

CÎNTECUL MIRESEI

Mg. 2969 II C.

Viștea de Jos — Făgăraș

344

Plîngi mi - rea - să, nu tă - cea,

Dal - bi - șoa - ră-i fat' Că de as - tăz'

în - co - lea, Dal - bi - șoa - ră-i fat.'

Mg 814 b.

Negrești — Oaș

♩ = 200

345

Hei și Mi - rea - să, cu - nu - na ta

dzî - dzî măi, dzî

dzî măi, dzî. Ei și A sta-n cui ș-a ru - gi - na

dzî dzî măi dzî

dzî dzî măi

CINTECUL MIRESEI

Clejani — Muntenia

346

Taci mi - rea - să,

nu mai plîn - ge

Că la mai - că - ta te-oi

du - ce, A - o - li - că,

Cînd o cîn - ta știu - că-n bal - tă,

A - o - li - că Și mîer - li - ța

pe cor - la - tă

CINTECUL MIRELUI

Transilvania

347

La fîn - ti - ni - ța de pia - tră

Toți ca - ii stau - și s-a - da - pă, Toți ca - ii stau

și s-a - da - pă, Nu-mai ca - lul - mi - re - lui,

(Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*,
București, Editura Muzicală, 1975, pag. 154).

Parlando, poco rubato

♩ = 164

348

Frun-zu - li - ță d-un nă - claz, Pu - sei
bri - ciul pe o - braz, Un-de-i tai - ca
să mă va - dă,
Și măi - cu - ță să mă crea - dă.

(Tiberiu Alexandru, *Muzica populară românească*,
București, Editura Muzicală, 1975, pag. 155).

CÎNTECUL NAȘULUI Clejani — Muntenia

349

Hai - da, hai - da, nu - ne - ma - re,
Tot cu va - ia du-mi - ta - le Te-aș-teap-tă plo -
co - nu-a - fa - ră, O gă - i - nă
și-un pur - ce - li, Ni - ți - că car -
ne de miel, Să mîn-căm și noi din e - li,
Să mîn-căm și noi din iel.

(I. Meîtoiu, *Spectacolul nunților, Monografie
folclorică*, București, Casa Centrală a Creației Populare, 1969).

350 $\text{♩} = 176$

(I. Meitöiu, *Spectacolul nunților*, Monografie folclorică, București, Casa Centrală a Creației Populare, pag. 629).

DE TREI ORI PE DUPĂ MASĂ

Bucovina

351 $\text{♩} = 138$



I. Meitoiu, *Spectacolul nunților, Monografie folclorică*, București, Casa Centrală a Creației Populare, pag. 605).



REPERTORIUL FUNEBRU

Semnificații ale ceremonialului funerar la români. Obiceiuri de înmormintare. Obiceiurile de înmormintare fac parte din fondul cel mai stabil al valorilor documentare și estetice, cu profunde semnificații în ceea ce privește profilul spiritual și specificul etnic. S-au perpetuat pînă astăzi manifestări folclorice care atestă originea precreștină a unor credințe și practici străvechi, legate de marea trecere din „lumea cu dor în cea fără dor”; acestea sînt, totodată, elemente de continuitate geto-dace și dacoromane în cadrul culturii populare românești. Pentru reconstituirea diferitelor aspecte ale culturii strămoșilor poporului român, se resimte necesitatea apelării la tezaurul gîndirii populare, care trebuie transformat în sursă primară (18, p. 152), alături de investigațiile istoriografice. Cu alte cuvinte „nu numai trecutul poate lămuri prezentul, ci și prezentul poate lămuri trecutul, mai ales în cazul unei culturi poporane care nu prezintă, de zeci de milenii, nici o discontinuitate integrală” (11, p. 73). În acest sens, mentalități arhaice ale societății, pe anumite trepte de dezvoltare, și-au găsit adăpost, împotriva scurgerii timpului, în unele practici, cît mai ales în cîntecele rituale, pe care le-au investit și cu funcții estetice.

Pentru înțelegerea semnificațiilor repertoriului de înmormintare, este necesar să-l privim în contextul mitico-ceremonial, care reflectă un mod unitar de asimilare a universului în mentalitatea arhaică: forțele vitale și cele cosmice apar conjugate. Depășirea unei situații de criză (ca și în cazul ciobanului din *Miorița*) se realizează prin transfigurarea ei metaforică, „prin integrarea momentului real într-o ordine imaginară” (7, p. 208). Este aici o atitudine firească, specifică unei colectivități care vrea să dureze și care, în momentele dificile ale existenței își caută, în *propria-i cultură* (s.n.), resursele și soluțiile metaforice de eludare a crizei respective. În colectivitatea tradițională, toată suita de practici și cîntece funebre are, în primul rînd, rostul de a restabili echilibrul social zdruncinat prin dispariția unui membru al grupului respectiv. Ceremonialul funerar face parte din cultul morților, al strămoșilor, dar, așa cum arăta Arnold van Gennep¹, în folclorul actual al popoarelor europene nu se poate vorbi de un cult al morților în sensul exact al celui existent la popoarele antice și orientale (16, p. 159). În exprimările folclorice, izvorite din concepția tradițională a poporului român, nu se manifestă o teamă predominantă față de mort; cîntecele rituale, jocurile de priveghi arată, dimpotrivă, că între lumea celor vii și lumea celor morți existau anumite legături, a căror motivație trebuie căutată, mai întii, în însăși ideea permanenței de neam.

¹ Gennep, Arnold van, *Les rites de passage*, Paris, 1909.

În evoluția obiceiurilor de înmormântare ale românilor o mare însemnătate s-a dovedit a fi avut-o cultul lui Zamolxis¹. Socotit zeu sau erou, zeificat de Herodot și Strabon, mag și medic al sufletului de Platon, rege filozof de Iordaeș — în antichitate, apoi zeu celest (Vasile Pirvan, Mircea Eliade) — în cercetările moderne, Zamolxis este, mai presus de orice, un simbol al modului de existență al unui popor (12, p. 284); retragerea vremelnică a zeului sugerează unele mistere inițiatice, iar trimiterea solului, ales dintre cei buni și aruncat în sulii, confirmă apartenența totală și veșnică a omului la substanța cosmică. Geto-dacii credeau că moartea înseamnă numai o perioadă de timp trăită în preajma lui Zamolxis, după care urmează întoarcerea pe pământ; de aici bucuria dacilor de a merge la război, fiind convinși că prin sacrificiu se vor învrednici de privilegiul de a sălășlui, după moarte, lângă Zamolxis. În toate documentele rămase este menționată reacția paradoxală a geto-dacilor, care celebrează prin lacrimi zilele de naștere și prin veselie înmormântarea care, după ei, constituie momentul reîntoarcerii la Zamolxis (21, p. 188). Împăratului Traian îi atribuie Iulian Apostolatul următoarele cuvinte: (Zamolxis) „le-a înțipărit în inimă (geto-dacilor — n.n.) că ei nu mor, ci numai își schimbă locuința și, de aceea, merg la moarte mai veseli decât la orice călătorie”². Pomenirea, o componentă a obiceiurilor funebre românești de astăzi, este prelungirea acestei credințe a strămoșilor în reîntoarcerea celor răposați, transpusă, în mod simbolic, prin revenirea în gândurile celor rămași.

Geto-dacii îi atribuie muzicii un efect terapeutic, dar și rolul de a-i apropia încă din timpul vieții de cel lângă care vor sălășlui după moarte, de Zamolxis. Cântarea era preponderent vocală, uneori acompaniată instrumental (9, p. 25), bazată pe melodii simple, cu ambitus restrâns, iar manifestările artistice aveau ca dominantă sincretismul, provenit în primul rând din legătura dintre muzică și text³.

Cu toată prioritatea fondului muzical dacic, în raport cu cel roman, în ceremonialul funerar al românilor persistă unele modalități de cântare asemănătoare cu cele ale romanilor, în aceleași împrejurări; genul muzical funebru al romanilor, *noenia* sau *naenia* (după numele unei zeițe protectoare a muribunzilor), era un cântec cu acompaniament de fluier, cântat la început de părinții celui pe moarte, apoi de către femei specializate; „în mormântarea cu cîntece de fluier și de buci”⁴ era considerată de T. T. Burada un obicei latin, aceeași afirmație fiind făcută și de Miron Costin — „vechiul obicei și la Rimleni, de zicea trîmbița înaintea oaselor, cum mărturisește Ovidius” (5, p. 20).

În esență sa, fondul de credințe și practici folclorice al strămoșilor a fost păstrat pe tot parcursul zbuciumatei evoluții a poporului român. Lipsa izvoarelor scrise dintr-o anumită perioadă nu înseamnă inexistența datinelor respective ci, dimpotrivă, menționarea acestora după un timp, în care nu sînt atestate, arată tocmai persistența lor⁴ (8, p. 12). Pe lângă

¹ În alte rostiri *Zalmoxis* (vezi Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, Buc. 1980).

² Giurescu, Constantin, Giurescu, Dinu, *Istoria românilor*, București, Editura Științifică, 1974, pag. 56—68.

³ Ghircioașu, Romeo, *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1963, pag. 23.

⁴ Varagnac, André, *Civilisation traditionnelle et genres de vie*, Paris, A. Michel, 1948, pag. 47.

sursele vii pe care le descoperim și astăzi, există monumentele iconografice și epigrafice, precum și unele descrieri care ne parvin din timpul Evului Mediu Românesc : Paul de Alep, în 1633, zugrăvește rituri de înmormintare în Moldova, iar Lamentius Toppeltinus, într-o lucrare despre originea transilvănenilor, publicată la Lyon în 1667, face o descriere detaliată a înmormintării¹. Din aceeași perioadă, ca și din veacurile următoare, provin și alte descrieri și mărturii despre obiceiurile funerare românești²; pe măsura scurgerii timpului, crește frecvența publicațiilor, iar cercetarea se îndreaptă către detectarea resorturilor adânci ale credințelor și practicilor folclorice.

Secolul nostru, prin contribuțiile unor etnomuzicologi, cum ar fi Constantin Brăiloiu, Béla Bartók, George Breazu, Nicolae Ursu, Emilia Co-mișel, Ghizela Sulițeanu, ale unor etnologi și folcloriști literari ca Ion Mușlea, Mihai Pop, Romulus Vulcănescu, Ovidiu Birlea, Florica Lorinț, Vasile Tudor Crețu (vezi și bibliografia de la sfârșitul capitoului) marchează o etapă superioară și în acest domeniu al folcloristicii, caracterizată prin cercetarea realităților în universul mental care le-a dat naștere, extinderea investigațiilor zonale, cercetarea interdisciplinară, profunzimea analitică, perfecționarea instrumentelor de lucru; contribuțiile mai sus menționate subliniază caracterul tradițional al manifestărilor, importanța cultului strămoșilor, a relațiilor dintre om și mediul înconjurător (cultul soarelui, relațiile dintre om și pomul vieții, dintre om și unele animale³), a simbolului drumului din cadrul mitului mării treceri, a practicilor profilactice, a ritualurilor inițiatice din ceremonialul funebru, precum și conservarea unor structuri muzicale și imagini poetice de o excepțională valoare estetică și documentară.

În suita obiceiurilor funebre se pot distinge cele trei etape principale, propriei oricărui ceremonial de trecere : despărțirea de cei vii, pregătirea trecerii precum și integrarea în lumea morților și restabilirea echilibrului social rupt prin plecarea defunctului. În colectivitățile tradiționale, oamenii credeau că moartea este prevestită prin anumite semne; existau și anumite practici, despre care se credea că ușurează moartea; ultimele dorințe ale muribundului erau îndeplinite întocmai, nu numai din respect, dar și de teama zmărilor nefaste pe care le-ar provoca neîndeplinirea lor (16, p. 158). Moartea cuiva era anunțată nu numai neamurilor, ci întregii colectivități rurale, prin modalități statornicite de tradiție : se trăgea clopotul într-un anumit fel, se suna din bucium, se pune la poarta celui mort o năframă neagră, bărbații din familie umblau cu capul descoperit. Urmău pregătirea defunctului pentru trecerea în noua stare precum și anumite acte de profilaxie pentru ceilalți : pregătirea camerei, întoarce-

¹ „În Ardeal Dachilor obicei cu mare petrecere aduce mortul la gropniță. Mărg înaintea boierilor cîntăreții și preuții, pe urmă vine ceilaltă mulțime, închipuind cum și ceilalți vor merge unde și cel mort, ca cum i-ar zice : mergi că noi te vom urma”. (5, p. 21).

² Johannes Troester — 1666, De la Croin — 1676, Dimitrie Cantemir — 1715 (*Descriptio Moldaviae*), Fr. Șulzer — 1781 (*Istoria Daciei Transalpine*), Vasile Popp — 1817, Samuil Micu — 1820, Gavriil Popp — 1848, Teodor T. Burada — 1873, 1878, 1882, Simion Florea Marian — 1892.

³ Lup, cal, vidră etc.

rea oglinzilor, îndepărtarea unor animale etc. Despărțirea constituie partea esențială a secvenței a doua și se întinde, de obicei, pe durata a trei zile.

Era îndătinat ca aproape toată colectivitatea să participe atât la pregătire cât și la înmormintarea propriu-zisă, conformându-se unor criterii de bună cuviință, transmise prin tradiție (14, p. 108). În cadrul pregătirilor și în desfășurarea ceremonialului, unii aveau un rol bine stabilit: tinerii care aduceau bradul, femeile care interpretau cîntecele rituale, cei care organizau jocurile de priveghi, groparii; li se adăugau alți oameni care săreau în ajutorul celor năpăstuiți. Pe lângă practicile determinate de credințe străvechi legate de moarte, marea trecere reprezintă un moment de mare durere pentru familie, rude și comunitate; jelirea, bocirea este, în primul rînd, o exprimare „spontană a părerii de rău“, dar și un act social obligatoriu. În inmormintarea propriu-zisă constituie încheierea celei de a doua secvențe a ceremonialului și, totodată, începutul celei de a treia; ca și în alte obiceiuri de trecere, acest moment este marcat și de o masă, numită în unele locuri „comînd“ sau „comîndare“, ce reprezintă o manifestare a solidarității sociale a întregii comunități sătetești. Începută într-o atmosferă de „tristețe solemnă“, ea se încheie într-o atmosferă veselă; în unele locuri aceasta culmina chiar cu dansul; în trecut masa avea loc uneori în cimitir unde, cu acest prilej, se și dansa. „Ansamblul practicilor, menite să restabilească echilibrul social rupt prin moarte, depășea cu mult cele trei zile ale ceremonialului de înmormîntare propriu-zis. Ele se făceau și se mai fac încă timp de patruzeci de zile sau nouă săptămîni. Abia după trecerea acestui răstimp familia reintra în viața normală“ (16, p. 158).

În special pe durata celor trei zile, dar și după aceea, cu o frecvență descreșcîndă, se desfășoară manifestările folclorice, între care se detașează cele poetico-muzicale. Primul apare bocetul, ca o expresie spontană a durerii pricinuite de moartea rudei apropiate. În unele zone (din nordul Transilvaniei și Moldovei) moartea este vestită prin anumite semnale din bucium (trînghiță); din acest instrument se poate cînta în zori, la prînz, seara, uneori noaptea la priveghi sau la mormînt; sînt zone unde apare fluierul (Pădureni, Moldova, Tîrnave) sau unde cortegiul funerar este însoțit de ceterași. În timpu nopții nu se bocește; are loc priveghiul, în cadrul căruia se fac anumite jocuri, dintre care unele cu măști (Vrancea), sau chiar spectacole funerare (Gogiu¹ — sudul Moldovei). În Transilvania și o parte din Moldova, pentru cei tineri și maturi se cîntă și un cîntec de priveghi, iar în sudul Transilvaniei, la miezul nopții și, uneori, chiar dimineța — Cîntecul al mare. În sud-vestul țării (Oltenia Subcarpatică, Banat, Hunedoara) în zorii zilelor, cînd mortul este în casă (în unele părți și în dimineța următoare — Banat), se cîntă cîntecele zorilor („zorile“ afară, „zorile“ în casă); în aproximativ aceeași zonă, dar și prin Alba și Năsăud se aud cîntecele bradului (Gorj — Ale bradului, Bradule, bradule, Ridicatu' bradului; Mehedinți — Al suliții; Banat — Cu sulița, La suliță, Șiecie, șiecie; Hunedoara — Cetina de bradu, Brade-ncetinate; Năsăud — Cîntecul buhașului), care, altădată, se întindeau pe o arie mult mai largă din cuprinsul teritoriului românesc. În cursul dimineții din ziua înmormîntării, la plecarea spre cimitir și pe drum, se interpretează în

¹ Vulcănescu, Romulus, *Gogiu, un spectacol funerar*, Revista de etnografie și folclor, tom. 10, nr. 6, București, 1965.

Banat *cîntecele „de petrecut“*; în Oltenia Subcarpatică unele cîntece rituale se aud înaintea plecării cortegiului, (*Rămii, casă, sănătoasă*), spre cimitir — *Ale drumului („Ce mi-ai zăbăvit“)*, sau la mormint — *Ale pămîntului (Pămînte, pămînte, Colea dinspre apus)*.

În ceea ce privește funcția, tematica și modul de realizare, producțiile muzicale se pot sistematiza astfel :

— *Cîntece ceremoniale* („ale bradului“, „ale zorilor“, „de priveghi“, „de petrecut“, „ale drumului“, „ale pămîntului“ etc.), care se cîntă în grup de către femei (3, 5, 7 în Oltenia sau două grupuri antifonice de 2, 4, 6, în Banat), în anumite momente ale ceremonialului funerar necreștin ;

— *Bocetele* se cîntă, de obicei, individual (vocea este însoțită uneori heterofonic de fluier sau cimpoi), în timpul zilei ; de obicei, nu sînt legate de anumite momente ale ceremonialului ; există însă și bociri rituale, publice ;

— *Repertoriu instrumental* — semnale, melodii de origine vocală, melodii de dansuri rituale ;

— *Versul* — de origine semicărturărească. (mult mai puțin reprezentat față de celelalte genuri vocale ; a apărut relativ recent în Transilvania și, parțial, în Banat).

Cîntecele ceremoniale. Marele folclorist român Constantin Brăiloiu este primul care face distincția dintre *cîntecele ceremoniale*, rituale, ca opere folclorice interpretate în grup „la anume vreme, după anume legi“, de către femei ce nu sînt rude apropiate ale mortului (2, p. 3) și *bocete*, ca „revărsări melodice ale părerii de rău“, cîntate individual de către rude și reprezentînd atît acte obligatorii de bună cuviință cît și exprimări spontane ale durerii morale intime.

Dacă în prezent cîntecele ceremoniale pot fi întîlnite pe o arie relativ restrînsă, se presupune că în trecut ele erau răspîndite pe întreg teritoriul folcloric românesc (17, p. 204), ținînd seama de unitatea structurală de ansamblu a obiceiurilor funebre românești, de unele imagini poetice preluate de bocete sau alte genuri în zonele unde cîntecul ceremonial nu mai este atestat, de unele asemănări, pe care le putem identifica dacă facem comparația cu alte cîntece rituale : de nuntă, ale cununii etc. Un proces lent de degradare și dispariție poate fi sesizat și astăzi ; pe de altă parte, în zonele limitate, care încă mai păstrează aceste cîntece, se constată că sensul original al tematicii nu este ușor de desprins, datorită maximei concentrări a simbolurilor poetice, asociate cu structuri muzicale dintre cele mai arhaice, precum și evoluției concepției poporului despre lume în raport cu credințele mediilor patriarhale care au generat operele respective.

În vetrele folclorice care le-au conservat, cîntecele ceremoniale nu completează întotdeauna suita ceremonială cu toate momentele ei (*aducerea bradului, priveghiul, zorile, al sicriului, despărțirea de casă, ale drumului, ale țărîni*) ; această realitate era constatată de Brăiloiu pentru Gorj încă din deceniul al IV-lea al veacului nostru (2, p. 2—3). Părțile sale cele mai rezistente și cele mai semnificative ca opere folclorice sînt cele centrate în jurul bradului (al pomului vieții) și al zorilor (surori ale

¹ În vara anului 1980, o echipă studențească a Conservatorului din București, condusă de Gh. Oprea, a cules din Gorj un material folcloric foarte bogat, aproape cu nimic alterat de scurgerea vremii față de cel prezentat de Constantin Brăiloiu în anul 1936.

soarelui). Acestea sînt și creațiile care reflectă relația omului cu natura, celelalte constituind dialoguri cu cel decedat (19, p. 75). Variantele culese pînă acum permit însă o reconstituire a întregului ansamblu; creații reprezentînd diferitele momente ale ceremonialului pot fi auzite și astăzi în unele localități din zonele menționate anterior.

Din punct de vedere muzical, tipurile melodice ale cîntecului ceremonial sînt distincte de la o zonă la alta; în cadrul aceleiași zone se remarcă o pronunțată unitate structurală a ansamblului, iar cîntecele, reprezentînd diferitele momente ale ceremonialului, sînt variante ale cîtorva melodii cu putere de circulație în întreaga zonă. Acestei unități structurale i se adaugă, pentru aceeași zonă, o unitate stilistică și interpretativă. Din această cauză, analiza tipurilor melodice distincte este suficientă pentru a evidenția caracteristicile muzicale ale cîntecelor ceremoniale. Aceste tipuri melodice vor fi urmărite în special în relația lor cu texte de „brad“, de „zori“, „de petrecut“, așa cum se produce, de obicei, asocierea cu anumite poezii în sinul realității folclorice¹.

Cîntecul bradului — una din creațiile desăvîrșite ale geniului popular românesc — reflectă credința arhaică în relația dintre om și pomul vieții² (23, p. 68—73). Cultul vegetal există și la alte popoare antice³, iar arborile existenței este semnalat și în obiceiurile unor popoare europene (13, p. 332). La români, pomul vieții este un motiv frecvent în plastica populară, ce precede apariția motivelor elenistice și iraniene⁴; prezența bradului în cele trei cicluri mari ale obiceiurilor de trecere — naștere, nuntă, moarte — constituie încă o probă pentru vechimea credințelor legate de el. Se poate vorbi, așa cum menționam anterior, și de o filiație romană: „în fața casei celui defunct era depus un chiparos, semn al morții consacrat lui Pluton, zeu al adîncurilor...; în loc de chiparos se punea uneori un brad“ (21, p. 193). Unii cercetători au remarcat apropierea dintre secvențe ale obiceiurilor de nuntă și înmormîntare, tradiție existentă la popoarele balcanice (15, p. 7—28), dar înlînită și în ritualurile altor neamuri⁵. Dar „sincretismul de semnificații ale aceluiași simbol reprezintă, în cultura orală, un fenomen specific ca și sincretismul de funcții“ (17, p. 215); la noi, simbolul cîntecului și ritualul din Transilvania pot fi interpretate ca o imagine a morții-nuntă, iar în Oltenia nordică și Banat profunzimea semnificațiilor este determinată și de o organizare complexă a elementelor poetice, relația cu bradul putînd fi urmărită pe toată durata existenței omului și dincolo de ea. Uneori, bradul este îngropat în locul celui care a murit, departe de ai săi, pentru a suplini o absență ce

¹ Poeziile se grupează în două serii paralele, după cum observă folcloriștii literari (17, p. 205): o serie avînd un caracter general și cuprinzînd, pe lîngă cîntecul zorilor și cîntecul de rămas bun, cîntecul mare, cîntecul de petrecut, iar cealaltă fiind legată de reprezentarea morții ca nuntă — cîntece ale bradului.

² Acesta poate fi bradul, dar și „mărul de mîrgărit cu mere de argint“ ca la Greci (23, p. 69) sau prunul, cireșul la slavii de sud.

³ China, Australia, Indochina, India, Fenicia, Mesopotamia, Egipt, Grecia Antică.

⁴ Petrescu, Paul, „Pomul vieții în arta populară din România, Studii și cercetări de istoria artei“, București, 1961, nr. 1, pag. 41—82.

⁵ Indienii, slavii păgîni ai sec. al X-lea, germanii nordici (15, p. 7—28), italienii din Corsica, Sardinia, Calabria (21, p. 194).

poate provoca nenorociri familiei și comunității sătești (23, p. 69), iar în etapa post-mortem are rolul de arbore de pomană, cu forma sa contaminată de influența posterioară a religiei — arborele pomenirii.

Obiceiul de a pune un brad la cap de mormînt există în aproape toată țara, însă cîntecul respectiv, într-un context ceremonial bine stabilit, este cunoscut doar în zonele menționate anterior. Se cîntă, deci, atît celei cît și celui mort „nelumit“ :

„Voinice, voinice
Nu-mi place, nu-mi place
Ce nevastă ai !
'Naltă, minunată,
'Naltă și subțire,
Crescută-n pădure,
Tăiată-n secure.“¹

cît și pentru alții, în cadrul ceremonialului funerar : „se cîntă la toți morții aicea la noi“ (Aiba — culegător Ilarion Cocișiu), „la oricine, cine are brad“ (Gorj — culegător Gheorghe Oprea) ; se amintește defunctului de legătura lui ancestrală cu bradul, *din naștere* :

„Auzi, Ioani, audz
Rău ai fost ursit
Cînd ci-ai bociedzat
Atunci bradu-o dat,
Tu cîn' ce-ai născut
Bradul s-o făcut“.

(Valea Almăjului, culeg. N. Ursu)

Prin însoțire :

„Tot mi-a poruncit
Tinerel, voinic
De cînd am fost mic
În codrii oprîți,
La poale-nvelîți,
Că el m-a-nsemnat,
Eu să-i fiu soție
Pînă la vecie“.

(Țara Hațegului, culeg. I. Cocișiu)

Spre marea trecere :

„Brade, brade
Să-mi fii frate,
Intinde-ți, întinde
Eu să le pot prinde
Vîrfurile tale,
Să trec peste ele
Marea în cea parte,
Ce lumea-mi desparte.“

(Culeg. S. Fl. Marian)

¹ Simion Florea Marian, *Bradul la poporul român*, Albina Carpaților, Sibiu, 1879—1880.

Grupul de femei „specializate”¹ (3, 5, 7 în Oltenia, sau grupuri de cîte 2, 3, 4, 5, 6 în Banat care, de obicei, cunosc întregul repertoriu de cîntece ceremoniale de înmormîntare) întîmpină la marginea satului bradul adus din pădure de ceata de flăcăi (de obicei în număr de 7 sau 9); aceştia au plecat în zori „Cu părul lăsat, / Cu capul legat, / Cu roua pe faţă / Cu ceaţa pe braţe”. cutreierînd „Văile cu fagii / Şi munţii cu brazii” şi găsind bradul între „Ierburi întregi / Izvoare reci”, (un brad anume) „Bradul cel pocit / Cu craca uscată / De moarte lăsată”; ei (flăcăii, voinicii) „M-au doborît / M-au pus la pămînt / Şi că m-au luat / Tot din munţi în munţi / Prin brădui mărunţi.”

Mai de mult, era obiceiul ca flăcăii să cînte din fluier cîntece de jale atunci cînd plecau să doboare bradul (14, p. 110). Ei îl tăiau, îl curăţau de crengi, lăsîndu-i în virf o coroană, după care plecau spre sat purtînd bradul pe umeri „Cu cetina-n vale”. Lăsat în primele zile la o casă din marginea satului (14, p. 111) s-au dus direct la casa mortului, (16, p. 161), bradul era împodobit apoi, la casa celui decedat, cu flori, panglici, clopoţei, cu obiecte ce aminteau nunta, în unele locuri punîndu-se în el şi obiecte ale defunctului². În cortegiul de înmormîntare, bradul era purtat de doi flăcăi (în prezent pot fi şi bărbaţi însuraţi, dar tot doi — Gorj, 1980), însoţit de femeile care-i interpretează cîntecul, apoi aşezat la capătul mormîntului şi lăsat să putrezească şi să cadă.

Ale bradului se cîntă la întîmpinarea bradului de către femei în marginea satului, la ducerea lui către casa defunctului, în timpul împodobirii, înainte de plecarea cortegiului, uneori pe drum, precum şi la ridicatul lui la capătul mormîntului; nu orice ceremonial cuprinde aceste momente (iar melodiile pot fi identice); în Gorj, de pildă, ele au fost urmărite prin observaţie directă sau reconstituite prin chestionare, cît şi deduse din secţiunile textului. Poezia însă nu cuprinde unele secvenţe ale obiceiului; după ce bradul este „mintit” / „Pin’ m-or doborît / Că mă pun la casă / Să mă şindrilească. / Dar ei m-or mintit / Şi pe urm’ m-or dus / La cap de voinic / Ploaie să mă ploaie / Cetina să-mi moaie / Să nu înverzesc / Să mă ofilesc”³; sau, după ce e purtat, / „Tot din munţi în munţi / Prin brădui mărunţi” / apare secvenţa finală: / „Pe min’ m-or adus / La cap de mormînt / Umbrită la faţă / Soţior la braţă”⁴. / Textul are, de obicei, o structură ternară (vezi ex. 370): întrebarea grupului de femei („Bradule, bradule / Cin’ ți-a poruncit / De mi-ai coborît / De la loc pietros / La loc mlăştinos?”), secvenţa desfăşurării ritului propriu-zis (exemplificată anterior) şi opoziţia dintre destinaţia promisă şi cea reală.

Sub aspect tematic nu sînt mari diferenţieri de la o zonă la alta, creaţiile prezentîndu-se, în general, ca „variante puţin nuanţate ale conţinutului şi procedeelor de realizare poetică” (14, p. 112). Nu este locul pentru a insista asupra procedeelor stilistice şi compoziţionale — epitete mai numeroase în raport cu textele celorlalte cîntece ceremoniale funebre,

¹ Nu profesioniste (cum s-a afirmat uneori), ci „însămnaţie”, care nu sînt retribuite în mod obligatoriu: „care or vrut, m-o dat, care nu, n-am pretins, la pomană mă ciamă” (Valea Almăjului).

² În Gorj (Brădiceni, culeg. Gh. Oprea, 1980), bradul se aduce cu o zi înainte: în drum iese cineva cu o ulcea şi-o sparge înaintea lui („să se spargă relele, să nu mai moară cineva din familie”).

³ Arcani — Gorj, culegător Gheorghe Oprea, iunie 1980.

⁴ Brădiceni — Gorj, culegător Gheorghe Oprea, iunie 1980.

alegoria (întregul poem), diminutivele, amplificarea descriptivă, paralelisme, precum și dativul epic, „că“ narativ, rimă interioară, epiforă, anaforă, anadiploză; subliniem numai valoarea estetică remarcabilă a acestei poezii epice — rezultatul unei maxime șlefuirii și cristalizări de-a lungul vremilor și generațiilor care s-au succedat.

Structural, versul cel mai răspândit este pe tipar *hexasilabic*; pe alocuri este semnalată și prezența tiparului *octosilabic* (Hunedoara, Nășăud). Completarea silabică se realizează prin adăugarea lui *i* (Oltenia nord-vestică):

„Cin' ți-a porunciti“

sau a vocalei *u* (Transilvania sudică):

„Cin' ț-o poruncitu“.

Cînd apare, *apocopa* poate fi simplă

„Siecină, șiecin“ (Banat)

sau dublă:

„Cetină de bradu

Cetină de... (Ținutul Pădurenilor)

Anacruza de sprijin, de obicei silabică, apare printr-o consoană:

„m Bradule, bradule“ (Gorj)

și

„m Cetină de bradu“

sau printr-o semivocală:

„i Rău te-ai duple... (catu) (Ținutul Pădurenilor)

Din punct de vedere muzical, *Cintecul bradului* se prezintă mult mai diferențiat pe zone, în comparație cu tematica poetică. Structurile modale prezintă un număr relativ redus de sunete — *tetracordii*:

Runcu — Gorj

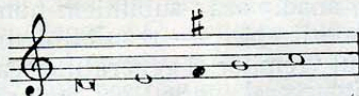
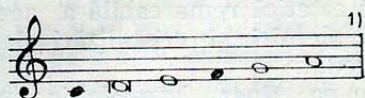
352

Bra-du - le, bra-du - le, Bra-du - le, bra - du - le

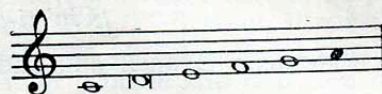
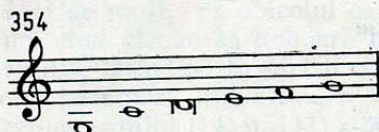
Cin' ț-a po-run-ci - fî, — Cin' ț-a po-run - ci - fî?

352^a

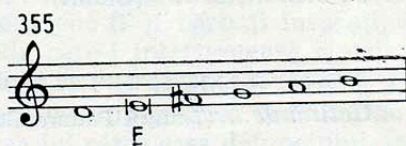
— *tetratonii* cu pieni (Mehedinți, Năsăud)



— *pentacordii* (Gorj, Valea Almăjului)

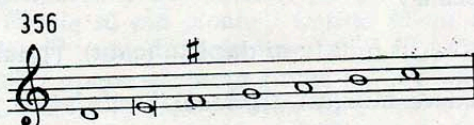


— *hexacordii* (Ținutul Pădurenilor)

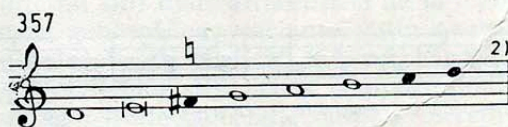


F (finala)

dar și moduri cu mai multe sunete în care, uneori, se poate observa derivarea lor din structuri cu număr mai redus de sunete, prin extensia scării (Alba)



sau prin apariția pienilor



substrat
pentatonic

În aceste cîntece se remarcă independența funcțională a treptelor de bază, ce se impun atît prin frecvență cît și prin durată mai mare și prezența lor ca sunete de încheiere a rîndurilor sau strofelor melodice; în modurile cu un număr restrîns de sunete, această caracteristică apare

¹ Mirza, Traian ; Szenik, Ileana, *Curs de folclor muzical*, partea a II-a, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1969, pag. 113.

² Ibidem, pag. 114.

pregnant, evidențiindu-se cu claritate bipolaritatea în relație de terță mică, sau de secundă mare. Cadențele finale sînt pe treapta a doua a modului (Gorj, Banat, Ținutul Pădurenilor) sau pe treapta întâia (Alba, Hațeg). Acestor sunete, așezate la baza scării, li se adaugă, prin însemnătatea pe care o conferă construcției modului, treptele a patra sau a cincea, reliefate deseori prin salturi ascendente (cvartă, cvintă în Gorj, Mehedinți și sextă în Ținutul Pădurenilor), descendente (cvartă, cvintă în Hațeg, Valea Almăjului) prin alunecări la cvartă ascendentă sau descendentă (Năsăud, Alba). În afara acestor salturi sau alunecări, care încep melodia, succesiunea sunetelor se face prin mers treptat, predominînd intervalul de *secundă mare*. Unui contur mixt (desfășurarea lină este întreruptă de salturile amintite) îi corespunde, în general, un caracter silabic, excepție făcînd cîntecele din Ținutul Pădurenilor sau Năsăud, în care ornamentația bogată determină și un mers sinuos al melodiei.

Diatonismul aproape perfect al structurilor sonore este întrerupt uneori (vezi ex. 370, 373, 374) de instabilitatea unor sunete; sînt tocmai sunetele de pasaj, emancipate sau nu, din starea de pîeni. Aceasta trădează și unele modalități de amplificare a sistemului modal, prin apariția unor noi sunete care, ulterior, nu numai că devin constitutive, dar și colorează melodia prin instabilitatea lor. În exemplele citate, sunetul instabil este al treilea în ordinea ascendentă a scării și constituie fie un pîen (vezi ex. 375), sau un indiciu pentru substrat *tetratonic* (vezi ex. 370), fie un sunet de pasaj într-o melismă ascendentă. Profilul melodiei este, în general, descendent în cadrul unei strofe muzicale; pe rînduri melodice, el poate fi și mixt sau ascendent, sensul ascendent sau descendent al rîndurilor în cadrul strofei constituind unul din criteriile de diferențiere zonală.

Gorj : descendent + descendent + mixt + descendent.

Banat : descendent + descendent + mixt + descendent + descendent.

Hunedoara : ascendent + mixt + mixt + descendent.

Alba : descendent + descendent + mixt + descendent.

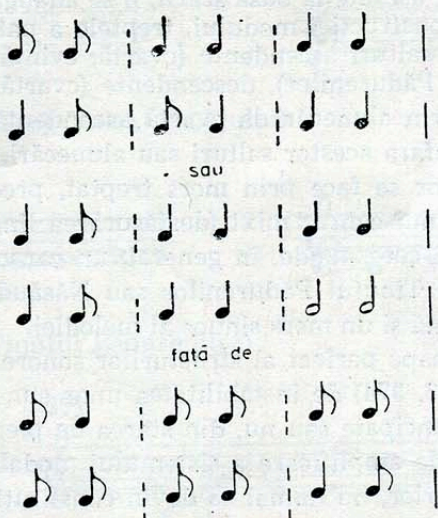
Năsăud : mixt + descendent + descendent.

Profilul melodic nu poate fi încadrat în scheme rigide, el fiind determinat de organizarea interioară a rîndurilor melodice și motivelor, a ordinei în care se succed anumite intervale și durate ale sunetelor. *Remarcăm, în aproape toate cîntecele, o individualizare pregnantă a celei melodice, care corespunde pe plan ritmic cu podia binară.* Diferențierea zonală depinde atît de constituția fiecărei celule în cadrul unui anumit rînd melodic (primul, al doilea etc.) cît și de jocul acestor microstructuri în interiorul strofei muzicale; un rol organizator important, în această privință, îl au și duratele.

În Oltenia Nord-Vestică predomină duratele scurte (notate cu optimi), combinate pe alocuri cu durate de două ori mai lungi (notate cu pătrimi), ce ocupă anumite locuri (în unele cîntece — a doua silabă din primul rînd

melodic și a cincea silabă din al doilea rînd melodic, ex. 370) tot în această zonă, uneori, se impune și pătrimea :

358



În aceste structuri pot apărea, după cum vedem, și doimile, în special la finalurile rîndurilor melodice ; se remarcă, de asemenea, *simetria de oglindă* între primul și al doilea rînd melodic, în schema ritmică prezentată imediat anterior.

Alternanța optimilor cu pătrimile constituie o caracteristică și pentru Banat. În ambele zone tempoul este destul de rapid — (în Oltenia optimea=168, 176, 192, 204, iar pentru Banat Nicolae Ursu notează *allegro*, *allegretto*, mai rar *andante*) și *giusto*. Se evidențiază, astfel, trăsăturile sistemului ritmic *giusto-silabic* combinate, pe alocuri (în finalurile rîndurilor melodice), cu trăsăturile *parlando-rubato*ului.

În zonele transilvane optimea nu mai este o durată constitutivă ; raportul se produce între duratele lungi, pătrimea și doimea, aceasta din urmă avînd și un rol organizator în desfășurarea melodică. Tempoul larg (pătrimea=60, 80, 88 în Pădureni, pătrimea=63—66 în Năsăud) și caracterul *rubato* sînt, de asemenea, caracteristice. În toate melodiile cîntece-lor bradului, ca și în ale celorlalte cîntece ceremoniale, la unitatea arhi-tectonică de ansamblu a pieselor contribuie și repetarea aceleiași structuri metrice în cadrul strofei melodice ; această reluare a primei structuri se face atît în al doilea, cît și sărînd peste acesta, în al treilea rînd melodic. Uneori, toate rîndurile melodice pot avea aceeași structură, alteori sînt grupate două cîte două, într-o orînduire simetrică, ce apare și în alte cîntece rituale din Transilvania, legate de mersul ceremonios :

359



Acestor reluări a tiparului metric nu le corespund repetările unor organizări intervalice, chiar dacă apar, nu coincid decât rareori cu repetările ritmice. Mai mult, tocmai pe duratele cu rol organizator (cele lungi) apar, în repetări, alte sunete.

Formele arhitectonice sînt fixe în toate cîntecele ceremoniale. În constituirea lor, un rol important îl au, așa cum s-a spus, celulele ritmico-melodice, care se succed prin *repetări identice* sau *variate*, *transpuneri pe alte sunete*, *secvențe*, *inversări* și alte preluări simetrice, *extensii intervalice* etc. Forma este alcătuită din 2, 3, 4 rînduri melodice (uneori chiar 5): AB, ABB, ABBC, ABCD, ABCDD etc; această varietate formală, în ceea ce privește succesiunea unor rînduri melodice identice sau diferite, nu se reliefează decât prin compararea cîntecelor din zone distincte; în interiorul aceleiași zone, cîntecele ceremoniale prezintă o structură unitară în ansamblul lor.

Succintă analiză comparativă, prin care se remarcă structuri și procedee compoziționale asemănătoare întregii arii de răspîndire a cîntecelor bradului, pledează și pentru o unitate generală a acestora în cadrul căreia fiecare zonă, printr-o evoluție aparte, relevă particularități distincte. O unitate inițială a acestor cîntece este atestată și de unele variante descoperite la distanțe mai mari: un cîntec *Al bradului* din Alba identic cu unul *Al Zorilor* din Banat¹, sau un cîntec „*Dă pietriecut*“ din Banat² asemănător cu variante *Ale Zorilor* din Gorj.

În cadrul ceremonialului funebru, *Cîntecul bradului* nu are aceeași frecvență pe zone: prezent într-o mulțime de variante în Oltenia Nord-Vestică sau Hunedoara, el cedează locul în această privință cîntecului „*De pietriecut*“ în Banat, pentru ca în alte zone să apară cu totul sporadic — „*Cîntecul buhașului*“ (bradului) din Năsăud este atestat numai în două localități³.

Cîntecul zorilor. Zorile sînt „surorile Soarelui“⁴, deci invocarea lor se adresează indirect acestuia; originile mitului ne duc pînă la geți, care se deosebeau de ceilalți traci prin credința că sufletele merg la zeul cerului, nu sub pămînt. Geto-dacii, popor de agricultori, erau în dependență directă față de Soare; aceasta ar fi o explicație a vechiului cult solar⁵, ale cărui ecouri străbat și în obiceiurile de secetă, în unele cîntece din folclorul copiilor, în descîntece.

Zorile (personaje feminine) sînt reprezentări mitice primordiale, considerate, după unele ipoteze, drept întruchipări mitologice astrale (ale

¹ Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, pag. 235.

² Ursu, Nicolae, op. cit., ex. 206.

³ Szenik, Ileana, *Melodiile ritualului de înmormîntare din Ținutul Năsăudului*, Lucrări de muzicologie, vol. 5, Cluj-Napoca, 1969.

⁴ Zine în credințele strămoșești ale poporului român; prezența lor este atestată nu numai în cîntecele ceremoniale denumite „zori“, ci și în alte genuri folclorice.

⁵ Una din etimologiile probabile ale numelui lui Zamolxis: Zal ar fi însemnat în limba tracilor *Soare*, iar moxis — fel, chip, deci Zalmoxis sau Zamolxis = cel la fel ca soarele.

razelor soarelui care răsare). În majoritatea cîntecelor, cu această funcție, ele sînt surori ale Soarelui :

„Zorilor, zorilor,
Voi surorilor,
Noi că vă rugăm,
Voi să vă rugați
De galbenul Soare
Ca să nu pripească,
Ca să răsărească.“

(Gorj — culeg. C. Brăiloiu, 1930)

Sau, un răspuns al zorilor :

„Voi, muierilor,
Voi nu vă rugați,
Dară voi de noi,
Ci voi vă rugați,
Cu rugare mare.
Miine de plecare,
De galbenul Soare,
Că el e mai mare.“

(Gorj — culeg. C. Brăiloiu, 1934)

Motivul tematic al zorilor este prezent cu aceeași funcționalitate generală (de a fi executat în zori) și alte cîntece ceremoniale — de colind, nupțial, de șezătoare, cu denumiri ca *Zori*, *Ziori*, *Ziorit*, *Zorilași* etc. De remarcat că nu se cunosc pînă acum manifestări similare în folclorul popoarelor vecine și balcanice (19, p. 84).

Cîntecul ceremonial funebru *Al zorilor* este cunoscut astăzi în Gorj, Mehedinți, Banat, Hunedoara și o parte din Făgăraș, Arad și Someș. Ca și *Cîntecul bradului*, în trecut avea o arie de răspîndire mult mai largă. Astfel se explică semnalul din buciurn în nordul țării¹, precum și cîntatul din vioară, țambal, cobză în unele locuri din Muntenia², în zorii zilelor, cît mortul este în casă sau prezența în bocetele din nordul Moldovei a versurilor : „Roagă-te de Sfîntul Soare / Să ție ziua mai mare / C-azi îi zi de despărțire“.

Cîntecul zorilor este interpretat tot de grupul de femei cunoscute în sat, ce sosesc nechemate în zorii zilei, fără să se aștepte la o anume răsplată³; se cîntă (se strigă) afară, în colțul casei, în partea camerei mortului și cu fețele îndreptate spre răsărit; dar în zori se cîntă și înăuntru (în Oltenia Nord-Vestică sînt și texte anume : „Zorile afară“, „Zorile înăuntru“; acestea din urmă se adresează mortului). În Banat, unde se cîntă antifonic, grupurile se așază în cele două colțuri ale casei, răspunzîndu-și reciproc. Se execută în cele 2 dimineți cît mortul este în casă, iar uneori și în zorii zilei următoare.

¹ Alexandru, Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, 1956, pag. 40.

² Arhiva E. F., Găstești-Ilfov, 1935.

³ Mai mult simbolic, ele primesc cîte un șervet și, uneori, cîteva lei; în Gorj cîte o batistă și un colac.

Reprezentarea morții ca o lungă călătorie este unul din cele două concepte mitice fundamentale (alături de relația om — pomul vieții, în care se include reprezentarea nupțială a morții), de la care pornesc alegoriile poeziei ceremoniale funebre. Prin cîntec se invocă intreruperea mării călătorii și întoarcerea defunctului în lumea celor vii, dar marea trecere nu poate fi oprită. Deși apelăm la „mit și magie, gîndirea și mentalitatea care au generat asemenea creații, este departe de a fi mistică. Mediul folcloric are conștiința ficțiunii; refuzul mitului de a depăși legile imanente ale firii este semnul unei gîndiri raționale“ (17, p. 207).

Față de unele variante transilvănene, în care Zorile sînt rugate să-și grăbească apariția pentru a-l întoarce pe răposat din drumul său, în variantele oltenesti Zorile sînt invocate să-și întîrzie apariția, pentru ca pregătirile și sfaturile pentru lunga călătorie să poată fi încheiate :

„Zorilor, zorilor,
Voi surorilor
Să nu pripiți,
Să vă răsăriți
Pînă Ion și-o găsi
Logofăt din sat“.

(Gorj — culeg. Gh. Oprea)

Secvențele poeziei constau, în continuare, din anunțarea neamurilor prin „Nouă răvășele / Arse-n colțurile“, pentru ca „Să vină și ele / Să vadă ce jele / Că el a plecat / Dintr-o lume-ntr-alta“. Invocarea inițială, adresată zorilor, se repetă, pentru ca cel ce călătorește să-și găsească „De cup-toară arsă / De buți de rachiu / Și de buți de vin / Și de vaci grase / Cu coarnile-ntoarsă“. Călătorului i se arată calea,

„Pe-un mijloc de plai,
Pe-o gură de rai,
Să nu dai la stînga
Că-i calea nătingă,
Să dai la dreapta
Că-i calea curată.“

pentru a ajunge la „Sîma Somođiva“ (în Banat — „Gîa Somogia“) ce „scrie și vii și morți“; aceasta este implorată „Să nu ne scrii la morți / Să ne scrii la vii“, dar marea trecere trebuie să aibă loc : „Nu poci, soro, nu poci, soro / Căci condeiul mi l-am frînt / Răvașul mi l-am pierdut“. Pentru drumul pînă aici, călătorul este supus unor probe inițiatice în fața mărului mărginit, răchiței, cocoșelului, pomului înflorit; este sfătuit cu cine să se împrietenească în călătorie : „Seara va-nsera, / Gazdă n-ai avea / Și-ți va mai ieși / Vidra înainte / Ca să te spăimînte. / Să nu te spăimînti / De soră s-o prinzi“; „Și-ți va mai ieși / Lupu înainte, / Ca să te-nspăimînte, / Să nu te-nspăimînti, / Frate bun să-l prinzi, / Că lupul mai știe / Sama codrilor / Și-a potecilor / Și el te va scoate / La drumul de plai, / La fecior de crai, / Să te ducă-n rai, / Că acolo-i de trai, / În dealu cu jocu, / C-acolo ți-e locu, / În cîmp cu bujoru, / Că-acolo ți-e doru“.

Din punct de vedere muzical, față de Cîntecul bradului, nu sînt deosebiri esențiale; mai mult decît atît, aceleași melodii pot fi cîntate atît pe texte de brad, cît și de zori. Predomină modurile cu un număr redus de sunete : tetracordiile, tetratonile (în care se poate sesiza evoluția din

structuri și mai simple), *pentacordiile*, *pentatoniile*, cu sau fără pieni, cărora li se alătură, cu mai mică frecvență, *hexacordiile* și *heptacordiile*. Caracterul silabic al desfășurării melodice din unele zone (Oltenia Nord-Vestică și partea învecinată a Banatului) îi corespunde un ritm aproape măsurat (*quasi giusto*), iar înfloriturile melodice, caracteristice pentru alte regiuni (Banat, sudul Transilvaniei, vezi ex. 378), sint concordante cu ritmul *parlando-rubato*.

În cîntecele *Zorilor* și *Bradului* din unele zone (Oltenia Nord-Vestică), fiecare vers *hexasilabic* se repetă o singură dată ; prin repetarea versului i se elidează ultima silabă. Deci, dacă în prima ipostază versul are o formă *acatalectică*, în cea de a doua este *catalectic*. Cîntecele zorilor prezintă și un tipar *octosilabic*, atît în Oltenia cît și în Banat, tipar care nu este caracteristic cîntecelor de brad din aceleași zone. Completarea silabică se realizează prin *i* (Gorj) și prin *u* (Banat) ; în Oltenia Nord-Vestică primul vers al strofei melodice apare aproape întotdeauna complet, iar al doilea incomplet ; astfel, la primul vers își poate face loc silaba de completare, iar în al doilea *apocopa*, care în unele cazuri este dublă (19, p. 85). În Banat, versului repetat i se adaugă o particulă specifică unui stadiu lingvistic mai vechi — *e-re*, *a-ru* etc., căreia îi corespunde și o celulă melodică.

Aceste aspecte ale relației vers-melodie pot avea, deci, consecințe directe pentru dimensionarea rîndurilor melodice, precum și pentru constituirea unor tipuri melodice distincte. Evoluția aproape *giusto* a melodiilor oltenesti nu mai permite însă mărirea duratei rîndului melodic ; prin apariția *octosilabicului*, dimensiunea rîndului rămînînd aceeași, se produc diviziuni ale valorilor mai lungi. Schemele de formă arhitectonică, întotdeauna fixe, sint adoma cîntecelor de brad, atunci cînd tiparul este *hexasilabic*. Deosebirile care intervin se manifestă și în interiorul rîndurilor melodice, prin profilarea unor motive distincte. Formele pot fi de tip primar AA, AAAA (ex. 8), binar AB (ex. 376), ABA, mai rar ternar ABCC etc. Și în cîntecele *zorilor* anumite sunete ale melodiilor se impun atît prin frecvență, cît și prin prezența lor în finalurile uneori prelungite ale rîndurilor melodice ; de regulă, acestea sint *sunetele de la baza scării*, pe care se fac și cadențele interioare ale rîndurilor melodice. Profilul frazei muzicale, într-o desfășurare *ascendent-descendentă*, începe și se termină cu aceste sunete ; dacă în opririle interioare se preferă sunetul de la baza scării, cadențele finale se fac de multe ori pe al doilea. Într-o ordine a frecvenței, ar urma sunetele : al 4-lea, al 5-lea, al 3-lea, al 6-lea etc. Invocarea inițială a zorilor se realizează în cîntecele cu tempo larg din Transilvania Sudică și o parte din Banat, prin emiterea unor sunete în registrul acut (treptele a 5-a, a 6-a) și cu durate mari ; în Oltenia Nord-Vestică, duratele sint mai scurte, iar saltul de *cvintă ascendentă* de la începutul unor melodii de zori, care *semnifică aceeași invocatie*, generează un ade-vărat procedeu compozițional pentru cîntecele respective.

O tematică asemănătoare cu a *Zorilor* o are și *Cocoșdeul* din sudul Transilvaniei și partea învecinată a Banatului ; de asemenea, *Cîntecul cel mare* din zona Tîrnavelor, Făgărașului și Agnitei, ce se cîntă la miezul nopții. Tot la miezul nopții se cîntă și *Cîntecul de priveghi*¹ pentru morții

¹ Comișel, Emilia, *Cîntecul de priveghi*, *Antologia din Ținutul Pădurenilor*, pag. 78 — din punct de vedere muzical nu se deosebește de cîntecul propriu-zis.

tineri și maturi în unele părți ale Transilvaniei și Moldovei, în care se imaginează un dialog, prin care defunctul dorind să mai rămână printre ai săi, cere îngăduința morții.

Funcție de cîntec ritual poate avea și *Hora mortului* din Transilvania (hora mortului poate fi și *vers*), întîlnită sub diferite denumiri („*Strigă moartea la jereastră*“, „*Moarte fire-ai blestemată*“ etc.), în textele căreia răzbat uneori frînturi din tematica bradului (vezi ex. 379). Același text poate primi funcții diferite : una rituală, dacă melodia este de cîntec ritual și una nerituală dacă i se asociază o melodie de cîntec propriu-zis sau de romanță. Alte cîntece din Transilvania (*Dumbrava*, *Harîngul*) au o zonă mai restrînsă de circulație, iar din punct de vedere muzical prezintă frecvente înrudiri cu *versul* sau cu *bocetul*.

