecţia „Bartok“)*

  — *Colind (BK)¹, Moşescu (Joc meglenoromân, ex. 144)*

  — *Colind (BK)*

  — *Colind (BK — ex. 145)*

  — *Învîrtita, Haidăul, De-a lungul, Căluşeriul.*

  — *Învîrtita, Bătuta, Pe picioare, Someşana, Sitele*

  — *Pe picioare, Româneasca, Buciumeana, Căluşerul*

2 + 3

 — *Ca la Breaza*

 — *Colind (BK), Colind (Dobrogea)*

3 + 2

 — *Colind (BK)*

¹ B. Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. IV, The Hague, 1975.

MĂSURI COMPUSE TRIPLE

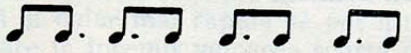
2 + 2 + 2

109  — Colind (BK)
 — Colind
 — Colind

2 + 2 + 3

 — Brîu

MĂSURI COMPUSE CVADRUPLU

110  — Purtata, Colind (BK)
 — Colind (BK)
 — Purtata

Se observă că în cadrul măsurilor compuse duble apar, uneori, trei pulsații distincte :

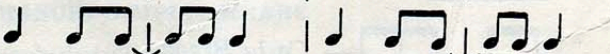
111  ;

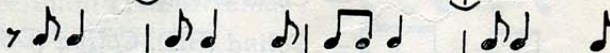
Specialiștii (14, p. 145) consideră că pătrimea provine din contopirea a două optimi egale :

112 

În cadrul jocului, se pot suprapune ritmuri diferite ale melodiei cu al pașilor și mișcărilor dansului (14, p. 146) :

— melodia în aksak 113 

— bătăile piciorului 

— învîrtirea perechilor 

Un alt aspect, care trebuie semnalat, este contaminarea dintre sisteme, de pildă, aceeași melodie poate avea variante ritmice : aksak cu giusto-silabic¹ sau aksak cu orchestric (ex. 146).

¹ Vezi B. Bartók, op. cit., sau unele colinde din sud-estul țării.

RITMUL GIUSTO-SILABIC

Așa cum arată și denumirea, ritmul giusto-silabic aparține, în esență, muzicii vocale. Creînd acest termen, Brăiloiu preciza că a avut în vedere mișcarea giusto (regulată) a duratelor în cadrul sistemului precum și determinarea acestora de calitatea variabilă a silabei; „rezultă o contopire atît de intimă între elementele cîntecului — sunet muzical și cuvînt — încît ritmul izvorăște din metru și nu se explică decît prin el⁴. Sistemul a mai fost numit *parlando-giusto*¹ (termen care arată înrudirea cu *parlando-rubato*, dar și deosebirea în ceea ce privește forma de bază) și a fost comparat cu sistemul *modal* din muzica laică medievală².

Ritmul giusto-silabic este sistemul preferat al colindelor de strat vechi; se întîlnește însă și în repertoriul calendaristic și familial, cîntecele propriu-zise, cîntecele de leagăn, iar trăsăturile lui se recunosc și în alte genuri. Chiar dacă este unul dintre sistemele caracteristice pentru folclorul românesc, giusto-silabicul a avut și are o largă răspîndire: în cîntecul bizantin și gregorian, în lirica medievală, precum și în muzica spaniolă, slovacă, maghiară, rusă, bulgară, sirbă, greacă, albaneză, arabă, turcă etc.

Principiile de bază ale sistemului ritmic giusto-silabic sînt următoarele:

①. Este bicron (ca și ritmurile analizate anterior); cele două durate invariabile sînt în raport de 1 : 2 sau 2 : 1 (optime și pătrime)³.

②. Din succesiunea acestor două unități se formează mai întîi grupuri ritmice elementare care, la rîndul lor, alternează liber, pentru că versul popular cîntat se grupează, așa cum am văzut, binar, iar aceste grupuri elementare sînt, în marea majoritate a cazurilor, binare. Preluînd terminologia antică, le numim:

- | | | | |
|----|-----|---|-----------|
| 1. | 114 |  | = piric |
| 2. | |  | = iamb |
| 3. | |  | = troheu |
| 4. | |  | = spondeu |

Rîndul melodic, corespunzător versului octosilabic, are 4 grupuri elementare, iar cel corespunzător hexasilabicului are 3 asemenea grupuri.

¹ După Bartók, care distinge unele particularități ale ritmului în muzica populară românească.

² Cocîșiu, Ilarion, *Ritmica colindelor din Ardeal* (manuscris).

³ „Doimile și pătrimile punctate cu care se termină unele serii catalectice nu infirmă cu nimic această afirmație; ele... nu reprezintă decît o ficțiune grafică“ (4 p. 183).

Rareori (este cazul refrenelor neregulate) pot apărea și grupuri ternare.

- | | | | | |
|-----|-----|--|---------------|--------------------|
| 5. | 115 | | = tribrah | |
| 6. | | | = anapest | |
| 7. | | | = amfibrah | |
| 8. | | | = dactil | |
| 9. | | | = peon vulgar | } tipuri „peonice“ |
| 10. | | | = amfimacru | |
| 11. | | | = bahic | |
| 12. | | | = molos | |

Prin alternarea acestor celule sau grupuri ritmice elementare se obțin grupuri compuse:

a) *binare* (cele mai frecvente), *din celule identice* :

- | | | |
|-----|--|-----------------|
| 116 | | = dipiric |
| | | = diiamb |
| | | = troheu dublu |
| | | = spondeu dublu |

— *din celule diferite* :

- | | | | | |
|-----|--|-------------|--|---|
| 117 | | = peon 1 | | = ionic minor |
| | | = peon 2 | | = ionic major |
| | | = peon 3 | | = antispast |
| | | = peon 4 | | = coriiamb |
| | | = epitrit 1 | | = „safic“ (o situație mai rară, când apar <i>trei durate</i> , mai ales în formulele de <i>cadență finală</i> a unor cîntece) |
| | | = epitrit 2 | | |
| | | = epitrit 3 | | |
| | | = epitrit 4 | | |

b) *ternare* (foarte rare), *din celule identice* :

- | | | |
|-----|--|-----------------------------------|
| 118 | | = 2 grupuri elementare de anapest |
|-----|--|-----------------------------------|

ș.a.

— din celule diferite :

119²

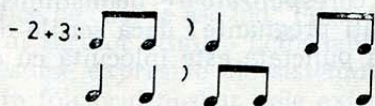


c) *mixte* (rare)

ș.a.



ș.a.



ș.a.

Seriile ritmice corespund dimensiunilor rîndurilor melodice sau versurilor cîntate și refrenelor cu mai mult de 6 silabe ; deci, sînt alcătuite din grupurile elementare și compuse. Prin diversele combinații posibile, se obțin 256 serii ritmice pentru versul octosilabic și 64 serii ritmice pentru versul hexasilabic ; la acestea, se adaugă seriile ritmice ale refrenelor, ce pot avea structuri și dimensiuni diferite.

3. Grupurile ritmice elementare (celulele) se despart prin *accent*, iar acesta afectează numai *primele silabe*¹ ale celulelor (podiilor) binare sau ternare. În acest fel apare, uneori, necoincidența între accentul metric (al muzicii) și accentul pe care l-ar fi avut cuvîntul în vorbirea obișnuită² (coincidența respectivelor accente se impune cu obligativitate în refrenele neregulate). Deci, seriile ritmice sînt, de regulă, cruzice (încep cu accent) ; asemenea versurilor, ele pot fi complete (acatalectice) sau incomplete (catalectice, vezi ex. 147).

4. Cele două unități de bază ale sistemului sînt *necompușe* și *indivizibile* ; silabele nu se pot cînta pe durate mai mici decît optimile ; „segmentarea” acestora — deseori întîlnită — se realizează *melismatic*³ (ex. 148).

Particularitățile sistemului au creat unele dificultăți, atunci cînd s-a încercat încadrarea în măsuri a grupurilor elementare ; dintre cele 12 celule ritmice (notate la început), numai cele care poartă numerele 1, 4, 5, 12 pot fi încadrate în măsuri, pentru că sînt „celule originale ale oricărui sistem” (4, p. 186). Dificultățile pe care le semnalăm mai sus provin atît din constanța accentelor pe prima unitate, cît și din indivizibilitatea

¹ Uzul medieval permite să numim și podia 119a  — iamb, cu toate că în teoria veche această celulă avea accentul pe durata lungă (4 p. 184).

² În capitolul anterior, ne-am referit mai pe larg la acest aspect.

³ „Natura melismatică a duratelor divizionare — notează Brăiloiu — se șterge complet în muzica instrumentală și, de aceea, giustosilabicul aparține, fără îndoială, celei vocale.

acestor două durate proprii sistemului. De aceea, în notare se preferă, pentru separarea grupurilor ritmice, barele punctate, iar barele pline nu se trag decât la sfârșitul seriilor; se înlătură, astfel, utilizarea măsurilor în concepțiunea clasică (4, p. 187):



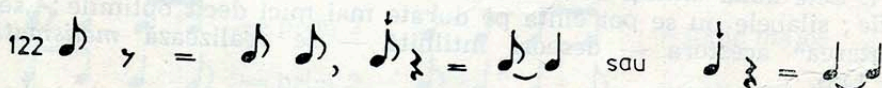
Barele punctate se trec înaintea silabelor accentuate care marchează începutul unui grup elementar sau compus, în situația când aceste structuri constituie unități distincte din punct de vedere ritmic; de obicei, ele despart grupele compuse corespunzătoare hemistihurilor, acestea constituind, de multe ori, entități pregnante; dacă seriile octosilabice se divid în dipodii identice, o bară punctată este înlocuită cu o jumătate de bară plină.

5. Viteza absolută (metronomică) a valorilor mai mici oscilează între limite foarte largi: 120—300 optimi pe minut¹; raportul dintre cele două durate fiind cunoscut, nu va fi dificilă stabilirea vitezei metronomice pentru o anumită creație. Greutățile vor începe atunci când unele silabe se vor alungi sau scurta pînă la „apariția valorilor punctate, care marchează începutul decăderii sistemului nostru“. Asemenea libertăți sînt explicabile, atunci când este vorba de umplerea ultimului picior (al patrulea la tetrapodie, al treilea la tripodie) al versului:

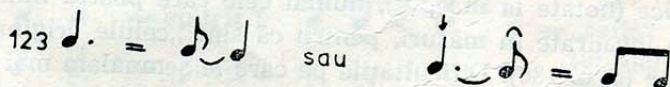
— completarea seriilor acatalectice cu pauze, atunci când sunetele neaccentuate finale sînt scurtate din necesități de respirație:



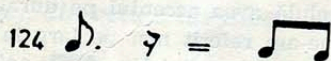
— înlocuirea, în seriile catalectice, a sunetului ultim care lipsește prin pauză (ex. 147):



— prelungirea sunetului accentuat și pe locul neocupat al ultimei silabe:

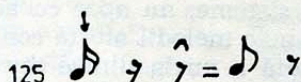


— prelungirea parțială a sunetului accentuat, restul fiind ocupat de pauză:

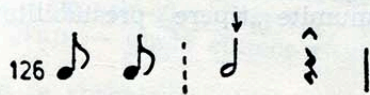


¹ După alți folcloriști (1; 14 p. 130) între 96—258 bătăi pe minut.

— scurtarea finalelor accentuate :



Pot apărea însă și pauze supranumerare :

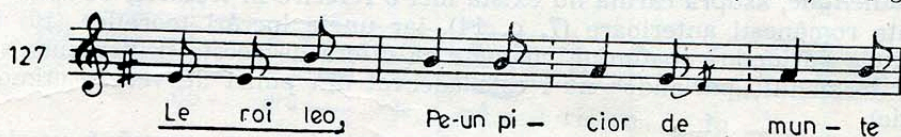


„De altfel, în toate felurile de cîntece, cu excepția colindelor, coroa-
nele largesc în mod constant finalele, suprimînd orice mijloc de a deter-
mina valorile teoretice pe care le ascund“ (4, p. 193).

Numărul mare al seriilor ritmice octosilabice și hexasilabice posibile
reflectă bogatele resurse expresive ale sistemului. Chiar dacă nu au fost
încă toate atestate în folclorul nostru, cele existente „ilustrează destul de
bine tendința oricărei arte populare de exploatare exhaustivă a unei teh-
nici date“ (4, p. 202).

O îmbogățire sensibilă a resurselor giusto-silabicului oferă *refrenele*.
Afirmatia nu este valabilă în acest sens și pentru pseudorefrene, deoarece
acestea au aceeași dimensiune și structură cu rîndurile melodice. Este însă
de ajuns un tribrah al refrenului melodic pentru ca elementul de con-
trast să fie pregnant :

(Măcin, Dobrogea)



Refrenele propriu-zise regulate și neregulate prezintă, de multe ori,
dimensiuni diferite față de ale seriilor obișnuite ; distincția dintre aceste
două tipuri de refren se face nu numai în funcție de grupările silabelor
în celele elementare (obligatoriu binare la refrenul regulat și incluzînd
neapărat gruparea ternară la refrenele neregulate), dar și pentru că în
refrenul neregulat accentul tonic (al vorbirii) trece pe primul plan. În
ceea ce privește diversitatea mijloacelor de corelare a refrenelor cu rîn-
durile melodice propriu-zise (corespunzătoare versurilor), colindul se do-
vedește a fi genul cu cele mai bogate resurse ; de altfel, așa cum am arătat,
întregul sistem se ogîndește cel mai fidel în acest gen străvechi.

După modul de grupare a seriilor, „strofele“ ritmice pot fi :

— izoritmice (7, p. 137) — construite numai prin *repetarea unui grup
elementar* (celulă, podie) sau numai prin repetarea unui grup compus (di-
podie) ; identică trebuie să fie, în acest caz, și structura refrenului
(ex. 148) ;

— heteroritmice, în care seriile (frazele) cuprind și grupe ritmice di-
ferite :

a) cînd grupele ritmice ale rîndurilor melodice sînt identice, dar diferă
de ale refrenelor (ex. 147) ;

b) cînd refrenul este identic cu seria ritmică a unui rînd melodic sau
numai cu o parte a acestuia (ex. 149).

Atributele distinctive ale ritmului, la care ne-am referit mai sus, ca de altfel și ale celorlalte sisteme, nu apar cu aceeași limpezime în toate creațiile care-i aparțin; unele melodii atestă contaminarea cu alte sisteme prin: prelungirea constantă a uneia dintre durate (aparitia altor raporturi în afară de 1:2), alungirea sau scurtarea spontan-improvizatorică a sunetelor, divizarea uneia dintre unitățile de bază (ex. 150). Acestea sînt aspecte ale mării varietăți stilistice, care nu înseamnă, nicidecum, o tendință de renunțare la anumite „tipare prestabilite”, comune ritmului nostru folcloric.

RITMUL PARLANDO-RUBATO

(rubatoul vocal-instrumental și instrumental)

Unul din criteriile de sistematizare a ritmurilor populare românești este, după unii cercetători, *forma sa de bază: giusto sau rubato*. S-ar părea că sistemul pe care îl abordăm acum este total diferit de toate celelalte ritmuri, dacă luăm în considerație numai acest criteriu; pentru că sistemele ale căror principii le-am evidențiat pînă acum se caracterizează tocmai printr-o mișcare *regulată*, de obicei *giusto*. Totuși, demersul teoretic asupra *parlando-rubatoului* nu poate fi separat de cel acordat *giusto-silabicului* pentru că, așa cum subliniază unanim specialiștii, sînt sisteme strîns înrudite, ceea ce „ușurează influențele reciproce ca și trecerile de la un sistem la altul” (7, p. 147). Am asociat, totodată, sistemului *parlando-rubato* și ritmul *rubato* al unor creații vocal-instrumentale sau instrumentale, asupra căruia nu există nici o referire în tratatele de specialitate românești anterioare (7, p. 14), iar unele lucrări teoretice (10) îl include *parlando-rubatoului*, cu toate că diferă de acesta prin natura sa (iar termenul „*parlando*” nu-i este adecvat din punct de vedere etimologic).

Rubatoul vocal-instrumental și instrumental nu se aseamănă cu sistemul *parlando-rubato* numai după forma de bază (fiind singurele ritmuri libere), ci și datorită faptului că, de multe ori, se structurează împreună: unele doine păstorești vocal-instrumentale, unele bocete vocal-instrumentale, recitative epice ale baladelor.

Denumirea de ritm *parlando-rubato* a fost, uneori, substituită (14) sau confundată (10) cu aceea de ritm „*liber*”; dar tocmai termenul *parlando* definește mai clar trăsăturile *sistemului* și indică înrudirea sa cu *giusto-silabicul*. Nu întîmplător s-au făcut inițial atît asocierea cît și distincția: *parlando-rubato*.

Atît denumirea, cît și formularea pentru prima oară a unor principii de organizare îi aparțin lui Béla Bartók¹; „fiecare optime corespunde unei silabe de text” — subliniază el — iar „schema (octosilabică — n.n.) este mult schimbată printr-o execuție *rubato*”; tot Bartók atrage atenția asupra încadrării ritmice, ținînd seama de gruparea binară a silabelor. Termenul *parlando-rubato* a fost adoptat, iar principiile de organizare a sistemului au fost completate în studii de sinteză ulterioare (7).

¹ Bartók, Béla, *Dialectul Românilor din Hunedoara în Ethnographia*, Budapesta, 1914; *Scrieri mărunt despre muzica populară românească*, adunate și traduse de C. Brăiloiu, București, 1937.

Sistemul parlando-rubato este numai în aparență liber⁴; succesiunea duratelor nu este întâmplătoare, ci se organizează în funcție de raportul dintre unitățile de timp ale silabelor în cadrul unei anumite creații și de modul de interpretare; astfel, lungirile și scurtările, precum și alte raporturi între durate, sînt mai curînd sistematice decît capricioase. Acest ritm poate fi identificat atît în melodii silabice (de recitativ sau cantabile) cît și în melodii melismatice, fiind preferat de creații interpretate solistic — doine, balade, cîntece propriu-zise, bocete, — dar întîlnindu-se și în creații interpretate în grup — unele cîntece rituale, colinde de strat mai recent.

Parlando-rubato se apropie de giusto-silabic prin următoarele trăsături:

— Are la bază tot două unități de timp, în raport de 1 : 2, pe care le notăm cu optime și pătrime. În sistemul parlando-rubato raportul între durate, însă, poate deveni mai lax: prin augmentarea sau diminuarea sunetelor, apar valori punctate, doimi, note întregi, șaisprezecimi și alte valori intermediare (ex. 151).

— Duratele se organizează în celule ritmice binare, care corespund picioarelor metrice ale versurilor; aceste celule elementare alcătuiesc grupele compuse (corespunzătoare dipodiilor) și frazele ritmice (corespunzătoare versurilor hexasilabice și octosilabice). Accentul cade pe prima silabă a celei binare, deci afectează, de regulă, silabele cu număr impar.

✓ — Unitățile de timp sînt indivizibile; divizarea lor se produce numai melismatic:

(Cîntec propriu-zis, Tilișca — Sibiu)



— Optimea, ca unitate minimă, are durată aproximativă a unei silabe din vorbirea obișnuită, variînd între 120—300; viteza metronomică diferă și în funcție de gen, zonă sau interpret.

Caracterul rubato al interpretării este corelat cu alte trăsături proprii acestui sistem:

— Augmentarea și diminuarea valorilor prezintă forme constante în cadrul unui gen sau unei anumite creații; de pildă, în recitativul epic, pe unele începuturi ale frazelor, din cauza accelerării mișcării, unele silabe se scurtează, iar unele finaluri ale rîndurilor melodice se augmentează; în cîntecul propriu-zis există o mai mare varietate din acest punct de vedere, practic orice silabă putînd fi alungită sau scurtată. Această particularitate poate determina apariția altor raporturi între durate (1 : 3, 1 : 4, 1 : 5 etc.); frecvent se produc ușoare alungiri și scurtări improvizatorice, pe care le notăm cu semne speciale: $\frown$ (alungire) și $\smile$ (scurtare). Coroanele propriu-zise, ca și pauzele (uneori mici respirații chiar în interiorul rîndului melodic) — frecvente în acest sistem — pot avea uneori un caracter constant, altele apar cu rol pur expresiv, dar în locuri unde îngăduie tradiția.

⁴ Bartók Béla, *Cîntece populare din Comitatul Bihor*, București, 1913, pag. IX: „după ultimele cercetări, s-a constatat că există o oarecare regularitate chiar în mișcarea cîntecelor rubato“.

129 *Rubato* $\text{♩} = 208$

Cri-su-le, Mu — u — re — su-le — măi si

Nu ur — la nu — tul — bu — ra

C-am — o mîn-dră-n — lun-ca ta

(Cernea, Eugenia, *Folclor muzical din Sălaj*, 1972, pag. 68).

Schema „strofei ritmice“ a cîntecului propriu-zis de mai sus scoate în evidență duratele silabelor :

130

— Prelungirea unor silabe este însoțită de multe ori de o melismatică bogată, așa cum se poate observa și din exemplul de mai sus. În melodiile bazate pe recitativ, ceîula pîrică este predominantă :

131 *Rubato* $\text{♩} = 160$

Pe cel drum cam pă-ră-sit, Ve-kîu-leț și de de-mult

Ta-re-mi vi-ne, doam-ni-mi vi-ne Trei de-lee cu șa-se cai.

(Mihalcea, Gheorghe, *Pe buhaz de mare*, Tulcea, 1980, pag. 63).

— Cu o pondere mai mare decît în alte sisteme, în cadrul parlando-rubatoului își fac apariția anumite formule independente sau nu față de frazele ritmice, care largesc seriile și strofele ritmice — interjecții, refrene scurte, regulate sau neregulate, intercalări silabice :

132 $\text{♩} = 144$

Of — Of — Foa-ie ver-de ia - so-mi — e —

(Kiriac, D. G., *Cîntece populare românești*, București, Editura Muzicală, 1960, pag. 46).

— Pe lângă *accentele metrice (periodice)*, a căror intensitate este aproximativ egală (cu toate că unele înălțimi sau durate pot determina o diferențiere din acest punct de vedere și în alte sisteme), sînt marcate *anumite accente* cu rol expresiv, atît în ritmica recitativului, cît mai ales în cea melismatică. Există numeroase pasaje în care diferențierea calitativă (în funcție de accente) își pierde din pregnanța caracteristică altor sisteme, discursul muzical nefragmentîndu-se prin celule binare, ci avînd o respirație mai largă, ce nu ține seama de încorsetarea metrică (ex. 151).

— Gradul de improvizație se amplifică atît de la o frază ritmică la alta, cît și de la o strofă ritmico-melodică la alta. Caracteristicile sistemului ies în evidență nu numai prin interpretarea solistică, ci și prin unele forme arhitectonice, așa-zise libere: doina, balada, bocetul; strofele „elastice“ ale acestor genuri permit tocmai introducerea sau elidarea, în funcție de conținutul piesei și individualitatea interpretului, a unor desene ritmico-melodice, care pot sublinia atît unele stări afective, cît și pasajele epice. În giusto-silabic, ca și în alte sisteme care sînt asociate unei cîntări colective, formulele ritmice sînt mai stabile, mai „înghețate“ de la o strofă melodică la alta.

Ritmul cîntecelor propriu-zise, în ansamblu, prezintă *diferite stadii* ale trecerii de la giusto-silabic la parlando-rubato¹: de la grăbirea sau rărirea unor pasaje, la modificarea profilului general al ritmului prin caracterul sistematic al lungirilor (mai rar al scurtărilor), ajungîndu-se apoi la forma rubato cea mai autentică, obținută prin augmentările și diminuările nesistematice (16, p. 56—60). Seriile ritmice notate de Brăiloiu pentru sistemul giusto-silabic se îmbogățesc în parlando-rubato, numărul posibilităților fiind practic nelimitat.

Rubatoul vocal-instrumental apare atît printr-o interpretare simultană de către voce și instrument (unele doine, unele bocete), cît și printr-o cîntare, în care vocea și instrumentul se impun, pe rînd, în cadrul discursului muzical (recitativul epic sau anumite cîntece în ritm de dans). Nu ne referim acum la unele formule de acompaniament mai noi, care se suprapun oricărui stil vocal tradițional, nerespectîndu-se autenticitatea folclorică.

Doinelile păstorești sînt cîntate, de obicei, din fluier; sînt cazuri cînd fluierul poate însoți vocea, așa cum se întîmplă în Năsăud sau Bucovina, unde astfel de practică, după unii cercetători², poartă „pecetea istorică și caracterele feudalismului timpuriu“, cînd exista o „interpretare vocal-instrumentală de tip pastoral“. Acompanierea din fluier urmează fidel linia melodică a vocii cu care, după acomodare, se confundă; melodiile respective sînt înrudite de multe ori cu variantele locale ale *povestirii* instrumentale a ciobanului care și-a pierdut oile.

În alte zone, de pildă Oaș, melodia simplă a bocetului este însoțită de buciurn. Această îmbinare generează efecte heterofonice, care provin din

¹ Vezi capitolul referitor la cîntecul propriu-zis.

² Zamfir, Constantin, *Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină*, Studii de muzicologie, vol. VIII, București, Editura Muzicală, 1972, pag. 290.

cîntarea *rubato* a celor două surse, așa cum constatăm din acest fragment de bocet bucovinean :

Fluier
133
Voce

Dra-gă a mea mă - mu - ți, dra-gă n.

(Alexandru, Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, 1956, pag. 185).

Așadar, prin interpretarea *rubato* de către două surse sonore a aceleiași linii melodice, seriile ritmice sînt pe alocuri diferite ; în afară de particularitățile ritmice, derivate dintr-o tehnică specifică de execuție, fluierul elidează două dintre celelele intonate inițial de voce, care, într-un fel, anticipă simultaneitatea care urmează.

Baladele din sudul țării sînt interpretate frecvent cu acompaniament instrumental ; dacă altădată vocea era susținută de fluier sau cimpoi, într-o epocă mai apropiată de zilele noastre baladele sînt însoțite de formații instrumentale, cărora le revin *introducerile*, *interludiile*, precum și unele *țîituri*. Formulele ritmico-melodice sînt preuate, în cea mai mare parte, din materialul vocal, dar, tempoul este, de multe ori, mai viu, iar improvizările instrumentului solist (vioara) sînt de natură ritmică (ex. 152).

*Rubato*ul instrumental este specific repertoriului păstoresc — doinei cîntate din fluier, cimpoi, poemului *Cînd și-a pierdut ciobanul oile* (partea instrumentală), precum și unor semnale cu funcție diversă, executate din bucium sau fluier. Doina păstorească este mult mai ornamentată decît cea vocală. Melodiile evoluează frecvent prin șaisprezecimi și chiar prin sunete mai scurte, însă, datorită legaturilor, se obțin de multe ori unitățile de bază pe care le-am constatat și la parlando-*rubato*¹. Semnalele constituie un gen muzical străvechi, cu funcție mai întii utilitară ; ele sînt interpretate, în special, de bucium sau fluier, prin emiterea armonicelor naturale. Dacă în Apuseni acestea sînt executate într-un tempo rapid, care se accelerează pînă la finalurile pieselor, în nordul țării *rubato*ul este evident :

ADUNATUL OILOR

Trînghiță
134

$\text{♩} = 208$

(Bogdan-Vodă — Maramureș, coleg. Gh. Oprea, 26.XII.1979).

¹ Vezi capitolul referitor la repertoriul păstoresc.

RITMUL VOCAL ACOMODAT PAȘILOR DIN MERSUL CEREMONIOS

Tratatele anterioare de folclor muzical românesc menționează că „alături de melodii cu o melismatică bogată se păstrează melodii aproape silabice (din cadrul genurilor rituale), în valori mari, organizate în forme cristalizate și executate în mișcare largă, *poco rubato*, care nu pot fi incluse în sistemele parlando“ (7, p. 151) sau că „anumite cîntece ca, de pildă, cele rituale vechi, în mișcare largă, prin caracterelor pe care le prezintă, nu pot fi incluse în nici unul din sistemele arătate (14, p. 153).

Un studiu recent al folcloristului Traian Mirza (13) consideră *ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios* un tip distinct al ritmicii populare românești. Acest ritm este ilustrat în folclorul nostru de cîteva specii¹ integrate obiceiurilor : *cîntecul cununii de la seceriș, cîntecul ceremonial de recrutare, unele cîntece rituale de nuntă și înmormîntare, unele colinde*; „în manifestarea lor concretă și autentică“, speciile mai sus menționate „sînt executate în grup și, după caz, numai și pe durata unor drumuri ritual-ceremoniale“.

În culegerile de folclor, datorită condițiilor diferite de cercetare pe teren, cînd rareori astfel de specii au fost surprinse în desfășurarea lor autentic-funcțională, indicațiile de mișcare sînt diferite : *liniștit, lent, quasi-giusto, poco-rubato* sau chiar *rubato*. Dar pentru că fermatele și rubatizările apar la sfîrșitul rîndurilor melodice, „structura ritmică a cîntecelor este ușor sesizabilă“ :



(Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești*,
București, 1960, p. 33).

Trăsăturile distinctive ale acestui ritm sînt :

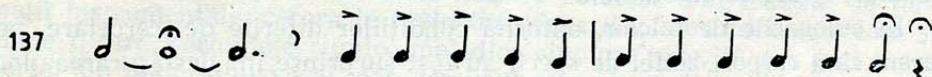
- Presupune un sincronism diferit față de alte categorii folclorice ; aici se unesc *melodia, versul și mersul ceremonios*.
- Interpretarea este adecvată mersului ceremonios și se desfășoară mai lent (ex. 153) și într-un tempo relativ uniform pe parcursul cîntecului respectiv (în stînga notăm numărul pulsațiilor ritmice, iar în dreapta valoarea totală a acestor pulsații) :

¹ Specii care îmbracă această formă mai ales în Transilvania.

135^a ♩ = 64 (13, p. 251)

136	8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. ♩	11
	8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩	8
	8	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. ♩	13

— În cadrul strofei muzicale, predomină ca număr pulsațiile ritmice cu o durată corespunzătoare pasului (respectiv pătrimilor) ; unele notații indică și o accentuare egală a pulsațiilor :



(Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, București, Editura Muzicală, 1964, pag. 72).

Ritmul acomodat pașilor din mersul ceremonios se prezintă înrudit cu sistemele prin excelență vocale, la care ne-am referit anterior, *giusto-silabic* și *parlando-rubato*, prin egalitatea numerică a pulsațiilor din orice serie cit și prin valoarea totală, deseori variabilă a pulsațiilor de la o serie la alta ; și formulele ritmice sînt uneori identice, însă viteza metronomică a acestui ritm este sub limitele în care se încadrează celelalte sisteme vocale.

*
* *

Ritmurile populare românești au fost uneori comparate, din necesități metodologice, cu sistemul cunoscut prin teoria clasică a muzicii savante europene, care mai este denumit, uneori cu termeni în parte neadecvați — divizionar, distributiv, metric, apusean ; trăsăturile acestuia au ieșit în evidență prin comparații, așa că sublinierea lor încă o dată este superfluă. Acest sistem a răzbătut și în folclor, prin contactul cu unele creații aparținînd altor popoare sau muzicii savante de tip occidental ; astfel au apărut și unele piese de origine cultă sau semicultă — romanța populară, verșul, cîntecul de stea etc. Pe de altă parte, anumiți factori, care înlesnesc evoluția muzicii populare, determină și pătrunderea unor trăsături ale acestui sistem în cîntece propriu-zise de stil nou¹.

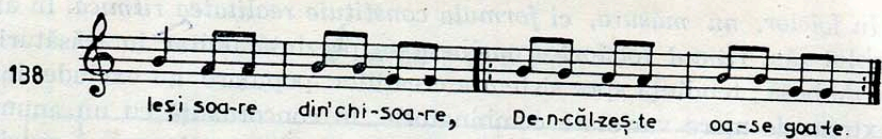
¹ Ciobanu, Gheorghe, *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. II, București, Editura Muzicală, 1979, pag. 63.

În folclor, nu măsoară, ci formula constituie realitatea ritmică. În ansamblul său, ritmul folcloric românesc se prezintă unitar în trăsăturile sale de bază; tendința spre sistem a creațiilor populare nu exclude însă o extrem de mare varietate combinatorie, în concordanță cu un anumit conținut pentru că, așa cum se exprima Paul Constantinescu, „muzica populară românească este o ființă vie și nu o schemă de laborator”⁴.

Bibliografie

1. Bartók, Béla, *Insemnări asupra cîntecului popular*. București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.
2. Brăiloiu, Constantin, *Ritmul copiilor*, Opere, vol. I, București, Editura Muzicală, 1967, pag. 119—171.
3. Brăiloiu, Constantin, *Ritmul aksak*, Opere, vol. I, București Editura Muzicală, 1967, pag. 235—279.
4. Brăiloiu, Constantin, *Giusto-silabicul*, Opere, vol. I, București, Editura Muzicală, 1967, pag. 173—233.
5. Bucșan, Andrei, *Specificul dansului popular românesc*, București, Editura Academiei R. S. România, 1971.
6. Ciobanu, Gheorghe, *Înrudirea dintre ritmul dansurilor și al colindelor*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. II, București, Editura Muzicală, 1979, pag. 64—94.
7. Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
8. Comișel, Emilia, *Folclorul copiilor*, București, Editura Muzicală, 1982.
9. Georgescu, Corneliu Dan, *Melodii de joc din Oltenia*, București, Editura Muzicală, 1968.
10. Giuleanu, Victor, *Ritmul muzical*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1968.
11. Holý, Dušan, *Ritmul aksak în Moravia și problemele legate de notarea lui*, Revista de etnografie și folclor, tom. 17, nr. 1, București, 1972.
12. Mirza, Traian, *Ritmul orchestric (de dans); un sistem distinct al ritmicii populare românești*, Studii de muzicologie, vol. VIII, București, Editura Muzicală, 1972, pag. 231—262.
13. Mirza, Traian, *Ritmul vocal acomodată pașilor din marșul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești*, Lucrări de muzicologie, vol. 10—11, Cluj-Napoca, 1979, pag. 245—259.
14. Nicola, Ioan, Szenik, Ileana, Mirza, Traian, *Curs de folclor muzical*, partea I, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1963.
15. Sulișteanu, Ghizela, *Psihologia folclorului muzical*, București, Editura Academiei R. S. România, 1980.
16. Vicol, Adrian, *Rolul interpretării în determinarea sistemelor ritmice*, Revista de etnografie și folclor, București, tom. 13, nr. 1, 1968.

⁴ Tomescu, Vasile, *Paul Constantinescu*, București, Editura Muzicală, 1967.



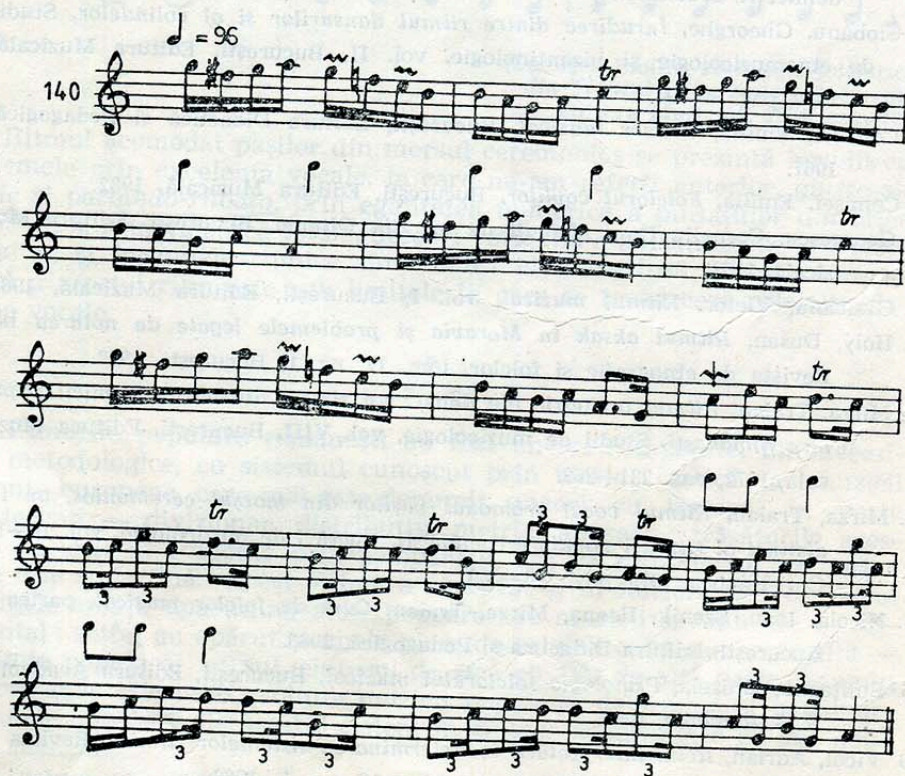
(Comișel, Emilia — *Folclorul copiilor*,
București, Editura Muzicală, 1982 pag. 275).



(Comișel, Emilia — *Folclorul copiilor*,
București, Editura Muzicală, 1982 pag. 276).

ALUNELUL

Bengești — Gorj



(Georgescu, Corneliu Dan — *Melodii
de joc din Oltenia*, București, Editura Muzicală, 1968, pag. 153).

DE DOI

Jugur — Muscel

Presto ♩ = 192

141



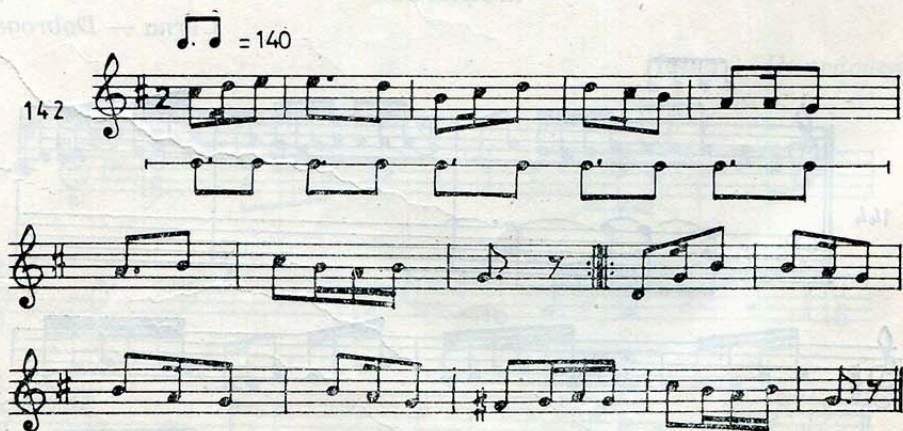
(Sulițeanu, Ghizela — *Muzica dansurilor populare din Muscel* — Argeș, București, Editura Muzicală, 1976, pag. 364)

URSUL

Poroschia — Teleorman

♩ = 140

142



(Oprea, Gheorghe — *100 melodii populare*, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, 1980, pag. 17).