Zori se numesc în Gorj sau Mehedinți și cîntece legate de alte momente ale ceremonialului funebru. Aflăm consemnat acest fapt și în placheta *Ale mortului* din Gorj, scrisă de C. Brăiloiu, în 1936 : „Li se zice obișnuit și lor *zori*“¹, dar se mai aud și numiri ca „hăl de la gropniță“, „ale din hodaș“, „al țărînii“. Într-o culegere efectuată recent (iunie 1980), în aceeași zonă se înregistra de la o singură informatoare majoritatea cîntecelor ce compun suita ceremonială, printre care și unele foarte rare în prezent : „*înainte de plecare*“, „*cînd pleacă*“, „*pe drum*“ (vezi ex. 380, 381, 382), „*al pămîntului*“ ; din punct de vedere muzical, aceste cîntece nu sînt decît variante *Ale bradului* sau *Zorilor* din același ținut.

Un loc aparte, ca funcție și mod de realizare muzicală, îl ocupă cîntecul *De petrecut* din sudul Banatului — în vorbirea localnicilor *Dă pitrie-cut*, *Dă pietrie-cut*, *Die pietrie-cut* — mult mai bine reprezentat în această zonă² decît *Zorile* sau *Bradul*. Se cîntă numai în ziua înmormîntării ; în *zori* (dar nu se confundă cu cîntecul *zorilor*, pentru că acesta din urmă se interpretează și în ziua anterioară sau posterioară înmormîntării și au o denumire ca *atare*)³, dimineata, — „*naincie dă doașprieșie*“, „*naincie dă masă*“, în timpul „însoțirii spre lăcașul de veci“.

Cîntecul *De petrecut* are o tematică înrudită cu a cîntecului *Zorilor* sau, probabil, preluată în mare măsură de la acesta din urmă. De altfel și în Oltenia secvențe ale poeziei *Zorilor* sînt cîntate și în alte momente ale ceremonialului funebru. Din punctul de vedere al funcției și tematicii poetice, cîntecul *De petrecut* este similar cîntecului care se interpretează uneori în Oltenia Nord-Vestică, semnificînd sosirea oamenilor la înmormîntare (ex. 380, 381, 382) : „*Scoală, Ioane, scoală, / Cu gura grăiește / Și le mulțumește / Cui o făcut bine / De-o venit la tine*“, și cuprinzînd, în continuare, sfaturile ce se dau defunctului pentru drum.

Inceputul cel mai frecvent al poeziei cîntecului *De petrecut* este formula de adresare „*Firie, trîndăfirie*“, „*Fir dă trîndăfiru*“, „*Fir gie trîndăfirio*“ — metaforă creată inițial pentru cel mort tînr („*Trandafir neîmbobocit*“), apoi extinsă și pentru celelalte situații ; firul de trandafir este întrebare „*Șie ci-ai zăbovito / Gie n-ai înflorito ?*“. Răspunsul mar-

¹ C. Brăiloiu face însă distincția între acestea : *Ale mortului* țin de trei tipuri deosebite : cîntecele bradului, apoi *zorile* propriu-zise, în sfîrșit o seamă de cîntece felurite, legate de anume clipe sau anume acte.

² N. Ursu, *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului*, pag. 175—197.

³ Mai mult, o informatoare menționează că după *De petrecut* urmează *Zorile*.

chează momentul despărțirii „*Gie lumie cu soarie*¹ / *Gie vint cu răcoarie / Gie fraț', gie surorio / Și de părinșorio*“ ; în continuare se desfășoară „sfa-turile“ pentru drum și, la sfârșit, întâlnirea cu „*Giva Somogiva*“, pe care o va ruga „*Să-l scrie c-oi vii*“, dar „*Giva că-mi grăia rie / Nu cie pot scria rie / Coal' am împlinito / Cie cie scriu cu-ai morți / Coala n-am umpluto*“ Secvența poetică finală a multor cîntece „de petrecut“ este similară în pri-vința conținutului cu versurile cîntecelor „pămîntului“ din alte ținuturi (Oltenia Nord-Vestică). Deci, textele cîntecelor „de petrecut“ sînt consti-tuite din gruparea mai multor secvențe, care altădată erau probabil se-parate, cum, de altfel, și apar uneori în ceremonialul funebru din Oltenia Nord-Vestică.

Dar, particularitatea distinctă a acestui tip de cîntece este determi-nată de interpretare. Iată cum o descrie folcloristul Nicolae Ursu în in-troducerea la culegerea citată anterior : „Categorial cea mai puternic în-rădăcinată în tradiția milenară și în negura trecutului o constituie cîn-tecele rituale după mort („dă pitrie cut“), de însoțire a mortului spre lăca-șul de veci. „*Firie, trandafirie...*“ este începutul tipic al bocirilor care se aud în dimineața îngropării mortului, după un ceremonial străvechi, ri-guros executat de către două grupuri de cîte 2—6 babe, care cîntă alter-nativ în jurul mortului, legînd sfîrșitul unui vers cu silaba o, ca o pedală, de începutul versului următor“. (s.n.) Pedala pe fundamentală este prelun-gită de un grup, dincolo de începutul melodiei realizat de celălalt grup ; această prelungire se întinde uneori pe durata unui întreg rînd melodic. Din această suprapunere rezultă un început de polifonie, o treaptă de trecere între eterofonie și polifonia propriu-zisă. Fiecare din cele două grupuri este condus de una din cîntărețe, care și începe melodia. Finala este prelungită „cît le ține sufletul“, deci încheierea nu este simultană, de obicei rămînînd una singură ; efecte eterofonice se produc și în inte-riorul fiecărui grup, prin apariția întîmplătoare a unor intervale ce se aud concomitent, datorită nesincronizării perfecte a componentelor grupu-lui ce cîntă aceeași melodie (1, p. 32). Răspunsul unui grup se face prin rîndul melodic care urmează, după care se reia, în aceeași interpretare, rîndul melodic anterior ; se evită astfel monotonia, asigurîndu-se o cursi-vitate neîntreruptă discursului muzical, în care linia melodică se supra-pune pe alocuri pedalei cu care creează, pe durate destul de mari (pătrimi, doimi), simultaneități armonice de cvartă, cvintă, secundă mare — polifo-nie bazată pe ison. Melodia propriu-zisă este melismatică în majoritatea cazurilor, structurîndu-se în fraze muzicale ce coincid cu versuri atît he-xasilabice cît și octosilabice ; pe alocuri se aud completări silabice cu iz arhaic : *rie, o, în, io*, precum și anacruze, atît silabice cît și melismatice. Structurile sonore preponderente sînt *tricorniile, tetracordiile și pentacor-diile* ; în acestea din urmă se poate remarca uneori substratul *tetratonic* (ex. 383). Ritmul e adaptat mersului ceremonios. Tipul cel mai frecvent al formei arhitectonice fixe este cel binar (AB, ABA, ABAB).

În ansamblul lor, cîntecele ceremoniale marchează anumite momente ale obiceiurilor funebre, constituind și o reflectare a contribuției co-lectivității la restabilirea echilibrului social. În cadrul unei unități tema-

¹ Pronunția locală ar fi necesitat utilizarea unor semne diacritice ; nu folo-sim aceste semne pentru a nu îngreuna perceperea textului de către studenți sau de către un public mai larg ; de altfel, chiar mulți culegători nu le utilizează, așa cum se întîmplă și cu versurile citate mai sus.

tice generale, în zonele care le păstrează, se profilează *stiluri muzicale zonale*, derivând nu atât din deosebiri structurale, ci, în primul rând, din caracterul interpretării. Răspîndirea actuală a acestor cîntece (în special în sud-vestul țării), de o parte și de alta a Carpaților, confirmă adevărul că munții, ca și apele, n-au constituit „hotare” folclorice pentru români și atestă continuitatea lor pe filiație directă daco-romană. Aceste cîntece ale obiceiurilor funebre necreștine au un caracter solemn, dramatic, ceremonial, de mare forță evocatoare, potrivit funcției conferite de colectivitate; izvorite din străfunduri de conștiință etnică, au inflexiuni de colind (în Gorj) sau sînt asemănătoare cîntecelor cununii și miresii (în Transilvania), făcînd parte din fondul cel mai arhaic al spiritualității populare.

Bocetele. Jelirea morților prin muzică are loc la toate popoarele; existența acestei practici a fost atestată și la strămoșii românilor, sesizîndu-se unele filiații atît pe linie traco-getă¹ (9, p. 25) cît și romană² (21, p. 200—203). Bocirea morților prin anumite cîntece — obicei practicat în toate ținuturile românești — datează de la primii locuitori ai acestui pămînt, din secole anterioare sintezelor culturale ale dacilor și romanilor. Ideea nemuririi a fost una din credințele insuflate daco-getilor de către Zamolxis. Dar, așa cum arăta Lucian Blăga, prin „nemurire”, getodacii nu puteau subînțelege vreun dezgust de viață, ci tocmai dorința de repetare a vieții de pe pămînt (10, p. 57); acest aspect implică și existența unei laturi dureroase a despărțirii de viață. În folclor, conștiința ireversibilului se reflectă pînă și în cîntecele ceremoniale: *Sîla Somodiva* nu trece niciodată morții pe „coala celor vii”, iar bradul, ce a fost atît de legat de viața omului, nu-l poate ajuta să se întoarcă. Realismul, caracterul profan al creației orale se manifestă pregnant în bocete.

Distribuția bocetelor în cadrul ceremonialului funebru este relativ liberă în comparație cu a cîntecelor rituale și implică un mai înalt grad de spontaneitate. Totuși, bocirea morților este mai întîi un *act tradițional* („așa e legea la noi... A fost de la moși, de la strămoși, nu numai la noi”) și *obligatoriu* („trebuie să te cînți...”, dacă nu te cînți, zice că e rușine” — 3, p. 124); totodată, este un *mijloc de potolire a durerii morale* („dacă te cînți, apoi mai trece, mai iese de la inimă”, „dacă te necăjești, te cînți și-ți trece”, bocești „cîn’ te doare”). Există o *bocire propriu-zisă, individuală*, a celor din familie, care are loc, indiferent de moment (cu excepția nopților), precum și o *bocire rituală*, care se desfășoară în anumite momente: „cînd trag clopotele, cînd așază mortul, cînd îl scot din casă, cînd intră în cimitir, cînd îl îngroapă”. În trecut, existau indicii și pentru anumite locuri³: „la cornul casei sau al șurei, la clăia de fin, în grădină” etc. După înmormîntare, bocirea rămîne atît spontană, intimă („cînd își aduce aminte, se vaită” — 3, p. 125) cît și rituală, publică (în Drăguș — opt zile după înmormîntare și timp de trei ani în ziua de Florii) — în Oltenia și Muntenia se bocește în fiecare duminică și mai ales

¹ Torelli — „exclamație tristă, tracă, acompaniată de fluier”.

² „Latinitatea bocetelor noastre” — demonstrată de Vasile Popp, Viena, 1817; strigătul la urechea defunctului — moștenire directă de la romani (T. T. Burada); termenul de bocet — origine latină și influență neolatină (*Lexiconul românesc-latinescu*, 1825).

³ Mirza, Traian ș.a., *Folclor muzical din zona Huedin*, Cluj-Napoca, 1978, pag. 25.

în zilele când se pomenesc morții. Bocesc numai femeile, în primul rînd rudele ; cele străine își plîng morții lor. În anumite momente, mai ales pe durata deplasării cortegiului funerar, plîngerea simultană a mai multor femei creează o tensiune puternică, acută, în rîndul asistenței. Bocetele publice trebuie să răspundă și unor criterii estetice îndătinat : „care are voce bună... , atunci plînge lumea... și-apăi zice că s-a cîntat frumos... și a zis vorbe frumoase“, mai urît e cîntecul cînd nu le tocmește vorbele“ ; pentru o anumită zonă, cîntarea trebuie să îndeplinească și unele condiții de agogică, dinamică, țesătură (4, p. 130) ; pentru aceasta bocetele se învață de la femeile mai în vîrstă.

Terminologia populară diferă de la o zonă la alta : *bocet* în Moldova, *de jale, jelit la mort* în Moldova Sudică și Muntenia, *jelet în Oltenia, cîntec de jale* în Hunedoara, *vaet* în Bihor, Huedin și alte părți alăturate ale Transilvaniei, *cîntare morțască* sau *morțește* în Maramureș și Năsăud glăsit — Gurghiu etc. ; pentru convenționalul *a boci*, există denumiri populare : *a cînta, a se vâieta, a se cînta*. În funcție de zonă, bocetul prezintă anumite grade de stabilitate sau de improvizație : între o creație pentru orice împrejurare, pe motive cunoscute tuturor, și o creație improvizată ad-hoc. Textele bocetelor, se diferențiază după vîrstă, grad de rudenie, sex : tată, mamă, frate, soră, văr, tînăr necăsătorit, fată, copil. Obiceiul bocirii morților, cît și cîntecele ca atare, se conformă unor tradiții locale mai largi sau mai restrînse, adaptîndu-se ceremonialului funebru în ansamblu, cu notele sale particulare zonale.

În esență, bocetul este liric. Unele elemente narative din cuprinsul său își fac apariția cînd se relatează unele aspecte din viața defunctului, cît și atunci cînd apar imagini din cîntecele ceremoniale. Caracteristice bocetelor sînt interogațiile, exclamațiile, dialogurile, personificările, metaforele, diminutivele, care servesc nevoii de comunicare directă, ce atinge profunzimi de trăire sufletească și, uneori, accente dramatice. Bocetul este un gen tipic în ceea ce privește adaptarea permanentă a unui arsenal moștenit la situații particulare ; el se constituie ca o expresie individuală a durerii nestăvilite, în opoziție cu cîntecul ceremonial, ca expresie colectivă a menținerii echilibrului social. Tematica bocetelor este, din această cauză, foarte variată și se adaptează infinității de situații particulare, care-l privesc atît pe defunct cît și pe cel care „cîntă“ ; durerea este exprimată atît pentru cel care a părăsit această lume

„Ioi, sorică tînăre
Rău Ț-oi urî lume“

(C. Brăiloiu — Bocete din Oaș)

cît și pentru cei rămași :

„Ai lăsat și copilașii
Și te plîng și ei săracii,
C-ai plecat de lîngă ei
Și i-ai lăsat mîtitei“.

(Gh. Oprea — 100 melodii populare)

Cînd se îmbină elemente și imagini din cîntecele ceremoniale cu fapte reale din viața de familie, mitul mării treceri este reinterpretat în contextul realității cotidiene :

„Da' cuscre, unde-ai plecatu,
De-așa frumos te-ai gătat ?
Da-i pleca la tîr' departe,
Ca să-ți cumperi sănătate“.

(C. Brăiloiu — *Despre bocetul de la Drăguș*)

Sfaturile sînt pentru un drum accesibil, terestru :

„Da' cuscre un'e-ai plecatu ?
Dar în tîr' la Țălingradu.
Țălingra' cin'-ui intra
Să te uiț' de direapta,
Ie un pom mare-nfloritu
Ș-un scaun de hodinitu“.

În textele bocetelor românești, ca și în bocetele altor popoare, în general, nu răzbat resemnarea sau renunțarea la bucuriile vieții, ci nedumerirea și revolta în fața morții :

„Da și ni te-o sfătuitu
Pe iesta drum d'ei pornitu ?“

(Gh. Oprea — *100 melodii populare*)

În tematică, accentul nu cade pe caracterul obligatoriu al acestui act, ci pe tensiunea psihică și suferința morală, trăsătură ce se reliefează mai ales în bocetele în care răbufnește proza :

„Scoală-te, păsărica mării a zburătoare, dă la mămica ei din brațe...“

(E. Comișel, *Folclor muzical*, 1967)

În folclorul românesc, bocetele nu au fost legate întotdeauna de un ceremonial funebru : se bocea în momente grele ale vieții, la arderea unei case, la moartea unei vite mari sau pentru cei plecați la stăpîn, la armată, la război de unde, uneori, nu se mai întorceau.

Se bocea, de asemenea, la obiceiul Caloianului¹.

După modul de realizare muzicală, determinat în bună măsură și de întrepătrunderea dintre text și melodie, se disting cîteva tipuri de bocete :

a) cu forme arhitectonice strofice și texte regulat versificate și cunoscute dinainte — *octosilabice izometrice*, rar *hexasilabice* (Transilvania și Banat) ;

b) cu forme arhitectonice deschise și texte cunoscute anterior, dar combinate cu versuri improvizate în momentul cîntării (nordul Moldovei, unele locuri din Vrancea și Transilvania) ; o formă intermediară spre improvizația propriu-zisă (ex. 389, 390).

c) cu formă liberă și tipare ale prozei *izometrizate* în timpul interpretării (Oltenia Subcarpatică și, parțial, Muntenia — ex. 391) ;

d) cu formă liberă pe texte neversificate (Muntenia inclusiv Dobrogea, Centrul și Sudul Moldovei — ex. 390 și ex. *Caloianu* din Dobrogea).

¹ Vezi capitolul referitor la obiceiurile de primăvară-vară.

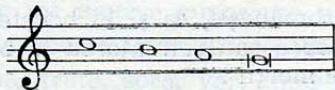
Printre trăsăturile muzicale generale ale bocetelor, se evidențiază caracterul *recitativ și silabic al melodiilor, materialul sonor cu număr redus de sunete, profilul descendent și mersul treptat al melodiilor, ritmul parlando, rareori giusto.*

Dintre fenomenele de versificație, ce apar în momentul bocirii, mai frecvente sînt anacruzele (pe e, î, ă, oi, ai), interjecțiile (vai, of, aoleo), completările silabice; eliziunile de silabe și repetările versurilor nu apar decît întîmplător, neintenționat.

În muzica bocetelor sînt preponderente sistemele sonore *oligocordice*. Chiar atunci cînd materialul sonor în ansamblu e mai bogat, rîndurile melodice luate separat dezvăluie structuri simple, în care predomină *tricordiile, bitoniile, tritoniile, tetracordiile*; nu rare sînt cazurile cînd rîndurile melodice se desfășoară pe un singur sunet, formînd astfel recitativele recto-tono.

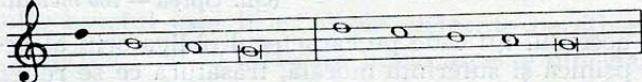
În Oaș, de pildă, melodiile evoluează de obicei pe *tricordii de terță mare*, care se pot amplifica la *tetracordii*:

360



Un material sonor asemănător întîlnim și în bocetele din Banat sau Bihor:

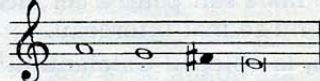
361



Aici predomină însă modurile care au *terță mică* la bază; în cazul Banatului, cele care prezintă o structură cu *terță mare* la bază amintesc de cîntecele ceremoniale.

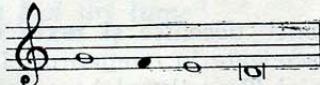
În Maramureș, cea mai frecventă structură este *tritonia* cu sau fără *pieni*:

362



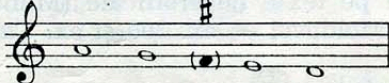
Aceeași stare a tritoniei este întîlnită și în bocetele Olteniei Subcarpatice; aici *tritonia* mai prezintă și următoarea stare:

363

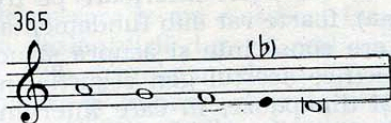


Poate fi remarcată și în Năsăud sau Moldova, amplificată, deseori, la *tetratonie* cu sau fără *pieni*:

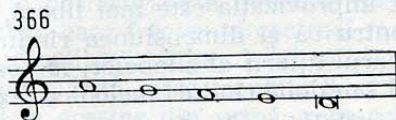
364



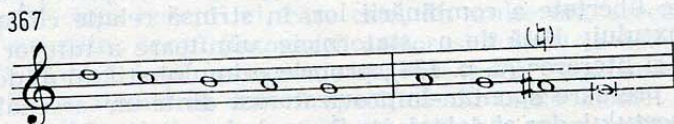
Tetratonia poate fi întâlnită și în altă stare :



Prin emanciparea *pienului*, poate deveni pentacord, ca în Gorj :



Sistemul pentatonic poate fi remarcat în Transilvania de Sud, Muntenia sau Vrancea ; în aceste zone, substratul *pentatonic* se simte și în alternanța major-minor a multor melodii¹ : după ce evoluează în primele rînduri melodice prin structuri majore, melodiile aduc în final o cadență minoră (frigică sau eolică), pe sunetul aflat la *terță mică descendentă* față de *fundamentală* anterioară :



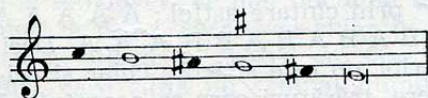
Fluctuația treptei a doua și cadența frigică finală sînt caracteristice pentru aceste zone, ca și pentru Bihor.

Dacă în general structurile sonore sînt diatonice, întîlnim pe alocuri și moduri sau inflexiuni cromatice :

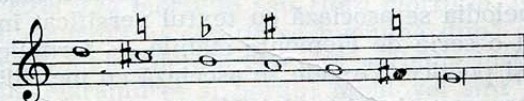
368



Maramureș



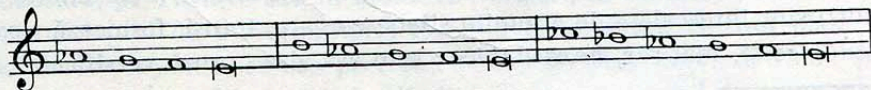
Sudul Transilvaniei



Muntenia

Rareori, în Banat și Bihor, găsim și structuri în componența cărora sînt intervale de *cvartă*, *cvintă* și *sextă micșorată* :

369



¹ De remarcat că această alternanță — *major minor* — este și o caracteristică a cîntecelor propriu-zise.

Cadența finală a bocetelor se face, de obicei, pe sunetul de la baza modului (treapta întâia), iar cadențele interioare pe treptele întâia și a doua (Oaș, Năsăud, Bucovina), foarte rar sub fundamentală.

Funcția bocetului are consecințe și asupra structurilor sale ritmice și arhitectonice. Sînt specifice acestui gen cezurile interioare, constînd atît din sunete lungi cît și din pauze, în care intervin respirații, hohote de plîns, suspine. Cezurile dintre rîndurile melodice au un loc stabil în bocetele cu formă strofică din Transilvania : în Oaș și Maramureș sînt după fiecare rînd, iar în Făgăraș, de obicei, după primul rînd din cele trei ale strofei melodice. Cu cît improvizația este mai liberă, cezurile nu mai au aceeași regularitate, pentru că și dimensiunea rîndurilor melodice oscilează în funcție de numărul diferit al silabelor, iar pauzele pot apărea în mod variabil, după unul sau două rînduri melodice (ex. 392).

Ritmica este proprie stilului *parlando*, unitatea ritmică fiind de o durată apropiată de durata unei silabe din vorbire ; dar și din acest punct de vedere există diferențieri între bocetul strofic și cel cu formă liberă : în bocetul strofic există o relativă invariabilitate a unității ritmice, prin prezența insistentă a optimii, cu excepția finalurilor prelungi ale rîndurilor melodice, deci serii stereotipe ; în bocetul cu formă liberă se constituie printr-o varietate a duratelor (șaisprezecimi, optimi, pătrimi, doimi) și o mare libertate a combinării lor, în strînsă relație cu spontaneitatea creerii textului. Față de o „statornicie uimitoare a tuturor elementelor muzicale și literare“ (3, p. 134), proprie primului stil, în al doilea stil constatăm o preluare spontan-improvizatorică dintr-un arsenal specific nu numai bocetului, dar și doinei, iar în unele locuri (din Moldova) și cîntecului miresii.

Forma arhitectonică este principalul criteriu de sistematizare a bocetelor. Forma strofică are, de obicei, 2, 3, mai rar 4, 5 rînduri melodice, care se încadrează într-un tip, de regulă binar. Aceasta nu înseamnă că nu apar variații de la o strofă melodică la alta ; notația sinoptică, utilizată de C. Brăiloiu pentru bocetele din Drăguș — Făgăraș și cele din Oaș, demonstrează că repetarea nu este identică, permanent apărînd și elemente ritmico-melodice noi, iar uneori cîntărețele „desființează cu totul strofa“ (4, p. 199). De pildă, o melodie (1b, „Bocete din Oaș“) formată din două rînduri melodice, A și B, este „destrămată“ prin cîntare astfel : A A A A A B A B A B A B B A A B B B A B A B B A B A B B A A A. Deci, delimitarea între tipurile desprinse anterior nu este strictă ; chiar și primul tip prezintă aspecte ale formeii libere, trăsături care se accentuează în cel de-al doilea tip, în care melodia se asociază cu textul versificat în momentul cîntării ; există și aici o serie de elemente stabile — formule „prefabricate“, atît muzicale cît și poetice. Textele se asociază cu melodii specifice, dar și asemănătoare altor genuri lirice (doină¹ și, uneori, cîntec propriu-zis).

În cel de-al treilea tip are loc un proces foarte interesant pentru specificul creației orale² : în momentul cîntării, cuvintele (neorînduite în versuri) sînt intercalate de anumite silabe cu care, totuși, formează *tipare octosilabice* și, mai rar, *hexasilabice* ; este așa zisa „proză versificată“, în

¹ În Bilca, Bucovina, același tip melodic are funcții diferite : doină, bocet, cîntec de leagăn etc. (culeg. Gh. Oprea — iulie 1977).

² Studiat la capitolul *Versul popular cîntat*.

care melodia își impune propria ei organizare, anterioară procesului creației respective. Bocetele pe care le-am clasificat în al patrulea tip se constituie ca o expresie a dezlănțuirii durerii nestăvilită; melodia iese din tiparele obișnuite, (ex. 392), frazele muzicale sînt inegale ca dimensiune și structurate de text, care-și impune, de cele mai multe ori, și accentele. În funcție de dimensiunile părților din „proza cîntată“, se produc augmentări sau contractii ale rîndurilor melodice, extensii la sunete mai acute și reveniri la sunetele inițiale printr-un profil ascendent-descendent al frazelor sau o desfășurare a melodiei pe formule de recitativ recto-tono. Este tipul în care frecvența cea mai mare o au modurile *heptacordice* (în structuri eolice, frigice, locrice) și în care apar modurile cromatice (cu secunda mărită între treptele 3—4, 5—6). În bocete în general, dar în special la acestea din urmă, remarcăm și o anumită instabilitate în intonarea unor sunete, fenomen ce apare și în alte genuri.

Într-un sat se cîntă, în mod obișnuit, o singură melodie de bocet. Există și locuri unde întîlnim două melodii de bocet: una pentru bătrîni, alta pentru tineri — în Maramureș; una mai amplă și alta scurtă — în Năsăud.

Bocetele sînt cîntate, de regulă, individual. Cînd se întîlnesc mai multe femei, fiecare își cîntă bocetul ei, care este, de multe ori, aceeași melodie pe texte variabile; tonul (intonarea aceluiași funcții la aceeași înălțime) poate fi păstrat, însă nesincronizarea provoacă — și în acest caz, efecte aleatorice, o atmosferă sonoră specifică. În unele locuri (Năsăud, Bihor) aceeași melodie de bocet poate fi cîntată și în grup, uneori sincronizat pînă în cele mai mici detalii. În Bucovina, bocetul individual este însoțit uneori de fluierul mare, din care se interpretează aceeași melodie; această împletire a celor două surse diferite în cîntarea unei singure melodii, într-o mișcare *rubato*, creează efecte de *eterofonie*.

ALTE MELODII DIN REPERTORIUL FUNEBRU

Melodiile instrumentale se păstrează în prezent doar în cîteva ținuturi. Prin bucium (trînghiță) este vestită moartea în nordul Transilvaniei și al Mo'dovei; se mai buciumă în ogrăda celui decedat la revărsatul zorilor, la prînz, seara sau chiar în noaptea de priveghi. Cortegiul funerar este însoțit de doi, patru sau șase buciumași (foarte rar chiar de unul singur), care cîntă un semnal numit *De mort* sau *După mort, Morțește, Petrecerea mortului* sau *Hora mortului*, îndeosebi la cei tineri sau numai la ciobani; în cimitir se buciumă după ce sicriul a fost acoperit cu pămînt. Melodiile din Oaș sînt variante instrumentale ale bocetelor, iar cele din Maramureș și nordul Moldovei sînt asemănătoare semnalelor păstorești, de care se deosebesc însă prin caracterul interpretării, „mai di jele“, cum preciza un buciumaș bucovinean¹.

Cîntarea din fluier la priveghi sau în alaiul funebru este întîlnită în Hunedoara, pe Tîrnave sau în Moldova; uneori, la cei tineri, ceterașii însoțesc cortegiul de înmormîntare, dublînd bocetul sau cîntînd piese din repertoriul ocazional, ce era preferat de cel decedat, pe cînd trăia; și în Muntenia se cînta altă dată în zorii zilei de către un taraf, în componența căruia intrau vioara, țambalul și cobza.

¹ Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, pag. 35.

Melodiile de dans s-au păstrat pînă în zilele noastre, cu unele funcții precise în ceremonial. Din acest punct de vedere, prezintă interes în special dansurile cu măști din Vrancea¹: *Chiperul*, *Chipărușul*, *Ariciul* ș.a. Priveghiul (cu jocurile sale distractive) atestă o foarte mare vechime, alături de cîntecele ceremoniale și de cultul strămoșilor, fiind încă menținut în multe zone ale teritoriului nostru folcloric cu sensurile sale primare, precreștine — de perpetuare a vieții în coordonatele ei reale și de continuitate a neamului. Măștile de la bătrîni (moș și babă) din Vrancea sînt întru chipuri simbolice ale ascendenților sanguini ai mortului, iar actele și gesturile mascaților vizează continuitatea spiței de neam². Sensuri similare au fost desprinse și în teatrul de priveghi, atestat în sudul Moldovei (22, p. 613—624).

În sudul Banatului și unele zone din Ardeal exista, pînă aproape de zilele noastre, un *Joc de pomană*, pentru cei morți tineri, iar în Hunedoara ceremonialul funebru al celor tineri se încheia cu un briu, jucat în jurul mormîntului; melodiile făceau parte din repertoriul neocazional de dansuri al localității respective.

Versul este o creație relativ recentă, de origine semicărturărească, ce se cîntă în Transilvania și parțial în Banat, în special de către bărbați, la înmormîntarea fetelor și flăcăilor, a tinerilor căsătoriți, dar și pentru alții, cînd solicită familiile respective. În vestul Transilvaniei se mai numește și *Hora mortului*, această denumire fiind valabilă și pentru unele cîntece rituale ce se cîntă la miezul ultimei nopți de priveghi³. *Versul* se cîntă înaintea plecării spre cimitir și în fața gropii. Textele sînt create în special de către cantori, rar de către țărani; originea semicărturărească este trădată nu numai de organizarea versurilor în strofe, uneori și cu rime încrucișate, ci și de preferința pentru melodii tonale sau preluări din cîntarea de strună a locului. În melodia versurilor se constată și influențe ale bocetului, cîntecului propriu-zis și, pe alocuri, ale romanței. Versurile, în general discutabile ca valoare în comparație cu categoriile la care ne-am referit anterior, cuprind și unele producții ce prezintă un oarecare interes artistic și documentar, atît ca poezie (în care se arată împrejurările morții, se cinstesc faptele bune ale defunctului etc.) cît și ca muzică (atunci cînd melodia este autentic populară sau se prezintă ca un rezultat al contaminării dintre genuri).

În Nereju se face în curte un foc mare, în jurul căruia flăcării și înșurăței, îmbrăcați cu haine rele și avînd pe față măști ce reprezintă chipuri de moși, babe, bărbați, femei, mirese, urși, ursari, formează un lanț și-și aleg un șef sau staroste. Acesta strigă de cîteva ori *Omule, pomule*, iar grupul îi răspunde cu aceleași cuvinte, după care se joacă *Chiperul*, pe o melodie cîntată din fluier. După terminarea jocului, are loc un dialog între staroste și grup: — „Cum e soarele? — Răsare și apune. — Pămîntul ne rabdă? — Pămîntul ne rabdă. — Cine pleacă? — Om tînăr, om tînăr, om tînăr. — Cine-l izgonește? — Chip, chip, chipăruș“; urmează din nou jocul *Chiperului*, apoi apare cel mascat în urs care, în acompaniamentul unui toboșar, joacă singur în jurul focului; mascații continuă apoi, dansînd cîteva jocuri locale: *Muntește, Burduiul, Oveicuța*.

² Eretescu, Constantin, *Măștile de priveghi — origine, funcționalitate*, Revista de Etnografie și Folclor, tom. 13, 1968, nr. 1, București, pag. 41.

³ Mirza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*, București, Editura Muzicală, 1974, pag. 56.

Cu toate transformările inerente, survenite mai ales în ultimul timp în sinul operei folclorice, ca urmare a unei rapide dezvoltări economice, cu consecințe în evoluția social-culturală, obiceiurile și cîntecele funebre reprezintă fondul cel mai conservativ al creației populare. Pusă în fața întrebării capitale a existenței individuale, colectivitatea tradițională face apel în continuare la străvechea datină, ca la unul din suporturile de bază pentru o permanentă evoluție. Constituind adevărate documente ale istoriei românilor, reflectînd un anumit mod de viață și relațiile dintre oameni, creațiile folclorice respective pot fi și astăzi surprinse în ținuturile folclorice, dezvăluind marea forță spirituală și artistică a poporului nostru.

Bibliografie

1. Alexandru, Tiberiu, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, București, Editura Muzicală, 1980.
2. Brăiloiu, Constantin, *Ale mortului din Gorj*, București, Societatea Compozitorilor Români, 1936.
3. Brăiloiu, Constantin, *Bocetul de la Drăguș*, Opere, vol. V, București, Editura Muzicală, 1981.
4. Brăiloiu, Constantin, *Bocetul din Oaș*, Opere, vol. V, București, Editura Muzicală, 1981.
5. Breazul, George, *Pagini din istoria muzicii românești*, București, Editura Muzicală, 1970.
6. Brâncuși, Petre, *Muzica românească și marile ei primeniri*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1978.
7. Coman, Mihai, *Izvoare mitice*, București, Cartea Românească, 1980.
8. Comișel, Emilia, *Contribuții la cunoașterea folclorului muzical din Evul Mediu*, (sec. IX—XVI), Mehedinți — Istorie și Cultură, Turnu-Severin, 1979.
9. Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii românești*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1973.
10. Gulian, C. I., *Mit și cultură*, București, Editura Politică, 1968.
11. Herserni, Traian, *Forme străvechi de cultură populară românească*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977.
12. Kernbach, Victor, *Miturile esențiale*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978.
13. Lorinț, Florica, *Semnificația ceremonialului funerar al bradului în Gorj*, Revista de etnografie și folclor, tom. 13, nr. 4, București, 1968.
14. Mirza, Traian, Szenik, Ileana, *Curs de folclor muzical*, vol. I, partea a II-a, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima”, 1969.
15. Mușlea, Ion, *La mort — mariage; une particularité du folklore balcanique*, Cercetări etnografice și de folclor, București, Editura Minerva, 1972.
16. Pop, Mihai, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, I.C.E.D., 1976.
17. Pop, Mihai; Ruxăndoiu Pavel, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
18. Popescu, Alexandru, *Elemente de continuitate geto-dace în cultura populară românească*, Revista de etnografie și folclor, București, 1980.
19. Sulișteanu, Ghizela, *Cîntecele ceremoniale „de zori” în folclorul românesc*, Revista de etnografie și folclor, tom. 21, nr. 1, București, 1976.

20. Szenik, Ileana, *Melodiile ritualului de înmormintare din ținutul Năsăudului*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. V, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima”, 1969.
21. Tomescu, Vasile, *Musica daco-romana*, București, Editura Muzicală, 1978.
22. Vulcănescu, Romulus, *Gogi* — un spectacol funerar, *Revista de etnografie și folclor*, tom. 10, nr. 6, București, 1965.
23. Vulcănescu, Romulus, *Coloana cerului*, București, Editura Academiei, 1972.

BRADU'

Quasi giusto
♩ = 168

Brădiceni — Gorj

370

Bra-du-le, bra-du-le, Bra-du-le, —

bra-du-le Cin' ți-a po-run-ci-ți

Cin' ți-a po-run-cit. —

— Bradule, bradule,
Cin' ți-a poruncit
De mi-ai coborît
De la loc pietros
La loc mlăștinos?
— Ieri de dimineață,
Pe la loc de ceață,
La mine-or venit
Doi oameni din sat
Cu capu' legat,
Cu păru' lăsat,
Cu verde la briu.
Jos a-ngenunchiat,
Pe min' m-or tăiat,
Și-or zis că mă pune
Strașie la casă
Să mă șindrilească;
Și-or zis că mă pune
Tălpoaie la casă

Să văd și mireasă;
Eu am văzut bine
De la doborît
Că ei m-or mințit.
Că pe min' m-or luat
Cu vîrfu' la vale
De mai mare jale,
Tot din văi, în văi
Pin' brazi mărunței,
Tot din munți în munți
Prin brădui mărunți.
Pe min' m-or adus
La cap de mormînt,
Umbrită la față,
Soțior la brață,
P'oaia să mă ploaie,
Cetina să moaie,
Vintu' să mă bată,
Cetina să-mi cadă

(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

Allegretto

371

Cie - ci - ie, șie - ci - ie Dăș - păr -
fi - rea vi - ie, Cie - ci - ă, cie -
ci - nă, Cie - ie Ion - dă
vi - nă, Cie - ie, Ion - dă vi - nă.

Cieciie, șieciie
Dăspărțirea viie,

Ciecină, ciecină,
Cie ie Ion dă vină
Dă-l iai dă la șină?
Șicină, dîm brazdă
Șie-l dăspart de fraț,
Dă fraț, dă surori,
Dă grăgini cu flori
Dă mumă, dă tată
Și dă lumea toată.
Audz, Ioani — audz
Rău ai fost ursit,
Cînd ci-ai bociedzat,
Atunși bradu-o dat,
Tu cîn' ce-ai născut,
Bradu' s-o făcut.
Sus pră vărul său
I-scris numili rău.
Vriemia ni-o venit,
Tu mi-ai împlinit.
Acu mierji acas'

La a tie nievastă
Să cie bați în casă,
Nu ci-a supăra,
Tu nu mierji cu ia.

Ia mierjie-n pămînt,
T'u rămîni la vînt,
Tu ugiești la soarie
Și ia la-nchisoarie.

Să mierji iut' cît poț
L-a tău soț,
Că ci-asciapt-acasă,
Cie punie la masă.
Dar niși gînd să-ț fiie,
Că nu mierji cu iel,
Iel mierje-n pămînt,
Tu rămîni la vînt.
Tu rămîni la soarie,
Și iel la-nchisoarie.
Nume îl umbriesci
Până cie zdrobiești.

(Nicolae Ursu, Cîntece și jocuri populare
românești din Valea Almăjului, București,
Editura Muzicală, 1958, ex. 216).

Poco rubato
♩ = 88

Cerișor — Hunedoara

372

Ce - ti - nă de bra - du, u

Ce - ti - nă de bra - du, ă

Ce - ti - nă de bra - du,

Ce - ti - nă de...

— Cetină de brad,
Din codru-ai plecat,
Din izvoare reci
La-acest' pietre seci !
Ce ți-au noblicit
Aici că-ai venit ?
— Eu n-aș fi venit,
Numai mi-am avut
Un frate jurat
Și el și-a mînat
Doi voinici din sat
Cu două topoare
Jos să mă doboare.

Dacă le plăcea
De cetine mea,
Jos mă doboră.
Și cu mine-o luară
Pe-o rare cărare,
Prin sădiș la vale,
Pe-o poiană mare,
Pe-o rază de soare ;
Cu mine' se-abătură
La albă strînsură.
Chișchineu rotat,
Rău te-a blestemat
Grecul de te-a dat !

(Emilia Comișel, *Antologie folclorică
din Ținutul Pădurenilor*, București,
Editura Muzicală, 1964, ex. 40).

CÎNTECUL BRADULUI

Sebeșel — Alba

373 Lin

Bra- du - le, bra - du - le, Bra- du -
le, bra - du - le, De - ce
te-ai gră - bit, De - ce te-ai gră - bit?

— Bradule, bradule
De ce te-ai grăbit,
De te-ai coborît,
De la loc pietros
La loc roghinos?
— Eu nu m-am grăbit,
După mine-au vînt
Patru feciori jûni,
Cu topoare-n mîini.

De jos m-au tăiat
De vîrf m-am plecat.
Către mine-au zis
Că pe min' m-or pune
La fund de grădină,

La lîină fîntînă.
Dar ei m-au mințit,
Că pe min' m-au pus
La groapă săpată
Cu lacrimi udată.

— Bradule, bradule
Nu te supăra
Căci (cutare) îmi are
Surori cu durere,
Veri și verișoare
Și ei te-or cînta
Și te-or lăcrăma
De nu te-i usca.

(Ilarion Cocișiu, Cîntece populare românești,
București, Editura Muzicală, 1960, ex. 21).

CÎNTECUL BUHAȘULUI

Sîngeorz Băi — Năsăud

374 Giusto, solemn
♩ = 63 - 66

A - ies - ta bu - haș de brad
Mai bi - ne s-ar (î) și us - cat, a
Mai bi - ne s-ar (î) și us - cat-u.

SUS, BRADULE, SUS
(Ridicatu' bradului)

Runcu — Gorj

♩ = 192

375

Sus bra - du - le, sus, î Sus bra - du - le, _____

sus, î _____ Sus des - pre a - pu - sî, _____

Sus des - pre a - pu - sî. _____

Sus, bradule, sus!
Sus despre apus,
Că di la apus
Greu nor s-a pus,
Nu-i nor de piatră,
Pe brață lăsată,
Roagă-mi-te, roagă
Tu, Mărie, dragă
Și de cei zidari,
Șapte meșteri mari,
Că iei să-ți mai lasă
Șapte ferestue.
Pe una să-ț' vină
Izvorul de apă

Să te răcorești
Să nu putrezești.
Pe alta să-ți vină
Buciumul de vie
Cu tot rodul lui.
Pe alta să-ț' vină
Spicu' grîului
Cu tot rodul lui.
Pe alta să-ț' vină
Miros de sulfină,
C-ai plecat cu milă.
Pe alta să-ț' vină
Miros de bujor,
C-ai plecat cu dor.

(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

ZORILE
(afară)

Peștișani — Gorj

Quasi giusto

♩ = 184

376

Zo - ri - lor, su - ro - ri - lo - rî,

Nu pri - pi' a ră - să - ri.

Zorilor, surorilor
 Nu pripi' a răsări,
 Până vie s-o găsi,
 Să-și găsească logofăt
 Logofātu' să și-l scrie
 Carte neagră, slove verzi,
 Să trimeată-n toate părți
 Pi la strini, pi la vecini,
 Pi la frați, pi la surori,
 La dragii de verișori;
 Că el este călătoare
 Dintr-un lume-ntr-altă lume
 Dintr-o țară-ntr-altă țară.
 Pentru el ca să gătească
 Nouă cuptoare de pîne

— Nu poci, soro, nu poci, soro
 Căci condeiul mi-l l-am frînt.
 Răvașul mi l-am pierdut.

Și cu nouă buți de vin
 Pentru el, ca să-i ajungă,
 Toate alea-n cale lungă.
 Coalea-n vale, mai de jos,
 Este-un cîmp mare, frumos,
 Și-n mijlocu' cîmpului
 Este și-o scară de fier
 Pin' la'naltul de cer.
 Dar în scară cine sede?
 Sede Sîma Somodiva
 Și-mi scrie și vii și morți.
 — Dar noi, Sîmo, te rugăm
 Ca să nu ne scrii la morți
 Și ca să ne scrii la vii
 Și la noi ca să mai vii.

(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

ZORILOR, SURORILOR

Borlovenii Vechi — Caraș-Severin

♩ = 192

377

E Zo - ri - lor, su - ro - ri - lor,
 E Zo - ri - lor, su - ro - ri - lor,
 e - ru A-ți cău - tat de
 a-ți ve - ni - tu, E A-ți cău -
 tat de a-ți ve - nit, e - ru.

(G. Sulițeanu, Cîntece ceremoniale „de zori”
 Revista de etnografie și folclor, București
 1976, tom. 21, nr. 1, pag. 85).

ZORILE

Clopotiva — Hațeg

Solenne, poco rubato

$\text{♩} = 80$

378

Zori dal - be, su - ro - riu,

zori dal - be su - ro - riu,

zori s-o re - văr - sa - tu

Zori, dalbe surorii,
Zori s-o revărsatu,
Cocoșii-or cîntatu,

Cocoșii din zaiu
Din poartă de raiu,
Cîntă-mi-ș mai cîntă.

(Traian Mîrza, Ileana Szenik, *Curs de folclor muzical*, partea a II-a, Conservatorul „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1969, pag. 172, ex. 9).

HORA MORTULUI

Vișagu — Huedin

Parlando

$\text{♩} = 208$

379

Moar-te, fi - re-ai blăs-tă - ma - tă,

Moar - te, fi - re-ai blăs-tă-ma - tă, C-ai

gre-șit cu a ta făp-tă.

Moarte, fire-ai blăstămată
C-ai greșit cu a ta faptă;
C-ai putut să nu te sui
Chiar în virful muntelui.
Și-ai tăiat un brad frumos.

Și, pînă tăietura lui,
Ai lăsat gînd satului,
Tot în tăietura lui,
Și-ai fi moarte blăstămată
Pîntru a ta crudă faptă

(Traian Mîrza ș.a., *Folclor muzical din zona Huedin*, Cluj-Napoca, 1978, ex. 79).

SCOAL', IOANE, SCOALĂ
(înainte de plecarea cortegiului)

Peștișani — Gorj



Scoal', Ioane, scoală,
Cu gura grăiește
Și le mulțumește,
Cui o făcut bine
De-o venit la tine.
Și noi am venit,
Cînd am auzit
(Că) te-ai călătorit
Dintr-o țară-ntr-alta,
Dintr-o lume-ntr-alta.
Și seama să-ți iei
Pe ce drum o iei,
Să n-o iei la stînga
Că-i calea nătingă,

Cu bivoli arată,
Cu spini sămănată;
S-o iei la dreapta
Că-i calea curată,
Cu boii arată,
Cu grîu sămănată.
'Nainte să mergi,
Iară ți-or ieșire
Pîlc de golumbei,
Să nu te-nspăimînți de ei,
Că sînt părinții tăi,
Ș-o fi și de-ai mei,
Mîna să le-o-ntinzi
Și să mi le dai

Făclie de ceară
Di la noi din țară,
Adunată de albine
Di la noi di prin grădine,
Sara să le-aprindă,
Să se lumineze,
Să nu se-ntristeze,
Flori să miroseze
De-acas' s-or uitate
'Nainte să mergi
Pe mijloc de plai,
Că-i drumu' de rai.
Ieste-o casă mare,
Ferestre la soare,
Uși în drumu' mare.
La poartă e scris:
Raiu' s-o deschis.

PLÎNGEȚI, VOI, PATRU PEREȚI
(cînd pleacă)

Peștișani — Gorj

381

Plîn-geți, voi, pa - tru pe - re - ți, Plîn-geți, voi, pa - tru
pe - re - ți, Că plea-că stă - pî - na voas-tă,
Că plea-că stă - pî - na voas - tă

Plîngeți, voi, patru pereți
Că pleacă stăpîna voastră,
Pe care v-o stăpînit
Și pe care v-o ncălzit,
Pe care v-o măturat,
Pe care v-o scuturat.

(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

RĂMII CASĂ SĂNĂTOASĂ
(pe drum)

Peștișani — Gorj

382

Ră-mii ca - să să - nă - toa - să, Ră-mii ca - să să - nă - toa - să.

Rămii casă sănătoasă
Că am alta mai frumoasă.
Eu la tin' n-oi mai veni,
Pin-o face jugu' mugur
Și tinjala lăstar verde,
Atuncea, și nici atuncea.

(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

Rolovanii Vechi — Caraș Severin

383

Poco rubato

♩ = 84

Grupul I

Fi ru, Fi - r'e tran-da

Grupul II

fi - r'e i - ie Fi - r'e, fi - rie

tran-da - fi - r'e, e Fi - r'e, fi - r'e

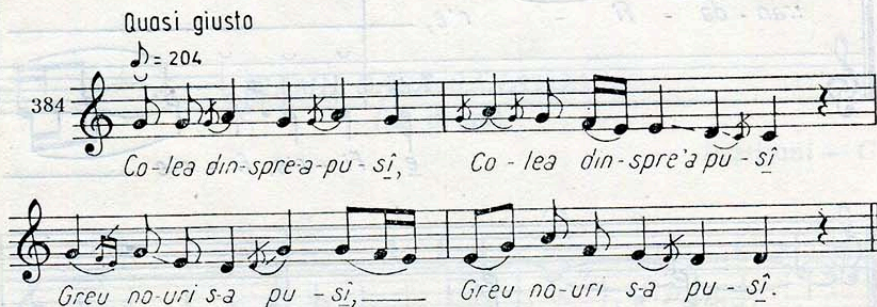
tran-da - fi - r'e, e e Fi - re, fi - re,



(Tiberiu Alexandru, *Folcloristică, organologie, muzicologie*, București, 1980, Editura Muzicală, pag. 33).

COLEA DINSPRE-APUS („al pământului“)

Peștișani — Gorj



Colea, dinspre-apus,
Greu nouri s-a pus.
Nu-s nouri de ploaie,
Nu-i nour de bătră
Pe un nor bătut
Rea jale-a făcut,
Pe un nor umblat
Rea jale-a lăsat.

Pămînte, pămînte,
De azi înainte
Te-oi prinde pămînte;
Să nu te silești
Să mă putrezești,
Să nu te lași greu
Pe trupșoru' meu.

(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

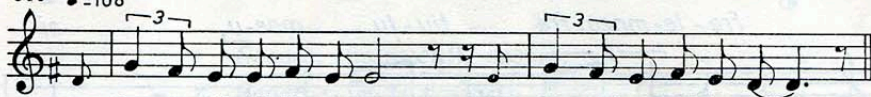
BOCET

W 16

de soră

Negrești — Oaș

385 ♩ = 108



n Io, so-ri-kă țî-ne-re, ă Rău țăi u-rî' lu-me

Să nu iez' de 'kindu-i ie
Soricuță, draga me.
Ai, sorikă, nu mei bin',
Rămîne pui de tin'
Și puiți fără mam'
Nu-s soră, niz la o samă,
Kă grize di la streiin
Da-i ka umbra ce de spin.

(Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol. V, Editura Muzicală, 1981).

BOCET

W 14

(la unchi)

Bogdan Vodă — Maramureș

Poco rubato

386 ♩ = 144



Mult îmi pă-re mi-e ră-u, Ca du-pă tă-tu-ca me-u.

(Gheorghe Oprea, *100 melodii populare*,
București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu”,
1980, ex. 26

BOCET

W 18

(la cuscru)

Drăguș — Făgăraș

387 ♩ = 208



e Kus-ku nost și bu-nu nos-tu, *e* Kus-ku nost și



bu-nu nost, Kus-ku nost, har-ni - ku nos-tu,

(Constantin Brăiloiu, *Despre bocetul de la Drăguș*, *Opere*, vol. V, București,
Editura Muzicală, 1981, pag. 155).

VAIET LA FRATE

(mort pe front)

Vintesc — Bihor

Parlando

$\text{♩} = 240$

388

Fra - te - mneu, fră tiu - fu — mne - u, ai

Fra - te - mneu, fră - tiu - fu — mne - u, ai

Dea - i - ce te - ai și ple - ca - tu, —

O, și nu te po - me - nes - cu.

Frate-mneu, frătiutu mneu
Ai, d-aice te-ai și plecatu
O, și nu te pomenescu.
Nu știi, popă te-o-ngropatu,
Ori ciorile te-o mîncatu
Scumpu' meu, frătiutu meu.
Oare cine te-o jelitu?
Păsările-o ciripitu;
Spune tu, mîndruțu meu
Că nu te uit pînă-i lume.
De te uit ziua, lucrînd,
Te visez noaptea, dormînd.

(Traian Mirza, Folclor muzical din Bihor,
București, Editura Muzicală, 1974, ex. 165).

BOCET (la mamă) Bilca — Bucovina

389

Scoa-lî, ma - mu - cu - fi, — scoa-lî,

Scoa - li - ti — și te tre - zeș - fi,

Scoa-lî - ti — și ti tre - zeș - fi!

Tă - tă lu - mea ti jă - te - ști,



Scoală, mamucuți, scoală,
 Scoali-ti și ti trezești,
 Tătă lumea ti jălești,
 Da' io ti jălesc mai tari
 C-ai fost mamucuți mari.
 Da și ni te-o sfătuitu
 Pe iesta drum d'-ei pornitu ?

(Gheorghe Oprea, 100 melodii populare,
 București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu”,
 1980, ex. 27).

BOCET LA SOT

Birsești — Vrancea



(Gheorghe Oprea, 100 melodii populare,
 București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, ex. 28).

Rubato

BOCET LA SOȚ

Peștișani — Gorj

391

Scoa-lă Gheor-ghe, scoa-lă Gheor-ghe, Gheor-ghe scoa-lă, mă!

Scoa-lă, scoa-lă o-mu-le, Scoa-lă, scoa-lă, dra-gă, scoa-lă,

Că m-ai lă-sat sin-gu-ră, Gheor-ghe scoa-lă, mă, mă, mă!

A a, O-mu-le, dra-gă, Scoa-lă și vi-no pe-a-ca-să,

Scoa-lă, scoa-lă, dra-gă, scoa-lă Să mai vii că m-ai

lăs' sin-gu-ră O-mu-le, o-mu-le, mă!

(Culeg. Gh. Oprea, iunie 1980).

BOCET
(la copil)

Izvoare — Prahova

392

A - o - leo, Pu - i - șo - rul ma - mii,

a - o - leo, Mi - ti - că-al ma - mii, Scoa-lă - te, flă - că - u

ma - mii, Scoa-lă - te, pă-să-ri - ca ma - mii, a

zbu - ră - toa - re dă la mă - mi - ca

ei din bra-țe, a - o - leo,

Flă - că - ia - şu ma - miî, el băr - ba - tu,

Flă că - ul ma - miî ăî vred - nic,

Flă - că - ul ma - miî ăî cu - min - te

şi ăî deş - tep - tu şi ăî în - vă - ăa - tu!