INVIRTITA RARĂ

Cizer — Sălaj

Giusto ♩ ♩. ♩. = cca 42

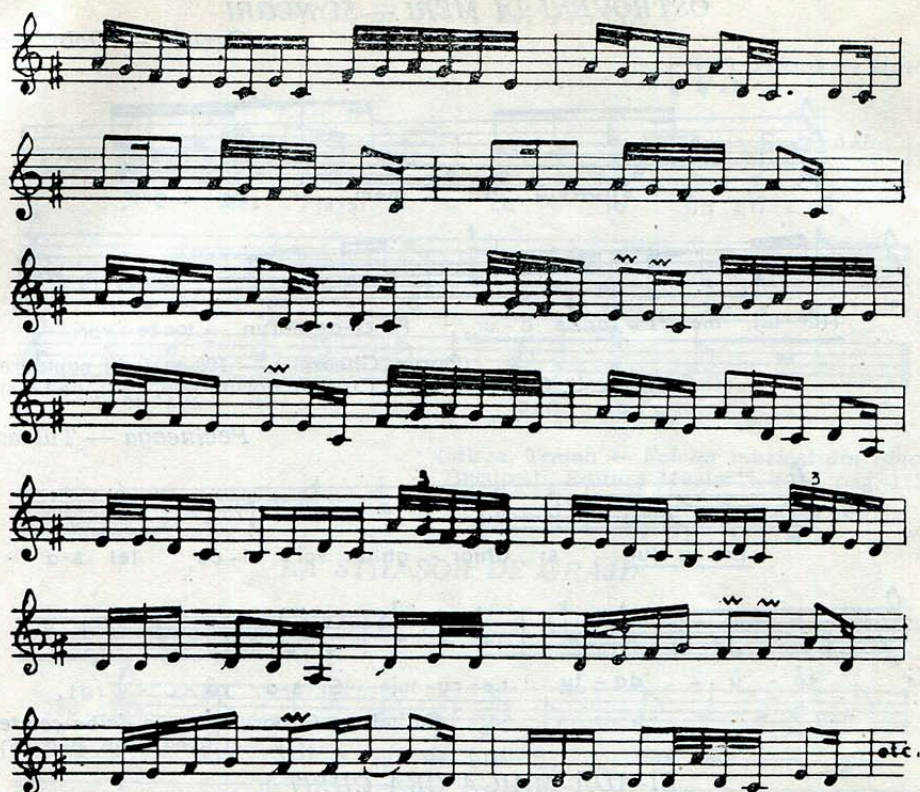
143

(Cerne, Eugenia — Folclor muzical din Sălaj,
Sălaj, 1982, pag. 118).

MOȘESCU

Cerna — Dobrogea

144



(Oprea, Gheorghe — *Despre muzica meglenoromânilor*,
Studii de muzicologie vol. XVI,
București, Editura Muzicală, 1981, pag. 391).

Hațeg — Hunedoara



(Alexandru, Tiberiu — *Béla Bartók
despre folclorul românesc*, București,
Editura Muzicală, 1958, pag. 48).

OSTROVENI DI MERI — ȘI NEGRI

Garvăn — Dobrogea

146

O - stro-veni di meri și ne - gri,

(Oprea, Gheorghe — 100 melodii populare,
București, Conservatorul „Ciprian Porumbesc, 1980, pag. 14).

Pecineaga — Tulcea

147

Măr' lui me - ri - șor de a - ur, Fa-ce-aș mai în toa-te-i veri.

(Mihalcea, Gheorghe — La dalba cetate,
Tulcea, 1975, pag. 57).

ȘI-ADĂ MAICĂ CEA CHEIȚĂ

Sohodol — Hunedoara

Tempo giusto ♩ = 162

148

Ș-a - dă - mai - că cea che - i - ță,

Ler fis — ca - lea — dul - ce - s ne - gri;

Să-mi des — cui a mea lă — di — ță.

(Comișel, Emilia — Antologie folclorică din ținutul
Pădurenilor, București, Editura Muzicală, 1967, pag. 43).

MERGE-ȘI FICA LA FÎNTÎNĂ

Cuzap — Bihor

♩ = 144

149

Mer - je-și fi - ca la fîn - tî - nă,
 Lu - mi - oa - ră o - chit' ne - gri,
 C-on suș - tar — gal - băn la mîn'.

(Mîrza, Traian — *Folclor muzical din Bihor*,
 București, Editura Muzicală, 1974, pag. 113).

LA STÎL' ȘOR DE GRAJD

Boteni — Muscel

♩ = 232

150

La Stîl' - șor de graj-di, Paș' mur — gu -
 le paș - ti, Paș' mur - gu - le paști.

(Carp, Paula ; Amzulescu, Al. — *Cîntece și jocuri
 din Muscel*, București, Editura Muzicală, pag. 57).

PE MALUL JALEȘULUI

Arcani — Gorj

Rubato (♩ = 140)

151

Pe — ma - lăi - Ja-le - șu - lui,
 La — um - bra a - ni - nu - lui,
 Un' gă - sîi cuib bu - jo - ru - lui

Ca și — cui — bul do — ru — lui, (d. d.)

Și — gă — sii și dra-gos - tea,

Co — pe — ri — tă cu iar - ba,

De mi — ne și nei - cu - ța Să n-o

va - dă ni - me - nea, — î, Ja - le - su e-o

doi - nă dul — ce î, De la el nu

m-oi mai du — ce, Aș tot — sta ca

sa-l pri - vesc Și cu peș - tii să vor - besc, (d. d.)

Cu nei — ca să mă - n - ți - nesc, (o. d.) etc.

FINAL

Și-am fă — cut dra - gos - ti - le, (d. d.)

(Culeg. Oprea Gheorghe, în comuna Arcani,
2 iulie 1980).

A' LUI GHEORGHIȚAȘ

Horia — Tulcea

152
Vioară

Voce

Foa - ie ver - de pe - li - ni - ță Ci - ne-mi
 ăr - că la is - tri - ță Să-vai că - pi -
 tan Gheor-ghi - ță, Să vai că - pi - tan Gheorghiță.

(Mihalcea C., Gheorghe — *Pe buhaz de mare*,
Tulcea, 1960, pag. 126).

Trăsnea — Sălaj

Bine marcat ♩ = 64)

153

Noi vi - nim pă drum de pia-tră
 De la hol - da se - ce - ra - ta -
 Ei, lai, lai, lai, Ei, lai, lai, la.

(*Lucrări de muzicologie* vol. 10—11,
Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1979, pag. 251).

C. MELODIA

TIPURI GENERALE

În muzica populară românească, melodia joacă un rol însemnat, întrucât cîntarea monodică este caracteristică românilor. Muzica vocală este dominantă, iar specificul național este mai evident în cîntarea vocală, organizarea melodiei și a ritmului fiind strîns legate de text, de sistemul de versificație care derivă din posibilitățile limbii vorbite, de preferința pentru o anumită intervalică; acestei influențe nu i se poate sustrage nici muzica instrumentală, deși depinde ca structurare și de posibilitățile tehnice ale instrumentului la care a fost creată. Chiar dacă muzica instrumentală este independentă, avînd și posibilități mai mari de asimilare a unor influențe, gîndirea muzicală, formată în primul rînd în legătură cu limba vorbită, va fi direcționată într-un mod specific, experiența muzicală a creatorului popular spunîndu-și cuvîntul. Așa cum unele intonații ale cîntării vocale se regăsesc în cîntarea instrumentală (multe melodii își au originea în cîntarea vocală, căpătînd doar amprenta posibilităților tehnice ale instrumentului la care este executată), tot așa elemente muzicale de factură instrumentală se regăsesc în melodiile vocale. Avem deci aceste două mari categorii de melodii: *melodii vocale*, în care muzica și poezia sînt legate structural, și *melodiile instrumentale*; în analiză se va ține seama de elementele specifice fiecărei categorii.

În melodiile vocale, muzica și poezia sînt asociate sincretic într-o legătură indisolubilă, dar rolul preponderent poate reveni cînd textului, cînd melodiei, în funcție de vechimea acesteia, de gen, de modul de interpretare (individual sau în grup). În cadrul melodiilor vocale distingem mai multe categorii:

— *melodia cvasicîntată*, foarte apropiată de intonațiile vorbirii, de factură simplă, intervalele dominante fiind cele preferate de limba vorbită; o întîlnim în unele genuri vechi, sau în care textul este elementul principal: în bocete, balade, unele cîntece rituale, cîntece din repertoriul copiilor;

— *melodia este elementul principal*, tinzînd să devină independentă, bogat ornamentată, cu posibilități mari de variație, în unele cîntece, în doine;

— *melodia și textul au pondere relativ egală* — în majoritatea creațiilor.

Faptul că o melodie este mai mult sau mai puțin melismatică, depinde de anumiți factori: de zonă (sînt zone în care se cîntă mai ornamentat, altele preferă cîntarea silabică); de epocă istorică (melodiile vechi de cîntec propriu-zis sînt, în general, mai ornamentate, melodiile orășenești din prima jumătate a secolului trecut erau bogat ornamentate față de cele de astăzi); de gen (doinele, unele cîntece ceremoniale, unele cîntece pro-

priu-zise sînt ornamentate ; baladele, colindele, unele cîntece, repertoriul copiilor, ș.a. sînt silabice) ; *de interpretarea în grup sau individuală ; de talentul muzical al interpretului.*

Melodiile pot fi *recitative* sau *cantabile*. Profilul melodic poate fi : *descendent* (începe în registrul acut și se termină în registrul grav, sau începe în registrul mediu, urcînd imediat și apoi coborînd în registrul grav) ; *boltit* (după o începere în registrul mediu sau grav, melodia nu urcă, apoi coboară, sau, după un început în registrul mediu, melodia nu urcă, ci coboară). Mersul melodic poate fi *treptat* sau conținînd *salturi frecvente* ; în interpretare, salturile sînt, de obicei, „acoperite” cu glisando, alteori sînt folosite sunete de sprijin (apogiaturi superioare sau inferioare). *Mersul melodic cromatic* (succesiuni cromatice directe) nu este caracteristic cîntării țărănești ; cromatismele sînt rare chiar în muzica instrumentală) ; în schimb, se întîlnesc în interpretarea lăutărească. *Mersul melodic arpegiat* nu este caracteristic muzicii populare românești, deși se utilizează unele formule, avînd originea în rezonanța naturală sau în sacări prepentatonice și pentatonice ; în general, cînd se întîlnesc, denotă influența muzicii culte sau lăutărești.

Melodiile vocale au un *ambitus restrîns*, accesibil vocii ; ambitusul mai depinde de vechimea melodiei, dar și de gen. Sînt, totuși, unele melodii arhaice care, datorită unei tehnici speciale, de transpunere a melodiei pe anumite trepte, au un ambitus mare ; alteori, acesta se lărgeste prin atingerea cvartei subfinale.

Începutul melodiilor se poate face pe una din treptele : subton, întîia, a treia, a patra, a cincea, iar sfîrșitul pe treapta întîia nefiind obligatoriu ; cadențele finale vor alcătui obiectul unui studiu separat ; menționăm, totuși, sfîrșitul frecvent al unor melodii pe treapta a șasea.

SCĂRI ȘI MODURI

Atunci cînd romanticii și-au îndreptat atenția asupra cîntecului popular, au fost frapați de ciudătenia melodiei, care nu se supunea regulilor cunoscute din muzica cultă, nici în ce privește construcția melodiei și nici a „gamelor” utilizate ; unele se bazau doar pe cîteva sunete, fiind considerate drept fragmente ale gamelor majore și minore ; altele nu respectau structura majorului și a minorului cunoscute din studiul muzicii, fiind, prin urmare, considerate „game modificate”. Abia compozitorii școlilor naționale au pus problema tratării armonice adecvate a melodiilor populare, caracterul modal al acestora intrînd în discuție. S-au descoperit similitudini cu modurile antice grecești și cu cele din muzica gregoriană. În sfîrșit, unele melodii heptacordice se încadrau în modurile cunoscute și studiate de către muzicieni. Alte melodii rămîneau însă pe „moduri defective”, utilizînd numai cîteva sunete, dispuse treptat, sau prin salturi. Au trebuit să treacă ani pînă cînd muzicologi ca George Breazu, Constantin Brăiloiu, Walter Wiora să demonstreze că aceste melodii se bazează pe sisteme muzicale arhaice, reprezentînd faze de evoluție a limbajului muzical și pe care memoria colectivității le transmisese peste milenii.

Folclorul muzical românesc păstrează numeroase melodii care reprezintă aceste faze de evoluție, fiind bogat și variat din punct de vedere modal.

Unele melodii vădese o origine instrumentală, avînd la bază sunetele rezonanței naturale; alte scări s-au dezvoltat fie prin evoluția treptată a unei celule de 2—3 sunete, fie prin transpunerea ei, alteori prin umplerea în diverse moduri a intervalelor existente între sunete.

După numărul de sunete și modul de organizare a acestora, scările existente aparțin mai multor sisteme, grupîndu-se în :

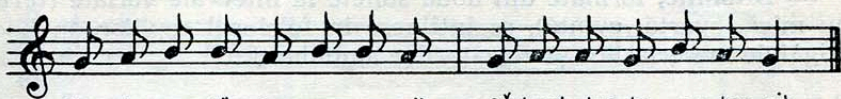
- *Sisteme oligocordice* (prepentacordice și prepentatonice);
- *Sisteme pentatonice* (anhemitonice și hemitonice);
- *Sisteme pentacordice și hexacordice* (policordii);
- *Sisteme heptacordice* (diatonice naturale, acustice și cromatice).

Din sistemele prepentacordice fac parte : *bicordiile*, *tricordiile* și *te-tracordiile*.

— *Bicordiile*, în care finala poate fi sunetul inferior sau cel superior, se întîlesc în unele cîntece și jocuri de copii, în strigătele de stradă ale vînzătorilor și meseriașilor ambulanți.

154 **Bicordie**

158



Ia te scoa-lă dra-ga ma-mii Că te-ai dus la pu-tre-zit.

(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, nr. 113, p. 91).

— *Tetracordiile* sînt frecvente în colinde, bocete, în unele cîntece de strat vechi, cîntece ceremoniale, uneori în dansuri. Tetracordiile pot fi : majore, minore și cromatice (cu secundă mărită) :

159

Tetracordie



Scoa-te dra-ce ce-ai fu-rat,
Că te duc la spîa-zu-rat.

(Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, nr. 62, 281).

NUNULE, NUNUȚULE

Bucovina

160



Nu nu le nu nu tu le Nu nu le nu
Ra su te mus tă ți le Sa ru ți ne ves ti li

(T. Buceanu ș.a. *Bătrîneasca*, p. 112).

161

Andante



Nu nu le nu nu tu le Nu nu le nu
Ra su te mus tă ți le Sa ru ți ne ves ti li

(S. Drăgoi, *303 colinde*, nr. 30, p. 34).

Cadențele se fac, cel mai frecvent, pe treptele întii și a doua.
Din sistemul prepentatonic fac parte : *bitoniile*, *tritoniile*, *tetratoniile*.

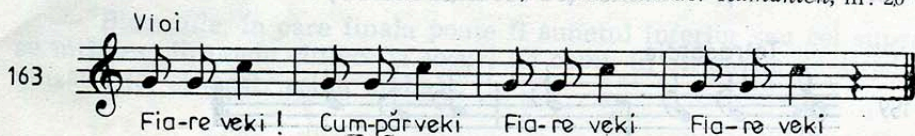
— **Bitoniile**, formate din două sunete la intervale variate (terță mare sau mică, cvartă, cvintă), se întâlnesc în folclorul copiilor, în bocete, în strigătele meseriașilor și vinzătorilor ambulanți :

BOCET

Maramureș

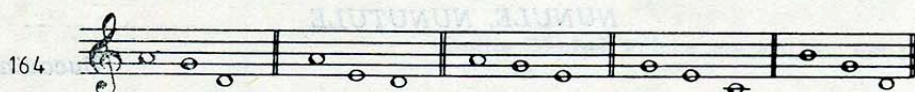


(B. Bartók, *Volksmusik der Rumänien*, nr. 20 d).



(G. Sulițeanu, *Strigătele*).

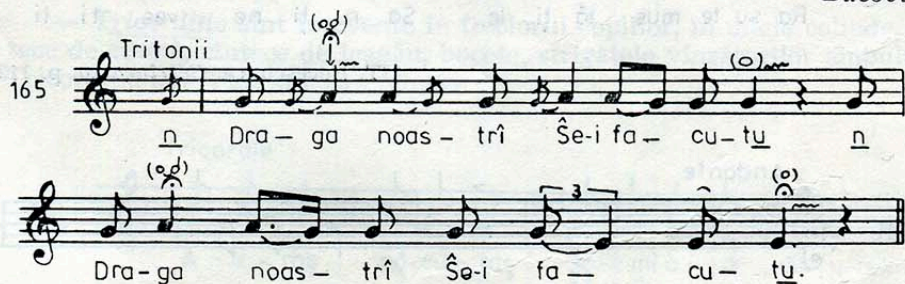
— **Tritoniile** au structuri variate :



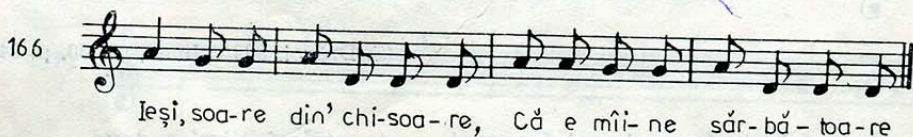
Exemplele de scări pe care le-am citat sînt mai frecvente ; cele mai des întîlnite fiind prima și a treia ; după cum se vede, intervalele din care se compun sînt tot cele preferate de limba română. Se întîlnesc în folclorul copiilor, în cîntece de leagăn, cîntece de secetă, bocete :

BOCET

Bucovina

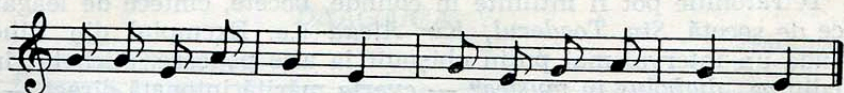


(Bucescu ș.a., *Bătrîneasca*, p. 69).



(Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, nr. 162).

167

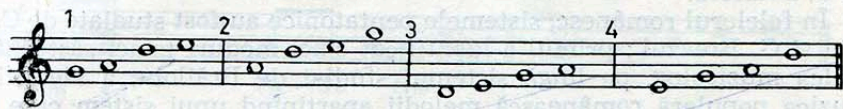


Ca - za - ne, ca - za - ne, Sti - cle și cio - ca - ne.

(Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, 177 c).

— **Tetratoniile**, după clasificarea lui Constantin Brăiloiu, cuprind patru moduri, dintre care cel mai folosit este tetratonicul 4 :

168



În afară de acestea, mai întâlnim următoarele scări :

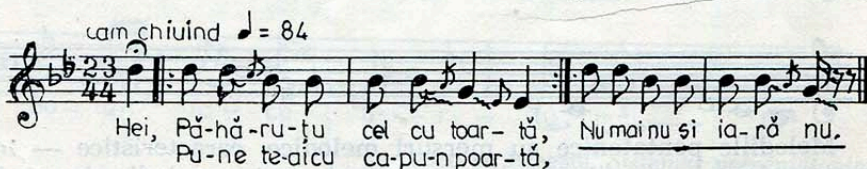
169



Ilustrăm mai întâi ultimul tetratonic, datorită structurii aparte (suprapunere de terțe minore) :

Dragomirești — Maramureș

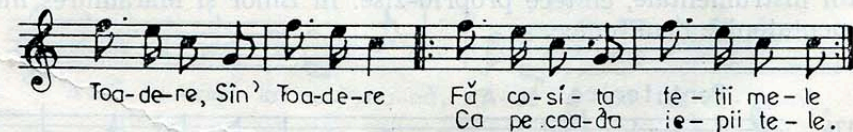
170



Hei, Pă-hă - ru - țu cel cu toar - ță, Numai nu și ia - ră nu.
Pu-ne te-aicu ca-pu-n poar - tă,

(B. Bartók, *Maramureș*, 163 a).

171



Toa - de - re, Sin' Toa - de - re Fă co - si - ta fe - ti - me - le
Ca pe coa - da ie - pii te - le.

(Arhiva I.C.F. mg. 3042 R).

172



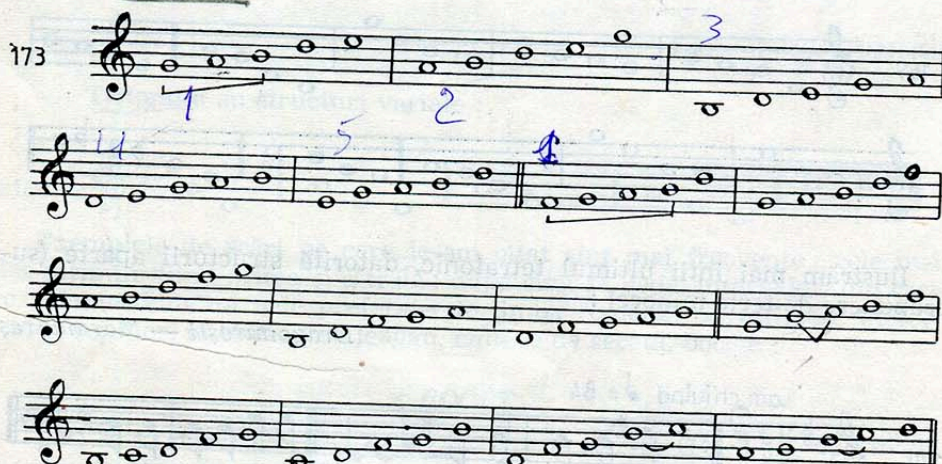
To - co, fo - co - ne - le - le Mîi - ne - s joi - mă - re - le - le.

(Disc 955 V).

Tetratoniile pot fi întâlnite în colinde, bocete, cîntece de leagăn, cîntece de secetă, *Sîn Toaderul*, *Kir Alexa* ș.a. Exemplul din Bihor cuprinde un interval mai puțin obișnuit la alte popoare, etichetat în Evul Mediu ca „*diabolus in musica*” — cvara mărită intonată direct — destul de frecvent în această zonă.

— **Pentatoniile** au fost primele sisteme admise de teoreticieni, care cuprindeau mai puțin de șapte sunete. Sistemul pentatonic este răspîndit pe tot globul, resursele sale fiind variate. În Europa poate fi întâlnit frecvent în Scoția și Irlanda, sudul Italiei, în răsăritul continentului. Pentatonicul s-a născut din dezvoltarea unor sisteme mai vechi, fapt demonstrat de C. Brăiloiu.

În folclorul românesc, sistemele pentatonice au fost studiate de C. Brăiloiu și G. Breazu; primul a identificat cinci moduri (cinci răsturnări), al doilea muzicolog, pe lângă sistemul studiat de Brăiloiu, a identificat în muzica populară românească melodii aparținînd unui sistem care fusese calculat teoretic, dar existența practică a acestuia nu fusese demonstrată. Pentatonicile se întîlnesc sub două aspecte: anhemitonic — mai răspîndit — și hemitonic.



Melodiile pentatonice au mersuri melodice caracteristice — numite pentatonisme — profil melodic descendent, contur melodic sinuos. Finala poate fi oricare treaptă a scării (egalitatea funcțională a sunetelor). Pentatonicile pot fi întâlnite în colinde, balade, cîntece de leagăn, unele melodii instrumentale, cîntece propriu-zise. În Bihor și Maramureș întîlnim și pentatonice hemitonice.

Bihor

Pentatonice

174

Du-ți ba-de do - rul cu ti - ne Du-ți ba - de do -
rul cu ti - ne, Ia - ră măi și ia - ră dai - na

(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, nr. 138).

DRĂGAICA

Zimnicea

175 *Presto*

Hai, Dră - gai - că să să - rîm,
Să să - rîm, să ră - să - ri mu, Să să -
rîm, să ră - să rîm.

(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, nr. 141).

Moldova

176 *Potrivit*

Frun - ză ver - de de ră - go - zu - măi,
Frun - ză ver - de de ră - go - zu, - măi,
Ba - tă - l fo - cu u - rî - tu măi Of!
Ba - tă - l fo - cu u - rî - tu, măi, - Of!

(George Breazul, *Sistemul prepentatonic și pentatonic oltenesc*, p. 306).

CUNUNA

177 *Rar*

A - dă a - pă la cu - nu - nă, A - dă a - pă la cu - nu - nă,
Ci - ne n - a u - dat cu - nu - na
Să n - a - jun - gă săp - tă - mî - na.

(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, nr. 145).

CINTEC DE LEAGĂN

Gherla — Cluj

178

A - bu - a, pu - iuc de cioa - ră,
 A - bu - a, pu - iuc de cioa - ră,
 Ca mă - ta-i du - să la moa - ră,
 Că mă - ta-i du - să la moar'.

(George Breazul, *Idei, curente...*, p. 110).

Bihor

179

Frun-ză ver-de de he-mei, Sla-bă min-te la fe-mei,
 Da-i mai sla-bă la bă-r bați, Că um-blă dez-bră-ci-nați.

(B. Bartók, *Bihor*, p. 4, nr. 6).

Allegretto

180

Hai, mîn-dru - tă, cum te-aș ba - te,
 Dar mi-s brîn - ce - le le - ga - te,
 1. Trai lai lai lai. 2. Trai lai lai lai.

(B. Bartók, *Bihor*, nr. 259, p. 240).

181 Allegretto $\text{♩} = 100$ accel.

Du-su-i mîn-dru, u-or vi-ni mă La, la, la, la,
la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la.

(B. Bartók, *Maramureș*, p. 34, nr. 39).

182 Rubato Maramureș

Taci cu-cu-le nu cîn-ta Și Taci cu-cu-le
nu cîn-ta Că nu te pocî as-cu-l-ta.

(B. Bartók, *Maramureș*, p. 31, nr. 33 a).

Pentacordiile și hexacordiile se întîlnesc în toate genurile. Aceste scări pot fi majore, minore, cromatice :

Oarda de Sus — Alba

183 Allegro $\text{♩} = 144$

(S. Drăgoi, *Colinde*, nr. 301).

POȘOVOAICA

Banat

184

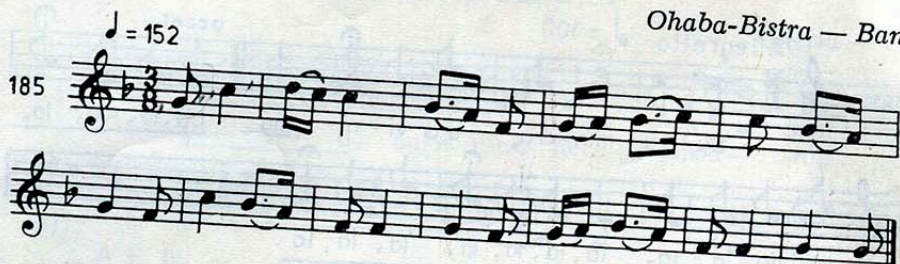
1.

2.

(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, p. 92, nr. 120).

PĂPĂRUGA

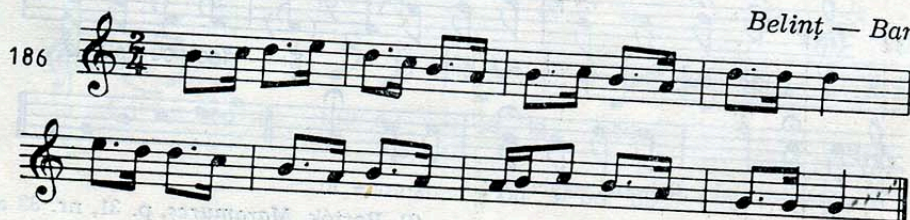
Ohaba-Bistra — Banat



(N. Ursu, *Monografia muzicală a Com. Ohaba-Bistra*, p. 92).

JOCUL LA CERB

Belint — Banat



(S. Drăgoi, *Monografia muzicală a Com. Belint*, nr. 2, p. 138).

După cum se constată și din exemplele date, sfârșitul pe treapta întâi nu este obligatoriu. După părerea muzicologului T. Mirza, cadențele pe alte trepte (a cincea sau a șasea), își au explicația în necesitatea de a relua cântarea de la început, de un număr oarecare de ori. Un fenomen întâlnit, de asemeni, este mobilitatea unor trepte ale scării. Deosebit de interesant ni se pare exemplul cu terța mobilă :

Tempo giusto

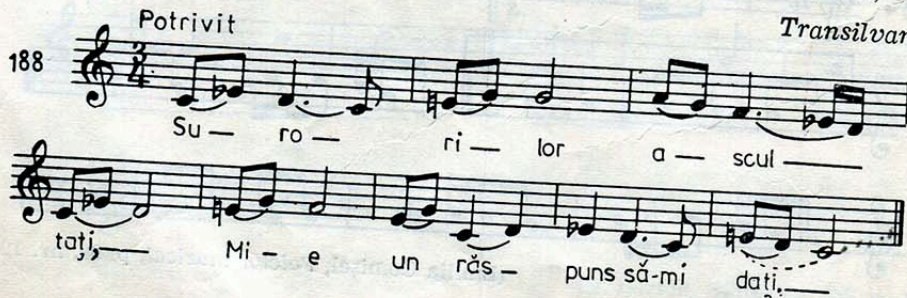
Hunedoara



(B. Bartók, *Colinde*, A II, C 9).

Potrivit

Transilvania



Din evoluția scărilor pentatonice, prin umplere cu *pieni* sau din lărgirea hexacordului se ajunge la modurile heptacordice. În unele melodii, substratul pentatonic este evident :

189

m Măi nei - chi - ță, tu ie - ra - i

A - sea ră că flu - ie ra - i, ei!

Ș - a - șa flu - ie - rai cu drag, ă

A ghin - di' că mi - s în prag, ă'

(Nicola, Mîrza, Szenik, *Curs de folclor muzical*, Cluj, 1963, nr. 241, p. 376).

Melodiile care încep în major, sfîrșind pe treapta a șasea, sau cele care pendulează între major și minor, au un asemenea substrat, și ele sînt frecvente în folclorul românesc.

Modurile heptacordice naturale, ce se pot construi pe fiecare treaptă a majorului (*ionian, dorian, frigan, lidian, mixolidian, eolian*), pot fi întîlnite pe toată suprafața țării; menționăm că modul *locrian*, fiind instabil, nu poate exista, practic, ca scară heptacordică. Și aceste moduri pot sfîrși pe alte trepte : astfel, modul *ionian* poate termina pe treptele a doua, a treia și a cincea; modul *dorian* pe treptele a doua și a cincea; modul *lidian* pe treptele a doua și a cincea; modul *mixolidian* pe treptele a doua, a patra și a cincea. În ordinea frecvenței lor în folclorul românesc, modurile naturale s-ar putea înșirui în ordinea : *mixolidian, dorian, frigan, ionian* și *eolian*; acestea din urmă apar, adesea, îmbinate în cadrul melodiilor, formînd tiparul cel mai frecvent întîlnit în modulație. Melodiile în *lidian* au, în cea mai mare parte, origine instrumentală; menționăm că în Bihor se întîlnește frecvent intonarea directă a *cvarței lidice* (întîlnită în *pentatonice anhemitonice, lidic* și *acustic*).

Valchid — Sighișoara

Parlando giusto

190

Găz-du - ță, găz-du - ță, Găz-du - ță, găz - du - ță,

Tor - tu ce l-am tors, fi - e-ți de fo - los.

(Ilarion Cocîșiu, *Monografia județului*
Tîrnava Mare, după Nicola,
Mîrza, Zzenik, *Curs*, nr. 135).

191

Somn îi, mai - că o - chi - lor,
Dar mai greu sprin - ce ³ ne ³ lor,
Du - te, mai - că, te-i cul - ca u
Că măi - cu - ța ți-a - cîn - ta, u.

(G. Galinescu, Muzica în Moldova, 1940, p. 674).

Moldova

192

Foa - le ver - de trei a - lu - ne,
Ci - ne n-a - re scir - bă-n lu-me Vi - e să-i dau
de la mi - ne, Că eu am și mai ră-mî-ne.

(Nicola ș.a. nr. 37).

JOC

Moldova

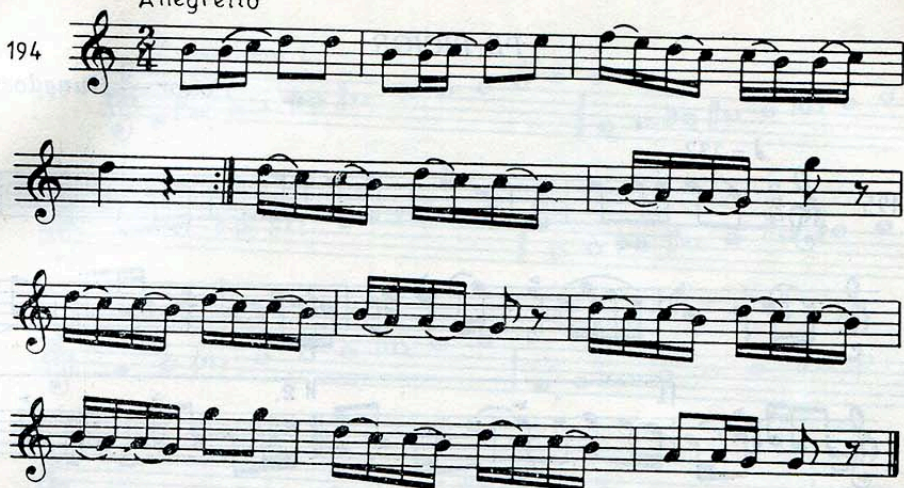
193

BOLOBOCUL

Holda — Neamț

Allegretto

194

(G. Galinescu, *Muzica în Moldova*, p. 686, nr. 4).

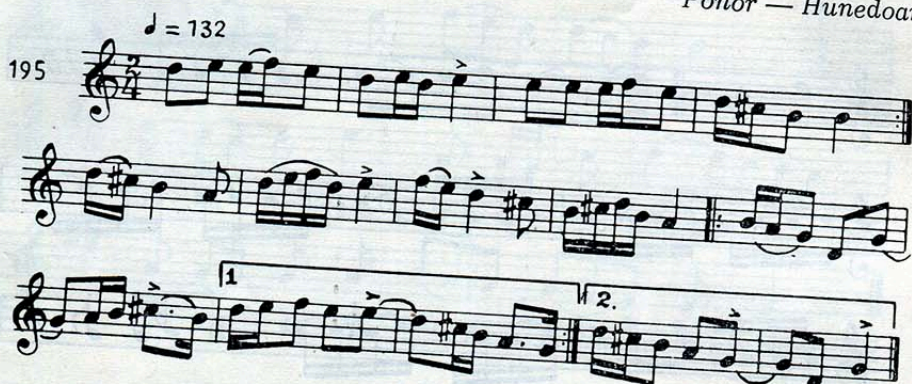
*Scările acustice, provenite din rezonanța naturală, alcătuiesc un sistem distinct — pornind de la primul mod, pe fiecare treaptă se poate construi o scară :

194^a

În folclorul românesc putem întâlni acusticul 1, acusticul 2 (numit și *major melodic*) și acusticul 3, numit și *istric* :

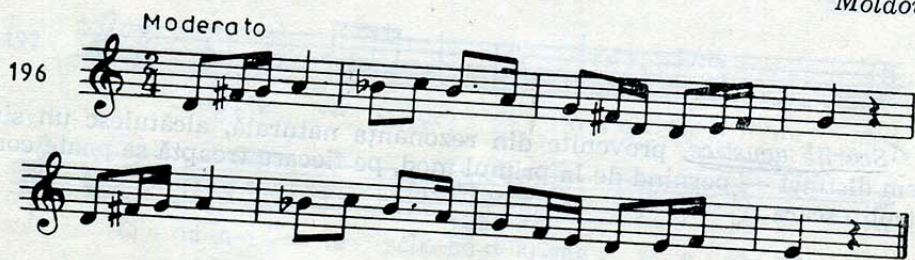
PE PICIOR

Ponor — Hunedoara



(S. Drăgoi, 8 jocuri, 1946, nr. 70).

Moldova



(T. Mirza, *Cadențe modale finale*, p. 95).

4 *Modurile cromatice* cuprind una sau două secunde mărite. Melodiile cromatice se întâlnesc în toată țara, dar nu toate modurile cromatice au aceeași frecvență și vechime în folclorul românesc; unele aparțin straturii vechi, putând fi întâlnite în întreaga țară, altele au pătruns în muzica noastră populară datorită contactului cu muzica orientală, acestea fiind întâlnite în Cîmpia Dunării, Dobrogea, sudul Moldovei, în repertoriul de dans, unele cîntece, balade interpretate de lăutari. Modurile cromatice au fost studiate de muzicologul Gh. Ciobanu, care face o clasificare a acestora.

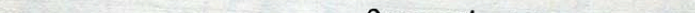
Cromaticul 1 este cel mai răspândit pe teritoriul țării, putând fi întâlnit în multe genuri. *Secunda mărită* se află între treptele a treia și a patra.

Structura a este întâlnită, cu ambitus de cvintă, în bocetele și în colindele din Banat, Transilvania și Maramureș; cu ambitus mai mare în dansuri, doine, repertoriul păstoresc, balade, cîntece de nuntă, cîntece de stea, cîntecul propriu-zis, dansuri.

197 *a* Cromaticul 1 *b*

[illegible][illegible]

Cromaticul 4

Cromaticul 5

Ex. 10 *Cromaticul 6*

Structura *b* se întâlnește în Muntenia și Oltenia, în dansuri și cîntece propriu-zise.

Structura *d* o întâlnim în melodii de dans, cîntece create la oraș și în câteva balade :

(C. Prichici, V. D. Nicolescu, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, p. 36).

197^a

ă Să fii mai — că bles — te — ma — tă — ă
 La — ce — m-ai fă — cu — tu fa — tă,
 Să — tră — iesc tot su — pă — ra — tă.

(C. Prichici, V. D. Nicolescu, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, p. 36).

HORA LA PATRU

Allegro

198

(D. Vulpian, *Horele noastre*, p. 209).