(Emilia Comişel, *Folclor muzical*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1967, pag. 242, ex. 330).

„DE MORT“

Trînghiţă

Bogdan Vodă — Maramureş

393

(Culeg. Gh. Oprea, decembrie, 1979).

CHIPERUL

(dans cu măşti)

Paltin — Vrancea

394 $\text{♩} = 184$

Fluier

(Culeg. Gh. Oprea, decembrie, 1979).

HORA MORTULUI

Ciucea — Huedin

395

Parlando
♩ = 176

Rău mă tem c-oi mu-ri mîi - ne Și - a pu - ne pă -
mînt pă mi-ne. Și-o pu - ne pă - mînt cu iar - bă,
Ni - mă - rui. să nu-i fiu dra - gă

Var.
1 2

Rău mă tem c-oi muri mîine
Și-a pune pămînt pă mine.
Și-or pune pămînt cu iarbă,
Nimănui să nu-i fiu dragă.
Vine bade și mă-ntreabă :
— Ce faci tu, mîndruță dragă ?
I-oi spune că numai rău,
Da pămîntu-i foarte greu,
Bădiță, pă capu meu.
Călători scumpi și iubiți,
Treceți încet, nu mă treziți !
Călători buni și iubiți,
Treceți și nu mă treziți.

(Traian Mirza ș.a., Folclor muzical
din zona Huedin, Cluj-Napoca, 1979, pag. 126, ex. 18).



C. BALADA

(Cintecul bătrînesc)

Balada, sau cintecul bătrînesc, cum i se spune în popor, este unul din genurile cele mai studiate și, totodată, controversate de către cercetători, genul ridicînd o serie de probleme : originea, legătura cu viața socială, cu eposul altor popoare, raportul cu alte genuri, valoarea artistică și documentară, trăsăturile specific naționale, condițiile și prilejul de manifestare, frecvență tematică și clasificarea acesteia. Cercetările s-au făcut însă, în proporție mare, privitor la aspectele literare ale genului, în studii — ca și în multe colecții — latura muzicală fiind fie ignorată, fie remarcată doar ca prezență în execuție și aceasta tot din punct de vedere al literaturii ; muzica este considerată doar „complementul melodic al baladei“, subliniindu-se monotonia părții muzicale, „plăcută totuși poporului“. Singur Nicolae Iorga, încă din anul 1910, a înțeles valoarea expresivă a îngemănării dintre text și muzică, lăsîndu-ne o caracterizare deosebită a modului de manifestare a acestui gen : „Balada se cîntă sau mai bine se zice. Zicerea acestor melodii este o recitare melodică. Putem spune că partea de cîntec întovărășește partea de poezie, o recheamă în minte — căci altfel omul nu e în stare a da nimic — o întreține, îndemnînd și încălzînd pe „zicător“, o adaugă și o preschimbă însă, prin căldura creatoare care-l cuprinde pe acesta încetul, cu încetul“.

În ultimul timp s-au făcut studii temeinice și în ce privește latura muzicală care, după cum vom vedea, este interesantă și ridică suficiente probleme. Deși genul este epic, rolul predominant avîndu-l povestirea cît mai cursivă, pentru interpretul popular legătura cu muzica este indisolubilă. La cererea expresă a unui cercetător de a recita o baladă (fără să cînte), un interpret răspunde : „Nu merge dom-le, băsmît, pînă n-oi avea țîr de melodie la el“. „Să-l încercăm să vedem dac-o ieși. N-o ieși, la o casă mare un geam spart rămîne așa !“... (Al. Amzulescu, *Cîntece bătrînești*, p. 26—27).

Cîntecul bătrînesc se cîntă numai în fața unui auditoriu și numai la cerere. Dacă în secolul trecut balada era întîlnită la tot pasul, la orice fel de petreceri, la clacă sau la moară, astăzi se cîntă mai rar (la logodne, cumetrii sau circiumi), prilejul principal de manifestare fiind nunta, unde se cîntă la masa mare, alături de alte cîntece ; în prezent, este gustată mai ales de bătrîni, fiind cerută rar, ea presupunînd și un public cunosător al repertoriului.

Unele categorii de balade sînt cîntate de femei, dar majoritatea interpreturilor sînt bărbați ; sînt unele balade interpretate numai de lăutari.

Atestarea baladei pe teritoriul țării este făcută de cronicarul polon Matej Strykowski (1574—1575) care, străbătînd Muntenia Transilvania și Polonia, afirma că „în toate adunările acelor popoare... faptele oame-

nilor renumiți sînt celebrate în cîntece cu acompaniamentul vioarelor, a lăutelor, cobzelor și arfelor, căci poporul de jos se desfătează peste măsură ascultînd marile vitezii ale principilor și voinicilor“ (*Patrium Carmen*, p. 21).

✓ Termenul *Baladă* a fost pentru prima oară folosit de V. Alecsandri (1852) și își are originea în *ballare* — a dansa, fiind întîlnit în această formă la italieni. Vechiul termen provensal, *ballada*, desemna un poem liric popular oral, cu destinație coreografică. Forma dansantă a baladei se mai întîlnește azi doar la puține popoare europene : la macedo-români și la scandinavi. La români, este un gen „de ascultare“ ; singura excepție o constituie cîntecul despre Iancu Jianu, ale cărui motive apar uneori în melodia jocului *Jianul*.

✦ Definiția baladei, dată la noi, este : „cîntec epic, narativ, de mari dimensiuni, care exprimă atitudinea poporului — în diferite perioade — față de natură și societate, lupta sa împotriva forțelor naturii și asupritorilor (externi și interni)“ (Em. Comișel, *Folclor muzical*, p. 289).

Privitor la originea baladei, N. Iorga susține originea occidentală a baladei ; inițial ar fi existat o epopée care, degradîndu-se, s-a sfărîmat, dînd naștere baladelor. Eposul, odată sfărîmat, „a călătorit sub forma scurtelor balade... din Franța peste regatul Neapolelui, spre Spania, Serbo-Croația și ajuns în Principatele Dunărene, iar de aici mai departe către Polonia“ (Iorga, texte literare, p. 14). Ov. Densusianu susține aceeași ipoteză a importului baladei (Ov. Densusianu p. 196).

Asemenea idei au circulat datorită cunoașterii parțiale a literaturilor sud-est Europene, a studiului comparat al subiectelor pe un număr neconcludent de variante. Cercetări amănunțite au arătat că doar 13% din subiectele de baladă românești se întîlnesc în balada populară iugoslavă, neogreacă, albaneză, macedoneană și istroromână ; influențele se datorează condițiilor social-economice asemănătoare în care au trăit românii și popoarele balcanice, mai ales expansiunii Imperiului Otoman. Este însă mare diferență între *influență* și *import*.

O altă teorie, referitoare la originea baladei, este cea aristocratică, potrivit căreia balada ar fi luat naștere la curtea domnitorilor unde, la ospete, erau cîntate faptele înaintașilor, genul cunoscînd apoi o „democratizare“.

Că eposul popular are origine mult mai veche, stau mărturie scrierile lui Iordanes (sec. VI, e.n.) care menționează cîntecul epic la geto-daci, deci el exista în momentul în care procesul de etnogeneză s-a încheiat, deci în momentul în care se poate vorbi de un folclor „românesc“ ; de altfel, vechimea unor subiecte de baladă atestă acest fapt ; mai mult, dacă Matej Strykowski a afirmat că poporul „se delectează“ peste măsură, ascultînd marile vitezii ale principilor și voinicilor“, dovedește un gust deja format pentru acest gen, iar fapte demne de transmis urmașilor se găsesc în orice epocă și în orice mediu, căci baladele au o funcție social-formativă, prin conținutul educativ al acestora, ce emană din narațiunile acțiunilor pozitive sau negative. Aici însă atingem o altă problemă, dintre cele mai dezbătute, aceea a istoricității baladei. Chiar de la primele încercări de interpretare a conținutului baladelor noastre s-a afirmat cu tărie istoricitatea acestora, mai ales sub impulsul năzuințelor democratice și patriotice, care au însușit intelectualii în anii premergători revoluției din 1848.

Culegătorii și cercetătorii au căutat în ele adevărurile izvoarelor scrise, „corectînd” textele populare atunci cînd ele nu corespundeau istoriei (A. Marienescu) sau „creînd” piese noi pentru a umple golurile din istorie (V. Alecsandri — Balada despre Dragoș).

Adeptii ai acestei teorii au mai fost N. Densușianu și V. Onțiu. Împotriva acestei concepții s-au ridicat alți cercetători ca D. Caracostea, O. Densușianu, P. Caraman, ultimul marcînd o linie de mijloc, mai apropiată de realitate; criticînd totală încredere în valoarea documentară a baladei, recunoaște totuși faptul că, de cele mai multe ori, cu toate aparențele uneori fantastice, baladele au un substrat real, bazîndu-se pe fapte ce se pot fixa în timp și spațiu sau pe personaje ce au existat. Memoria populară își are însă limitele ei; evenimentele pot fi păstrate în amintire 150—200 de ani, după care au loc o serie de fenomene de „dezistoricizare”, de asimilare, de substituție a unor figuri istorice cu altele (Ov. Birlea), pentru că „imaginația ucide memoria”.

Tematic, balada are legături și cu alte genuri ale folclorului tradițional — basmul, colinda.

Multitudinea temelor și motivelor de baladă a făcut necesară sistematizarea acestora, clasificarea lor tipologică. Cele 355 subiecte de balade românești au fost clasificate, după Al. Amzulescu, în următoarele categorii: 1) fantastice; 2) vitejești — avînd trei subgrupe: a) cotropitorii, b) haiducii, c) hoțomanii; 3) păstorești; 4) despre curtea feudală; 5) familiale cu 4 subgrupe; a) îndrăgostiții, b) soții, c) părinți și copii, d) frații; 6) jurnale orale.

Baladele fantastice sînt cele în care precumpănește elementul fabulos și miraculos, adesea împletit cu mituri și credințe străvechi, asemenea basmelor și legendelor (*Iovan Iorgovan*, *Antofită*, *Soarele și luna*, *Mizil Crai*), în care forțele naturii sînt concretizate prin personaje fabuloase (monștri, balauri).

În grupul baladelor vitejești vom întîlni a) balada antiotomană (numită și *Dunăreana* sau a Raidelor), a cărui spațiu de frecvență este cel extracarpatic și cuprinde teme ca: Brîncoveanu, Aga Bălăceanu; ciclul *Novăceștilor* (sau ciclul *Țarigrădean*); balada porturilor dunărene (Chira Chiralina, Ilincuța Șandrului, Badiul), ai căror eroi sînt animați de patriotism, ducînd lupta împotriva Imperiului Otoman, sau oglindesc întîmplări petrecute în zona „de contact”, unde conflictele erau puternice și întîmplările dramatice frecvente. Grupele b și c cuprind personaje care, prin faptele lor, luptau împotriva asupritorilor interni; vom întîlni balade care ilustrează lupta împotriva feudalilor (Miu, Dobrișan, Corbea, Pîntea Viteazul) și teme de dată mai recentă (sec. al XIX-lea), cînd eroii nu mai luptau cu „domnia”, ci sînt oameni obișnuiți, care, în urma împilărilor, iau drumul codrului, pedepsind pe exploatare (Iancu Jianul, Gheorghilaș, Ion Pietrarul, Bujor, Radu Anghel); subgrupa *hoțomanilor* ne prezintă faptele unor hoți, cum ar fi „hoțul de cai”, pe care poporul îl îmbracă în numeroase cazuri cu aureola unui eroism ce stîrnește admirația (Codreanu, Stan din Bărăgan, Catu din Terpezița).

Baladele păstorești, create în mediul vieții păstorești, păstrează capodopere ale folclorului nostru, cum este *Miorița*. Deși unele elemente tematice pot fi întîlnite și la alte popoare din Balcani, în forma în care s-a cristalizat la români nu se mai întîlnește în altă parte, capodoperă a literaturii populare românești și universale. Alte motive: *Șalga*, *Dolca*, *Ciobanul fecior de domn* (*Mircea Ciobanul*).

Baladele familiale se referă la viața „domestică”, a relațiilor și conflictelor familiale, cuprinzând și întâmplări ale vieții zilnice. Iată câteva titluri: Logodnicii nefericiți, Milea, Soacra rea, Oleac, Nevasta vindută, Nevasta fugită etc.

Jurnalele orale, cele mai noi creații epice, sînt cîtece povestitoare, cu caracter local și ocazional, alcătuite ca relatări versificate și cîntate despre evenimente, întâmplări și accidente care, găsindu-și un creator, au îmbrăcat haina baladei (ce au fost sesizate de culegători capabili), lumini trecătoare pe orizontul epicii populare (Al. Amzulescu, p. 99). Cîteva asemenea întâmplări: Trenul de la Balota, Focul de la Costești, La Siret, la Nămolosa.

De multe ori, încadrarea baladei într-un anumit ciclu devine foarte dificilă, datorită faptului că mai toate baladele conțin o notă de fantastic, Voinicii dovedind puteri supranaturale, Hoțomanii confundîndu-se cu Haiducii sau personaje și fapte concrete, pornind de la credințe mitice, cum este Mășterul Manole.

Răspîndirea geografică a baladei este inegală. S-a observat că unele tipuri de baladă, cum ar fi cele vitejești sau de la curtea feudală, s-au dezvoltat mai mult în partea de sud a țării sau în jurul unor centre politice, acolo unde viața a fost mai agitată, conflictele mai violente, acolo unde, evenimentele, care să impresioneze, erau mai frecvente. În alte zone ale țării predomină balade din ciclul familial. De asemeni, stilul de interpretare, structura muzicală, interpretii (profesioniști sau neprofesioniști) diferă de la o zonă la alta.

Din punct de vedere muzical, această situație se va traduce prin diferențieri importante, fiind vorba și de niște straturi evolutive în sinul genului. Prin urmare, vom întîlni balade în care predomină recitativul epic, unele fiind interpretate de țărani, cele mai multe însă de lăutari; balade a căror melodii sînt strofice (avînd totuși o structură muzicală ce le plasează în stratul vechi), interpretate de țărani; texte de baladă pe melodii de colindă (Transilvania); alte categorii — melodii de cîntec propriu-zis sau chiar romanță.

Vom începe prin a descrie balada interpretată de lăutari (deci un repertoriu profesional), căci aceasta este considerată ca reprezentativă pentru gen. De fapt, elementele ce caracterizează balada din punct de vedere muzical, și care sînt izvorîte din însăși funcția narativă a baladei, sînt prezente și în baladele care nu sînt cîntate de lăutari, întîlnite în repertoriul interpreților țărani, unele arhaice ca structură. Nu există o ruptură între cele două categorii, din punct de vedere al procedeeor esențiale folosite, atîta doar că, în cazul lăutarilor, fiind vorba de profesioniști, ele sînt mai dezvoltate, adăugîndu-se și unele aspecte noi. Există, cum am arătat, și texte epice cîntate pe melodii de cîntec (acestea vor fi tratate la sfîrșit).

Vom începe cu balada numită „clasică”, în care întîlnim recitativul epic; aflată în repertoriul lăutarilor, însoțită de acompaniament instrumental (viori, cobză sau chitara „cobzită”), uneori de tarafuri variabile ca număr de instrumente. Execuția baladei începe cu un preludiu instrumental de formă liberă care, în trecut, era diferit de melodia propriu-zisă a baladei, avînd un pronunțat caracter oriental, purtînd denumirea de „taxim” (de la turcescul *taksim* — preludiu), urmat de o introducere recitată sau cîntată („îchinare”), prin care se încerca să se capteze atenția

publicului : *Foiliță de-avrameasă / Ascultați masă frumoasă / Să vă cînt un cîntecel / S-ascultați cu drag de el / Că nu e de-un lucru mare / Doar cîntec de-ascultare / De bere și de mîncare / Dumneavoastr-ați asculta / Prea frumos că vom cînta / Iar de nu ne-ați asculta / Om încerca ce-om putea / Și vom scăpa de belea* ; după acestea se începe nararea baladei (ex. 401).

Cu timpul, preludiul a început să fie creat din materialul muzical al baladei, preluînd fie melodia, fie doar unele turnuri melodice caracteristice, cu ajutorul cărora se improvizează preludiul, acesta anticipînd melodia vocală. Denumirea s-a păstrat însă, astfel că azi „taximul” desemnează întotdeauna introducerea instrumentală a baladei (vezi ex. 400). De altfel forma „clasică” a taximului se întilnește în prezent foarte rar, chiar la lăutarii bătrîni. De cele mai multe ori și introducerea verbală lipsește.

Urmează cîntarea propriu-zisă vocală a baladei, începută, de regulă, cu un sunet în registrul acut, narațiunea fiind continuată cu patos, părțile cîntate alternînd cu cele vorbite („băsmite”), întreruptă de unele interludii instrumentale, avînd rolul de a da solistului posibilitatea de a-și amînti textul și de a se odihni puțin. De altfel, aceste interludii apar la sfîrșitul unui period literar, grupînd astfel balada în așa-numitele „strofe elastice”. De fapt, în improvizația muzicală care însoțește textul sau în preludiu și interludiu, atît „guristul” cît și instrumentiștii folosesc anumite stereotipii melodice, cu rolul de a atrage atenția unii altora că partea lor s-a încheiat. Uneori, cînd lăutarul este totodată „gurist” și „violonist” (instrument nelipsit în acompanierea baladelor), instrumentul intervine doar pentru a puncta cadențele finale ale strofelor. Există însă lăutari care „însoțesc” în permanență vocea cu melodia în surdîină a viorii, dînd naștere unei *heterofonii*.

Încheierea „literară” a baladei se termină cu o formulă, prin care lăutarul îndeamnă mesenii să mai bea, dar să nu-l uite nici pe el, promițînd un alt cîntec mai bun : „*Mai dați un pahar de vin / Să vă fac altul mai bun / C-așa-i legea din bătrîni* !”.

Balada se încheie tot cu o parte instrumentală, denumită de lăutari „vivart”, de obicei o melodie de joc din repertoriul local. În trecut, cînd textele baladelor erau mai lungi (în secolul XIX s-au cules balade avînd pînă la 1 200 versuri), aceste „vivarturi” apăreau și pe parcursul povestirii, pentru ca cei care ascultau — de multe ori la masă — să poată închina un pahar de vin.

Trăsăturile muzicale ale baladei sînt, așa cum am mai arătat, determinate de funcția genului. Narațiunea cere mijloace de realizare adecvate, care să nu stînjenească receptarea conținutului literar. Ca urmare, melodia baladei va fi predominant silabică, lipsită de ornamente, recitativul, melodic și drept (recto-tono), jucînd un rol important în structurarea baladei (vezi și ex. 405).

Balada lăutărească începe cu o formulă inițială, în registrul acut, caracterizată prin metodicitate, deseori melismatică, urmată adesea de o pauză expresivă (și practică totodată), căci mărește curiozitatea ascultătorilor (de fapt lăutarul cînd interpretează balada este, totodată, și actor). Această formulă de început apare frecvent și la începutul celorlalte perioade muzicale (corespunzătoare fiecărui unui episod al acțiunii). Formula se desfășoară pe un singur vers, uneori pe două sau se și repetă. Reluarea poate fi identică sau cu mici variații (ex. 396).

Uneori formula inițială are și sens general ascendent (tot melismatică), dar asemenea excepții vin mai degrabă să întărească regula (ex. 397).

Formula inițială este adesea precedată de o interjecție (ai, ce, lele, neică etc.). Uneori formula apare repetată (ex. 398).

Profilul melodic al formulelor inițiale este, în general, descendent, iar ambitusul acestora este mai mare decât al celorlalte formule utilizate pe parcursul baladei.

Mai variate și mai supuse transformărilor sînt formulele mediane. Profilul melodic al acestor formule poate fi descendent sau șerpuitor, eventual ascendent (mixt), iar registrul în care se desfășoară este cel mediu; sunetele înalte sînt utilizate pentru a marca anumite momente ale desfășurării acțiunii. Formulele sînt, în genere, structurate pe dipodii, ambitusul lor este restrîns, pe parcursul baladei acestea fiind transpuse și ușor variate, obținîndu-se, astfel, ambitusul mare al baladei. Profilul general al unei strofe elastice este descendent (vezi ex. fgr. 14 527.b.II — Doicin).

Pentru a mări cursivitatea și totodată pentru a crea mai multă varietate, apar în balade episoade „parlato” (vorbire melodizată), „băsmite”, cum spun oamenii (vezi ex. 399).

Se poate observa că în episoadele „băsmite” se utilizează aproximativ aceleași linii de desfășurare melodică ca și în formulele mediane.

Episoadele „parlato” sînt presărate pe parcursul baladei la voia interpretului (vezi și ex. 406).

În desfășurarea secțiunii mediane, combinația de formule melodice (transpuse, variate ritmic sau melodic) cu recitativul recto-tono și parlato dau, practic, posibilități nelimitate de improvizații unui interpret talentat. Cîntărețul alternează recitativul melodic cu cel drept, repetă o formulă pentru a sublinia o idee, o schimbă cînd ajunge la altă idee, realizînd o fuziune între conținutul textului și realizarea melodică, ținînd astfel mereu trează atenția ascultătorului. De fapt baladele executate de interpreți buni, posesori ai stilului liber, nu obosesc niciodată pe ascultător, execuția nefiind „superficială și fastidioasă”, afirma G. Călinescu; pur și simplu modul de recitare al baladei este receptat diferit de omul din popor, obișnuit să asculte și pentru „cititorul fin de poezie”, pentru care „paralela melodică” devine agasantă. Muzicologii au demonstrat originea populară a improvizației și a recitativului, acestea pătrunzînd și în muzica eclesiastică bizantină și gregoriană, în care formulele melodice joacă un rol tot atît de important în structurarea melodiei ca și în muzica populară. De fapt, recitativul este utilizat și în muzica cultă, în genurile dramatice. Dăm mai jos cîteva procedee de variație: 1) lărgirea rîndului melodic prin adăugarea unui grup melismatic la sfîrșitul sau în cuprinsul rîndului; 2) transpunerea unei formule pe diferite trepte; 3) schimbarea înălțimii sau a valorii, pentru a reda un accent tonic sau expresiv; 4) cromatizarea unui sunet în cadrul aceleiași formule; 5) inversarea; 6) combinații motivice (vezi ex. 402).

Formula finală a strofei elastice este pregnantă, mai puțin supusă transformărilor. Ea are și menirea de-a atrage atenția acompaniatorului (în cazul în care nu este același cu interpretul) că urmează un interludiu muzical. Cadența se face, de regulă, pe treapta întîi, la care se ajunge fie prin salt, fie în mod treptat; uneori se cadențează VII—1 sau cadența este precedată de o suspensie melodică melismatică.

Ritmîc, se observă o strînsă legătură între structura versului și cea metrică; silabele accentuate ale versului sînt, de cele mai multe ori, reprezentate prin valori mai mari. Legat de intențiile expresive ale interpretului, ritmul este liber; se observă, totuși, folosirea cu precădere a valorilor de pătrime și optime, corespunzînd unei silabe, iar valorile mai mici apar doar pe melisme, dînd un aspect „cvasi-giusto-silabic”. Valorile mai mari apar doar la sfîrșitul strofelor elastice.

Privind balada în ansamblu, ca pe un tot unitar, vom face cîteva observații. Structura generală este: *introducerea instrumentală, perioada vocală* (una sau mai multe strofe elastice, strofa elastică putînd avea aspectul: formula inițială, formule mediane (n. ori), formula finală); *interludiu instrumental* (repetat pînă la epuizarea narațiunii) și *postludiu instrumental*.

Ambitusul general al baladei este mare, dar cel al formulelor melodice utilizate este mic, mersul treptat al melodiei fiind frecvent utilizat; mersul melodicii este, în general, descendent pe parcursul strofei elastice (de la inițială, pînă la finală).

Ritmul este parlando, utilizîndu-se valori de optimi și pătrimi, rareori divizate pe melisme. Aspectul cvasi-giusto-silabic este provenit din parlando, prin marcarea ușoară cu durate mai mari a silabelor accentuate. Mai ales formulele inițiale își creează profilul ritmic caracteristic.

Aspectul modal este foarte variat, de la diatonic (uneori substrat pentatonic) pînă la cromatizări accidentale sau constitutive.

În balada „clasică” vom întîlni, în primul rînd, subiecte din ciclul celor vitejești, apărute aproximativ în aceeași perioadă, cînd se structura și stilul lăutăresc de interpretare; au pătruns însă și subiectele mai vechi (din categoria celor fantastice și pastorale și din ciclul familial). Modul de execuție este același pentru toate (vezi ex. 400, 401, 402, 406). Situația se schimbă cînd avem de-a face cu interpreți țărani. Tematica va fi mai restrînsă, baladelor țărănești fiindu-le specifică o interpretare mai interiorizată, spre deosebire de stilul emfatic al lăutarului; structura muzicală aparține clar fondului muzical unitar al folclorului românesc (vezi ex. 403, 404, 405, 407). În zonele subcarpatice circulă și o seamă de melodii strofice, numite de Gh. Ciobanu „balade țărănești”. În Transilvania, temele de baladă, arhaice în majoritatea cazurilor, circulă în repertoriul de colinde, dar în aceste cazuri sînt interpretate mai mult de către familiști sau femei (cu ocazia colindatului); o altă ocazie de executare a baladelor este șezătoarea, cînd acestea sînt interpretate în grup, de către femei.

O parte dintre aceste melodii nici nu se încadrează organic între tipurile caracteristice de colindă, deci pot fi considerate și acestea melodii de baladă țărănească.

Baladele din categoria *jurnale orale* se cîntă pe melodii de cîntec propriu-zis (ex. 408).

Dacă cele clasice au o arie mai restrînsă, ele putînd fi întîlnite în Oltenia, Muntenia, Dobrogea, sudul Moldovei, pe alocuri în Transilvania de Sud, pătrunse pe la Bran și Întorsura Buzăului, iar în trecut au fost cunoscute și în Banat și pînă la Iași; baladele din a doua categorie au o răspîndire mai largă.

Baladele cîntate de țărani au forma fixă; din punct de vedere al conținutului muzical vom deosebi două categorii: a) factură veche, scări reduse, melodia silabică, lipsită de melisme, interpretare parlando, dar care, totuși, nu pot fi încadrate în categoria cîntecelor propriu-zise; b) cîntate

pe melodii de cîntec liric. Temele sînt din categoria celor pastorale, familiale, jurnale orale. În schimb, dacă numărul de balade aflat în repertoriul unui țaran este mai redus decît al unui lăutar, balada țărănească este mai persistentă în timp.

Tendința actuală a genului. Dacă în trecut baladele puteau fi întîlnite „la tot pasul”, genul fiind apreciat de ascultători — dovadă colecțiile sec. al XIX-lea în care, chiar și în cele muzicale, găsim frecvent balada, în momentul de față aria se restrînge. În primul rînd, ocaziile de interpretare s-au schimbat. Baladele sînt cerute doar la nunți și atunci destul de puțin — la masa mare. Există unele care sînt considerate ca și obligatorii, deoarece prin conținut se potrivesc (de pildă Letin bogat, Moșneag bătrîn) și sînt considerate drept cîntece al „nununui mare” și respectiv al „socru-lui mic”. Unele variante ale baladelor cunosc o tendință de strofizare, deși își mai păstrează încă recitativul. În unele centre lăutărești, în care balada era foarte cunoscută, ea poate fi considerată ca și dispărută. „Gustul publicului” schimbîndu-se, baladele nu se mai cer frecvent, deci nu mai sînt preluate de lăutarii tineri. Unele balade care se mai cer acum la nuntă sînt cîntate cu texte scurtate, durînd cam cît un cîntec.

Balada persistă totuși în mediul țărănesc, iar *Festivalul național „Cîntarea României”* ca și unele acțiuni ale Radioteleviziunii au mai readus balada în atenția ascultătorilor. Stilul de interpretare este însă diferit, iar unii „rapsozi”, deși se bucură de popularitate, n-au reușit să stăpînească stilul de interpretare al lăutarilor, interpretările lor nefiînd decît copii fade ale originalelor cunoscute, lipsite de vigoarea și autenticitatea stilului liber.

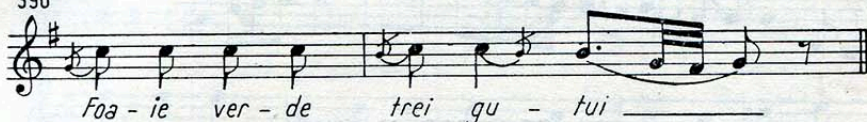
Bibliografie

1. G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1964, cap. Arta literară în folclor.
2. Al. Amzulescu, Prefață la *Cîntece bătrînești*, Ed. Minerva, București, 1974, p. 26—27.
3. G. Breazul, *Patrium Carmen*, Contribuții la studiul muzicii românești, Melos, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, f.a.
4. I. Datcu, Prefață la *Balade populare românești*, Ed. Albatros, 1977, p. 7.
5. E. Comișel, *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967.
6. Al. Amzulescu, *Balade populare românești*, Ed. pt. Literatură, București, 1964, I.
7. N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, Ed. libr. Pavel Suru, București, 1925, vol. I.
8. O. Densușianu, *Aspecte ale poeziei romanice*, Curs lit. București, 1925.
9. A. Fochi, *Coordonate sud-est Europene*, Ed. Academiei, București, 1975.
10. N. Densușianu, *Cestionariu despre tradițiunile istorice și anticitățile țărilor locuite de români*, p. II-a, Iași, 1895.
11. V. Onțiu, *Straturi în poezia noastră poporană*, Vatra, I. 1894, p. 99.
12. A. Caracostea, *Metoda identificării istorice în folclor*, în *Rev. Fundațiilor*, X, (1943), nr. 6.
13. Ov. Birlea, *Folclor și istorie*, în *R.E.F.*, 1966, nr. 1, p. 13—25.
14. Gh. Vrabie, *Balada populară română*, Ed. Acad. R.S.R., București, 1966.
15. Gh. Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, Ed. Muzicală, București, 1969.
16. G. Sulițeanu, *Folclor muzical din jud. Brăila, Balada sau cîntecul bătrînesc*, Centrul de Îndrumare al Creației Populare și Mișcării Artistice de Masă a jud. Brăila, 1980.

17. Em. Comișel, *Contribuții la cunoașterea eposului popular cîntat*, (recitativ epic),
Rev. de folclor, 3, 4, 7, 1972.
18. Idem, *Recitativul epic al baladei*, Supliment la Rev. Muzica 4, (1954), nr. 6.
19. Iordan Dateu, *Balade populare românești*, Ed. Albatros, București, 1977.

Mg. 2574 (R) b

396



Mg. 4145 II C

397



Mg. 5169

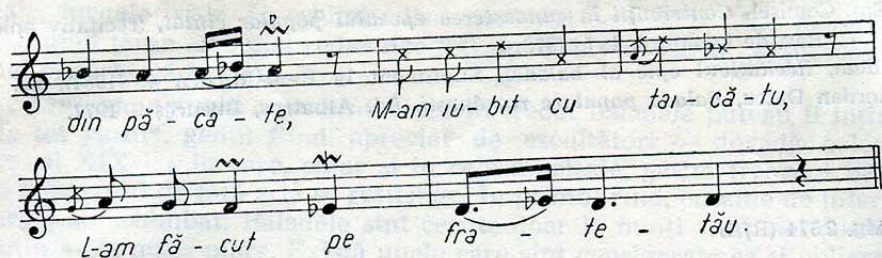
398



Mg. 4252 II d

399





I. SOARELE ȘI LUNA

Fig. 5 692 a

Viziru — Brăila

400 $\text{♩} = 390$

Um - blă soa - re să sen - soa - re, Și na - re nici
o prin - soa - re, Și na - re nici
o prin - soa' Și na - re nici o etc.

DOICIN BOLNAVUL

Fgr. 14 527 b

Oltenia

401

Vioară

Voce

Foa - ie ver - de mă - ră - ci ne, As - cut - tați bo -

ieri la mi - ne, Să vă cînt o is - to - ri - e

Din mi - ca co - pi - lă - ri - e. Mai u - șu - rel

cu vor - ba, As - cul - tați la noi în - coa!

Un de noi vom cu - vîn - ta, Foa - ie ver - de

vi - o - rea, Pe Doi - cîn că voi cîn - ta;

Cînd oi zi - ce bob nă - ut, Cînd oi zi - ce

vi - o - rea, Di - mi - nea - tă l-or fi - nea,

Ori oi bea ori nu fi - oi bea, măi.

II. MIU HAIDUCUL

Mg. 18 a

Desa — Dolj

402

Vioară

Parlando rubato

Of, Le-le, ver-de lo-bo-dă

Giusto

Cur-te la Ște-fan vo-dă — Mutți bo-ieri s-au

strîns la var-bă, Toți bo-ie-rii țe-ri-ei,

Fra-te, ș-ai Mol-do-vi-e

Căi-mă-ca-nii tîr-gu-lui, Cîs-ti-ții di

va - nu - lui, *rall.* Fa - la cai - ma - ca - nu - lui,
 Fa - la cai - ma - ca - nu - lui, *nei - că.*
 Iar de vor - bă ce - mi vor - bia, To' de Mi - u - mi
 sfă - tu - ia mă - î Să - i fa - că d - on vi - nă - toa - re,
 Co - lea, la tir - gu de a - fa - ră, Un - de tre' mo -
 canî cu sa - re, O - ca - ua pa -
 tru pa - ra - le. Șap - te cum - pi - o - cum - pi - oa - ră.
 Fi - e Mi - u.

II b. BALADA LUI GHIMIȘ

Bogdănești — Bacău

$\text{♩} = 126$
 403 Foa - ie ver - de căr - pi - niș, Foa - ie ver - de căr - pi - niș,
 O - leo - lei fra - te Ghi - miș, O - leo - lei fra - te Ghi - miș.
 Iar Ghi - miș cel mi - ti - tel, Iar Ghi - miș cel mi - ti - tel

Cu bă-ră-tu - ia de miel, Cu bă-ră - tu - ia de miel,
 Cu sta-tu ca de co-pil, Cu sta-tu ca de co-pil,
 Cu min-tea de om bă-trîn, Cu min-tea de om bă-trîn.

III. MIORIȚA

Mg. 4 251 I C

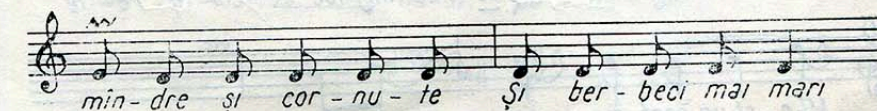
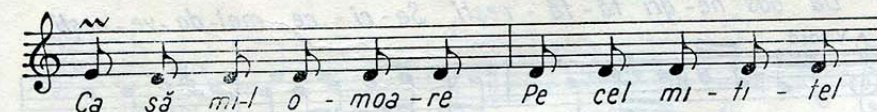
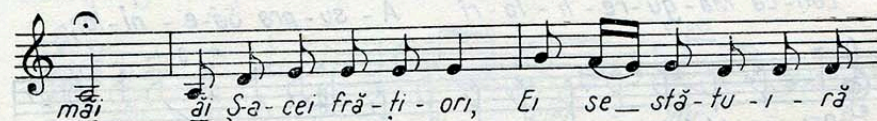
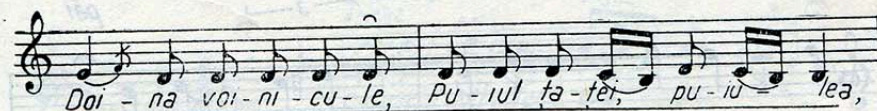
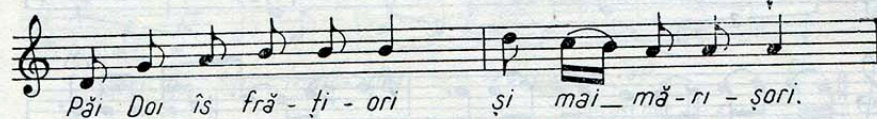
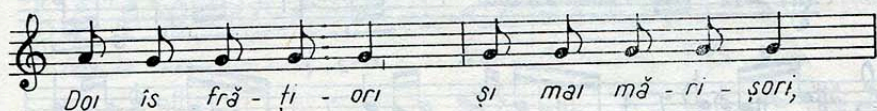
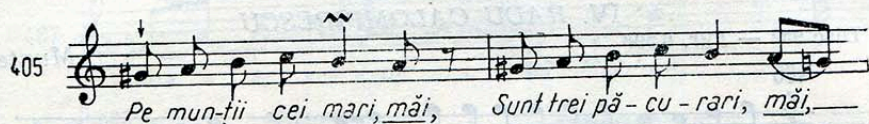
Sutești — Brăila

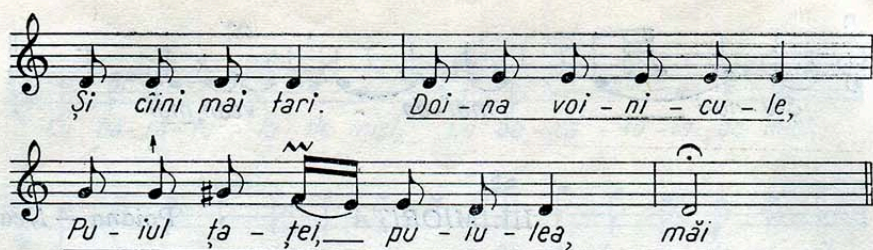
404 *n* Ver-de ș-un su - sa - iu, ai
 Țun pi - cior de plă-iu, Pe gu - ră de
 ra - iu, Ia - tă vin în ca - le, of,
 Se co - bor la vâ - le Trei tur-me de
 oi măi, hai, Trei tur - me de
 o - i, Cu trei cio - bă - ne - i,
 U - nu-i un - gu-rean Și ce-lă - lalt vrîn -
 cea - nu S-u - nu-i mol - do - vean



III. MIORIȚA

Poiana — Neamț





IV. RADU CALOMFIRESCU

Disc 952 — Fgr. 6 598

Muntenia



VI. MUNITA INECATA IN SUET

708-9

0 11 641 4 Slatina

Parlando

♩ = 232

407

Foa - ie ver - de ____ dă trei nuci,

$\text{♩} = 192$

Foa-ie ver-de dă trei nuci, măi,

$\bullet = 126$

Stri - gă Mi - lea din - tre — lun - ci,

$\text{♩} = 120$

Parlando ♩ = 232

Din- tre lunj din văi a - dînci. Ce — strîji Mi- leo,

dra - gul ma-mii, Ce striji Mi - leo, dra - gu ma - mii

dra - gul ma - mii, Ce striji Mi - leo, dra - gu ma - mii

Vor-i puor-cii mi - i-ai pier - du - ti.

Ua-ri me-ri-n-dea o-ai sfîr - şî - tî,

Uorî me-rin-dea o-ai — sfîr — şî — fî,

Uor' hai-ne — mi-ai — po — no — si — ti,

♩ = 116

Uor' hai - ne _____ mi-ai po - no - sîț ?

VI. NUNTA ÎNECATĂ ÎN SIRET

Brăila

Mg. 4 145 II C

408

La Si-ret, la Nă-mo-loa-sa,
 Un-de s-a-n-ne-cat mi-reă-sa, Nu-s-a-n-ne-cat
 nu-mai ia, Cu doi nași a -
 lă-tu-rea, Nu s-a-n-ne-cat nu-mai ia,
 Cu doi nași a - lă-tu-rea



D. DOINA

1. Definiție, terminologie, origine. Presupunând o stare de puternică trăire sufletească și o profundă interiorizare, cîntată de român în mod individual și „pentru sine“, de obicei fără public, *doina* se caracterizează, din punct de vedere muzical, atît prin formulele de largă cantabilitate, cît, mai ales, prin recitativele de factură lirică. În privința tipului de recitativ, doina poate fi comparată cu alte genuri lirice — bocete, cîntece ale miresii dintr-o anumită parte a țării (Moldova, Muntenia), chiar cu unele melodii din ciclul calendaristic (*Caloianul* din Muntenia și Dobrogea); de acestea diferă, însă, prin funcție, doina fiind un gen prin excelență *neocazional*. Prin amploarea pe care o capătă de multe ori discursul muzical improvizatoric, doina poate fi comparată cu balada; conținutul exprimat determină, însă, profilarea tipurilor de recitativ: liric în doină, epic la baladă. Nu există, însă, o distincție netă între cele două tipuri de recitativ, elemente lirice pătrunzînd în cadrul epic al baladei sau elemente epice presărînd uneori interiorizarea lirică, specifică doinei. Mai mult chiar, cîteodată poeziile epice sînt adaptate în întregime unor melodii de doină, iar una din creațiile proprii neamului românesc, *Miorița*, prezintă numeroase variante, cu o melodică aparte, ce rezultă din contopirea celor două tipuri de recitativ (pe lîngă alte melodii specifice de baladă, colind, cîntec propriu-zis).

Cercetătorii liricii populare relevă, de asemenea, unele asemănări între doină și cîntecul de leagăn, subliniind că „viața artistică“ a acestora „se împletește în folclorul nostru“¹. Din punct de vedere muzical, alternanța coboritoare a două trepte apropiate și recitativul embrionar din cîntecul de leagăn capătă amploare și devin formulele cele mai frecvente ale doinei. Iar obiceiul femeilor de a interpreta tot felul de cîntece din repertoriul liric general în timpul legănării copilului este semnificativ pentru „procesul alunecării din matca strictă a cîntecului de leagăn propriu-zis în albia largă a liricii“ (12, p. 483).

Confuziile care se mai fac, uneori, în legătură cu *sfera noțiunii*, sînt urmări ale faptului că în literatura clasică și în vechea folclorică prin *doină* se înțelegea orice fel de producție lirică ce se manifestă în afara cadrului ceremonial sau diferă de cîntecul epic și de joc. Deci, *doina* și *cîntecul propriu-zis* erau analizate ca un singur gen, avîndu-se în vedere că tematica lor este comună și neglijîndu-se particularitățile muzicale. „Realitatea complexă a poeziei lirice populare tradiționale nu ne îngăduie, deci, să delimităm doina și cîntecul, ca specii literare deosebite“

¹ Papadima, Ovidiu, *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, an IX, 1960, nr. 2 și 4, pag. 309—329 și 627—669.

(14, p. 359). Pornind de la rezultatele cercetărilor etnomuzicologice, ultimele publicații de sinteză referitoare la folclorul literar¹ menționează, la rîndul lor, distincția ce trebuie făcută între *doină* și *cîntecul propriu-zis*. Specificitatea doinei nu reiese, spunea Ilarion Cocișiu, „cîntîndu-se doar poezii populare. Aici suverană fiind melodia (precum în baladă e poezia), numai o caracterizare muzicală a genului poate aduce deplină lumină” (8, p. 402). O neclaritate care dănuie și printre muzicieni provine din caracterul oarecum tărăgănat, mișcarea rubato, interpretarea individuală — prezente în doină cît și, de cele mai multe ori, în cîntecul propriu-zis — ca modalități mai adecvate de exprimare a conținutului liric. Dar, față de expresia concentrată și contururile precise ale cîntecului propriu-zis, doina este, de regulă, o desfășurare melodică amplă, improvizatorică.

Cercetătorii muzicii populare românești definesc *doina* ca un stil melodic prin excelență liric, o melopee de formă deschisă, bazată pe improvizație prin folosirea unor elemente melodice tipice mai mult sau mai puțin variabile (2, 4, 9, 10). Formulele tradiționale proprii stilului sînt preluate de către interpret, în momentul cîntării, în mod spontan, dar nu întîmplător, respectîndu-se legile nescrise ale creației folclorice; mai mult decît în alte genuri, aici creația se confundă cu interpretarea, *recitativele melodice* și *recto-tono* se înlanțuie cu repetările, transpunerile și transfigurările lor, iar melodia, uneori „infinită”, este punctată pe alocuri de interjecții, coroane și pauze, în concordanță cu starea sufletească a cîntărețului și în modul voit de el.

Termenul de *doină* a cunoscut o largă popularitate o dată cu apariția publicațiilor de folclor literar ale lui Vasile Alecsandri²; înaintea acestuia, cuvîntul a fost menționat de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei*, cu el debutînd „toate cîntecele care amintesc isprăvile vitejești de război și toate introducerile cu care moldovenii încep să intoneze o cîntare” și de Franz Joseph Sulzer, în *Istoria Daciei Transalpine*³: „Doina, Doina dudelt der Walache” („Doina, doina dîrlăiește românul”). Și într-un caz și în celălalt, cuvîntul este pomenit ca refren sau înlocuire de versuri, Sulzer specificînd că nu este „numai o intradă sau introducere, ci arii întregi fără cuvinte”. Sub forma *daina*, *dainam*, *dui* sau chiar *doină*, constituie versuri sau refrene în cîntece transilvănene — *Daina, daina și daina, Ș-apoi daina și daina, Dui, dui, dui și iară dui, Doină¹, mîndra și daina, Ș-apoi daina și daina, Dui, dui, dui și iară dui, Doină¹, mîndra și dainam / Și iară dainam, dainam*. În analiza lingvistică, rezervată acestui termen, Bogdan Petriceicu Hasdeu (11, p. 246—250), după ce citează diferitele interpretări ale cărturarilor noștri, conchide: „avem mai multe limbi indo-europene în cari se găsește același cuvînt cu același sens, sau aproape cu același sens; diferînd numai în nuanțe”.

Terminologia populară este diferențiată pe zone și indică uneori forma, conținutul sau caracterul cîntecului; Transilvania de Nord: *hore lungă*, *hore cu noduri*, *horea frunzei*, *horea de jale*, *horea pribedgului*.

¹ Pop, Mihai, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, pag. 358—359.

² Alecsandri, Vasile, *Poezii populare ale românilor*, București, 1866.

³ Sulzer, Franz Joseph, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, Viena, 1781.

⁴ Cu ocazia culegerii efectuate de Tiberiu Brediceanu în Maramureș, în anul 1910.

În Oltenia : *cîntec lung, îndelungat, prelungat, prelung, de jale, de codru, de ducă, de coastă, haiducesc*. În Muntenia : *de cuc, de frunză, de codru, de jale, de plai, haiducesc, de dragoste*. În Moldova : *a frunzii, de jale* ; alături de terminologia locală, circulă și denumirea de *Doină*, întâlnită astăzi în toate locurile care mai păstrează acest gen și chiar în locurile care nu-l păstrează (în Banat, de pildă, unde astăzi întâlnim numai doina instrumentală, cîntecul vocal propriu-zis este numit doină).

Dimitrie Cantemir și Bogdan Petriceicu Hasdeu (11, p. 247) susțin, pe căi diferite, *originea dacă a doinei* : primul presupune că zeul Marte purta la daci numele *Doina*, iar al doilea pornește în demonstrația sa de la natura artistică a traco-daco-geților, așa cum menționează de altfel și scrierile istoricilor antici. După ce cărturarii noștri romantici, întruchipînd aspirația de definire a specificului cultural românesc, au susținut că *Doina* este „cîntecul pe care nu-l mai au alte popoare“, extinderea și adîncirea cercetării folclorice au dezvăluit o întinsă arie de răspîndire a aceluiași stil melodic. Este interesantă evoluția opiniilor lui Béla Bartók, privitoare la originea doinei românești : în introducerea culegerii sale din Maramureș (1923), el constată că *Hora lungă* pe care a cules-o în primăvara lui 1913 corespunde cu melodiile epice „dumy“ ale ucrainenilor, de la care crede el că ar fi fost preluată de românii maramureșeni ; în același an, însă, a întîlnit la arabii din centrul Algeriei un stil melodic similar. După vizitarea Arhivei de folclor a Societății Compozitorilor Români, în februarie 1934, afirmă că „cel mai vechi stil melodic al Olteniei, Munteniei, Moldovei, precum și al Maramureșului și Ugocei este acest *Cîntec lung*, acest stil nu are nici o legătură cu stilul pentatonic maghiar și că, totuși, are o obîrșie sud-estică (perso-arabă)“ ; pînă la acea dată erau cunoscute astfel de melodii și în Persia și Irak (3, p. 29).

Lăsînd la o parte faptul că acest stil melodic nu poate fi mai vechi decît unele cîntece rituale, cercetările ulterioare au dovedit existența unor cîntări asemănătoare în întreaga Peninsulă Balcanică, la evreii din Galiția, în Orientul turco-perso-arab, în India, Indochina, China, Mongolia etc. Încă înainte ca Bartók să-și formuleze ultimele observații, menționate mai sus, Constantin Brăiloiu afirma¹ că „*doina nu este un împrumut*“ ; menționa, totodată, o oarecare „influență orientală“, referindu-se la doinele mai recente „*de dragoste*“ din Muntenia ; apariția și dezvoltarea speciei „*de dragoste*“, în care un rol important l-au avut lăutarii (foarte receptivi la orice modă), au fost studiate ulterior și de alți specialiști (9, p. 28—30).

Simple asemănări melodice sau stilistice nu înseamnă, implicit, împrumuturi sau influențe ; unele elemente muzicale — formule ritmico-melodice, intonații, emisiuni vocale, structuri formale — își au obîrșia în însăși constituția psiho-fizică a omului. Pentru anumite zone românești (Maramureș, Oltenia Subcarpatică) stilul de doină reprezenta, pînă de curînd, și în unele locuri mai reprezintă încă (sate din Bucovina), singurul mod de cîntare (pe lîngă melodii de joc), care se adaptează, pe rînd, unor funcții și situații diferite ; fără îndoială, deci, avem de-a face cu un fond muzical ancestral, din care au apărut ulterior melodii adecvate unor împrejurări diverse. Doina exprimă o gamă largă de trăiri sufletești în-time : bucuriile și necazurile (uneori, nemulțumirile și revolta), dragostea pentru cei apropiați, nostalgia plaiului natal și dorul, acest sentiment de-

¹ Într-o conferință ținută la Sorbona (10, p. 86).

finiit printr-un termen intraductibil în alte limbi; astfel privită, *doina* este un simbol al spiritualității românești iar, pe un plan mai general, este o formă specific românească de manifestare a unui stil muzical *cvasi-universal*¹.

2. **Trăsăturile generale ale doinei.** Fondul tematic și imagistic, specific doinei, are un caracter unitar, care nu exclude, însă, varietatea și diversitatea din interiorul lui, condiționate funcțional în primul rînd de sensibilitatea interpretului și gustul lui artistic. Pe de altă parte, această diversitate este determinată de aspectele multiple ale vieții, de anumite atitudini și trăiri legate de realități sociale, naturale etc.

— Tema înstrăinării :

„Mi-a făcut maica gura,
Cumva de m-oi străina
Să horesc cîte una,
Să mă 'stîmpăr cu dînsa“.

— Tema despărțirii de cei dragi :

„Și-așa-mi vine ca să zbor
Pe deasupra codrului,
Să tai calia trinului
Și să cînt cu-atîta giers
Să ti pot opri din mîrs“.

— Tema norocului :

„Mîndră floare-i nărocu,
Da' nu criește-n tăt locu
Și nu-l are tăt omu“.

— Tematica de dragoste :

„Foaie verde sălcioară,
Înimioară, inimioară
Ce stai tristă și amară,
Ce focșorel de doboară?
— Mă doboar-o boală grea,
Dorul și cu dragostea
S-a pus la inima mea“.

— Tema haiducească :

„Dacă văzui și văzui
Îmi luai drumul codrului.
Eu ochesc, durda pocnește,

¹ O opinie interesantă privind originea doinei prezintă Gheorghe Ciobanu (*Folclorul — dovadă a vechimii și continuității poporului român pe aceste meleaguri*, Revista Muzica, iunie 1980, pag. 4—5); pornind de la unele denumiri ale doinei — *Horă bătrînească* (Maramureș), *Bătrîneasca* (Rădăuți), provenită din limba latină (*Betranus*) și de la simplitatea elementelor de bază ale doinei, consideră acest „stil melodic — anterior perioadei de formare a poporului român, iar asemănarea dintre doina gorjănească și cea maramureșeană s-ar explica prin ruperea în două a unui trib dac, așezat în Oltenia nordică.

Ciociul se zvîrcolește,
Las'să moară ca un ciîne
Că i-am zis mereu : Jupîne,
Nu-ți mai bate joc de mine
C-o veni ziua de mîine
Și m-oi răfui cu tine !"

— Tematica nouă, corespunzătoare realităților socialiste :

„Foaie verde măghiran
Am pornit mureșul plan“...

— Tema relației cu natura, cu mediul înconjurător :

„Primăvară, mama noastră
Ia zăpada de pe coastă“...

sau

„Mă vede că trăiesc bine
Cu mîndruța lîngă mine,
Mergînd mereu la pădure
Și cu murgu după mine ;
Poteceaua din pădure
Pardosită cu alune,
Cu alune mărunțele
Să-m'trosnească su' picere“.
Să-m' trosnească sub picere“.

sau

„Cîntă puîu cucului
Pe cătina nucului“.

Versurile doinelor se încadrează întotdeauna într-un tipar octosilabic (tetrapodie), în interiorul căruia apar uneori silabe „supranumerare“, intercalate, lărgind arcul melodic și avînd consecințe asupra varietății dimensionale a frazelor muzicale ; între rîndurile melodice unele silabe sau formule — of, mîi, hai, doina, hei, dui, dzî, mîi, apăi, apăi, le — au funcție de anacruze silabice sau melismatice, completări ale versului, interjecții, refrene.)

Structurile sonore sînt, de cele mai multe ori, *prepentatonice* (mai rar *prepentacordice* și *pentatonice*) în tipurile arhaice ; în tipurile mai evolute, structurile se amplifică spre *hexacordii* și moduri *heptacordice*, de obicei *dorianul*, în care treapta a patra apare frecvent mobilă, în sens ascendent, creînd inflexiuni ale cromaticului 1. Mobilitatea sunetului aflat la cvartă suitoare față de fundamentală se manifestă și în structurile sonore ale tipurilor arhaice. În tipurile relativ recente (la rîndul lor însă vechi, de vreme ce încep să apară prin secolul al XVI-lea 9, p. 28), „de dragoste“, modurile și inflexiunile cromatice sînt definitorii, jucînd un rol esențial în realizarea muzicală a pieselor respective.