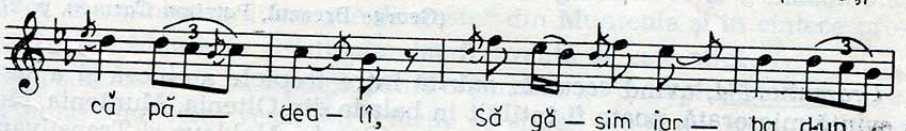
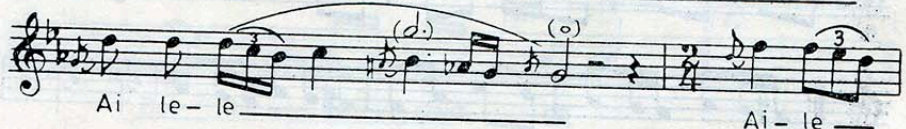
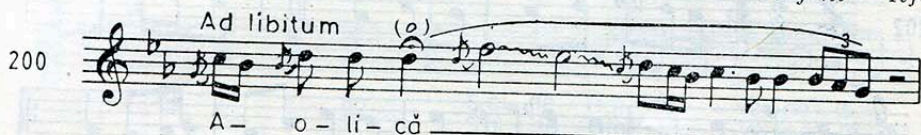
Cromaticul 2, avînd *secunda mărită* între treptele a doua și a treia, are o mare varietate structurală. Structura *a*, cu ambitus de cvartă sau cvintă, se întâlnește în colinde, bocete, cîntece de vicleim; cu ambitus mare se întâlnește în balade (Muntenia) și în cîntece propriu-zise din Banat, Muntenia și Moldova. Structura *2b* se întâlnește în colinde și cîntece propriu-zise din Banat, Muntenia și Moldova. Structurile *2c* și *2e* pot fi întîlnite în cîntece propriu-zise din Oltenia (prima) și Banat (a doua). Structura *2f* se întâlnește în balade, cîntece și mai ales dansuri, create în sec. XVIII—XIX. Structura *2g* se întâlnește în colinde și cîntece de stea din Banat și Transilvania, în balade (Oltenia), cîntece de nuntă și cîntece

propriu-zise din Muntenia. Structura 2i, cu două secunde mărite, o întâlnim în balade, precum și în cîntece și dansuri de proveniență orășenească :

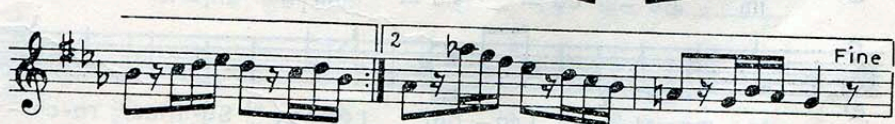
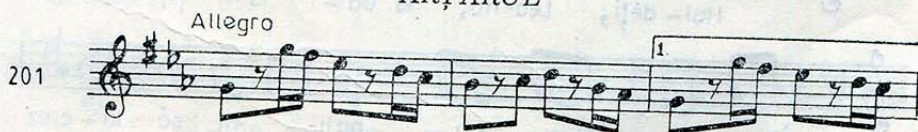


(George Breazul, *Colinde*, nr. 81).

Clejani — Ilfov



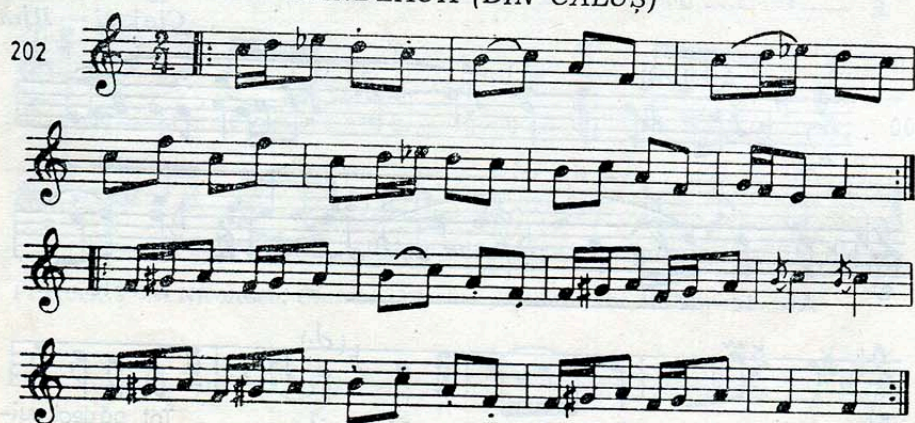
ARTARUL



(D. Vulpian, *Horele noastre*, nr. 519).

Cromaticul 3, avînd *secunda mărită* între treptele întîi și a doua, este destul de răspîndit în Muntenia și Oltenia. Structura 2a o întîlnim în repertoriul păstoresc din Muntenia și Transilvania de sud și est, pătrunse pe la Bran și Întorsura Buzăului, în balade și doine „de dragoste” din Muntenia și în cîntece propriu-zise din Oltenia și Muntenia, în repertoriul de dansuri din Oltenia, Muntenia, Dobrogea. Cromaticul 3b este puțin răspîndit, numai în Muntenia, în cîntece de nuntă și cîntece propriu-zise. Structura 3c se întîlnește numai în dansuri create de lăutari, în Muntenia, la sfîrșitul sec. XVIII, începutul sec. XIX.

IRINDEAUA (DIN CĂLUȘ)



(George Breazul, *Patrium Carmen*, p. 270).

Cromaticul 4, avînd *secunda mărită* între treptele a cincea și a șasea și cîvîntă micșorată, poate fi întîlnit în balade din Oltenia, Muntenia, Moldova, cîntece propriu-zise din Muntenia, Oltenia, Moldova și Transilvania de Sud și în dansuri din Muntenia :

Allegretto

203

The musical notation for a song is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody is simple, with some slurs. The second staff continues the melody. The third and fourth staves show a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Hai-de-ți, Lea-no, la Ga-la-ți, Să tră-
im ne-cu-nu-nați Și să lu-crez
la ma-șl-nă Lea-no, Lea-no, Să-ți fac ro-chi-
tă de lî-nă, Lea-no, Lea-no.

(D. Vulpian, *Balade, colinde, doine, idyle*, nr. 162, p. 70).

Cromaticul 5 are o secundă mărită între treptele a patra și a cincea. Poate fi întâlnit în melodii de dans și în cîntece orășenești, apărute în secolul XVIII și prima jumătate a secolului al XIX-lea :

URSARUL

Lupșani — Ialomița

204

Mișcat

La pă - rul cu pe - re - le
H-un-de-mi joa - că sir - be - le Da - bu - le - chea,

da da Ș-al de Mol - do - ve - ne - le
Ș-al de Cra - io - ve - ne - le

Da - bu - le - chea, da da

(Vulpescu, *Teatrul țăranesc*, București, 1941, p. 70).

Cromaticul 6, cu secunda mărită între treptele a patra și a cincea, dar bazat pe tricolorii înălțuite, este structura glasului II și a makamului Huzam. Îl întâlnim în doine „de dragoste” din Muntenia și în cîntece propriu-zise din Muntenia și Oltenia, dar frecvența sa este mică.

Se poate observa că unele moduri cromatice au o răspîndire mai mare, aparținînd unui strat vechi (structurile 1a și 2a), altele aparțin unui strat mediu (structurile 2g, 3a, 4c), celelalte fiind mai noi, datorită influenței muzicii orientale. Am arătat că tiparul obișnuit în modulație, în folclorul românesc, este de la major la minor (major terminat pe treapta a șasea). Dăm ca exemplu un mod cromatic terminat în același fel :

Fig. 12933 d

205

Ci - ne ți-o mai zi - ce le - le

Să poar - te coa - de - le te - le
Și șor - țul cu ba - ga - te - le

Of, le - le, le - le și iar le - le

CADENȚE MODALE

În structurarea modurilor, formulele melodice joacă un rol însemnat, practica stabilind anumite raporturi între trepte, între cadențele de la sfârșitul rîndurilor melodice și cadența finală. Am amintit unele cadențări pe diferite trepte ale modurilor. În practică s-au stabilit anumite formule de cadențare. Astfel, *lidicul*, *acusticul* și *melodiile pentatonice* în scara *fa-sol-si-do-re*, cadențează pe treapta a doua, frecvența acestei cadențe fiind deosebit de mare în Bihor, fapt pentru care a fost numită *cadență bihoreană*.

Modul ionian face frecvent cadență pe treapta a doua, schema formulei melodice de încheiere fiind, de regulă, a unui *tetracord doric*, de unde denumirea de *cadență dorică*. Această cadență aparține unei gândiri pur modale și poate fi întâlnită în melodii ale repertoriului tradițional, cu structuri majore. În melodiile cu substrat pentatonic (*re-mi-sol-la-si*), cadența se realizează pe treapta a șasea a modului. Cînd pienul se menține în cadență ca sensibilă (sau se întilnește pe parcurs, fără a fi modificat), cadența se numește *eolică*, întrucît se mențin caracteristicile eolianului. Atunci cînd pienul devine sensibilă descendentă (pentru *mi*), cadența se numește *frigică*, întrucît aduce caracteristicile *modului frigian*. O asemenea structură este frecventă în Bucovina și sudul Transilvaniei.

Modul mixolidian poate cadența pe treapta a doua, *cadență dorică*, sau, cînd melodia are substrat pentatonic, poate cadența pe treapta a șasea, *frigic*; *cadența eolică* pe această treaptă este întilnită mai rar.

Acusticul 2, cunoscut și ca *major melodic*, poate cadența și el pe treapta a doua. După caracteristicile formulei de cadență, aceasta poate fi *istică* sau *frigică*.

Melodiile în modul dorian aparțin unei gândiri modale, cu cadența specifică dorianului. Mai rar, melodii din Moldova și Muntenia, avînd treapta a cincea mobilă, fac cadență *istică*.

Melodiile în eolian fac pe treapta întâia a modului cadență : *frigică* și *istică*.

Melodiile modului frigic, în afară de cadența specifică, prin mobilitatea treptei a cincea pot cadența *locric*. Exemplele găsite de muzicologi, și care aparțin acestei categorii, au substrat pentatonic.

Melodiile care au la bază modul istic, fac frecvent cadență *locrică*.

Din cele arătate pînă în prezent, ne-am putut da seama cît de variat este, din punct de vedere al materialului sonor, folclorul românesc. Scărilor, ca reducere la unitate a sunetelor din cuprinsul unei melodii, sînt universale. Organizarea formulelor melodice, în strînsă legătură cu tiparul de vers, va da însă o configurație specifică melodiei, fapt ce ține de caracterul național al muzicii populare.

Bibliografie

1. Brăiloiu, C., *O problemă de tonalitate, Metabolul pentatonic*, Opere, I, Ed. Muzicală, București, 1967, p. 285—304.
2. Idem, *Despre o melodie rusă*, Opere, I, Op. cit., p. 305—400.
3. Breazul, G., *Idei curente în cercetarea cîntecului popular*, Moduri prepentatonice și pentatonice, Studii de muzicologie, I, București, 1966 și în *Pagini din istoria muzicii românești*, Ediție îngrijită și prefătată de Gh. Ciobanu, Ed. Muzicală, București, 1981.

4. Idem, *Muzica oltenescă*, C., Modurile prepentatonice și pentatonice oltenesti în comparație cu cele aflate în muzica ținuturilor românești învecinate (Muntenia, Transilvania, Banatul), în *Pagini...* V, op. cit., p. 256—294.
5. Idem, *Patrium Carmen*, contribuții la studiul muzicii românești, Melos, Scrisul românesc, Craiova, 1941.
6. Idem, *Colinde*, București, 1938.
7. Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke, Herausgegeben von D. Dille, Editio Musica Budapest, 1966.
8. Idem, *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*, Ethnomusikologische Schriften, Faksimile-Nachdrucke, Herausgegeben von D. Dille, Editio Musica, Budapest, 1967.
9. Idem, *Melodien der Rumänischen Colinde*, Ethnomusikologische Schriften, Faksimile-Nachdrucke, Herausgegeben von D. Dille, Editio Musica Budapest, 1968.
10. Bucescu, F., Ciubotaru, S., Birleanu, V., *Bătrâneasca, Doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăușilor*, Caietele Arhivei de folclor, Universitatea „Al. I. Cuza”, Institutul de lingvistică, istorie literară și folclor, Iași, 1979.
11. Ciobanu, Gh., *Istoricul clasificării modurilor*, *Muzica* 4 (1954), nr. 3—4.
12. Idem, *Criteriul istoric în clasificarea modurilor populare*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, I, Ed. Muzicală, București, 1974, p. 65—74.
13. Idem, *Modurile cromatice în muzica populară românească*, R.E.F. 11, (1966), nr. 4 și în Studii de etnomuzicologie... op. cit., p. 74—82.
14. Idem, *Despre așa-numita gamă țigănească*, R.E.F. IV (1959), nr. 1—2 și în Studii de etnomuzicologie... op. cit., p. 83—104.
15. Comișel, Em., *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967.
16. Idem, *Folclorul copiilor*, Ed. Muzicală, București, 1982.
17. Drăgoi, S. V., *303 colinde*, Scrisul românesc, Craiova, 1925.
18. Idem, *Monografia muzicală a comunei Belinț*, 90 melodii cu texte, culese, notate și explicate, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, F. A.
18. Idem, *85 jocuri (dansuri) în Supliment la metoda de vioară an. I*, 1946.
19. Husti. I., *Criteriile clasificării modurilor populare*, *Lucrări de muzicologie*, Cluj, 1965.
20. Mîrza, T., *Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc*, Studii de muzicologie, II, Ed. Muzicală, București 1966, p. 85—108.
21. Nicola, I., Mîrza, T., Szenik, I., *Curs de folclor muzical*, partea I, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1963.
22. Prichici, C., Nicolăescu, V. D., *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, Ed. Muzicală, București, 1963.
23. Sulișteanu, G., *Din strigătele muncitorilor, meșteșugarilor, vînzătorilor, distribuitorilor ambulanți*, R.E.F. 5, (1960), nr. 1—2, p. 75—113.
24. Vulpesu, M., *Teatrul țărănesc al Vicleimului, Irozii, Păpușile, Scaloianu și Paparudele*, București, 1941.
25. Vulpian, D., *Musica populară. Balade, colinde, doine și idyle*, voce și piano, Edițiunea culegătorului, 1886.
26. Idem, *Musica populară*, vol. II, *Horele noastre*, Edițiunea culegătorului, 1, 1891.
27. Wiora, W., *Alter als die Pentatonik*, *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapesta, 1956.

D. FORMA ARHITECTONICĂ

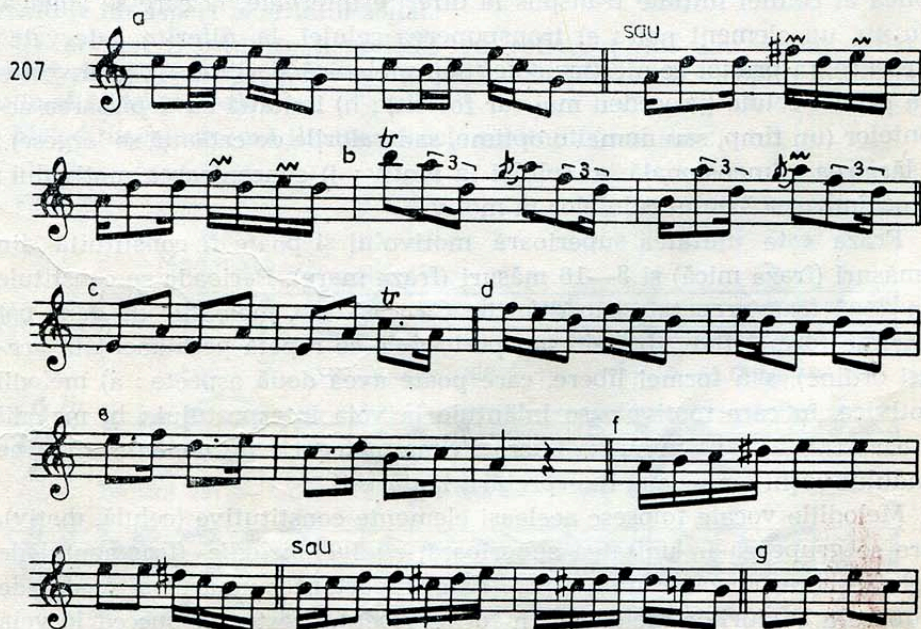
În muzică, există feluri diferite de a realiza un discurs muzical, distribuind într-un anumit fel mijloacele de expresie; în muzica nescrisă (care nu face uz de notația muzicală pentru fixarea acesteia), modalitățile de organizare sînt diferite, fiind în legătură și cu funcția pe care muzica respectivă o are în viața unei colectivități și cu modul de interpretare — vocal sau instrumental, individual sau în grup. Nu se poate face o demarcație strictă între modalitățile de realizare, întrucît elementele de bază ale discursului muzical (*motive, celule, subcelule*) pot fi întîlnite și utilizate în același mod și în cîntarea în grup și în cea individuală, în cea vocală și instrumentală (cu diferențele specifice posibilităților tehnice), organizate după anumite legi. Discursul muzical se poate desfășura liber, improvizația stînd la baza realizării, sau respectînd anumite legi, elementele muzicale revenind în aceeași ordine; aceste două modalități de realizare sînt comune tuturor popoarelor, dar ponderea lor diferă. Raportul tradiție-inovație este, de asemenea, diferit, rolul individului-creator putînd fi mai mare în realizarea liberă. Limbajul muzical, elementele sale de expresie sînt utilizate după legi și procedee de alcătuire a discursului muzical, stabilite în practică, pentru exteriorizarea unui conținut. Elementele de bază — *subcelule, celule, motive* — se organizează în fraze, perioade muzicale, folosind procedee de creație ca: *repetarea identică sau variată, secvențarea la diferite intervale, recurența, imbinată uneori cu procedeul „în oglindă”, lărgirea ritmico-melodică* (de la celulă la motiv, de la motiv la frază), *concentrarea* (de la frază la motiv, de la motiv la celulă), *imitația cu deplasarea accentelor* (cu un timp sau o jumătate), *schimbarea locului elementelor* (a celulelor în cadrul motivului, al motivelor în cadrul frazei); procedeele enumerate se pot combina (de pildă inversarea motivelor, cu transpoziția); în melodiile legate de text — și unde versul determină o anumită dimensiune a arcului melodic — acesta poate fi lărgit prin adăugarea unor silabe (interjecții sau sub formă de refren); altele, forma melodiei se lărgeste, prin repetarea unor rînduri sub formă de refren, variate sau nu.

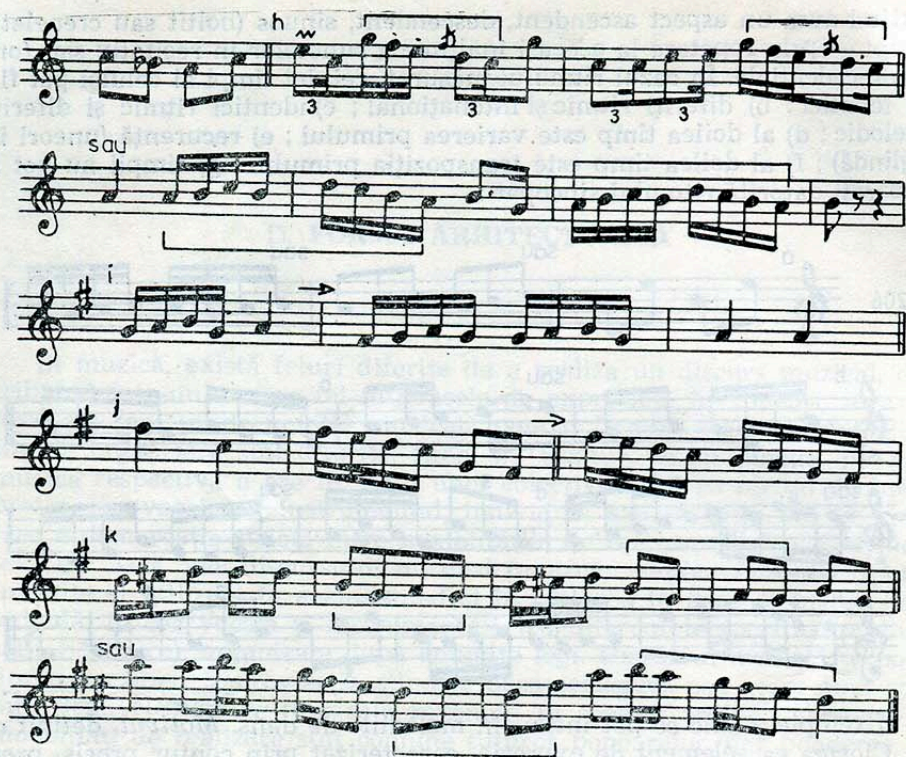
Elementele de bază ale melodiei sînt, cum am mai arătat, *celula și motivul*. Celula corespunde, de obicei — în melodiile vocale — unei perechi de silabe, iar în cele de dans unui timp; în melodiile mai dezvoltate sau mai ornamentate, aceasta poate fi divizată în subcelule. Celula, asociată cu altele, sau repetată, dă motivul muzical; prin diferite varieri, repetări, schimbări de poziție dă naștere unor motive înrudite. În melodiile instrumentale în care ritmul este liber, celulele și motivele sînt determinate tot de secvențare, repetare — întreruperea mersului treptat,

putînd avea un aspect ascendent, descendent, sinuos (boltit sau crenelat), drept — prin repetare la aceeași înălțime a sunetelor în recitativ sau formule cadențiale. În cazul ritmului măsurat, cei doi timpi ai celei pot fi : a) identici ; b) diferiți ritmic și intonațional ; c) identici ritmic și diferiți melodic ; d) al doilea timp este varierea primului ; e) recurență (uneori în oglindă) ; f) al doilea timp este transpoziția primului ; g) timpii nu pot fi separați datorită ritmului sincopat :



Exemplele date se pot întîlni în melodiile de dans. *Motivul*, definit de T. Ciortea ca „element de expresie, caracterizat prin contur precis, pregnanță ritmică și melodică” — este alcătuit, de obicei, din două celule ; în cîntecele vocale, acesta ar corespunde unei dipodii. În muzica instrumentală de dans, celulele motivului se pot, la rîndul lor, combina divers, folosînd procedeele enumerate :





adică celulele motivului pot fi : a) identice ; b) variate ; c) repetarea primei celule cu modificarea sunetului de cadență ; d) repetarea timpului al doilea al celulei inițiale transpus la diferite intervale, la care se adaugă, sau nu, un element nou ; e) transpunerea celulei la diferite intervale ; f) recurența primei celule (melodică sau melodică și ritmică) ; g) inversarea primei celule (procedeu mai rar folosit) ; h) imitația cu deplasarea accentelor (un timp, sau numai o optime, sau valorile de cadență se largesc) ; i) lărgirea dimensională a celulei la motiv ; j) concentrarea motivului ; k) schimbarea locului celulelor în motiv :

Fraza este unitatea superioară motivului și poate fi constituită din 4 măsuri (fraza mică) și 8—16 măsuri (fraza mare). Perioada se constituie din două fraze, repetate sau diferite. Ca realizare, melodiile de dans pot aparține forme fixe, (frazele sau perioadele se repetă permanent în aceeași ordine), sau forme libere, care poate avea două aspecte : a) melodii motivice, în care motivele se înlanțuie la voia interpretului ; b) melodii în care frazele sînt minuite liber. Prima categorie de melodii aparține fondului vechi iar a doua interpretării lăutărești.

Melodiile vocale folosesc aceleași elemente constitutive (celulă, motiv), care se grupează în unitatea superioară, *rîndul melodic* (fragmentul de melodie corespunzător unui vers). Este important numărul și modul de grupare a rîndurilor melodice. În forma *liberă*, acestea se succed la voia

interpretului, numărul lor fiind variabil. Dacă notăm cu o literă mare a alfabetului rîndul melodic, atunci în forma liberă putem avea: ABCDEABBACDE, sau ABCDEBA ș.a.m.d.

Forma liberă poate fi întîlnită în : unele dansuri, melodii instrumentale aparținînd repertoriului păstoresc, doine, balade, bocete ; un rol important în realizarea acestora îl au formulele me'odice (corespondentul motivului), care pot fi inițiale, mediane și finale.

În forma fixă, rîndurile melodice se succed permanent în aceeași ordine, formînd *strofa melodică* ; forma fixă se întîlnește în majoritatea cazurilor.

Rîndurile melodice se pot înlănțui prin :

- repetare identică sau variată melodic, ritmic, sau melodic și ritmic ;
- transpunere la diferite intervale ;
- succesiune de rînduri melodice diferite.

După conținutul rîndurilor melodice, se cunosc următoarele tipuri de strofă :

- tip primar (un singur rînd melodic transpus, variat) ;
- tip binar (două rînduri diferite în conținut, înlănțuite variat) AB ; AAB ; ABA ; ABBA ; etc.
- tip ternar (trei rînduri diferite în conținut, ABC, înlănțuite variat (AABC ; ABCB ; AABBC etc.) ;
- tip patrat (patru rînduri melodice diferite în conținut, ABCD, înlănțuite variat — AABCD ; ABCDB ;
- strofă cu mai mult de patru rînduri melodice diferite, mai rar întîlnită.

În melodiile strofice poate exista o oprire principală, similară semica-denței, care grupează melodiile simetric (AB, BA ; ABC, BBC), sau asimetrie (A, BC ; AB, C). Este important pe ce treaptă a modului se cadencează la cezura, precum și locul acesteia în melodie, deoarece constituie un aspect al stilului zonal.

Uneori pot fi întîlnite și melodii cu refren (unul sau două) ABrf, ArfBrf, Arf₁Brf₂ etc., locul acestuia putînd fi diferit : la început, la mijloc sau la sfîrșitul melodiei.

Melodiile ce urmează ilustrează cele susținute mai sus :

Fa 3748.

Giștești — Ilfov

Moderato

208

Foa- ie ver — de vi- o - rea,

De-s-ar vin — de dra-gos-tea, — Aș da bo — ii —

și va-ca Of, Of, Of Și-aș cum-pă — ra — dra-gos-tea, Of.

209 $\text{♩} = 138$

B. Bartók, *Incursiuni asupra cîntecului popular*, E.S.P.L.A., 1956, nr. 61).

Fgr. 11404

210 Moderato

î Cîn-tă cu - cu-n foi de nuc — măi

ai Cîn-tă cu-cu-n foi de nuc —

Vi - ne vre - mea — să mă — duc

Fgr. 3722 a.

Giștești — Ilfov

211 $\text{♩} = 86$

Și-o fo - i - tă trei lă - mî - î

Și-o fo - i - tă trei lă - mîi — mă

Trei lă - mîi și trei gu - tu — î,

Trei lă - mîi — și trei gu - tui — mă.

Allegretto

212



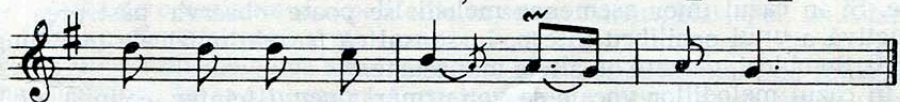
Foa-ie ver - de Ș-un mo - ho - ru



Foa - ie ver - de Ș-un mo - hor

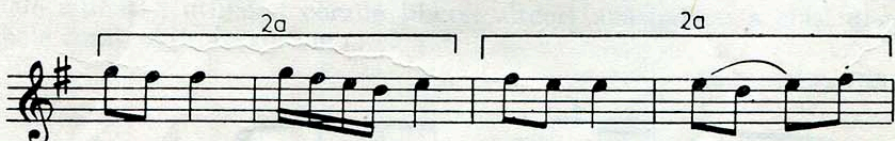
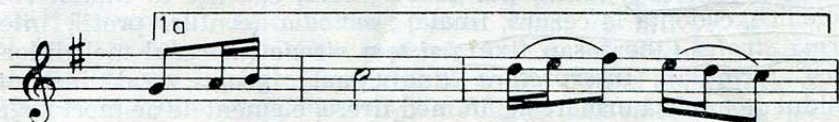


Foa - le ver - de Ș-un mo - ho - ru Of



Ș-a - o - leo pu - iu - le mor, mă

212 a



Dar nu interesează numai numărul și înălțuirea rîndurilor melodice, ci și structura acestora. Ca și rîndurile melodice, formulele se pot înălțui variat : repetat, transpus, diferit.

Din cele expuse, se poate constata varietatea formelor arhitectonice și a procesului de construire a melodiilor. Studiul formei arhitectonice, coroborat cu cel al altor mijloace de expresie, ne înlesnește cunoașterea trăsăturilor caracteristice ale stilurilor zonale și ale specificului național.

În analizarea formelor libere se va ține cont de originea vocală sau instrumentală a melodiei. În cazul melodiilor vocale, versul va determina lungimea rîndului melodic, care va trebui analizat în concordanță cu textul. În cazul baladelor, este suficientă analiza rîndurilor melodice, iar în cazul doinelor, care conțin recitative, se vor urmări : formulele inițiale, mediane și finale, treptele de recitare, cadențările interioare și finale. La melodiile instrumentale, analiza se va face pe motive melodice (care pot fi variate, transpuse identic sau variat etc.), în alcătuirea frazelor muzicale. Și în cazul unor asemenea melodii se poate observa păstrarea instinctivă a unui echilibru intern, în sensul că frazele muzicale mai lungi vor fi, de obicei, urmate de altele mai scurte.

În cazul melodiilor vocale se vor urmări : genul (cîntec, colindă etc.) ; versificație (nr. de silabe, catalectic sau acatalectic etc.) ; tema poetică (lirică, epică etc.) ; materialul sonor (scară, cadențe la finalul rîndurilor melodice, cadența la cezura, finala) ; melodia (contur, profil, intervale) ; forma strofei (liberă sau fixă) ; sistem ritmic (în cazul melodiilor izoritmice, formula) ; interpretare (individuală, grup, vocal, instrumental). Ghidul de analiză urmărește, în mod firesc, elementele de morfologie.

E. POLIFONIE ȘI ARMONIE POPULARĂ

Folclorul românesc este, în general, interpretat *monodic*. Totuși, nu-i este străină interpretarea polifonică și chiar armonică. Bineînțeles că nu este vorba de o armonie și o polifonie în sens restrâns, clasic, ci, unul larg : de folosire concomitentă a mai multor voci sau instrumente, de suprapunere a unor linii melodice sau a pedalei, în cazul polifoniei ; de folosire a unor acorduri, în cazul armoniei, deși acestea au evoluat cu timpul. Vorbind de polifonie și armonie în folclorul românesc, va trebui să facem distincție între ceea ce practică, în mod obișnuit, țărani și ceea ce practică muzicanții profesioniști, adică lăutarii ; vom vedea că între aceste două categorii de interpreți nu există o ruptură în ceea ce privește procedeele tehnice utilizate, cele întâlnite în rîndul țărănilor putînd fi întâlnite și la lăutari ; pe aceștia din urmă, meseria i-a obligat însă să-și îmbogățească mijloacele de expresie. Ne vom referi pe rînd la cele două categorii.

ELEMENTE DE POLIFONIE ȘI ARMONIE ÎNTÎLNITE ÎN PRACTICA ȚĂRANILOR

Se pare că cele mai vechi rudimente de polifonie — cîntarea unei melodii deasupra unui ison (pedală) neschimbat — aparțin unor instrumente, în primul rînd cimpoiului și fluierului îngemănat ; cimpoiul este menționat în lumea geto-tracică încă de la începutul sec. al IV-lea e.n. ; chiar dacă la poporul român este semnat abia în sec. al XV-lea. Prin urmare, instrumentul s-a găsit în practica poporului român încă de la formarea sa ; la vechii greci este menționat *diaulosul* (dar cîntarea la două fluieri cu găuri, cum se poate întîlni și la noi, trebuie să fi avut și o formă *premergătoare*, cea a fluierului cu un ison simplu, fără sau cu posibilitatea de variere a pedalei. Imitînd acest ison instrumental, unii interpreți la fluier sau caval folosesc acel ison gutural „ciobănește“, cel mai adesea neschimbat, dar pe care unii interpreți îl mai și schimbă, după inflexiunile modale ale melodiei ; această tehnică de interpretare este, totodată, și un semn de virtuozitate a interpretului ; violoniștii din Bihor — după cum reiese din transcrierile amănunțite făcute de Bartók — utilizează pedale ritmate ; utilizînd corzile libere, alteleori apăsînd cu același deget ambele corzi, obțin o polifonie :

Drăgești — Bihor

213





Fenomenul mai poate fi observat și în Banat și Alba. Am văzut, de asemenea, că unele instrumente cu coarde — cum este țitera — au corzi care vibrează în gol, dând astfel niște pedale (în transcrierile aceluiași autor).

Este de reținut că isonul apare și în practica vocală ; în cîntecul ceremonial funebru „de petrecut” din Banat, interpretat antifonic, fiecare grup prelungește cadența finală, în timp ce celălalt reia melodia ; în felul acesta, melodia se desfășoară din cînd în cînd pe o pedală. Tot în repertoriul ocazional, de data aceasta în colinde, interpretate antifonic, în Transilvania și Muntenia se poate vorbi de un moment polifonic care rezultă din intrarea unui grup înainte de terminarea melodiei pe care o execută grupul anterior.

DE PETRECUT

Borlovenii Vechi — Bozovici

214 *Parlando rubato*

Dar tu ște-ai ză-bo-vi-tu-se

Dar tu se ște-ai ză-bo-vi-tu

Dar tu se ște-ai ză-bo-vi-tu ai

Dar tu se ște-ai ză-bo-vi

Dar tu se n-ai în flo-ri-tu, ie

tu

♩ = 264

215

Cam pe du - pá co - drii ver.- zi

Detailed description: This system shows the first line of music for 'Chijosa de Sus'. It consists of a treble and a bass staff, both in G major (one sharp). The tempo is marked as quarter note = 264. The melody is in the treble staff, and the lyrics are written below the notes. The lyrics are 'Cam pe du - pá co - drii ver.- zi'.

D-ar — vu — nel cu frun — za la — tă

Detailed description: This system shows the second line of music. The melody continues in the treble staff. The lyrics are 'D-ar — vu — nel cu frun — za la — tă'.

Pa-re soa - re ră - să rit etc.

Pa-re soa - re ră - să - ri - tu.

Detailed description: This system shows the third line of music. The melody continues in the treble staff. The lyrics are 'Pa-re soa - re ră - să rit etc.' and 'Pa-re soa - re ră - să - ri - tu.'.

În afară de ison — folosit după cum vom vedea și de lăutari — practica populară mai oferă și alt rudiment de polifonie, *eterofonia*, mai evidentă și mai clară în cazul interpretării concomitente a unei melodii de către voce și instrument, de pildă fluierul. În acest fel este interpretat, adesea, bocetul în Bucovina :

BOCET

Bucovina — culeg. C. Brăiloiu

216

Fluier

Detailed description: This system shows the musical notation for a 'Bocet' piece. It consists of a treble and a bass staff, both in G major (one sharp). The melody is in the treble staff, and the lyrics are written below the notes. The lyrics are 'Fluier' and 'Fluier'.

Fluier

Voce

Dra-gă (a) mea mă-mu-ță, dra-gă n

Dra-gă mea mă-mu-ță, dra-gă n

Dzi-ua ai, ai gră-it cu mi-ne n

Dzi ua ai gră-it cu mi-ne.

Disonanțele care se produc, din cauza întârzierii sau anticipării fragmentului melodic, ca și al variațiilor care au loc, nu deranjează, din cauza timbrurilor diferite. O eterofonie interesantă se obține și în cazul *descîntecelor* sau *descîntăturilor* bihorene sau a *tipăriturilor* oșenești, în care strigăturile jocului sînt cîntate pe melodia simplificată a celei instrumentale.

Ne ocupăm aici doar de polifonia întîlnită în dialectul muzical daco-român, căci la aromâni, în cîntarea vocală se poate întîlni polifonie, dar aceasta constituie o altă problemă.

În cîntarea țărănească, Banatul ne oferă un „cîntec acompaniat armoniic” — cum l-a numit N. Ursu sau „acompaniat vocal” (E. Cernea). Aceasta constă în : un solist sau o solistă cîntă melodia, iar grupul punctează, prin acompaniere, treptele mai importante ale melodiei. S-au găsit și cazuri în care întregul grup începe să cînte la unison cu solistul și

numai apoi se separă. De obicei, grupul punctează prin acompaniament treptele întâi, a patra, a doua și a cincea, când melodia se încheie pe treapta a doua. Dacă uneori acompanierea este simplă, alteori apar ornamentări sau chiar contramelodii. Tăranii recunosc că nu toate melodiile se pretează la acest fel de cîntare; s-a observat că melodiile sînt structurate pe paralelismul major-minor. Se pare că originea acestui fel de cîntare este în cîntarea corală armonică (primele coruri s-au înființat în Banat de pe la mijlocul sec. al XIX-lea) și nu constituie o influență a cîntării sîrbești, de care se deosebește.