Caracteristic doinei sînt formulele de *recitativ recto-tono* și *melodic* (foarte rar, parlat), ce constituie anumite tipuri de formule inițiale, mediane și finale (10, p. 92—93) ; rîndurile muzicale corespunzătoare versurilor formează și aici unități ritmico-melodice distincte, ce se constituie din pasaje desfășurate atît prin sunete diferite, cît și recto-tono. Proprie stilului este insistența în recitativ, ca și la cadențe, pe anumite trepte : a

patra, a doua, întâia, a cincea, a șasea. Cadențele din finalurile strofelor melodice se fac, de regulă, pe treapta întâia, foarte rar (Oltenia) pe a doua sau printr-o alunecare treptată, semi-parlato, de la fundamentală la cvarta inferioară (Bucovina).

Desenele melodice, uneori bogat melismatice, susținute prin emisii vocale cu o pronunțată tentă locală — incluzînd pe alocuri (Maramureș, Gorj) sunete „cu noduri”, „sughițate”, „gilgiite”, colorări de vocale — sînt purtate într-un *ritm parlando-rubato*, *sistem propriu stilului doinît*.

Elementele de expresie, care definesc acest *gen muzical prin excelență*, se grupează în strofe „elastice”, inegale ca dimensiune, în care frazele muzicale nu respectă decît rareori o succesiune afirmată inițial și în care elementele de versificație cu caracter improvizatoric sînt presărate la voia interpretului. În aceste strofe *elastice* sau perioade muzicale *mobile*, unele formule se mențin, altele se elidează, unele se repetă identic sau variat (apărînd unul sau cîteva sunete noi, după care se revine la un pasaj enunțat anterior). Acest travaliu tematic are loc în spiritul unei tradiții locale, ce preferă anumite formule de recitativ și o succesiune specifică a motivelor.

Improvizatia lirică se produce în cadrul unor formule-pilon de o mai mare stabilitate, care se așază, de obicei, la începutul și sfîrșitul strofelor muzicale. Trebuie să precizăm că, uneori, întreaga doină urmează un tipar stabil, forma arhitectonică prezentîndu-se într-o stare „pietrificată”. Și, totuși, nici în aceste cazuri, cu tot conținutul liric comun, doina nu se confundă cu cîntecul propriu-zis, pentru că fiecărui gen îi sînt caracteristice anumite structuri și mijloace de expresie: *moduri, elemente intonaționale și ritmice, formule, emisii vocale*; de aceea a fost necesar să se evidențieze de la început rolul recitativului în construcția arhitecturală a doinei.

De obicei, doina (de fapt, strofa melodică, „elastică”) are trei părți: — *o parte introductivă* (care debutează sau nu cu o interjecție introductivă, ce constă dintr-un arpeggiu ascendent, din unul sau mai multe sunete alungite, dintr-un salt de terță sau octavă sau un desen melismatic), ce se desfășoară, de regulă, pe unul, mai rar pe două rînduri melodice și este constituită din alternarea repetată a două trepte (a cincea cu a patra sau a șasea cu a cincea) sau dintr-un recitativ recto-tono;

— *o parte mediană* — doina propriu-zisă (la care ne-am referit anterior), construită la libera alegere a interpretului, în funcție de inspirația și talentul său, pe baza motivelor tradiționale;

— *partea concluzivă*, precedată uneori de o largă formulă ornamentală, de coroana pe un sunet neafirmat suficient în partea mediană, de o pauză și constînd dintr-un recitativ recto-tono, dintr-un desen melodic descendent, în general, dintr-un pasaj (de unul, două rînduri melodice), bine individualizat față de discursul muzical anterior.

3. **Tipuri de doină.** Pentru sistematizarea materialului muzical, pe care îl formează doinele în ansamblul lor, avem în vedere:

- a) sursa de execuție;
- b) criteriul diacronic (evolutiv);
- c) criteriul sincron (răspîndire zonală).

După sursa de execuție, doinele pot fi:

- a) *Vocale* (în toate zonele care mai păstrează doina — Maramureș,

Oaş, Sălaj, Năsăud, pe Someş şi pe Mureş, pe Tîrnave, Ţara Birsei, Ţara Oltului, Sibiu, Oltenia, Muntenia, Moldova, Bucovina, exclusiv Bihorul şi Banatul).

b) *Instrumentale* :

- păstoreşti ;
- de origine vocală (se întîlnesc, cu o frecvenţă mai redusă decît cele vocale, în toate zonele, inclusiv Banatul ; în Bihor doina nu este atestată).

c) *Vocal-instrumentale* :

- cîntate simultan, monodic (heterofonic), de voce şi instrumente tradiţionale (voce-fluier) ;
- acompaniate de taraf (tipurile mai evolute şi „de dragoste“).

Doina păstorească sau instrumentală propriu-zisă este, aşa cum am văzut în alt capitol, mai bogat ornamentată, cu o abundenţă de apogiaturi, triluri etc., ce corespund şi posibilităţilor tehnice ale instrumentelor respective. Ea se desfăşoară uneori pe aceleaşi motive întîlnite şi în partea lirică a poemului pastoral *Cînd şi-a pierdut ciobanul alé*, iar alteori formulele melodice ale doinei din poem sînt preluate şi de cîntarea vocală (16, p. 267).

Cîteodată doina instrumentală se construieşte pe motive din doina vocală ; prin adaptarea instrumentală, se păstrează conturul rîndurilor melodice, însă unii timpi se lărgesc prin ample şi repetate formule melismatice, iar alţii se concentrează prin reducerea numărului sunetelor din recitativul propriu-zis. Cîntarea vocal-instrumentală, practică în unele zone (voce-ceteră în Maramureş, voce-fluier în Năsăud), creează numeroase efecte eterofonice. Acompaniamentul instrumental al *doinelor de dragoste* este mai complex şi se realizează de către tarafurile lăutăreşti, îndeosebi printr-o „îtîtură măruntă“.

6) Criteriul diacronic ce interferează cu cel *sincronic*, deoarece tipurile arhaice se menţin numai în cîteva zone şi nu cu aceeaşi frecvenţă ; alături de acestea au apărut tipuri mai evolute, iar în alte regiuni se cîntă numai acestea din urmă. Coexistă, deci, mai multe straturi, pe care le putem identifica după materialul sonor utilizat, după modalităţile de intercalare a unor elemente poetico-muzicale (interjecţii, refrene, silabe), după forma recitativelor şi structurile arhitectonice :

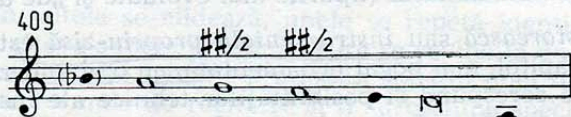
- tipuri arhaice — Maramureş, Oaş, Năsăud, Bucovina, Oltenia Subcarpatică ;
- tipuri mai evolute — în zonele menţionate mai sus, inclusiv în unele părţi ale Transilvaniei, în Muntenia, Moldova ;
- tipuri „de dragoste“ — Muntenia (inclusiv Dobrogea), Oltenia de Sud.

Doina din nordul Transilvaniei (Maramureş, Oaş) reprezintă unul din cele mai vechi straturi ale acestui gen. Existenţa ei în Maramureş a fost marcată în al doilea şi al treilea deceniu al acestui secol, ca rezultat al cercetărilor făcute de către Béla Bartók ; el a apreciat că atît variantele vocale cît şi cele instrumentale, cu toate deosebirile dintre ele, aparţin unui singur tip ; în culegerea sa, *Horea lungă*, cu lovituri de glotă, a fost interpretată numai de către femei, dar cercetările ulterioare au dovedit existenţa acesteia şi în repertoriul bărbaţilor. De asemenea, „în acest ţinut,

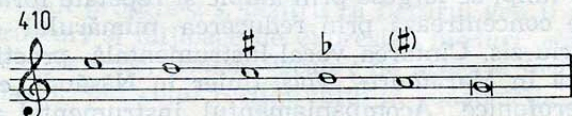
sau cel puțin pe unele teritorii limitate ale lui, s-ar fi putut constata cu aproximativ un veac în urmă, existența *Horei lungi* ca unică sau aproape unică deținătoare a repertoriului vocal liric și epic“ (6, p. 182).

Pe lângă *Horea lungă*, mai poartă și alte denumiri : *Pa lungu*, *Horea trăgănată din bătrîni*, *Horea bătrînească*, *Horea frunzei*, *Horea cu noduri*, *Horea cu cioturi*, *Glas cu cioturi* ; într-o culegere recentă¹ purta numai denumirea *Glas din bătrîni*, aceasta indicînd atît preluarea din tradiție cît și prezența genului în repertoriul oamenilor mai în vîrstă. Doina poate fi cîntată și instrumental : fluier, ceteră, chiar bucium ; la petreceri și nunți, vocea este însoțită heterofonic de ceteră.

Materialul sonor al doinei din nordul Transilvaniei (Maramureș, Oaș) prezintă o structură *prepentatonică* de bază :



Treapta a doua este pien, iar a șasea este întotdeauna coborîtă ; schelul melodiei este reprezentat de *tritonie* (sol, fa, re), iar registrul esențial este de cvintă (re-la). Într-un stadiu mai evoluat, atît structura sonoră de bază cît și forma arhitectonică se amplifică ; registrul esențial se extinde la sextă mare :



Doinile maramureșene și oșene sînt alcătuite din două categorii de formule melodice : *recitativ* (de regulă *recto-tono*) și *formula de înflorire* ; recitativul melodic apare în special în stadiul de destrămare a stilului clasic. Dacă în prima parte a strofei melodice recitativul *recto-tono* se desfășoară pe sunetul aflat la cvarta superioară față de fundamentală, ultimele rînduri melodice impun treapta întia, a cărei repetare este întreruptă, uneori, de un desen melodic ce individualizează formula finală. Forma arhitectonică are în componența sa, de cele mai multe ori, două rînduri melodice deosebite, ce se pot repeta variat ; uneori, strofa melodică este constituită și din repetarea variată a aceluiași rînd melodic. După interjecția inițială (ce poate lipsi uneori) pe un sunet lung, de obicei treapta a patra sau a cincea, urmează o succesiune de pasaje *recto-tono* și *formule nodale* (recent, specialiștii optează pentru acest termen, derivat dintr-o terminologie locală — *horea cu noduri* — și fiind de o mai mare plasticitate pentru tehnica vocală specifică doinei maramureșene și oșene ; formule *nodale* față de formule cu *sunete sughițate*) ; executarea nodurilor aparține numai unor anumiți cîntăreți virtuozii :

„La horea moroșănească
Trăbă om să o horească,
Numa să n-o năcăjească“.

¹ Efectuată de o echipă a Conservatorului bucureștean, condusă de Gheorghe Oprea, decembrie 1979, Com. Bogdan-Vodă.

Formulele nodale conțin o pendulare între treptele 4—3, 5—3, mai rar 5—4; în interiorul versului, ele se execută, de regulă, pe vocalele *u*, *i* sau *i*, precedate de *h*, ce mijlocește impulsionea loviturii de glotă; în afara textului de vers, se execută pe un refren: *dzi, măi, dzi; duinu și duinu, duina; dui, dui și iară dui*. Nodurile (în doina nord-transilvăneană) sînt lovituri de glotă, executate prin crisparea mușchilor gîtului în care, anterior unui sunet de bază, se emit două sunete (aproximative intonațional), pe durate foarte mici, primul mai jos, al doilea mai sus față de sunetul real. În evoluția sa, doina maramureșeană și oșană tinde către o treptată cristalizare a formei strofice, melodizarea recitativului, diminuarea sau dispariția formulelor nodale.

Doina din Năsăud prezintă trei categorii de melodii (15, p. 265): a) variante vocale și instrumentale cu denumirile cele mai frecvente *A oii* sau *Ciobanul care și-a pierdut oile*; b) variante vocale și instrumentale, al căror titlu predominant este *De jele*; c) melodii instrumentale ce fac parte din fondul vechi păstoresc.

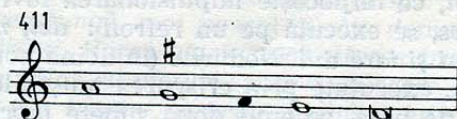
Prima categorie se încadrează într-o formă arhitectonică restrînsă de trei, patru rînduri melodice, iar modul de bază este un *pentacord diatonic*, uneori cu inflexiuni *cromatice* (treapta a patra instabilă), în care substratul prepentatonic este evident; *ambitusul* este de *cvintă*, rar se lărgește spre *sextă mare*. Începutul și sfîrșitul primului rînd melodic sînt pe treapta a cincea, celelalte rînduri melodice terminînd pe treapta întîia, prin alunecări de la sunetul cel mai acut. Melodiile pot fi, uneori, foarte ornamentate, dar nu se mai întîlnesc formulele nodale specifice Maramureșului și Oașului; în Năsăud, alături de recitativul recto-tono, se impune stilul cantabil. Această categorie de melodii are o arie de răspîndire limitată la partea de răsărit a ținutului năsăudean și prezintă înrudiri cu cea de a doua categorie, răspîndită în tot cuprinsul actualului județ Bistrița-Năsăud, precum și în Bucovina, ceea ce i-a determinat pe cercetători să le considere ca aparținînd unui strat muzical arhaic unitar.

Grupul de variante cu o largă răspîndire atît în Năsăud, cît și în Bucovina are o formă arhitectonică mai amplă, de la trei la opt rînduri melodice, modul este un *pentacord* sau un *hexacord doric* cu treapta a patra mobilă. Secunda mărită apare mai ales în primul rînd melodic (A), al doilea rînd melodic distinct (B) fiind, de regulă, diatonic; pasajele melodice se concentrează în jurul unor sunete: primul rînd pe treapta a cincea, al doilea (B) pe treapta a patra, al treilea (C) pe treapta a doua, iar al patrulea (D) pe treapta întîia; aceste trepte reprezintă osatura modală.

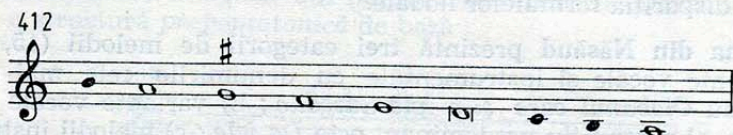
Caracterul unitar al stilului melodic doinit pe teritoriul folcloric românesc este dovedit, printre altele, și de faptul că acest tip are asemănări cu un „viers bătrîn“ de doină, ce era răspîndit în trecut în toată Moldova (ex. 420). De altfel, cercetătorii (1, 6, 16) au demonstrat că la baza tipului melodic al Năsăudului și Moldovei de Nord au stat relațiile permanente dintre românii de pe ambele versante ale Carpaților, unele căi de vehiculare a creațiilor folclorice fiind transhumanța, schimburile comerciale și mai ales refugerile.

În Bucovina există și alte subtipuri melodice de doină, reprezentînd atît stratul arhaic local cît și evoluția acestuia spre forme arhitectonice ample, improvizatorice sau cristalizate. Materialul sonor al stilului vechi

se încadrează, de regulă, în limitele unei cvinte, iar structura este a unui pentacord cu substrat tetratonic; treapta a treia este, de multe ori, pien,

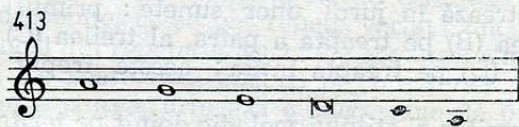


iar a patra manifestă aceeași instabilitate ca în alte zone. În alte doine, pilonii de sprijin se înmulțesc,



materialul sonor amplificându-se, atât în sens ascendent cât și descendent. De altfel, coborîrea spre cvarta inferioară, ce se realizează pe ultimul rînd al strofei melodice, este un procedeu de expresie caracteristic pentru anumite stadii ale evoluției doinei bucovinene și constă din: alunecare recitată, semi-parlato, melodizată sau salt direct de la fundamentală la cvarta descendentă. Uneori, structura sonoră se aseamănă cu cea a cîntecului propriu-zis, prin instabilitatea trepteii a cincea. Stabilitatea structurii modale, ca și în alte zone, se realizează în Bucovina prin recitativele recto-tono și sunetele prelungite din interiorul rîndurilor melodice. În ceea ce privește forma arhitectonică, exemplarele de factură arhaică (pe care le întîlnim și astăzi, bunăoară la Bilca, unde doina continuă să fie singurul stil de cîntare) cuprind două rînduri melodice diferite A, B, adăugîndu-se, ca încheiere a strofelor variabile, C-ul recitat sau semirecit; acesta din urmă începe să fie părăsit, observîndu-se o dispariție treptată a alunecării de pe rîndul melodic final. În forme mai ample, atât improvizatorice cât și cristalizate, apar și alte rînduri melodice. Unele refrene (*dui, dui, dui*), structuri și recitative apropie tipul bucovinean de cel maramureșan.

În *Oltenia Subcarpatică*, vechea doină se desfășoară pe un material sonor în limitele unei cvinte, care, uneori, se extinde în grav (mod tetratonic):



Și aici ea pare să fi fost „unica melodie a repertoriului liric neocazional” (13, p. 203).

Cele mai caracteristice formule melodice constau din:

- alternanța trepteii a cincea cu treapta a patra;
- intonarea tritoniei pe treptele a cincea, a patra, și a doua, într-o succesiune variată a sunetelor; și ornamentele subliniază sunetele acestei tritonii;

- recitativul recto-tono pe treapta întii.

Printre formulele melodice apare *hăulitul*, caracteristic pentru Oltenia. Ca și în alte zone, se impun refrenele — aici pe cuvinte ca *Lină, lele, nene* etc.

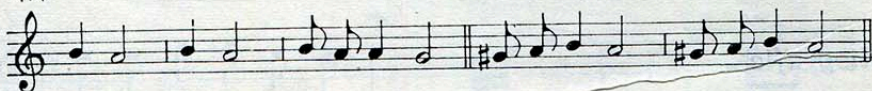
Ca și în Maramureș, doina veche se execută prin sunetele „schluchztöne”; tehnica este, însă, diferită: maramureșenii și oșenii practică o tehnică guturală, cu crisparea accentuată a mușchilor din jurul organului emițător, în timp ce la olteni se remarcă o deplină libertate a mușchilor, preferându-se mutația spontană între registrele de cap și de piept (13, p. 208).

În Oltenia, un tip distinct melodic este cel *mehedințean*, pe care unii specialiști (13, p. 210) îl situează la granița între doină și cîntecul propriu-zis, cu tot caracterul lui improvizatoric; într-adevăr, melodica este de largă cantabilitate, cu frecvente salturi de cvarță și cvintă; recitativul recto-tono apare în finalurile unor rînduri melodice. Sunetele cele mai frecvente aparțin unei *tritonii* (*sol, la, re*), cu toate că modurile cuprind, în constituția lor, mai multe sunete ce tind spre structuri *hexacordice, dorice, mixolidice* etc. Un tip mai evoluat este „oltenesc”, practicat mai mult în zona vilceană; el s-a dezvoltat sub influența lăutarilor și are o formă aproape cristalizată.

În Muntenia și Moldova Sudică circulă unele tipuri mai evolute, a căror denumire și diferențiere stilistică reflectă relația dintre muzică și conținutul poetic: *haiducești, de codru, de înstrăinare* (oltenesc), *cuculețul, de jele*. Modul cel mai frecvent este *dorianul*, mai rar *eolianul, mixolidianul*; se menține mobilitatea treptei a patra, ceea ce generează inflexiuni cromatice; sînt și cazuri, mai rare, cînd *dorianul* apare în stare pură. Ambitusul se lărgeste pînă la *undecimă*, se exploatează frecvent *octava* (între sunetele 1 și 8), iar zona mediană (1—6) este preponderentă în cîntare. Se menține recitativul recto-tono, însă pe trepte ca: 1, 4, 6, 5, 2, dar înfloresc și formulele cantabile, melismatice.

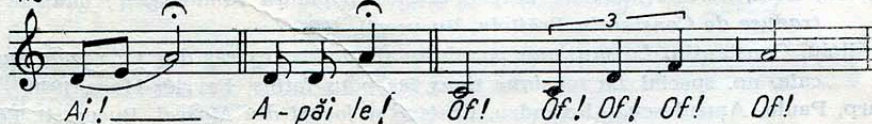
În acest stil clasic muntenesc, partea introductivă este construită prin alternarea treptei a șasea cu a cincea, cadențînd pe treapta a cincea sau a patra; din punct de vedere ritmic, se remarcă aici *iambul augmentat*:

414



Această parte este inaugurată, adeseori, de o interjecție inițială, în sens ascendent, pornind frecvent de la treapta întâia sau treapta a cincea,

415



sau, ca în stilul arhaic, constînd din intonarea unui sunet lung, de regulă, pe treapta a cincea (deasupra sau dedesubtul fundamentalei). Partea mediană, adică doina propriu-zisă, se desfășoară într-o mare varietate melo-

dico-ritmică, în care se disting, totuși, unele celule sau formule generatoare, repetate sau transformate în chipul voit de interpret, rezultând acest specific melodico-recitativ liric. Fraza finală prezintă, de regulă, pe primele ei silabe, elemente melodico-ritmice mai puțin întâlnite pînă aici, pentru ca apoi să se încheie prin recitativul recto-tono pe treapta întâia.

Doina „de dragoste“ din Muntenia și Oltenia de sud s-a conturat ca o specie aparte, printr-o profundă adaptare a conținutului muzical la cel poetic. Avînd o tematică exclusiv de dragoste, uneori cu accentuate nuanțe erotice, acest tip mai recent de doină are o funcție distractivă, presupunînd, deci, existența publicului; interpretată de lăutari, ea este solicitată mai ales la petreceri¹.

Din punct de vedere muzical, se remarcă preferința pentru modurile și inflexiunile *cromatiche*; în clasicele structuri dorice, cvarta mărită față de fundamentală devine, de multe ori, stabilă (astfel secunda mărită este între treptele 3—4), iar alteori este caracteristică cvinta micșorată față de aceeași treaptă (secunda mărită între 5—6); acestor trepte, care deseori sînt numai fluctuante, li se adaugă uneori cromatizarea pasageră a treptelor 2, 6, 7. Ambitusul depășește frecvent octava, interpretîi folosind în special registrul acut.

Ritmul multor doine „de dragoste“ este liber, rubato, asemănător, din acest punct de vedere, celorlalte stiluri. Dar există și numeroase exemple în care se tînde către o ritmică măsurată (uneori $\frac{9}{8}$), ca unități de timp impunîndu-se optimea, pătrimea sau pîtrimea cu punct; unele piese prezintă o combinație a celor două sisteme ritmice mai sus menționate. În esență, doina „de dragoste“ este tot o specie improvizatorică; în unele forme, recitativul apare într-o proporție apreciabilă în comparație cu motivele cantabile, melismatice; atunci cînd stilul cantabil predomină, melodica se apropie de cîntecul propriu-zis. Melodicitatea și ritmul regulat sînt impuse, în bună măsură, de acompaniamentul lăutarilor.

Doina — gen reprezentativ pentru spiritualitatea populară românească — dăinuie și astăzi în unele ținuturi folclorice. Stilurile tradiționale — arhaic și clasic — sînt în prezent revitalizate, grație valorificării lor în Festivalul Național „Cîntarea României“.

Bibliografie

1. Agapie, Larisa, *Doina bucovineană*, Revista de etnografie și folclor, tom. 16, nr. 3, București, 1971.
2. Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, București, Editura Muzicală, 1975.
3. Bartók, Belá, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească; adunate și traduse de Constantin Brăiloiu*, București, 1937.
4. Brăiloiu, Constantin, *La musique populaire roumaine*, extras din *La revue musicale*, no. special *La musique dans les pays latins*, Fevrier-Mars, 1940.
5. Carp, Paula, Amzulescu, Alexandru, *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Editura Muzicală, 1964.

¹ „Fără astea nici nu intrăm la nuntă“ — declara Gheorghe Moțoi din Clejani (9, p. 26).

6. Cernea, Eugenia, *Doina din Nordul Transilvaniei, Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice*, Studii de muzicologie, vol. VI, București, Editura Muzicală, 1970.
7. Cernea, Eugenia, *Aspecte ale structurii particularităților și evoluției bucovinene*, Studii de muzicologie, vol. XV, București, Editura Muzicală, 1980.
8. Cocișiu, Ilarion, *Folclor muzical din jud. Tirnava Mare*, Sighișoara.
9. Ciobanu, Gheorghe, *Lăutarii din Clejani*, București, Editura Muzicală, 1969.
10. Comișel, Emilia, *Genurile muzicii populare românești — Doina*, Studii de muzicologie, București, Editura Muzicală, 1969.
11. Hasdeu, Bogdan-Petriceicu, *Studii de folclor*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1979.
12. Kahane, Mariana, *De la cîntecul de leagăn la doină*, Revista de etnografie și folclor, tom. 10, nr. 5, București, 1965.
13. Kahane, Mariana, *Doina din Oltenia subcarpatică*, Revista de etnografie și folclor, tom. 12, nr. 3, București, 1967.
14. Nicolescu, Vasile, Prichici, Constantin, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, București, Editura Muzicală, 1963.
15. Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
16. Zamfir, Constantin, *Despre obârșia și filiația unor melodii de doină*, Studii de muzicologie, vol. VIII, București, Editura Muzicală, 1972.

HEI, TU, MÎNDRUȚULE

Nănești — Maramureș

416

Hei și hei — lu — lu — hu, Că

Hei tu, mîn-dru-lu-țu-le, lu — lu — lu —

lu, măi! Că Cînd cu tî-n'e-n-am gră-îț, mă-i,

Hei hai — hai — Te-ai te-mut de meș-te-rit

(Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Editura Muzicală, București, 1958, pag. 70, culeg. B. Bartók).

DE-O SĂRACU MÎNDRUȚU

Negrești — Oas

♩ = 200

417

Et și dzî De-o să - ra - cu
mîn - dru - țu
dzî măi dzî dzî
măi, dzî, dzî, măi!

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of four staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The tempo is marked as quarter note = 200. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a measure rest followed by 'Et și dzî'. The second staff continues with 'De-o să - ra - cu' and 'mîn - dru - țu'. The third staff has 'dzî măi dzî dzî'. The fourth staff ends with 'măi, dzî, dzî, măi!'.

(Eugenia Cernea, Doina din Nordul Transilvaniei — Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice, Studii de muzicologie, vol. VI, București, Editura Muzicală, 1970, pag. 186, ex. 5, culeg. T. Alexandru).

INIMA MEA-I ÎNVĂȚATĂ

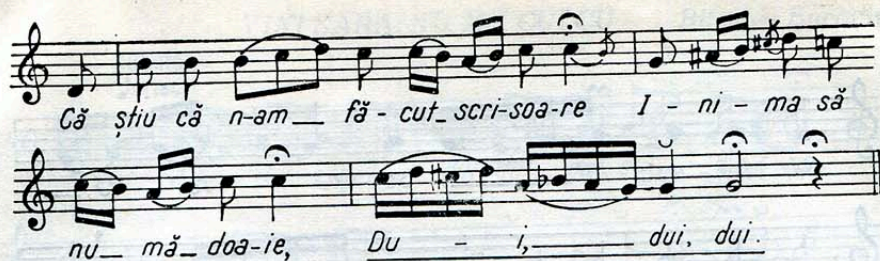
Bogdan Vodă — Maramureș

Rubato
♩ = 252

418

Și I - ni - ma mea-i în - vă - ța - ță Tot cu dor și
su - pă - ra - ță, măi. Și I - ni - mea - mea-i
în - cun - chi - ță Tot cu dor și bă - nu - i - ță,
Dui, dui, dui, Hai că
Știu că n-am fă - cut con - tract, Ră - li - le - să nu le trag, măi!

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of five staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The tempo is marked as quarter note = 252, with a 'Rubato' instruction. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with 'Și I - ni - ma mea-i în - vă - ța - ță Tot cu dor și'. The second staff continues with 'su - pă - ra - ță, măi. Și I - ni - mea - mea-i'. The third staff has 'în - cun - chi - ță Tot cu dor și bă - nu - i - ță,'. The fourth staff ends with 'Dui, dui, dui, Hai că'. The fifth staff starts with 'Știu că n-am fă - cut con - tract, Ră - li - le - să nu le trag, măi!'.



(Gheorghe Oprea, 100 melodii populare, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, 1980, pag. 135, ex. 36).

SĂRACA STRĂINĂTATE

Șanț — Năsăud



(Constantin Zamfir, Despre obârșia și filiația unor melodii de doină, Studii de muzicologie, vol. VIII, București, Editura Muzicală, 1972, pag. 266, culeg. Ilarion Cocișiu).

FIRE-AI MAICĂ BLĂSTĂMATĂ

Fundu Moldovei — Bucovina



Să tră - iesc tot su - pă - ra - tă, —

Să tră - iesc tot su - pă - ra - tă, ai

De lu - me sînt ju - de - ca - tă, De lu - me sînt

ju - de - ca - tă Ai Ste - jă - rel cu frun - za la - tă,

Ste - jă - rel cu frun - za la - tă, ai

Pe mi - ne scîr - ba mă ga - tă,

Pe mi - ne scîr - ba mă ga - tă. Ei!

De mă țî - ne scîr - ba mul - tu,

De mă țî - ne scîr - ba mul - tu,

Ca mi - ni - mor în pă - mînt, Ca mi - ni - mor în pă - mînt, etc.

(Constantin Zamfir, *Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină*, Studii de muzicologie; vol. VIII, București, Editura Muzicală, 1972, pag. 279, culeg. C. Brăiloiu).

Rubato
♩ = 184

421

Hai dul — dul — dul — dul dul — dul dul — lu — i, —

Hai dul dul — dul — dul dul dul dul dul du — lui,

Vi — ni sa — ra nu mă cul — cu, Măi, Di — mi — nea — șa

cînd mă sco — lu Cat în co — fă, a — pă nu — iu

Ca — na cu pe — lin în cu — iu Și ieu ca — na

și dea — da — rî la i — ni — mă m-o să — ge — fat.

(Gheorghe Oprea, 100 melodii populare,
București, Conservatorul „C. Porumbescu”,
1980, pag. 34, ex. 35).

DI LA VAL' DI CASA MEA

Cîmpofeni — Gorj

422

î Ver — di — lea — nă de-o le — lea,

Ver — di — lea — nă de-o le — lea, mă.

Di la val' di ca — sa mea, mă, î Ner — că,

am o, ve — ci nă cam rea, mă. etc.

(Mariana Kahane, Trăsături specifice ale doinei
din Oltenia Subcarpatică, Revista de etnografie
și folclor, București, 1967, tom. 12, nr. 3, pag. 209, ex. 25).

BOGATUL ȘI SĂRACUL

Horezu

Moderato, rubato

423

Of, of, of, of! Foa- ie ver- de

ca spa- na- cu, În cîr- ciu- mă la Fîr- ta- tu

Sta bo- ga- tu cu să- ra- cu I ai!

Bo- ga- tu bea, che- fu- ia, măi— Și să- ra- cu se ui- ta,

Că n- a- vea chioa- ră pă- ra. Dar bo- ga- tu ce fă- cea?

Pe să- rac îl do- je- nea— Și din gu- ră că- i zi- cea: I—

ai, Măi să- ra- ce, să- ră- ci- lă—

accel.

Măi să- ra- ce, să- ră- ci- lă, Nu- ți pu- ne min- tea cu mi- ne,

Că n- ai că- ma- șă pe ti- ne. I—

Eu am vîi și am mo- șii, Bu- zu- na- re- le cu mîi, măi—

poco

Și am- ca- re fe- re- ca- te, Nu mai cu fia- re le- ga- te! măi.

(200 cîntece și doine, București, Editura Muzicală, 1962, pag. 66).

CÎT E OMUL TINEREL

(de dragoste)

Rubato

$\text{♩} = 264$

Bragadiru — Teleorman

424

Ți - le, le, le, le,
 di - di - țe lî,, Cît e o - mul ti - ne - re - lî
 Do - rul se ți - ne de el, măi, Ca o - i - ța
 du - pă miel, Ca va - ca du - pă vi - te - lî.
 Nei - că, Ma pus laa - ba să mă - n - sor, mă, Ne - ves - ti - că
 ca a mea Nu mai a - re ni - me - nea.
 Fu - gi a - fa - ră, foc și pa - ră. Fu - ge - n poar - tă,
 să mă ba - tă. In tra - n tin - dă să mă prin - dă,
 Fu - ge - n - ca - să si - ri - oa - ră Și - mi - zi - ce s - o fac - fru - moas'

(Gheorghe Oprea, 100 melodii populare, București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, 1980, pag. 37).

E. CÎNTECUL PROPRIU-ZIS

Genul cel mai bogat, mai variat și, în același timp, cu cea mai largă arie de răspîndire și cea mai intensă circulație este *cîntecul propriu-zis*¹. Vitalitatea lui este determinată de o mai mare capacitate de adaptare la atmosfera vieții de toate zilele și la infinitatea temperamentelor individuale. Gen *liric neocazional*, el se deosebește funcțional, tematic și structural de repertoriul obiceiurilor din timpul anului și al celor legate de viața omului, tematic și structural-muzical de balade, iar numai structural-muzical de doină și cîntecul de joc.

Cîntecul propriu-zis — „expresie multiplă și nuanțată a vieții“ (18, p. 353) — circulă mai mult printr-o interpretare individuală, modalitate preferată de categoriile lirice. Unele creații, îndelung cristalizate, intrate mai adînc în conștiința colectivității sau cu o mai mare putere de solidaritate favorizează și o cîntare în grup. Este, totuși, genul în care precum-pănește o atitudine individuală activă în receptarea și transformarea crea-toare a variantelor, cu toată limitarea, aproape strictă a formei arhitectonice, la cadrul strofei melodice fixe.

După cum știm, în categoriile neocasionale ale folclorului românesc există o mai mare libertate în asocierea anumitor melodii cu anumite texte ; această trăsătură se reliefează cu pregnanță în cîntecul propriu-zis ; mai mult, această libertate se extinde și în afara lui, în cîmpul larg al liricii neocasionale. Așa se explică de ce vom întîlni texte de cîntec propriu-zis care se asociază și unor melodii de doină ; de altfel, din punct de vedere strict poetic, cele două genuri nu se pot delimita. Subliniam, într-un capitol anterior, că această libertate a asocierii muzicii cu poezia este, totuși, relativă. Tiparul, predominant *octosilabic* al versurilor, care exprimă o tematică lirică, este cel care permite, în primul rînd, din punct de vedere structural, o asociere între elementele poetice și muzicale. Dar, fuziunea intimă are loc în concordanță cu exprimarea unui anumit conținut, unei anumite stări psihice, într-o anumită împrejurare din viața omului — de aici derivă, în primul rînd, variantele, apoi cîntecele diferite și chiar categoriile muzicale diferite. Apoi, mai intervine și aportul individual : „Ce nu ie frumos, nu mai zic, nu-l cînt“ sau „Așa, l-am mai cîntat pentru mine, în casă. Puneam fel dă fel dă vorbe, să se potrivească“ (2, p. 103, s.n.).

În sensul celor arătate, pe lîngă o *formă clasică muzicală* a genului, vom întîlni uneori și forme intermediare : *doină-cîntec* (Muntenia, Moldova) sau *cîntec-doină* (Năsăud, Sălaj) sau *cîntec-cîntec de joc*. Sînt și

¹ Explicativul „propriu-zis“, adăugat pentru prima oară de Brăiloiu termenului obișnuit de „cîntec“, indică atît prioritatea lui în viața cotidiană cît și deosebirea față de alte genuri.

cazuri cînd unor melodii ce aparțin categoriilor lirice li se asociază o tematică epică : texte de baladă pe melodii de doină sau pe melodii de cîntec propriu-zis.

Genul la care ne referim aparține tuturor vîrstelor și categoriilor sociale și, de asemenea, poate fi interpretat de oricine, în cele mai diverse ocazii : la muncă, la petreceri, în singurătate, în mijlocul naturii ; poate fi de dragoste, de dor, de jale, de înstrăinare, distractiv, satiric etc. Are o răspîndire generală în țara noastră și cunoaște, cu tot caracterul său unitar, pronunțate diferențieri zonale¹.

Există, deci, „variații regionale ale lirismului, care se proiectează cu destulă precizie, în manifestările muzicale ale regiunii respective“². Unii cercetători susțin chiar preferința unor zone pentru o categorie lirică sau alta : „în anumite locuri și în condiții ce țin de dezvoltarea istorică concretă și de factura psihică a oamenilor, conținutul de viață ce se cere exprimat în modalitate lirică nu are neapărat nevoie de toate genurile muzicale în care, practic, se poate întruchipa“ (14, p. 90). Sînt comparate, în acest sens, doina și cîntecul propriu-zis ; cele mai pregnante trăsături, atestînd totodată și o mare vechime, au cîntecele propriu-zise din zone în care doina circula mai puțin sau nu se întîlnește deloc astăzi : Bihor, Banat, Hunedoara. Acesta ar fi un argument pentru a considera cîntecul propriu-zis, din zonele mai sus menționate, ca avînd o vechime ce se plasează aproximativ în același timp cu începuturile liricii vocale neocasionale din alte ținuturi. Cum originea veche a doinei³ a fost demonstrată, ar însemna că și cîntecul propriu-zis a fost prezent, printre manifestările vocale lirice din *timpuri anterioare feudalismului* ; evoluția acestor genuri s-ar fi petrecut diferențiat pe zone, în funcție de „dezvoltarea istorică concretă și factura psihică“. Dacă *doina* va fi fost singura melodie neocasională (și ocazională) în unele locuri din Maramureș, Oaș, Bucovina, Gorj, nimic n-ar proba că în aceeași situație n-ar fi fost cîntecul propriu-zis din Bihor și alte ținuturi vestice⁴.

Trebuie să arătăm însă că, atît timp cît analiza noastră se aplică unui material cules relativ recent, pot fi valabile ambele ipoteze : atît cea menționată într-un capitol anterior, după care unele categorii lirice (doina) ar fi avut în trecut o răspîndire generală (1, p. 73) cît și cea specificată în paragraful de mai sus, care susține o geneză și o evoluție separate zonal, a celor două categorii lirice. Ceea ce se evidențiază în mod cert și astăzi este persistența unui limbaj arhaic în zonele care afirmă cel mai pregnant caracteristicile genului : Bihorul, Ținutul Pădurenilor, Banatul

¹ După unii cercetători, cîntecul propriu-zis nu este atestat în Oaș (14, p. 90), el fiind înlocuit de doină și cîntecul de joc.

² Breazul, George, *Folclorul muzical*, Muzica românească de azi, București, 1940, pag. 64.

³ În *Preliminarii la studiul științific al doinei*, Revista de folclor, București, an IV, nr. 1—2, Emilia Comișel susține că ar reprezenta al doilea strat, după unele genuri rituale.

⁴ Unii folcloriști literari disting două mari arii în privința modalităților de exprimare poetică : una nord-vestică (Moldova de Nord, Transilvania și Banatul) și cealaltă sud-estică (Oltenia, Muntenia și Moldova de Sud) ; pentru aria nord-vestică este caracteristică limitarea și concentrarea combinației motivice și repetiția sinonimă pentru cealaltă — stilul discursiv al tematicii și predominanța enumerării. Opinia este împărțită de unii etnomuzicologi (14, p. 91), care găsesc corespondențe muzicale.

Muntos ș.a.; cîntecele propriu-zise din unele ținuturi sînt edificatoare pentru straturi mai tîrzii.

Stăruind încă puțin asupra locului liricii în evoluția categoriilor folclorice românești, trebuie amintită ideea formulată de unii cercetători literari care presupun că, în comparație cu speciile și genurile integrate obiceiurilor, lirica neocazională este ulterioară și desprinsă din categoriile mai vechi. Formule independente ale liricii se vor fi dezvoltat deci în strînsă legătură cu viața socială precum și cu lărgirea orizontului omului care începe să capete conștiința propriei personalități. Etnomuzicologii, luînd în considerare existența din timpuri imemorabile a unor instrumente populare, afirmă „prezumția că o lirică neocazională s-a putut dezvolta din cele mai vechi timpuri într-o formă instrumentală și, după toate posibilitățile, în concomitență cu alte genuri tradiționale, fără a avea totuși ponderea lor. În anumite părți ale țării, această lirică a putut influența sau servi drept model pentru cea constituită și vocal“ (14, p. 87—105).

Dezvoltîndu-se pe baza unor forme și structuri mai vechi, *cîntecul propriu-zis* a cunoscut o pronunțată diferențiere zonală în perioada „economii închise“ medievale; este perioada în care *stilul vechi* se dezvoltă.

Bine conturat în multe locuri, dar coexistînd cu alte categorii, *cîntecul propriu-zis* — prin marea sa mobilitate — a putut prelua și condensa unele elemente proprii altor genuri. El se dovedește astfel și un „sumum al evoluției posibilităților creației artistice populare“ (2, p. 18). Mai tîrziu s-a înfiripat — prin acțiunea mai puternică a unor factori de evoluție, cum ar fi întrepătrunderea între graiuri, influența creației culte sau străine — *stilul modern*. În folclorul contemporan, alături de melodii ale căror trăsături structurale ne determină să le considerăm că aparțin *stilului vechi*, remarcăm și alte creații care se includ, prin particularitățile lor, atît *stilului modern* cît și *stilului nou*.

Caracterul unitar al graiurilor zonale și straturilor evolutive ale cîntecului propriu-zis derivă din același sistem de versificație (cu tipar de obicei *tetrapodic*), corelat cu anumite sisteme sonore (predominînd *structurile pentatonice* și *modurile diatonice*) și ritmice (predominînd *parlando-rubato*, mai rar *giusto-silabic*), cu modalitățile specifice de combinare a structurilor și formulelor în strofe melodice, de regulă fixe.

1. CÎNTECUL PROPRIU-ZIS DE STIL VECHI

În materialul pe care l-a cules din Transilvania, Bartók remarcă diferențierile zonale, arătînd totodată că „pentru împărțirea muzicii populare românești în dialecte teritoriale sînt hotărîtoare melodiile de doină“ (3, p. 6) — aici și cu înțelesul de cîntec propriu-zis n.n.¹. „Dialectele“ pe care le distingea Bartók nu erau în realitate decît graiuri zonale; ele se includ de fapt într-un singur subdialect — cel *transilvănean*. Dialectele muzicale românești sînt aceleași ca și cele lingvistice: *dacoromân* (dialectul care corespunde, cu oarecare aproximație, actualului teritoriu al României) și dialectele românești sudice — *aromân*, *meglenoromân*, *istroromân*. La rîndul său, teritoriul dialectal dacoromân se împarte, corespunzător marilor provincii, în subdialecte: *transilvănean*, *muntean*, *moldovean*. În interiorul acestora s-au putut *cristaliza sau nu* — potrivit

¹ În termenul „doină“, Bartók, include aici atît doina propriu-zisă din nord (hore lungă) cît și cîntecul propriu-zis din celelalte zone; de aceea deosebirile i se par și mai pronunțate.

unor condiții specifice istorico-geografice, economico-sociale și culturale — *graiuri muzicale*, pentru a căror diferențiere sînt „hotărîtoare” cîntecele propriu-zise.

Lăsînd la o parte confuzia, explicabilă pentru acea vreme, se pare că Bartók a surprins și apoi ne-a redat, prin culegerile sale tipărite, unele realități cu adevărat arhaice : „Cînd nimerești deodată într-o asemenea regiune, te simți parcă întors înapoi în Evul Mediu. Atunci abea dobîndești convingerea că în vremuri mai vechi (și în regiunile românești amintite astăzi) muzica a fost, fără îndoială, o îndeletnicire obștească”. Dar, totodată, acest neobosit folclorist nu uită să menționeze că „pe cît se pare, aceste stări nu s-au putut păstra neschimbate pînă astăzi, decît acolo unde anume împrejurări au ținut departe de țărani „fericitoarea” cultură modernă orășenească”.

Tematica stilului vechi surprindea toate trăirile omului simplu, exprimate de la o confesiune directă,

„Dar nevasta, sāraca
Stă cu soacra-nchisă-n casă
Și-o judecă ce-o adus :
— Eu nu v-am putut da boi,
Că d-eia n-aveți nici voi ;
Eu nu v-am adus nici vaci,
Că și voi sînteți sāraci”¹.

pină la dezvoltarea unei stări de profundă meditație :

„Te lasă, te lasă
Salcie pletoasă,
Să te-apuc cu mîna,
Să-mpletesc cununa,
S-o port totdeauna.
Te lasă, te lasă
Salcie pletoasă
Să te bată vîntul,
Să sārui pămîntul,
Să-mi umbrești mormîntul”.

Pe lîngă o tematică de dragoste, de dor,

„Dorul meu pe unde umblă
Nu-i pasăre să-l ajungă,
Dorul meu pe unde-aleargă
Nu-i pasăre să-l întreacă”¹.

în mod frecvent apărea o tematică de jale,

„Mîndru-i codrul și-mpănat,
Mie-mi pare că-i uscat,
Pîn' ce trăiesc supărat ;
Mîndru-i codrul și-nfrunzit,
Mie-mi pare-ngălbenit,
Pîn-ce trăiesc cu urît ;
Că de cînd trăiesc pe lume
N-am avut parte de bine”².

(18, p. 355).

¹ Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești*, București, Editura Muzicală, 1960, pag. 16.

¹ Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, București, Editura Muzicală, 1964, pag. 119.

² Cocișiu, Ilarion, op. cit., pag. 15.

sau de înstrăinare :

„Și-am zis verdi lin, pelin,
Vai de omul cel străin
Că muncește la stăpîn.
De străinu ce-am rămas,
M-am înnegrit pe obraz.
M-am înnegrit, m-am pătat,
De străini m-am săturat“¹.

Numeroase au fost cîntecele de recrutare, cătănie și război ; pentru recrutare a existat, în unele locuri, pînă spre al doilea război mondial, un *cîntec ceremonial de recrutare*² generat în condițiile sociale și politice ale secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea și integrat treptat liricii neocasionale. Poeziile cîntecelor de cătănie cuprindeau accente de durere, uneori dramatice :

„Nu mi-e dragă lumea, nu,
Nici oamenii de-a rîndu’,
Nu mi-e drag, lume, de tine
Nici de om, de fiecare“³.

Estompate momentan, pe alocuri, prin solidaritatea socială pe care o presupune cîntecul ceremonial :

„Cînd cotună m-o luat,
Mîndra pană mi-o gătat,
Cu primă și cu mărjele
Și-i placă măicuții mele.
Dacă pana mi-o gătat,
Mîndru ie s-o legănat,
Cînd pă uliț-am plecat“⁴.

Revenind apoi, în cîntecul de dor al iubitei :

„Nicolae, țarule,
Trage-ți ’napoi trupele,
Nu le sili tare-n foc
Că-al meu bade-i la mijloc
Cu-o pană de busuioc.
Vîntul pana i-o bătea,
Ochii și gura-i rîdea
Și inimuța-i plîngea“⁵.

*Subdialectul transilvănean*⁶ cuprinde cîteva *graiuri muzicale* care se disting prin anumite particularități structurale : preferințe pentru unele sisteme sonore, locul cezurii, sunetele pe care se fac cadențele interioare și finale, caracterul melismatic sau silabic, formule melodice și ritmice specifice, prezența sau absența refrenului, numărul rîndurilor melodice, emisiunea vocală.

¹ Oprea, Gheorghe, *100 melodii populare* (volum litografiat), Conservatorul Ciprian Porumbescu, București, 1980.

² Mirza, Traian, *Cîntecul de cătănie din Bihor, o specie distinctă a liricii ocazionale*, Lucrări de muzicologie, Cluj-Napoca, 1970, pag. 115—132.

³ Comișel, Emilia, op. cit., pag. 9.

⁴ Mirza, Traian, op. cit., pag. 127.

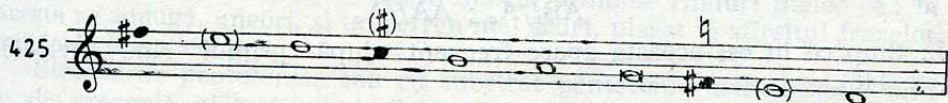
⁵ Comișel, Emilia, op. cit., pag. 113.

⁶ Așa cum vom vedea, subdialectele nu se pot delimita cu exactitate ; de pildă, graiul sud-ardelenesc prezintă importante asemănări cu cel nord-muntenesc.

Trăsăturile unui grai muzical nu se evidențiază pe tot cuprinsul zonei, ci mai ales în acele „centre de intensitate” — grupuri de sate — care mențin cel mai fidel particularitățile specifice. Aceasta nu înseamnă că în celelalte ținuturi cîntecul este mai puțin prezent ; întîlnim, atît în Transilvania cît și în Muntenia și Moldova, zone de interferență ce ne apar interesante tocmai sub aspectul anumitor influențe între graiuri, facilitîndu-ne înțelegerea „puterii” de extindere a acestora și întărindu-ne convingerea asupra unității subdialectale și dialectale.

— Așa se prezintă, de pildă, **graiul sud-ardelenesc** ; trăsăturile lui ies cel mai clar în relief în zona Hunedoarei, dar cercetările efectuate după Béla Bartók au dovedit că acest grai se întinde spre est pînă în părțile Covasnei, iar spre nord pînă înspre Cluj, luînd uneori și infățișări locale (1, p. 62). În linii mari, el se împarte în două subzone : vestică și estică. Caracteristicile structurale mai importante ale graiului sînt următoarele :

— Majoritatea melodiilor au la bază *pentatonul 4*, pe care-l întîlnim atît în stare pură cît și amplificat cu pîeni (ex. 443, 444) :



În afară de pîeni (fa, do) mai pot fi mobile, uneori, și *sol*, *la* sau *si*. Modul pentatonic nu este singurul sistem sonor ; unele melodii sînt *hexacordice* sau *heptacordice* (cu structuri eolice, dorice, frigice, mixolidice). Deci, modurile respective nu numai că apar mai rar, dar nu se manifestă nici în stare pură, ci prin inflexiuni dorice (prin tendința ascendentă a lui *do*), frigice (prin cadența finală frigică), mixolidice (prin pregnanța subtonului) ; chiar cînd melodiile sînt în asemenea moduri, se recunosc ușor unele „pentatonisme” — formule care au ca piloni unele trepte ale sistemului pentatonic. În cadrul acestor sisteme se manifestă bipolaritatea modală de cvartă (*re-sol*), de secundă (*re-mi*) sau de terță (*mi-sol*), atît prin frecvența sunetelor respective, cît mai ales prin cadențele interioare și finale.

— În *cadențele interioare* se impune în special *subtonul (re)*, mai rar sunetul *sol* (ex. 146) ; *subtonul* este de multe ori și sunetul pe care se stabilește cezura principală (ex. 443, 444, 445).

— Cadența de la sfîrșitul strofei melodice se realizează pe un sunet prelungit pe care, impropriu, îl putem numi fundamentală¹ ; în acest grai, el este de obicei *finala*. La finală, melodia ajunge de multe ori prin coborîrea pîenului (*fa-becar*) ; în acest caz, *cadența finală este frigică* (motiv pentru care Bartók numea acest grai „al cadenței frigice”). Dar cîntecul sud-ardelenesc nu prezintă numai cadență finală frigică.

Frecvent, cadența finală se face prin subton (*re-mi*), sau printr-un mers descendent treptat (*fa diez-mi*), mai rar chiar prin salt de cvartă sau terță. De multe ori cadențele interioare și finale sînt precedate de unele desene melodice melismatice (ex. 444).

¹ Termenul este neadecvat, pentru că în sistemul modal sunetele nu converg obligatoriu spre un anumit centru, către o anumită fundamentală ; de aceea, nu s-a realizat încă un consens între folcloriști în ceea ce privește notarea ordinii sunetelor : unii consideră pe *sol* treapta întâia, pentru că în jurul lui se desfășoară cea mai mare parte a melodiei, alții pe *mi*, pentru că pe acesta este, de obicei, finala.

Dacă Bartók, la vremea respectivă, constata că ornamentația cîntecelor hunedorene este mai puțin bogată, cercetările ulterioare remarcă abundența melismelor (ex. 444), deci fenomenul îmbogățirii melodice este de proveniență nouă. Totuși, unele cîntece cu contur crenelat, într-un ritm care afirmă trăsăturile giusto-silabicului, „par să aparțină celui mai vechi strat al muzicii noastre populare“¹ (ex. 443); asemenea melodii se găsesc și în zona Sibiului, a Făgărașului sau Țara Oltului.

Sistemul ritmic predominant este parlando-rubatoul; duratele cele mai frecvente sînt optimea, apoi pătrimea. Doimea apare în special la cezurile principale și cadențele finale.

În cadrul strofei muzicale se pot distinge atît trei cît și, mai rar, patru rînduri melodice. Acestea pot fi identice (AAA_c) înrudite (AA' — variat — A) sau diferite (AA_cB, rar ABC). Un aspect structural care distinge partea vestică de cea estică este *locul cezurii principale*. Vestul (Pădureni, Hațegul, Alba) preferă cezura principală după al doilea rînd melodic (ex. 443, 445),

AB//A_c ; AA//A_c

în timp ce în est aceasta apare frecvent după primul rînd melodic (ex. 446).

A//BB_c

Dacă strofa muzicală este alcătuită din patru rînduri melodice (inclusiv situațiile cînd unul dintre ele este refren), cezura principală poate fi după primele două rînduri, sau pot fi două opriri : după primul și după al treilea rînd melodic (ex. 444, 447), fără ca una dintre acestea să se impună cu obligativitate ca cezură principală (A/BC/Rf ; A/AB/B_c). În subzona estică, rîndurile al doilea și al treilea sînt, de obicei, legate, fuziunea dintre acestea realizîndu-se uneori printr-un desen melismatic sau printr-o anticipație melodică (ex. 447).

Mai frecvent decît în est unde, atunci cînd apare, amplifică fraza muzicală, *refrenul* din subzona vestică se așază în locul ultimului rînd melodic ; înlocuirile accidentale de vers se pot transforma în refrene, ele fiind plasate, de obicei, tot în a doua parte a strofei melodice. Interjecțiile se intercalează între al doilea și al treilea sau între al treilea și al patrulea rînd melodic.