Bartók a cules din Sinnicolaul Mare și din cîteva sate învecinate cca 20 cîntece în acest stil armonic, însă doar la două voci. Din anul 1910, cînd a cules el, și pînă în anul 1954—1955, cînd s-a urmărit special această problemă, s-a ajuns la trei voci: Valea Almăjului (jud. Caraș-Severin). În aceasta vedem o evoluție a stilului:

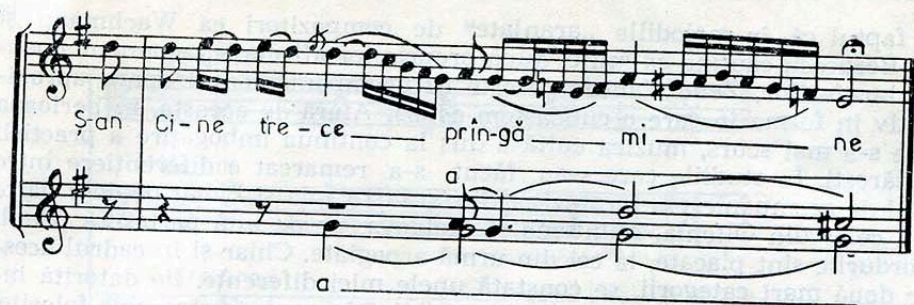
Rudovic — Caraș-Severin

218

Ai Ci - ne m-a-u - de pră mi - ne

ai de pră mi - ne

Ș-an Ci - ne tre - ce pr - în - gă mi - ne

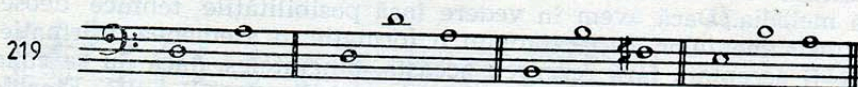


ARMONIA ȘI POLIFONIA FOLOSITE DE LĂUTARI

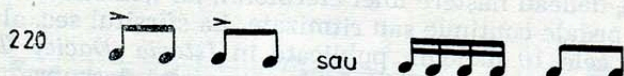
Pînă aproape de zilele noastre, armonia și polifonia tarafurilor nu a fost studiată. Bartók înregistrase și transcrisese, încă din anul 1910, unele mici tarafuri, iar între anii 1923 și anul 1934 publicase unele dintre aceste „partituri“, dar nu le-a comentat niciodată. La începutul secolului trecut se afirma că muzicanții români nu cîntă niciodată armonic, ci toți execută melodia. Dacă avem în vedere însă posibilitățile tehnice deosebite ale instrumentelor care compun o formație, o asemenea afirmație nu poate fi acceptată fără rezerve; aceasta, bineînțeles, dacă nu se concepe armonia și polifonia în sensul strict al celei din creația cultă. Eterofonia și pedalele, practicate și în muzica țărănească, se întîlnesc, în orice caz, încă înaintea sec. al XIX-lea. Astfel, în formația descrisă în 1633 de către călugărul italian Nicolo Barsi, „violini, sordelini, piffari, tamburi, col-lascioni con tre cordi“ (viori — prima mențiune a instrumentului, cim-poaie, fluiere cu ancii, tobe și tambure), instrumentele, chiar cîntînd melodia împreună, dădeau naștere unei eterofonii, iar „bîzoaiele“ cimpoaielor și tobele, unor pedale continue sau ritmizate. La sfîrșitul sec. al XVIII-lea, Sulzer, printre cele 10 melodii publicate în *Istoria Daciei Transalpine* publică și un *briu valah*, a cărui melodie este scrisă deasupra unei pedale de cvartă, indicînd o practică curentă la acea vreme. Pornind de la aceste două elemente existente, se vor asimila treptat și unele elemente de armonie, iar ocaziile de a lua contact cu aceasta n-au lipsit; la începutul sec. al XIX-lea exista practica, atunci cînd trupele străine de operă ne vizitau țara, de a se înlocui instrumentiștii lipsă cu lăutari, care, cu ușurința lor de a asimila noul, au preluat, firește și elemente din muzica armonică occidentală. Ne este cunoscut și faptul că în 1830 domnitorul Suțu a înființat o orchestră de țigani, care executa cu succes piese ale compozitorilor europeni. Această experiență a unora dintre lăutarii orășeni a făcut ca în tarafurile orășene să se introducă, cu timpul, înlănțuirile de acorduri, deci o armonie în sensul modern al cuvîntului. Contactul lăutarilor din Transilvania cu muzica occidentală pare să fi fost mai vechi, căci cercetătorii au distins, în felul de armonizare al acestora, elemente care îi apropie de muzica savantă a secolelor XVII și XVIII. Cu toate acestea, Liszt, care a vizitat Principatele Române între anii 1846—1847, ascultînd lăutarii români, afirmă că acompaniamentul lor se reduce la o pedală continuă pe tonică; aceasta, datorită faptului că pentru urechea unui occidental armonia existentă în acompaniamentul tarafurilor era insesizabilă, deși exista. Afirmația lui Liszt este contrazisă

de faptul că, în melodiile „aranjate“ de compozitori ca Wachmann și Al. Berdescu căutînd să imite, după propria lor afirmație, acompaniamentul tarafurilor, Zeno Vancea găsește că acompaniamentul apare aproximativ în forma în care o cunoaștem astăzi. Afară de aceasta, în perioada care s-a mai scurs, muzica cultă a dus la continua îmbogățire a practicii lăutărești. În studiile care s-au făcut, s-a remarcat o diferențiere între felul de acompaniere a tarafurilor din Transilvania și Banat pe de o parte și a celor din Oltenia, Muntenia și Moldova, pe de altă parte. La primii acordurile sînt placate, la cei din urmă arpeggiate. Chiar și în cadrul acestor două mari categorii, se constată unele mici diferențe, fie datorită instrumentelor care acompaniază, fie modului în care acestea sînt folosite.

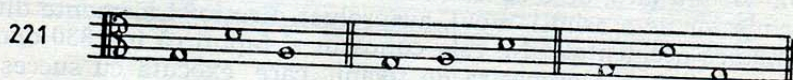
Polifonia și armonia tarafurilor din Transilvania și Banat. În mare, distingem în zona menționată, pe de o parte Transilvania și pe de altă Banatul, din pricina unor mici diferențe. În Maramureș, formația frecvent întilnită, tipică, a fost, pînă nu de mult, cea alcătuită din vioară și zongoră (chitară). Spre deosebire de chitara „cobzită“ din Oltenia, cea maramureșeană a avut pînă către 1950 doar două corzi, acordate : *re-la* ; mai tîrziu au apărut și alte acordaje :



B. Bartok n-a întilnit în culegerile sale decît zongora cu două strune, dovadă că celelalte acordaje sînt mai noi. Strunele zongorei, ținută vertical, nu erau călcate cu degetele, ceea ce făcea ca acompaniamentul să fie o pedală dublă sau triplă ritmată, formulele ritmice fiind :



Formațiile din estul Transilvaniei sînt alcătuite din : ceteră (vioară), braci (violă) și gordună (bas). Principalul instrument de acompaniere este aici *braciul*, sau *contra* — acordat astfel,



care prezintă următoarele particularități : călușul este tăiat drept, cele trei corzi se află la aceeași înălțime, putîndu-se trage cu arcușul pe toate o dată, sunetele acordului avînd intensitate constantă. Acordurile executate poartă denumirea de *hang*, *ton* și *acord* ; acordurile majore sînt denumite *dur* sau *întreg*, cele minore *mol* ; în cazul utilizării *acordului de septimă* (jumătate), se adaugă denumirea fundamentalei în care se rezolvă (*jumătate de c* este acordul major cu septimă construit pe sol, treapta a cincea a lui Do major, în care se rezolvă) ; acordurile în stare directă sînt *tonul jos întreg*, cele în răsturnarea I *tonul jumătate jos*, cele în răsturnarea a II-a *tonul sus întreg*. Baza gîndirii armonice o constituie succesiunea de acorduri ; se remarcă predominanța utilizării acordurilor ma-

jore, deși se întâlnesc și acorduri minore și micșorate. Acordurile obișnuite sînt :

222

Pe Mureș

Năsăud

Către Arad

În primul caz avem numai acorduri majore, în cel de-al doilea patru acorduri majore și unul minor, iar în al treilea, toate acordurile sînt majore, în stare directă sau în răsturnări. Lăutarii de oraș au adoptat pentru acompaniament cuplul vioară — violă, numite *contrabraci* și *braci*, grup ce se utiliza în secolul trecut, în orchestrele maghiare, în special de cafenea, ce executau și alte genuri decît muzică populară. Cei doi instrumentiști își cunosc rolul pe care-l au în cadrul acordului, practica stabilind un anumit cod. Gorduna, avînd acordajul sol₁, re₂, sol₂, (în sistem italian), are rolul de a completa, adesea, acordurile în răsturnări, dublînd fundamenta'ele. Din acordurile specificate mai sus s-a putut deduce că cele mai multe sînt majore, unele exclusiv majore, indiferent că melodia este majoră sau minoră, diatonică sau cromatică. Înlanțuirea acordurilor se face funcțional dar, adesea, urmărind punctele principale ale liniei melodice. Cu toată armonia incontestabilă, funcția acompaniamentului este ritmică. În centrul Transilvaniei formula ritmică folosită este :

223 Braci

sau

223^a Gordună

Pînă prin 1950 nu se acompaniau melodiile de cîntec în *parlando-rubato*, ci numai cele în mișcare de dans. În Năsăud s-au putut identifica următoarele formule ritmice :

a) *mereu sau lung*

braci
gordună

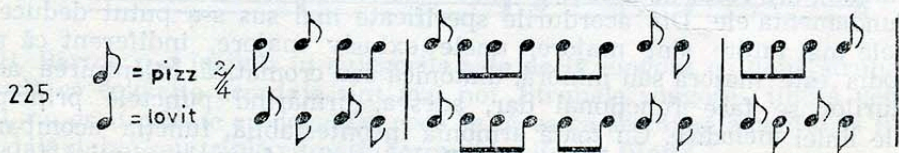
b) *rupt sau îndărăt*
(*țîitură nemțească*)

braci
gordună

c) scurt sau îndărăt



Banatul, și în bună măsură Aradul, prezintă unele trăsături specifice în raport cu centrul și nord-estul Transilvaniei. Aici, în loc de un singur braci, cu călușul tăiat, se folosesc două viori secunde (coantră) sau vioară secundă și o violă (coantră și braci), care își împart atribuțiile; în timp ce unul cântă *fundamentală* și *cvinta acordului*, celălalt cântă *fundamentală* și *terța*, *terța* și *cvinta* sau *terța* și *septima*. Se întâmplă, uneori, ca cei doi contrași să interpreteze diferit melodia din punct de vedere armonic, dând naștere unor inevitabile disonanțe. În aceste părți, contrașii își permit, uneori, să dubleze melodia, sau să creeze contramelodii. Broanca sau gorduna (basul) primește o utilizare cu totul aparte: cu degetul arătător al mâinii stîngi, sau cu un „piscălu”, se ciupește *coarda re*, iar cu o baghetă de lemn (bîț de bătut) sau cu arcușul se lovesc concomitent corzile *sol* și *la*. Ritmic, rezultă:



Uneori, instrumentul este răsucit cu 180° și percutat cu arcușul sau *bîțul de bătut*. Acest mod de folosire dă și o sonoritate aparte. Din punct

de vedere ritmic, Banatul cunoaște două maniere: rar



tru melodiile doinite și des sau



mărunt pentru melodiile

în mișcare regulată. Polifonia este mai puțin utilizată, ea apărînd în cazul tendinței de creare a unor contramelodii de către vioara secundă și violă.

Polifonia și armonia lăutarilor folosită în Muntenia, Oltenia și Moldova. În Oltenia, formațiile lăutărești folosesc ca instrumente acompaniatoare *chitara*, *țambalul* și *cobza*, acestea din urmă tot mai rar, iar în ultimul timp *acordeonul*. Ultimele trei se folosesc și în Muntenia și Moldova, așa că rămîne specifică tarafurilor oltenești doar *chitara*. În urmă cu 30—40 ani, *chitara* folosea cel mai frecvent 4 corzi, acordate în *Re major*. Interpreta olteancă trăgea cu pana peste toate corzile deodată. Chiar cînd melodia modula și *chitarista* se plasa la înălțimea noii tonalități, călca cu degetele pe toate corzile deodată, așa încît se obținea tot un acord major, indiferent dacă melodia — sau fragmentul melodic — era majoră sau mi-

noră, diatonică sau cromatică. Acum 30 de ani, acordajele întâlnite puteau fi :



Aceste triple sau cvadrupe pedale, bazate pe acorduri complete sau incomplete, erau continuu utilizate după formula :



Aceasta dovedește că funcția acompaniamentului era și mai este, în primul rînd, ritmică. Observația este valabilă și pentru Muntenia și pentru Moldova. În Muntenia instrumentele de acompaniament sînt *cobza*, *tambalul* și *acordeonul*. Aici totul este concretizat în formule ritmico-armonice denumite *țiituri*, care diferă după categoriile mari de dansuri, (hore, sirbe etc.) și după maniera de realizare a formei arhitectonice (fixă sau liberă). Ne vom referi la *țiiturile* cele mai frecvente. *Cobza* a folosit totdeauna acordajul *re, la, re, sol*. Din punct de vedere ritmic, *țiiturile* se deosebesc în : „de horă“, „de sirbă“, „de geamparale“, „de brîu pe șapte“, „de ca la Breaza“ ; pentru cîntece se folosește *țiitura* de horă sau de sirbă, după mișcarea piesei, iar pentru doine și balade s-a folosit, totdeauna, o formulă liberă, care crea doar un fundal sonor, deasupra căreia interpretul putea improviza după voie :

230

Țiitura de horă

Țiitura de sirbă

Țiitura de geamparale

Țiitura de brîu drept

Țiitura „Ca la Breaza“

Tambalul, în practica lăutarilor de țară, folosește două categorii de *țiituri* : *ciocanul* și *secunda*. Diferența dintre cele două *țiituri* constă în faptul că „ciocanul“ folosește valori de șaisprezecimi, este deci mai repede, pe cînd „secunda“, care caută să imite pianul, folosește valori de optimi, prin arpeggierea unor acorduri, sau cîntarea unor acorduri de cîte

două sunete. La rîndul lor, țîiturile „ciocan“ se împart în : de horă, de sirbă măruntă sau goană. Țîitura de horă folosește, ca și la cobză, din punct de vedere ritmic, valori de șaisprezecimi simple sau punctate. Pe această canava ritmică se plasează acordurile arpeggiate. Este demn de reținut faptul că pedala se întîlnește și aici, ținută de mîna stîngă, pe cînd treptele acordurilor sînt date cu ciocănelul de la mîna dreaptă :

231

Țîitura de sirbă se distinge prin folosirea trioletelor, substratul armonic fiind același și obținîndu-se la fel ca la horă :

232

Uneori, dar mult mai rar, în loc de triolete putem întîlni :

233

Goana sau țîitura măruntă se folosește la piese de tipul doină, baladă sau cîntece *molto rubato*. Aici pedala este marcată oarecum prin folosirea egală a celor două ciocănele ; de asemenea, la goană se renunță la acor-

durile arpeggiate, folosindu-se unele pasaje melodice mai scurte, sau, mai exact, umplind intervalele dintre note cu trepte de pasaj sau cromatisme :



Sub influența orașului, se folosește, uneori, o ritmică ternară :



Pentru *Geamparale* ca și pentru *Briu* și *Ca la Breaza* se folosesc unele Țiituri aparte din punct de vedere ritmic. Țiiturile *secundă* pot fi *melodice* și *armonice*. La *secundele melodice* se folosesc, din punct de vedere ritmic, optimele, iar acordurile sînt arpeggiate ; la *secundele armonice* apar cîte două sunete simultane :



Uneori, pasajele armonice sînt îmbinate cu pasaje melodice :



Secundele armonice nu sînt ținute decît de ȕambalagiii buni.

Acordeonul poate acompania — datorită posibilităților sale tehnice — atît în maniera cobzei și a ȕambalului (pe claviatură) cît și armonic, în care caz folosește acorduri de trei și patru sunete.

Ca instrument de acompaniament, *basul*, indiferent că este contrabas sau violoncel, intonează, de obicei, pe rînd, *tonica* și *dominanta*.

Toate țiiturile lăutărești, indiferent de instrumentul folosit, se concretizează în formule ritmico-armonice, pe care lăutarii le mînuiesc destul de liber. Din punct de vedere armonic, aceste formule pot fi construite pe acorduri majore, minore, mărite, micșorate, de septimă de dominantă, mică sau chiar micșorată. Acestea sînt folosite funcțional: I—IV—V—I, uneori lipsind treapta a patra sau fiind înlocuită cu treapta a doua, care urmează, adesea, treptei a V-a (relația V—IV—I nerecunoscută de armonia clasică). De reținut că în melodiile bazate pe paralelismul major-minor treptele a VII-a și a III-a capătă importanță mare, ceea ce dovedește că lăutarii țin cont în acompaniament de structura modală a piesei. În armonizările lor, lăutarii urmăresc doar în linii mari inflexiunile modale ale melodiei. Din această cauză apar numeroase disonanțe; alte explicații ale disonanțelor care apar sînt: utilizarea în acompaniament a altui mod decît în melodie; aplicarea stereotipă a unor țiituri, utilizarea stereotipă a unor înlănțuiri armonice; neschimbarea concomitentă a acordului de către instrumentele componente ale tarafului; interpretarea armonică diferită de către membrii formației a unor pasaje; folosirea pedalei. Disonanțele nu sînt pregătite, nici rezolvate, totuși, nu sînt supărătoare, din cauza timbrului diferit al instrumentelor. Moldova, în linii mari, utilizează același fel de acompaniament ca și Muntenia, din cauza circulației lăutarilor pe distanțe foarte mari. *Doba*, care se folosește aici în formații, nu face altceva decît să adauge o pedală ritmată. Polifonia este mai puțin utilizată și ea dovedește legătura cu practicile întîlnite în cîntarea țărănească. Am arătat că pedala este prezentă și în manierele de acompaniere ale lăutarilor; eterofonia rezultă din tendința pe care o au violoniștii de a cînta împreună cu soliștii vocali melodia. Uneori, la lăutarii din Cîmpia Dunării, există „bassii ostinati”:

Manea turcească

238

V I

Acordaj

V II



Deci, lăutarii, preluând practici mai vechi din cîntarea țărănească, au adăugat cîștigurile muzicii culte, armonia, folosind acordurile cu multă libertate. Cercetările au arătat că armonia a evoluat atît în mediul țărănesc (Banat) cît și în cel lăutăresc.

Bibliografie

- T. Alexandru, *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc, Folcloristică, organologie, muzicologie*, Studii vol. II, Ed. Muzicală, București, 1980, p. 22—116.
- Gh. Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, Ed. Muzicală, București, 1969.
- G. Habenicht, *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene*, R.E.F. 9, (1964), nr. 2, p. 159—173.
- P. Benteoiu, *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, Studii de muzicologie, I, Ed. Muzicală, București, 1965, p. 147—214.
- Tudor Jarda, *Tehnica intonării acordurilor la viola cu călușul drept, comparativ cu cuplul vioară, contrabraci-violă la lăutarii din Transilvania*. Lucrări de muzicologie, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1979, p. 257—274.
- B. Bartók, *Rumanian Folk Music*, I, Instrumental melodies, Edited by Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff, the Hague, 1967.

+ CATEGORII ALE FOLCLORULUI MUZICAL ROMÂNESC

CRITERII DE SISTEMATIZARE A CREAȚIEI POPULARE

Creația artistică populară a apărut și s-a dezvoltat în strinsă legătură cu viața, oglindind-o sub diferite aspecte, răspunzând unor necesități — inițial practice, apoi spirituale. În complexitatea sa, tezaurul artistic al poporului cuprinde creații în care sincretismul inițial al artelor se manifestă într-un grad înalt, muzica, dansul, poezia fiind îmbinate, în timp ce alte producții sînt desincretizate, sau sincretismul se manifestă parțial.

După domeniul artistic căruia le aparțin, creațiile populare se împart în : a) *literare* (proză, versuri — acestea din urmă cîntate sau recitate, aparținînd unor sisteme diferite de versificație, oglindind un conținut variat de viață) ; ca urmare ele aparțin genului liric, epic, dramatic ; apartenența literară are însemnătate, într-o oarecare măsură, în sistematizarea creațiilor în care muzica și textul sînt îmbinate ; b) *creații muzicale* — pur instrumentale, cîntate vocal sau însoțind dansul ; c) *creații coregrafice* — care pot fi studiate sub aspect cinetic — de către coregrafi — sau al îmbinării cu muzica, adesea și cu poezia ; d) *creații dramatice*, în care muzica joacă un rol mai puțin însemnat.

S-a mai observat că anumite creații sînt interpretate numai de femei sau numai de bărbați : nu pot fi văzuți bărbați interpretînd unele creații legate de ritualul funebru ; în mod obișnuit, femeile nu cîntă la fluier ; există dansuri jucate numai de bărbați sau numai de femei. Majoritatea repertoriului este însă cultivat de ambele sexe. De asemenea, există creații practicate numai de copii sau de maturi, și în mijlocul acestora remarcîndu-se preferința pentru un anumit repertoriu.

Pe de altă parte, modul de cîștigare al existenței : păstorit, agricultură, pescărit (acolo unde este cazul) dă naștere unui repertoriu adecvat ; unele creații îndeplinesc, în primul rînd, o anumită funcție, altele, ca text, reflectă o anumită mentalitate generată de ocupație sau imaginile poetice oglindesc mediul în care oamenii trăiesc și muncesc. Deci, repertoriul poate fi relativ diferențiat și în acest mod : pe categorii de vîrstă (copii, tineri, maturi, bătrîni), pe categorii de sex (femei, bărbați) sau repertoriul cultivat de ambele sexe, pe categorii de profesie.

Referindu-ne doar la creațiile muzicale, putem remarca diferențieri :

După modul de execuție : *vocale, instrumentale și vocal-instrumentale* ; dar nici acest criteriu nu este absolut ; melodii vocale, ca origine, pot fi cîntate instrumental, primind și unele caracteristici ce tîin de tehnica de execuție instrumentală ; alte melodii de vădită origine instrumentală, structura muzicală oglindind posibilitățile tehnice ale instrumentului, pot primi text. Execuția vocal-instrumentală aparține, în general, lăutarilor, modul de îmbinare voce-instrument fiind diferit în mediul țărănesc și cel lăutăresc. Anumite categorii, aparținînd unor genuri, se execută însă numai vocal-instrumental.

După maniera de interpretare putem remarca : *execuția individuală* (solistică) sau *în grup*; fiecare dintre aceste maniere, caracteristice unor genuri, punându-și amprenta asupra caracterului melodiilor și a modului de realizare. Cântarea în grup poate fi : la *unison*, *antifonică*, *eterofonică*, *polifonică*, *armonică*.

Creațiile populare se clasifică și după **conținutul tematic muzical**; menționăm, astfel, pe cea *lexicală*, *analitică*, *sistematică* (gramaticală), *tipologică*.

Creațiile artistice au avut și continuă să aibă, în multe situații, funcții precise : pentru purtătorul de folclor nu există ideea de „artă pentru artă”. Funcțiile pot fi : *rituală*, (magică), *utilitară*, *estetică* (din ce în ce mai mult), *distractivă*.

Creațiile populare se manifestă, întotdeauna, într-un anumit context (aspect remarcat încă la sfârșitul secolului al XVIII-lea de Sulzer); în trecut acest fapt era atât de important pentru om, încât pentru anumite creații nici nu se putea concepe interpretarea cu alte ocazii.

Deci, în delimitarea faptelor de folclor, un criteriu primordial este cel de natură funcțională. Astfel, ~~există~~ creații integrate unor obiceiuri și creații autonome din acest punct de vedere. În cadrul obiceiurilor și muncilor pot apărea, de multe ori, cîntece nerituale, care constituie și un repertoriu specializat (de exemplu, cîntecele epice și lirice de la nuntă sau din cadrul unor obiceiuri și munci de peste an). Cîntecele cu caracter ritual nu apar niciodată în afara obiceiului pe care îl reprezintă, chiar dacă uneori funcția devine preponderent ceremonială sau spectaculară. Distingem, deci, pe de o parte un repertoriu aparținînd *ciclului familial* (integrat ciclului general al vieții, al vîrstelor) și, pe de altă parte, un repertoriu aparținînd *muncilor* și *obiceiurilor* de peste an.

În ciclul familial includem *repertoriul nupțial* și *repertoriul funebru*. Repertoriul muncilor și obiceiurilor de peste an constă din genuri și specii integrate obiceiurilor de *primăvară-vară* și *iarnă*; generat de o ocupație străveche a poporului român, există și un repertoriu *păstoresc*.

Ciclul vieții omului cuprinde și repertorii specifice vîrstelor : al copiilor, al tinerilor, al vîrstnicilor (deși delimitările nu sînt stricte).

Alte categorii de creații nu sînt legate de prilejuri, dar sînt strîns legate de existența omului, reflectînd trăirile lui intime : *doina*, *cîntecul propriu-zis*, anumite *creații urbane*.

Un gen autonom, fără funcție rituală, dar necesitînd o ocazie (prezența unui public dispus să asculte), este *badala*. Printre manifestările complexe, vechi și cu caracter sincretic, necesitînd și anumite prilejuri, este *dansul*.



A. REPERTORIUL MUNCILOR ȘI OBICEIURILOR DE PESTE AN

SPECII MUZICALE FOLCLORICE INTEGRATE OBICEIURILOR DE PRIMĂVARĂ ȘI VARĂ

Numeroasele obiceiuri din ciclul de primăvară și vară marchează diferitele etape ale vieții rurale tradiționale, în care preocupările de bază sînt agricultura și creșterea animalelor. Ele păstrează, implicînd sau nu, manifestări artistice speciale, urme ale vechilor rituri de început de an nou¹, de fertilitate sau exprimă, într-o formă simbolică, bucuria pentru reînvierea naturii. Dacă astăzi aceste obiceiuri au o circulație restrînsă în cadrul zonelor folclorice, în trecut ele cunoșteau o arie mult mai largă de răspîndire, așa cum atestă unele informații, dintre care menționăm, în primul rînd, pe cele cuprinse în *Descriptio Moldaviae* de Dimitrie Cantemir; aflăm, de pildă, că *Drăgaica* și *Călușarii* se practica la începutul secolului al XVIII-lea și în Moldova, provincie în care astăzi nu se mai întîlnesc.

Unele dintre aceste obiceiuri sînt legate de o anumită dată (*Alimori*, *Cucii*, *Singeorzul*, *Armîndeni*, *Călușul*, *Drăgaica* etc.), altele se practică în funcție de necesitățile producției, de desfășurarea muncilor agricole (*Paparuda*, *Scaloianul*, *Cununa*). Cele mai multe dintre datini au o semnificație agrară: *Gurbanul*, *Alimori*, *Cucii*, *Plugarul* sau *Craiul nou* sau *Tînjaua*, *Lăzărelul*, *Paparuda*, *Scaloianul*, *Drăgaica*, *Cununa*, sau sînt legate de creșterea animalelor: *Arieșul* sau *Ruptul sterpelor* sau *Simbra oi-lor*; altele prezintă diverse semnificații: *Strigarea peste sat*, *Armîndeni*, *Hăulitul*, *Homanul*, *Lioara*, *Călușul*.

Pe un plan mai general, cercetările moderne desprind, în desfășurarea unor rituri de fertilitate, reminiscențe ale unor mentalități arhaice existente la un popor de agricultori cum erau geto-dacii; evoluția lumii vegetale era condiționată nu numai de matricea pămînteană, ci și de influența solară (8—156). Aceste imbinări de atribuții ale forțelor cu caracter *chthonian* (pămîntean) și *celest* (solar) pot fi urmărite, de exemplu, la *Caloian* (care mai poartă în unele variante și denumirea de „*Tata Soarelui*“) sau la *Căluș* (aspectele legate de cultul soarelui, simbolizate de anumite mișcări ale dansatorilor, se imbină cu cele de fertilitate).

Obiceiurile de primăvară și vară se transformă, de multe ori, în spectacole și petreceri populare, din care nu lipsesc muzica și jocul. Unele dintre ele, însă, păstrează anumite melodii cu sens ritual, ce sînt interpretate în momentele cele mai semnificative ale ceremonialului.

La acestea ne vom referi în continuare, pentru a marca locul și funcția muzicii în cadrul lor; o descriere a tuturor celorlalte obiceiuri, neîntîrînd în sfera cursului nostru.

¹ La noi, ca și la alte popoare, Anul Nou coincidea, pînă nu de mult, cu începutul primăverii; după o perioadă lungă, în care Anul Nou nu era același la diferitele popoare, în Europa Occidentală, oficial, începutul anului la 1 ianuarie se introduce abia în 1691, iar la noi abia în 1701.

Speciile folclorice muzicale sînt integrate obiceiurilor. 1) cu semnificație agrară: *Lăzărelul*, *Paparuda*, *Scaloianul*, *Drăgaica*, *Cununa de la seceriș*; 2) cu semnificații diverse: *Hăulitul*, *Homanul*, *Lioara*, *Călușul*.

1) **Lazărul**, în ciuda identității onomastice, nu are vreo filiație cu personajele omonime ale calendarului ortodox, iar obiceiul însuși nu are vreo semnificație religioasă, chiar dacă, uneori, se practică în Sîmbăta Floriilor. Există și nepotrivire între datele cînd se practică obiceiul, în locurile care-l mai păstrează: pe lângă Giurgiu, *Lăzărița* se face într-o zi de vineri a lunii aprilie, în sudul Teleormanului, *Lazăra* are loc în jurul datei de 1 martie, iar în Muscel sînt două sîmbete ale lui Lazăr. Suprapunerea obiceiului cu unele date din calendarul creștin reprezintă rezultatul unui compromis, prin care biserica ortodoxă a încercat să șteargă substratul „păgîn” al obiceiului și să-i dea o culoare presupus creștină. Prin forma de desfășurare, *Lazărul* prezintă unele asemănări cu *Colindul*, dar este practicat de fete, cu vîrste între 4—5 ani pînă la mărițiș, care merg din casă-n casă, uneori însoțite de femei vîrstnice, îndrumătoare. *Fetele cîntă*, iar în unele locuri joacă și chiuie pe o melodie anumită, ceremonială; ele sînt îmbrăcate în alb și poartă o panglică roșie în păr. La sfîrșitul cîntecului, ce conține și urări de bunăstare, primesc daruri din partea gospodarului. Denumirea obiceiului diferă: *Lazăr*, *Lazăra*, *Lăzărița*, *Lăzărică*, *Lăzărel* etc.

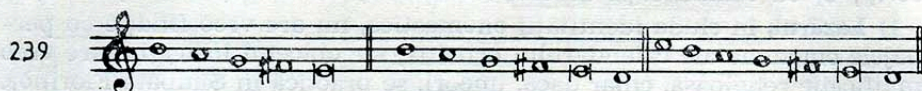
În cîntec apare un personaj — Lazăr — care pleacă la pădure să dea de mîncare oilor, însă aici cade din copac și moare; fetele (surorile lui) îl găsesc, îl plîng și-l scaldă în lapte dulce, pe care apoi îl aruncă. Față de această pieire absurdă a eroului, apare paradoxală funcția augurală, de urare a obiceiului în ansamblul său. Cereetătorii acestui interesant obicei fac o paralelă între legenda lui Lazăr și miturile mediteraneene legate de fenomenul vegetației prin eroi sau zei agrari: Adonis la siro-fenicieni și greci, Attis la frigieni, Osiris la egipteni, Dumuzi la sumerieni, Tammuz la asiro-babilonieni. Lazărul constituie un fapt folcloric cu o geneză proprie, izvorît, probabil, dintr-o mentalitate analogă celei care a determinat apariția legendelor de tip adonic; obiceiul apare indisolubil legat de ideea de fertilitate, care se manifestă în elementele funcționale, de conținut și structurale. El constituie, totodată, o dovadă a vechimii îndeletnicirilor agrare în spațiul carpato-pontic-dunărean. Concentrarea naturii eroului vegetațional, de la întreg regnul la plantele pe care le cultivă omul, oglin-dește un grad de cultură materială superior stadiului de vînaătoare și păstorit nomad, pledînd pentru vechimea și stabilitatea ocupațiilor agrare la poporul respectiv¹.

Considerațiile de mai sus sînt legate de sensul original al tematicii; o dată cu emanciparea concepției despre mediul înconjurător și eliberarea de sub tutela magicului, acest obicei a rămas un prilej de urare și de distracție.

Cîntecul prezintă un vers de regulă octosilabic; la sfîrșitul fiecărui vers se adaugă un refren trisilabic (celulă ternară, de obicei anapest), pe cuvîntul *Lazăre*; plasat la terminația rîndului melodic, refrenul se desfășoară pe desen melodic descendent, ce se încheie, de obicei, pe sunetul fundamental al structurii sonore. Melodia evoluează pe un pentacord

¹ J. G. Frazer, *The Golden Bough...*, Londra, 1955, partea a IV-a, vol. I, pag. 231.

(uneori cu substrat tetratonic (vezi ex. 246), sau hexacord, ce se poate transforma, prin extensie, într-un mod de șapte sunete (de obicei eolian) :



Ritmul este giusto-silabic, mai rar aksak; de obicei, două formule succesive de peon 4, ce constituie osatura ritmică a rîndului melodic, alternează cu refrenul trisilabic, variabil ca ritm :



În cadrul formei arhitectonice, de tip binar, primul rînd melodic este plasat într-un registru mai acut, iar al doilea în registrul grav al scării. În cadrul obiceiului, practicat astăzi numai în sudul Munteniei (Teleorman, Giurgiu), melodia vocală este urmată de o suită de dansuri locale — *Ițele, Floricica*.

Paparuda se înscrie în complexul ceremonial apărut în scopul asigurării fertilității pămîntului, prin provocarea ploii, pentru obținerea unor recolte bogate. În riturile agrare *apa* are o semnificație majoră și o deosebită pondere, luînd în considerație faptul că ploaia constituie o condiție indispensabilă a creșterii plantelor; *apa* condiționează menținerea vieții cît și satisfacerea unor necesități cotidiene ale omului. În concepția populară tradițională, *apa*, ca element cosmogonic, devine substanță magică prin excelență. Această calitate a sa apare cu intensitate în obiceiul *paparudei*.

Paparuda a fost consemnată încă de Dimitrie Cantemir¹ sub denumirea de *papalugă*; termenului generalizat actual de *Paparudă*² i se adaugă și alte denumiri locale: „*papalugă*“, „*păpălugă*“, „*paparugă*“, „*păpărugă*“, „*băbălugă*“, „*băbăruță*“, „*mămăruță*“, „*dodoliță*“, „*dodoloaie*“, „*dodoloi*“ etc. Cea mai mare frecvență a obiceiului este atestată în Muntenia (inclusiv Dobrogea), urmînd în ordine Moldova, Oltenia, Banatul și Transilvania Vestică.

În ceea ce privește structura ceremonialului, cercetătorii disting două categorii tipologice: în prima se întîlnesc, invariabil, cele două elemente — *apa* și *paparuda* — iar în cea de-a doua (mai puțin frecventă, asemănătoare cu tipul obiceiului la slavi), *paparuda* dispare ca personaj, locul ei fiind preluat de colectivitate, practicantii fiind femei, în special cele însărcinate (ca simbol al fertilității); primul tip, cel mai răspîndit la români, are ca personaj central un copil, o fată (sau o femeie), care se îmbracă în haine rupte și este împodobită de la mijloc în jos cu frunze (de salcie,

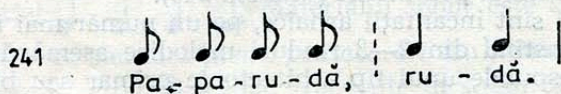
¹ Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București, Editura Tineretului, 1966, pag. 186: „În vremea verii, cînd pămînturile sînt primejduite de secetă, oamenii de la țară îmbracă o copilă mai mică de zece ani cu o cămașă făcută din frunze de copaci și buruieni. Toate celelalte copile și copii de aceeași vîrstă o urmează și se duc jucînd și cîntînd prin împrejurimi, iar oriunde sosesc, babele au obicei de le toarnă apă rece în cap. Cîntecul pe care-l cîntă este alcătuit cam așa: *Papalugo! sui-te la cer, deschide-i porțile, trimite de acolo ploaia aici, ca să crească bine secara, grîul...*“.

² Cuvîntul *paparudă* provine din neogreacă — *peperuda*.

fag, stejar, anin), înșirate pe ață sau cu rămurele de copac. Pe cap i se așază o coroană de verdeață sau este complet acoperită cu plante, pentru a nu i se vedea fața. Paparuda, astfel împodobită, merge prin sat condusă de un grup de aceeași categorie de vîrstă; poate fi însoțită și numai de mama ei sau de femei mai bătrîne. Se umblă prin tot satul, fie numai pe uliți, fie intrîndu-se în fiecare curte; aici paparuda joacă, iar însoțitorii bat din palme cîntînd, uneori fiind acompaniați de cimpoi sau fluier; apoi gazda udă paparuda, gestul ei putînd fi repetat și de însoțitori. La rîndul ei, paparuda sare și-i stropește pe cei din jur cu apa care vine asupra ei, strigînd: „paparugă” sau „paparudă” sau „paparuda, ploile să vină”. După terminarea jocului și cîntecului, gazda oferă daruri în bani, grîu, colaci sau alte alimente; la sfîrșit, darurile sînt împărțite și urmează o masă la care sînt invitați toți locuitorii satului sau numai tinerii. În unele cazuri, grupul care umblă prin sat udă pe oricine întilnește în cale, în special pe femeile însărcinate, cîntînd cîntecul paparudei, iar în alte cazuri obiceiul paparudei se desfășoară numai în jurul fîntînilor sau numai de către femei (acestea sînt personaje centrale în majoritatea cultelor agrare).

Obiceiul paparudei era practicat atît preventiv (la date fixe sau nedefinite) într-una din zilele aflate în perioada de la mijlocul lui aprilie pînă la începutul lui iunie, cît și în timpul secetei. Partea centrală a ceremonialului paparudei, ce răspunde scopului practicării ei, implică ritul anual și cel oral — stropitul cu apă și cîntecul dublat de joc — manifestări ce se desfășoară simultan.

Melodiile paparudei diferă de la o zonă la alta și sînt în concordanță cu caracterul jocului. Cîntecete încep, de obicei, prin cuvîntul „paparuda” (sau variantele sale zonale) și reluarea ultimelor două silabe ale acestuia, creîndu-se un joc de cuvinte specific folclorului copiilor. În continuare, atît dimensiunea versului, cît și lungimea rîndului melodic, urmează modelul enunțat inițial. Tiparului hexasilabic îi corespunde, de regulă, o organizare ritmică, în care durata cuvîntului „paparudă” este egală cu a reluării sale trunchiate, „rudă”:



În unele melodii, cele două unități ritmice au o durată de două ori mai mare, pentru că dansul are o desfășurare mai lentă. Alteori, toate silabele versului hexasilabic au o durată egală, corespunzătoare optimii. Pe lângă seriile de 6 silabe, există și serii de 8 silabe; ritmul este, în ambele cazuri *giusto-silabic*.

Structurile sonore au un număr redus de sunete, de la tritonii, cu sau fără *pieni*, pînă la *pentacordii* sau *hexacordii*. Cînd textul se adaptează unor melodii de cîntec propriu-zis, structurile sonore se amplifică pînă la moduri de șapte sunete (1, p 205). Ritmului măsurat de dans îi corespunde o melodică fără ornamente, cu un caracter silabic. Forma arhitectonică este fixă și cuprinde unul sau două rînduri melodice, foarte rar trei sau patru fraze muzicale distincte, structura fiind motivică.

Scaloianul, un alt obicei de invocare a ploii, se practica, pînă de curînd, în Muntenia, Dobrogea, Moldova și Oltenia, de către copii, pe timp de secetă. Poartă diferite denumiri: *Scaloian*, *Caloian*, *Iene*, *Chelogaș*

(Iași), *Momiie* (Vrancea), *Mumuliță de ploită* (Teleorman), *Muma ploii* (Oltenia). Obiceiul se concentrează în jurul unei păpuși din lut (humă, argilă), de o dimensiune pînă la 50 cm, confecționată de către copii, băieți și fete. Pregătit ca pentru înmormintare, Scaloianul este bocit, dus cu un alai asemănător celui funebru și aruncat în apă. Uneori este îngropat lingă fîntînă, iar alteleori în lanul de grîu, după care, la un anumit interval de timp, este „inecat” în apă. De remarcă este că în multe locuri se respecta rînduiala tradițională a ceremonialului de înmormintare, iar faptul că uneori Scaloianul era mai întîi îngropat în lanul de grîu, accentuează semnificația agrară a obiceiului.

În Muntenia Sudică și Oltenia se confecționau 2 pînă la 9 păpuși din lut, reprezentînd pe *tatăl soarelui* și *muma ploii* :

„Aoleo, crăiță, crăiță
Tatăl soarelui a murit,
Muma ploii a înviat,
Dă-ne și nouă ploită,
Deschideți porțile,
Să curgă ploile.”

(Vîrtoapele, Muntenia)

Obiceiul se practica de către copii, din motive rituale precise, analoge practicării colindelor sau călușului de către ceata de flăcăi ; întreaga colectivitate era însă, interesată de obicei, iar maturii vegheau cu grijă la transmiterea lui (7, p. 111).

Din punct de vedere muzical, Scaloianul se adaptează, în general, melodiilor de bocet din zona respectivă. De pildă, în Muntenia și Dobrogea, unde bocetului îi este specifică „proza cîntată”, melodia scaloianului îmbracă forme aproape identice cu ale acestuia : lamentația funebră se desfășoară, nestîngherită de anumite tipare fixe, în rînduri melodice inegale ca dimensiune, pe formule specifice de recitativ melodic și recto-tono ; modul este un *frigian*, în care se simte alternanța major-minor, ca o prelungire a substratului pentatonic (vezi ex. 249).

Alte melodii sînt incantații arhaice, pe un număr mai redus de sunete și cu forme constînd din 2—3 rînduri melodice asemănătoare între ele, ceea ce ar corespunde unui tip arhitectonic primar sau binar.

Un obicei ce se desfășoară în luna aprilie, asemănător ca funcționalitate cu Scaloianul, dar diferit de acesta, pentru că în unele locuri se practică amîndouă, este *Sulul* ; a fost atestat în sudul Munteniei, pe valea Mostiștei și constă din confecționarea unei păpuși pe cadrul unui obiect de la războiul de țesut (sul). După ce este împodobit, sulul este purtat, către seară, spre un lan de grîu, de către un grup de fete, care-i cîntă o melodie rituală ; ajunse acolo, fetele joacă în jurul său pe o melodie de dans neocazional, după care se înapoiază cu sulul în sat. A doua zi (de obicei o zi de joi) se repetă ceremonialul, adăugîndu-se și unele secvențe noi : udatul cu apă, suita de jocuri, masa finală.

Cercetătorii disting, în cadrul acestui obicei, trei categorii de melodii : rituale propriu-zise (vocale), melodii de joc ritualizate (Bumbacul, Rața, Alunelul, Ceasul) și unele melodii neocasionale pasagere. Primul grup cuprinde melodii cîntate exclusiv pentru obicei ; este un tip unitar, care, atît prin cuvinte cît și prin muzică, evocă o lamentație funebră. Ritmul este parlando-rubato, iar desfășurarea strofei melodice relevă alternanța major-minor.

Un moment important din cadrul sărbătorilor de vară, ce marchează maturizarea recoltei, este Drăgaica. În *Descrierea Moldovei*, Dimitrie Cantemir o prezintă ca pe un joc ce se făcea de Sinziene. Fetele din sat alegeau pe cea mai frumoasă și cea mai voinică pe care o numeau Drăgaică, o duceau cu alai la cîmp, o împodobeau cu cunună de spice și-i dădeau cheile hambarelor; de la cîmp se întorceau în sat cîntînd și dansînd.

Și în Transilvania, de Sinziene, fetele împleteau în cîmp coroane de flori, pe care le aduceau acasă cîntînd, le aruncau peste case sau le puneau la streășină; sensul datinii era augural, legat de bunăstarea casei și viitorul fericit al fetelor.

Drăgaica persistă astăzi doar în cîteva locuri din sudul Munteniei. În Teleorman, unde se mai practică în ziua de 24 iunie, obiceiul se desfășoară sub forma unui spectacol (5, p. 276), prezentat la casele gospodarilor de către un grup de fete (între 14 și 19 ani), îmbrăcate în costume speciale. Obiceiul este precedat de pregătiri anume, care durează chiar cîteva săptămîni, timp în care se stabilesc: „mireasa” (Drăgaica) și „mirele” (Drăgan, Drăgăicoi, Băiețoi). Prin sat, alaiul este însoțit de „stegar” (un copil poartă un steag de care se prind spice, usturoi, pelin, flori de drăgaică, ce aveau în trecut o semnificație magică), de „fluierar” (cîntecul și jocul sîntacompaniate de fluier, cimpoi sau clarinet) și, uneori, de toboșar. Grupul de fete, de obicei în număr de șase, inclusiv Drăgaica și Drăgăicoi, colindă și prin alte localități (de pildă, de la Beiu la Alexandria — peste 20 km).

Cîntecul ritual de Drăgaică este urmat, în formă de suită, de melodii de joc, ce pot căpăta stabilitate în cadrul obiceiului: *Brîu* și *Ciamparale* sau *Cîrligu* și *Florica* (în satul Brînceni) sau *Băluța* și *Florica* (în satul Beiu) sau *Buceacul* (Poroschia). Caracteristic pentru melodia vocală a Drăgăicii este, în primul rînd, ritmul, ce se bazează pe repetarea identică a aceleiași formule, proprii sistemului aksak; mai rar, formula aksakului

poate fi și astfel . Materialul sonor este alcătuit din structuri *pentatonice*, cu sau fără *pieni*, *pentacordii* sau *hexacordii diatonice* și, uneori, din *moduri cromatice* (mai frecvente în sudul țării), între care se impune cromaticul ¹; forma este strofică.

Din datele culese pînă în prezent, reiese că folclorul nostru nu cunoaște obiceiuri pentru începutul secerișului, cum ar fi, de exemplu, obiceiul primului snop la germani (7, p. 111). Se pare că un astfel de obicei a fost Drăgaica, în varianta amintită de Dimitrie Cantemir. Pentru terminarea secerișului există însă un obicei cu o mare răspîndire și de o mare amploare și vitalitate, în special în sudul, centrul și nord-estul Transilvaniei; se numește *Cununa* — (nordul Transilvaniei), *Buzdugan* (Făgăraș), *Peană* (Alba), *Iepure* (Muntenia și Moldova) — după forma care i se dă mănunchiului de spice pe care secerătorii îl duc, în alai, la casa gospodarului.

¹ Ciobanu, Gheorghe, *Modurile cromatice în muzica populară românească*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, București, Editura Muzicală, 1979, pag. 75.

Cununa — termen generalizat — are la bază, pe plan social, într-ajutorarea în muncă, prin așa-zisa *clacă*. Pentru ciacă, participanții se îmbrăcau în haine de sărbătoare și plecau la muncă cu chiote și însoțiți de cîntecul lăutarilor; pînă la terminarea seceratului, cînd se confecționa cununa, munca se desfășura după rînduiala tradițională a locului respectiv. *Cununa* sau *Buzduganul* se făceau din cele mai frumoase spice, alese pe ultima porțiune a lanului; spre casa gospodarului, Buzduganul (în Făgăraș) era dus de un flăcău, iar cununa sau cununile — uneori se făceau două — în nordul Transilvaniei erau purtate de fete; în Țara Moților fata se numea mireasă. *Pe tot drumul, fetele cîntau cîntecul cununii*. În sat și la casa gospodarului cununa era udată, apoi, după ce se înconjura de trei ori masa cu bucate, era predată gospodinei, care o puneă într-un anumit loc (în grindă, în pod, la oglindă); în Năsăud, după înconjurarea mesei, fetele se așezau cu spatele la intrare și spuneau urarea cununei.

Se pare că obiceiul a fost inițial o practică empirică de selecționare a semințelor; grîul din cunună se treiera aparte și se amesteca în sămînța anului viitor, avînd menirea de a fertiliza magic viitoarea recoltă; în unele locuri grîul din cunună era folosit ca leac, iar în alte părți (Maramureș) spicele din cunună erau împletite în cununile de căsătorie.

În poezia cîntecului din sudul Transilvaniei, apare motivul fabulos, în care sora soarelui își dispută întîietatea cu sora vîntului, substanța mică fiind evidentă:

*„Dealul Mohului,
Umbra snopului,
Cine se umbrea
Și se sfătuia?”*

*Sora soarelui
Și cu-a boarelui.
Ele se umbrea
Și se sfătuia,
Care e mai mare“...*

(Drăguș, Făgăraș)

În cîntecul de cunună din nordul Ardealului lipsește acest motiv, tematica fiind o descriere a procesului muncii:

*„Dimineăta ne-am sculat,
Pe obraz că ne-am spălat,
Secere-n mînă-am luat
Și la ho' de-am alergat.*

(Șanț, Năsăud)

Textele unor cîntece, culese în trecut, sînt mărturii ale situației sociale din feudalism și capitalism:

*„Tu soare rotund,
Treci dealul curînd
Și nu te-or blestemare
Și nu te-or chemare
Robii cîmpiilor,
Iobagii domniilor.*

(cules de T. T. Burada la Rășinari, în 1880)

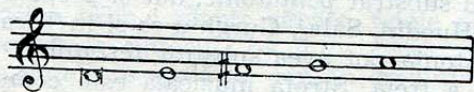
În condițiile agriculturii socialiste, satele din Năsăud, de pildă, au integrat obiceiul cununii în petrecerea organizată de cooperativa agricolă de producție la terminarea secerișului.

Ceremonialul cununii cuprinde unele elemente comune cu ceremonia-
lul nupțial — udatul, înconjuratul mesei, aceleași mâncăruri tradiționale,
denumiri comune ale cîntecului ritual: gogea cununii — gogea miresii,
tarostea cununii. Mai mult decît atît, în unele zone (Năsăud, Hunedoara)
nu numai denumirea, dar și melodia cîntecelor cununii și miresii sînt
identice. La baza acestor elemente comune este apropierea ce se făcea în
mentalitatea patriarhală între fertilitate și fecunditate, apropiere pe care
am remarcat-o și în funcționalitatea altor obiceiuri agrare.

Din punct de vedere muzical, există mai multe tipuri melodice.

— În sudul Transilvaniei (Făgăraș), strofa melodică fixă este compusă
din trei rînduri melodice diferite (A B C), iar structura sonoră este
pentacordică :

242



Cezura se realizează după primul rînd melodic, iar cadența finală se
face pe treapta întîia. Versul se așterne pe un tipar *hexasilabic*, iar ritmul
se prezintă stabil, pe următoarea schemă caracteristică :

243



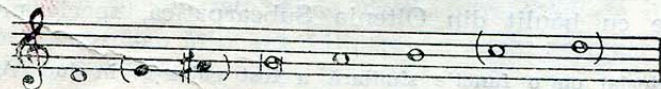
Trăsăturile structurale, în ansamblu, ca și caracterul solemn al inter-
pretării, încadrează aceste melodii într-unul din cele mai arhaice tipuri
melodice ale folclorului muzical românesc.

— Tot în sudul Transilvaniei (Hunedoara) se întîlnește un tip melo-
dic aproape identic cu cîntecul miresii din aceeași zonă. Materialul sonor
este mai bogat (*hexacord* cu treapta a patra uneori instabilă în sens as-
cendent), versul este *octosilabic*, ritmul acomodat mersului ceremonios,
iar forma se amplifică la patru rînduri melodice (ABCB).

Cîntecele cununii din nord-vestul Transilvaniei au formă arhitecto-
nică mai simplă, care se reduce la unul (AA) sau două rînduri melodice
diferite (AB); versul este întotdeauna pe tipar *octosilabic*. Tipurile melo-
dice se diferențiază după scări, formule melodice, locul cezurilor.

— În partea de răsărit a Năsăudului, cea mai frecventă structură
sonoră este *tricordia*, în jurul căreia se concentrează melodia și în cazul
cînd materialul sonor este mai amplu :

244.



Sunetul aflat la cvarta inferioară (*re*) apare frecvent ca treaptă de sprijin
pentru fundamentală. Deși adecvată execuției colective și mersului cere-
monios, ritmica permite o ornamentare amplă, care se întinde și pe
durata mai multor timpi.

— În vestul și sudul Năsăudului predomină scările cu patru sunete (tetra-tonii) :



Funcțiile din scările de mai sus se conturează diferit. Melodiile au un caracter silabic și evoluează într-o mișcare adaptată mersului specific, ca și în cîntecul cununii din Cîmpia Transilvaniei unde uneori, în finalul strofeii melodice, apare *apocopa dublă*. Modurile pot fi și *pentatonice* sau cu substrat pentatonic.

— Melodii cu substrat *pentatonic*, dar și *prepentatonic*, se întîlnesc și în alte zone ; în Huedin, Sălaj, Gurghiu ca și în Țara Moților, *pentacordul minor* sau pentatonia pot avea substrat *tetratonic*, iar cadențele sînt pe treptele întîi și a treia. Strofa muzicală este compusă din trei rînduri înrudite între ele, versul tetrapodic, iar ritmul este cumulativ și adecvat în grade diferite execuției colective și pașilor din mersul ceremonial.

Alte cîntece ale cununii prezintă trăsături structurale proprii cîntecelor propriu-zise sau cîntecelor vocale de joc din zonele respective.

2) Unul din obiceiurile cu altă semnificație decît cea agrară¹ a cărui arie de răspîndire (în accepțiunea acordată, de formă specifică românească a jodelului) se limitează astăzi la Oltenia Subcarpatică (2, p. 371—385) și zonele învecinate¹, este **Hăulitul**. Muzicologul George Breazul îl definea, în 1943, ca un *străvechi obicei de primăvară*, aflat în practica copiilor, constînd, din punct de vedere muzical, din „cîteva sunete, primele pe care le produce coloana de aer închisă într-un tub acustic”². Sub denumirile „ălit”, „hăulit”, „aulit”, „ălăuit”, „agugulit”, se întîleg atît *chiotul* care se situează la granița dintre vorbire și muzică, cît și *hăulitul propriu-zis*, (înrudit cu jodelul alpin³) — manifestări ale bucuriei cu care copiii și tinerii întîmpină primăvara ; obiceiul se manifestă mai ales în mediul pastoral (2, p. 381).

Una dintre trăsăturile care definesc *Hăulitul* ca specie muzicală aparte este emisiunea sa vocală caracteristică, prin alternanța repetată a registrului de piept cu cel de cap, prin sunete „sughițate” (întîlnite uneori și în doină) sau plasate direct în acut. În *hăulitul* propriu-zis sînt frecvente scările formate din trei sunete de bază — armonicele 3, 4, 5 sau 4, 5, 6 (mai rar 4, 5, 7) ; lipsind uneori armonicul 5, apare *bitonia* care este și intervalul cel mai stabil. Alături de aceste intervale ale scării acustice, materialul sonor prezintă tipuri *prepentatonice* și *oligocordice*: *bicordie*, *bitonie*, *tritonie*, *tetratonie* ; acestea din urmă se întîlnesc mai ales în cîntecele cu *hăulit* din Oltenia Subcarpatică, specie muzicală aparte.

¹ Material cu o funcție similară a fost cules și în jud. Argeș, Teleorman, Prahova, Maramureș, Cluj etc. (2, p. 371).

² Breazul, George, *Patrium Carmen*, Craiova, Scrisul Românesc, 1943, pag. 133.

³ Wiora, Walter — *Jodeln, Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. VII, Basel, 1949 ; Brăiloiu, Constantin, *A propos du jodel*, în *Opere*, vol. V, București, Editura Muzicală, 1981.

Ritmul este constituit din formule simple înrudite între ele, predominînd *anapestul* combinat cu *piricul* și uneori, cu *ionicul minor*. Forma liberă, cu structură motivică, are, de obicei, două secțiuni : prima este hăulitul propriu-zis, constînd din repetarea variată a unui sau a două motive ; a doua este compusă dintr-un sunet prelung emis în falset, urmat de un glissando descendent.

În Oltenia, *Hăulitul* este integrat și altor genuri : în unele cîntece propriu-zise apare ca refren, iar în unele doine se intercalează între strofele melodice ; fiind astăzi pe cale de dispariție, hăulitul propriu-zis pătrunde tot mai mult în genurile mai sus menționate, ca și în cîntecul modern și nou pe ritm de joc.

— Cîntecul ritual are o funcție și un loc precis și la **Homan**, (Oltenia), obicei care în Hunedoara se numește **Popelnic**. Fetele, însoțite de băieți, se duc la cîmp sau pe un deal apropiat de sat pentru a căuta buruieni și, îndeosebi, homan sau popelnic ; obiceiul mai cuprinde confectionarea unor obiecte de uz casnic, mai ales a furcilor, de către feciori, jocul în jurul focului. La rădăcina primei plante săpate, fetele pun puțină piine și sare ; aici este interpretat cîntecul. La întoarcerea acasă, cu apa în care au fiert buruiana, fetele se spală pe cap, în credința că le va crește părul bogat.

În Oltenia sînt două tipuri melodice : primul tip cuprinde melodii în stil recitativ, cu versurile inegale și cu durate ale silabelor în care predomină optimea ; în al doilea tip, valorile sînt mari, iar versul este izometric. Structurile sonore ale ambelor tipuri sînt *pentatonice*.

În Hunedoara, melodiile sînt identice cu cîntece ale miresii, cu cîntece propriu-zise sau au un caracter de dans.

— Sosirea primăverii a constituit un prilej de manifestare și a altor obiceiuri, care includ o muzică anume ; dintre acestea se pot menționa : obiceiul practicat de copii în Oltenia pe ziua de 9 martie (ca o invocatie pentru venirea căldurii), obiceiul **De-a-n tîrg** cunoscut în sudul Banatului, „*Toconecele*” din Oltenia și Banatul de Vest (la origine rit agrar, contaminat ulterior cu elemente creștine — 1, p. 215).

— În Bihor (în localități din jurul orasului Dr. Petru Groza), un evident caracter ceremonial îl are **Lioara**, obicei practicat de fete și, uneori, de neveste tinere. Cîte două participante se prind între ele de mîini sau de o feleagă, *formează un șir ce se deplasează înainte în pași ceremonioși și cîntă Lioara* ; se opresc în anumite locuri și momente, pentru trecerea perechilor din urmă pe sub feleaga ridicată (ca un „pod” sau ca o „poartă”) de perechea (sau perechile) din față. Jocul începe, de obicei, în cîmîtir, apoi se deplasează pe ulițe și pe cîmp, antrenînd în el și feciori și creînd un spectacol sărbătoresc, al cărui public este întregul sat.

Textul cîntecului din acest joc ceremonial aduce motive tematice strîns legate de desfășurarea jocului fetelor, de vîrstă, între copilărie și adolescență, numit tot **Lioara** (sau **Milioara**, **Lilioara**) în satele de lîngă Beiuș și *La noi mai puține*, în celelalte părți. În obicei însă, apar, într-o liberă înlănțuire și alte teme, ce nu sînt strîns legate, în conținutul lor, de modul de desfășurare a jocului ceremonial. Oricare ar fi însă aceste teme, ele primesc întotdeauna marca unei formule de adresare care, prin repetare, derivă frecvent într-un refren,

„Lioară, lioară,
 Flori de mîlioară (lilioară, mnerioară, tămîioară)“
 sau
 „Lioară, lioară
 Ce flori de lioară (mioară, vioară etc.)“

ce aduce denumirea unor flori de primăvară, amintind de refrenele colindelor de fată: *Liliană, fată dalbă; Lilioară trandafir; Lumioară ochi negri* etc.

Aşa cum se manifestă astăzi, cît şi din relatările informatorilor („Lioara e o distracţie“), obiceiul Lioarei relevă o funcţie distractivă. Dar alte elemente, şi o consemnare folclorică mai veche¹, dezvăluie o semnificaţie mai ascunsă — strînsa legătură a jocului cu obiceiul însurătorii :

„Vină şi-ţi aleji
 Care ţiie-ţ' place !
 — Zic că mie-m' place...
 Surata dincoace“... (3, p. 156)

Fată de cele mai multe locuri, unde jocul cu cîntec propriu — din acest obicei ce promovează sentimentul de solidaritate şi prietenie feminină — este practicat la vîrsta dintre copilărie şi adolescenţă, sudul Bihorului îl afirmă şi la vîrsta tinereţii, iar cadrul este ceremonial şi spectacular. De altfel, a doua zi după acest obicei, ce are loc într-o duminică, feciorii aleg cîte o fată şi joacă împreună *Lioara* — aceasta semnificînd „un fel de legămînt pentru căsătorie“ (3, p. 46).

Prin aspectele sale structurale, mai ales prin versul său tripodic şi mersul melodic, cîntecul ceremonial al lioarei se încadrează într-un tip mai general, ce uneşte mai multe categorii de creaţii folclorice, locale sau din alte zone. Acest tip, mai general, se grupează în cîteva subtipuri, în funcţie de caracteristicile modale *majore* sau *dorice* (3, p. 47—48).

— **Căluşul** este un obicei complex, cu mai multe sensuri evidente, în care dansul are rol preponderent. Astăzi este răspîndit în judeţele Dolj, Olt, Teleorman, Argeş, Giurgiu, Ialomiţa, Călăraşi. Pînă la începutul secolului nostru a fost practicat şi în zona Subcarpatică a Munteniei şi Olteniei, în sudul Ardealului şi Banat, pe valea Mureşului, în Ţara Moţilor şi în Năsăud. Unele ţinuturi ale Transilvaniei l-au păstrat în cadrul obiceiurilor de iarnă.

În *Descrierea Moldovei*, Dimitrie Cantemir îl consideră un spectacol popular şi nu insistă asupra funcţiei rituale de fertilitate şi fecunditate, socotindu-l ca un obicei practicat pentru vindecarea unor boli. Cercetări recente (7, p. 100) surprind în actele obiceiului unele rituri de iniţiere şi de profilaxie.

Ceata de Căluş, compusă din 7, 9 sau mai mulţi (număr impar) flăcăi sau bărbaţi tineri, are un conducător numit „vătaf“; alături de aceştia apar „mutul“ şi „stegarul“. Intrarea în ceata de Căluş se făcea prin jurămînt, în cadrul unui ceremonial ce avea loc în afara satului şi care implica şi confecţionarea unui steag. Căluşarii, îmbrăcaţi în costume speciale, jucau prin tot satul (uneori şi prin cele învecinate), de obicei timp de trei zile, intrînd şi în curţile unde erau chemaţi.

¹ Folcloristul bihorean, Dumitru Colţea, surprindea în satul Cărăsău un obicei cu joc şi cîntec propriu, ce contopeşte într-un singur fapt de folclor atît *Lilioara*, cît şi actul ritual al *însurătorii*.

În sudul țării se păstrează unele melodii specifice de Căluș; în alte zone se dansează și pe melodii din repertoriul neocazional. Muzica se aco-
modează momentelor din dansul ceremonial, într-o gradație de tempo
inaugurată de „plimbarea” călușarilor. Interpretate de instrumente tradi-
ționale sau de taraf, pe toată durata jocului, melodiile de Căluș constituie
forme arhitectonice de *suită* sau *rondo*. În special prin spectaculozitatea
mișcărilor, costumația pitorească și forma de desfășurare, Călușul a rămas
astăzi un dans de mare frumusețe, care demonstrează, pe plan național și
internațional, specificul jocului popular românesc.

În obiceiurile de primăvară și vară dispar unele acte și practici magice
sau se modifică funcționalitatea, în sensul accentuării caracterului spec-
tacular și semnificațiilor sociale și formative. Muzica se situează, în con-
tinuare, în centrul ceremonialului, conferind secvențelor în care este pla-
sată, un caracter solemn și păstrându-și, ca rit oral, unele din rosturile sale
originare. Dacă, în general, substratul magic dispăre treptat, muzica acestor
obiceiuri își menține structurile arhaice, tiparele tradiționale, precum și
locul pe care colectivitatea i l-a acordat pe parcursul unui îndelung pro-
ces de selecție a valorilor culturale.

Bibliografie

1. Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
2. Georgescu, Corneliu, *Hăulitul în Oltenia Subcarpatică*, Revista de etnografie și folclor, 1966, tom. 11, nr. 4, pag. 371—385.
3. Mirza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*, București, Editura Muzicală, 1974.
4. Moldoveanu-Nestor, Elisabeta, *Cununa, sărbătoare a secerișului*, Revista de etno-
grafie și folclor, 1964, tom. 9, nr. 6, 1965, tom. 10, nr. 1.
5. Opișan, Horia Barbu, *Monografia folclorică a Teleormanului*, Alexandria, 1971.
6. Pop, Mihai, *Călușul*, Revista de etnografie și folclor, 1975, tom. 10, nr. 1,
pag. 15—21.
7. Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, I.C.E.D., 1976.
8. Popescu, Alexandru, *Elemente de continuitate geto-dace în cultura românească*,
Revista de etnografie și folclor, 1980, tom. 25, nr. 2, pag. 151—165.
9. Popescu, Alexandru, *Tendențe actuale în evoluția obiceiurilor populare româ-
nești*, Revista de etnografie și folclor, 1981, tom. 26, nr. 2, pag. 165—177.

LAZĂRUL

Năsturelu — Teleorman

246

Giusto ♩ = 208

Plea-că La-zăr la pă-du-re, La-ză-re,

Cu bar-dă și cu se-cu-re, La-ză-re,

Pleacă Lazăr la pădure
Cu bardă și cu secure

Să taie frunză la oi
Și muguri la mieușei.

Am venit acum un an,
V-am găsit cu griu pe lan.

Iar la anu' când venim
Sănătoși să vă găsim

Și cu mesele întinse,
Și cu porțile deschise.

(Gh. Oprea, 100 melodii populare,
Conservatorul „Ciprian Porumbescu”,
București, 1980).

PAPARUDA

Arcani — Gorj

247



Paparudă, rudă,
Vino de mă udă,

Cu găleata plină,
Ploile să vină,

Cu găleata rasă,
Ploile se lasă.

(Culeg. Gh. Oprea, iunie, 1980).

PĂPĂRUGA

Căuașd — Bihor

248



Păpărușă, rușă
Dă, Doamne, ploaia
Ploaia curată
Făr' d-on pic de chiatra.
Unde-i groapa saca
Umple, Doamne, d-apa,

C-o ulceană nouă
Dă-ne, nană, oauă,
C-o ulceană veche
Dă-ne castravete.

(Traian Mirza, Folclor muzical
din Bihor, pag. 98, ex. 33).

CALOIENE, IENE

Luncavița — Dobrogea

249

Ca - lo - ie - ne, ie - ne,
Ți-a pus ma-ma nu-mi-li Sto - ie-ne, Nu te-aigîn-dit la ma-ma ta,
C-ai lă - să - ton ur-mî tă - ră nici o mi - î Ui - te
dra - ga ma-mi cî - te - mor-min-tea zî ma-ma ca o floa-ri
Bra-du ma-mi, a - la ma-ri, Bra-du ma-mi a - la, pu-iu-le!

(Culeg. Gh. Oprea, decembrie, 1978).

MUMULIȚA PLOII

Segarcea — Dolj

250

$\text{♩} = 140$

Mu - mu - li - tă, mu-mu - lea,
Eu te rog pe dum-ne - ta,

Mumuliță, mumulea,
Eu te rog pe dumneata

Să ne dai cheițele,
Să deschidem porțile,

Să plouă ploile,
Să facă bucatele.

(Culeg. Em. Comișel)

SULUL

Frăsinet — Muntenia

251 Poco rubato $\text{♩} = 126$

Su-lu - le, bă - trî - nu - le Și ne-m - pe - tre - etc.
cu - tu - le, Și ne-m - bo - bo - ci - tu - le

(Arhiva I.C.E.D.).

DRĂGAICA

Poroschia — Teleorman

252 $\text{♩} = 120$

Au ve - nit dră - găi - ci - le Au ve -
nit dră - găi - ci - le Să re - te - ze
spi - ce - le Să re - te - ze spi - ce - le

Au venit drăgaicile
Să reteze spicile.

Spicile sînt măricele,
Drăgaicile mititele.

Hai, drăgaică, să sărim,
Să sărim, să răsărim.

(Gh. Oprea, 100 melodii populare,
Conservatorul „Ciprian Porumbescu”,
București, 1980, pag. 20, ex. 18).

DEALUL MOHULUI

Agnita — Făgăraș

253 Liniștit $\text{♩} = 44$

Dea-lul Mo-hu - lui, Dea-lul Mo-hu - lui, Um-bra sno-pu-lui.

Dealul Mohului,
 Umbra snopului.
 Cine se umbrește
 Și se sfătuiește?

Sora Soarelui
 Și cu-a Vintului,
 Ele se-ntrebară,
 Care sînt mai mari?

Sora Soarelui,
 Ea, din grai, graia:
 — Că eu sînt mai mare,

Că frate-meu-i soare,
 Unde se ivește,
 Lumea o-ncălzește.
 Sora Vintului,
 Ea, din grai, graia,
 Și așa-mi zicea:
 — Ba eu sînt mai mare,
 Că frate-meu-i vînt.
 Unde se ivește,
 Lumea răcorește,
 Oamenii din cîmp
 Și boii din jug.

(Ilarion Cocîșiu, *Cîntece populare românești*,
 București, Editura Muzicală, 1960,
 pag. 33, ex. 11).

BUCURĂ-TE, GAZDĂ BUNĂ

Vălișoara — Hunedoara

Maestoso

254

Bu - cu - ră - te gaz - dă bu - nă,
 Că li-a - du-cem o cu - nu - nă Hei, nam și dai -
 nam cu - nu - na, Hei, și dai-nam cu-nu - na.

(Emilia Comișel, *Folclor muzical*,
 București, Editura Didactică și Pedago-
 gică, 1967, pag. 210, ex. 280).

D'IN SUS D'I LA RĂSĂRITU

255

D'in sus, d'i - la ră - să - ri - tu,
 Mîn - dră cu — nu — n-o - por-n'it

(Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *Cununa*
 — sărbătoare a secerișului, *Revista de et-
 nografie și folclor*, București, 1965, tom. 10,
 nr. 1, pag. 69, ex. 7).

DA' IEȘI, GAZDĂ, PÎNĂ-N PRAG

Maieru — Năsăud

256 *Giusto*

Da ieși, gaz-dă, pî-nă-n prag, Da ieși, gaz-dă, pî-nă-n prag,
Să-ți vezi cu-nu-na cu drag, Să-ți vezi cu-nu-na cu drag.

Da' ieși, gazdă, pînă-n prag
Să-ți vezi cununa cu drag.
Da ieși, gazdă, pînă-n tehindă
Să-ți vezi cununa de mîndră.
Mătură-ți gazdă podu',
Că-ți aducem griu roșu.
De griu cel legumos,
Că-ți aducem mai frumos.
Cununiță înrotată,
Trăbui-o adăpată.

(Traian Mîrza, Ileana Szenik, *Curs de folclor muzical*, partea a II-a, vol. I, Conservatorul „Gh. Dima” Cluj-Napoca, 1969, pag. 179, ex. 11).

HORA SECERII

Finciu — Huedin

257 *Sostenuto* ♩ = 64

Noi me-rem pă drum de chia-tră,
Noi me-rem pă drum de chia-tră,
De la hol-dă se-ce-ra-tă.

Noi merem pă drum de chiatră
Di la holdă secerată.
Fetele o secerat
Și ficiorii o legat.
Deschide, gazdă, poarta,
Că dinim cu curuna,
Da' nu o deschide tare,
Că mai ieste-un dărab mare.
Cine n-a uda curuna

Să n-ajungă săptămîna.
Ce sat îi aiesta, sat?
Tată lume s-o culcat!
S-o culcat pă la ujină,
Nici îi foc, nici îi lumină.
Foaie verde castravete
Curuna moare de sete.

(Traian Mirza ș.a. *Folclor muzical din zona Huedin*, Cluj-Napoca, 1978, pag. 138, ex. 94).

HĂULIT

Strehaia — Oltenia

258

Ie-u-ă bă, Ie-u-ă, Ie-u-ă u u - ă.

(Corneliu Georgescu, *Hăulitul din Oltenia Subcarpatică*, Revista de etnografie și folclor, București, 1966, tom. 11, nr. 4, pag. 373, ex. 2, culeg. Gh. Ciobanu).

HĂULIT

Băilești — Oltenia

259

A-u - ă-u ă-u ă-u - ă-u - ă-u - ă-u ă-u ă

(Corneliu Georgescu, *Hăulitul din Oltenia Subcarpatică*, Revista de etnografie și folclor, București, 1966, tom. 11, nr. 4, pag. 373, ex. 3, culeg. G. Breazul).

HOMAN

Gorj

260

Toa-de-re, sîn Toa-de-re, Toa-de-re, sîn Toa-de-re,
Bu-nă di-mi-ne-a-ța, iar-bă ma-re! Mul-țu-mim du-mi-ta - le fa-tă ma-re.

(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, pag. 213, ex. 288, culeg. C. Brăiloiu).

POPELNICE, VESELNICE

Orăștia de Sus — Hunedoara

261 *Moderato*

Po-pel-ni-ce, ve-sel - ni - ce, Po-pel-ni - ce, ve - sel -
ni - ce, N-am ve - nit ca să cîn - tăm.

*Popelnice, veselnice,
N-am venit ca să cîntăm,
C-am venit să te săpăm
Și de leac să te luăm.*

(Curs de folclor muzical, partea I,
București, Editura Didactică și Pedago-
gică, 1963, pag. 303, ex. 161, culeg. Ioan
R. Nicola.)

LIOARA

Poienii de Sus — Bihor

262 $\text{♩} = 152$

Li - oa - ră, li - oa - ră, Ce flori de li -
oa ră, Ce rîn - duri de rîn duri,
De-i mai mult la vo - i, Ma pu-țin la no-i.

— Lioară, lioară,
Ce flori de lioară,
Ce rînduri de flori,
De-i mai mult la voi,
Mai puțin la noi?
— Dacă-ți pare rău
Vină și-ți alege
O fată frumoasă
Din grădina noastră.
— Dacă mie-m' place,
Pă iasta dincoace,
Că-i cu jana trasă
Ca la jupăneasă,

Cu sprinceana rară
Ca la domnișoară.

Pară pădureață,
Nevastă pocleață
Inde ți bărbatu?
— S-o dus la Hoidin,
După buț de vin;
Caru' s-o-mburdat,
Buțile s-o spart,
Vinu' s-o vărsat,
Boii i-o vîndut,
Banii i-o băut

(Traian Mîrza, Folclor muzical din Bi-
hor, București, Editura Muzicală, 1974,
pag. 154, ex. 110).

263

VIOARA
♩ = 120

(Gheorghe Oprea, 100 melodii populare,
Conservatorul „Ciprian Porumbescu”,
București, 1980, pag. 19, ex. 17).



REPERTORIUL OBICEIURILOR DE IARNĂ

Dintre obiceiurile legate de date calendaristice, cele din perioada de iarnă (24 decembrie—7 ianuarie) se bucură de cea mai mare popularitate și bogăție de manifestări, avînd origine precreștină, — majoritatea acestora au fost moștenite de la populația geto-dacă — cu suprapuneri de elemente din cultura romană, slavă etc. La majoritatea vechilor popoare, solstițiul era sărbătorit cu manifestări de mare amploare (dansuri, cîntece, rituri, travestiri în animale, daruri, mese îmbelșugate, urări de belșug și fericire). Într-un studiu dedicat acestor manifestări, P. Caraman arată substratul păgîn al sărbătorilor de iarnă și înrudirea puternică a unor manifestări, ca și a perioadelor de desfășurare cu *Saturnalele* romane și *Calendele lui Ianuar*, sărbători însoțite de aceeași exuberantă veselie, urări de bine și de sănătate, de daruri și oștețe de bun augur.

După ce religia creștină a fost declarată religie de stat, biserica a încercat să înlăture obiceiurile păgîne, luînd atitudine împotriva calendelor, a travestiilor și fixînd peste ziua dedicată „nașterii soarelui născut” (dies natatis solis invicti), care în calendarul roman era la 25 decembrie, sărbătoarea creștină a nașterii Domnului. Această substituie nu a înlăturat însă conținutul profan al sărbătorilor de iarnă, care s-a perpetuat pînă astăzi.

Date referitoare la aceste manifestări găsim tocmai în scrierile oamenilor bisericii, în lupta lor împotriva obiceiurilor păgîne. Astfel, în anul 692, la Conciliul bisericesc de la Trulan, se interzice practicarea colindelor. Și mai tîrziu, în 1552, G. Heltai se plîngea că în Ardeal după ziua nașterii Domnului începea „marele praznic al diavolului (săptămîna colindării)”, iar în 1647, pastorul Andreas Mathesius din Cergăul Mic protesta împotriva „cîntecelor drăcești”, a colindelor „nelegiuite”.

— Genul cel mai bogat și cel mai reprezentativ este *colindul*; termenul este explicat ca derivind de la *Calendae*. Terminologia populară este variată: „colind“, „colindă“, „corindă“, „cîntec de fereastră“, „cîntec de dobă“, „a dobiu“.

Funcția colindei este de felicitare. Există două feluri de a colinda: a) colindul cu mască animalieră, animalul reprezentat de mască avînd eficiența în asigurarea promovării vegetației, asigurarea sănătății și a bunei stări în general; b) colindatul propriu-zis (al copiilor și al adulților).

W | *Colindatul cu măști animaliere* este considerat ca cea mai veche formă de întîmpinare cu bucurie și urări a anului nou. Măștile de animale întîlnite la noi sînt ursul, cerbul sau capra.

Ursul este atestat numai în Moldova, practicat de Anul Nou și întruchipează jocul animalului menit să aducă noroc și sănătate în acea casă. Ursul e însoțit de un „ursar“ și de un instrumentist, de obicei flautier. Jocul ursului se vîdește o rămășiță dintr-un vechi cult al ursului, iar faptul că a fost întîlnit numai în Moldova — zonă mai puțin supusă romanizării — îi determină pe cercetători să considere că acest joc ar fi de proveniență traco-dacă (vezi ex. 264).

Cerbul sau capra se întîlnesc în toată țara; jocul se practică tot de Anul Nou, dar pe alocuri și de Crăciun. Maska, reprezentînd un cap de cerb sau de capră, este astfel construită, încît botul animalului să aibă o placă de lemn mobilă (falca), ce se lovește de partea superioară a botului. Din combinația ritmului pașilor de dans și cel al loviturilor lemnului se obține o poliritmie, cu un efect deosebit. Jocul este însoțit de instrument. Denumirea măștii mai poate fi *turcă* sau *țurcă*, chiar *vacă* (văcuță) sau *brezaie*. Cortegiul cu masca animalieră de acest tip are rădăcini preistorice, la noi provenind din formele cultului dionisiac, practicat la traci. Semnificația i s-a pierdut, dar se pare că avea rolul de protejare a vegetației; potrivit unei mărturii din Muntenia, „brezaia“ s-ar face spre „semne de îmbelșugare“ (Birlea, *Ov. Folclorul românesc*, p. 276), (vezi ex. 265).