Stilul vechi al unor ținuturi (Hațeg, Pădureni, Făgăraș) se mai caracterizează printr-o emisie specială, realizată prin „cîntare plină, cu voce de piept, dură“ (10, p. 8). Ceea ce impresiona, era lungirea finalei sau a cadențelor, într-o nuanță de *forte*, egală pe toată întinderea acestor sunete, care se încheiau brusc, printr-un fel de icnătură. Femeile cîntau, de obicei, în registrul grav sau mediu, iar bărbații preferau registrul acut.

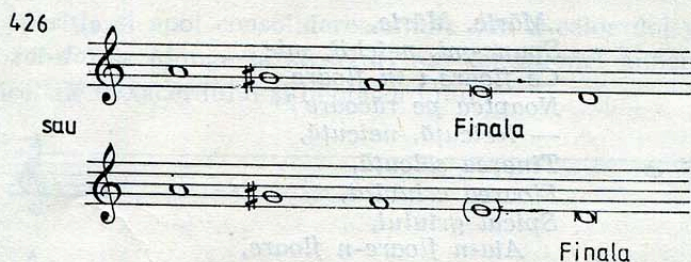
Unele dintre trăsăturile de bază ale graiului sud-ardelenesc se recunosc și în celelalte zone ale țării : *preponderența pentatonicului 4, profilul în general descendent al melodiilor, importanța subtonului, pendularea major-minor, formulele cadențiale finale (dintre care cea frigidă are, cu unele excepții, o largă răspindire), intonarea uneori netemperată, preferința pentru sistemul ritmic parlando-rubato, anumite grade de ornamentare, forma arhitectonică în general fixă* (o strofă muzicală avînd, mai obișnuit, un număr de trei sau patru rînduri melodice, dar pot fi întîlnite

¹ Comișel, Emilia, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*, București, Editura Muzicală, pag. 19.

structuri de 2, 5, 6 și chiar 8 rînduri melodice, dacă socotim și refrenul), *cezura principală după primul sau după al doilea rînd melodic, o emisie specifică pentru melodiile ce aparțin celui mai vechi strat.*

Graiul bănățean era denumit impropriu de către Bartók — „al refrenului“ (3, p. 9); într-adevăr, refrenele sînt aici mai numeroase decît în alte părți ale țării, dar, din unele culegeri care au acoperit întreaga provincie (4), se poate constata că nu există localitate în Banat unde cîntecul propriu-zis să se prezinte numai cu refren. Într-o proporție aproape egală, cîntecele propriu-zise pot apărea fără refren, dar repartiția în provincie este neuniformă (4, p. 26): în nord și nord-est, cîntecele cu refren sînt mai numeroase decît cele fără refren (în raport de aproximativ 2 la 1), pentru ca în părțile de sud-est refrenul să se întâlnească foarte rar; în centrul Banatului proporția este 1/1, pentru ca în nord-vest să scadă la 1/3. Refrenul apare, de obicei, în partea a doua a strofei melodice și are dimensiuni variabile. Banatul este provincia în care o frecvență destul de ridicată are refrenul compus, ce poate înlocui ultimele rînduri melodice; la acesta se adaugă, uneori, și un refren mai scurt, plasat la sfîrșitul frazelor muzicale (ex. 458).

Structurile pentatonice sau cu substrat pentatonic anhemitonic sînt și aici prezente, alături de cele dorice, mixolidice, atît diatonice cît și cromatice sau numai cu inflexiuni cromatice. Caracteristică pentru numeroase cîntece bănățene este *intonarea secunde mărîte* în registrul grav, atît pe parcursul melodiilor, cît mai ales la cadența finală, unde dă naștere inflexiunii frigice (ex. 448, 449, 452):



Secunda mărîtă este plasată între sunetul al treilea și al patrulea (*sol diez-fa*), dacă numerotăm începînd cu sunetul cel mai grav (*re*) și este urmată de secunda mică (*fa-mi*). Această inflexiune se poate ivi uneori numai la cadența principală (ex. 452), prin cromatizarea ascendentă a sunetului al patrulea (*sol diez*) sau poate afecta fragmente mai lungi, determinată fiind, în primul rînd de instabilitatea sunetului al treilea al modului respectiv (ex. 448, 449).

Ca și în alte melodii românești, legate de prilej sau nu, în cîntecul propriu-zis bănățean, relativa independență a sunetelor din sistemul modal (bipolaritate de secundă mare) are drept consecință încheierea frecventă a strofelor melodice pe *sunetul al doilea* de la baza modului; acesta poate avea și rol de „falsă“ fundamentală în cîntecele cu subton (ex. 452), dar poate fi interpretat mai ales ca o *treaptă a doua*, atunci cînd sunetul mai grav devine predominant¹. În armonizarea lăutarilor, această treaptă

¹ În legătură cu această caracteristică, Tiberiu Brediceanu menționa: „Ceea ce ne pare astăzi influență sîrbească în melodiile de joc și de cîntare bănățenești este, în cele mai multe cazuri, creație originală și veritabilă românească“ (4, p. 23).

a doua va fi cvinta unui acord de dominantă, deci oprirea finală va fi :



Chiar dacă acest tip de cadență distinge într-un fel cîntecul propriu-zis bănățean de alte graiuri, avem și aici melodii care evidențiază pendularea major-minor (ex. 450) și cadențează, în final, printr-un salt sau mers treptat de secundă mare. *Cadențele interioare* se fac atît pe sunetul aflat la baza modului (subton), cît și pe al patrulea, al cincilea sau al doilea.

Graiul bănățean este *mai ornamentat* decît altele ; melodica, bogat melismatică, permite și unele extensii ale *ambitusului* dincolo de cadrul unei octave. Cînd pătrund cîtece din alte regiuni, integrarea lor în graiul bănățean se produce, în primul rînd, prin ornamentare și, eventual, și prin plasarea cadenței finale pe treapta a doua.

La trăsăturile subliniate, se adaugă și preponderența sistemului ritmic *parlando-rubato*. În cîntecele vocale de joc vom remarca structuri ale ritmurilor de dans și aksak. În unele melodii din stilul vechi se recunosc și formele specifice *giusto-silabilului*, în care se întrevăd, cîteodată, și legături cu sistemul orchestric (de dans, ex. 451). Banatul mai prezintă, pe alocuri, și un metru *hexasilabic*, pe care se aștern versuri de o mare plasticitate a imaginii :

„Mărie, Mărie,
Spune-mi, neichii, mie
Ce floare-i în floare
Noaptea pe răcoare ?
— Neicuță, neicuță,
Tinerea sălcuță,
Floarea crinului,
Spicul griului,
Aia-n floare-n floare,
Noaptea pe răcoare.

Forma arhitectonică a cîntecelor fără refren este constituită, în general, din trei sau patru rînduri melodice ; prin apariția refrenelor, forma se poate amplifica pînă la cinci sau șase, chiar șapte și opt rînduri melodice. Cezura principală apare, de multe ori, după al doilea rînd melodic ; în cîntecele cu două refrene, cezurile sînt, de regulă, după fiecare cuplu *vers-refren*.

Graiul bihorean. Numit și horă, cîntecul propriu-zis din Bihor este unul dintre cele mai originale de pe întinsul României. Despre muzica bihoreană, Bartók spunea că „luată chiar și în chip absolut e atît de fermecătoare, încît ar putea-o admira toți oamenii de muzică ai Europei“.

Cercetări recente (15) atestă că Bihorul păstrează încă un cîntec propriu-zis de stil vechi ; trăsăturile sale de bază sînt (ex. 453, 454, 455) :

a) material sonor ce se poate reduce la o scară cu substrat pentatonic, cu ambitus între treptele VII-5 sau VII-6 bemol (numerotarea se raportează la sunetul *Sol*, VII reprezentînd subtonul finalei) și cu frecvențe fluctuații ale terței (raportată la finală) ; prin cvarta mărită, ce se for-

mează pe subton, structurile modale, prezintă caracteristici de lidic, iar cu 6 bemol (raportat la finală) caracteristici de acustic 1 ;

b) melodiile cu structuri modale de lidic și acustic 1 prezintă cadența finală de tip bihorean, iar cele cu substrat pentatonic anhemitonic, cu tri-cordul major, în registrul superior, evidențiază alternanța major-minor și cadența finală eolică (cadența frigidă nu este caracteristică acestui grai) ;

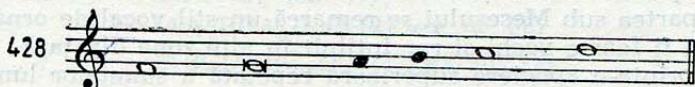
c) în cîntecele cu alternanța major-minor sînt frecvente formule arpegiate ;

d) un mers melodic care afirmă la începutul strofei muzicale, prin mers treptat sau salt, intervalul de sextă mare, iar la cezurile interioare și uneori precedind finala-cvarta, uneori mărită, alteori perfectă ;

e) sistemul ritmic preponderent este parlando-rubato ;

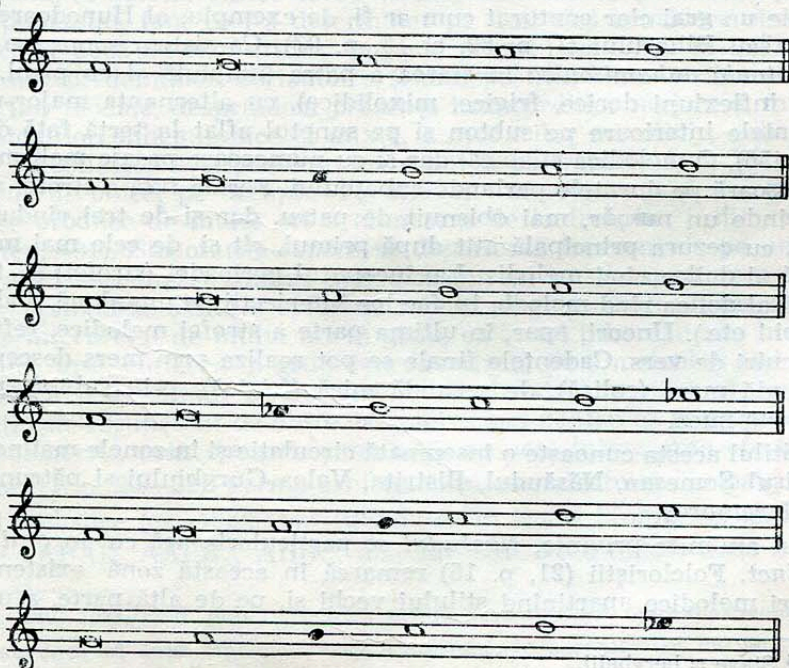
f) forma unei strofe muzicale este constituită, de regulă, din trei rînduri melodice înrudite între ele, cu cezura principală după rîndul al doilea ; uneori, înaintea cezurii principale este plasată o interjecție melismatică (15, p. 62).

Alături de scara cu substrat pentatonic, melodiile bihorene prezintă și o serie de structuri cu substrat tetratonic (ex 453) :



Prin apariția și apoi consolidarea unuia sau a celor doi pîeni (în intervalul sol-do) se ajunge la structuri ale pentatoniei anhemitonice sau hemitonice, ale hexacordului și heptacordului :

429



O structură prepentatonică (*mi-sol-la-si*), cu sau fără pîeni, se remarcă și într-o specie distinctă a liricii neocazionale (*Hora stăvarului* — ex. 454), identificată în unele sate din Bihor de folcloristul Traian Mirza. Cîntecele, acum puține la număr, sînt legate de o străveche ocupație a locuitorilor din șes (creșterea cailor în stave¹); strofele melodice sînt de tip primar, cuprinzînd trei rînduri AA_cA_v), ritmul este, în mod obișnuit, mai măsurabil, iar cadențele sînt pe sunetele *sol, sol, mi*.

Aceste cîntece reprezintă un stadiu intermediar, din punct de vedere structural, între grupa al cărei material sonor are la bază tetratonia *fa-sol-do-re* și grupa cea mai bogat reprezentată în prezent, care cuprinde melodiile cu substrat pentatonic anhemitonic și formă în care se include sau nu refrenul (ex. 455, 456). În cîntecele cu refren propriu-zis, primele două rînduri melodice evoluează mai mult silabic și într-un ritm aproape măsurat, pentru ca refrenul să prezinte o melodică melismatică, asociată cu o mișcare rubato. „Se impune constatarea că melodiile ce afirmă specificitate stilistică bihoreană sînt proprii unei arii ce depășește cu mult pe cea delimitată de Bartók“ (15, p. 62); această arie se întinde spre nord-est și spre sud-est, cuprinzînd ținuturi ale Sălajului, Clujului și Aradului.

În *Sălaj* (zona sub Meseșului și a Barcăului) asemănarea cu graiul bihorean constă în structura *melodico-modală*, ritmul parlando-rubato, forma de trei sau patru rînduri melodice: *stilul ornamental, însă, diferă*. În special în partea sub Meseșului se remarcă un stil vocal de ornamentare, care pare a fi foarte vechi și rar întîlnit în alte zone din țară; acesta se manifestă printr-o apogiere superioară repetată a sunetelor lungi; chiar și melodiile cu o răspîndire mai largă capătă, prin acest stil de interpretare, o culoare locală (ex. 457).

În alte zone (Cluj, Satu-Mare, Mureș) predomină tipurile melodice *general-transilvănene*, ale căror trăsături mai importante s-au evidențiat prin prezentarea graiului sud-ardelenesc. Stilul vechi al Cîmpiei nu constituie un grai clar conturat cum ar fi, de exemplu, al Hunedoarei, Banatului sau Bihorului (1, p. 62, și 15, p. 97). Ca sistem sonor, se impune *pentatonia anhemitonică* în starea a patra (umplută și cu pîeni, ce creează inflexiuni dactice, frigice, mixolidice), cu alternanța major-minor și cadențele interioare pe subton și pe sunetul aflat la terță față de finală (ex. 458). O melodică silabică, dar și cu numeroase pasaje melismatice, se desfășoară pe duratele parlando-rubatoului. Forma fixă a strofei muzicale cuprinde un număr, mai obișnuit de patru, dar și de trei rînduri melodice, cu cezura principală atît după primul, cit și, de cele mai multe ori, după al doilea rînd melodic. La începutul perioadei (strofei) și, frecvent, după al doilea rînd melodic își fac loc interjecții pe una-două silabe (Hei! E-hei! etc.). Uneori, apar, în ultima parte a strofei melodice, refrene sau înlocuiri de vers. Cadențele finale se pot realiza prin mers descendent de secundă mare (eolică), de secundă mică (frigică), prin subton, prin salt de terță mică.

Stilul acesta cunoaște o însemnată circulație și în zonele mai nordice — Podișul Someșan, Năsăudul, Bistrița, Valea Gurghiului și pătrunde chiar în Maramureș.

În anumite privințe, *Năsăudul* se particularizează cu un *grai muzical distinct*. Folcloriștii (21, p. 15) remarcă în această zonă existența unor tipuri melodice aparținînd stilului vechi și, pe de altă parte, a unor cîn-

¹ Stave = herghelii.

tecele ornamentate, specifice, apropiate de doina locală (14, p. 97). În cîntecele de stil vechi, melodică în ritm silabic alternează cu o melodică mai mult sau mai puțin melismatică, ce se desfășoară în limitele unui hexacord major sau minor, mai rar ale unei octave sau none, în care modul conține, deseori, un substrat pentatonic (ex. 459). Interpretarea se realizează printr-o „emisie cu rezonanță de piept“, de egală intensitate pe toate sunetele, luînd aspectul unei cîntări de nuanță forte, aproape ținută“. *Cîntecele ornamentate* au, pe cît se pare, o influență instrumentală, iar uneori s-a emis ipoteza originii acestora în doina locală. Cum în Năsăud s-a dezvoltat de-a lungul timpului și o doină instrumentală, ambele păreri converg în ceea ce privește geneza stilului ornamental al acestor melodii, pe care unii cercetători le denumesc chiar cîntec-doină sau doină-cîntec (14, p. 97). Într-adevăr, linia melodică are un suflu larg, în care abundă melismele, al căror joc este liber de la un rînd la altul sau chiar între strofele muzicale. Cu toate că unele sunete au și aici o anumită prioritate, dezvăluind un substrat pentatonic și chiar prepentatonic, cel mai adesea se impune modul dorian (diatonic — ex. 460, uneori cu inflexiuni cromatice), alături de structurile eolice sau mixolidice. Într-o strofă muzicală, numărul rîndurilor melodice poate fi mai mare de 4, constituind forme de tip binar, ternar, pătrat :

AA_vBB_c (ex. 459)

AA_vBCA_vB_vC (21, ex. nr. 68)

ABCDABC_vD_v (21, ex. nr. 72)

Ca și în restul Transilvaniei, în **Maramureș** cîntecul propriu-zis este cunoscut sub denumirea de *hore* ; aici *hore* se deosebește de *hore lungă* (doină). Graiul *maramureșan* s-a impus, în primul rînd, printr-un „stil căruia cercetătorii îi atribuie o proveniență mai nouă¹ ; elementul cel mai caracteristic al acestui cîntec este *ritmul giusto-silabic* (cu durată lungă, uneori punctată), fapt ce i-a determinat pe unii să-l considere ritm „de dans“, chiar dacă nu este utilizat în jocul propriu-zis (3, p. 14—97) ; formulele sînt predominant coriambice și antispastice. Dintr-o diversitate a structurilor modale, desprindem prezența hexacordurilor majore și minore, a pentatoniilor anhemitonice și mixte, a modurilor mixolidic, eolic, cromatic 1, acustic 1. Cadențele interioare pot fi pe treptele 1, 3, VII, 5, iar cea finală de obicei pe treapta I ; atît în melodie cît și în cadența finală se produce de multe ori o alunecare de la treapta întîi spre a cincea (ex. 461). Structurile sonore se deplasează frecvent de pe un centru pe altul, iar uneori rînduri melodice întregi se transpun cu o cvintă mai jos, creîndu-se astfel o evidentă relație plagală. Cîntecul *maramureșan* este interpretat de multe ori în grup, ca și cel *bihorean* sau *hunedorean*. Aici, însă, cîntarea în grup este favorizată de o melodică mai puțin melismatică și de ritmul *giusto-silabic*, iar cîteodată, pentru că unul din cîntăreți este recunoscut de obște ca valoros sau pentru că este mai stăpîn pe textul poetic, prin cîntarea simultană, se nasc interesante efecte eterfonice (17, p. 20—22). Forma arhitectonică este alcătuită din patru-cinci rînduri melodice (ex. 462), constituindu-se în tipuri binare, ternare, cuaternare : ABAB, AABBC_v, ABBC, mai rar ABCD ; ultimele două rînduri

¹ În anul 1923, cînd publica pentru prima dată colecția *maramureșeană*, Bartók presupunea că acest cîntec ar avea o vechime de aproximativ 150 ani.

melodice pot fi înlocuite de refrene, ce conțin un cuvânt cu străvechi rezonanțe : „Iară daina și daina“, „Daina mindră și daina“, „Și iară mindră daina“.

În profilarea *graiului maramureșean* s-a trecut, deseori, cu vederea că aici se perpetuează cîntece propriu-zise ce aparțin celui mai vechi strat al acestei categorii. Este vorba atît de melodiile cu caracter general-transilvănean, cit și de anumite cîntece într-un ritm *rubato*, dar fără o ornamentare bogată, melodii ce pot fi comparate cu semnalele păstorești din zonă. Ele nu se disting prin sistemul de cadențare, cu care sîntem deja familiarizați pînă acum, sau prin numărul rindurilor melodice, sau prin pentatonia anhemitonă în starea a patra (uneori starea întii) ci, mai ales, prin succesiunea în salturi și pregnanța unor sunete (VII, 1, 4, 5, 7) în fraza muzicală și formulele ritmico-melodice, pe care acestea le determină.



(Brediceanu, Tiberiu, 170 melodii populare românești
din Maramureș, București, 1957).

În colecțiile de folclor muzical maramureșan există exemple prin care deducem unele transformări survenite în acest tip de cîntec propriu-zis, de la *parlando-rubato* la *giusto-silabic*. Stilul vechi maramureșean apare, fără a fi caracterizat, și în culegerea lui Bartók (ex. 463), folcloristul care s-a referit în exclusivitate, ca și alți cercetători de altfel, la stilul maramureșan, considerat mai nou. Pe de altă parte, creații cu funcții diverse — cîntec de leagăn, cîntec nupțial, cîntec de seceriș — folosesc un fond melodic comun cu al cîntecului propriu-zis maramureșan, considerat mai nou. Melodii cu ritm și formă asemănătoare se mai găsesc, vehiculînd texte diverse, și în ținuturile învecinate din Sud : zona Chioarului, a Lăpușului, Bistrița-Năsăud. Mai departe, pe un ritm asemănător, se desfășoară cîntecele de leagăn. Iată, deci, două căi pe care presupunem că le-a urmat în evoluția sa tipul *giusto-silabic* al cîntecului propriu-zis maramureșan. „Dacă lucrurile stau într-adevăr astfel, în locul deosebirilor extraordinare dintre cîntecele propriu-zise ale Maramureșului și cele ale altor ținuturi ardelenesti va trebui să vedem doar un mod particular prin care cel dintîi se detașează de celelalte...“ (14, p. 99). Formulele ritmice ale acestui stil, în genuri și interpretări variate, abundă în folclorul românesc ; și, întrucît sînt specifice repertoriului vocal, structura lor este strîns core-

lată cu structura versului. „Limba românească și-a creat, probabil concomitent cu constituirea ritmică a spațiului nostru, un ritm interior, care a făcut-o mai aptă pentru metrica întemeiată pe troheu și iamb”⁴. Raportul de durată dintre cele două valori ale podiei metrice nu este static, uneori existînd faze intermediare, determinate de specificul interpretării.

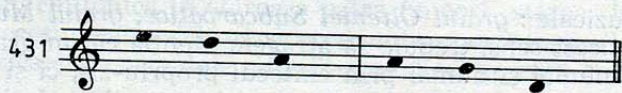
Subdialectul muntenesc (Oltenia, Muntenia propriu-zisă, Dobrogea) confirmă trăsăturile generale ale cîntecului propriu-zis, subliniate în paginile anterioare. În linii mari, fără a opera, deci, delimitări exacte, acest subdialect ar cuprinde partea *nordică* (subcarpatică) și partea *sudică*. Unele zone sînt destul de bine conturate pentru a se putea particulariza ca graiuri muzicale : *graiul Olteniei Subcarpatice*, *graiul Munteniei Subcarpatice*. În acest sens, trebuie să atragem atenția că un grai muzical nu se profilează numai și numai prin cîntecul propriu-zis, ci și prin alte categorii care domină viața folclorică a zonei respective, deci contextul în care se evidențiază anumite caracteristici ale cîntecului propriu-zis. Afirmatia este valabilă și pentru graiurile pe care le-am analizat anterior, unde melodica genului la care ne referim influențează sau preia la rîndul său unele formule proprii altor categorii, ocazionale sau neocasionale, din zona respectivă.

Despre **nordul Munteniei** (Țării Românești sau Valahiei) s-a afirmat că este asemănător, în multe privințe, sudului Transilvaniei. Constatarea se dovedește într-adevăr valabilă și pentru cîntecul propriu-zis, aceasta demonstrînd, o dată în plus, că atît Carpații, cît și Dunărea (*Dobrogea* se integrează organic, atît prin categorii ocazionale — colind, repertorii de primăvară-vară, nupțial, funebru — cît și neocasionale — baladă, doină, cîntec propriu-zis, muzică de dans — la Muntenia) n-au constituit nicicînd piedici pentru unitatea românească, ci din contră. În întreaga existență zbuciumată a poporului român a avut loc nu numai un contact permanent între populații, deci și între creațiile materiale și spirituale proprii ci, deseori, localități întregi s-au „transplantat” dincolo de munți (în special spre partea sudică), pînă astăzi folclorul acestora identificîndu-se mai curînd cu zonele de unde au plecat. Evident, însă, că în asemenea condiții întrepătrunderile au fost mult favorizate, chiar dacă nu se poate vorbi nicicum de o totală uniformizare repertorială.

În **Oltenia Subcarpatică** la mare cînstă sînt în prezent cîntecele vocale de joc ; alături de acestea se perpetuează atît doinele, cît și cîntecele propriu-zise. În interpretarea individuală, și desprinse de manifestarea sincretică a jocului popular, cîntecele vocale de joc se „rubatizează” ușor și, astfel, putem remarca dacă prezintă caracteristici ale cîntecului propriu-zis inițial ; aceasta nu înseamnă că nu întîlnim și *cîntece propriu-zise de sine stătătoare*. În *Mehedinți* (partea de nord-vest), alături de pentatonicul 4, remarcăm pentatonicul 1 (cu picnoul la bază) — mai puțin întîlnit pînă acum în cîntecul propriu-zis ; poeziile prezintă, uneori, un vers tripodic, iar formulele melodice au unele asemănări cu doina lo-

⁴ Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, pag. 129.

cală (ex. 464); sînt frecvente salturile de cvartă și alunecările între sunete, melodica fiind în general silabică, iar mișcarea quasi-giusto. În *Gorj*, unele cîntece se înscriu unei arii mai largi de circulație, avînd o formă de 3—4 rînduri melodice, ritm parlando-rubato, alternanța major-minor, cadențe interioare pe subton, treapta a treia și a cincea; cîntecele *specifice*, însă, au la bază o melodie *prepentatonică*. Abundă apogiaturile, atît anterioare cît și posterioare, cu toate că acest stil melodic are un caracter în general silabic; alunecările de cvartă au mai mult un sens descendent. Se produc uneori deplasări ale unor pasaje sonore la interval de cvintă descendentă (ex. 465):



Ritmul este parlando-rubato sau reprezintă faze intermediare între acesta și giusto-silabic sau ritmul de dans. Strofa muzicală este constituită, de cele mai multe ori, din patru rînduri melodice, cu cezura principală după al doilea și, uneori, cu o cezură secundară după primul rînd melodic; cadențele interioare se realizează pe orice sunet al tetratoniei (*mi, sol, la, si*), subtonul neimpunîndu-se cu aceeași pregnanță ca în alte graiuri. Stilul de interpretare prezintă asemănări cu doina locală și este influențat, în parte, de hăulit; de altfel, în Oltenia Subcarpatică se întâlnește și *cîntecul cu hăulit* în care, de obicei, fiecare rînd melodic (un recitativ aproape recto-tono) este urmat de o formulă melodică (pe silabele „ălăuă”), ce evoluează prin repetarea și alternarea periodică a două-trei sunete.

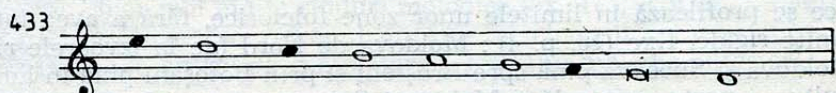
În **Muntenia Subcarpatică** apar structuri sonore ce conferă un anumit specific zonei. Asemănător în această privință cu doina și balada veche locală, cîntecul propriu-zis afirmă de multe ori un mod dorian, în care se resimt prepentatonisme sau pentatonisme, treptele cele mai importante fiind întîia și a cincea, iar a patra și a treia apărînd, uneori, fluctuante (în sens ascendent); este o trăsătură care se evidențiază mai clar în Muscel, dar apare și în celelalte ținuturi subcarpatice muntenesti: Argeș, Dîmbovița, Prahova, Buzău. Instabilitatea unor trepte, menționate mai înainte, determină și unele inflexiuni mixolidice (*fa diez*) și cromatice (*sol diez*). În general, pe lîngă pentatonicul 4, ce se impune mai ales în partea estică (ex. 466, 467), modurile heptacordice sînt mai mult prezente în această zonă, uneori evidențiind un diatonism aproape pur, atît în dorian, dar uneori și în eolian, frigian sau mixolidian; afirmarea acestor moduri diatonice, dar mai obișnuit cu unele trepte mobile, apare corelată cu importanța unor sunete în desfășurarea melodică (finala, subtonul, treapta a cincea, a patra, a treia). Subtonul și alternanța major-minor nu mai dețin hegemonia din alte locuri, aici făcîndu-și loc și alte relații între structurile melodice: de cvartă, de cvintă, disjunctiv sau conjunctiv (ex. 468). Cadențele finale sînt eolice, frigice, prin subton, rareori prin salt.

Înrudirea cu recitativul liric al doinei formează uneori categorii intermediare, așa cum se întâmplă, de pildă, în unele cîntece muscelene (ex. 469) :

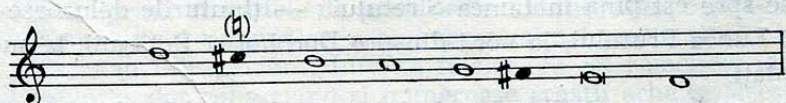


Sistemul ritmic parlando-rubato, caracteristic pentru cîntecul din zonă, este lipsit de accente (pregnante în alte zone) și se asociază unei melodici de factură cantabilă (silabică și melismatică), cu un contur șerpuitor, legat, atît prin trepte alăturate cît și prin apogiaturi și portamente. Forma arhitectonică prezintă frecvent variații de la o perioadă la alta, iar o strofă muzicală are un număr de trei, mai obișnuit patru rînduri melodice ; forma strofei se poate extinde însă și la cinci-șase rînduri melodice.

Partea sudică a Țării Românești (Oltenia și Muntenia Sudică, Dobrogea) se remarcă printr-o mai mare diversitate a structurilor sonore și ritmice. Pe lîngă melodiile cu substrat pentatonic, în care pienii pot fi stabili sau instabili,

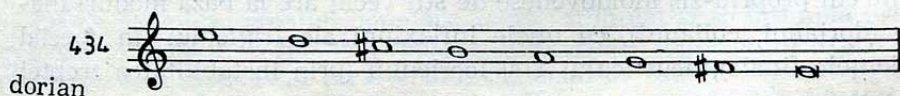


(vezi ex. 470)



(vezi ex. 471)

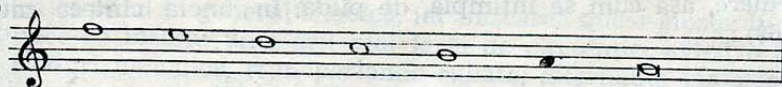
se constată o mare bogăție a structurilor heptacordice, atît diatonice (dorice, mixolidic, frigic, uneori în stare pură) cît și cromatice :



(vezi ex. 472)

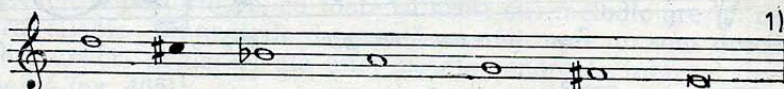
mixolidian

435



cromatic 4¹

(vezi ex. 473)



(vezi ex. 474)

În afară de aspectele semnalate mai sus, unele cîntece prezintă și o instabilitate a treptei a treia, pe lângă o mobilitate mai frecventă a treptelor a patra, a doua, a șasea, a cincea ; apar, deci, moduri sau inflexiuni cromatice. La formulele cadențiale, prin secundă mare sau mică descendentă sau prin subton, se adaugă cea realizată prin terță mare descendentă urmată de repetarea recto-tono a sunetului final. Melodica are același profil descendent, întâlnit în toate zonele, caracterul, în general silabic, fiind presărat pe alocuri cu ornamente. Pe lângă parlando-rubato, apare de multe ori și giusto-silabicul, în unele cîntece aceeași celulă ritmică primară repetîndu-se pe tot parcursul melodiilor (ex. 472). Coexistînd cu baladele, doinele și melodiile de joc, cîntecele propriu-zise din această parte sudică a României se aseamănă cu acestea ca limbaj și contribuie la conturarea specificului întinsei zone dunărene a folclorului nostru.

Subdialectul moldovenesc este, la rîndul lui, unitar în ceea ce privește creația folclorică, deosebiriile dintre zonele pe care le cuprinde nefiind esențiale — așa cum remarcă specialiștii prin cercetările efectuate pe teren. Din analiza materialului, și ținînd seama de condițiile istorico-geografice specifice, Moldova cuprinde, deci, unele subunități „teritoriale“ ce se profilează în limitele unor zone folclorice, fără a avea între ele granițe rigide, fixe (16, p. 4) : Moldova de Nord (de la izvoarele râurilor Moldova și Suceava pînă spre Broșteni și prin Botoșani pînă în lunca Prutului) ; — partea centrală a Moldovei Subcarpatice — la sud de Fălțiceni, pînă spre Tg. Ocna, iar la est pînă în Lunca Siretului ; — la sud de Tg. Ocna pînă la Focșani, cuprinzînd întreg ținutul Vrancei și întinzîndu-se spre est pînă în Lunca Siretului ; — ținuturile deluroase dintre Siret și Lunca Prutului, la nord dinspre Dorohoi și Botoșani, la sud pînă spre Galați.

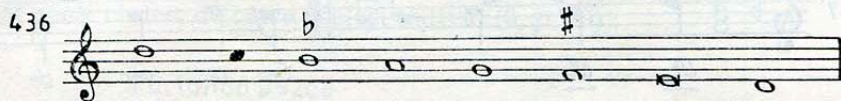
Între acestea, se profilează, prin întreg repertoriul local și prin bogăția vieții folclorice, adevărate „centre de intensitate“ — graiul bucovinean (repertoriu păstoresc, folclor familial, doine, cîntece propriu-zise), graiul vrîncean (repertoriu păstoresc — Miorița, familial, doine, balade, cîntece haiducești).

Cîntecul propriu-zis moldovenesc de stil vechi are la bază moduri diatonice (dorianul, eolianul), cu unele inflexiuni ale frigidului (în special în cadențele finale), acusticului 1 și locricului (prin instabilitatea treptei

¹ După clasificarea folcloristului Gh. Ciobanu.

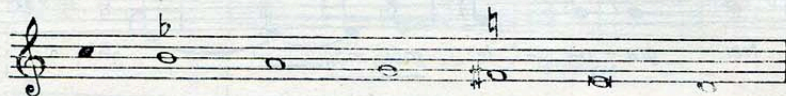
a cincea) — alături de structuri ale pentatonicului patru, ce apar mai ales în forma amplificată, cu pieni mobili. În partea de sud se întâlnesc, ca și în cîmpia Dunării, unele moduri cromatice, specific orientale.

Mai mult decît în alte părți ale țării, în Moldova s-a impus *cadența finală frigidă*, aceasta constituind una din trăsăturile sale fundamentale (ex. 475, 476, 477, 480). Cu prioritate în Moldova de Nord, treapta a cincea apare, destul de des, *instabilă* (în sens descendent), creînd față de finală intervalul de cvintă micșorată :



sau

(vezi ex. 475)



(vezi ex. 476)

Prin cadențele interioare, pe treptele a patra, a cincea și întia, alături de cele pe subton sau treapta a treia și prin instabilitatea treptei a cincea, alternanța major-minor se atenuează, afirmîndu-se, astfel, caracterul aparte al multor melodii, ca *expresie a unui lirism specific moldovenesc* (ex. 475, 476, 477, 479). În construcția melodică se remarcă o *structură motivică*, formula ritmico-melodică identificîndu-se, de regulă, cu emistiul versului; de multe ori, primul motiv al rîndului melodic evoluează prin mers treptat, pentru ca al doilea motiv, în general mai crenelat, să afirme sunetul cadenței interioare. O melodică silabică alternează cu cea melismatică, sistemul ritmic preponderent fiind *parlando-rubato*ul. Strofa muzicală e alcătuită, mai obișnuit, dintr-un număr de *trei rînduri melodice*, cu cezura după primul (ca în Transilvania de sud-est), dar și din patru sau chiar mai multe rînduri melodice (ex. 475, ABCD'). Pentru stilul vechi moldovenesc, refrenul nu este un element caracteristic; atunci cînd apare, are un rol de completare a rîndului melodic anterior.

2. CÎNTECUL PROPRIU-ZIS DE STIL MODERN ȘI NOU

Stilul modern. Denumirile de cîntec „modern” și cîntec „nou” sînt relative; ele cuprind atributele de prim ordin ale inovației, care este permanentă. De-a lungul timpurilor, s-au suprapus mai multe straturi; sau, mai bine zis, s-au întrepătruns. Într-un folclor, ca cel românesc, aflat în continuă evoluție, dar conservînd și numeroase creații arhaice, aceste stiluri coexistă în bună măsură încă, dar în mod diferențiat pe zone și categorii. Cum s-ar putea urmări metamorfoza diferiților parametri ritmici, melodici, arhitectonici etc.? Vom vedea că o analiză atentă a cîntecelor și, atunci cînd este posibil a informațiilor în legătură cu ele, înlesnește conturarea trăsăturilor stilurilor mai recente: *modern* și *nou*.

În „Schiță a unei metode de folclor muzical”, Constantin Brăiloiu afirma că în sinul creației populare „s-au întîmplat și se întîmplă procese organice”: alterarea rapidă a repertoriului arhaic, datorită infiltrării creațiilor urbane, pierderea caracterului dialectal al unor stiluri regionale prin atingerea cu stilul altor regiuni, ivirea unor specimene muzicale hibride, datorită asimilării pripite a muzicii culte. Totodată, el semnalează

existența stilului „modern“, care „este în plină floare azi“ (1931 — n.n.) și produce în fiecare zi specimene mai mult sau mai puțin fericite¹. Constatarea lui Constantin Brăiloiu era pe deplin întemeiată; melodii culese înaintea apariției publicației sale, atestă prezența stilului modern. Un exemplu tipic în această privință, atât din punct de vedere muzical cât și poetic, îl constituie acest cîntec, cules de Kiriac, în anul 1912, din Mușești—Argeș :

437

Of, of. Foa - ie ver - de

trei gra - na - te măi, măi,

Tre - nu - le, n-a - vea - rai par -

te Of, of. Tre - nu - le, n-a.

vea - rai par - te măi, măi,

„Foaie verde trei grante,
Trenule n-avear-ai parte
De spițele de la roate,
C-ai dus pe neica departe
Și n-are cin-să ni-l cate.
Mă-sa-i bătrînă, nu poate,
N-are nici la mînă carte“.

Dacă analizăm, fie și numai sumar, conținutul textului și structura melodiei acestui cîntec, ne dăm seama atât de perioada social-istorică în care se situează, cât și de unele elemente apartate din punct de vedere muzical, în comparație cu stilul vechi.

Pentru a înțelege cum a apărut stilul modern, este necesar să scoatem în evidență unii factori care au contribuit și contribuie la evoluția muzicii populare (8, p. 25—63); primii doi factori sînt de ordin intern (în interiorul unui grai), ceilalți trei sînt externi :

variația, contaminarea, întrepătrunderea diferitelor graiuri zonale, contactul cu creația muzicală savantă, contactul cu muzica altor popoare.

¹ Brăiloiu, Constantin, *Schiță a unei metode de folclor muzical*, extras din revista *Boabe de grîu*, An II, nr. 4, București, Editura Societății Compozitorilor Români, 1931, pag. 4—5.

Variația se produce în mod diferențiat de la o categorie folclorică la alta. Cîntecele ceremoniale au o mai mare stabilitate, deci, schimbările structurale sînt mai mici și mai lente, iar categoriile neocasionale suferă variații mai însemnate și mai rapide, în repertoriul acestora din urmă, și în special al cîntecelor propriu-zise, pot pătrunde, prin defuncționalizare, melodii din genurile neocasionale. Variațiile nu diferă numai de la un gen la altul, ci și de la un interpret la altul și, mai ales în cazul interpretelor talentați, schimbări însemnate se produc și între două interpretări a aceluiași cîntec, de către același individ (8, p. 49) :

Parlando ♩=208

438

Ai, Frun-ză ver-de lemn us -

cat mări nă Frun-ză ver-de

(Bartók, Béla, *Scrieri mărunte...* pag. 38,
inf. Zaharia Chisa, Fintînița — Bistrița Năsăud, 1916).

Variația este nu numai întîmplătoare, intuitivă, ci, uneori, este și conștientă. Ea se întrepătrunde cu celălalt factor de ordin intern — *contaminarea*, ce este înlesnită de înrudirea dintre anumite pasaje melodice, cît și de relația laxă dintre conținutul textului și melodie.

Contaminarea constă din înlocuirea unei părți din melodie sau din atașarea la o piesă a unuia sau mai multor pasaje noi ; există și motive melodice „călătoare“, ce se atașează mai ales la începutul sau sfîrșitul pieselor.

Întrepătrunderea diferitelor graiuri zonale s-a realizat dintotdeauna, prin legăturile permanente dintre locuitorii ținuturilor locuite de români. În vremurile mai vechi, melodiile au circulat datorită transumanței, refugierilor ; unitatea dialectală s-a menținut și în perioada așa-ziselor „economii închise“ medievale, chiar dacă atunci s-au produs și diferențieri stilistice zonale. Epocile ulterioare, caracterizate prin deschideri economico-sociale din ce în ce mai mari, au favorizat, treptat, și circulația mai intensă a bunurilor culturale, a muzicii populare ; pe lingă lăutari, au intervenit tiparul, școala, armata, iar mai aproape de noi au apărut diversele mijloace ale mass-mediei.

Atunci cînd reușesc să pătrundă în alte zone, melodiile sînt supuse unor transformări mai mari sau mai mici (se „bănățenizează“, se „oltenizează“ etc.), în funcție de gradul de asemănare cu graiurile respective. Ele nu suferă aceleași modificări la care sînt supuse piesele de origine *cultă* sau *străină*. Acestea trebuie să se adapteze, în primul rînd, tiparelor metrice ale cîntecului românesc. Există însă o serie de melodii și motive melodice cu o circulație foarte întinsă, fiind întîlnită la șase sau chiar opt popoare diferite¹. Contactul între folclorul diferitelor popoare determină „o imensă, complexă, nemaiauzită bogăție de melodii și de tipuri melodice“².

Prin intermediul lăutarilor, au putut pătrunde, pe alocuri, în cîntecul țărănesc din Muntenia și Moldova unele moduri cromatice de tip oriental, pentru ca apoi tot prin ei să fie vehiculate romanțele și cîntecele în „stil popular“, marșurile și cîntecele patriotice. Unele romanțe au fost pur și simplu *integrate* cîntecului popular (romanța țărănească), iar altele circulă în mediul rural într-un stil apropiat de cel original.

Procesul lent al suprapunerii, peste vechiul stil, a elementelor stilului „modern“ începe pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, cînd se infiripează contactul cu unele creații culte de tip occidental, pentru ca în primele decenii ale secolului al XX-lea să se contureze trăsăturile stilului la care ne referim. Originea acestuia a fost localizată de către specialiști (8, p. 11) în Muntenia Subcarpatică, extinzîndu-se inițial în Transilvania Sudică și în părțile Moldovei; el apare, deci „ca o sinteză rezultată din topirea laolaltă a stilurilor: muntean, moldovean și sud-ardelean“ (8, p. 62).

Care sînt trăsăturile generale ale stilului modern?

a) Manifestîndu-se în cadrul vechilor subdialecte, le îmbogățește repertoriul cu noi creații, cu o mai mare putere de răspîndire, datorită accesibilității lor, explicabilă din punct de vedere structural-muzical.

b) Înnoirile în structura muzicală care au, după cum am spus, aceleași cauze în general, nu înseamnă o uniformizare a repertoriului local; asemănările dintre cîntecele moderne din diferite regiuni sînt firești; unitatea dialectului daco-român este demonstrată — existau creații care se asemanau și în vechiul strat.

Este adevărat că într-o anumită perioadă să fie acceptat, deci să se potrivească gustului oamenilor aparținînd unui anumit grai, creații dintr-alt grai: de exemplu, graiul bănățean pentru Transilvania, sau cel nord-oltenesc pentru Muntenia etc.; dar este vorba, în primul rînd, de o acceptare, nu de o influențare totală.

c) În unele cazuri, se schimbă funcția unor cîntece ocazionale (de șezătoare, de nuntă etc.) și se îmbogățește repertoriul de cîntece propriu-zise; sau, alăturîndu-se texte unor melodii de dans, se formează, de asemenea, cîntece vocale; acest fenomen este destul de răspîndit astăzi, avîndu-și rădăcinile în caracterul sincretic al folclorului, dar încadrîndu-se în procesul de simplificare a mijloacelor de expresie.

d) Din punct de vedere literar, temele vechi, cum ar fi dorul, dragostea se mențin:

„Bate vîntul din Ardeal,
Dorul mîndrii vine val.

¹ Breazul, George, *Patrium Carmen*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1941.

² Bartók, Béla, *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1955, pag. 95 (8, p. 33).

*Bate vîntul, iarba crește,
Dorul mîndrii mă topește“.*

Alte teme sînt de sărăcie, revoltă, cătănie :

*„Nu mai este om pe lume
Să fie scîrbit ca mine
Ca să nu priceapă nime“.*

sau

*„Cine-a făcut cătănia
Să-l mănînce sărăcia“.*

sau tema „copilului străin“ :

*„Și-am zis verde lin pelin
Vai de copilul străin,
Că muncește la stăpîn“.*

e) Trăsăturile muzicale evoluează astfel :

— Spre deosebire de stratul vechi, predomină scările heptacordice, atît diatonice (în primul rînd) cît și cele cromatice¹, alături de eolian, se impune ionianul. Cele mai răspîndite moduri sînt eolicul și mixolidicul.

Se întîlnesc și scări cu un număr mai redus de sunete, scările pentatonice apar numai amplificate cu pîeni.

În moduri, treapta a șaptea este de multe ori mobilă, tinzînd să devină, sub influența acompaniamentului lăutăresc, sensibilă (ex. 481). În al doilea rînd melodic al acestui cîntec, dacă primul *do diez* se poate interpreta ca broderie, al doilea, notat și cu săgeată coborîtoare, indică tocmai această tendință către un centru tonal.

În structura melodiei, saltul de octavă se întîlnește deseori, în comparație cu cîntecul vechi. Din însiruirea terțelor, nu rareori sînt cazurile cînd apar formule melodice arpegiate, ca în exemplul citat. Dar se păstrează și, uneori, chiar iese mai clar în evidență, o trăsătură a cîntecului vechi, derivată din substratul pentatonic al multor melodii — structuri modale majore, ale căror formule cadențiale finale sînt minore (ex. 482).

Ambitusul se lărgeste, poate să depășească octava, ajungînd pînă la decimă și chiar mai mult, iar melodica preferă, de multe ori, registrul acut.

Caracterul melodiei tinde să devină, din ce în ce mai mult, silabic ; melismele sînt scuturate treptat (așa cum se poate constata din toate exemplele date).

Una din trăsăturile distincte ale cîntecului modern este lărgirea arcui melodic pe plan orizontal ; rîndul melodic depășește frecvent tiparul tradițional octosilabic. Această dezvoltare a arcui melodic nu este egală. Rîndului melodic i se adaugă sunete corespunzînd unor interjecții, refrene de completare, refrene propriu-zise (*of, of ; mîi, mîi ; mîi Leano, mîndra mea* etc.).

După cum se poate constata (ex. 482), aceste elemente noi de versificație apar fie la sfîrșitul, fie la începutul rîndului melodic. Arcul melodic poate fi extins astfel de la nouă la treisprezece silabe, cu toate că versul propriu-zis își păstrează structura tradițională.

¹ Vezi Ciobanu, Gheorghe, *Modurile cromatice în muzica populară românească*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, București, Editura Muzicală, pag. 74—82.

Transformări pronunțate au loc și din punct de vedere *ritmic*. În general, există o tendință către măsurare, către simetrie. Aceasta înseamnă că, pe lângă sistemul parlando-rubato, ce era preferat de stilul vechi, se impune din ce în ce mai mult giusto-silabicul, iar unele cîntece pot fi încadrate în măsuri constante.

Sistemul mensural (apusean) își face apariția prin transformarea duratei care caracterizau sistemele tradiționale : de exemplu, cele două unități de bază ale sistemelor giusto-silabic și parlando-rubato, aflate între ele într-un raport de 1/2 sau 2/1 și erau indivizibile — $\text{♩} \text{♩}$ — se pot transforma astfel $\text{♩} \text{♩}$ sau $\text{♩} \text{♩}$ sau, prin diminuare $\text{♩} \text{♩}$;

dispare și caracterul lor individual. Celula metrică $\text{♩} \text{♩}$ poate deriva și prin transformarea piricului.

Prin apariția simetriei, adică în cazul de față al periodicității accentelor pe sunete, se poate obține un astfel de ritm :

Vlad — Maramureș

439

Co - dru - le cu frun - za - n - chis

Co - dru - le cu frun - za - n - chis

Am vi - sat azi - noap - te - un vis

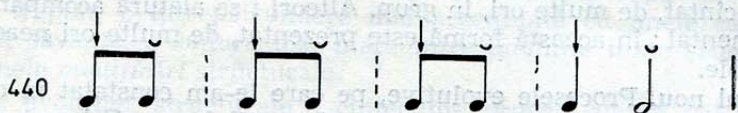
Am vi - sat azi - noap - te - un vis

Alternanța iambulului cu troheul era o caracteristică îndeosebi a cîntecului propriu-zis din graiul maramureșan, dar abundă și în alte categorii din toată țara ; antispăstul inițial este arhetipul ritmului punctat de mai sus. În alte cîntece, din același grai maramureșan, chiar dacă nu se transformă duratele, melodia aparține straturii modern sau chiar nou, prin alte trăsături, remarcate anterior, cît și prin text (ex. 483).

Din punct de vedere ritmic, unul din cele mai importante procese este împrumutarea ritmului de dans de către cîntece propriu-zise vechi și chiar, așa cum am amintit, adoptarea unor melodii de dans, care se transformă, prin simbioza cu versul, în cîntece vocale. Pentru unele graiuri, cum ar fi cel nord-oltenesc, aceasta devine o trăsătură de bază.

Ritmul cîntecelor propriu-zise începe să se modifice, în special, prin atașarea refrenelor de sprijin, fenomen caracteristic în faza trecerii spre stilul modern și nou ; intervin divizarea, intercalarea și repetarea ce afec-

tează mai întâi formulele de cadență (19, p. 145). De la o schemă ritmică inițială de 8 unități,



prin atașarea refrenului și divizare, va rezulta :



Ritmul refrenelor propriu-zise este constituit după principii cunoscute din alte genuri (melodii de joc, cîntece de copii). „Variabilitatea metricii refrenelor nu dezechilibrează unitatea ritmică și metrică muzicală a strofei, deoarece, în formele bine cristalizate, durata globală a fiecărui refren corespunde uneia din formulele constituite pe măsura versului obișnuit și care, în majoritatea cazurilor, este prezentă în strofă“.

Din punct de vedere al *formei*, în afara lărgirii arcului melodic, despre care am mai vorbit, pot avea loc amplificări ale strofelor melodice. Acestea pot fi *interioare* și *exterioare* (20, p. 114). În cazul amplificării interioare, modificările se produc înainte de apariția cadenței finale, prin amplificarea interioară a unor rînduri melodice și unele repetări cu rol structurator. Amplificarea exterioară apare prin fragmente melodice de dimensiunea unuia sau a două rînduri melodice, la sfîrșitul unei strofe bine conturate, atît modal cît și arhitectonic. Pentru evoluția cîntecului propriu-zis, mai importante sînt amplificările interioare (20, p. 116),



care marchează o tendință de cristalizare în forme simetrice complexe. În acest fel, ele prezintă o anumită apropiere cu melodiile de joc și se asociază celorlalte aspecte ale profilării stilurilor modern și nou.

„În fazele evolutive ale cîntecului propriu-zis, refrenul este un element ce se asociază, aproape fără excepție, fenomenului de amplificare“ (20, p. 122). Cînd completează rîndul melodic, el subliniază cezurile ; poate apărea la începutul, la încheierea rîndului melodic sau în ambele locuri ; față de țările sud-dunărene, în folclorul nostru refrenul, de obicei, nu se așază în interiorul rîndului melodic.

Sub influența muzicii lăutărești, orășenești, a jocurilor, pot apărea melodii noi, avînd cuplet și refren, apropiindu-se de unele forme ale muzicii profesionale (ex. 484).

f) Datorită transformărilor din structura sa, prin *interpretare*, cîntecul propriu-zis, „modern“ devine mai dinamic, mai robust, mai viguros. El este cîntat, de multe ori, în grup. Alteori i se alătură acompaniamentul instrumental; în această formă este prezentat, de multe ori neadecvat, în spectacole.

Stilul nou. Procesele evolutive, pe care le-am constatat în cazul cîntecului propriu-zis modern, continuă și în stilul nou. Cel mai recent stil al cîntecului nostru popular a apărut spre sfîrșitul deceniului al cincilea al secolului XX, coincizînd și fiind determinat, în bună măsură, de marile prefaceri economico-sociale și culturale din Epoca Socialistă a patriei noastre. În cadrul unui conținut general uman, grefat pe fondul tradițional al culturii populare românești, cîntecul exprimă și o *tematică nouă*, în concordanță cu menirea sa dintotdeauna, de „fapt social prin excelență“.

Cîntecul de stil nou nu se confundă cu folclorul contemporan (13, p. 134), care înglobează atît toate categoriile funcțional-structurale cît și toate straturile ce coexistă încă în cultura noastră populară.

Pentru conturarea trăsăturilor noului stil al cîntecului propriu-zis, trebuie să ținem seama de trei aspecte :

- exprimarea unei tematici noi prin melodii vechi ;
- exprimarea unei tematici generale prin melodii cu atribute stilistice și structurale moderne și noi ;
- exprimarea unei tematici noi prin melodii cu atribute stilistice moderne și noi.

În acest sens, trebuie făcute unele delimitări între noțiunile de cîntec nou (care însumează toate cele trei aspecte), cîntec de stil nou (care înglobează al doilea și al treilea aspect), cîntec de viață nouă (în care se includ primul, al treilea și, parțial, al doilea aspect). Aceste delimitări nu pot fi nici de această dată precise, întrucît există o unitate stilistică generală a tuturor straturilor, că textele se prezintă, de asemenea, unitar în trăsăturile structurale de bază. În plus, melodiile vechi suferă și unele transformări atunci cînd sînt adaptate la texte noi ; noul stil se caracterizează tocmai prin dependența unor melodii de anumite texte și invers.