Colindatul propriu-zis se face totdeauna în grupe, de către copii sau de către adulți.

Colindatul il încep copiii, căci „inocența vîrstei oferea condiția prealabilă de puritate sacrală, garanție sigură a eficienței urărilor“ (Birlea, *Ov. Folclorul românesc*, p. 276).

Colindatul copiilor a fost atestat inițial doar în sud-vestul țării, cercetările ulterioare au extins însă aria în care este cunoscut. Denumirile întîlnite sînt: „Pițărăi“ (pițerei), „ajunul“, „moș-ajunul“, „bună-dimîneața“, „bună-dimîneața la moș-ajun“, „colindișul“, „neațălașul“, „colinda“, „la colindeți“ sau „la colindețe“. Copiii sînt răsplătiți cu fructe sau cu niște colăcei anume făcuți, purtînd denumirea obiceiului: „colindeți, pițărăi“. De cele mai multe ori textul este recitat, uneori prezintă o melodie (vezi ex. 266, 267) extrem de simplă, ritmica aparținînd sistemului ritmic al copiilor.

W | *Sorcova* se practică în ajunul Anului Nou în sudul Carpaților, Oltenia, Muntenia, Dobrogea. Denumirea este de origine slavă, „*surova*“ înseamnă tînăr, fraged; „*surova vetka*“ înseamnă *mlădiță tînără*. Înainte vreme se folosea o mlădiță înmugurită de pom; cu vremea a fost înlocuită cu un bețișor împodobit cu flori artificiale. Dațina se întîlnea și la romani, la calendele lui Ianuar, cînd o dată cu darurile se distribuiau și crengi verzi (strene), a căror atingere asigura sănătatea — Strenia era considerată zeița sănătății — (ex. 268).

O altă urare practică de copii din Transilvania și Moldova este **Chiraleisa**. Denumirea provine de la grecescul „*Kirie eleison*“. În Moldova, după cum menționa și Ion Creangă — copii doar strigă „Chiralisa“. În Transilvania urarea este însă de belșug, având și melodie. În Maramureș urarea a ajuns să fie denumită **Kir Alexa** (vezi ex. 269, 270).

Modal, colindele copiilor se încadrează în sistemul prepentatonic, iar din punct de vedere ritmic, sistemului propriu copiilor.

Colindatul propriu-zis al maturilor se desfășoară în grup. Denumirea cea mai răspândită este „ceată de colindători“ sau simplu „colindători“. În trecut, aceste „cete“ trebuie să fi avut o organizare strictă, al cărei sens astăzi nu mai este cunoscut. Organizarea — presupunând anumite roluri — se mai păstrează în Transilvania, în cetele de feciori, denumite „ceata de juni“ („Jun ime“), „bute“ („butea feciorilor“), „cu doba“ (sau dubași) — după instrumentul de percuție utilizat — „zoritori“ (sau „cu zoritul“); sporadic, mai apar denumiri ca „vătășie“, „ferdelă“, „oleghină“, „hadă“. Ceata se constituie din 4 pînă la 10—12 flăcăi, fiecare cu atribuții certe, care își aleg un conducător (vataf, primar, jude), ce poartă însemne deosebite.

Se colindă de Crăciun sau de Anul Nou, cel mai răspândit fiind cel de Crăciun, de obicei cu începerea serii și pînă a doua zi dimineța. Uneori colindătorii sînt însoțiți de lăutari. Colindătorii cîntă, de obicei, la geam, alteori în casă și sînt răsplătiți cu daruri în natură (carne, băutură, colaci) sau bani, iar la sfîrșit, din ce primeau, cei din ceată organizau o petrecere. În Transilvania, pe alocuri, la primirea colacului se rostește o orăție, în care se narează fazele muncilor agricole și pregătirea pîinii — dovadă a importanței ce o avea oferirea acestui dar. Acolo unde gazda este tină, aceasta este jucată de colindători.

Colindele sînt răspîndite în toată țara, dar nu peste tot se poate observa aceeași bogăție și varietate. Sînt zone în care se poate găsi un număr mare de colinde într-un loc (50—60), în altele numărul acestora este redus.

Textul colindelor este în funcție de vîrstă și de starea socială a celui colindat; există colinde pentru copil, tînr, bătrîn, de fată, de băiat, de tineri căsătoriți, de doliu etc.; de asemenea, textul poate fi laic sau religios. Cele mai vechi sînt colindele profane care, deseori, în imagini de o realizare deosebită, în mod hiperbolic aduc aspecte ale muncii (vinatul leului, al cerbului, păstoritul), relații familiale, reflectări ale unor legende (facerea lumii — de pildă), este lăudată hărnicia și frumusețea fetei sau vitejia băiatului (printre asemenea texte, în care este lăudată vitejia flăcăului, se pomenește de lupta cu turcii și cu frîncii sau, în cele pentru fată, se fac admirabile descrieri ale costumului feminin). Mai tîrziu vor apărea și colinde cu conținut religios, dar în care apar, uneori, și aspecte ale antagonismului social (Dumnezeu și Sf. Petru nu sînt primiți la casa bogatului, dar sînt primiți și ospătați la cea a săracului); alteori, elemente datorate creștinismului au fost contopite cu vechi credințe și reprezentări (Iuda, de pildă, este înfățișat în unele colinde ca un monstru marin, avînd pui sau ca un diavol subpămîntean, sau acesta fură din rai luna și lumina și Sf. Ilie se bate cu el). Textul este epic; desfășurarea acțiunii este concentrată, accentul căzînd pe urare, care apare la sfîrșitul versurilor; tema poetică constituie doar pretextul pentru a înfățișa calitățile celor colindați.

Colindele se succedă în grup, la unison sau antifonic, execuția instrumentală a colindei fiind de origine mai nouă.

Pe plan muzical se poate observa aceeași conciziune ca și a textului, melodia avînd contururi precise, ritmică pregnantă, formă fixă, de cele mai multe ori cu refren. Caracterul melodiilor este viguros, optimist (uneori solemn), acestea deosebindu-se total de melodiile religioase de Crăciun ale Europei Apusene — acele *Noëls* ori *Weinachtslieder*, apărute în perioade mai recente. Bartók afirma despre colindele românești că fac o impresie mai curînd „sălbatic războinică decît smerit religioasă” (Bartók — *Colinde*).

Din punct de vedere muzical se deosebesc două stiluri melodice, unul vechi, celălalt mai nou; acestea pot predomina într-o zonă sau alta, pe alocuri conviețuind. Alteori texte mai noi, religioase, au trecut în melodii de factură veche (ex. 280).

Stilul vechi este răspîndit în special de-a lungul Carpaților Meridionali din Banat pînă în Moldova de Sud, pe cursul inferior al Ialomiței, al Dunării (zona Brăilei) și Dobrogea. Realizarea artistică a colindelor din această categorie este deosebită, ele fiind adevărate „bijuterii muzicale”, îndelung șlefuite de trecerea timpului. Melodia este silabică; frecvent începe cu un salt de *cvintă* sau *cvartă*, după care mersul general este descendent, alteori profilul melodic este boltit. Forma este strofică, alcătuită din una, două, rar trei fraze diferite, cu refren (unul sau două), așezate la începutul, la mijlocul sau la sfîrșitul melodiei. Versul este *hexasilabic* sau *octosilabic*, refrenul puțînd fi de la 2 la 12 silabe (ex. 271—275).

Scările, în colinde, se remarcă printr-o varietate deosebită. Structura poate fi *penta* și *hexacordală*, scări *diatonice* (mai frecvent majore decît minore), mai rar cromatice. Se întîlnesc mai puțîn frecvent și scări pentatonice (ex. 276—277). Mai pot fi întîlnite scări cu terța mobilă, sau cu lărgirea scării la o *cvartă* inferioară (ex. 278—279); se pot întîlni cadențe pe alte trepte decît fundamentala.

Ritmul, deosebit de expresiv, aparține sistemelor *giusto-silabic*, *aksak*. Execuția în grup impune *tempo giusto*; Putem întîlni colinde izoritmice, bazate pe o *dipodie* sau pe un *grup metric complex* (ex. 280—282) sau colinde *heteroritmice*.

Există o înrîdire și între ritmul colindelor vechi și dans, unele formule ritmice întîlnite, mai ales în refrene, pot fi întîlnite și în melodiile sau ritmul pașilor de dans. (ex. 283).

Stilul nou, sub influența altor genuri, în special a cîntecului, a muzicii religioase sau a celei culte a suferit unele transformări. Putem întîlni scări *heptacordice*, „glasuri” din muzica psaltică (ex. 284—285). Ex. 284 are melodie de cîntec propriu-zis; melodiile pierd din pregnanța ritmică; unele colinde din Transilvania de nord și Bucovina sînt cîntate rubato (ex. 286). Mai aproape de zilele noastre, pătrunde în colindă chiar cîntecul de școală (ex. 287). Exemplul citat este o variantă la *Înfloresc grădinile* de T. Popovici. Exemplele citate demonstrează că și colinda s-a dezvoltat continuu și mai este supusă înnoirilor.

Cîntecul de stea reprezintă ceea ce s-ar putea numi „*gesunkenes Kulturgut*”. Create de către oameni ai bisericii — sub influența creațiilor luterane și calvine — ele s-au difuzat, cu rolul inițial de „cîntece spirituale”; autorii au rămas necunoscuți; doar cîteva texte sînt din psaltirea în versuri a lui Dosoftei. Aceste creații sînt atestate în sec. al XVIII-lea (cea mai veche atestare apare la 1747) și s-au alipit și de teatrul religios — Vicleimul — o demarcație clară între cîntecele de stea și de vicleim nepu-

tînd fi făcută. Majoritatea acestora sînt structurate muzical pe glasurile bisericești (ex. 288, în care textul este din Psaltirea în versuri a lui Dosoftei). Barele de măsură au fost schimbate față de exemplul publicat, pentru a încadra formula ritmică strofică. Versificația fiind însă cea întîlnită în creațiile populare, a structurat ritmul asemenea acestora.

Spre deosebire de colinde, cîntecele de stea, în majoritate, nu au refren. Datorită aceleiași lungimi a versului și a coincidenței datei de manifestare, unele texte de colinde au trecut pe melodii de cîntec de stea și viceversa (ex. 289).

Cîntecele care s-au bucurat de mare circulație — *Steaua sus răsare și Trei crai de la răsărit*, prezintă numeroase tipuri melodice și variante. Și în cadrul acestor categorii au pătruns melodii străine — cîntece lirice sau de pahar, romane, cîntece de școală. Exemplul 290 este o variantă a cîntecului *Mugur, mugurel*.

Cîntecele de stea, și ca text și ca melodie, prezintă interes sub aspectul raportului între creația cultă și cea populară. Obiceiurile *Plugușorului* și *Semănatul* au un substrat agricol arhaic, urmărind să asigure abundența de grîne, prin magie imitativă. Este practicat în Moldova, Dobrogea și Muntenia, mai puțin în Oltenia, iar în Transilvania doar în părțile limitrofe, învecinate zonelor în care se practică intens. Denumirile care se mai utilizează sînt: „uratul“, cu „urete“, „cu plugul“, „cu plugușorul“. Este practicat de către tineri în grup, folosind o recuzită anume, care să imite cele necesare aratului. În Muntenia se folosește un plugușor, în Moldova grupul este însoțit de un instrumentist. Flăcăii au harapnice, zurgălăi sau clopoței și „buhai“ — instrument membranofon, care imită mugetul animalului. Urarea narează desfășurarea muncilor agricole, în versificația specifică orașilor. Instrumentistul — dacă există — cîntă în Moldova de nord o „doină“ la buhai, în restul Moldovei un joc.

În Moldova, pe lângă textele obișnuite, se pot întîlni balade, ca text la plug (Miorița, Dragoș Vodă, Brîncoveanu, Ghiță Cătănuță). A doua zi de dimineată copiii umblă „cu semănatul“, aruncînd orice fel de boabe în casa sau în curtea gospodarului, recitînd versuri asemănătoare sorcovei: „*Să trăiți / Să înfloriți / Ca merii / Ca perii / În timpul primăverii / Ca toamna cea bogată / De toate îndestulată / La anul și la mulți ani !*“

În Muntenia, „Plugușorul“ este și cîntat (ex. 291).

Altă urare în ajunul Anului Nou este *Vasilca*, atestată în Muntenia, Oltenia și Dobrogea (jud. Constanța). Numele derivă de la patronul creștin al Anului Nou. Este practicat numai de țigani; ceata umblă cu o căpățînă de porc împodobită (aceasta a fost înlocuită pe alocuri prin Muntenia cu o păpușă). Obiceiul este de dată recentă și considerat o creație a țiganilor robi de pe la curțile boierești, după modelul celorlalte forme de colindat. În momentul de față este practicat cu totul sporadic (ex. 292).

Un cortegiu complex, care urează în noaptea de Anul Nou în Moldova, în Bucovina poartă numele de „Malancă“. Se pare că denumirea vine de la numele sfintei serbate pe 31 decembrie (Sf. Malania), căreia slavii îi spun Milanca (ipoteza aparține lui Vasile Bogrea). După unele afirmații, Malanca este doar o mascare în moș și babă, sau doar denumirea Caprei în Bucovina. Cuprinde toate travestirile posibile: capră, urși, moșnegi, babe, căldărari, draci, turci, cazaci, căiuți, bungheri, împărați, generali, miri și mirese, doctori, „boieri“, păpușari și jieni. Uneori se cîntă o colindă, alteori se urează la fereastră după o melodie cîntată de fluier, apoi se intră în casă și se joacă. În acest cortegiu, negustorii, căldărarii, dracii fac parte din

grupul „urîților“, pe cînd cazacii, bungherii, din grupul „frumuşilor“. Rolul urîților, mai ales al dracilor, este de a întretine o veselie exuberantă, considerată de bun augur. Atunci cînd mascații dansează, separat „urîții“ sau „frumuşii“, numele jocului provine de la numele travestirilor : bunghe-reasca, hărăpeasca, arnăuții, țigăneasca, (căldărărește) dar și dansuri care n-au nimic cu numele măștilor, cum ar fi : *sotișe*, (polca), *cărășelu*, *țîntă-roiu* (din repertoriul obișnuit). Singurul joc în care se prind „urîții“ cu „frumuşii“ este „hora la toți“, cu care se încheie suita.

În Moldova se mai face și jocul „căiuților“, integrat, cum am arătat, „benzilor“ de malancă sau separat. Jocul calului nu începe pînă nu se capătă permisiunea gazdei, căci se joacă în casă. Pot juca pe orice melodie, dar, de cele mai multe ori, melodia este specială, numită „Ca la căiuți“ (ex. 293) ; melodia este a vechiului dans moldovenesc *Rața*.

Alte spectacole, cu rol distrativ, mai sînt : *Nunta țărănească* și *Teatrul haiducesc* („Banta haiducilor“, „Banta Jienii“, „Jienii“, „Bujoreni“, fiind considerat de proveniență cărturărească). Minierii din nordul Transilvaniei mai joacă piesa *Constantin Brîncoveanu*, iar în Dobrogea și Moldova *Mocanii* sau *Mocănașii*, pe tema turmei prădate. Muzica, mai puțin interesantă, cuprinde marșuri vechi, cîntece patriotice, romane etc. Ea poate interesa doar sub aspectul pătrunderii unor creații de factură cultă în folclor și a transformărilor la care acestea sînt supuse.

În Transilvania, în ajunul Anului Nou, sau la alte date apropiate, se practică *Vergelul*, obicei ce îmbină petrecerea cu diferite forme de prezicere a viitorului, ce vizează căsătoria ; forma de manifestare ritual-ceremonială o implică un cîntec propriu — *Hora Vărjelului* sau *A Vărjelului*. Denumirea provine de la una din ustensilele utilizate, vergelele de lemn cu care sînt amestecate, în cofe cu apă, inelele aduse de băieții și fetele ce participă. Cel care oficiază „goga“ scoate, potrivit înadins, dar fără a fi prins, cîte două inele, urmînd ca posesorii acestora să alcătuiască o pereche (ex. 294). Versul este *hexasilabic*. Melodiile se înrudesc cu cele ale cîntecului ceremonial al clăcii de tors, cu colinda sau cu Lioara.

Am văzut cît de bogate și de variate sînt manifestările din perioada acestor sărbători. Chiar dacă în trecut vor fi avut diverse funcții, originea lor fiind diferită, în momentul de față ele sînt un prilej de veselie pentru toți, de distracție pentru cei de toate vîrstele.

Bibliografie

- Adăscăliței, V., Cireș, Lucia, *Mocănașii*, — datină — spectacol în Moldova, R.E.F. 15, (1970), nr. 4, p. 323—334.
- Alexandru, T., *Muzica populară românească*, Ed. Muzicală, Buc. 1975.
- Breazu, G., *Colinde*, București 1938.
- Birlea, Ov., *Folclorul românesc, I*, Ed. Minerva, București 1981.
- Caraman, Petru, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi*, Iași 1931.
- Comișel, Em., *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, Buc. 1967.
- Ciobanu, Gh., *Inrudirea dintre ritmul dansurilor și al colindelor*, R.E.F. IX, (1964), nr. 1.
- Dragoș, S. V., *303 Colinde*, București 1925.
- Julia, N., Mînistireanu, V., *Tradiții și obiceiuri românești, Anul Nou în Moldova și Bucovina*, E.P.L., București 1968.
- Mirza, T., Petrescu, G., *Cîntecul vergelului*, R.E.F. 14, (1969), nr. 2, p. 137—149.

- Muslea, Ion, Bîrlea, Ov., *Tipologia folclorului*, din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu, Ed. Minerva, 1970.
- Mirza, T., *Folclor muzical din Bihor*, Ed. Muzicală, Buc. 1974.
- Muslea, I., *Cîntare și vers la Constantin, Sfirșitul lui Constantin Brîncoveanu în repertoriul dramatic al minerilor români din nordul Transilvaniei*, Studii de ist. lit. și folclor, 1964, p. 21.
- Popa, Steluța, *Obiceiuri de iarnă*, folclor muzical din repertoriul copiilor, Ed. Muzicală, Buc. 1981.

+ ALTE SPECII DIN CICLUL CALENDARISTIC

Repertoriul de șezătoare. În perioada ce urmează încheierii muncilor agricole și pînă la începerea unui nou ciclu al acestora, au loc șezătorile. Participă fetele și flăcăii, în special, apoi femeile tinere și mai în vîrstă; criteriile de organizare sînt vîrsta și vecinătatea, primul predominînd. Aceasta se observă din așezarea „la loc de cinste” a fetelor mai mari, locurile mai puțin însemnate fiind ocupate de femeile mai în vîrstă și de fetele mai mici. Participantele își aduc de lucru, fiecare pentru sine. Șezătorile se făceau în zilele de lucru, de pe la înserat pînă după miezul nopții. Șezătorea se desfășoară după un program anume, începînd cu discuții și glume, continuînd cu cîntece care alternează cu glume, ghicitori, farmece; urmează o gustare și băutură, însoțite de muzică și strigături, iar spre sfîrșit, dansuri și jocuri de societate.

Șezătorea este un obicei al tinerelor, în care se practică unele manifestări legate de viitoarele căsătorii — farmece, menite să aducă feciorii la șezătoare, sau să „lege” un flăcău de o anumită fată, sau, în cazul unor femei tinere, anumite rituri de fecunditate. Cîntecele, sau textele rostite, erau executate în absența feciorilor sau a bărbaților. Textele sînt scurte, concise, cuprinzînd numele cuplului vizat. Terminologia acestora este specifică; melodiile sînt recunoscute de femei ca fiind specifice șezătorii: „Apăi asta ie colindă de fecior cu fete; numa' așa în șezătoare, nu de Crăciun”. (M. Kahane, L. Georgescu, *Repertoriul...* p. 320). Melodiile dovedesc o structură arhaică, bazate pe scări *prepentatonice* sau *pentatonice*, au caracter silabic, forma fixă, uneori cu refren, dar uneori cu o „stroficitate relativă” (idem. p. 322).

Repertoriul de șezătoare este considerat o specie distinctă, îndeplinind cerințele repertoriului ceremonial: execuția este legată de un anumit prilej sau dată, și într-o durată de timp determinată, avînd o funcție rituală precisă, într-un complex ceremonial organizat, antrenînd la exercitarea sa o colectivitate definită, structurat într-un mod propriu, în raport cu prilejul respectiv. Repertoriul este considerat ca făcînd parte din *ciclul vieții** — la fel ca nunta și înmormîntarea, ceremonial feminin de vîrstă, fiind un preludiu sau un postludiu al nunții (vezi ex. 295). Că din ceata noastră / Ni se duce-o fată / — Ce nume de fată? / — Reli m'nireasa / Care-i mirele? / — Vasile junele / Lingură de miere / Vasile cu muiere / Foaie de tăba' / Reli cu bărbat.

* Se desfășoară, însă, într-o anumită perioadă a anului.

Spre deosebire de șezătoare, unde participantele lucrează pentru sine, claca este o formă de muncă în colectiv, în folosul celui care o organizează, o formă de într-ajutorare, în care accentul cade pe latura productivă a muncii. Și claca se desfășoară după un program tradițional, cu un repertoriu muzical specific. Este de presupus că, în trecut, au existat cîntece de clacă cu o tematică mai variată, adecvată muncii. Din acestea se mai păstrează, pe alocuri : *cîntecul la claca de tors* (prin Transilvania) și *cîntecul la călcatul fuioarelor* (în Bihor). Cîntecele cunoscute prezintă — la fel cu cele de șezătoare — stadii diferite de evoluție. Acestea sînt asemănătoare cu alte melodii vechi, aparținînd melodiilor ceremoniale și rituale (colinde, cîntece rituale de secetă). Vezi ex. 296, strofa a doua : *Te uită pe cer / Că stelele pier / Ia-n nume de bine / De aste copile / Tortu ce l-am tors / Fie-ți de folos / Măcar că-i cam gros / Că-i pe noapte tors.*

Bibliografie

- Kahane, M., Georgescu, L., *Repertoriul de șezătoare — specie distinctă*, R.E.F. 13, (1968), nr. 4, p. 317—330.
 Mîrza, T., Szenik, I., *Curs de folclor muzical*, partea a II-a, Genuri și repertorii, Conservatorul „Dima”, Cluj, 1969.
 Nicola, I., Szenik, I., Mîrza, T., *Curs de folclor muzical*, partea I, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.

Obiceiurile de iarnă

JOCUL URSULUI

Moldova

264

Fluier moldovenesc

Dobă

Voce

(Da) Și io-s fi - șor di po - pă

Am ră-mas să bat din do - bă ha!

(Ș-am) zis ver-de di ne - ga - ră Sunt ar - tis - tu - n -

fi pe ța - ră ha!

265

 = 66

JOCUL CAPREI

Vioară

Capră
Șuierat

Voce



PIȚĂRĂI

Mg. 3032 II x.

Buzeasca — Caraș-Severin

♩ = 152

266

Hai co-lin - da, co - lin-di - ța Dai miș-ma - lo,
lo - po - ti - ța Bu-nă să-ra lui A-jun
Că-i mai bun' a lu' Cră-ciun Că-i cu miei,
cu pur-cei, Cu co-pi - ii du-pă lei.
Da-ți-ne nuci Că-s mai dulci Și a-lun-ne că-s mai bu-ne

Mg. 3423 Z.e.

♩ = 152

267

Hai, ie - știți cu co - lă - ce - i,
Că ve - ni - ră pi - ță - ră - i,
Hai ie - știți cu co - la - cii, Că ve - ni - ră dra-cii.

SORCOVA

Mg. 1995 d d d.

Furești — Argeș

♩ = 168 → 210

268

Sor - co - va, ve - se - la, Să tră - iți, să - m -
Ca un măr, ca un păr, Ca un fir de

bă - trî - niți, Ta - re ca pia - tra,
tran - da - fir.

Iu - te ca să gea' Ta - re ca

fie - rul Iu - te ca o - țe - lul La

a - nu și la mulți ani.

CHIRALEISA

Mg. 2379.

Iteu — Bihor
(culeg. Traian Mârza)

♩ = 216

269

Chi - ra - lei - sa, lei - sa, Spic de griu, pî - nă - n briu,

Spic de se - ca - ră pî - nă su - su - oa - ră

CHIRALEXA

Mg. 4273 II m.

Breb — Maramureș

♩ = 68

270

Chi - ra - le - xa, Dō-mné, Grîu de pri - mă - va - ră

Și-n pod și-n că - ma - ră, Chi - ra - le - xa dōmn

Cî - te gra - ni - țe pa - cas, A - tî - tea bîn - cu - țe pă ma - să,

Chi - ra - le - xa-i Dōmn' Cîți căr - buni în va - tr'A -

tî - ția pe - țî - tori la fa - tă, Chi - ra - le - xa-i Dōm-né

Transilvania — George Breazul

Allegro

271

Banat

272

Co - lo - n - jo - su, — mai în jo - su,

Hai le - ro - mi, — doam - ne, hai.

Balșa — Hunedoara

273 $\text{♩} = 144$

Ju - ne - lu bu - nu,
Ci - că-n dalb de ră - să - ri - tu

(Sabin Drăgoi, 303 colinde, nr. 137).

Moldova

274

Banat — George Breazul

275

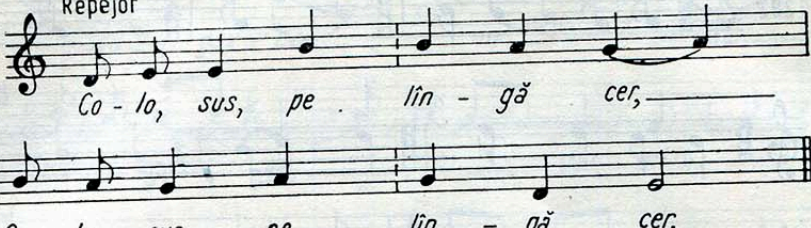
Dobric — Someș

276

Sus la mun-te, la mun-te, Sus la mun-te,
la mun - te, Ro - u - ri - fă, ro - ma - ni!

George Breazul
(Muntenia)

277 *Repejor*



Co - lo, sus, pe lîn - gă cer, ———
Co - lo, sus, pe lîn - gă cer,

George Breazul
(Moldova)

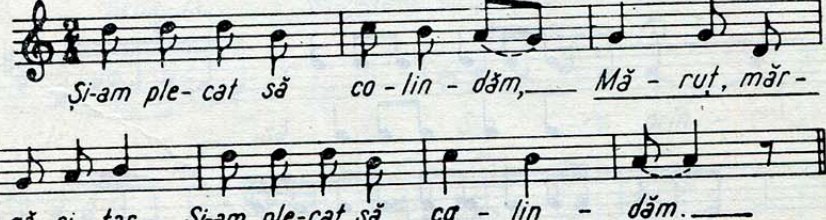
278



Le - ro - lea Pe dru - mul cel ———
ma - re ——— Co - lea ——— mai la val'

Transilvania

279



Și-am ple-cat să co - lin - dăm, ——— Mă - ruț, mă -
gă - ri - tar Și-am ple-cat să co - lin - dăm. ———

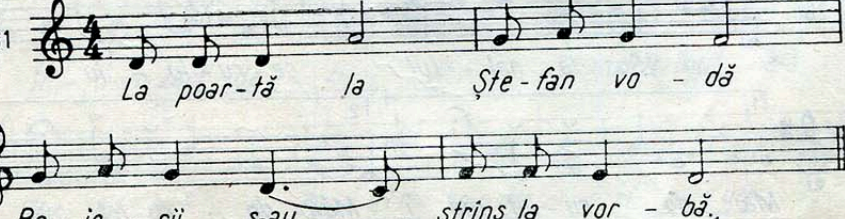
George Breazul
(Dobrogea)

280



George Breazul
(Muntenia)

281



La poar-tă la Ște - fan vo - dă
Bo - ie - rii s-au strins la vor - bă,



283



Fg. 3868*

Valea Seacă — Suceava



285

Scu-lați gaz - de, nu dor - miți,

Scu-lați gaz - de, nu dor - miți,

Că nu-i vre - mea de dor - miți,

Că nu-i vre - mea de dor - miți.

286

Adagio
poco rubato

Scoa-lă, scoa-lă gaz - d-a -

lea - să ș-a - prin -

de lu mi - na-n ma - să.

287

$\text{♩} = 80$

Am ple - cat la ca - lin - dat

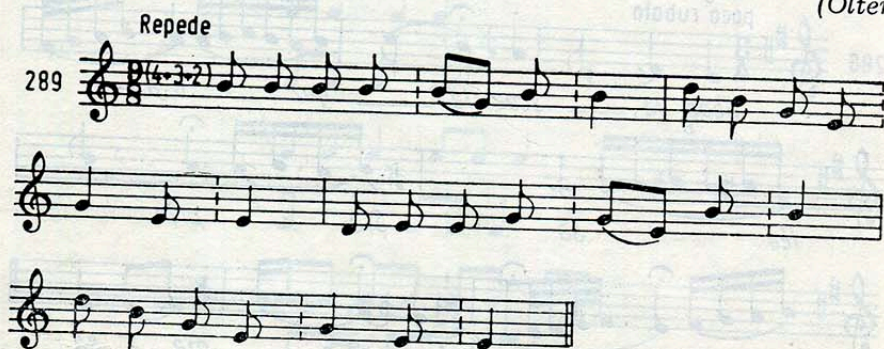
În - tr-un zori de zi - uă Și dru-mul ne-a

lu - mi - nat Zo - ri - le de zi - uă.

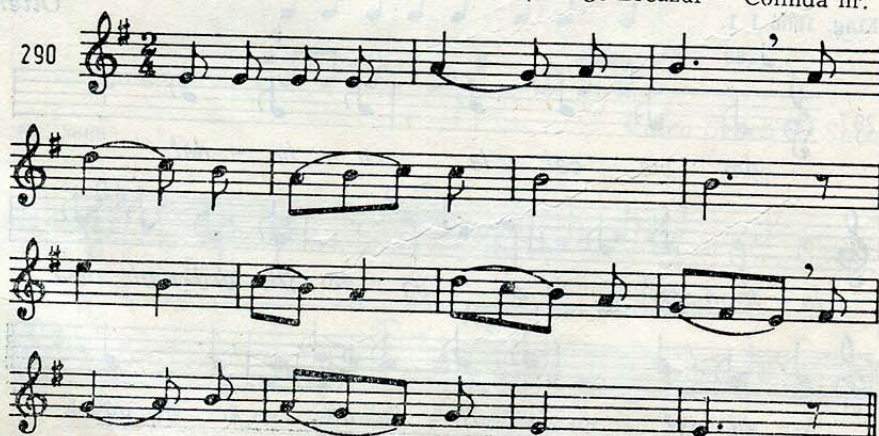
George Breazul
(Muntenia)



George Breazul
(Oltenia)



(George Breazul — Colinda nr. 197).



291

Mii - ne a - nul se - n - no - ieș - te,
Plu - gu - șo - rul se por - neș - te, Plu - gu - șo - rul
cu doi bo - i, Mi - nați măi, măi, hăi, hăi, hăi.

George Breazul

292

Va - si/ - ca, fa - tă fru - moa - să,
Șa - de cu Vo - dă la ma - să
Și mă - nîn - că vi - ț - a - lea - să,
Și mă - nîn - că vi - ț - a - lea - să.

Bucovina

293

$\text{♩} = 176$

♩ = 192

294

Dri-ne, Doam-ne, dri-ne Că lun-ci-le-s pli-ne

Tă de grai gal-bi-ne și de oi să-ri-ne.

Traian Mirza (Bucea-Bihor)

CÎNTEC DE ȘEZĂTOARE

Viștea de Jos — Făgăraș

♩ = 86

295

Toar-ce! fe-te-lor, Toar-ce! fe-te-lor

Și hai-de! a-ca-să, Și hai-de! a-ca-să

CÎNTEC LA CLACA DE TORS

C. Brăiloiu
(Făgăraș)

296

Găz-di-ță, găz-di-ță I-am! ieși

la por-ti-ță, Te ui-ță pe

su-su Că ste-le-le nu-su.

(Extras din Curs de folclor de Nicola, Szenik, Mirza).

REPERTORIUL PĂSTORESC

O ocupație străveche a locuitorilor din ținuturile în care s-a format și dezvoltat poporul român a fost păstoritul, practicat timp de milenii în condiții asemănătoare și care a generat un repertoriu muzical ce prezintă unele trăsături specifice.

„Noi românii sintem un neam de păstori“ spunea Ovid Densușianu (O. Densușianu, *Vieța păstorească în poezia noastră populară*, 1, p. IV), afirmație ce reflectă însemnătatea trăsăturilor psihice pe care această ocupație le-a imprimat locuitorilor acestor meleaguri. La români, creșterea vitelor pe scară mare se remarcă în Evul Mediu; Dimitrie Cantemir, în *Descriptio Moldaviae*, dă și el informații asupra păstoriei și a creșterii vitelor, menționind și unele credințe privitoare la oaie, ceea ce înseamnă că aceasta era familiară în mediul în care crescuse.

Vechimea ocupației și practicarea constantă a acesteia, în zonele propice creșterii animalelor, modul specific de viață, tehnicile tradiționale, au făcut posibilă conservarea multor elemente arhaice în sinul acestei „lumi“, cu un specific aparte. Andrei Veress-cercetător modern — referindu-se la păstoritul din Transilvania și la legăturile pe care transhumanța le stabilea cu Muntenia și Moldova pînă în anul 1821, afirma că „oierii constituiau aproape o castă. „Socotea în oi tot ce avea de la ele, luîndu-și simbria și venitul tot în oi, pe lîngă care se orînduia și mersul cugetării și întreaga viață a fiecăruia“. Transhumanța a făcut posibilă circulația multor bunuri spirituale. Cu ocazia tirgurilor păstorești, la care aveau loc nu numai schimburi comerciale ci erau și întîlniri de ordin social la scară mare, „se efectuau schimburi artistice-spirituale, de la cîntece lirice, epice, la dansuri, la obiceiuri și cutume pînă la schimbul de cunoștințe de tot felul“ (O. Buhociu, *Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 268). În lumea păstorească aveau loc, la date și în locuri tradiționale, îndeosebi în lunile iunie și august, în zona finalului, sărbători populare la care participa societatea păstorească întregă, bărbați, femei, copii, numite *nedei*, mai rar *rugi*; după locuri și regiuni, au fost nedei cu aspect comercial preponderent, altele cu cel al petrecerii; ele s-au menținut numai pe durata unei anumite perioade istorice, civilizația modernă și apariția noilor căi de comunicație, — șosele, căi ferate — contribuind la împuținarea acestora (înainte de 1944 mai erau 5—6 nedei). Aceste petreceri aparțin păstoriei de munte de pretutindeni; ele „au mijlocit timp de zeci de secole apropierea ciobanilor, a schimburilor culturale și, cu siguranță, au ajutat și creația orală, adîncind-o și confirmînd-o mitic și făcînd-o să circule mai intens la toți românii. Existența lor pe întreaga coloană a Carpaților, la circa 1500 de metri altitudine, indică vechimea vieții și a culturii păstorești pe care românii au primit-o de la strămoșii lor daci. Viața pastorală de care vorbim explică unitatea de limbă, de credințe, sentimente și comportament, care au dus la crearea muzicii și a motivelor lirice și epice la toți românii, în primul rînd a celor păstorești...“ (O. Buhociu, op cit, p. 270—271).

Modul de viață, lexicul, poezia, au fost studiate de către specialiști; mai puțin muzica, ce a luat naștere în condițiile practicării acestei ocupații. Karl Bücher denumea muzica „o fiică a muncii“, ceea ce corespunde perfect repertoriului păstoresc; sub acest aspect, elementul funcțional al muzicii primitive se va întîlni și în cadrul acestuia, originile ocupației, cit și a muzicii care o însoțesc, pierzîndu-se în negura timpurilor. Așa cum spunea Constantin Brăiloiu, „primitivul nu cîntă nici din gură, nici din instrument numai pentru plăcerea sa oricînd și oriunde: puterea sunetului îi servește să țină în frîu sau să împace puterile răufăcătoare care îl înconjoară, să asigure succesul muncilor sale și fecunditatea animalelor

sale... De aceea, muzica este totodată indispensabilă și, ca să zicem așa, utilitară". (C. Brăiloiu, *Etnomuzicologia*, studiu intern, Opere, II, Ed. Muzicală, București, 1969, p. 170).

Cercetătorul Gottfried Habenicht consideră că în repertoriul păstoresc planul acțiunilor concrete de protejare a turmei este dublat de un „complex plan ritologic” din care face parte și muzica. Semnalele păstorești, specifice acestui repertoriu, nu îndeplinesc doar funcția utilitară, ci au făcut parte în vremuri străvechi dintr-un ritual, executat în scopul feririi turmei de puteri răuvoitoare.

Cu timpul, o dată cu destrămarea concepției mistice, caracterul ritualic s-a diminuat; s-a păstrat însă caracterul funcțional al repertoriului, manifestat sub diverse aspecte în toate categoriile de creații, după cum vom vedea.

Repertoriul păstoresc a păstrat pînă azi elemente muzicale arhaice și această conservare a fost pusă de unii pe seama izolării păstorilor care, petrecîndu-și viața în munți, nu au intrat în contact cu lăutarii, care i-ar fi putut influența. Dar această izolare nu este decît parțială, chiar dacă ar fi să luăm în considerare numai transhumanța. Mai degrabă păstrarea acestorași condiții — zone pastorale, căile de transhumanță, menținerea în practică a acestorași instrumente muzicale arhaice ș.a. creează o anumită continuitate, asemănătoare întrucîtva cu aceea a continuității într-un ținut a unui grup uman, la care „viabilitatea tradiției este întrucîtva direct proporțională cu vechimea grupului folcloric” (O. Birlea, *Folclorul românesc*, I, p. 25).

Repertoriul păstoresc, născut și perpetuat într-un mediu specific, a fost preluat și de către agricultori; dansurile, cîntecele propriu-zise, baladele, colindele cu tematică specific păstorească se întîlnesc și în afara acestei „lumi”, urmare a legăturilor firești dintre oameni. Pe ambii versanți ai Carpaților se pot întîlni dansuri și melodii asemănătoare. Transhumanța a fost unul din factorii care au contribuit la răspîndirea unor creații, „ciobanii ducînd cu ei în locurile în care uneori se stabileau pentru totdeauna atît cultura artistică din satele de baștină cît și cele auzite în drumul lor” (Em. Comișel, *Folclor muzical*, p. 246). Variante ale unor melodii românești au putut fi întîlnite la distanțe apreciabile față de granițele țării noastre, datorită aceluiași fenomen.