Apariția și dezvoltarea stilului nou și a cîntecului de viață nouă au fost condiționate de o serie de factori, ce au contribuit la formarea conștiinței înaintate a oamenilor despre lume și viață : dezvoltarea economică și progresul general al tuturor localităților țării ; o intensă circulație a bunurilor spirituale și cultural-artistice ; răspîndirea generală a mijloacelor mass-mediei ; dezvoltarea școlii și a tuturor instituțiilor culturale ; stimularea prin festivaluri și concursuri a valorilor artistice populare, culminînd cu inițiativa relativ recentă a grandiosului festival al muncii și creației „Cîntarea României“.

În evoluția cîntecului de viață nouă, se pot distinge două etape : în prima etapă, ce succede imediat actului de la 23 August 1944, creația populară nouă era condiționată de evenimente revoluționare concrete (lupta de eliberare națională, războiul antihitlerist, proclamarea Republicii — ex. 485, 486), în a doua etapă sînt reluate și dezvoltate unele teme generale, permanente ale vieții actuale : dragostea de patrie și popor, noua atitudine față de muncă, lupta pentru pace. În prezent s-a conturat o nouă etapă, caracterizată prin reflectarea în cîntec a unirii tuturor energiilor creatoare de bunuri materiale și spirituale, pe fondul marilor tradiții ale poporului nostru, în cadrul Festivalului național „Cîntarea României“.

Cîntecul propriu-zis de stil nou prezintă ca trăsături generale : o mare *accesibilitate*, o *circulație largă*, depășind granițele graiurilor zonale și chiar ale subdialectelor, un *caracter eterogen*, întrucît selecția valorică se realizează treptat, o întrepătrundere mai accentuată cu unele categorii ale creației savante, o *sudură* mai mare între anumite texte și anumite melodii, unele *modificări* structurale.

Stadiul evoluției structurale a cîntecului propriu-zis de stil nou se prezintă astfel :

— apariția sporadică a unor elemente noi în versul popular — strofa, rima încrucișată, heterometria (ex. 487) ;

— precizarea mai clară a unui centru modal (ex. 488) ; evoluție către structuri cu caracter major, eliminarea, pe alocuri, a cadenței frigice și instabilității, în sens descendent, a unor sunete ;

— o mai mare claritate și pregnanță a liricii melodice, scuturarea ornamentelor ; adaptarea textelor la unele melodii din stilul modern (ex. 489) ;

— tendința către formule ritmice unitare, încadrabile în măsuri, preferința pentru ritmul de joc (ex. 488) ; crearea unor contraste ritmice în cadrul strofei melodice ;

— o formă arhitectonică mai clar conturată ; transformarea frecventă a ultimului rînd melodic în refren ; adaptarea la versul octosilabic a melodiei din alte categorii vocale și instrumentale (hăulit, semnale instrumentale).

Datorită largei sale accesibilități, propagarea acestei creații trebuie privită cu mult interes astăzi. Se impune, în același timp, și un proces conștient de respectare a filonului celor mai valoroase tradiții ale cîntecului nostru popular, adaptate noilor condiții de viață. Cunoașterea și înțelegerea legilor intime de organizare a folclorului muzical oferă posibilitatea îndrumării celor mai variate tendințe care au apărut, către îmbogățirea fondului nostru muzical, către o permanență a spiritualității românești.

Bibliografie

1. Alexandru, Tiberiu, *Muzica populară românească*, București, Editura Muzicală, 1975.
2. Amzulescu, Alexandru, *Observații introductive la cercetarea cîntecului propriu-zis*, Revista de etnografie și folclor, București, Tom. 11, nr. 2, 1966.
3. Bartók, Béla, *Scrieri mărunte despre muzica populară românească*, (adunate și traduse de C. Brăiloiu), București, 1937.
4. Brediceanu, Tiberiu, *Melodii populare românești din Banat*, București, Editura Muzicală, 1972.
5. Carp, Paula, Amzulescu, Al., *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Editura Muzicală, 1964.
6. Cernea, Eugenia, *Folclor muzical românesc din Sălaj*, 1972.
7. Cernea, Eugenia, Niculescu, Vasile, Brădulescu, Monica, *Cîntece și strigături populare noi*, București, Editura Muzicală, 1966.
8. Ciobanu, Gheorghe, *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. II, București, Editura Muzicală, 1979.
9. Ciobanu, Gheorghe, *Cîntecul nou în creația populară*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. II, București, Editura Muzicală, 1979.

10. Cocișiu, Ilarion, *Despre emisiunea vocală a cîntăreților ardeleni*, Studii muzicologice, București, Uniunea Compozitorilor, 1956, pag. 3—20.
11. Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967.
12. Comișel, Emilia, *Contribuție la cunoașterea formei arhitectonice a muzicii populare, Melodii cu refren: cîntecul propriu-zis*, Studii de muzicologie, vol. VI, București, Editura Muzicală, 1970, pag. 137—174.
13. Dinu, Vasile, *Tradiție și inovație în procesul genezei și evoluției cîntecului propriu-zis*, Cercetări de muzicologie, București, Conservatorul „C. Porumbescu”, 1971, pag. 127—137.
14. Mîrza, Traian, *Observații privind geneza cîntecului propriu-zis*, *Lucrări de muzicologie*, vol. IV, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima”, 1968, pag. 87—105.
15. Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*, București, Editura Muzicală, 1974.
16. Nicolescu, Vasile, Prichici, Constantin, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, București, Editura Muzicală, 1963.
17. Oprea, Gheorghe, *Valori perene ale culturii muzicale în comuna Bogdan Vodă*, *Revista „Muzica”*, nr. 9, 1980.
18. Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
19. Szenik, Ileana, *Structura ritmică în cîntecul propriu-zis de stil modern și nou*, *Lucrări de muzicologie*, vol. VI, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima”, 1970.
20. Szenik, Ileana, *Amplificarea strofei melodice în unele tipuri ale cîntecului propriu-zis*, *Lucrări de muzicologie*, vol. III, Cluj-Napoca, Conservatorul „Gh. Dima”, 1967.
21. Zamfir, Constantin, Dosios, Victoria, Moldoveanu-Nestor, Elisabeta, *132 cîntece și jocuri din Năsăud*, București, Editura Muzicală, 1958.

CÎND ERAM ÎN VREMEA MEA

Cerbăl — Hunedoara

Quasi giusto ♩ = 78

443

Cînd e - ram în vre - mea mea, mă, —

Cînd e - ram în vre - mea mea, — mă, —

Cînd e - ram în vre - mea mea, — mă, —

Cînd eram, în vremea mea,
 Pîine albă nu-mi plăcea,
 Ci-om frumos îmi trebuia
 Și-am ajuns, prădat de mine,
 Că cel urît prinde bine.

(Comișel, Emilia, *Antologie folclorică
 din Ținutul Pădurenilor — Hunedoara*,
 Ed. Muzicală, București, 1964, pag. 105).

BANII NU SE FAC AȘA

Cerișor — Hunedoara

Parlando rubato ♩ = 206

444

Ba - nii nu se fac a - așa, mă,

Ba - nu nu se fac a - așa, mă,

A sta-n cîr - ciumă și-a bea, mă,

Ba - nii, ba - nii.

Banii nu se fac așa,
 A sta-n cîrciumă și-a bea.
 Banii se fac la pădure
 Din firez și din secure.
 Plouă, ninge, viscolește
 El taie și grămădește.
 Vai, sărmanul stînjinarul !
 Ce amar cîștigă banul !

(Comișel, Emilia, *Antologie folclorică
 din Ținutul Pădurenilor — Hunedoara*,
 Ed. Muzicală, București, 1964, pag. 126).

CINE M-A DAT DORULUI

Rîu — Bărbat — Hațeg

Poco rubato (♩ = 94)

445

The musical score is written on three staves in G major (one sharp). The tempo is 'Poco rubato' with a quarter note equal to 94 beats. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The lyrics are written below the notes, with some words underlined.

Păi — Ci - ne m-o dă - do - ru - lui, mă,

Ci - ne m-o dă - do - ru - lui, mă, Păi

Ș-a la la la — trai lai — la, — mă.

Cine m-a dat dorului
Tra la la lai, trai lai la,
Aibă casa cucului
Și hodina cintului.
Că nici cucu' n-are casă,
Nici vîntul țară aleasă.

(Gheorghe, Ciobanu și Nicolescu D. Vasile,
200 cîntece și doine, Ed. Muzicală,
București, 1962, pag. 153, ex. 155).

PE POTECU DE LA STÎNĂ

Săliște — Sibiu

Rubato ♩ = 132

446

The musical score is written on three staves in G major (one sharp). The tempo is 'Rubato' with a quarter note equal to 132 beats. The melody includes a triplet of eighth notes. The lyrics are written below the notes, with some words underlined.

Pe po - te - cu — de la — stî - nă, Lea - nu,

Poa - te creș - te iăr - bă bu - nă,

Poa - te — creș - te — iăr - bă bu - nă

1. Pe potecu' de la stî-nă, Leano,
Poate crește iarbă bună
2. Căci n-are cine-o-nfîrți
Că ciobanii nu-s aci

3. Că s-au dus și nu mai vin
Pin' la Sfințu' Constantin.

(Oprea, Gheorghe, 100 mledii populare,
Conservatorul „C. Porumbescu”,
București, 1980, pag. 41, ex. 45)

CODRULE, BĂTUT DE VÎNT !

Rucăr — Făgăraș

447 Rubato

Co - dru - le bă - tăt de vînt,
Co - dru - le bă - tăt de vînt,
Pre - fa - ce - te-ai în mor - mînt,
Pre - fa - ce - te-ai în mor - mînt.

Codrule bătut de vînt
Prefacete-ai în mormînt !
Tu inimă, tu nebună
Da mai fă-ți și voie bună,
Că rea ai fost destulă.
C-o mai fost fripte ca tine
Și necăjite ca mine
Și nu le-a mai știut nime.
Dar tu de-ai avea ceva
Plîngi de te știe lumea.

(Cîte doruri sînt pe lume — Casa Creației
Populare Brașov, 1969, pag. 237).

MĂRIE, MĂRIE

Sasca Montană — Banat

448

Mă-ri-e, Mă-ri-e spu-ne-mi, nei-chii, mi-e,
 Ce frun-ză se ba-te Cînd vîn-tul nu ba-te?
 Ce frun-ză se ba-te Cînd vîn-tul nu ba-te?

— Mărie, Mărie
 Spune-mi, neichii, mie
 Ce frunză se bate
 Cînd vîntul nu bate?
 — Neicută, neicută,
 Tinerea sălcuță,
 Frunza plopului,
 Aia-mi se bate
 Cînd vîntu nu bate.

— Mărie, Mărie,
 Spune-mi, neichii, mie,
 Ce floare-i în floare
 Noaptea pe răcoare?
 — Neiculă, neiculă,
 Tinerea sălcuță,
 Floarea crinului,
 Spicul griului,
 Aia-nfloare-n floare,
 Noaptea pe răcoare.

(Brediceanu, Tiberiu, Melodii populare
 românești din Banat, Ed. Muzicală,
 București, 1972, pag. 256).

EU MĂ DUC, CODRUL RĂMÎNE

Biniș — Reșița

Rubato

449

Jeu mă duc, co — dru ră-mî-ne,
 Jeu mă duc, co — dru ră-mî-ne,
 Pi-că frun — ză du-șă mi-ne,
 Jeu mă duc, mă duc,

Fi — că frun — za — du — pă mi — re, —
 Țeu — mă — duc, — mă duc.

Ieu mă duc, codru rămîne,
Pică frunza după mine.

Ieu mă duc, mă duc,

Că domnii s-or înmu

Nu e modru¹ de trăit :

Vine judele cu caru'

Iti ia tot, si-ți lasă-amaru' ;

Îți ia vaca din ogradă

Si vițălu' din poiată,

Iti ia caii si cocia²

Si îți lasă sărăcia.

(Ciobanu, Gheorghe și Nicolescu D. Vasile,
200 cîntece și doine, Ed. Muzicală,
București, 1962, pag. 144).

BADEA ARĂ CU PLUGU'

Rudăria — Bozovici — Banat

Rubato

450

Bă-dea — a — ră cu plu-gu, măi,

Mîn-dra — mer-ge cu prînz-u, măi —

ie, le, le, le, — lè, le, le, — le Ge-si a — dus, mîn-

dre, de prînz? măi — ie, lè, le, — le, le, le, le, le.

Badea ară cu plugu',

Mîndra merge cu prînzul

ie, le, le, le, le, măi.

— Ce-ai adus mîndro de prînz ?

ie, le, le, le, le,

¹ *Modru* — chip.

² *Cocia* — căruța trasă de cai.

— Cocoșele-n
 blidorele,
 Vinușeli-n păhărele.
 — Pune mindro să prinzim!
 — N-am venit ca să prinzim,
 Ci-am venit să-ți povestesc
 Că cu soacra rău trăiesc
 Ies afară,
 ca și-o pară;
 Intru-n casă,
 minioasă
 Și strigă că nu-s frumoasă.
 N-ai văzut tu, bade, bine
 Că nu-s frumoasă ca tine?

(Ciobanu, Gheorghe și Nicolescu, D. Vasile,
 200 cîntece și doine, Ed. Muzicală,
 București, 1962, pag. 140).

ZISEI, NEICO, CĂTRE TINE

Tomești — Banat

451

Zi - sei - nei - co, că - tră ti - ne, A - no, lu - go -

ja - no, Bu - ie, ba - de și sco - bi - ri

La mîn - dru - ța cu co - co - ri, A - no, lu - go - ja - no.

Zisei, neico, către tine

Rf.:

Ano, Lugoiano,

Buie¹ bade și scobori

La mîndruța cu cocori

Ano, lugoiano.

Să ții zile pentru mine,

Să mă dai în sat cu tine.

Maico, zile nu ținuse

Și departe mă dăduși,

Peste-un deal cu spinii tari

Maico, să nu mă mai ai,

Peste-un deal cu spinii verzi,

Maico, să nu mă mai vezi.

¹ Buie = coboară.

Crești pădure și te-ndeasă,
 Numai loc de cale-mi lasă,
 Să vină maica la mine
 Să vadă, trăiesc eu bine?
 Maica se-luă și venea,
 Ședea jos și hodinea;
 Mica, carte că scria
 Și la mine-o trimitea
 Pe doi pui de rîndunea
 Să mă duc eu pîn' la ea.
 Și i-o trimisei 'napoi
 Pă doi puișori de cuc,
 Că eu nu pot să mă duc;
 C-am picat la o grea casă,
 Cum pică finu' la coasă
 Și am picat la greu loc
 Cum pică lemnul de foc.

(Brediceanu, Tiberiu, *Melodii populare românești din Banat*, Ed. Muzicală, București, 1972, pag. 148).

'NALTĂ-I MÎNDRA ȘI SUBȚIRE

Soceni — Reșița

Poco rubato (♩ = 100)

452

Hal' - tă-i mîn - dra și sub - ți - re,
 Hal' - tă-i mîn - dra și sub - ți - re,
 Hal' - tă-i mîn - dra și sub - ți - re,
 Pră - gă la - șă la lu - bi - re.

'Naltă-i mîndra și subțire,
 Drăgălașă la iubire;
 'Naltă-i mîndra ca secara,
 Frumoasă ca primăvara.
 Genile, sprincenile,
 Stau chiță ca florile.
 Fața ei, vărsat în sînge,
 Cînd o vād, inima-m frînge.

(Ciobanu, Gheorghe și Nicolescu D. Vasile,
 200 cîntece și doine, Ed. Muzicală,
 București, 1962, pag. 146).

HAI SĂ MEREM CÎTĂ CASA

Delani — Bihor

Parlando rubato (♩ = 192)

453

The musical score consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody with eighth and sixteenth notes, including triplet markings. The lyrics 'Hai, să me-rem ci — lă ca-să, —' are written below the first staff. The second staff continues the melody with a long note and a slur. The third staff has lyrics 'ci — lă ca-să că — și ba-de' and includes triplet markings. The fourth staff concludes the phrase with 'nain — te mar-să. —' and also features triplet markings.

Hai, să me-rem ci — lă ca-să, —

Hai, — să me-rem, —

ci — lă ca-să că — și ba-de'

nain — te mar-să. —

Hai să merem cîtă casă
Că și bade'nainte marșă.
Hăi să zicem că merem
Că cale departe-avem,
Calea-i lungă și departe
La mîndra nu poți străbate;
Că cine s-o priceput
Noapte bun-o zis demult.
Pă cale dă șezătoare
Poate crește iarba mare,
De cîte-a mele picioare
Ba de cîte-a mele, nu,
Că iară mă duc amu;
Ba de cîte-a mele, ba,
Că iară mărg luni sara.

(Mîrza, Traian, Folclor muzical din Bihor,
Ed. Muzicală, București, 1974, pag. 264).

MĂ SUII SUS LA DUMBRAVĂ

Cheresig — Bihor

♩ = 48

454

The musical score consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody with eighth and sixteenth notes. The lyrics 'Mă su — ii sus la dum —' are written below the first staff. The second staff continues the melody with triplet markings. The lyrics 'bra — vă, va — zu — i sta — va' are written below the second staff.

Mă su — ii sus la dum —

bra — vă, va — zu — i sta — va

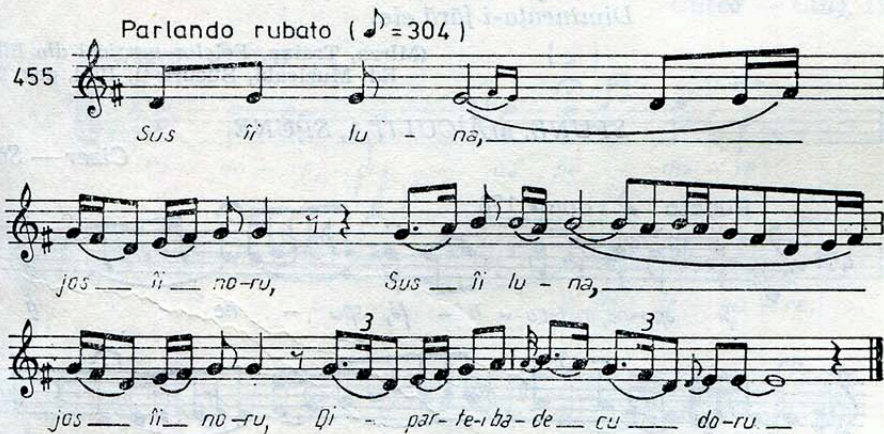


Mă suii sus la dîmbravă,
 Văzui stava pascănd iarbă;
 Soare mîndru răsărînd,
 Stăvarii-n botă dormind.
 Io-ncepui a fluiera,
 Stava s-apuc-a-înșira;
 Dă drumul cîtă jula.
 Mă dădui între jula
 Și dădui stava pă bani,
 Pă friuri și pă crăpestre,
 Luai cîrpe la neveste.

(Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*,
 Ed. Muzicală, București, 1974, pag. 267).

SUS ÎI LUNA, JOS ÎI NORU

Valea Crișului — Bihor



Sus îi luna, jos îi noru
 Diparte-i bade' cu doru'.

(Mîrza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*,
 Ed. Muzicală, București, 1974, pag. 264).

FATA CARE-ȘI LASĂ SATU'

Cheresig — Bihor

Parlando rubato (♩ = 240)

456

fa - ta ca - re-și la - să sa - tu,

fa - ta ca - re-și la - să sa - tu,

Tran - da - fi - ru - le,

lea - gă-nă - te, do - ru - le.

Fata care-și lasă satul
Trandafirule,
Leagănă-te dorule,
Mince-o jele și bănatu'.
Așa-i mama cu fetile,
Ca și ceru cu stelile.
Ceru-i plin sara cu stele,
Dimineața-i fără ele.

(Mirza, Traian, Folclor muzical din Bihor,
Ed. Muzicală, București, 1974, pag. 289).

SPUNE, MĂICUȚĂ, SPUNE

Cizer — Sălaj

Rubato ♩ = aprox 176

457

și spu-ne, măi-cu - li - fă, spu - ne

De ce n-am no - roc pe lu - me? și

Eu ți-am spus și ți-oi mai spu ne,



Spune, măicuță, spune
De ce n-am noroc pe lume ?
— Eu ți-am spus și ți-oi mai spune,
Că tu n-ai noroc pe lume
C-ai trecut peste-un pirău,
Ți-o căzut norocu-n el ;
Și trecut-ai peste-o baltă,
Ți-o căzut norocu-n apă ;
Și-ai trecut peste-o vîlcea,
Ți-o căzut tihneala-n ea.
Cîtă lume-i partea mea,
Ard-o focu cît o vrea !
Cîtă lume-i pîntru mine,
Ard-o focu pînă mîine !

(Cernea, Eugenia, Folclor muzical
din Sălaș, 1972, pag. 27).

PĂDURE, DRAGĂ PĂDURE

Cutea — Cluj, 1976



Pădure, dragă pădure
 Netăiată de secure ;
 Hei, na na na na na na na
 na na na na na na na na.
 Du-te dor cu dorurile
 Pe la toate plugurile.

(Oprea Gheorghe, 100 melodii populare,
 Conservatorul „C. Porumbescu”,
 București, 1980, pag. 39).

CÎND ERAM ÎN VREMEA MEA

Leșu — Năsăud

Poco rubato

459

Cîn' e - ram în vre - mea me, le

Cîn' e - ram în vre - mea me,

Ce-te - ră - nu-mi tră-bu-ie, le

Cîn, eram în vremea me, ie,
 Ceteră nu-mi trebuie, ie,
 Că era gurița me.
 Da de cîn' am 'bătrînit,
 Glasul mi s-o amorțit
 Și de putere-am slăbit
 Și nu poci mîndru să cînt.
 Să poci cînta ca cucu
 Nu m-aș lupta cu lucru,
 C-aș zbura din creangă-n creangă
 Și mi-ar fi lumea mai dragă.
 Și-aș zbura din fag în fag.
 Și-aș trăi lumea cu drag.

(Zamfir, Constantin, Dosios, Victoria,
 Moldoveanu, Nestor, Elisabeta, 132 cîntece și jocuri
 din Năsăud, Ed. Muzicală, București, 1958, pag. 118).

NU-MI TRIMITE-ATÎTA DOR

Leșu — Năsăud

Rubato (♩ = cca 66)

460

da ōi, bă - di - fă, bă - di - și ru -
 nu-m' tri - mi - le-a-fî-ta do - ru -
 și pe lu-nă și pe no - ru
 și pe lu - nă și pe nor'

Oi, bădiță bădișoru
 Nu-mi trimite-atîta doru
 Și pe lună și pe noru
 Și pe lună și pe nor.
 Trimite-mi mai pușinel
 Și vino, bade, cu iel.
 Spune-mi tu, bădiș-o meu,
 Ce să fac cu dorul tău,
 Ș-am dorit doruri o sută,
 Da aiesta nu să uită.
 Ș-am dorit doruri o mie
 D-aiesta n-are soție.
 Cîte doruri am dorit
 Pe toate le-am cîntărit
 To' cu sare și cu lut,
 Doru tău a tras mai mult.
 Și l-am cîntărit cu sare,
 Doru' tău a tras mai tare.

(Zamfir, Constantin — Dosios, Victoria —
 Moldoveanu, Nistor, Elisabeta, 132 cîntece
 și jocuri din Năsăud, Ed. Muzicală,
 București, 1958, pag. 121).

DRUMU-I LUNG, PĂ EL MĂ DUC

Bogdan-Vodă — Maramureș, 1979

Giusto ♩ = 138

461

Ai, și Dru-mu-i lung— pă el mă duc,

Dru — mu-i lung— pă el — mă duc,

Ca — pă-tu' nu il — a — jung, Ca — pă-tu' nu il — a — jung.

Drumu-i lung, pă el mă duc,
Capătu' nu îl ajung.

De-aș ajunge capătu'

Fiu-aș frate cu cucu.

Și cu tine mîndră, nu.

De-aș ajunge marginea

Fiu-aș frate cu mîerla

Și cu tine, mîndră, ba.

Asta-i hora, mîndria,

Cînd vine cu sîcera.

Asta o horesc și eu

Cînd vine la făgădău.

(Oprea, Gheorghe, 100 melodii populare,
Conservatorul „C. Porumbescu”, 1980,
București, pag. 39).

SĂRACA INIMA MEA

Vișeu — Maramureș

Tempo de horă

462

Să — ră — că i — ni — ma mea,

Să — ră — că i — ni — ma mea, Mult îi e cu —

3
va — ie — rea, Mult îi e cu — va — ie rea.

Cîntat :
Săraca inima mea
Mult îi e cu voie rea.

Dictat :
Săraca inima mea
Iar a prins a mă durea ;
Săraca și-a mea inimă,
La miazănoapte suspină.
Rabdă-mă, nu mă durea,
De-oi putea, te-oi mîngăia,
De nu, îi rămînea și-așa !
Fii inimă răbdătoare
Ca pămîntul sub picioare ;
Rabdă, inimă, și taci,
Ca pămîntul care-l calci.

(Brediceanu, Tiberiu, 170 melodii populare
românești din Maramureș, Ed. de Stat
pentru Literatură și Artă, București, 1957, pag. 59)

Rubato (♩ = 144)

463

Hei, și Cel mîn-druț cu
cuș-mă nea - gră măi că Șe-de-n poar-tă și mă-n-trea - bă,
Hei, și Mai fi-i-oi dră - gu - ță, dra-gă?

(Bartók, Béla, *Rumanian Folk Music*,
vol. V, Maramureș County, Edited by
Benjamin Suchoff, Martinus Nyhoff, The
Hague, 1975, pag. 70, ex. 331).

MARIE, MARIE

Izverna — Baia de Aramă, 1950

(♩ = 104)

464

Mă - ri - e, Mă - ri - e,
Jă să-mi spu - tu mi - e,

Mă - ri - e, — Mă - ri - e, Ia — să-mi — spui tu mi-e.

Ca - re floa-re-ri t'loa-re, — Noap - tea

1. pe ră - coa — re ? 2. pe ră - coa — re ?

- Marie, Marie,
Ia să-mi spui tu mie :
Care floare-n floare
Noaptea pe răcoare ?
- Floarea crinului
Și cu-a dorului.
- Marie, Marie,
Ia să-mi spui tu mie :
Care frunză bate
Vintul când nu bate ?
- Frunza părului
Și cu-a plopului.

(Ciobanu, Gh. și Nicolescu D. Vasile,
200 cîntece și doine, Ed. Muzicală, Bucu-
rești, 1962, pag. 112).

✓ CODRE, NU TE LAUDA

Poco rubato ♩ = 140

Arcani — Gorj, 1980

465

Co - dre, nu te lă-u - da —

Căci vi - ne pri - mă - va - ră,

Cu frun - za și cu iar - bă —

Și cu ti - ne - re - fea — ta.

(Culegător : Oprea Gheorghe, Arcani,
Gorj, iulie 1980).

CÎNȚĂ CUCU-N FOI DE NUC

Moderato, poco rubato (♩ = 93)

Bătrîni — Teleajen

466

i 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.

Cîntă cucu-n foi de nuc,
Vine vremea să mă duc.
Eu mă duc, codru rămîne,
Plînge frunza după mine;
Plînge frunza și iarba
Și mămica după ea.
Cum se uită-n caleu mea,
Se uită cu lacrimi,
C-are-o fată-n străior.

(Ciobanu, Gh. și Nicolescu D. Vasile,
200 cîntece și doine, Ed. Muzicală, Bucu-
rești, 1962, pag. 66).

MÎNDRO, DE DRAGOSTEA NOASTRĂ

Rubato ♩ = 130

Siriu — buzău

467

Of, of, Mîn-dro, de dra-gos-tea noas-tră,
Mîn-dro, de dra-gos-tea noas-tră,
A ră-să-rit un pom pe coas-tă.

(Nistor, Elisabeta Moldoveanu, Folclor
muzical din Buzău, Ed. Muzicală,
București, 1972, pag. 65).

SPUNE-MI, PUI DE TURTUREA

Mușetești — Argeș

468

Foa- ie — ver- de — vi — o — rea, măi, —

Foa- ie — ver- de — vi — o — rea, măi, —

Spu — ne-mi, — pui — de — tur — tu- rea, măi, —

Spu — ne-mi, — pui — de — tur — tu- rea, — măi, — Hai, măi ba- dea, măi.

Foaie verde viorea,
Spune-mi, pui de turturea,
Închețată-i Dunărea?
Să treacă badea pe ea,
Cu trei cai alătura.
Unu roșu, cum îi focu
Și-altu negru cum îi corbu'
Ș-ăl care-i badea călare,
Pintenog la trei picioare.

(D. G. Kiriak, Cîntece populare românești, Ed. Muzicală, București, 1960, pag. 94).

IO, SĂRMAN COPIL STREIN

Slatina — Muscel

469

Foa — ie ver — de lin, pe — lin,

of, — of, — of, — of!

Jou, sîr-man co-pil stre-i — nî, Jeu, sîr — man co —



Foaie verde lin-pelin,
 Io, sărman copil strein,
 M-a pus dușmanii la bir !
 Nu m-a pus ca p-un copil
 Și m-a pus ca p-un mazil.
 Io, dă frica birului.
 Luai drumul Giurgiului.
 Trecui rîu jumătate
 Și doru m-a luat de spate :
 — Ntoarci-te-ndărăt, măi frate,
 Dă, dă biru jumătate !

(Carp, Paula și Amzulescu, Al., Cîntece și jocuri din Muscel, Ed. Muzicală, pag. 165).

Peceneaga — Dobrogea



Și iar verde fir mărar,
 Mai rar, dorule, mai rar
 Căci pe-aicea-i loc amar
 Și m-așteaptă puica-n deal,
 Ca să mă iubească iar.
 Dar eu n-am înebunit,
 Să iubesc ce-am părăsit
 Și iubesc ce-am dobîndit,
 Că e lucru mai cinstit
 Și de nimeni dovedit.
 Și iar verde, nalbă moale,

Pe vale, țațo, pe vale,
C-a făcut mazărea floare
Și fasolea păstăioare.
Hai, țațo, s-o hărăcim,
Cu haraci de trandafir
Și mlaju de rozmarin.

(Cocișiu, Ilarion, *Cîntece populare românești*,
Ed. Muzicală, București, 1960, pag. 86).

Roșeț — Călărași 1914

Poco rubato ♩ = 66

471

Ce frun - ză se ba - te

Mai de di - mi - nea - ță,

Pe nor și pe cea - ță?

Ce frunză se bate
Mai de dimineată,
Pe nor și pe ceață?
Bate, mi-se bate,
Frunza plopului
Și cu-a teiului.
Dar de ce se bate?
Se bate, că-i pasă,
Că-i e frunză deasă.

(Kiriac, D. G., *Cîntece populare românești*,
Ed. Muzicală, București, 1960, pag. 55, ex. 24).

SE CEARTĂ CUCU CU CORBU

Giștești — Videle

Allegretto (♩ = 184)

472

Foa - ie ver - de că ma - lo - tru,

Foa - ie ver - de. ca ma - lo - tru,



Foaie verde de molotru,
Ce rămuță zace-n codru?
Se ceartă cucu cu corbu!
Și se ceartă-n vitejie,
Din doi care să rămâie,
Ca boierii la moșie.

(Ciobanu, Gh. și Nițulescu D. Vasile,
200 cîntece și doine, Ed. Muzicală, Bucu-
rești, 1962, pag. 49).

CE MI-E MIE DRAG PE LUME

Poco rubato ♩ = 184

Ștorobăneasa — Teleorman



2. Pușca-n codru mă păzește,
Calu mă călătorește,
Nevasta mă primenește.
3. Ce mi-e mie drag pe lume,
Potecuța din pădure
Pardosită cu alune.
4. Cu alune mari și mici
Să trosnească su' opinci.

(Oprea Gh., 100 melodii populare, Con-
servatorul „C. Porumbescu“, București,
1980, pag. 45).

MULT MI-E DRAG ȘI-MI PARE BINE

Dioști — Caracal

474

fua - ie ver - de trei sul - fi - ne, lea - no,
lea - no, Mult mi-e drag și-mi pa - re bi - ne,
 Mult mi-e drag și-mi pa - re bi - ne

(Ciobanu Gh. și Nicolescu D. Vasile,
 200 cîntece și doine, Ed. Muzicală, Bucu-
 rești, 1962, pag. 97).

CUCUȘOR DE PE OGOR

Sadova — Bucovina 1936

475

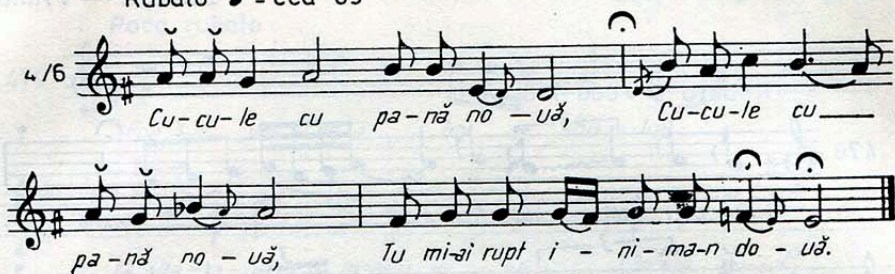
Cu - cu - șor de pe o - gor, of,
 Cu - cu - șor de pe o - gor, of,
 a Hu mă blăs - tă - ma să mor, of,
 Că n-am pe ni - me cu do - ru, Să mă-n-tre-be de ce mor, of!

(Cocișiu, Ilarion, Cîntece populare ro-
 mânești, Ed. Muzicală, București, 1960,
 pag. 98).

CUCULE, CU PANĂ NOUĂ

Gura-Sadovei — Bucovina

Rubato ♩ = cca 69



Tu mi-ai rupt-o, tu mi-o leagă,
 Și-o dă pe apă să meargă!
 De-i vedea că merge lin,
 Să știi, mândră, că-s străin;
 De-i vedea că se cufundă,
 Te mărită și fă nuntă;
 De-i vedea că șade-așa,
 Nu trage nădejdea mea!
 Că nădejdea de la mine,
 Ca și gheața cea subțire...
 Că tot mergi și nu te ține,
 Și te lasă de rușine...

(Nicolescu, D. Vasile și Prichici, Gh. Constantin, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, Ed. Muzicală, București, 1963, pag. 95, ex. 67).

BATĂ-TE PUSTIA, MINTE

Văleni-Roman 1953

Andante (♩ = 70)



(Nicolescu, D. Vasile, Prichici, Gh. Constantin, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, Ed. Muzicală, București, 1963, pag. 97, ex. 70).

ZIUA-I NOR, NOAPTEA E NOR

Birşeşti — Vrancea

Rubato ♩ = cca 105

478

Zi - ua-i nor, noap tea e nor, măi,

Zi - ua-i nor, noap - tea e nor,

Eu pe - trec lu - mea ru dor,

Ziua-i nor, noaptea e nor
 Eu petrec lumea cu dor...
 Ziua-i nor, noaptea-i senin
 Eu petrec lumea cu chin...
 Ziua-i nor şi noaptea-s stele,
 Eu petrec lumea cu jele...
 După dorul ce-l duc eu,
 Nimănu-i nu-i părea rău;
 Nimănuia nu-i e milă
 De-al meu trai fără hodină.
 Dorule, pîrli-te-ar focul,
 Mi-ai făcut viaţa ca socul
 Şi inima ca sfarogul¹ !
 Dorule, pîrli-te-ar para,
 Mi-ai făcut faţa ca ceara
 Şi inima ca cerneala !
 Duce-m-aş cit luna-n stele,
 Numai să-mi treacă de jele !
 Duce-m-aş cit luna-n nor,
 Numai să-mi treacă de dor.

(Nicolescu, D. Vasile şi Prichici, Gh.
 Constantin, *Cîntece şi jocuri populare din
 Moldova*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1963,
 pag. 100).

¹ sfarog = tare uscat.

LA RĂDĂCINA NUCULUI

Băcești-Tîrg — Iași 1949

Poco rubato

479

479

Foa - ie ver - de-a bo - bu - lui, —

La ră - dă - ci - na nu - cu — lui, Cîn - tă pu - iul

cu - cu - lu — i, Cîn - tă pu - iul cu - cu — lui.

Foaie verde-a bobului,
 La rădăcina nukului,
 Cîntă puiul cucului;
 Dar, în virfu' nukului,
 Cîntă mama cucului.
 Dar mai jos, pe-o rămurea,
 Cîntă și o turturea;
 Amărită e sărmana,
 Că și-a pierdut soția.
 Foaie verde trei măslina,
 Vine cucu' de trei zile
 Și n-are unde se pune.
 El s-a pus pe-o rămurea
 De la deal de casa mea.

(Ciobanu, Gh. și Nicolescu D. Vasile,
 200 cîntece și doine, Ed. Muzicală, Bucu-
 rești, 1962, pag. 120).

PE DEALURI CU IARBĂ VERDI

Rubato ♩ = 168

Puiești — Vaslui 1977

480

480

Pe dea-luri cu iar-bă ver - di Lea - no

Pe — dea - luri cu iar - bă ver - di,

O tur-mă de oi se - ve - di Lea - no.

Oile cin' le-ntorcea
 Tot s-a vede Ileana.
 Fă Ileană, Ilenuță
 Bagă oile-n stînuță.

(Oprea Gh., 100 melodii populare,
 Conservatorul „C. Porumbescu“, Bucu-
 rești, 1980, pag. 47).

Copăceni — Făgăraș, 1937

481

Frun-ză ver-de vi-o-reă — măi, măi,
 Frun-ză ver-de vi-o-reă ie-șii sea-ra
 la șo-sea Mă-ri-oa-ra nei-chii, dra-ga mea.

Frunză verde viorea,
 Ieșii seara la șosea,
 Și văzui pe mîndra mea,
 Dînd gurița altuia.
 Fost-am, mîndră, doi iubiți,
 Ca doi bujori înfloriți
 Și-acum sîntem doi lăsați,
 Ca doi bujori scuturați.
 Eu aici și tu departe,
 Două dealuri ne desparte,
 Două dealuri și-o pădure
 Și-o grădiniță cu mure.
 Hai pădurea s-o tăiem,
 Murele să le mîncăm
 Și-amîndoi mîna s-o dăm,
 Gurița s-o sărutăm.

(Cocișiu, Ilarion, Cîntece populare ro-
 mânești, Ed. Muzicală, București, 1960,
 pag. 125, ex. 124).

IEȘI, MÎNDRUȚO, LA PORTIȚĂ

Jugur — Muscel — 1940

(♩=92)

482

n Jeși mîn - dru - Țo la por - ti - Ță
 Măi, măi, — Măi, măi, —
 Nu - ma - n i - e și - n fo - ti - Ță măi, măi. —

— Ieși, mîndruțo, la portiță,
 Numa-n iie și-n fotiță
 De mai dă neichii guriță.
 — Nu poci, nu poci, neiculiță,
 Că-i ploaie și lapoviță
 Și mă umplu pă fotiță.

(Ciobanu, Gh. și Nicolescu, D. Vasile,
 200 cîntece și doine, Ed. Muzicală, Bucu-
 rești, 1962, pag. 76).

NU GÎNDI, MÎNDRUȚ, CĂ-MI PASĂ

Ieud — Maramureș 1951

483

Nu gîn - di, mîn - druȚ, că-m pa - să la, la, la, la,
 la, la, — la, la. Și — de-ai zis că nu-s fru -
 moa - să Și de-ai zis că nu-s fru - moa - să
 la, la, la, la, la, la, la, la.

Nu gîndi, mîndruț, că-mi pasă.

La, la, la, la, la, la, la, la.

Și de-ai zis că nu-s frumoasă,

La, la, la, la, la, la, la, la.

Nu-s frumoasă, nici m-oi fa,

Om hîreș¹ oi înșela

Cu ochii și cu gura,

Ca altele, cu zestrea ;

Cu gura și cu ochii

Ca altele, cu boii.

Batîr² nu-s în sat întîie

Inscrisă-n gospodărie

De mine firea o dat

Și amu is prima-n sat.

Amu nu îi cum o fost,

Cel di frunte so-să³ jos,

Cum ne așeza pă noi

Chiaburii și cei ciocoi.

Amu timpu' s-o schimbat,

Pă săraci o ridicat

Și nouă cinste ne-o dat.

(Ciobanu, Gh. și Nicolescu, D. Vasile,
200 cîntece și doine, Ed. Muzicală, București,
1962, pag. 183).

MURGULE, DE CÎND TE-AM LUAT

Dioști — Caracal

484

Muf - gu - le, de cînd te-am luat, măi

Un - de nu m-ai fi pur - tat, măi

și pe dea - luri, și-n pă - duri, măi

¹ Hîreș = frumos.

² Batîr = chiar dacă, măcar.

³ So-să = se duse, căzu

Cu plos - chi - ța — la co - buri

Refren

Hai, di, di, mur - gu - le, di, măi Pîn' - la mîn - dra —

nă-i ples - ni! Hai, di, di, mur - gu - le, di,

Pîn la mîn - dra nă-i ples - ni!

(Ciobanu, Gh. și Nicolescu, D. Vasile,
200 cîntece și doine, Ed. Muzicală, Bucu-
rești, 1962, pag. 98, ex. 83).

ȚIE, MÎNDRĂ-ȚI CÎNTĂ CUCUL

Riscuțița — Hunedoara 1946

485

Ți - e, mîn - dră-ți cîn - tă cu - cul, —

Li - no, Lea - no, și Ți - e mîn - dră-ți cîn - tă cu - cul,

Dar mi - e-mi bu - bu - ie tu - nul, Lea no.

Ție, mîndră-ți cîntă cucul,
Dar mie-mi bubuie tunul;
Ție-ți cîntă păsărele,
Mie puști și mitraliere;
Foaie verde de-un bujor,
M-o făcut mama ficior;
Lăsai satul, lăsai vatra
Să mă duc să lupt în Tatra;
Tatra Mic, Tatra Mare,
Multe vîrfuri 'nalte are.

Badia ici, badea colea,
Pe dușman mi-l fugărea,
De nu se mai întorcea.

(Cornea, Eugenia, Nicolescu, D. Vasile, Brătulescu, Monica, Rădulescu, Nicolae, *Cîntece și strigături populare noi*, Ed. Muzicală, București, 1966, pag. 65, ex. 39).

REPUBLICĂ, DRAGĂ

Siriu — Buzău 1949

Moderato ♩ = 92

486

Frun-zi - ță de nal - bă

Re - pu - bli - că dra - gă Fii mîn - dră și

cîn - ță și pri - veș - te - n lun - că.

Frunzuliță de nalbă
Republică dragă.
Fii mîndră și cîntă
Și privește-n luncă
Sute de tractoare
Strălucesc în soare,
Ară ne-ncetat
Brazde-n lung și lat.
Și acum, țăranul,
Își secără lanul
Spic de grîu bogat
Ce nu s-a-ntîmplat.
Uite, fabrica,
A pornit și ea,
A pornit la-ntreceri
Și-apoi la petreceri.
Cîntă țesătoarea,
Învîrtind urzitoarea,
Țesînd ne-ncetat
Pinza de bumbac
Și cu toți muncim
Spre bine pornim.

(Cernea, Eugenia, Nicolescu, D. Vasile, Brătulescu, Monica, Rădulescu, Nicolae, *Cîntece și strigături populare noi*, Ed. Muzicală, București, 1966, pag. 41, ex. 5).

SATUL CE SE VEDE-N ZARE

Vlad-Tepeș, Ilfov

487

Sa - tul ce să ve - de-n za - re
 Es - te sa - tul meu, Sa - tul ce să
 ve - de-n za - re Es - te sa - tul meu
 Cu mă - noa - se - le o - goa - re în - flo -
 rind - me - reu, Cu mă - noa - se -
 le o - goa - re în - flo - rind - me - reu

Am plecat de mult de-acasă,
 Din sătucul meu,
 Dar inima nu mă lasă,
 Să mi-l uit, e greu.
 Și-acum mai vin cite-o dată
 Prin sătucul meu,
 Să văd viața-n belșugată
 Și să joc și eu
 Cum jucam și altădată
 Cu firtații mei.

(Cerneș, Eugenia, Din problemele
 de creație, circulație și valorificare a
 cîntecului popular de viață nouă, Re-
 vista de Etnografie și Folclor, tom. 18,
 1973, nr. 2, pag. 82).

MUGURAȘ, DE MUGUR CRUD

Stîlpeni — Argeș 1968

488

Mu - gu - raș de mu - gur crud,
 măi, Do - ru - le din dor cres - cut,
 măi, La - să - te pe vînt u - șor,
 măi, Și mi - i te du că - lă - țor,
 măi, Mi te du, do -
 ru - le, du, Tot pe vîr - furî cum știi tu,
 Tot pe vîr - furî cum știi tu, măi.

Muguraș, de mugur crud,
 Dorule, din dor crescut,
 Lasă-te pe vînt ușor
 Și mi te du călător.
 Mi te du, dorule, du,
 Tot pe virfuri, cum știi tu.
 Dorule, măi pui de dor,
 De pe Argeș călător,
 Poartă-n larg, din zbor în zbor,
 Cîntul argeșenilor
 Și du mulțumire lui,
 Dragului, partidului,
 El ne-aduse-n sate zori,
 De frumos și trai ușor;
 Că ni-i piinea mare-n casă,
 Tinerețea sănătoasă;

Că-nfrățirea ni-i deplină
Și cu cinturi de-astea plină !

(Grecu, Ion, Folclor muzical din Ar-
geș, Ed. Muzicală, București, 1974, pag. 94).

AICI, ÎNTR-UN ORĂȘEL

București, 1966

489

A - ici, în - tr-un _____ o - ră - ște - lî

Fru-mos cîn - t-un _____ voi - ni - ce - lî,

Cîn - tă cîn - te - cul de pă - ce Prin o - ră - ște

și prin sa - te Să cîn - tăm - și - noi cu e - lî -

Să cîn - tăm _____ și noi cu e - lî.

Să cîntăm puțin mai tare,
S-audă peste hotare
Cîntecele populare,
De pace și dezarmare,
Să lucreze la tractoare.
Nu bombe distrugătoare.
Să lucrăm în fabrici noi.
Fără teamă de război.
C-am avut doi frățiori,
Erau gemeni amîndoi
I-am făcut mari dintr-odată
Și crescui printre nevoi,
Fără mamă, fără tată,
Și mi i-a luat la-armată.
Au fost în plinul război,
I-a omorît pe-amîndoi.
Apoi eu cum am rămas ?
Cu lacrimi mari pe obraz.

(Cerne, Eugenia — Nicolescu, D. Vasile —
Brătulescu, Monica — Rădulescu, Nicolae,
Cîntece și strigături populare noi, Ed. Muzicală,
București, 1966, pag. 133).

F. CÎNTECUL ORĂȘENESC

Despre existența unei producții folclorice orășenești s-ar putea vorbi din momentul în care orașele se constituie, în Principatele Române, ca centre economice, politice și culturale. Aceste producții n-au apărut însă prin generație spontană, ci prin acumulări cantitative; pornind de la fondul țăranesc adus la orașe de către cei așezați în aceste centre, datorită împrumuturilor atât de melodii cît și de procedee, moduri, turnuri melodice etc., din culturile muzicale cu care orașele noastre au venit în contact, mai întîi cu cea orientală și apoi cu cea occidentală. Dar cum condițiile în care s-au dezvoltat orașele Moldovei și Valahiei sînt diferite de cele ale Transilvaniei și Banatului, vom trata situația din cele două provincii separat.

După cum afirmă Gh. Ciobanu, încă de prin sec. al XVII-lea și al XVIII-lea trebuie să fi apărut numeroase creații cu care se delectau orășenii. Unele dintre acestea erau creații împrumutate din culturile muzicale cu care s-a venit în contact, altele erau creații autohtone, sub influența acestor culturi muzicale; indiferent de sursă, ele au circulat pe cale orală, fiind supuse variației, creatorul rămînînd, de cele mai multe ori, anonim. În acest sens se poate vorbi de natura folclorică a creației orășenești. Muzica orientală trebuie să fi răsunat la noi încă din sec. al XVI-lea, cînd, o dată cu însemnele domniei, domnitorii primeau și corpul de muzicanți, numit „meterhane“, care cînta la diversele solemnități de la curte.

Această influență s-a întărit în timpul domniilor fanariote și s-a făcut simțită și în sec. al XIX-lea, mai ales în rîndul claselor dominante, dar și al orășenilor. N. Cartoian, referindu-se la această influență, scria: „într-o vreme cînd boierimea noastră îmbrăcată în ceacșiruri și anteree stătea turcește pe divanuri, sorbind din filigenele de cafea, cînd conversația o făcea mai mult grecește, uneori și în turcește, cînd cu atîtea obiceiuri orientale pătrunse la noi meterhaneaua turcească, care desfăta populația capitalelor, nu trebuie să ne surprindă faptul că erau la modă nu numai în saloanele boierești dar și în celelalte straturi bucureștene, cîntecul grecești și turcești. Ba, ca un semn caracteristic al societății românești orientalizate, găsim în manuscrisele din acea epocă un ciclu curios de cîntece bilingve, în care versuri grecești se înfrățesc cu cele românești. (N. Cartoian, *Contribuții la originea liricii românești în Principate*, Extras din Rev. filologică, an. I 1927, Cernăuți p. 195).

La sfîrșitul aceluiași secol, aflăm despre creații ale lui Ienăchiță Văcărescu, care au circulat și cu melodie. Printre creațiile orientale care au circulat la noi sînt și unele ale lui Dimitrie Cantemir; una dintre ele

a pătruns în lumea capitalei, putînd fi întîlnită inițial cu text grecesc (în manuscrise), apoi în colecția lui A. Pann, *Spitalul Amorului*, (*Vai ce ceas, ce zi, ce jale*), dovadă a circulației sale în mediul orășenesc.

În ce privește contactul cu muzica occidentală, chiar dacă datele concrete sînt puține, a fost și el posibil destul de timpuriu, încă de prin sec. al XV-lea—XVI-lea, dacă nu direct, cel puțin prin Transilvania, al cărei contact cu occidentul a fost mai puternic și mai vechi; de asemeni, prin Polonia, care a avut legături cu Moldova; mai tîrziu, de prin sec. al XVIII-lea, aceste contacte s-au făcut și prin Rusia; mai apoi, în sec. al XIX-lea, aceste contacte s-au făcut direct.

Însă perioada de transformări radicale în mentalitate și chiar în modlîi pare să fie între începutul sec. al XIX-lea și perioada imediat următoare revoluției lui Tudor Vladimirescu. Din mărturiile călătorilor străini reiese că în saloane pătrunsese muzica occidentală, fapt relevat și de manuscrisele acelei epoci. Sînt la modă valsul, poloneza, cadrilul, ș.a. Totodată, pătrund în saloane și romane de tip occidental. Toate acestea vor trece repede din „lumea bună” în mijlocul populației orășenești. Este revelatoare jalba adresată în 1825 de către mitropolitul Veniamin Costache, domnitorului Moldovei, că pînă și în săptămîna „sfîntului și marelui post, circiumarul ce se află în hanul stolnicului Voicul, ce este alături cu Mitropolia, face baluri în fiecare noapte cu muzică nemțească, cu dohă (tobă n.n.) și alte organe (instrumente n.n.) sunătoare” (G. Breazul, *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, p. 12).

Deci, avînd la bază folclorul țărănesc, folclorul orășenesc, încetul cu încetul, prin schimbarea modului de viață al oamenilor și influențele cultural-muzicale cu care oamenii veneau în contact, capătă anumite trăsături care îi sînt proprii, avînd imagini poetice și o melodică ce îl deosebește de cel țărănesc.

Dintr-un punct de vedere, creația orășenească este mai săracă decît cea țărănească, din care aceasta reține mai ales cîntecul liric și dansul; în plus, prezintă genuri care îi sînt proprii: romanza, cîntecul muncitoresc, șlagărele etc. Bineînțeles, ne referim doar la creațiile apărute la oraș, căci în acest mediu răsună în permanență și muzică țărănească, în toată bogăția și varietatea ei, adusă de noii veniți la oraș. Din documentele de care dispunem, se poate trage concluzia că în folclorul orășenesc putem întîlni creații care — din punct de vedere muzical — pot fi grupate în următoarele categorii: a) creații de împrumut, sau de influență orientală; b) creații de împrumut sau de influență occidentală; c) creații urbane românești.

a) **Creații de împrumut sau de influență orientală.** În cadrul primei categorii de creații, includem o serie de cîntece care au circulat intens spre sfîrșitul sec. al XVIII-lea și ceva mai mult de jumătatea sec. al XIX-lea și pe care le găsim consemnate în colecția lui Anton Pann și în unele manuscrise. Asemenea melodii, împrumutate sau create în stil oriental de către lăutari sau cunoscători ai muzicii psaltice și orientale, au circulat pe texte ale poezilor I. Văcărescu, Costachi Conachi, I. Cantacuzino, fiind vehiculate de către lăutari și bucurîndu-se de succes în sinul masei orășenești. Este perioada așa-numitelor „cîntece de lume”, caracterizate din punct de vedere literar prin conținutul lor erotic, cu continue tînguiuri și referiri la zeitățile dragostei. Ovidiu Papadima, într-un studiu referitor la cîntecele de lume, scrie că această specie literară a existat și în restul Europei, începînd încă din Renaștere, continuînd pînă spre sfîrșitul sec. al XVIII-lea; fenomenul nu s-a limitat deci numai la țara noastră.

Din punct de vedere muzical, „cîntecele de lume“ se caracterizează prin stilul oriental, mai ales prin modurile cromatice de tip oriental, prin unele turnuri melodice specifice. În colecția lui Anton Pann, *Cîntece de lume*, găsim suficiente asemenea exemple, unele dintre ele putînd fi întîlnite și în colecțiile publicate de Vulpian (ex. 490).

Asemănarea cu makamurile orientale nu se reduce numai la scări, ci și în privința ornamentației, prezenței unor formule specifice, ca: frecvența trioletului sau formule ritmice de tip dactilic 489a  ; .

Forma muzicală este amplă, neîntîlnită în creațiile țărănești.