O bună parte a repertoriului păstoresc se execută instrumental. În practică s-au menținut unele instrumente primitive, ca : *buciumul*, *cornul*, *tilinca*, sau construite rudimentar, cum sînt *fluierile*; mai întîlnim în practica instrumentală *cimpoiul*, de asemenea, instrument vechi. Posibilitățile tehnice ale acestor instrumente și-au pus amprenta asupra structurii melodiilor create. În aceste melodii vom întîlni scări muzicale datorate construcției empirice a instrumentului, formule melodice specifice. În primul rînd buciurile, instrumente cu sonoritate amplă, dar care nu redau decît armonicele naturale ale unui sunet, și-au impus posibilitățile tehnice asupra *semnalelor instrumentale*, o primă categorie a repertoriului păstoresc. Acestea folosesc sunetele cuprinse între armonicele 3 și 16. Denumirile semnalelor variază de la o regiune la alta : *a oilor*, *cînd coboară oile*, *cînd vin oile*, *cînd cheamă oile la pascut*, *întorsul oilor*, *cînd suie oile la munte* etc. În Munții Apuseni, unde instrumentul este utilizat de către femei, au apărut semnale instrumentale în care au pătruns onomatopee, destinate și altor animale : *a porcilor*, *a găinilor*.



Cercetătorii au descoperit în structura muzicală a acestor semnale trei *dialecte*, desemnând zone distincte, dovadă a utilității și vitalității acestor categorii de creații :

a) **Munții Apuseni**, unde predomină semnalele propriu-zise ; forma ABC (introducere, semnal, încheiere) ; formulele inițiale și finale se disting, atât melodic cât și ritmic, de cele mediane ; celulele și motivele acestora utilizează sunetele cuprinse între armonicile 4—8 ; jocul este între treptele 8—5—1, cărora li se poate adăuga 7, 3, V (armonicul 3) ; cadența cea mai caracteristică este pe treapta a 5-a, (dar și pe 1 și 8).

b) **Zona Moldo-Munteană**, în care caracteristicile sînt : formula inițială foarte lungă, cu ambitus mare, care cuprinde aproape toate sunetele care pot fi emise de instrument ; partea mediană se mișcă între treptele V-5, sprijinindu-se pe jocul V—3—5 ; treapta 1 apare rareori în decursul semnalelor, dar frecvent la cadențe ; (alte cadențe — pe treptele 5 și 8).

c) **Zona de nord**, Maramureș și Bucovina. Funcția semnalului aproape s-a pierdut, trecînd în cîntec, din care cauză cele trei părți ale formei nu se disting net ; melodia se mișcă între treptele V-5 ; există în toate cazurile o formulă între 1—2—3—1—2—V ; cadențările se fac pe treptele 1 și V. În Maramureș întîlnim „Horia buciului” — utilizarea melodiei de semnal pentru un text legat tot de viața păstorească.

Andantino
♩ ≈ 80

298

Tli hu li hu ri hu, hăi

Ma - mă - le, ta - tă - le, O - i - le fu - ra - tu

Pă min-m-o le - ga - tu, Pă min-m-o le - ga - tu, măi

În Maramureș, Bucovina și Năsăud aceste semnale instrumentale au pătruns în doină (chiar și în doine vocale).

O altă categorie de melodii instrumentale sînt *șireagurile*, care sînt de fapt doine instrumentale, caracterizate prin suflul larg al frazelor muzi-

cale, ornamentație bogată, ambitus mare, ritm liber, formă liberă. Spre deosebire de doina vocală, dependentă de structura versurilor, șireagul se desfășoară foarte liber, motivele și celulele muzicale închegându-se în rînduri melodice de lungimi variate. Într-un înțeles mai larg al cuvîntului, șireagul este orice melodie cîntată rubato de către cioban, în decursul diferitelor momente ale muncii pastorale, cu scopul de a determina buna desfășurare a acesteia, prin influențarea, prin muzică, a animalelor. Șireagul este deci muzică utilitară, nicidecum „zisă” de cioban numai pentru a-și trece timpul. În funcție de momentul în care sînt cîntate, sau de alte circumstanțe, denumirile șireagurilor diferă : *Șireagul mare, mic, de amiază, de seară, de cină, cînd pleacă oile din tîrlă, cînd ies oile la munte primă-*

299 Rubato ♩ = 164

Fluier

vara, lăsarea la vale, cînd pornesc oile dimineata, cînd pornesc la strungă, mersul la muls etc. Etimologia cuvîntului este slavă : serag (sîrb), szerag (polon), serenga (rus).

O altă categorie de melodii instrumentale sînt cele cu străvechi înţeles magic, cîntate pentru obţinerea unui anume rezultat : *La mulsul oilor, La închegatul laptelui, La bătutul untului, La măsuratul laptelui*, melodii care, în ziua de azi, şi-au pierdut semnificaţiile, iar ciobanii mai tineri nu le mai cunosc.

O categorie aparte de creaţii o constituie poemele muzicale —o veritabilă muzică cu program— cunoscute sub denumirile : *Povestea lui Tinjălă şi Povestea ciobanului care şi-a pierdut oile*, amîndouă avînd iniţial un sens moralizator. Textul povestirii este ilustrat muzical de către interpret, utilizînd ca procedeu principal contrastul, în primul rînd cel de mişcare (*rubato-tempo giusto*), dar şi formă (improvizată şi fixă), şi chiar modal. *Povestea lui Tinjălă* este mai rar întîlnită. În schimb, *Povestea ciobanului care şi-a pierdut oile* este întîlnită pretutindeni, fiind îndrăgită de interpreţi. Cunoscută sub diverse denumiri : *Doină ca la oi, Ca la oi şi joc, A ciobanului*“ s.a. poate fi întîlnită cu text povestit, mai rar cîntat. În cazul povestirii, fiecare episod este ilustrat muzical de către instrumentist. Dar, de cele mai multe ori, programul fiind cunoscut, se cîntă doar muzica, uneori enunţîndu-se episoadele ce urmează. Pentru frumuseţea şi rari-tatea sa, vom reproduce în întregime o *Poveste a ciobanului*, forma vocală, culeasă în jud. Suceava de către C. Prichici.

„O fost odată, ca niciodată, un cioban cari avî oi mulţi, aşă di mulţi cî nici nu li mai ştiē sama cîti sînt ; şi oi bătrîni, şi berbeci şi nioari. Avē cu dînsu nişte cîni di cîi mari şi răi, di sî băteu şi dovideu lupchii.

Cîinii păzau turma şi ciobanu nu făcē altceva dicît cînta toată ziulica din fluier ; di jăli, di dragosti, di bucurie sau di joc.

Intr-o zi, pî cînd era cu oili la păscut, l-o pălit pî cioban un somn greu. Iera aşă pî la chindii. Numa s-o ridicat dispri Călimani nişti nori grei, s-o iscat o furtună mari ş-o început a tuna ş-a fulgera. Oili s-o spăriet, ş-o tuns-o la fugi cătră nişti văgăuni, pî căi niumbati di nimini. Cîni s-o dus şi ii după ieli. Şi, di ci tuna şi fulgera mai tari, oili tot mai diparti si duceu. Si stricasî vremea. Iera întuneric di păre cî nopteaşi. Di-odată, uon fulger o brăzdat ceru şi s-o nistuit în cetini. O-nceput a ploaia. Cum dormē ciobanu cu faţa-n sus, o-nceput să-l chicuri. S-o trezit, s-o frecat la ochi şi s-o uitat spăriet împrejur. Nu-ş vidē oili, nu-ş vidē cîinii. Undi si hi dus ? S-o sculat în pchicioari, o pus mîna streşîni la ochi şi s-o uitat în dipărtări. Oili lui, nicăieri !

O zis ciobanu făcîndu-ş' cruci : „Doamni, Doamni ! Cu ci ţ-am greşit ieu di mă başi aşă tari ?“ O-nceput a plîngi. N-o trecut multî vremi şi furtuna s-o mai potolit ş-o stat şi ploaia. O gianî di luminî si vidē cătră asfinţit. Încotro s-o apuci iel ? O scos fluieru ş-o început si cînti un cîntic di jăli, parcî spunē :





O cîntat iel ci-o cîntat, ș-o șters lacrimile, ș-o plecat spri vali. Cîn' s-o uitat în dipărtari, i s-o părut ci li vedi pi costiși. Di bucurii, o scos fluieru ș-o început si cînti și si gioaci :



Mergi iel cit mergi, și si mai uiti odati. Da cîn' colo, ci vedi? Cioati în loc di oi!

S-o amăgit cu privirea.

Amărit, o scos iar fluieru ș-o început a cînta di jăli.

302 *Andante*

Flori și flo - ri - ce - li, o - i - fi - li
 me - li, Flori și flo - ri - ce - li,
 O - i - fi - li me - li. Flori și flo - ri -
 ce - li, Un - di s-o dus ie - li?
 Un - di s-o dus ie - li, o - i - fi - li me - li?

Nici bini nu sfinșișî cînticu, numai ci audi tălângili. Acu, nu sî mai înșăla. Li cunoaști di pi sunet cîs- a lui. Cîinii l-o văzut, o alergat spri dînsu și s-o gudurat. Aista iera sămn bun cî oili ierau pi undeva, aproape.

O coborît doar o țîri pi poteci și ș-o văzut oili. Di bucurii, iar o cîntat :

302 a *Moderato*

Tri li li li li li
 Tri li li li li li li
 Tri li li, Tri li li li Tri li
 Tri li li li li li li
 Tri li li li li li li



Pi urmă, mulțămît cî li-o găsit, o plecat cu dînsili la stîni“.

Vom da și o varianță instrumentalizată a poemului-formă, sub care se întîlnește cel mai frecvent.

Andante, molto rubato

303

Se poate remarca înrudirea, din asemănarea conturului melodic, din mersul ascendent sau descendent al motivelor, cît și al cadențelor — în doină — și o asemănare foarte puternică în joc.



În întregul său, poemul — deși este compus din două părți contras-tante — reprezintă un tot unitar, prin existența unor elemente morfolo-gice comune doinei și jocului.

Acest poem specific păstoresc a fost recepționat de alte categorii soci-ale; în repertoriul lăutarilor întâlnim varianta parodistică, menită să distreze mesenii la masa mare; acțiunea se amplifică, personajele mai numeroase, cu caracterizări portretistice ale acestora. Datorită necesității susținerii acestei narațiuni ample, forma se modifică, fiind necesară, carac-terizarea muzicală a fiecărui personaj întâlnit: cîntecul țiganului, cîntecul neamțului, cîntecul românului, cîntecul româncei.

Povestea ciobanului a fost și dramatizată, fiind prezentată în cadrul obiceiurilor de Anul Nou în Dobrogea și Moldova.

Al doilea poem muzical, mai puțin cunoscut — după cum am mai ară-tat — este *Povestea lui Tinjală*, avînd la bază același caracter moralizator, privind relațiile dintre păstori și populația agricolă cu care aceștia intrau în contact, datorită transumanței. Vom da și acest exemplu, întrucît se găsește publicat în lucrări apărute cu peste douăzeci de ani în urmă, une-ori mai greu de procurat :

„Odată, în timpul vechiu, la noi iera un cioban. Nu-i știam numele cum îl cheamă. A venit cu-oile la cîmp. Venindă cu oile la cîmp a cherdu fluieru'. A pus ochii pe niște cojani arîndă, a luat o tinjală de-acolo, ș-a făcut un fluier. Co-janii a pus mîna pă iel și l-a dus la judecătorie. Judecătoru l-a-ntrebat :

— Di ce-ai făcu', ciobanule, așa ?

— Am pierdut fluieru' venind de la munte, am făcut un fluier din tîn-jală (ce.)

— Ia cîntă tu un cîntec, dacă știi să cînți !

— S-a făcut !

Trișcă



— Ei, să fii iertat! De az' înainte numele tău Tinjală să-z hie numele. Aidi, ieș!

A plecat. S-a dus fuga la munte. Le-a spus la hăilalți' tovarăș':

— Io mai mult pă la cîmp n-am să mai dau, să mai paț și alta. Ieu aicea râmii și-oili s-să ducă la cîmp. Ș-așa iel a-ncepu' să cînte, di doru lor:

Rubato

$\text{♩} = 80$

305

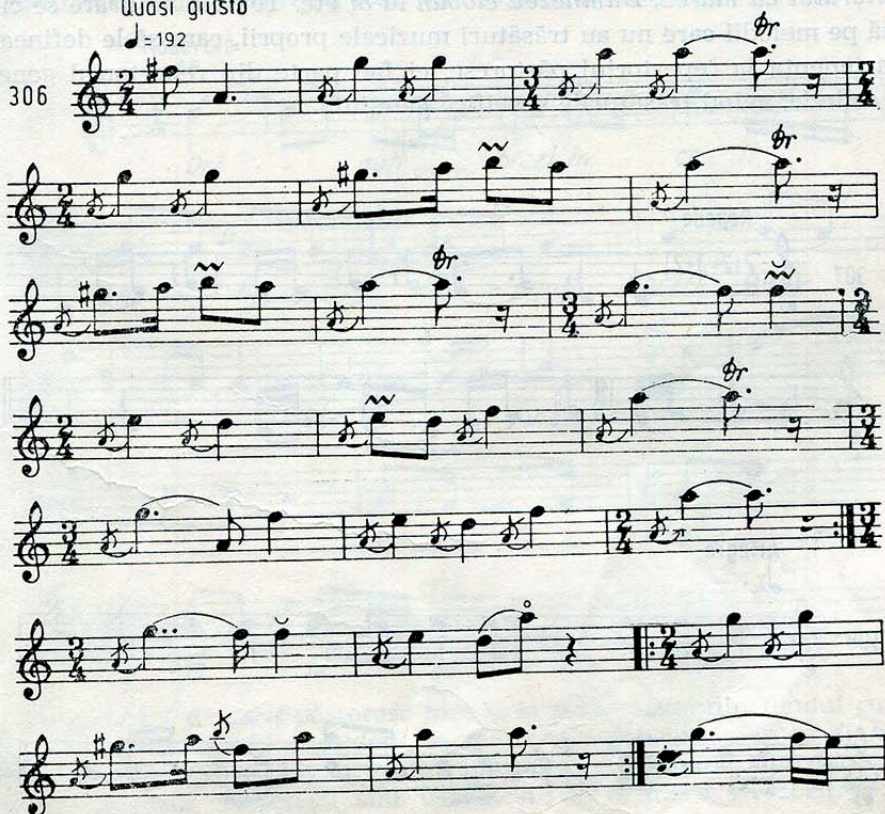


Primăvara, cînd a ieșit oile la munte, iel le-a auzit di diparte, și iel pă iele și-ele pă iel. A-ncepu' să cînte al' cîntec, de bucurie că venea":

Quasi giusto

$\text{♩} = 192$

306

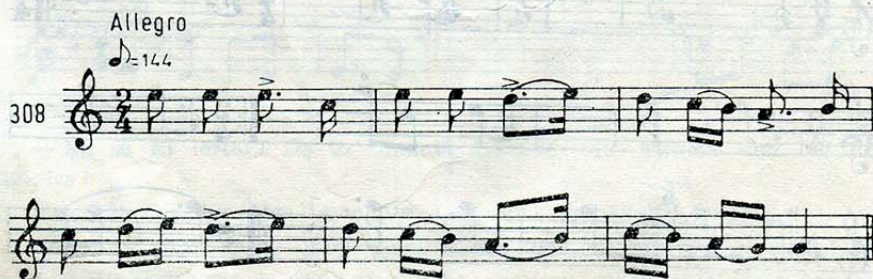




De data aceasta forma este : joc, doină, joc ; putem remarca însă că și aici contrastul stă la baza realizării muzicale, contrastul fiind una din formele de exprimare ale creatorului popular, imaginea contrastantă reliefând mai puternic ideile și sentimentele pe care acesta dorește să le exprime.

Am prezentat pînă acum acea parte a repertoriului care este specifică păstorilor. În continuare ne vom ocupa de acele genuri care, ca origine, aparțin repertoriului studiat, dar au intrat în circulație mai largă.

Colinda, este știut, are funcție de felicitare și, din punct de vedere al textului, corespunde categoriei sociale căreia îi aparține cel colindat. Temele întîlnite sînt : *Miorița*, *bogăția păstorului lauda păstorului*, *lupta păstorului cu marea*, *Dumnezeu cioban la oi* etc. Textele de urare se cîntă însă pe melodii care nu au trăsături muzicale proprii, care să le definească apartenența la repertoriul păstoresc, ci fac parte din repertoriul general de colinde, avînd trăsăturile specifice genului :



Andantino

♩ = 84

309

Sus în vir - ful mun - te - lui,
Hai li - nu-i, li - nu,
Sub cru - ci - ța bra - du - lui.

Baladele păstorești au subiecte din lumea păstorilor. Cea mai răspîdită este Miorița (*Cîntic la trei ciobani*); mai aparțin acestei categorii: Șalga, Costea, Dolca, Mircea ciobanul, ș.a. Din punct de vedere muzical și al stilului interpretativ se aseamănă cu celelalte categorii ale genului.

Cîntecul propriu-zis păstoresc nu are trăsături muzicale specifice. Se deosebește de celelalte cîntece doar prin tematica literară. Dar „există și tipuri melodice care circulă cu același text, fenomen care se poate explica fie ca urmare a unei legături îndelungate dintre cele două elemente, fie ca moșteniri a unui străvechi fond păstoresc”. (E. Comișel, Folclor, p. 251):

Moderato

♩ = 88

310

Dră - guți brazi, în - ce - ti -
na - ți, Dră - guți brazi, în -
ce - ti - na - ți
la - ce
foc vă - le - gă nați?

Repertoriul de dans păstoresc face și el parte acum din fondul comun de dansuri. Coregrafii consideră că multe din dansuri, cum ar fi Briul, Sirba, Bătuta s-au născut în mediul păstoresc. Din punct de vedere coregrafic, dansurile păstorești sînt bărbătești, de o mare virtuozitate; ele

se aseamănă și cu dansurile haiducești, cu care au unele elemente comune — folosirea unor obiecte ce se utilizează în munca de toate zilele (bîte, securi). În zilele noastre, aceste dansuri nu se mai deosebesc decît prin titlu : *Ciobăneasca*, *Ciobănașul*, *Bătuta ciobănească*, *Mocănașul*. Totuși, în zonele pastorale se pot întîlni dansuri, cîntate de obicei la fluier, care din punct de vedere muzical prezintă unele elemente arhaice : structuri sonore datorate construcției empirice a fluierului, creații motivice sau cu o libertate pronunțată în minuțirea frazelor muzicale :



Bibliografie

1. Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, Ed. Muzicală, București, 1975.
2. Birlea, Ovidiu, *Folclorul românesc*, I, Ed. Minerva, București, 1981.
3. Brăiloiu, Const., *Opere*, II, Ed. Muzicală, București, 1969.
4. Buhociu, Octavian, *Folclorul de iarnă ziorile și poezia păstorească*, Ed. Minerva, București, 1979.
5. Burada, *Opere*, I, Ed. Muzicală, București, 1979.
6. Comișel, Em., *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică București, 1969.
7. Densușianu, Ov., *Viața păstorească în poezia noastră populară*, Ed. pentru Literatură, București, 1966.
8. Habenicht, G., *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile, geneză, evoluție, tipuri*, R.E.F., 13, (1968), nr. 3.
9. Idem, *Caracteristici stilistice zonale ale semnalelor de buciom*, R.E.F., 12, (1967), nr. 4.
10. Nicola, I. ; Szenik, I. ; Mirza, T., *Curs de folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1963.
11. Prichici, C., *Haiducul Pîntea Viteazul în tradiția poporului român*, Ed. Muzicală, București, 1969.
12. Sulișteanu, G., *Poemul popular „Cînd și-a pierdut ciobanul oile”*, R.E.F., 12, (1967), nr. 6.

B. REPERTORIUL VÂRSTELOR* ȘI AL OBICEIURILOR VIEȚII DE FAMILIE

REPERTORIUL COPIILOR ȘI PENTRU COPII

Folclorul copiilor. În cadrul folclorului, producțiile artistice ale copiilor ocupă un loc aparte, caracteristicile sale depinzând de particularitățile de vîrstă și de constituția psiho-fizică a copiilor. Legătura cu jocul, cu mișcarea determină modul de manifestare și de interpretare a acestor producții; totodată, constituția copilului, gradul său de dezvoltare psiho-fizică determină specificul conținutului și al procedeelor de creație. În virtutea acestor elemente determinante, trăsăturile specifice ale repertoriului copiilor sînt — în linii mari — aceleași pe întregul glob pămîntesc. Eminentul cercetător Constantin Brăiloiu, în studiul său privitor la ritmica copiilor, remarcă: „în pofida diversității graiurilor de care nu se desprinde niciodată, ritmul copiilor este răspîndit pe o suprafață uriașă, de la golful Hudson pînă în Japonia“ (C. Brăiloiu, Opere, I, p. 124). Aceasta denotă marea vechime a producțiilor aparținînd repertoriului copiilor, faptul că acesta are o rădăcină comună căci, „asemănările, înruderile... sînt mai pregnante decît cele existente între repertoriul copiilor și al adulților din aceeași țară“. (V. Medan, *Folclorul copiilor*, p. 19).

Menționăm totuși că, deși principiile care guvernează folclorul copiilor sînt aceleași pe suprafețe foarte întinse, nu poate fi ignorat specificul național, manifestat direct prin limbă, ca și unele aspecte concrete ale mediului în care se dezvoltă copilul — peisaj, relațiile sociale, natura (animale, plante) etc. — față de care copilul este foarte sensibil; s-a constatat strînsa legătură între evoluția gîndirii copilului și acțiunile sale față de mediul înconjurător, majoritatea acestor acțiuni constituind activități de mișcare. În timpul jocului, copiii execută sărituri, mișcări ale miinilor, capului, bății din palme etc., reprezentînd suportul metro-ritmic al acestor mișcări, „structura activității este strîns legată de execuția vocală“ (G. Sulișteanu, *Kinestezia...* p. 215). Datorită jocului, copilul își coordonează mișcările, își dezvoltă perspicacitatea, voința, deprinde elemente de comportament în colectiv, căci abaterile sînt sancționate de ceilalți copii.

Primele referiri la repertoriul copiilor români le găsim în sec. al XVIII-lea, la Anton Maria del Chiaro (secretarul lui C. Brîncoveanu), care remarcă asemănările dintre jocurile copiilor de la noi și cele din țara sa, de asemeni, la J. Sulzer. Dar culegeri propriu-zise ale folclorului copiilor au fost făcute abia în sec. al XIX-lea de T. Pamfile, P. Ispirescu, G. Dem. Teodorescu. Acestea constituie materiale de bază în studierea

* Unele repertorii pe vîrste au fost tratate în capitolul anterior, sistematizarea operîndu-se din unghiuri de vedere diferite. Utilizăm termenul pentru a distinge ciclul vieții de ciclul calendaristic.

respectivelor categorii de creații. La aceste culegeri se adaugă cele ale lui Constantin Brăiloiu și ale colaboratorilor săi, precum și studiile lui G. Breazu și ale studenților Conservatorului din București, care, sub conducerea sa, au studiat și colecționat instrumentele (jucării) folosite de copii; mai târziu, se adaugă cercetări ale amatorilor și ale cercetătorilor de la I.C.E.D.; studii remarcabile au fost făcute de E. Cernea, G. Sulițeanu și E. Comișel. Deși folclorul copiilor este sincretic, inițial cercetătorii s-au ocupat mai mult de partea literară — remarcăm studierea de către Al. Bogdan a structurilor ritmice — mai târziu, urmărirea modului de manifestare artistică a copiilor a dat posibilitatea studierii integrale a acestuia. Repertoriul copiilor este deosebit de variat, cuprinzând creații cu funcții diferite, uneori eterogene ca origine; unele au o vechime foarte mare, amintind de practici care în trecut vor fi aparținut adulților, altele sînt noi, venite prin școală din creația cultă românească sau străină, sau create de copii sub influența mediului actual.

Eugenia Cernea, înțelegînd prin *folclorul copiilor* complexul manifestărilor tradiționale transmise pe cale orală, în ambianța intimă a mediului copilăresc, cuprinde, în această categorie, „Manifestările tradiționale de comportament față de viețuitoare, de mediul natural, cosmic și social înconjurător și jocurile de copii, acestea, în ansamblul lor, cel mai adesea sincretic (versuri cîntate, scandate sau recitate, dialoguri în proză, mimă, jocuri de dicțiune, acțiuni dramatice, coregrafice, improvizații dramatice, jocuri scrise, jocuri de dispută a aptitudinilor sportive, a performanțelor de dibăcie manuală (cu sau fără recuzită), a promptitudinii de gîndire, a perspicacității, jocuri și jucării, confecționare de jucării etc.“... (E. Cernea, *Contribuții la cercetarea folclorului copiilor*, p. 280). Această multitudine de manifestări este luată în considerare pe toată perioada copilăriei, pînă la 14 ani, dar, în funcție de diferite categorii de vîrstă, ea se poate împărți în creații executate de adulți sau de copii mai mari, celor sub vîrsta de 4—5 ani, și cele aparținînd copiilor mai mari.

Clasificarea folclorului copiilor este următoarea:

I. CREAȚII LEGATE DE CONTACTUL COPIILOR CU MEDIUL ÎNCONJURĂTOR

1) Cîntece și versuri adresate: a) elementelor naturii (soare, lună, ploaie, curcubeu), b) vietăților (insecte, animale), c) obiectelor neînsuflețite — toate acestea fiind considerate ca aparținînd stratului celui mai vechi.

2) Imagini din viața socială (școala, viața satului, vezi ex. 312, 313, 314, 315).

II. PRODUCȚII LEGATE DE JOC

1) Jocuri individuale, de grup și pe echipe.

2) Formule de eliminare (cîntate sau nu).

3) Creații care însoțesc chiar jocul („de-a prinselea“, „de-a puia gaia“, „de-a hoții și vardiștii“).

4) Jocuri legate de evenimente din viața omului (jocuri de priveghi, în realitate jocuri distractive, vezi ex. 316, 317, 318).

5) Creații pentru copii sub cinci ani, executate de copii mai mari (sau de adulți), cu scop pedagogic sau distractiv, (vezi ex. 319, 320).

6) Diverse (distractive sau educative) :

a) versificate (păcăleli, luări în ris, porecle, ocări, frământări de limbă) ;

b) neversificate (limbă pășărească, ghicitori).

III. *Cîntece și jocuri legate de perioadele calendaristice* (unele dintre acestea sînt executate și de adulți sau au fost preluate de copii din repertoriul adulților).

a) *Perioada de iarnă* (urarea pițărăilor, cu sorcova, cu plugușorul, colindul, kiraleisa, cîntecul de stea, vezi ex. 321, 322, 323, 324, 325).

b) *Perioada de primăvară* (înfrățit sau „însurățit“ sau „se prind“, ho-man, cîntecul „40 de măcinici“, toconecele, Lăzărel, Lioara etc. (o parte din acestea sînt tratate la *Folclorul obiceiurilor* (vezi ex. 326, 327, 328, 329, 330, 331).

— Primul contact sistematic al copilului cu creația sonoră se realizează în cadrul familiei. *Cîntecele de leagăn* (subiect pe care îl vom trata mai târziu) ca și creațiile adulților, avînd scop educativ, sînt cele care lasă primele urme în conștiința copilului. Jucîndu-se cu cei mici, adulții sau copiii mai mari — care în acest caz se substituie adulților — cîntă sau scandează, săltînd copilul pe genunchi sau făcîndu-l să participe la joc prin mișcări, copilul obișnuindu-se, astfel, să execute mișcări regulate, însușindu-și o constanță ritmică (vezi ex. 319).

*Duru, duru, duruian,
Fetele prin buruian,
Cele mari, prin lăstari,
Cele mici, prin urzici
Și băieții după ele
Să le cumpere mărgele.*

Sau, pentru a-l distra și a-l învăța totodată pe cel mic părțile feței, mama, ori sora mai mare, le atinge pe rînd, iar la un moment îi prinde mușul de pâr (vezi ex. 320).

Mai târziu, copilul, „pe cont propriu“, încearcă primele experimente sonore, folosind obiecte din mediul ambiant, construindu-și instrumente, cu posibilități destul de reduse de producere a sunetelor, ca : fluier din unele părți ale plantelor (cucută, dovleac, floarea soarelui, pai de secară sau grîu, lemn de soc, tulpini de trestie etc.), ancii din pene de gîscă ; își construiește jucării care emit diverse zgomote sau imită diverse instrumente utilizate de adulți (vioară din coceni de porumb, cobză, avînd drept cutie de rezonanță o jumătate de tîlv, țambal sau țiteră din scîndurele). Totodată copiii, în jocurile lor, manifestă o inventivitate deosebită în domeniul lingvistic ; utilizînd diverse procedee, ca scindarea unor cuvinte (Paparudă, rudă ; Gărgăriță, riță), adăugarea de prefixe (una mîină, codo-mîină), frământări de limbă (Tura-vura, tetavura sau Ulcelușă-lușă-Răsbucățelușă), sau deformări intenționate ale cuvintelor (Căldărușă, băldărușă), obțin un echilibru în sonoritatea silabelor, legată de muzicalitatea limbii, plasîndu-se „în zona de tranziție dintre limbă și muzică“ (Ov. Bîrlea, *Poetica folclorică*, p. 33).

Deși o caracteristică a repertoriului copiilor o constituie interdependența între structura ritmică, melodie, vers și mișcările care le însoțesc, din considerente didactice ele vor fi analizate separat.

Elementele structurale

Versul

Cercetătorii, în repertoriul copiilor disting :

1. Un sistem specific copiilor.
2. Un sistem înlănțuit și în creația adulților.
3. Un sistem înlănțuit în poezia cultă.

Aceste sisteme diferite se înlănțuiesc, în repertoriul discutat, datorită originii eterogene a acestuia. Pe noi ne interesează sistemul specific copiilor, strâns legat de un sistem ritmic specific, distinct, care — așa cum am mai arătat — este universal.

Caracteristicile sistemului

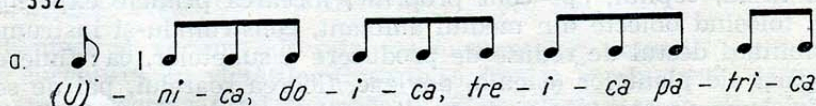
a) Dimensiuni cu mult mai variate decât versurile adulților :

- 2 silabe : u-ni ; pu-ni ; tu-ni ; bu-ni ;
- 3 " : An-tan-te ;
- 4 " : Rom-pom-pic-poc ;
- 5 " : Doc-to-rul co-toi ;
- 6 " : Ce-ai mân-cat a-sea-ră ;
- 7 " : Să mă-ninci și tu ci-reși ;
- 8 " : Du-pă ca-sa lui Gheor-ghi-ță ;
- 9 " : Du-te la moa-ră de te-n-soa-ră ;
- 10 " : Cin-ga, rin-ga, so-co-te, bo-co-te ;
- 11 " : U-ni-ca, do-i-ca, pe u-nu, pe doi ;
- 12 " : Du-mi-tre, Du-mi-tre, pi-cioa-re su-ci-te.

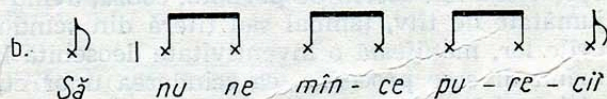
b) Pe lângă grupările bisilabice, apar și grupări trisilabice.

c) Spre deosebire de versul cîntat la adulți, apar și frecvente anacruze — la început de vers :

332



sau



sau la sfîrșit de vers (Co-lin-di-ță, co-lin-di-ță

A-run-că o-chii pe po-li-ță)

Na-ți mă-mă-liga cu sa-re și / Fugi la ca-sa cui te a-re

d) Versurile sînt : 1) izometrice,

In pădure eu m-am dus

Ciupercuțe am adus

Și-acasă cînd am venit

Mama le-a pus la prăjit.

2) heterometrice

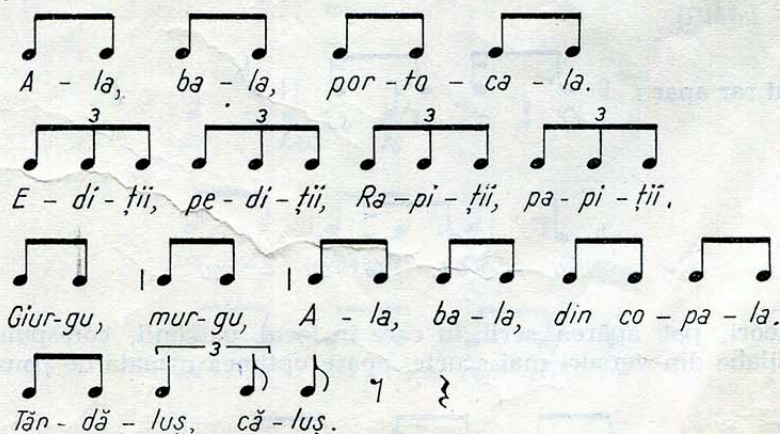
— Cîte degete ai pe uşă ?	=9
— Zece.	=2
— Ce-ai avut în cuptoraş ?	=7
— Un cojocaş.	=4
— Da-n cojocaş ?	=4
— Un iepuraş.	=4
— Da-n iepuraş ?	=4
— Un ac.	=2
— Şi-n ac ?	=2
— Un pui de drac.	=4

e) Accentele metrice coincid totdeauna cu accentul obişnuit al cuvîntului.

Sistemul ritmic

Ritmul copiilor — spunea C. Brăiloiu — „nu se manifestă decît numai prin intermediul cuvîntelor. La prima vedere este, deci, un ritm vocal. Totuşi, el nu implică neapărat muzica...”. „Obişnuit, copiii recită pe un sunet sau, mai simplu, scandează cînd vorbesc” (C. Brăiloiu, Op. I, p. 122—123). Muzica sau scandarea fiind însoţite de mişcare (a braţului, băţii din palme, paşi săltaţi), timpul ritmic de bază, însoţitor al mişcării, este pătrimea (timpul lung). „În acest timp însoţirea vocală poate divide timpul lung în alţii mai scurţi, de obicei egali” (G. Sulişteanu, *Kinestezia...* p. 222). Ca o dovadă că ritmul este perceput de copii prin pătrime — afirmă Eug. Cernea — este faptul că formulele melodice intonate de ei, cu înălţimi exacte, de regulă concep perechile de optimi ca diviziuni ale pătrimii, manifestînd aceasta prin intonarea ambelor optimi pe unul şi acelaşi sunet (Eug. Cernea, *Aspecte din problematica folclorului copiilor*, p. 169). De regulă, deci pătrimea se divide în două optimi, dar nu lipsesc nici diviziunile ternare, alternanţa acestora cu grupurile binare făcînd parte din sistem :

333

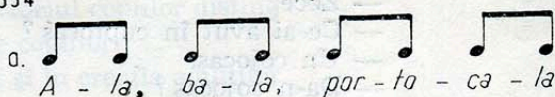


Important este ca accentul cuvîntului să coincidă cu accentul metric al ritmului ; acest principiu se respectă în toate cazurile. Versul putînd

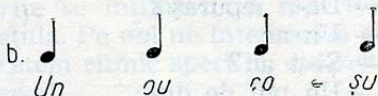
avea un număr diferit de silabe, vom putea întâlni formule ritmice formate :

334

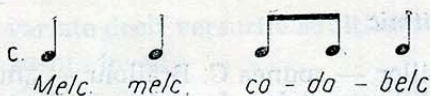
1. numai din optimi :



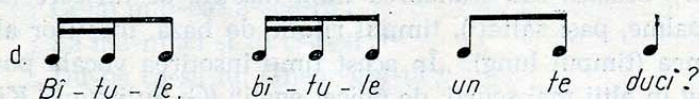
2. numai din pătrimi :



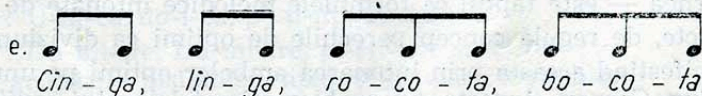
3. din pătrimi și optimi :



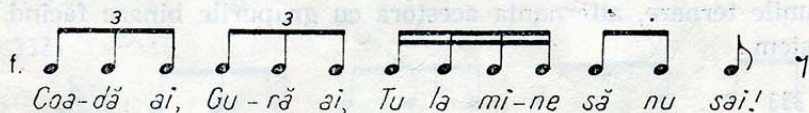
4. din pătrimi, optimi și șaisprezecimi :



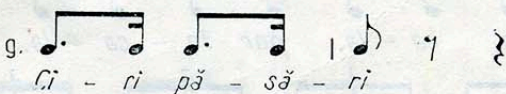
În locul grupărilor bisilabice pot sta grupări trisilabice :



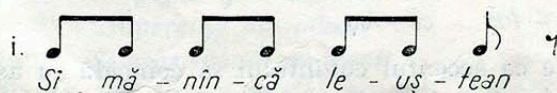
Grupări trisilabice și divizarea optimii :



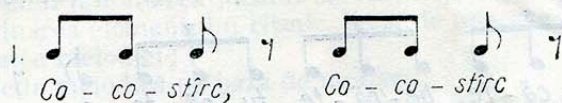
Mai rar apar :



Uneori, pot apărea serii, în care în locul pătrimii, corespunzătoare unor silabe din versuri mai scurte, apare optimea urmată de pauză :

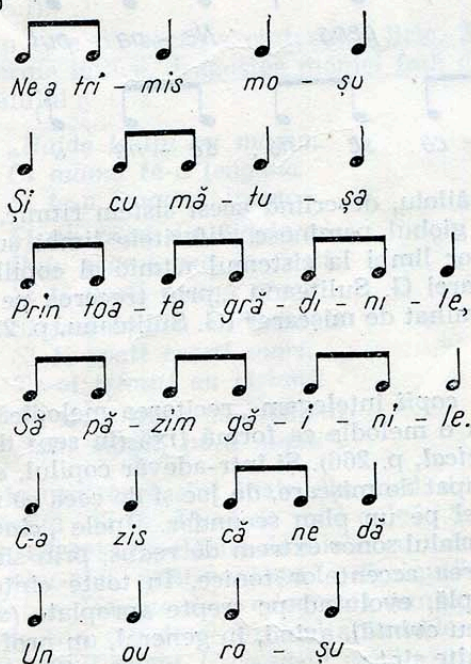


sau :



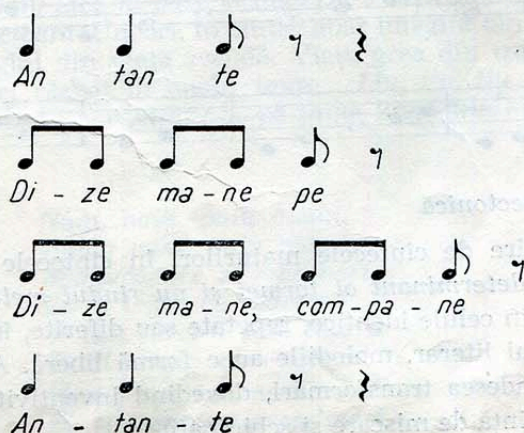
Pe parcursul unui cîntec de copii, ritmul poate consta din cîteva serii de aceeaşi alcătuire dar, mai frecvent, datorită heterometriei versurilor, combinaţiile ritmice sînt variate :

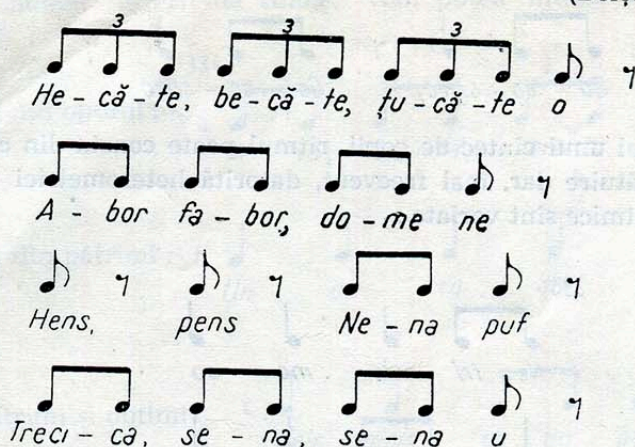
335



sau :

(Blăjel — Sibiu)

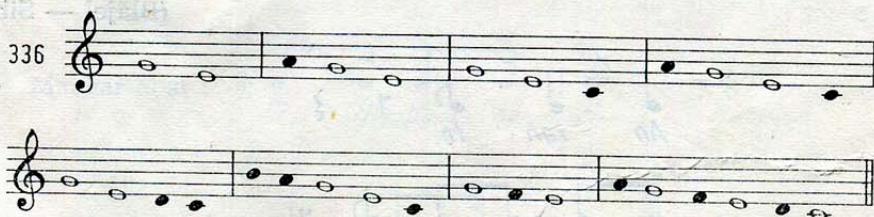




Constantin Brăiloiu, descriind acest sistem ritmic, arată că are o răspîndire mare pe globul pămînesc, diferitele limbi supunîndu-i-se. Acomodarea diferitelor limbi la sistemul ritmic al copiilor se explică, după părerea cercetătoarei G. Sulițeanu, „prin trecerea pe prin plan a accentului ritmic determinat de mișcare” (G. Sulițeanu, p. 224).

Melodica

Prin *cîntec de copii* înțelegem „recitarea melodică a versului într-un ritm regulat și nu o melodie ca formă fixă (în sens de cîntec)” (Em. Comișel, *Folclor muzical*, p. 266). Și într-adevăr copilul, atunci cînd se joacă, este atît de preocupat de mișcare, de joc și de ceea ce rostește, încît melodia trece pentru el pe un plan secundar. Unele „cîntece” se apropie de vorbire, prin materialul sonor extrem de redus, prin simplitatea liniei melodice și respectarea accentelor tonice. În toate cîntecele copiilor, linia melodică este simplă, evoluînd pe trepte apropiate (*secunda mare, terța mică*, rar *cvarță* sau *cvință*), avînd, în general, un profil descendent. Scări mai frecvent întîlnite sînt :



Forma arhitectonică

Spre deosebire de cîntecele maturilor, în cîntecele copiilor *motivul este elementul determinant al formei și nu rîndul melodic*.

Construite din celule identice, repetate sau diferite, îmbinate după necesitățile textului literar, melodiile au o formă liberă. Acestea, în cursul jocului, suferă adesea transformări, dovedind inventivitatea copilului și continua lui dorință de mișcare și schimbare.

- Se poate afirma că folclorul copiilor are următoarele caracteristici :
- sincretismul (îmbinarea jocului cu versul și melodică) ;
 - predominarea elementului ritmic, legat de mișcare ;
 - simplitatea melodiei ;
 - construcția melodică pe bază de motive ;
 - existența unui sistem ritmic și de versificație propriu.

Cîntecul de leagăn. Între creațiile adulților pentru copii se numără și cîntecul de leagăn, izvorit din necesitatea practică de a interveni în reglarea ciclului veghe-somn al copilului ; în acest sens, cîntecul de leagăn folosește mijloace și procedee artistice izvorite din experiența milenară a oamenilor, care au remarcat efectul liniștitor al unor ritmuri muzicale și kinestezice (legănatul).

Cîntecul de leagăn este o specie a cîntecului liric. Tematica literară exprimă, uneori în forme idilice, dragostea mamei față de copil, visele ei legate de viitorul copilului :

„Haida liuliu cu mama,
Ci mama te-a leagana
Și te-a leagana frumos
Și nu pcsi din liagin zios.
Puiu mami, pui di pești
Și ti poati mama crești
Și fasi treaba cu nedejdi
Și ti poati crești mari,
Te-oi trimiti cu cirilanii
Tu de-a dura cu siobanii
Puiu mami, puiu mami“.

Elementele pe care le utilizează sînt luate din mediul familiar copilului („Vino, miță, de-i dă țîță / Și tu știucă de mi-l culcă / Și tu pește de mi-l crește“). Sînt folosite, adesea, repetările de silabe cu valoare onomatopeică și muzicală (lui-lui, abu-abu, nani-nani ș.a.), diminutive (micuț, puicuț, mărișor), invocația (vino doamne de-a adoarme), comparația cu unele păsări și animale (pui de cuc, pui de cerb), mai apare ideea creșterii copilului în somn (culcă-te, puiuț micuț, / Scoală-te mărișoruț) (ex. 337).

În timp ce leagănă copilul, gîndurile mamei alunecă de la cel legănat spre tatăl plecat : Nani, nani, puiu mamei / De-a veni tata-ntr-o joi / Cînd se-ntaarce din război / Iaca ni găse pi doi / De-a veni tața-ntr-o seară / Tu să-l tragi de mustăcioară. Uneori, în cîntec apar imagini din viața și munca părinților sau imagini din viața socială. Viața grea din trecut, necazurile și greutățile mamei răzbat în unele texte : Liu, liu, liu, liu pui de-argint / Pune-te-ar mama-n pămînt / Și pă mine lîngă tine / C-acolo ne-a fi mai bine.

Sau :

Nani, nani, puiu mami,
Haida nani, puiu mami,
Mamuca vre si creș'mari,
Eu ti legin cu chicioru
Și din furci-n torc fuioru.
Eu ti leagin ca s-adormi
Și si-ț spun si ne-a si dor.
Eu ti leagin si creas'mari,

S-am cui spui și mă doari
 Și am cui mă jălui
 Cîn m-or muștra străinii.
 Eu-i și mai tîrziu batrînî
 Și tu floari din grădini.
 Haida liuliu cu mama,
 Cî n-am cîn ti leagana,
 C-așteaptî sapa ogoru,
 Eu ini leagin pușoru,
 Eu ti leagin ca s-adormi,
 Și tu spui cî nu ți-i somn.

Dar în cîntecele de leagăn apar acum și imagini care oglindesc viața nouă a sătenilor, transformările petrecute, apariția unor elemente noi în sate. În textul acestui cîntec apar și versurile : /Ș-apoi haia, pui de cuc, / Ieu te leagăn și mă duc ; / Mă duc pînă la consum / Ca să-ți cumpăr un costum ; / Haine bune și făloase / Ca să arăți mai frumoasă.

Cele mai simple cîntece de leagăn se bazează pe un refren de cîteva silabe (*nani, nani, lui, lui*), repetate pînă la dimensiunea unui vers octosilabic sau combinate cu cîte un cuvînt de dezmierdare ; pe plan muzical, unui asemenea „text“ îi corespunde un motiv generator de *terță mică descendentă*, sau de *secundă mare*, la care se pot adăuga unul sau două sunete superioare, care realizează melodia necesară liniștirii și adormirii (ex. 338). Uneori, motivul de secundă sau terță descendentă este transpus pe alte trepte, generînd un ambitus mai mare (procedeul amintit este însă unul din cele mai arhaice).

Melodia cîntecelor de leagăn evoluează, în general, pe trepte alăturate sau avînd salturi mici. Melodia este simplă, silabică, avînd structură motivică ; de multe ori apar doar celule melodice corespunzătoare unor podii. Ca scări utilizate, întîlnim sisteme sonore vechi (de la bicordii la pentacordii sau pentatonii) ; de multe ori, terță mică este element generator (ex. 339).

Din punct de vedere ritmic, *cîntecele de leagăn tipice* folosesc *iambul*, uneori și *piricul*. Mișcarea este regulată. Forma arhitectonică este de 1—2 rînduri melodice repetate, rar 3 sau 4. În practică întîlnim însă și cîntece al căror elemente structurale prezintă caracteristici ale altor genuri : *doină*, *cîntec propriu-zis* (ex. 340). Exemplul are trăsături caracteristice doinei dar, pe alocuri, apare și utilizarea ritmului ternar iambic, pe lîngă utilizarea recitativului ; funcția și-a pus deci amprenta sa. Exemplul 341 este creat sub influența cîntecului liric.

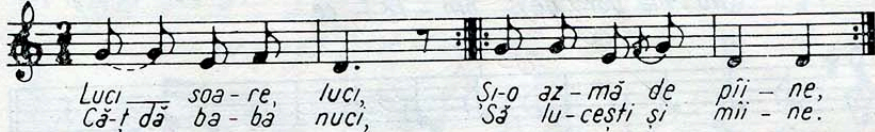
Cîntecul de leagăn aparține deci celor mai vechi creații, fapt dovedit prin structura sa muzicală simplă și modul de construcție a sistemelor sonore. Ele se transmit, ca și celelalte genuri, pe perioade de timp îndelungate. (De pildă, un cîntec de leagăn, publicat de Wachmann în secolul trecut, a fost cules în deceniul al 6-lea al secolului nostru, aproape neschimbat, în București (ex. 342). Cu toată simplitatea, realizarea artistică este deosebită, sensibilitatea feminină punîndu-și amprenta asupra acestui gen.

Bibliografie

- G. Breazu, *Cîntecul popular în Muzica românească de azi*, Buc. 1940.
- C. Brăiloiu, *Ritmica copiilor*, Opere I, Ed. Muzicală, Buc. 1968.
- Em. Comișel, *Folclor muzical*, Ed. Did. și Pedag., Buc. 1967.
- C. Chirițescu, *Palestrica*, p. VI, Ed. U.C.F.S., Buc. 1964.
- G. Sulițeanu, *Kinestezia și ritmica folclorului copiilor*, R.E.F. 13, (1968), nr. 3, p. 211—228. Idem *Psihologia folclorului muzical*, Ed. Acad. R.S.R., Buc. 1980.
- T. Mirza, I. Szenik, *Curs de folclor muzical*, Conservatorul „Gh. Dima“, Cluj, 1969.
- E. Cernea, *Contribuții la cercetarea folclorului copiilor*, R.E.F., 18, (1973), nr. 4.
- Idem, *Aspecte din problematica folclorului copiilor*, (*Numărătorile fonice*), R.E.F. 20, (1975), nr. 2, p. 159—184.
- V. Medan, *Folclorul copiilor*, Cluj-Napoca, 1980.
- 200 *Cîntece și doine* E.S.P.L.A. 1956.
- F. Bucescu, S. Ciubotaru, V. Birleanu, *Bătrîneasca, doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților*, Caietele Arhivei de folclor, I. Iași, 1979.
- N. Ionescu, *Luci, soare, luci*, Ed. Muzicală, Buc. 1981.
- S. Popa, *Obiceiuri de iarnă, Folclor muzical din repertoriul copiilor*, Ed. Muz., Buc. 1981.

312

Cărbunești — Gorj



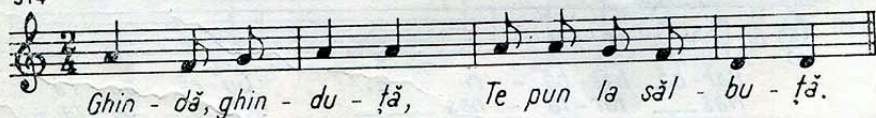
313

Huși — Vaslui



314

Mircea Vodă — Dimbovița



315

Mirșani — Dolj



316

Ma - ma spa - lă va - se - le, Ta - ta - as - cu - te
coă - se - le, Noi ne dăm de - an - doa - se - le.

NUMĂRĂTOAREA

317

Vințu de Jos — Alba

În - tr - un co - pă - cel Si nu - mă - ră u - nu doi
Stă un gîn - dă - cel lăși a - fă - ră din - tre noi!

George Coșbuc — Bistrița Năsăud

318

În - vîr - te - te, pu - re - cē! De cînd și
Nu mă pot de pîn - te - cē.
pî - nă cînd? Pîn' ce fu - că Stan pe Fi - ra.

319

Balta — Mehedinți

Du - ru, du - ru, du - ru - ian,
Fe - te - le prin bu - ru - ian

Piatra Neamț — Neamț

320

Bar - bă, bă - ră - ri - c, Gu - ră, gu - ră -
Nas tăr - tă - nas Ochi bă - ză -
ce - ne co - ța - fe - ne Frun - te vâ - lă -
ri - e
ochi
tuc
Sprîn
Hop de ciu - tu - luc

♩ = 152

321

Hai, ie - știți cu co - lă - ce - i,
Că ve - ni - ră pi - ță - ră - i.
Hai, ie - știți cu co - la - cii, Că ve - ni - ră dra - cii.

Muntenia (George Breazul,
Colinde, nr. 270)

322

Sar - co - va, ve - se - la, Pes - te va - ră
pri - mă - va - ră, Să tră - iți, să - m - bă - trî - niți.

Muntenia (George Breazul,
Colinde, nr. 266)

323

Mii - ne a - nul se - n - no - ieș - te,
Plu - gu - șo - rul se por - neș - te.
Plu - gu - șo - rul cu doi bo - i,
Mi - nați — măi, măi, hăi, hăi, hăi, hăi

324

lo-m fost cel mai mic — din școa - lă,
 Flo - ri - le dal - be, Cu chi - me - șa
 pi - nă-n poa - lă, Flo - ri - le
 dal - be Și cu pă - ru ră - te
 za - tu, Flo - ri - le dal - be. D.C. al

325

Moisei — Maramureș

Chi - ra - lei - sa, Griu de pri - mă - va - ră
 Și-n pod și-n că - ma - ră,
 Și-n sto - guri a - fa - ră.

Sorostin — Sibiu

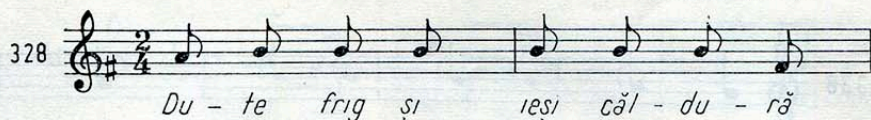
326

Eu — văr, — tu — văr,
 Eu văr — iru — fă, tu văr — ru — fă,
 Pin' la cap de ca - la — păr,
 Pin' la cap de nă - fră - mu - fă.

Josenii Birgăului — Bistrița Năsăud

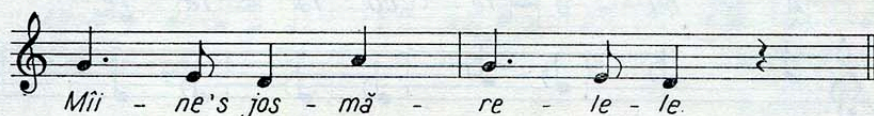
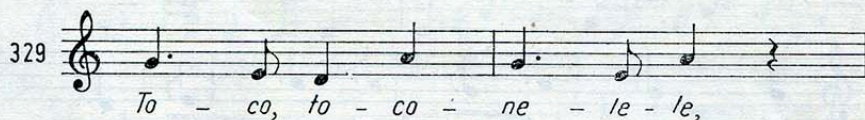
327

Toa - de - re, sir' Toa - de - re Cres - te pă - rul fe - tei,
 Cîț e coa - da ie - pei

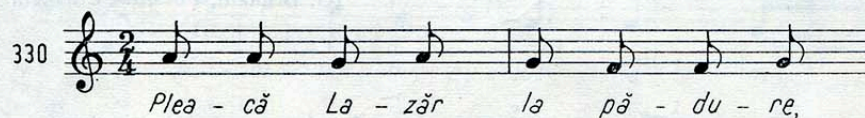


Disc 955 b

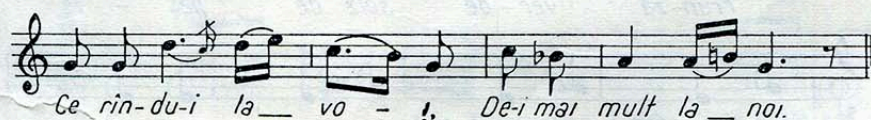
Gorj



Teleorman



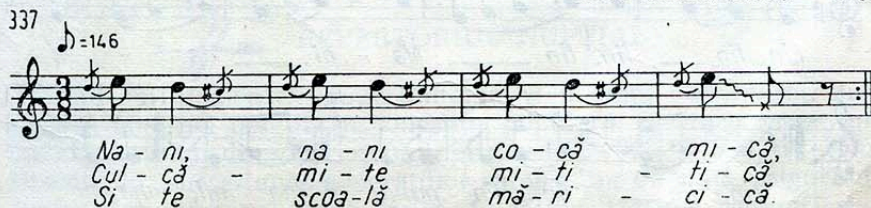
Suștin — Bihor

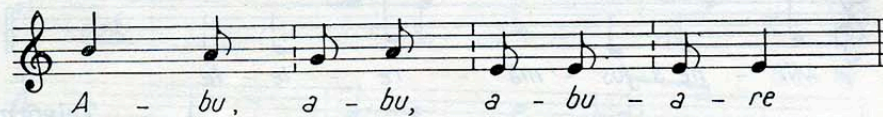
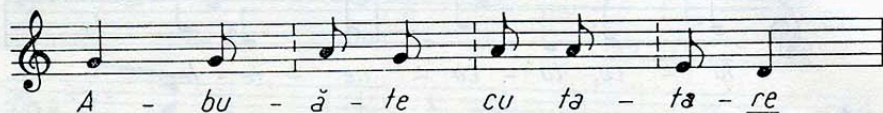
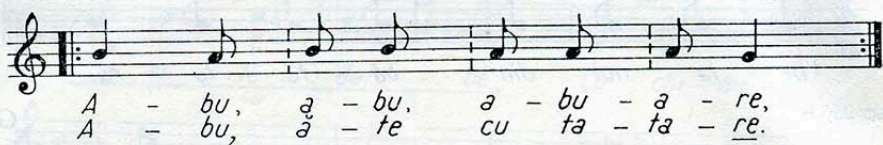
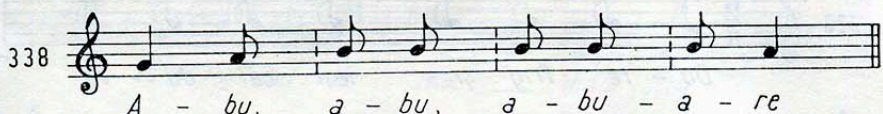


(Traian Mirza, Folclor muzical din Bihor, nr. 121).

Mg. 728 h.

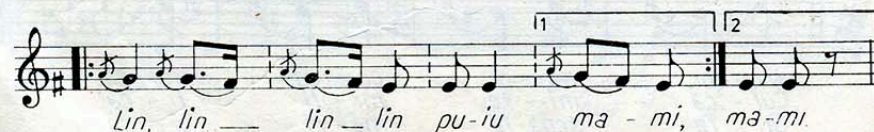
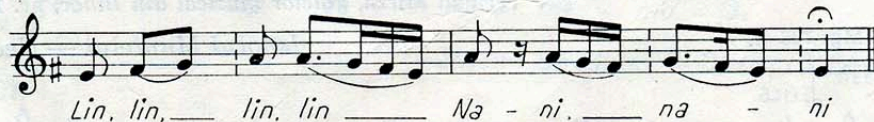
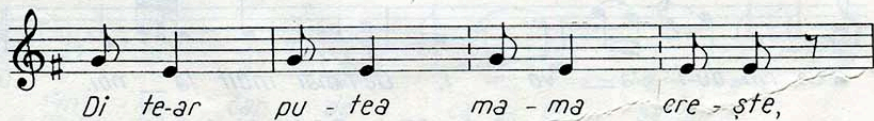
!svorul Muntelui — Neamț





(G. Breazul, Patrium Carmen, 177).

Gura Sadovei — Suceava



340

ăi Na - ni , — na - ni — pu - iul — ma - mi.

Flo - ri - ci - că gal - bă - nă, — u ăi ăi, Flo - ri -

ci - că gal - bă - nă. ăi Vi - no — și mă —

lea - gă - nă, Vi - no — și mă — lea - gă - nă

Rucăr — Muscel

341

Na - ni, na - ni pu - iul ma - mi, —

Na - ni, na - ni pu - iul ma - mi, — Na - ni, — na - ni pui de

cur - că, — Na - ni, — na - ni si te cul - că.

342

(J. A. Wachmann, *L'echo de la Walachie*, nr. 17).

 REPERTORIUL NUPTIAL

Unul din momentele importante în viața unei colectivități era întemeierea unei noi familii. În concepția populară, căsătoria constituia momentul hotărâtor din viața omului, intrarea în viața socială, integrându-se, totodată, în „succesiunea generațiilor ca născător de viață, asigurând astfel durată și puterea poporului însuși, în mijlocul atîtor necazuri și poveri

la care îl supuneau furtunile istoriei;" (Ov. Papadima, *Literatura populară română*, Ed. pentru Lit. Buc., 1968, p. 174). Totodată, acesta este un pri-lej de bucurie, de distracție pentru membrii colectivității. De aici o serie în-treagă de aspecte contrastante, solemnitate — veselie debordantă, pe care le întâlnim în „scenariul nunții”. Termenul nu este folosit întâmplător, căci nunta este totodată un spectacol la care participă colectivitatea, avînd personaje principale mirii (în special mireasa, care, prin căsătorie, pără-sește casa părintească), apoi socrii mari și mici, nunii (nașii), vorniceii (chemătorii la nuntă), druștele (fetele chemate de către mireasă), stegarul sau brădarul (cel ce purta steagul sau bradul împodobit la casa mirelui) și, bineînțeles, lăutarii. Înclinația spre fast a nunții este evidentă; de ase-meni, nunta este obiceiul cel mai deschis înnoirilor; tendința de „moder-nizare” a dus la îmbinări între momentele obligatorii — arhaice — care se respectă și tendințele contemporane, adesea de influență citadină, dife-rențele zonale în desfășurarea obiceiului fiind evidente, chiar dacă mo-mentele rituale sînt respectate întru totul. Diferențierile apar evident și în repertoriul muzical, care prezintă stadii diferite de evoluție. Nunta este un eveniment pregătit mai mult timp. Au existat și mai există, pe alocuri, unele etape care preced nunta. Scoaterea la horă a fetelor era un moment important din punct de vedere social căci, din acel moment, erau consi-derate bune de măritat (flăcăul care o scotea prima oară la horă primea — în Moldova — un colac special pregătit, iar la nuntă, dacă mireasa era din alt sat, flăcăii care au distrat-o cît timp era necăsătorită au anumite drepturi); la șezătoarea de fete — la care flăcăii erau nelipsiți — cele mai mari erau așezate la loc de cinste; vergelul (practicat în ajunul Anu-lui Nou) avea un rol distractiv, dar era și ca o promisiune de căsătorie; (după cum se știe și vergelul și șezătoarea de fete au și cîntece ceremoniale proprii). Cererea în căsătorie („pețit” sau „cerut”) se făcea într-un anumit mod în Bihor, și, cu această ocazie, se folosea motivul alegoric al vinătorii, care apare și în „orațiile de nuntă”; „Mergînd noi pe cale, la vinătoare, cu pruncul nostru, am zărit o căprioară spărioasă, care nu s-a oprit, gonind spre cuibul ei. Noi, după zicala din bătrîni, n-am lăsat calea cea cunoscută și bătută, pentru cea necunoscută și nebătută și am pășit pe urma proaspătă care ne-a adus la casa dumneavoastră. Această căprioară noi o cerem pentru feciorul nostru, să-i fie viață bună” (Maria Călugăru-Bocșe, *Obiceiuri de nuntă la români, în Bihor, zilele folclorului bihorean*, p. 199—200). Logodna se făcea și ea după un anumit tipic.

Nunta propriu-zisă este și ea anunțată din timp, din casă în casă, de către vorniceii (chemători la nuntă) îmbrăcați de sărbătoare (și avînd ca semn distinctiv un baston special împodobit și o ploscă); aceștia rostesc o invitație în numele mirelui și al miresei („a craiului” și a „crăiesei” lor), formula spusă fiind versificată sau neversificată. Prin Oltenia și Muntenia aceștia sînt însoțiți și de lăutari, care execută „*Cîntecul che-mării la nuntă*”. Cu această ocazie, prin aceleași părți, sînt invitate în seara respectivă „la fedeleș” (o petrecere mai mică) cei apropiați mirelui și miresei. În trecut, la nuntă era prezentă, prin reprezentanți adecvați, toată colectivitatea.

Pe tot cuprinsul țării ceremonialul de nuntă prezintă similitudini atît ca desfășurare a scenariului cît și ca sensuri, originea acestor practici fiind străveche.

Desfășurarea nunții propriu-zise are o serie de momente cu semnificații anume, menite să asigure trecerea tinerei perechi de la o stare socială la alta, respectate cu strictețe și însoțite de un repertoriu anume. Pentru a le putea marca în ansamblul nunții, vom face o descriere a acesteia. Înainte vreme, nunta începea de joi, (de la cernutul făinii pentru colaci) și pînă marți.

Și acum, pe obiceiuri, în județele Iași și Botoșani, joi seara se fac „flore”, semnul distinctiv al nuntașilor: la casa miresei se adună fetele pentru a pregăti florile de nuntă, iar flăcăii, le distrează, prilej cu care sînt și „cinstiți” cu o gustare și băutură.

În mod obișnuit, nunta începe acum de sîmbătă cînd, la casa mirelui se împodobește bradul sau steagul, iar la casa miresei i se pregătesc hainele și cununa, timp în care druștele cîntă, exprimînd regretele pentru despărțirea de ai săi și de toate cele pe care le lasă mireasa. În casa mirelui, după împodobirea bradului, are loc petrecere cu joc. La început deci, nunta se desfășoară pe două planuri. În dimineața zilei de duminică, în Oltenia, Muntenia și Moldova, mirele este bîrbierit de un vornicel (sau doar se mimează aceasta, folosind un brici care nu taie), timp în care lăutarii cîntă cîntecul *La bîrbieritul gînerului* și se formează și alaiul mirelui. În același timp, la casa miresei, cînd aceasta este „gătită”, se cîntă *Cîntecul miresei* sau *La punerea petelei*, *La înhobotatul miresei* (reluat pe alocuri și la plecarea miresei): / *Ia-ți mireasă ziua bună / De la tată, de la mamă / De la frați, de la surori / De la grădina cu flori / etc.* și care se referă, uneori, și la ireversibilitatea ciclului vieții.

/ *Azi îmi ești cu fetele / Mîine cu nevestele / Poimîine cu babele* /. Cîntecul este executat în părțile extracarpătice de către lăutari, iar în Transilvania și pe alocuri în Bucovina de către asistență. Tot acum are loc stropirea miresei cu apă (cu scop fertilizator) și a asistenței, în special fetele, după care apa se varsă la rădăcina unui pom tînăr, sau se aruncă peste casă. Urmează apoi „iertăciunea”, rostită de staroste, care, în numele miresei, cere iertare dacă ea îi va fi supărat cu ceva. În Transilvania ca și în zona Rădăuților se cînta un cîntec.

Cam în acest timp sosește alaiul mirelui, starostele rostește o „conăcărie” sau „colăcărie”, prin care, folosindu-se alegoric tema vînătorii, se face cererea miresei. Alaiul trebuie să găsească porțile ferecate, pe care le ia cu asalt; apar o serie de episoade comice (substituirea miresei de pildă), după care, într-un cadru solemn, apare mireasa adevărată. La despărțire trebuie să plîngă („așa se cuvine”). În Bihor apare un episod deosebit: *Nevesteasca* sau *Cîntecul lăcăței*, interpretat în clipa cînd mirele se pregătește să plece cu mireasa. Înainte de a ieși, mirele și nuntașii săi găsesc poarta zăvorîtă și se angajează un dialog între „grăitorii” mirelui și ai miresei, întrebările avînd forma unor ghicitori, urmînd să dovedească iscusința tînărului și cum își va ține nevasta: „ — *Nu te lăuda, mirele / Că nici cu atîta nu om da / Pînă te-om întreba, mirele / Cu ce-i ține mireasa?* / — *Cu vin roșu strecurat / Cu țipoi de grîu curat.* „Se obișnuiește ca alaiul mirelui să fie așteptat cu masă și petrecere, prilej cu care se joacă și bradul sau steagul. Alaiul merge la cununie, după cum nunta se desfășoară la casa mirelui. Zestrea fetei este și ea dusă cu cîntece și strigături. În Moldova și prin Vilcea, dacă mireasa este din alt sat, mirele (sau nașul) trebuie să plătească în ouă sau bani „vulpea” sau „vădrăritul”, ca o răscumpărare a miresei. Prin Moldova există un „joc al zestreii” (fiecăruie obiect, înainte de a fi băgat în casa mirelui, este jucat de către un participant). După cununie, la intrarea în casă, mirii, nașii și cei apropiați

înconjoară masa de trei ori, cu care prilej se cîntă o melodie specială. Urmează masa mare și jocul celor tineri — prilej de distracție ; se oferă darurile pentru cei tineri, apoi se face și jocul miresei (pe bani), iar în unele părți se simulează răpirea miresei.

Momentul trecerii miresei în rîndul nevestelor este marcat de scoaterea cununei (voalului) și „învelirea“ — legarea cu broboadă, după cum cerea obiceiul să umble femeile măritate. Se cîntă și aici o melodie specială *La luarea petelei, La desbrobatul miresei*. În Transilvania, în cadrul acestui moment, i se schimbă și pieptănătura („conciul nou“), după care se obișnuiește *Jucarea conciului nou* de către invitații marelui. Din acest moment, nunta este a celor însurați, avînd caracter de petrecere cu muzică și glume. Un episod distractiv este cel al aducerii găinii de către o „socăciță“ bună de gură ; are loc un dialog spumos între aceasta și nun, care trebuie să plătească găina.

Jocul *Nuneasca*, ce se joacă spre sfîrșit, are sens de integrare a mirilor în rîndul gospodariilor.

Muzica însoțește cu marșuri ridicarea de la masă a oaspeților și conducerea acasă a nașilor.

Luni dimineața, în Muntenia, lăutarii cîntă la fereastra tinerilor *Zorile*, pentru a-i trezi din somn.

În toată desfășurarea sa, nunta cuprinde creații literare, din care fac parte : orația de nuntă și strigăturile ; creațiile muzicale și coregrafice. Dintre acestea din urmă unele au un caracter ritual, celelalte țin de repertoriul neocazional.

Cîntecul ritual cel mai însemnat este *Cîntecul miresei* — pe care îl găsim peste tot ; în Transilvania mai este numit „*Gogea miresei*“ (goghie—Sudul Transilvaniei) — în Banat *govie* — sau, în Bihor „*Aleruitul miresei*“ (de la refrenul „ler ficuță“, vezi ex. 343 și 344). Este cîntecul care prezintă cea mai mare varietate ; în Transilvania acesta aparține unui strat mai vechi, în părțile extracarpatice este mai evoluat. În Maramureș și Oaș, Bartók a remarcat folosirea doinei în acest cîntec, fenomen întîlnit pe alocuri și în Bucovina (*De jele la mireasă*, ex. 345).

Aspectele muzicale diferă, de la o regiune la alta. În Transilvania sînt întîlnite structuri ca : *tetracord, pentacord, hexacord major*, cu atingerea frecventă a *cvartei inferioare*. Forma-strofică, adesea cu refren. Melodiile sînt silabice sau ușor melismatice. Mișcarea este moderată sau rară, menită să dea un caracter solemn.

Cîntecul este interpretat de către asistență. În părțile extracarpatice acesta este interpretat de către lăutari. Scările sînt heptacordice — diatonice sau cromatice, forma este uneori liberă, iar lăutarii le interpretează emfatic. Bineînțeles, acompaniamentul instrumental este nelipsit (ex. 346).

Cîntecul *La bărbieritul marelui* se întîlnește doar în Moldova, Muntenia și Oltenia ; în Transilvania, dacă acesta apare, este cîntat tot pe melodia miresei. În Muntenia și Oltenia cîntecul ginereului este un fost marș turcesc (ex. 347 și 348).

În ținuturile în care repertoriul aparține lăutarilor, se constată o mai mare bogăție a cîntecelor de nuntă ; mai apare un cîntec „al nașului“, altul „al socrilor“ (ex. 349).

De fapt, interpretarea de către profesioniști sau neprofesioniști are foarte mare importanță, căci are repercusiuni asupra stilului și al structurii melodiilor. În Transilvania, toate cîntecele rituale vocale fiind interpretate de către membrii colectivității, în grup, și-au păstrat caracterul arhaic și solemn care le înrudește, oarecum, cu cîntecele de seceriș, cu colindele. Acolo unde interpret este lăutarul, înclinat spre nouitate, elementele înnoitoare au pătruns cu mai multă ușurință; cîntecul ritual de nuntă este, în acest caz, înrudit cu genurile care alcătuiesc, cu predilecție, repertoriul lăutăresc (doina, balada, cîntecul), aparținînd unui strat mai nou.

Unele dintre producțiile vocale interpretate de lăutari cunosc o largă circulație. De pildă, *Cîntecul nunului*, cunoscut în Muntenia, poate fi întîlnit pînă în județul Neamț. *Cîntecul miresei*, cîntat cel mai frecvent în Moldova, este, de asemeni, cunoscut în Muntenia.

Producțiile coreografice. Și în acest caz avem dansuri rituale și dansuri obișnuite, dar cu caracter distractiv, din repertoriul local curent.

Între dansurile rituale avem: *Jocul druștelor* (în Maramureș), executat în fața casei, atunci cînd mirele vine să-și ia mireasa; *Jocul bradului* (în Muntenia, Oltenia) sau al *steagului*, *De trei ori pe după masă*, *Busuiocul*, *Polobocul*, *Jocul zestrei* (în Moldova), apoi *Nuneasca* (Muntenia); în toată țara se întîlnește *Jocul miresei*, iar în Transilvania *Jucarea conciiului nou* (ex. 350—351). În zonele în care lăutarii cîntă vocal-instrumental, melodiile de joc au și text. Mai menționăm în Moldova frecvența ritmului aksak (geampara), în creațiile specifice nunții. În Bucovina (zona Rădăuților), strigăturile sînt cîntate (faza de tranziție între dansul vocal și strigătura scandată) pe melodia jocului *Bătrîneasca de la Vicov*; în cazul celor de nuntă, ritmul este aksak.

Ne-am ocupat numai de creațiile specifice acestei ocazii, căci la nuntă restul pieselor executate (dansuri, cîntece, doine de dragoste, balade) fac parte din repertoriul curent al zonei.

Dintre toate repertoriile obiceiurilor, cel al nunții este cel mai deschis înnoirilor, din această cauză este deosebit de variat, atît în ce privește componența sa, avînd origine diversă (se pot întîlni și multe piese „ritualizate“, care la origine sînt cîntece propriu-zise sau chiar romane, marșuri alături de cîntece create pentru această ocazie și transmise din generație în generație) și stadii diferite de evoluție. Repertoriul este mai arhaic în Transilvania, acolo unde colectivitatea este interpretă și păstrătoarea repertoriului respectiv, și mai evoluat în rest, unde interpret este lăutarul, în veșnică goană după îmbogățirea repertoriului și al procedeelelor stilistice.

În ultimul timp se constată și tendința de reducere a ceremonialului la cîteva elemente esențiale, durata nunții scurtîndu-se. În Transilvania și Moldova nunta mai este condusă de staroste, bun orator și adevărat maestru de ceremonii, pe cînd în Muntenia rolul acestuia a dispărut, fiind preluat de lăutar, cunoscător al etapelor obiceiului, iar orațiile sînt debitate de colăceri, uneori chiar citite de pe „carte de vornicit“. De asemeni, în funcția rituală a repertoriului, s-a menținut elementul fastuos. Sub influența citadină, costumul popular de mire și mireasă a fost înlocuit.

Bibliografie

- Ovidiu Birlea, *Folclorul românesc*, I, Ed. Minerva, 1981.
- Gh. Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, Repertoriu și stil de interpretare, Ed. Muzicală Buc. 1969.
- C. Brăiloiu, *Nunta în Someș*, Societatea Compozitorilor Români, Publicațiile arh. de folcklore, XII.
- E. Comișel, *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, Buc. 1967.
- T. Mirza, *Curs de folclor muzical*, Partea II-a, Genuri și repertorii, Vol. I, Cluj 1969.
- T. Alexandru, *Muzica populară românească*, Ed. Muzicală, Buc. 1975.
- T. Mirza, *Folclor muzical din Bihor*, Ed. Muz. Buc. 1975.
- I. Mușlea, Ov. Birlea, *Tipologia folclorului*, din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu, Ed. Minerva, Buc. 1970.
- L. Georgescu, M. Kahane, *Repertoriul de sezătoare*, R.E.F., nr. 4, 1938.
- F. Bucescu, S. Ciubotaru, V. Birleanu, *Bătrâneasca, doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăușilor*, Cercetare monografică, Caietele Arh. de Folclor, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași, 1979.
- I. Meițoiu, *Spectacolul nunților*, Monografie folclorică, Comit. de Stat pentru Cultură și Artă, Casa Centrală a Creației Populare, Buc. 1969.
- Maria Călugăru-Bocșe, *Obiceiuri de nuntă la români, în Bihor, Zilele folclorului bihorean*, Comitetul de Cultură și Artă al jud. Bihor, 1963, p. 197—216.

ALERNITUL MIREȘII

Lugașu de Sus — Bihor

♩ = 88

343

Plîn - ge-ți fa - tă pă - rul tă - u,

Plîn - ge-ți fa - tă pă - rul tă - u,

Hoi, hoi a - ler, fe -

ti - șa ler, mă!

(Traian Mirza, *Folclor muzical din Bihor*, București, Editura Muzicală, 1974, nr. 141).