Aceste cîntece au circulat pe cale orală și prin manuscrise, pînă prin anul 1880, dar nu au dispărut complet, ele putînd fi întîlnite și azi în categoria de cîntece, numită impropriu, „țigănești“.

b) **Creații de influență occidentală sau de împrumut.** Această influență, deși mai tîrzie, începe să se facă simțită pe la începutul sec. al XIX-lea. Inițial mai slabă, începe să predomină în a doua jumătate a secolului. Cam după 1860, încep să circule tot mai multe piese, a căror structură occidentală este perfect clară (ex. 491).

Apar melodii cu turnuri melodice specifice (prezența sensibilei, game, arpegii, exerciții tehnice pentru digitație, pe care le întîlnim în unele melodii de joc; de asemeni, au pătruns în practică o serie de instrumente de fabrică, a căror posibilități tehnice se fac simțite în melodiile de joc; de asemeni, ca urmare a cupletelor de revistă, a pătruns la oraș forma *cuplet-refren*.

Din punct de vedere ritmic, cele mai multe creații apărute în această perioadă au caracter de dans, putînd fi executate atît cu text cît și fără, aproape toate fiind în ritm ternar. Alexandru Berdescu, încă din 1860, remarcă: „toate melodiile ce se compun prin orașe... fără excepție, au măsura de $\frac{6}{8}$... moda ritmului ternar este înlocuită treptat de către ritmul binar; la aceasta contribuie numeroasele hore și sirbe cu text, al căror număr va crește după 1880, avînd „titluri care mai de care mai bizare, ca: a vagabonzilor, a paraponisiților, a conservatorilor, a librarilor, a sacagiilor etc. (ex. 492). Pe de altă parte, pe lângă aceste melodii de joc, avînd texte satirice, se dezvoltă genul „cuplet de revistă“, ale căror melodii erau create în stil popular. Aceste ultime două categorii au pătruns, între cele două războaie mondiale, în cîntecul țărănesc. Însă trecerea de la melodii în stil oriental la cele de tip occidental nu s-a făcut brusc. Exista în folclorul orășenesc o serie întreagă de creații hibride, în care cele două influențe se interpătrund (ex. 493).

c) **Creații urbane românești, înrudite ca versificație cît și în ce privește elementele muzicale cu creația populară.** Este de presupus că asemenea creații au existat dintotdeauna, de cînd se poate vorbi de producții urbane. Dintre acestea, cităm: *Amărită turturea*, al cărei subiect, inspirat, din „Fisiologul“, poate fi întîlnit în toate literaturile romanice, dar care se întîlnește și în creația lui Ienăchiță Văcărescu în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea; *Cînd eram mai tinerea*, cîntec a cărui circulație de la sfîrșitul sec. al XVIII-lea pînă în zilele noastre a fost demonstrată (ex. 494); *Cînd toca la Radu Vodă*, cunoscut și din repertoriul Mariei Tănase; *Mititica*, cîntec pe care violoncelistul Romberg și-a alcătuit variațiunile; *Mugur, mugurel*, cunoscut tuturor.

Toate aceste creații, ca majoritatea cîntecelor urbane de mai târziu, au comun cu folclorul românesc versul, cu aceeași structură și asemănare structurală a melodiei și a ritmului, același sistem modal și de cadențe, aceeași manieră de ornamentare.

Multe melodii orășenești au circulat atît la București cît și la Iași și Botoșani, după cum o dovedesc tipăriturile și manuscrisele.

Banatul, Transilvania și partea de nord a Moldovei, aflîndu-se mult timp sub stăpînire austro-ungară, s-au dezvoltat altfel. Aici s-a manifestat mai puternic influența occidentală, ca și creația orășenească maghiară; se constată totuși, în foarte multe melodii, utilizarea cromatismelor de tip oriental, care se datoresc contactului cu populația română din Moldova și Muntenia. Dăm exemplu un cîntec care s-a bucurat de circulație în toate provinciile locuite de români, mai ales în lumea intelectuală (ex. 495). Unele creații orășenești folosesc mutația la cvinta superioară, procedeu mai des întîlnit în creația maghiară, dar și cromatisme de tip oriental. Alteori întîlnim creații care au circulat și la alte popoare ale Imperiului Austro-Ungar. (De pildă *Bradului la munte-i place și la tei* — citat de Bartok drept comun maghiarilor și românilor, dar care circula și la sîrbi).

Bucovina prezintă un caracter aparte, amestecul de popular oriental și occidental fiind mai puternic, căci, pînă la anexarea acestei regiuni de către Austria, aici a răsunat destulă muzică orientală, care a format un gust ce nu s-a lăsat înlocuit ușor. Astăzi pot fi culese din Bucovina unele hore, de factură lăutărească, create, integral sau parțial, în moduri cromatice de tip oriental.

Muzica instrumentală orășenească, ilustrată prin melodii de joc, majoritatea create de lăutari dar și de diferiți compozitori, subliniind că orașul ne-a dat așa-numitele hore „de ascultare” sau „de concert”, care sînt, de fapt, de tradiție mai veche (melodiile de ascultare) fiind menționate de Nicolae Filimon, în *Ciocoii vechi și noi*, se fixează ca gen abia către sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul secolului nostru. În aceste melodii, bazate pe arpegii, pasaje, secvențe, virtuozitatea ocupă un loc important. Din această categorie amintim *Ciocîrlia* și *Hora stacatto*.

Comparativ cu creația țărănească, caracteristicile cîntecului orășeneesc sînt:

1. Versurile sînt tot octosilabice, ca și în cîntecul țărănesc, dar întîlnim și versuri eterometrice, fapt neîntîlnit în creația țărănească. Aceasta atrage după sine și alte proporții în forma arhitectonică, în structura și ritmul melodiei.
2. Modurile cromatice de tip oriental sînt mult mai frecvente decît în creațiile țărănești.
3. Creația orășenească este supusă unor transformări mai rapide, datorită schimbărilor repezi, a diferitelor influențe care generează „mode”.
4. Realizarea poetică a textelor orășenești, cel mai adesea sub nivelul celei muzicale, iar lexicul și imaginile poetice definesc clar originea acestora.
5. Se adoptă și melodii populare, îndeosebi melodii de joc, cărora li se creează texte.

Fiind o realitate indiscutabilă și făcând parte integrantă din cultura muzicală, creațiile orășenești merită întreaga atenție, avînd rol documentar în cunoașterea evoluției muzicii culte a sec. al XIX-lea, și a evoluției folclorului țărănesc, care a asimilat, în timp, elemente ale creațiilor orășenești.

Cîntecul muncitoresc. O categorie aparte a creației orășenești o constituie folclorul muncitoresc, care reflectă năzuințele muncitorești, lupta pentru desființarea exploatării și pentru un trai mai bun. În ansamblul său, cîntecul muncitoresc reprezintă un strat mai nou, datorită faptului că și clasa muncitoare s-a dezvoltat mai tîrziu. Între această categorie de creație și cele orășenești sau țărănești există o legătură. Cîntecul muncitoresc a luat naștere spre sfîrșitul sec. al XIX-lea, ca urmare a formării clasei muncitoare, ca o nouă clasă socială, în condițiile dezvoltării capitalismului. O mare parte dintre muncitori proveneau însă de la sate; cîntecele pe care le-au creat și care oglindeau condițiile de muncă și de viață, își aveau rădăcinile în folclorul țărănesc, în creațiile cu tematică socială a acestuia (cîntece, balade și doine haiducești, de revoltă etc.). Pe măsura dezvoltării conștiinței noii clase sociale, s-a dezvoltat și cîntecul muncitoresc, parcurgînd diferite etape.

1. *Etapă prerevoluționară*, caracterizată din punct de vedere al conținutului prin caracterul contestatar; mai apoi protestatar al textelor. Din punct de vedere muzical, aceasta se caracterizează prin legătura strînsă cu creația populară tradițională, dar și cu creațiile orășenești, mai ales cu cupletele de revistă. În toată această perioadă, protestele se ridică mai ales împotriva exploatării masei țărănești și mai puțin împotriva exploatării proletariatului. Începutul acestei etape poate fi considerat anul 1821, cînd masele populare de țărani și orășeni s-au răscolat împotriva asupritorilor interni și externi. În aceste împrejurări a apărut *Mugur, mugurel*, cîntec care s-a bucurat și se bucură de largă circulație (ex. 496), tocmai în perioadele de ascuțită contradicție socială, ceea ce dovedește rolul agitatoric al acestuia. Creație a episcopului Ilarion al Argeșului, cu textul „*Bate-i doamne pe ciocoi / Cum ne bat și ei pe noi*”, cîntecul *Mugur, mugurel*, a vehiculat și alte texte, paralel cu cel protestatar. Exemplul pe care l-am dat a fost publicat de Vulpian, acum peste mai bine de 60 de ani.

În anul 1864 a avut loc desființarea iobăgiei și împrăștierea țăranilor care, după modul în care a fost făcută, a dus în scurt timp la pauperizarea lor. Aceasta va duce și la dezvoltarea proletariatului, mulți țărani fiind nevoiți să plece la oraș pentru a-și câștiga existența. Muncitorimea de la orașe, ca și intelectualitatea legată de popor, au protestat împotriva acestei stări de lucruri, care a și dus la izbucnirea — începînd din anul 1888 — a unor răscoale țărănești. În această perioadă apar o serie de cîntece cu caracter protestatar (ex. 497). Melodia este populară, de largă circulație, iar textul este al unui cuplet; s-a bucurat de popularitate, pătrunzînd peste tot în țară.

O altă etapă în dezvoltarea cîntecului muncitoresc, începe o dată cu încheierea organizatorică a cercurilor muncitorești, culminînd cu anul 1893, cînd ia ființă P.S.D.M.R. Pe măsura organizării și creșterii combativității clasei muncitoare, cîntecul muncitoresc capătă rosturi mai precise,

fiind nelipsit de la întrunirile oamenilor muncii. În anul 1893 apare colecția *Glasul desmoșteniților*, în care apare și „*Marsilieza proletariatului român*“ (ex. 498).

Din acest moment, se poate afirma că, mai ales din punct de vedere muzical dar și al conținutului, cîntecul muncitoresc se dezvoltă pe două planuri paralele :

a. *Direcția predominant agitatorică*, în care, în primul rînd, se valorifică și se duc mai departe tradițiile cîntecelor țărănești cu conținut social și protestatar. Pentru prima direcție de dezvoltare menționăm cîntecul *Tot mi-ai zis, maică, să-ți scriu*, în care ni se dezvăluie condițiile grele de viață a celor veniți la oraș în căutare de lucru (ex. 499).

b. *Direcția revoluționară*, în care se împletesc creații individuale, uneori colective, cu cîntece revoluționare de circulație internațională ca *Internaționala*, *Gornistul* (după o melodie franceză). Pe cea de a doua direcție de dezvoltare, dăm ca exemplu cîntecul *Hora muncitorilor*, care este o creație a lui Al. Flechtenmacher, în stil popular (ex. 500).

Legătura puternică dintre aceste două categorii o formează, în primul rînd, conținutul, apoi funcția pe care o îndeplinesc.

Dintre cîntecele care au circulat mai mult, cităm : *Doina Hașului* (ex. 501), pe o melodie înlînită la maghiari și sîrbi, dar care mai circulă în Transilvania, Banat, Moldova ; *La treisprezece decembrie* (ex. 502) — melodie asemănătoare romanței, care a constituit un „veritabil marș funebru, cu înțeles înalt“ (M. Ștefănescu, *Cîntecul revoluționar...* — p. 223).

Din punct de vedere muzical, există, bineînțeles, deosebiri între creațiile muncitorești revoluționare legate de cîntecul popular și cele de circulație internațională, dar atît unele cît și altele sînt, în mod egal, bunuri ale masei de oameni ai muncii și la fel de iubite de aceștia. Cîntecul muncitoresc face parte din repertoriul muzical al oamenilor muncii, avîndu-și rădăcinile în tradiția de cîntece protestatare țărănești. Cîntecele revoluționare, de origine profesionistă sau împrumutate, au contribuit și ele la îmbogățirea și dezvoltarea folclorului.

Bibliografie

1. N. Cartoian, *Contribuții la originile liricii românești în principate*, Extras din Rev. filologică, an. I, 1927, Cernăuți.
2. N. Iorga, *Două poezii necunoscute ale lui Ienăchiță Văcărescu, Omagiu lui I. Bianu*, București, 1927, p. 228.
3. Gh. Ciobanu, *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann*, Revista filologică 2, (1957), nr. 3, p. 81—96.
4. O. L. Cosma, *Hronicul muzicii Românești I*.
5. G. Breazul, *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, Uniunea Compozitorilor din R.P.R., București, 1957.
6. Gh. Ciobanu, *Folclorul orășenesc*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, Ed. Muzicală, București, 1974, p. 105—136.

7. Idem, *Modurile cromatice în muzica populară românească*, Studii, I, op. cit., p. 83—104.
8. Idem, *Un cântec al lui Dimitrie Cantemir în Colecția lui A. Pann în Studii...*, op. cit., p. 154—170.
9. Idem, *Mugur, mugurel în Studii...*, op. cit., p. 137—145.
10. O. Papadima, A. Pann, *Cîntecele de lume și folclorul Bucureștilui*, Ed. Academiei, București, 1963.
11. Gh. Ciobanu, *Un cântec din colecția lui Anton Pann, în Studii...*, I, op. cit., p. 146—153.
12. E. Dolinescu, *Un Maramureș muzical inedit de la anul 1871*, Studii de muzicologie, vol. XI, Ed. Muzicală, București, 1976.
13. B. Bartók, *Însemnări asupra cîntecului popular*, E.S.P.L.A., București, 1956.
14. G. Breazu, *Patrium Carmen*, Melos, Scrisul românesc, Craiova, f.a., p. 440.
15. Mircea M. Ștefănescu, *Cîntecul revoluționar și patriotic românesc*, Ed. Muzicală, București 1974.
16. A. Vicol, *Pe marginea cîtorva variante ale melodiei „Doina Hașului”*, (Doftana), R.E.F. 1961, nr. 1—2, p. 81—96.
17. E. Comișel, *Folclor muzical*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1967.

FOLCLOR ORĂȘENESC

490

Nu mă pe — dep — si — să —

pî — nă și-mi — spu —

ne — de mă — iu —

bești — și de — că la —

a mea du — re — re —

vrei să te mi — las — ti — vești.

491

Fo - i - că de bu - jor
 Ți - ne doam - ne lu - na - n - nor

Să mă - sa - tur de a - mor

Că sunt - cu - pui - ca - n - prid - vor.

SÎRBA CIZMARILOR

492

Tai - că sfin - te, Spi - ri - doa - ne
 Frîn - gē to - curi la cu - coa - ne

Fă - ți po - ma - nă și cu noi
 Măd - ma - ze - le și clo - coi

Ţă ne ploi în - spu - me - ga - te și-un no -

rai ne - po - me - nit Toa - tă lu - mea să se

vai - te De pin - ge - le - și cir - pit.

Allegro, assai, sentimentale

493

Ci - ne ba - te la fe - reas - tră

Ne - vas - tă, ne - vas - tă Noap - te-a-cum la

o - ra as - ta Ne - vas - tă, ne - vas - tă

Ba - te par - că și o dal - tă

Ne - vas - tă, ne - vas - tă O - mu-le-i pi -

si - ca noas - tră Băr - ba - te, băr - ba - te.

Andantino

494

Cînd e - ram mai

fi - ne - ri că

Sbu-ram ca o pă - să - ri - că

Sbu-ram ca o pă - să - ri - că.

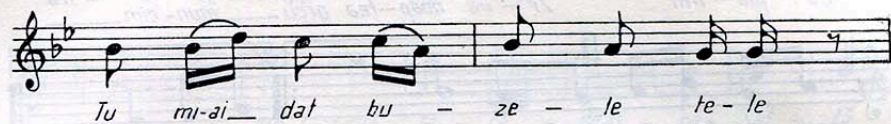
495



Fe - li - to din a - cel sat
Ce fi-am ce - rut lu mi-ai dat



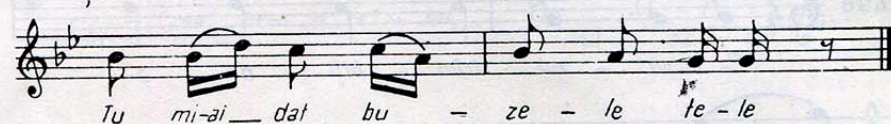
Fi-am ce - rut fa - guri de mie - re



Tu mi-ai dat bu - ze - le te - le



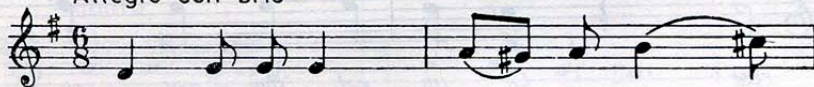
Fi-am ce - rut fa - guri de mie -



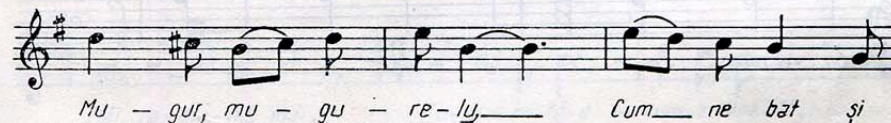
Tu mi-ai dat bu - ze - le te - le

Allegro con brio

496



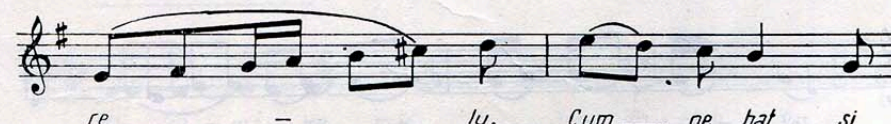
Ba - te Doam-ne pe cio - col,



Mu - gur, mu - gu - re - lu, Cum ne bat și



ei pe noi, Mu - gur, mu - gu -



re lu, Cum ne bat și



ei pe noi, Mu - gur, mu - gu - rel,

497

1.

Noi fă-ra-nii de la fă-ră Vai de noi cum mai tră-im
 Jăr-na vă-ra greu-mun-cim Hu-mai bi-rul

2.

să-l plă-tim

Noi fă-ra-nii de la fă-ră
 Zi-ua noap-tea greu-mun-cim

1.

Vai de noi cum mai mun-cim
 Hu-mai bi-rul

2.

să-l plă-tim.

498

Ră-su-nă trîm-biți de a-

lar-mă și ful-ge-re viu stră-lu-

cesc! Ca un val spu-mos și pu-

ter-nic mun-ci-to-rii se por-nesc

499

Tot mi-ai zis mai-că să-ți scriu

Tot mi-ai zis mai-că să-ți scriu

Da-că io-n Bu-cu-rești viu.

500

Frun - ză ver - de de ci - coa - re,
Tra - geți ho - ră mun - ci - toa - re,
Tra - geți ho - ră ma - re,
Că e săr - bă toa - re.

1.
2.

ciz - ma ne-n - ce - tal,
Îrîn - da - vul bo - gat.

DOINA HAȘULUI

Rubato

501

Frun - ză ver - de - a fost o - da - tă
Măi, ro - mâ - ne, măi, Ru - gi - ni - tă - a - cum e toa - tă,
Măi, ro - mâ - ne, măi. La Doi - ta - na, sus la Haș -
Măi, ro - mâ - ne măi, Stau în - chiși mulți
puș - că - riși, Măi, ro - mâ - ne măi.

502

La trei - spre-ze-ce de - cem - bri - e în
pia - ța lea - tru - lui Mun - ci - to - rii
pas - nici vic - ti - me-au că - zut, Mun - ci - to - rii
pas - nici vic - ti - me-au că - zut.

G. MUZICA DANSURILOR POPULARE

Asemenea cîntecelor rituale, dansul este unul din genurile cele mai vechi; ca și muzica, utilitară și funcțională în societățile arhaice, dansul s-a adresat inițial forțelor supranaturale, pe care omul primitiv încerca să și le facă favorabile; inițial, dansul a fost o „artă religioasă prin excelență”, făcînd parte din ritualul religios. (J. Chailley 40 000 ani de muzică, p. 76—77). Cel mai vechi document figurat reprezintă o scenă de magie: un dansator îmbrăcat în piele de animal, acompaniindu-se la un arc muzical și încercînd să „farmece” niște reni; a fost descoperit în grota de la Ariège și este vechi de 40 000 de ani. Mai tîrziu, dansul apare figurat pe monumentele asiro-babiloniene și egiptene și este menționat în scrierile religioase; importanța sa în viața socială era mare; nu oricine avea dreptul de a dansa, dansul făcînd parte din ritualul religios. Cu timpul, funcția dansului, ca și a muzicii se modifică: „S-a dansat întîi pentru zei, apoi pentru prinți și, în sfîrșit, pentru sine” — spune Jacques Chailley. (40 000 ani... p. 201). Dansurile țărănești, descinzînd direct din dansurile rituale, cele mai multe ajungînd să aibă scop distractiv, dar și astăzi se mai cunosc unele dansuri care, pînă nu de mult, aveau funcții rituale certe, atribuindu-li-se puteri magice; astăzi, mai fac parte din desfășurarea unor obiceiuri.

Poporul român a moștenit acest gen, dar este foarte greu de cunoscut care din ele — în afară de cele rituale — ar avea o vechime mai mare decît a poporului nostru, din cauza lipsei de documente. Primele mențiuni ale dansului la români apar începînd din secolul al XV-lea. Cronicarul Gr. Ureche arată că domnitorul Aron Vodă „nu se mai sătura de giucatu, de cimpoiăși, pre carii îi țenea de măscării” (G. Breazul, Patrium Carmen, p. 27), iar din secolul al XVI-lea aflăm de existența „jocului păcurăresc”, pe care l-a dansat poetul maghiar Balassa Bálint în fața împăratului Rudolf. Și din faptul că primele melodii notate — în documente care au fost menționate în primul capitol — sînt de dans, atestă importanța pe care o avea dansul, ca element distractiv, în viața societății feudale. Mai tîrziu au fost notate și melodii populare, dar pînă în secolul al XIX-lea numărul lor este mic. După cum ne este cunoscut, în colecțiile secolului al XIX-lea predomină melodiile de dans. După înființarea celor două *arhive fonogramice*, în urma cercetării sistematice, s-a putut vedea cît de bogat și de variat este acest repertoriu. Astăzi dansul este unul din genurile viguroase, bine reprezentate în colecții și în Arhiva I.C.E.D. Pe toate meridianele globului, dansul românesc este cunoscut și apreciat.

Termenul general pentru dans este *Horă* — „joacă la horă“, „ieșire la horă“ — în Muntenia și Oltenia, *Dans* (Danț) și *Joc* (Gioc) în celelalte provincii ale țării.

Ocaziile de dans sînt : ocazii mari (hora de duminică, nunta, nedeia) și ocazii mici (petrecerea colindătorilor, priveghiul, șezătoarea, plecarea la armată, obiceiurile de primăvară).

Ca funcție, în legătură cu viața societății țărănești, dansurile se împart în : a) *dansuri curente*, practicate obișnuit la hora satului sau cu alte ocazii ; dintre acestea unele sînt *comune* sau *de relație*, în general mixte ; altele sînt *de exhibiție* sau *de întrecere*, bărbătești. b) *dansuri speciale* — practicate în cerc restrîns de inși, și doar în anumite momente ; acestea pot fi dansuri *de spectacol*, *distractive*, *ceremoniale*, *rituale*.

Categoriile mari de dansuri sînt : *Horă mare*, *Briu*, *Hora mică*, *De doi*, *Ceată* (feciori, fete călușari și solistice) ; *Formația* — după numărul jucătorilor — poate fi : *grup mare* (număr nelimitat), *grup mic* (4—12 inși), *pereche*, *solist*. Forma de așezare a dansatorilor poate fi : *cerc* (închis sau deschis), *linie* (semicerc, coloană) neregulată. Ținuta dansatorilor : *de mină*, *de umeri*, *de talie* (la jocurile cu grupuri înlanțuite), *lateral* sau *frontal* (la jocurile de perechi), *liberă* (la dansurile solistice sau în monom). În ce privește componența pe sexe, dansurile sînt : *mixte*, *bărbătești* și *femeiești*. Formațiile posibile după așezare, ținută și componență sînt :

✓ a) grup nelimitat în cerc închis, mai rar deschis, dansatorii se țin, în general, de mină, sînt dansuri mixte ;

✓ b) grup nelimitat în linie, ținîndu-se de umeri, uneori de talie, dansuri mixte sau bărbătești ;

✓ c) grup limitat în cerc închis, ținîndu-se de talie, uneori de umeri — dans mixt ;

d) perechi — în cerc sau în linie, dansatorii ținîndu-se de mină, stînd unul lîngă altul, față în față, cu mîinile încrucișate la spate, sau flăcăul ține fata de talie, iar fata își sprijină mîinile de umerii băiatului ;

e) grupuri variabile în monom, în general pe sexe ;

f) solistice sau polisolistice (bărbătești).

Este sigur că dansurile de perechi sînt mai noi ; uneori se vede cum din dansurile mai vechi, jucate în cerc sau coloană, apar forme noi ; uneori, pe lîngă jucătorii în cerc sau coloană se pot vedea dansatori în perechi, alteleori se dansează numai în perechi („*Sirba-n vals*“ !). Majoritatea dansurilor sînt, cum e și firesc, mixte ; cele mai puțin întîlnite sînt cele femeiești, iar cele bărbătești, care sînt și cele mai dinamice, pot fi întîlnite peste tot.

Jocurile se dansează exclusiv pe muzică. Jocuri sustinute doar de ritmul unor instrumente de percuție — întîlnite pe alocurea în Balcani — nu se cunosc. Jocurile pe cîntare vocală, la care dansatorii își cîntă singuri, sînt actualmente rare. În Transilvania, pe Tîrnave, pot fi întîlnite asemenea jocuri, dansate de fete ; în Bucovina, zona Rădăuților, sînt jucate de femei în vîrstă (ex. 503). În trecut, asemenea jocuri trebuie să fi fost mai răspîndite.

O altă formă de manifestare a sincretismului sînt strigăturile, declamate de dansatori, uneori de asistență, în decursul jocului. Versul este octosilabic, supunîndu-se regulilor versului popular cîntat. Strigăturile le rostesc, de obicei, bărbății, dar sînt cazuri cînd nici fetele și nevestele nu se lasă mai prejos, în special atunci cînd strigăturile au un caracter

satiric, căpătînd aspectul unui dialog. La unele jocuri strigăturile au caracter de comenzi, de asemenea, versificate. (ex : *Hă ! Frunză verde trei scaieți / La bătută, măi băieți, / Care vreți, care puteți, / Care nu, nu vă prindeți, / Că de mine rămineți. / Și-am zis verde solz de pește / Și bătuta se pornește / Foaie verde de cicoare, / Sîntem gata de plecare, / Și-om porni cu capul sus / Că avem multe de spus. / Frunză verde ș-o lalea / Și-o bătută la podea. / Frunzuliță și-un harbuz / Bate-un pinten și-apoi sus. / I-auzi una... / I-auzi două ! / I-auzi trei și-odată hei !... / Frunză verde Baraboi, / Înainte și-napoi, / Înapoi și înainte, / Pe bătute și sărite. / Bate cizma n-o cruța / Nu căta că nu-i a ta, / Îi din sat de-mprumutat, / Boda-proste cui o dat. / Frunză verde pădureți, / Înainte, măi băieți. / Frunzuliță baraboi, / Înainte măi flăcăi !*) (extras din A. Ciornei, Mureș Gh. Rădășanu, *Jocuri populare bucovinene*, Suceava, 1981, p. 377—378). În Maramureș, Țara Oașului și Bihor, strigăturile, de obicei cu caracter satiric, sînt improvizate pe melodia simplificată a jocului, numite „țîpuituri” în nord și „descîntece” în Bihor. Acestea reprezintă o fază de tranziție între dansul pe cîntare vocală și strigătură : în execuție ele se împletesc cu melodia instrumentală, într-o pitorească eterofonie (ex. 504).

Vorbind de manifestarea sincrismului în dans, nu putem neglija unele aspecte cinetice ; este drept că unele mișcări, ca pașii simpli, pașii încrucișați (în față și în spate), trecerile pe sub mină, balansările de picioare, mișcări ale trunchiului, sînt percepute de eventualul spectator doar vizual ; în schimb, pașii bătuți (talpa, vîrf, toc), pintenii (lovirea călcîielor), bătăi din palme, bătăi cu palma pe picior (gleznă, gambă, coapsă — iar dansatorii mai poartă și cizme), pocniturile din degete, sînt efecte sonore de un rafinament deosebit, ritmul pașilor de dans imbinîndu-se cu cel al melodiei, la care se adaugă și accentuarea deosebită a unor silabe ale strigăturilor.

Ritmul predominant al jocurilor românești este cel binar. Dansurile în ritm ternar nu sînt tipice ; destul de rare, acestea sînt împrumuturi ale unor dansuri străine. Horele în 6/8, în secolul trecut, erau tipice orașului. Există și dansuri în ritmuri asimetrice (în măsuri de 5/8, 7/8 și chiar 10/8), întîlnite destul de rar în toate provinciile. De asemeni, întîlnim dansuri în ritm aksak, sub formele : (2+3), (3+2) ; (2+2+3 ; 3+2+2) ; (2+2+3+2 ; 2+2+2+3) ; (2+2+3+3), inegal răspîndit pe teritoriul țării, după cum vom vedea.

După materialul sonor, împărțim melodiile de dans, în :

- a) melodii în sisteme arhaice (pentacord major, cu sau fără cvartă subfinală ; pentatonic) ;
- b) moduri naturale diatonice, acustice, cromatice ;
- c) major-minorul modern, melodiile avînd structură tonală.

După forma arhitectonică a melodiei de dans, întîlnim melodii improvizatorice și melodii cu formă fixă (construite dintr-o singură frază, care se repetă cu variații melodice și ritmice ; din două fraze — AB — care se repetă constant ; din trei fraze — ABC. O trăsătură tipică a dansurilor românești este organizarea motivelor binare pe dimensiunea a două măsuri. Majoritatea melodiilor sînt formate din fraze pătrate (4, 8 sau 16 măsuri), dar sînt și dansuri care au fraze din trei măsuri (*Brîul pe șase*).

În ce privește originea melodiilor de dans, unele sînt create la instrumente, posibilitățile tehnice ale acestora punîndu-și amprenta asupra structurii melodiei, altele provin din melodii vocale.

De-a lungul secolelor au fost împrumutate dansuri de la popoarele vecine sau de la naționalitățile conlocuitoare, unele direct prin contactul maselor : *Huțulca*, *Țigăneasca*, *Chilabaua*, *Bulgăreasca*, *Cadineasca*, *Căzăceasca*, *Kolo* ; altele direct prin mijlocirea orașelor : *Polca*, *Mazurca*, *Galopul*, *Padecatru* etc.

Mai menționăm că la jocul de duminică și la sărbători, dansurile se grupează în cicluri, cuprinzând un număr mai mare sau mai mic de dansuri, care se reiau întocmai, după o pauză.

Dansurile diferă după provincii, iar în cadrul acestora, de la o zonă la alta.

Transilvania posedă un număr mic de dansuri, în schimb numărul melodiilor pentru fiecare dintre ele este mare. Predomină jocurile de perechi, alături de cele bărbătești de virtuozitate. Jocurile mixte de cerc sînt rare. În Oaș se dansează cu pași mici, tropotiți ; atunci cînd este jucat mixt, este numit *Danț*, *Roată* — cînd este jucat de flăcăi — și *Miresește* cînd este jucat de femei. Caracteristice pentru această zonă sînt „țîpurițurile”. În mod obișnuit, melodiile sînt motivice, în scări diatonice. În Maramureș întîlnim și alte denumiri de dans : *Jocul fecioresc*, *Învîrtita*, *Ardelenescu*, *Jocul lui Vili* ș.a. Alte melodii în ritm de dans, dar după care nu se dansează, sînt cele numite „de băut” sau „de bătut din palmi”. Cum de obicei se dansează în spațiu restrîns (în casă sau în șură), dansurile feciorești, care folosesc mai mult salturile verticale, se numesc, în general „de sărit”, iar cele mixte, „de învîrtit”. Din punct de vedere muzical, în cea mai mare parte, dansurile sînt și aici motivice (ex. 505). Lipsa de simetrie a frazelor muzicale, ca și amestecul de măsuri binare și ternare nu deranjează pe dansatori, între ritmul pașilor și cel al melodiei nefiind o legătură strînsă. Melodiile folosesc, în mod obișnuit, scări diatonice.

Pentru județele Bistrița-Năsăud și Cluj, dansurile caracteristice sînt : *De-a lungul*, *Bărbuncul* (dans fecioresc), *Fecioreasca*, *De botă*, *Învîrtita* ș.a. Dansurile bărbătești sînt deosebite de cele mixte, bizuindu-se pe figuri complexe ; acestea, numite și „ponturi”, sînt mișcări atletice, executate pe loc ; predomină salturile în înălțime, împletite cu bătăi ale mîinii pe diferite segmente ale picioarelor. Jocurile mixte se bazează pe plimbări, de obicei sincopate, trecerea fetelor pe sub mîină, învîrtiri simple.

Bihorul ne oferă, pe lîngă dansurile amintite : *Mărunțelul*, *Poarga*, *Scuturatul*, *Pe picior*. Specific este jocul cu „descîntături”.

Țara Moților are ca joc specific, *Țarina*, joc de perechi, apărută sub diferite denumiri : *Țarina mocănească*, *Țarina vîsarilor*, *Țarina minierilor*, *Țarina Abrudului* etc., avînd și unele deosebiri de caracter (mai vioale, mai domoale).

Pentru celelalte zone transilvănene, dansuri specifice sînt : *Purtata*, *Hățegana*, *De ponturi*, *Haidăul* (ultimele două feciorești). Pentru zona Tirnavelor, specifice sînt dansurile de fete, pe cîntare vocală (ex. 507).

Din punct de vedere muzical, trebuie reținut că în Hunedoara, mai ales Ținutul Pădurenilor, melodiile prezintă caracter mai arhaic, sînt adesea motivice, cu amestec de măsuri de $2/4$ și $3/4$, fapt care — cu excepția Maramureșului și a Oașului — se întîlnește mai rar în restul Transilvaniei. Exceptînd aceste două extreme, melodia prezintă, în general, formă fixă. În sudul Transilvaniei, prin părțile Branului, în execuția lăutarilor frazele melodiilor pot fi mînuite liber. Din punct de vedere modal, pre-

domină genul diatonic, dar în Bihor se întâlnește, ca și în cîntecul propriu-zis, acusticul 1, terminat pe treapta a doua. Nu lipsesc nici scări pentatonice, iar în sudul Transilvaniei cele cromatice, pătrunse pe la Bran și Întorsura Buzăului. Ritmic, Transilvania prezintă unele varietăți ale aksakului, neîntîlnite în celelalte regiuni ale țării : $9/16(2+2+3+2)$ — *Învîrtita, De-a mîna, Someșana* ș.a. ; $9/16(2+2+2+3)$ — *De-a lungul* ; $10/16(2+2+3+3)$ — *De-a mîna, Purtata* ș.a. ; $10/16(2+3+2+3)$ — *Joc fecioresc* (Bihor). De asemeni, întîlnim dansuri în $5/8$ — *Hodoroaga* (ex. 508).

■ *Banatul* prezintă un repertoriu variat de jocuri. Jocurile mixte sînt mai mult de perechi (*De doi, Măzărica*), dar în sudul provinciei se joacă *Hora*. Dansurile bărbătești sînt *Briul, Poșovoaica*, precum și *Sorocul*, joc ce face legătura cu cele fecioresci din Transilvania, considerat de coregrafi drept cel mai greu. Jocuri, ca *Ursa* și *Leasa*, s-au jucat sau se mai joacă, uneori, solistic. Pe lângă acestea, contactul cu populațiile conlocuitoare a dus la împrumuturi de dansuri, alături de altele venite de la oraș : *Complementul, Dușuleanca, Polca, Voalțăr-leandăr* ș.a.

■ Din punct de vedere muzical, remarcăm : utilizarea formei fixe a melodiei (în dansurile de factură arhaică întîlnim și o singură frază repetată) ; din punct de vedere modal, predomină modurile diatonice, cu unele inflexiuni cromatice (cromaticul 1). Ritmul predominant este cel binar, formula ritmică se suprapune motivului melodic. Destul de rar întîlnim dansuri în $5/8(2+3)$, în dansul *Căteaua*, ca și îmbinarea ritmurilor $5/8(2+3)$ și $7/8(2+2+3)$, în jocul *Socicili*. Dintre ritmurile aksak, sînt specifice Banatului : $7/16(3+2+2)$, în *Briul bănățean, Pe loc, Pe picioare, Rara, Bătuta* (ex. 509—511).

■ *Oltenia* este provincia care prezintă cea mai mare bogăție de dansuri (sînt locuri unde se cunosc peste 30 jocuri diferite) : denumirile sînt foarte variate. Pe lângă *Hora, Sirba* și *Rustemul*, apar denumiri de plante, animale, obiecte, nume de femei. De reținut că, în afară de jocurile de bază, care prezintă multe melodii pentru același tip coregrafic, în rest, dansului îi corespunde o melodie.

■ În *Oltenia* jocurile sînt mai ales de grup mixt, dansate în cerc sau semicerc. Dansatorii se țin de mînă (*Hora*), de umeri (*Sirba*), acestea fiind jocurile de bază ale provinciei. *Sirba*, despre care se crede că își are originea în *Oltenia* sau *Muntenia*, este jocul care s-a răspîndit cel mai mult în celelalte provincii ale țării. *Sirbele* sînt adesea vocale, cîntate de lăutărese, dar sînt și de factură instrumentală. Jocurile bărbătești sînt de virtuozitate, jucate mai ales în linie, dansatorii prinzîndu-se cu mîinile încrucișate la spate sau unul de briul celuilalt. În *Oltenia Subcarpatică* se întîlnesc și jocuri de perechi, aduse de transilvănenii stabiliți aici ; în partea de sud-vest întîlnim și jocuri de fete.

■ Din bogatul repertoriu oltenesc, menționăm cîteva denumiri de dansuri : *Alunelul, Bobocica, Crăițele, Trandafirul, Busuiocul, Ariciul, Vulpea, Peștișorul, Șobolanul, Ileana, Mindrele, Ceasornicul, Bastonul, Ițele* ș.a.

■ Ca formă arhitectonică, melodiile sînt alcătuite în cea mai mare parte din două perioade muzicale, constituite din repetarea identică sau variată a unei fraze, fie din două fraze diferite ; dar întîlnim și trei-patru perioade muzicale. Frazele mai pot fi alcătuite și din repetarea identică sau variată a unor motive.

În ce privește modurile, întâlnim o mare varietate, de la scări pentatonice, sau structuri cu evident substrat prepentatonic sau pentatonic, până la moduri naturale, acustice și cromatice de tip oriental, mai ales în partea de sud; cel mai frecvent se întâlnește: F-Gis-A-H-C-D-Es-F.

Ritmice, dansurile oltenesti, în majoritate, se încadrează în ritmul binar; ritmul aksak îl întâlnim în *Rustem* 5/16 (2+3) și în *Geamparale, Țintărașul* — 7/16 (2+2+3). O altă formă ritmică mai complexă este îmbinarea frazelor în măsuri diferite, ca în cazul jocurilor *Ghimpele, Ca la ușa cortului*, unde măsura de 9/16(2+2+2+3) se asociază cu 7/8. Același procedeu îl întâlnim în jocul *Șobolanul*, în care prima parte este în 12/8 (7+5), iar partea a doua în 5/8 (2+3); în jocul *Bastonul* întâlnim 10/8 (2+2+3+3).

Specific Olteniei este transformarea oricărui cîntec în horă sau sîrbă vocală, prin imprimarea unei mișcări regulate de dans; în numeroase cazuri, melodiile încep pe contratimp (ex. 514).

În *Muntenia*, jocurile de bază sînt: *Hora, Sîrba* și *Briul*. Cele mai multe dansuri sînt și aici de grup mixt, jucate în cerc sau semicerc, dansatorii ținîndu-se de mîna sau cu brațele pe umeri. Mișcările sînt vii, cu mulți pași tropotiți, cu bătăi pe contratimp. Dintre jocurile mai cunoscute, amintim: *Ciuleandra, Sălcioara, Murgulețul, Bordeiașul, Birul greu, Vlăscentuța, Floricica, Marișica* ș.a. Acestea se joacă în cerc. Dintre dansurile de perechi, amintim: *Breaza, Ungurica, De doi*; dintre jocurile bărbătești, tipic Munteniei este *Briul*, cu diverse variante: *Briul pe șase* (frază muzicală de trei măsuri), *Briul pe șapte* (numit astfel după formula de acompaniament, care conține șapte „bătăi”), *Briul pe opt* (frază patrată). Briurile se desfășoară într-o dinamică puternică, figurile sînt executate pe loc, din ce în ce mai complexe, cu bătăi în contratimp, sincop, pînteni și pași încrucișați. Jocurile din sudul provinciei au o tehnică de pași mai simplă, în schimb, brațele dobîndesc o mai mare mobilitate. Și în *Muntenia* întâlnim dansuri împrumutate de la populațiile conlocuitoare: *Țigăneasca, Romneasca, Ca la ușa cortului, Chilabaua, Turceasca*, la care adăugăm dansuri pătrunse prin influența Bucureștiului: *Polca, Tangoul, Foxtrot*.

Din punct de vedere muzical, menționăm că în *Muntenia* nu se întîlesc melodii motivice, cu formă liberă. Dar și aici, în interpretarea lăutărească, atunci cînd perioadele muzicale sînt în număr mai mare, acestea sînt mînuite liber. Lăutarii din zona Muscelului obișnuiesc să introducă în melodii de dans tot felul de aite melodii vocale. Remarcăm că fraza muzicală este patrată (patru măsuri sau multipli de patru).

Sistemul modal se prezintă foarte variat; pe lîngă moduri diatonice, vom întîlni toate modurile cromatice de tip oriental, cunoscute în folclorul românesc, datorită influenței puternice pe care a exercitat-o Bucureștiul.

Ca și în *Oltenia*, în *Muntenia* întâlnim ritmuri asimetrice. Astfel, dansurile *Șchioapa* și *Brătușca* sînt în 5/8; ritmul aksak îl întâlnim în *Murgulețul, Sitele, Cîrligul* (5/16); în *Geampărale, Leliță Ioană, Turcească* — 7/16. Mai amintim jocul *Marioara*, care prezintă două părți, în ritm contrastant, prima parte este în 3/4, iar a doua în 2/4 (ex. 515—517).

În *Dobrogea*, repertoriul de dans este eterogen, oglindind amestecul băștinașilor cu populația venită din alte regiuni ale țării. Vechi dansuri dobrogene viețuiesc alături de cele venite de pe ambii versanți ai Carpaților, aduse de păstorii transhumanți, cu dansuri din *Oltenia, Muntenia*,

Moldova, cu dansurile aromânilor și cu cele ale populațiilor conlocuitoare. Denumirile de dansuri dobrogene amintesc de cele întâlnite în celelalte regiuni ale țării : *Alunelul, Ațica, Bătuta, Briul, Ciobănașul, De doi, Ghimpele, Geamparalele, Învîrtita, Jianul, Rața* ș.a. Găsim și *Paidușca, Greceasca, Cadîneasca, Țigăneasca, Kiocek* etc., precum și *Polca, Craiț polca, Padecatru*, dansuri de salon ajunse la sat.

Din punct de vedere muzical, dansurile prezintă trăsăturile celor din zona originală. Dansurile de origine străină prezintă trăsături de formă specifice dansului popoarelor de la care s-a făcut împrumutul. Varietatea modală este la fel de mare ca și în Muntenia. Ritmurile aksak, întâlnite aici, în afară de cel de Geamparale, sînt $9/16(2+2+2+3)$, în *Kiocek, Turceasca, Cadîneasca*. Dansul *Leasa* este în $5/8(2+3)$ (ex. 518).

Comparativ cu restul țării, jocurile din Moldova par ceva mai domoale ; ele sînt totuși vii, cu pași mărunți, presărați cu bătăi pe contratimp, în sincope, îmbinați cu deplasări spre stînga și spre dreapta, înainte și înapoi, cu plimbări libere în cerc și semicerc, învîrtiri de perechi. Caracteristică este legănarea corpului, o dată cu mișcarea ușoară a capului, în ritmul pașilor de dans. Dintre dansurile de grup, mixte, amintim : *Hora mare, Botoșanca, Rața, Țărăneasca* ; jocurile de doi (bătute, de doi, hore de doi, polcuțe), cele mai frecvente sînt : *Trandafirul, Coasa, Coșnencuța, Ciobănașul, Cărășelul, Fudula* ș.a. Mai amintim jocurile bătrînești de femei : *Bătrîneasca, Polobocul, Cumătrița*, dansate în special la nunți, în localitățile de pe cursul superior al Sucevei. Dintre jocurile bărbătești, unele sînt variante de *Briu, De tare* (Vrancea), *Corăgheasca, Bătuta*. Mai amintim *Arcanul*, pe cît se pare, vechi joc de recrutare. Dansurile bărbătești sînt jucate fără ca dansatorii să se prindă unul de altul, cu sărituri pe loc, pinteni, foarfeci ș.a. Figurile sînt cerute prin strigături, cu caracter de comandă, însoțind uneori întreaga desfășurare a jocului.

Forma arhitectonică este fixă, alcătuită, de obicei, din două, dar și din trei perioade muzicale. Privit în general, repertoriul moldovenesc este dominat de genul diatonic ; aceasta s-ar explica și prin faptul că majoritatea fluierelor fără dop dau scări diatonice, iar multe melodii sînt create la acest instrument. Modurile cromatice sînt și ele prezente, mai puțin ca în Muntenia, fapt explicabil prin rolul pe care l-a jucat la orașe cultura orientală ; aceste moduri se întîlnesc în melodii create de lăutari, uneori doar într-o perioadă a melodiei, modulațiile fiind de cele mai multe ori pregătite melodic. Alte melodii au structura specifică celor create la instrumente din fanfară, formație răspîndită în Moldova.

Ritmul dominant este cel binar, formulele ritmice întinzîndu-se, ca și motivul melodic, pe două măsuri de $2/4$. Foarte multe melodii de horă „boierească” sînt în $6/8$. Măsurile asimetrice se întîlnesc în : *Șchioapa, Joc la Buhai, Jumătate de joc* ; acesta din urmă prezintă particularitatea că a doua parte este în mișcare mai vie decît prima parte. Ritmul aksak se întîlnește în dansurile specifice repertoriului nunții și în dansurile cu mască (ex. 519—521).

Bogatul repertoriu de dansuri este valorificat actualmente pe o scară întinsă în mișcarea artistică de amatori. Pentru a răspunde nevoilor scenei, dansurile suferă o seamă de prefaceri : dansuri autonome sînt grupate în suite, formația este desfăcută în semicerc sau linie, uneori se introduc „desene” coregrafice fără legătură cu dansul autohton, pași și figuri specifice dansului altor zone, se mărește viteza de execuție, renunțîndu-se la

unele subtilități, de dragul mișcărilor atletice, spectaculoase. Un fapt pozitiv este, în relația dintre echipa de dansuri și colectivitatea sătească, readucerea unor dansuri, din memoria unor bătrâni, în repertoriul curent.

Structura melodiilor de dans. După cum am mai amintit, din punct de vedere al alcătuirii, melodiile de dans se împart în : *melodii cu formă fixă* și *melodii cu formă liberă*. Primele sînt alcătuite dintr-un număr fix de perioade muzicale, care se repetă întocmai ; a doua categorie cuprinde melodii ce pot fi împărțite în cîteva tipuri :

a) *melodii frazale*, în care frazele muzicale sînt minuite liber ;

b) *melodii bazate pe repetarea unor celule sau motive*, care nu se organizează în fraze ;

c) *melodii formate din repetarea constantă sau liberă a unor motive perechi* (ex. 505).

În analiza oricăror melodii, de formă fixă sau liberă, se va ajunge pînă la cele mai simple elemente ale limbajului muzical : *celula* și *motivul*. Unitățile superioare de organizare sînt : *fraza* și *perioada*. Le vom urmări pe rînd, pornind de la simplu la complex. *Celula*, cea mai simplă unitate a melodiei, este alcătuită dintr-o singură celulă ; ea cuprinde un sunet repetat pînă la înbinarea a două, trei, patru sunete, reprezentînd o entitate muzicală ; în cazul melodiilor mai complicate, celula poate fi divizată în subcelule, corespunzînd unui timp. Celula are rol generator ; asociată cu alte celule, dă motivul muzical. În cuprinsul unei melodii, celula, prin diferite varieri sau schimbări de poziție — studiate deja în capitolul „Forma arhitectonică” — dă naștere unor motive muzicale înrudite. Adevse, în melodii vechi, create la fluier, se constată numărul mic de elemente muzicale care intră în componența acestora. De obicei, din combinarea a două celule rezultă *motivul* — „element de expresie caracterizat prin contur precis, pregnanță ritmică și melodică” (E. Comișel, *Folclor...* p. 402). La rîndul lor, motivele se combină în unități superioare : *fraze muzicale*, care pot fi : *fraza mică*, constituită din patru măsuri ; *fraza mare*, formată din opt sau șaisprezece măsuri, alcătuită din 2, 3, 4 motive diferite. Frazele se combină în *perioade* ; perioada este constituită din două fraze repetate, uneori doar una singură repetată, care se suprapune cu întreaga melodie a jocului.

În întregul ei, melodia jocului poate avea formă fixă sau liberă. În forma fixă, organizată frazal, se poate porni de la un element A, de la două elemente AB, de la trei elemente ABC sau mai multe. În cadrul perioadei, de obicei AB, fraza a doua poate fi înrudită cu prima : B poate fi transpoziția variată a lui A, sau o variație de o altă natură a lui A, schimbînd funcția celulelor (se inversează celulele din motiv), mai ales atunci cînd se preia întregul material ; întîlnim și inversarea subcelulelor ; alteori B rezultă din preluarea unui element din A, ca unic material, mai mult sau mai puțin variat (ex. 512). În mod obișnuit, B aduce material cu totul nou față de A.

În forma improvizatorică, structura poate porni de la varierea unui motiv de bază, sau are la bază chiar celula — procedeu tipic creației țărănești — sau se minuiască liber frazele perioadelor — procedeu lăutăresc.

Studierea în amănunțime a structurilor melodice duce la cunoașterea trăsăturilor specifice a genului și a trăsăturilor stilistice zonale.

Bibliografie

1. Alexandru, T., *Muzica populară românească*, Ed. Muzicală, București, 1975.
2. Bartók, B., *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, Ethnomusikologische Schriften, Faksimile Nachdrucke, Herausgegeben von D. Dille, Editio Musica, Budapest, 1966.
3. Idem, *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*, Ethnomusikologische Schriften, Faksimile Nachdrucke, Herausgegeben von D. Dille, Editio Musica, Budapest, 1967.
4. Brediceanu, T., *170 melodii populare din Maramureș*, Ed. Muzicală, București, 1957.
5. Bucescu, F., Ciubotaru, S., Birleanu, V., *Bătrâneasca, doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților*, Universitatea „Al. I. Cuza”, Institutul de lingvistică, istorie literară și folclor, Arhiva de folclor a Moldovei și Bucovinei, Caietele Arh. De folclor, I, Iași, 1979.
6. Bucșan, A., *Specificul dansului popular românesc*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1971.
7. Idem, *Probleme ale ritmului dansului popular românesc*, R.E.F. 13, (1968), nr. 2, p. 111—122.
8. Burada, T. T., *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor muzicale la români*, în Opere, I, Ed. Muzicală, București, 1974.
9. Ciobanu, Gh., *Lăutarii din Clejani*, Ed. Muzicală, București, 1969.
10. Ciornei, A., Rădășanu, M. Gh., *Jocuri populare bucovinene*, Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă, Centrul de Îndrumare a Creației Populare și Mișcării Artistice de Masă, Suceava, 1981.
11. Comișel, E., *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1969.
12. Idem, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor, Hunedoara*, Ed. Muzicală, București, 1964.
13. Drăgoi, S. V., *Monografia muzicală a comunei Belinț*, 90 melodii cu texte, notate și explicate. Melos, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, f.a.
14. Ganea, V., Weber, M., *Cîte doruri sînt pe lume*, Culegere de folclor muzical din sud-estul Transilvaniei, Casa Creației Populare a Județului Brașov, 1969.
15. Georgescu, C. D., *Contribuții la studiul formei libere*, R.E.F. 13, (1968), nr. 4, p. 339—348.
16. Idem, *Melodii de joc din Oltenia*, Ed. Muzicală, București, 1968.
17. Lighezan, N., *Folclor muzical bănățean*, Ed. Muzicală, București, 1959.
18. Prichici, C. V., D. Nicolescu, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, Ed. Muzicală, București, 1963.
19. Prichici, C., *Melodii de jocuri populare moldovenești*, Casa Regională a Creației Populare, Iași, 1962.
20. Sulițeanu, G., *Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeș*, Ed. Muzicală, București, 1976.

JOC DE FETE „PURTATA“

Presto $\text{♩} \text{♩} = 46$

Transilvania

503

La la la lai lai la la la la

Hai na na na na na

Lai lai la lai la lai

Hai na na na A zis ba-dea

Că nui pa - să - Da - că pe mi - ne mă - la - să

Ai la la la la la la la

la la la la la la

(T. Alexandru, *Muzică populară românească*, nr. 60, pag. 168).

DANȚ CU ȚIPURITURI

Alegretto ($\text{♩} = 116$)

Țara Oașului

504

Vioară

Voce

Ai

Ai ai le

le le le

tă-le-am vrut a și Ca-re-i co-co-

nu mân-dri

Și ca-re mi-a po-run - ci Și ca-re mi-a

po-run - ci Cîn-tă, mă!

Hop - șa - șa.

JOCUL FECIORESC

Maramureș

505

1a 1a

1b

1b

1c 1c

1c 1d

sf

1a

1a 1b

1b 1b



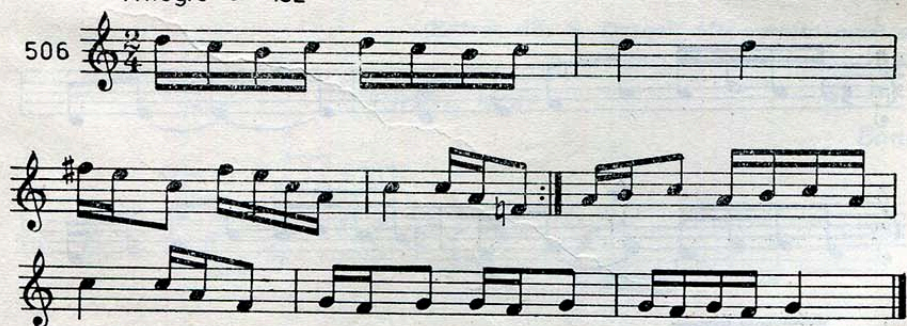
Aceleași motive se repetă mereu

(Extras din B. Bartók, *Volksmusik der Rumänien von Maramureș*, nr. 141 c, pag. 96).

MĂRUNȚEL

Beiuș — Bihor

Allegro ♩ = 132



(Extras din B. Bartók, *Cîntece populare românești din Comitatul Bihor*, nr. 298. pag. 279).

BRIUL PĂDURĂNESC

Com. Cerișor, Hunedoara

Allegro $\text{♩} = 160$



(Extras din Emilia Comișel, *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*
București, 1964, nr. 153, pag. 162).

INVÎRTITA BĂTRÎNEASCĂ

Poiana Sibiului — Sebeș



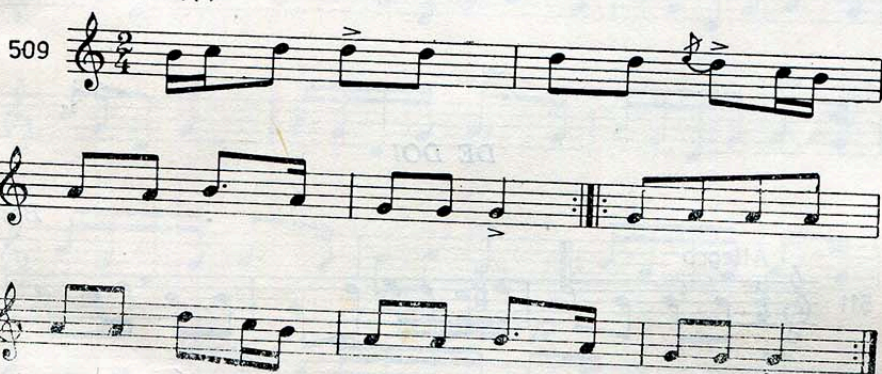


(Extras din *Cîte doruri sînt pe lume*,
Braşov, 1969, p. 300).

MĂZARICA

Belinţ — Banat

$\text{♩} = 144$

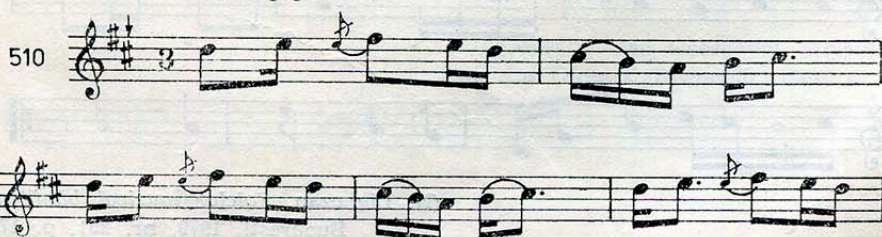


(Extras din S. Drăgoi, *Monografia muzicală
a comunei Belinţ*, nr. 5, p. 139)

BRIUL NOU

Banat

Presto ($\text{♩} = 70$)

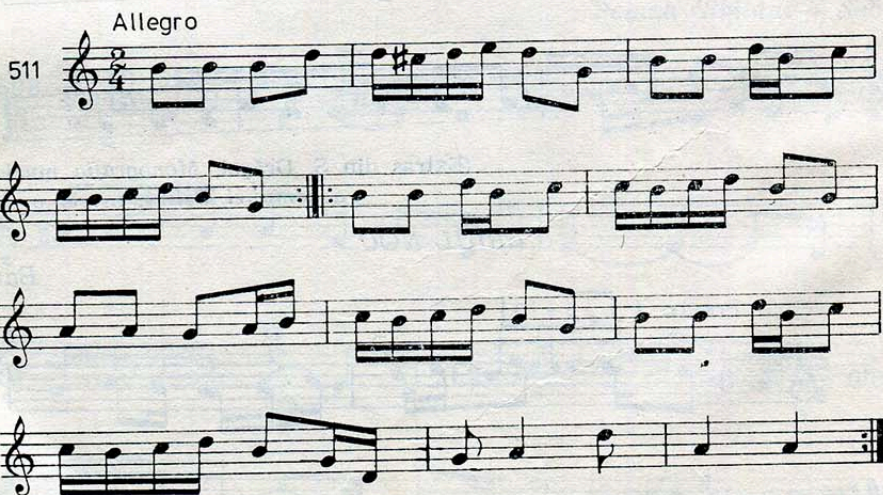




(T. Alexandru, *Muzica populară românească*,
nr. 47, p. 172).

DE DOI

Banat



(N. Lighezan, *Folclor muzical bănăţean*,
Bucureşti, 1979, nr. 251, p. 175).

512
Cimpoi

$\text{♩} = 158 \text{ MM}$

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

(Corneliu Dan Georgescu, *Melodii de
joc din Oltenia*, București, 1969, nr 16,
p. 85—86).

SIRBA BĂTRINILOR

Bărbătești — Vilcea

513

♩ = 100 MM

Fluier



(C. D. Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, nr. 1, p. 76).

CEASUL

Valea Stanciului — Dolj

514

♩ 132 MM

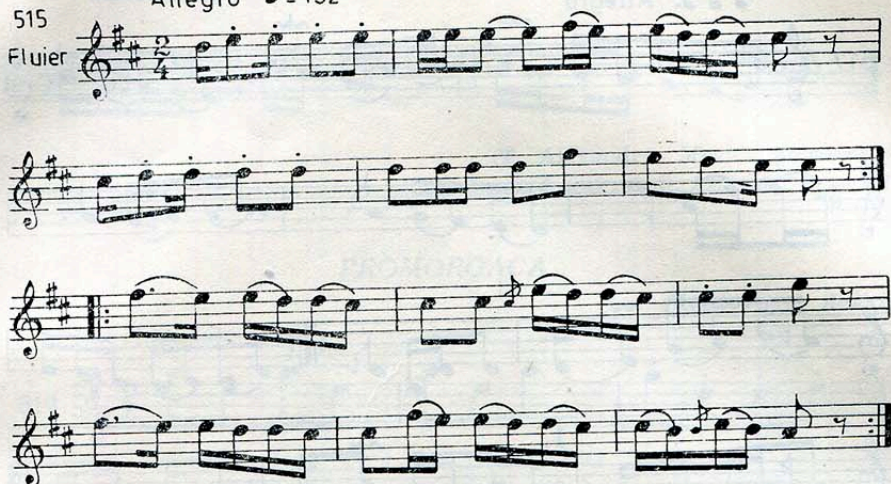
Fluier



(C. D. Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, nr. 22, p. 88).

515 Allegro ♩ = 152

Fluier



(G. Sulițeanu, *Muzica dansurilor populare din Muscel-Argeș*, nr. 21, p. 192).

HORĂ

Jugur — Muscel

Allegro moderato ♩ = 136

516

Fluier



(G. Sulițeanu, op. citat, nr. 72, p. 267).

GEAMPARALE

Teleorman

517 *Allegro*

(Emilia Comişel, *Folclor muzical*,
Bucureşti, 1967, nr. 210, p. 161).

ŞCHIOAPA

Dobrogea

518 *Allegro* $\text{♩} \text{♩} \text{♩} (\approx 40)$

Fluier *22*



(T. Alexandru, *Muzica populară românească*, București, 1975, nr. 50, p. 173).

PROMOROACA

Moldova — jud. Iași

Moderato $\text{♩} = 92$

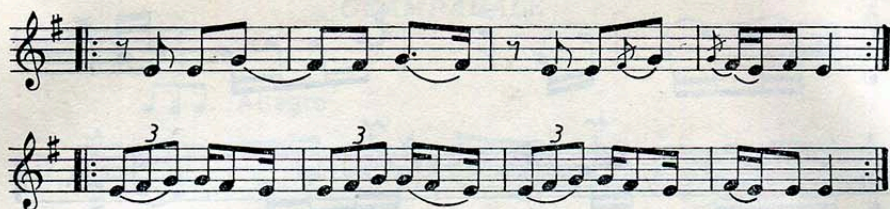


(C. Prichici, V. D. Nicolescu, *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, București, 1963, nr. 147, p. 170).

BĂTRÎNEASCĂ

Bilca — jud. Suceava





(F. Bucescu, S. Ciubotaru, V. V. Bir-
leanu, Bătrîneasca — doine, bocete, cîn-
tece și jocuri din Țîmutul Rădăușilor, Iași,
1974, p. 100).

JUMĂTATE DE JOC

Piatra Neamț — jud. Neamț

Tempo de sîrbă ♩ = 126

521



Tempo de horă ♩ = 100



(C. Prichici, *Melodii de jocuri popu-
lare românești*, Iași, 1962, nr. 54, p. 86)

ALTE DIALECTE MUZICALE ROMÂNEȘTI

Capitolele anterioare au conturat trăsăturile generale ale folclorului muzical românesc, atât din punct de vedere structural, cât și funcțional. De fapt, s-au evidențiat caracteristicile unui singur dialect: *dacoromân*. Există, însă, încă trei dialecte românești: *aromân*, *meglenoromân*, *istro-român*; toate dialectele românești au făcut inițial parte dintr-un trunchi comun care, de-a lungul vremii, s-a separat în două mari grupe: de nord și de sud.

Poporul român, ca o continuitate a romanității orientale, s-a format pe un spațiu întins, avînd ca axă — Dunărea — fluviu ce n-a fost graniță pentru români. Însă „așezarea slavilor la sud de Dunăre a avut un efect considerabil asupra populației romanice din răsăritul Europei. În afară de faptul că au împuținat-o, prin luptele ce însoțeau repetatele lor expediții, dar cu timpul au dislocat-o, au împărțit-o în două mari grupe: una spre miazănoapte, cuprinzînd pe *dacoromâni*, și alta spre miazăzi...”¹

Studiul folclorului dialectelor sudice este necesar, atât pentru cunoașterea fondului comun străvechi al culturii populare românești, cât și datorită valorii spirituale a acestui tezaur, aparținînd unor populații, care, mai ales în ultimele secole, s-au stabilit într-un număr considerabil pe teritoriul dacoromân. Pe de altă parte, o asemenea investigație pune în lumină unele consecințe ale contactului ce s-a produs între culturile populare ale neamurilor ce locuiesc în Peninsula Balcanică.

Trebuie menționat că, pînă acum, aceste trei dialecte au fost cercetate, în special, din punct de vedere lingvistic și etnografic. Muzical, contribuții importante s-au adus, mai ales în ultimul timp, în ceea ce privește dialectul *aromân* și, în parte, cel *meglenoromân*.

Folclorul muzical aromân aparține celei mai numeroase ramuri sudice, iar trăsăturile sale caracteristice au putut fi desprinse în urma cercetărilor și culegerilor efectuate de Tache Papahagi, Vanghele Millio, Ioan Caranica, George Marcu, Constantin Brezan² și alții³; o imagine de an-

¹ Giurescu C., Constantin, Giurescu C., Dinu, *Istoria românilor I*, București, Editura Științifică, 1974, pag. 188.

² Papahagi, Tache, *Artologie românească*, București, Casa Școalelor, 1922; Vanghele Millio, *Cîntece populare macedonene*, București, 1928; Caranica, Ioan, *130 melodii populare aromâne*, București, 1937; Marcu, George, *Folclor muzical aromân*, București, Editura Muzicală, 1977; Breazna, Constantin, *Execuția în grup a cîntecului aromân*, București, Revista de folclor, 1980, nr. 1.

³ Cîntarea polifonică a aromânilor a mai fost descrisă de Emil Riegler-Dinu și Th. Capidan; cîntece aromâne a publicat și D. Galavru la Constanța.

samblu asupra acestei creații populare se poate contura, îndeosebi, din relativ recentul volum aparținând lui George Marcu — *Folclor muzical aromân*, București, Editura Muzicală, 1977.

Răspinșiți în împrejurări cunoscute, în aproape toată Peninsula Balcanică — Albania, Grecia, Iugoslavia, Bulgaria — precum și în România, aromânii își păstrează limba, obiceiurile, muzica, dar și însușirile fizice și morale. Ocupațiile lor de bază au fost păstoritul și cărăușia, uneori și agricultura; majoritatea celor stabiliți pe teritoriul țării noastre o formează în prezent populația țărănească din județele Constanța și Tulcea. În ultimele decenii, unele familii de aromâni s-au stabilit în împrejurimile Capitalei; numeroși aromâni întâlnim, însă, și în orașe: Constanța, Tulcea, Medgidia, Călărași, Slobozia, Brăila sau București.

După zonele geografice sau așezările de origine, se disting câteva grupe mari de aromâni:

- *grămuștenii* (porecliți „cipani“) — proveniți din mai multe localități din Peninsula Balcanică, în majoritate descendenți din comuna aromână Gramoste, Epir — Grecia;

- *firșeroții* — păstori transhumanți, originari din nordul Greciei și zona Corcea — Albania;

- *pindenii* (verieni sau avdeliați) — proveniți din Pind;

- *bitolenii* — originari din zona Bitolia — Iugoslavia.

Populația aromână din țara noastră continuă să practice, cu deosebită vigoare, obiceiurile și cîntecele pe care le-a moștenit și le-a creat în decursul timpului. Genurile folclorice se manifestă, îndeosebi la anumite prilejuri, cum ar fi logodna, nunta, hora duminicală, sărbătorile calendaristice, deoarece interpretarea individuală, cu sau fără participarea grupului, apare mai puțin în comparație cu dialectul dacoromân.

Un obicei străvechi și la aromâni este *colindatul*; practicat de către copii, care pornesc dis-de-dimineață în grupuri, el are aceeași funcție de urare. Unii copii poartă cîte o traistă, în care strîng bucatele, alții au cîte un băț lung, legat cu o sfoară împletită din fire albe și roșii. Melodiile se desfășoară într-un ambitus restrîns (tetracord, pentacord), ritmica lor fiind specifică folclorului copiilor.

Printre genurile ocazionale, care fac parte din repertoriul familial, se poate menționa *bocetul*. Se cîntă în grup, în primul rînd de rudele apropiate ale defunctului. Multe bocete au texte tradiționale, în care se schimbă doar numele mortului; sînt și situații cînd textele se improvizează pe melodii existente. Cînd cel decedat este tînăr necăsătorit, este îmbrăcat în straie de mire sau mireasă, cîntîndu-i-se și cîntece de logodnă și nuntă. Materialul sonor al bocetelor conține trei, patru, cinci sunete, constituindu-se în *bicordii*, *tricordii*, *tritonii*, *tetracordii*, *tetratonii* etc., ritmul este *parlando-rubato*, iar melodiile se desfășoară frecvent pe formule *recto-tono*.

Logodna și nunta au aproximativ aceeași desfășurare la toți aromânii. Ca act premergător al nunții, logodna capătă la aromâni o importanță deosebită, deoarece marchează momentul solemn al unor noi înrudiri. Ea cuprinde tratativele pețitului, purtate de neamuri sau prieteni, cererea în căsătorie, oferirea de daruri (semnul mic și semnul mare) din partea părinților flăcăului către părinții fetei. În cadrul ospățului final, au loc și alte obiceiuri, care includ cîntecele și jocurile ocazionale.

La nuntă participă o largă colectivitate, iar obiceiurile respective încep, de regulă, miercuri după amiază și se încheie marți dimineața; ele constau în frămîntatul aluatului de către „surate“ (prietenele miresei), coacerea

colacilor și pînii de nuntă, „vizionarea“ de către rude și prieteni a zestrei fetei, o dată cu oferirea de daruri, pregătirea steagului nunții („flamuri“) de către „firtați“ (cavalerii de onoare ai mirelui), masa de bun rămas de la casa miresei. Duminică, în ziua cununiei, se creează o atmosferă de mare sărbătoare, atît la casa mirelui cît și la casa miresei. La casa mirelui este adus, cu alai, nașul; apoi se desfășoară „bărbieritul mirelui“ și plecarea spre casa miresei. Pe tot parcursul drumului se interpretează, numai în grup, cîntecele nupțiale; cîntarea este eterofonică sau chiar polifonică (la firșeroți). După masa de la casa miresei și încărcatul zestrei, au loc și alte secvențe ale ceremonialului, printre care scoaterea miresei la horă (cînd, de cele mai multe ori, nu cîntă lăutarii, ci tot grupul dansează și cîntă în același timp) și momentele rituale legate de ajungerea miresei la casa mirelui.

Cîntecele de logodnă și nuntă se interpretează în momentele principale ale ceremonialului; cîntate numai în grup, textele lor reflectă solidaritatea colectivității cu noua familie, avînd o funcție de urare. Melodiile au la bază același material sonor, restrîns, predominînd structurile *oligo-cordice* și *pentatonice*.

Alte genuri caracteristice ale folclorului muzical aromân sînt cîntecele lirice, *cîntecele epice-eroice*, *haiducești* sau *baladele* și *cîntecele de joc*. Diferențierea pe genuri este determinată, în primul rînd, de conținutul textelor, deoarece structurile melodice sînt aproximativ aceleași, iar cîntatul în grup la aromâni este tradițional și aproape generalizat; excepții fac unele cîntece lirice (*de dor*, *de dragoste*, *de înstrăinare*), „*cînvănărești*“ (ale cărăușilor) și „*picurărești*“ (ale păstorilor transhumanți), care sînt interpretate individual.

O largă circulație au cîntecele epice, ale căror texte evocă diferite etape ale dezvoltării vieții aromânilor; cîntecele haiducești și baladele sînt numeroase, fiecare comună din locurile de baștină avîndu-și eroii ei; multe texte se cîntă pe aceeași melodie, iar baladele nu conțin recitativul epic, pe care îl întîlnim în dialectul dacoromân.

Pe lîngă clasificarea pe genuri (printre care s-ar putea include și unele cîntece agrare — de Sînzien, Dodola), folclorul muzical aromân poate fi studiat avînd în vedere și alte criterii: *sursa de interpretare* (voci sau instrumente), *funcția* și *tipul melodic* (de ascultat sau de joc), *trăsăturile structurale*, *maniera de cîntare* (antifonică, eterofonică, polifonică), *mediul social* în care a fost creat (rural sau urban).

Dacă tradiția de a cînta și dansa în același timp este foarte veche la aromâni, ea a fost cu timpul înlocuită, în parte, prin interpretarea melodiilor de joc, de către fluier, cîmpoi, caval, vioară (cu dairea) sau acordeon; în aceste cazuri, melodiile sînt adaptate posibilităților tehnice ale instrumentelor respective. Pe alocuri, melodiile instrumentale de joc sînt însoțite și de texte improvizate, cu conținut satiric. Unii aromâni, rămași în Peninsula Balcanică, continuă să joace numai cu acompaniament de cîntec vocal și nu-și amintesc să fi folosit instrumente în asemenea împrejurare (7, p. 70).

O trăsătură definitorie a muzicii aromânilor este împărțirea în două categorii a cîntecelor vocale: *cîntecele „din padă“* (stînd jos), cu funcția de ascultat și *cîntecele de joc*. În aceste două mari categorii se include atît muzica neocazională cît și cea mai mare parte a folclorului muzical ritual (3, p. 105).

Cîntecele „din pade“ sînt interpretate *rubato*, într-un *tempo mai lent*, iar linia melodică este de o *mare bogăție ornamentală*; se pot distinge unele procedee specifice de îmbogățire melodică: *portamentoul*, executat pe toate intervalele între *secundă* și *sextă*, mersul melismatic coborîtor la treapta alăturată, care înlocuiește sunetul pe mai multe silabe, *apogiatura* și *glissandoul* ascendent de la începutul rîndului melodic și *apogiatura descendentă* la mijlocul sau spre sfîrșitul rîndului melodic.

Cîntecele de joc se execută într-un *tempo* mai mișcat, ritmul este *giusto-silabic* sau *aksak*, melodia este mai puțin ornamentală, iar versificația mai bine cimentată față de cîntecele „din pade“, unde aceasta se poate îmbogăți cu interjecții, silabe de completare, repetiții și chiar refrene instabile. Deci, cele două categorii sînt determinate de funcția pe care o au cîntecele în viața colectivității. În creația orală aromână, jocul ocupă un loc de frunte, fiind practicat cu multă însuflețire la orice petrecere. Pe lîngă *Hora mare* („Corlú“), care are forma unui cerc deschis și este condusă de un bărbat mai în vîrstă, ce ține în mîna dreaptă un „marțu“ („șarpe“ din mărgele) sau o batistă, se mai execută jocuri bătrînești („jocuri aușești“), jocuri voinicești („ciamcu“) etc.; în timpul dansului nu se obișnuiesc strigăturile. Cîntecele de joc se interpretează numai antifonic; primii care încep de obicei să cînte sînt cei din capul horei, grupul al doilea reluînd aceeași strofă sau continuînd cu următoarea. Astfel, un grup execută figurile de virtuozitate, în timp ce celălalt se concentrează asupra cîntecului.

Ambele categorii de cîntece — *din pade* și *de joc* — prezintă și unele trăsături comune. Este caracteristică versificația *hexa* și *octosilabică*, *acatalectică* și *catalectică*, ce prezintă o mare unitate pentru toate ramurile poporului român (rareori se întîlnesc și versuri *decasilabice* sau *dodecasilabice*). În folclorul pîndenilor și grămuștenilor se remarcă versurile libere — neritmuate, iar în cîntecele polifonice firșerotești, cîntecele de joc și cele de influență orășenească se întîlnesc mai mult versurile ritmate. Așa cum menționam anterior, în cîntare apar și unele fenomene de versificație cu caracter improvizatoric; în aproape toate genurile, versurile sînt însoțite de numeroase interjecții: *aide, lele, more, moi, lai, o* etc.; se poate întîmpla, cu precădere în cîntecele firșerotești, ca un cuvînt să fie cîntat numai pe jumătate, ca apoi să fie reluat în întregime.

O altă trăsătură comună este aceea că la baza cîntecului dialectal aromân este modul *pentatonic anhemitonic*. În cele mai arhaice melodii, apar frecvent *tritonii* și *tetratonii*, în diferite stări, (3, p. 107), iar *hexacordiile*



și *heptacordiile* sînt prezente, cu precădere, în cîntecele aromâne noi. Modulurile cromatice, ca și alterările treptelor, pe parcursul desfășurării melodice, se întîlnesc foarte rar. Linia melodică, tipic modală, are multe trăsături comune cu muzica gregoriană. Pe de altă parte, vocea alunecă în așa fel, încît sunetele reale sînt atinse rareori în afara cadențelor și cezurilor; *portamentul* este caracteristic¹.

¹ Unii cercetători socotesc acest fel de portament ca un semn de mare vechime a cîntecelor; ar fi o rămășiță a vremii cînd intervalele nu erau fixate, iar un sunet mai depărtat era atins prin alunecare, (7, p. 72).

Deși condițiile de viață ale aromânilor s-au transformat considerabil, persistă și în prezent concepția de grup-strîns, legată de principala lor ocupație tradițională — păstoritul, care obliga familiile să urmeze, împreună cu oile, drumurile transhumanței. Execuția în grup a cîntecelor a determinat o trainică stabilitate a acestora (asemenea unor cîntece rituale dacoromâne) și a favorizat unele fenomene muzicale: *antifonia*, *eterofonia*, *polifonia*.

Antifonia nu se manifestă numai la cîntecele de joc, ci și la cele „din pade”; în trecut, bătrînii cîntau numai „separat”, alternativ: o strofă era cîntată de bărbați, apoi grupul de femei o relua etc.; aceasta este o trăsătură comună tuturor grupurilor de aromâni.

Eterofonia apare în cel puțin 60% din execuțiile în grup; ea este urmarea simțului improvizației, foarte dezvoltat la aromâni. Variațiile nu sînt de natură ritmică, ci melodică, apărînd intervale de *secundă*, *terță*, *cvartă* și chiar *cvintă* sau *sextă*. Chiar atunci cînd componența grupei este mixtă, cîntecul este început la unison, interpretarea la octavă nefiind uzitată în stilul dialectal aromân.

În ceea ce privește *polifonia*, se disting două tipuri: unul se întîlnește la pîndeni și grămușteni, iar altul la firșeroți. În primul caz, cîntecele nu se interpretează numai polifonic; aceeași melodie poate fi cîntată la unison, pe două voci, mai rar pe trei voci. Cînd se cîntă pe voci, cea mai mare parte a grupului cîntă melodia și numai cîțiva partea de acompaniament; de regulă, silabele sînt izoritmice, ca și în cazul eterofoniei.

Aromânii firșeroți cîntă numai polifonic; nici nu concep să cînte individual sau omofonic. Iar sistemul polifonic este mai dezvoltat decît cel menționat mai sus: cîntecele sînt interpretate prin trei linii sau surse vocale: *melodia solistului prim*, *melodia solistului secund* și *isonul ținut de grup*. Un cîntec este început de solistul principal; către jumătatea sau sfîrșitul primului vers intră și cîntărețul secund, care „*l'i tal'i boatea*” (îi taie vocea); o dată cu acesta intră și grupul, susținînd pedala invariabilă pe fundamentală, cu vocala *e*. La sfîrșit, unii din grup, în semn de ușurare sau imitînd bîzoiul cimpoiului, coboară de pe fundamentală, printr-un portament, pînă la treapta a șasea. Această tehnică polifonică, ce presupune și o deosebită măiestrie improvizatorică din partea soliștilor, poate fi întîlnită în forme identice la grecii din nordul Epirului și la albanezii din zona Corcea. Stiluri asemănătoare sau chiar mai dezvoltate au unele cîntări ale corsicanilor sau muzica populară a osetinilor, gruzilor și altor populații din Caucaz și Transcaucazia (1, p. 45).

Dialectul meglenoromân. Primul studiu (însotit de 15 melodii) asupra muzicii meglenoromânilor a apărut foarte recent¹. Pînă la această dată, în unele lucrări de sinteză ale etnomuzicologiei noastre se afirmase că, dacă din punct de vedere lingvistic au fost studiate cele patru dialecte românești, muzical n-au fost abordate decît două dintre ele — dacoromân și aromân. Studiul asupra dialectului muzical meglenoromân s-a bazat pe o cercetare efectuată în comuna Cerna, județul Tulcea, unde aproximativ 40% din populație sînt megleniți.

¹ Oprea, Gheorghe, *Despre muzica meglenoromânilor — o cercetare folclorică în satul Cerna, județul Tulcea*, Studii de muzicologie, vol. XVI, București, Editura Muzicală, 1981.

Sigur, de la bun început, se nasc în mod firesc întrebările : cine sînt meglenoromânii sau megleniții, cum mai sînt numiți de către dacoromâni, cum au ajuns ei din cîmpia Megleniei și munții apropiați în Dobrogea de Nord ?

De la marele nostru folclorist Constantin Brăiloiu se știe că nu ne putem mîrgini doar la „cercetarea realităților strict muzicale“. Cu atît mai mult, în cazul nostru, trebuie să facem apel la datele pe care ni le oferă memoria populară ; iar aici, aceasta este foarte trainică și vie, pentru că nu există locuitor care să nu cunoască măcar istoria apropiată a megleniților. Mulți dintre cei mai în vîrstă au trăit cele două mutări de populații (1926 și 1940), iar unii dintre ei păstrează, ca pe niște bunuri de mare preț, caietele cu poezii și legende inspirate din trecut¹. Numele satelor unde au locuit sute de ani sînt cunoscute și acum de acești oameni, mare parte dintre ei provenind din Oșani², „cătunul“³, care a rezistat cel mai mult turcilor și care n-a căzut în stăpînirea acestora decît la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Se mai păstrează în amintire că, tot în acele locuri, au început să învețe în limba română, inițial cu dascălii provenind din mijlocul lor și rezistînd tuturor împotrivirilor, iar apoi avînd învățători întreținuți de statul român. Cei mai în vîrstă se întrebă și astăzi „cum am rămas noi, cum s-au păstrat limba, obiceiurile și cîntecele noastre atîta timp, peste o mie de ani“ ?

Pe lîngă mîndria și dirzenia, istețimea și tenacitatea care-i caracterizează, se știe că baza de organizare a satelor vechi din obștile patriarhale a fost *neamul*. „Satele aveau ca element de bază neamul, cu toate încrîngăturile lui, iar ca mod de articulare a acestor elemente relațiile de înrudire înlăuntrul neamului și între neamuri. Comunitățile folclorice tradiționale aveau o endogamie locală, limitată la sat sau la zona mai apropiată“⁴. Astfel se explică și perpetuarea dialectului meglenoromân pînă în contemporaneitate ; dar dialectul meglenoromân a făcut parte, ca și celelalte,

¹ Un om cu multă experiență de viață, care știe cîteva limbi (grecește, bulgărește, sîrbește, turcește), dogar în Cerna — Misir Ioan (69 ani) a relatat o istorie a megleniților, amestec de legendă și adevăr, potrivit căreia aceștia, împreună cu aromânii (deci, o parte din populația dacoromană) ar fi urmașii oștilor lui Aurelian, rămase în Pind și alți munți din peninsulă, de teama răzbunării Romei că au părăsit Dacia ; de aici s-ar numi ei „sînțari“ — în slavă feciori de împărat ; de la slavii cu care s-au învecinat, denumirea a fost preluată și de românii din nord, care le-au zis „șînțari“, pentru că pronunță „țe, țî“ în loc de „ce, ci“.

² De la *hoș*, care înseamnă în turcește *bine* ; hoș-Hoșani, de la care a rămas Oșani ; inițial comuna era constituită din mai multe sate, mai tîrziu, ca să reziste turcilor, s-au unit, ca să le fie „hoș“ — bine.

³ Localitate rurală în dialectul meglenoromân ; denumirea este valabilă și pentru dialectul dacoromân, dar numai în cazul unui sat mic.

⁴ Pop, Mihai ; Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 111.

dintr-un trunchi comun străromân. Înseamnă că în momentul desprinderii populațiilor străromâne sudice, poporul român era pe deplin format; iar grupul care mai târziu s-a așezat în Meglen, trebuie să fi fost deosebit de puternic, unitar, cu aceeași origine ca a dacoromânilor, aromânilor și istro-românilor.

Un cercetător profund al istoriei și limbii meglenoromâne este Th. Capidan. Cele trei volume ale sale¹ se fundamentează, în primul rînd, pe însemnările făcute în cursul unor călătorii efectuate, începînd din anul 1910, în localitățile din Meglen. Comentînd tot ce se afirmase pînă la el, în ordine cronologică² de către B. Nicolaides, I. G. v. Hahn, A. Mărgărit, N. Popillian, G. Weigand, I. Nenițescu, Pericle Papahagi, O. Densușianu — despre megleniți, Th. Capidan ne oferă o mulțime de date foarte importante privind originea, istoria, geografia ținutului, obiceiurile și limba meglenoromânilor.

Meglenul, una dintre cele mai fertile cîmpii din întreaga Macedonie, este situat la nordul golfului Salonic, la poalele unui șir de munți, ce pornește de la muntele Nidze spre nord est. Ea se întinde pe aproximativ 40 km; în momentul cercetării întreprinse de Th. Capidan, Meglenul (în turcește Caragiova) se împărțea în două zone distincte: o parte, cea mai mare, cu o întindere de 25 km și o lățime de 5—10 km, începînd de la sud era Caragiova bulgărească; a doua, avînd o lungime de 15 km și o lățime de 3 km, se întindea spre nord-est, pînă la comunele meglenoromâne Lugunța și Birislav; tot aici se află așezat orașelul Nînta, unde au trăit singurii români trecuți (cu forța) la islamism. În părțile muntoase dinspre răsărit erau celelalte „cătune“ meglenoromâne: Huma, Oșani, Lumnița, Cupa, Țîrnareca. Deci în Meglenul propriu-zis (cîmpia) se găsea numai o parte din populația românească; cu toate acestea, s-a optat pentru denumirea de meglenoromâni, pentru că este mai pregnantă, pentru a-i deosebi de ceilalți români din Peninsula Balcanică și pentru că se presupune că mulți dintre locuitorii munților vor fi fost cîndva grupați în apropierea Nînteii (așezată în cîmpie) și se vor fi mutat mai târziu, din cauza prigoanei otomane.

¹ Capidan, Th. *Meglenoromânii*, I. „Istoria și graiul lor, Cultura națională“. București, 1925, II. „Literatura populară la meglenoromâni. Cultura națională“, București, 1928, III. *Dicționar meglenoromân*, Academia Română, București, 1935. Textele cîntecelor din volumul al II-lea sînt culese de la copii în jur de 14—16 ani (n.n.).

² Nicolaides, B. *Les Turcs et la Turquie contemporaine*. Paris, 1852 (vol. II, pag. 295); Apostol Mărgărit. „Convorbiri literare“, București, 1874 (vol. III, pag. 207); Popillian, N. *Românii din Peninsula balcanică*, București, 1885; Weigand, G. *Vlacho-Meglen*, Leipzig, 1892; Nenițescu, Ioan. *De la românii din Turcia europeană*, București, 1895; Papahagi, Pericle. *Românii din Meglenia*, București, 1900, *Meglenoromânii*, partea I. și II. București, 1902; Densușianu, O. *Histoire de la langue roumaine*, Tome I-e, p. 336.

Theodor Capidan ne oferă și o descriere amănunțită a locuințelor, modului de viață, portului¹ și obiceiurilor². Din păcate, portul și unele obiceiuri sînt pe cale de dispariție. La meglenoromânii din Cerna, încercau să le reconstituie factorii culturali din comună; dar s-au păstrat unele cîntece, jocuri și limba, „un grai care este pe ducă” — scria Capidan în 1935. Iată că acest grai trăiește încă și, probabil, va dăinui mult timp, de vreme ce-l vorbesc și tinerii și copiii. Iar cîntecele fac parte din viața oamenilor, ele auzindu-se la petreceri, dar și în intimitate, cum mărturisea Misir Ion, dogarul satului.

Majoritatea melodiilor culese în Cerna fac parte din repertoriul ne-ocazional (balade și cîntece propriu-zise). Megleniții au cunoscut și cîntarea polifonică; „am cîntat și pe două voci, dar numai cu bătrîni, acum nu mai cînt așa, n-am cu cine” — zicea o informatoare (Ștefana Tanur, 60 ani).

Cîntecele propriu-zise și baladele pot fi interpretate și în grup, iar uneori sînt însoțite de cimpoi; pe melodiile cîntecelor se poate dansa — de astă-dată prezența cimpoiului este obligatorie. Cimpoiul e prevăzut cu:

1. „Buceală” (bîzoi) — făcută din corn de pădure și avînd în mijloc o „pisă mică”, care vibrează („din stuful ăsta se cîntă”).

2. Fluierul cu 8 găuri („jos, pe primele 4, cînt eu melodia, care trebuie „să se îngîne” cu bîzoiul”).

3. Suflătorul. Baladele megleniților ca și ale aromânilor nu se bazează pe recitativ, așa cum se construiesc cîntecele bătrînești ale dacoromânilor³.

Tematica baladelor reflectă, de cele mai multe ori, lupta crîncenă a meglenoromânilor pentru libertate, pentru apărarea drepturilor strămoșești moștenite sau dobîndite de-a lungul timpului.

Analiza cîntecelor vocale evidențiază unele trăsături comune.

I. a) Preponderența versului *hexasilabic* (față de cel *octosilabic* din folclorul bulgarilor⁴ și aromânilor) *izometric*, la care se adaugă refrene bisilabice la sfîrșitul primului și celui de al treilea rînd melodic. b) Refrenele, pe cuvintele „mamo”, „soro”, „dodo”, sînt asemănătoare formulelor de acest fel din folclorul aromân. c) Există și versuri *heterometrice*, în care

¹ La bărbați, portul consta dintr-o cămașă lungă pînă la genunchi, peste cămașă se punea un pieptar, fără mîneci și desfăcut în partea dinainte, în forma unei fermea, brodată pe margini cu găitan alb, negru sau roșu; la mijloc se încingeau cu un brîu de lînă, de culoare închisă; vara se puneau pantaloni albi, de la genunchi în jos se purtau cioareci, iar în picioare ciorapi de casă și ghetete sau opinci. La femei portul era mai împodobit: pe cap, la fete, un disc susținut de un ac, pe marginea căruia se înșirau monezi, iar la femei o bucată de postav, de multe ori brodată; pe corp se purta cămașă cu mînecele și marginile de jos brodate cu fir de lînă galben sau roșu; peste cămașă se punea un pieptar din postav negru, deschis dinainte și strîns numai într-un loc, cu un fel de agrafă; la fete erau două, trei paftale care acopereau brîul de lînă cu care erau încinse; dedesubtul paftalelor atîrna prigaciu, un șorț scurt pînă aproape de genunchi; în picioare se purtau ciorapi de lînă, peste care, în zilele de sărbătoare, se puneau ghetete; peste cămașă, un antieru închis.

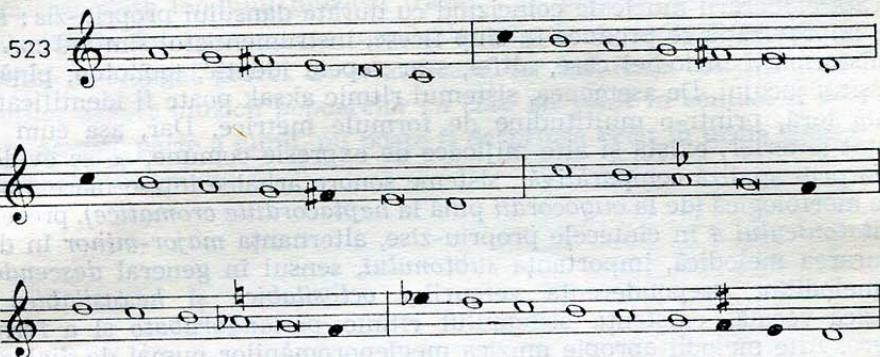
² Dintre obiceiurile de iarnă — botnicul, practicat și de bulgari, iar primăvara Săm-Dzorț; foarte interesante sînt obiceiurile de nuntă, a căror descriere ar ocupa foarte mult spațiu; megleniții se căsătoreau foarte tineri — între 15—18 ani: logodna dura de obicei 1—3 ani, iar obiceiul nunții aproximativ o săptămînă.

³ Marcu, George, *Folclor muzical aromân*, București, Editura Muzicală, 1977.

⁴ *Cîntece populare din sud-vestul Bulgariei, zona Pirin*, Op. cit.

se îmbină tiparul *octosilabic* și cel de *patru silabe*, precum și alte tipare — *heptasilabic*, *nonosilabic*, a căror structură este în concordanță cu ritmul dansurilor. d) Cu excepția refrenelor și apocopei, pe care am semnalat-o la primul exemplu, alte fenomene de versificație, cu caracter improvizatoric, nu sînt caracteristice.

II. a) Prezența modurilor arhaice, cu un număr redus de sunete, într-o mare varietate structurală.



b) Frecvența mai accentuată a *structurilor pentatonice* în starea a 4-a sau cu *substrat pentatonic* și a *microstructurilor cromaticului*. c) Ambitusul restrîns al melodiilor.

III. a) Prezența alternanței major-minor. b) Profilul în general descendent al melodiilor. c) Frecvența mai mare a cadențelor interioare pe treapta a treia și întâia.

IV. Intonarea directă, în sens ascendent, a intervalului de cvartă mărită — particularitate determinată, probabil, de cîntarea la cîmpoi.

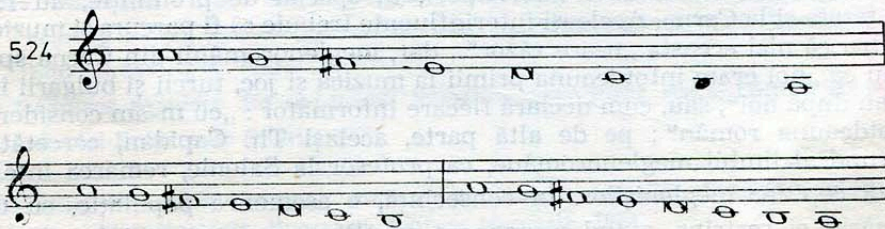
V. Forma fixă a tuturor melodiilor vocale; de obicei există patru rînduri melodice diferite, care se pot repeta, două cite două; uneori se repetă ultimul motiv al strofei melodice.

VI. Toate cîntecele se pot interpreta în grup, iar majoritatea lor servesc ca melodii de joc, al căror sistem ritmic preponderent este aksakul.

În muzica instrumentală de dans se constată o continuă variație ritmică, determinată, în primul rînd, de caracterul improvizatoric al cîntării.

Repertoriul melodiilor de joc este unitar; această calitate îi este conferită atît de specificul cîntatului la cîmpoi cît și de unele trăsături comune ale limbajului muzical:

I. Același mod de bază, *hexacordul*, iar prin extensie în registrul grav — *doricul*; sunetul cel mai acut este pe treapta a cincea, iar ambitusul, cel mult o octavă:



II. Unele succesiuni melodice caracteristice, între sunetele *la, sol, fa diez, mi, re, do, si, do, mi, do, si, do*, saltul de cvartă mărită între subton și treapta a treia, în sens ascendent și descendent, repetarea fundamentalei sau cvintei superioare, pentru fixarea metrului.

III. Un arsenal foarte bogat de microstructuri ritmice, bazat pe variația celulară și derivat din caracterul improvizatoric al interpretării.

Și în repertoriul dacoromân întâlnim melodii de dans în formă liberă, durata elaborării muzicale coincidând cu durata dansului propriu-zis; astfel, improvizația se produce în chip firesc, instrumentistul simțind nevoia transformării melodiei care, altfel, s-ar repeta identic, monoton, până la sfârșitul jocului. De asemenea, sistemul ritmic aksak poate fi identificat în toată țara, printr-o multitudine de formule metrice. Dar, așa cum am arătat anterior, există și alte mijloace de expresie comune, ce se evidențiază prin analiză comparativă: sisteme sonore arhaice într-o mare varietate morfolologică (de la *oligocordii* până la *heptacordii cromatice*), prezența *pentatonicului 4* în cîntecele propriu-zise, alternanța *major-minor* în desfășurarea melodică, importanța *subtonului*, sensul în general *descendent* al melodiilor, preponderența versurilor *octosilabice* și *hexasilabice* în muzica vocală, existența sistemului ritmic *parlandorubato* și a formei libere. Alte melodii apropie muzica meglenoromânilor numai de dialectul aromân: cîntarea în grup a melodiilor vocale, numărul mare al melodiilor vocale care servesc și ca muzică de dans, influența cimpoiului în cîntarea vocală, preponderența aksakului în repertoriul de joc și chiar și în unele melodii vocale (ultimele trăsături fiind asemănătoare cu ale folclorului bulgăresc din sud-vestul Bulgariei); dar unele caracteristici o particularizează: preponderența versului *hexasilabic*, *ambitusul foarte restrîns* al melodiilor, intonarea frecventă a *cvartei mărite* între *subton* și *treapta a treia*, atît în muzica instrumentală cît și în cea vocală, forma în exclusivitate liberă a melodiilor de joc.

Limbajul muzical al meglenoromânilor din Cerna prezintă, deci, similitudini atît cu dialectul dacoromân cît și cu cel aromân; am relevat acele caracteristici care le apropie și care s-au menținut, chiar dacă dialectele s-au separat geografic cu sute de ani în urmă, după ce formaseră un trunchi comun. Penetranța lor pînă în contemporaneitate este dovada cea mai autentică a unității culturii strămoșilor noștri, a trăinicieii acesteia, transmise permanent, de dîrzeniei cu care populația românească și-a apărât moștenirea spirituală de-a lungul timpului. Pe de altă parte, datorită unor condiții istorice speciale, creația populară (literară, muzicală, coregrafică etc.) s-a interferat pe alocuri cu folclorul popoarelor vecine; de pildă, de la forțarea Nintenilor la islamism, unii locuitori ai satelor meglenoromâne au fost nevoiți să se refugieze din calea otomanilor în satele bulgărești din zonă; cei mai mulți dintre acești refugiați s-au întors, după aproximativ 50 de ani, însă graiul le fusese în mică parte influențat de cel bulgăresc; unele mici diferențieri, în special de pronunție, au fost constatate și la Cerna. Aceleași interinfluențe trebuie să fi parcurs și muzica, pentru că nici aceasta „n-are răzor”; dar, meglenoromânii din Cerna spun-neau că „noi eram întotdeauna primii la muzică și joc, turcii și bulgarii învățau după noi”, sau, cum declară fiecare informator: „eu m-am considerat întotdeauna român”; pe de altă parte, același Th. Capidan, cercetător profund al limbii meglenoromâne, ca profesor la Salonic, remarcă inteligența copiilor megleniților. În consecință, o asemenea populație, cu tot numărul ei restrîns, avînd permanent conștiința apartenenței la neamul

românesc, o dată cu păstrarea limbii, deci a folclorului literar, și-a menținut și celelalte producții materiale și spirituale ; în ceea ce privește muzica, în special cea vocală, se știe că are o evoluție simultană și strâns corelată cu poezia.

Cercetarea folclorică a dovedit că „la baza folclorului muzical balcanic stă un puternic fond muzical comun“ și că acesta „ne îndreptățește să acordăm prioritate fondului muzical tracic“¹. În prezent, putem distinge particularitățile fiecărei culturi muzicale populare, individualizate în urma unui îndelungat proces de stratificare, iar influența muzicii traco-daco-geților asupra muzicii popoarelor cu care au venit în contact și s-au așezat în această parte a lumii, nu poate fi desprinsă decît în urma constatării elementelor comune.

Bibliografie

1. Alexandru, Tiberiu, *Polifonie și armonie populară*, Studii de Folcloristică, Organologie, Muzicologie, vol. II, București, Editura Muzicală, 1980.
2. Brăiloiu, Constantin, Comișel, Emilia, Gălușcă-Crișmaru, Tatiana, *Folclor din Dobrogea*, București, Editura Minerva, 1978.
3. Breazna, Constantin, *Execuția în grup a cîntecului aromân*, Revista de etnografie și folclor, București, 1980, pag. 103—113.
4. Capidan, Teodor, *Meglenoromânii*, I. Istoria și graiul lor, Cultura națională, București, 1925. II. *Literatura populară la meglenoromâni*. Cultura națională, București, 1928. III. *Dicționar meglenoromân*, București, Academia Română, 1935.
5. Ciobanu, Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, București, Editura Muzicală, 1974.
6. Giurescu, C-tin, Giurescu, Dinu, *Istoria românilor*, București, Editura Științifică, 1974.
7. Kaufman, Mikolai, *Cîntece aromânești din satul Dorkovo, raionul Velingrad*, Revista de etnografie și folclor, nr. 1. București, 1969.
8. Marcu, George, *Folclor muzical aromân*, București, Editura Muzicală, 1977.
9. Oprea, Gheorghe, *Despre muzica meglenoromânilor — o cercetare folclorică în comuna Cerna, județul Tulcea*, în Stud. muzicologice, vol. XVI, București, Editura Muzicală, 1981.
10. * * * *Cîntece populare din sud-vestul Bulgariei, zona Pirin*, Sofia, Editura Academiei Bulgare de Științe, 1967.

¹ Ciobanu, Gheorghe, *Originea muzicii populare românești*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, București, Editura Muzicală, 1974.

Dialectul aromân

COLINDA TRÎ FIATĂ NICA

Allegro

525

U - nî fia - lă ni - că că meru a - roșu

Jas - ti t-u - ni ca - sî, tu hoa - rîn - ghios, La mult ani

(Marcu, George, Folclor muzical aro -
mân, Ed. Muzicală, București, 1977).

CÎNTICLU ALU COLE

Rubato

526

Lăi Co - le di sub a - lu - no

Ai - di, moi,

E

o - u, o - u, o - u, o - u, o - u,

Lăi Co - le

o, Lăi

Vi-nu-n-coa sbu-rim dea - dun, o - u,
Co-le dea - du - nu, lăi Co-le

o - u, o - u, o - u, o - u, o - u,
sbu - rim dea - du - no

(Marcu, George, *Folclor muzical aro-mân*, Ed. Muzicală, București, 1977).

Dialectul mieglenoromân

CONTICU LU ISIN BEGU

♩ = 144

Hop-ți-n zori kîl' - - - - - aî - si - ve - di
 Ăn - tot Me - - - - - glen', Ăn-tot Me - gle - - - - -
 - nu si si - ud' Ma - re - - - - - ciu - dă.

(Oprea, Gheorghe, *Despre muzica meglenoromânilor*, Studii de muzicologie, vol. XVI, București, Ed. Muzicală, 1981).

HORU DREPT

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". At the top, the tempo is marked "♩ = 104". The score is written for a piano, with a grand staff (treble and bass clefs) for the first system and single staves for the vocal parts. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system includes a piano introduction with a treble staff starting on a whole rest and a bass staff with a sustained chord. The vocal parts enter in the second system. The lyrics "The Rose Tree" are written below the vocal staves. The melody is simple and catchy, with a repeating phrase. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.



(Oprea Gheorghe, *Despre muzica me-
glenoromânilor*, Studii de muzicologie,
vol. XVI, București, Ed. Muzicală, 1931)

Handwritten signature



FOLCLORUL MUZICAL ROMÂNESC ÎN CONTEMPORANEITATE

Folclorul contemporan românesc se prezintă mai complex decât oricând. Coexistă, în toate categoriile ce se mai manifestă, atât din perspectiva sincronică cit și din cea diacronică, o mare varietate de stiluri zonale și evolutive. Transformări mai mari sau mai mici au fost remarcate de către cunoscătorii și cercetătorii culturii populare încă mai de mult; acestea au fost menționate și de noi în tratarea genurilor și speciilor muzicale populare. Dar diferitele fenomene ale creației populare, așa cum am constatat, se intercondiționează reciproc și, la rindul lor, sint determinate de anumite cauze, care acționează asupra folclorului, ca „fapt social prin excelență”.

Transformările petrecute în viața economică și socială au atras, dintotdeauna, modificări în viața spirituală; în trecut, însă, acestea erau mai lente, petrecându-se pe nesimțite, de la o generație la alta, în cadrul tradițional. Dar în secolul al XIX-lea acestea se intensifică, România pășind pe calea modernizării. Dezvoltarea capitalismului, atrăgând după sine dezvoltarea rapidă a orașelor, a dus la mișcări de populație și la schimburi mai puternice între oraș și sat; cultura de tip citadin începe să influențeze mai mult ca în trecut creația populară, aceasta intrând într-un proces rapid de evoluție. Între cele două războaie mondiale, Constantin Brăiloiu remarcă — în *Schiță a unei metode de folclor* — încercările de asimilare a elementelor noi și de prelungire a tradiției, afirmând că „un stil muzical modern s-a născut în România”. Cu toată influența culturii urbane, viața folclorică se manifesta, în continuare, în cadrele sale tradiționale.

O dată cu pășirea României pe calea construirii socialismului, transformările revoluționare din viața economică și socială se vor face simțite în cultură, cu implicații în evoluția culturii populare tradiționale.

Dezvoltarea puternică a industriei a determinat procese demografice ca: plecarea la oraș și constituirea de zone cu populație permanentă, preponderent vîrstnică și feminină, situație ce a perturbat căile de perpetuare a tradiției. Femeile, prin natura activității lor, erau un factor însemnat în însușirea de către noua generație a unor elemente ale culturii tradiționale; vîrsta propice de însușire a acestora este copilăria și adolescența (și azi în repertoriul personal de cîntece — de pildă — majoritatea celor pe care ti le oferă o informatoare sînt învățate „de la mama” sau „cînd eram fată”). În prezent, timpul petrecut de copii pe lângă părinți este mai redus, școala devenind unul din factorii educativi de primă importanță, sursa principală de cunoștințe generale despre natură și societate, dar și de educație artistică, în cazul nostru muzica învățată în școală va deține locul preponderent. Este drept că aceasta prilejuiește cunoașterea unor valori ale culturii muzicale europene și românești, dar duce oarecum și la o uniformizare, datorită utilizării aceluiași exemple din manuale, în detrimentul varietății repertoriului local. În viața colectivităților sătetești, șezătorile își aveau

locul lor însemnat — distractiv și educativ — astăzi ele sînt tot mai puțin practicate, datorită apariției altor modalități de petrecere a timpului liber (deci o altă formă de perpetuare a unui repertoriu local și-a pierdut din importanță). Dansul — hora satului — o veche modalitate de distracție, dar și de inițiere a tineretului în viața socială, și-a modificat unele forme de manifestare, căpătînd altele noi. Organizarea acestuia în spații restrînsse (curtea sau incinta școlii sau căminului cultural) — în vreme ce el necesită pentru execuție un spațiu larg — a dus la modificări coregrafice (se dansează în special în perechi) și la eliminarea din practica curentă a altora, care se execută în special cu ocazia concursurilor artistice de amatori; altele sînt practicate ocazional — de pildă la nuntă — de către cei vîrstnici.

Pe de altă parte, modificarea „bugetului de timp“ a dus la concentrarea timpului afectat practicării unor obiceiuri și, implicit, al desfășurării repertoriului muzical. Numeroasele manifestări din cadrul repertoriului nupțial au fost împuținate, respectîndu-se doar momentele principale — și acelea condensate. Numărul cel mai mare de piese din repertoriul curent se execută la masa mare. Baladele erau — de regulă — cîntate cu această ocazie; astăzi numărul acestora este mic și timpul de execuție s-a scurtat, aproximativ la durata unui cîntec propriu-zis.

Generalizarea învățămîntului a dus la lărgirea gamei de interese culturale, prin posibilitatea accesului la alte domenii ale vieții spirituale, cu implicații în concepția oamenilor despre lume și societate și modificarea preferințelor artistice.

Pe de altă parte, apariția mișcării artistice de amatori, a ansamblurilor artistice, orchestrelor populare etatizate, a soliștilor profesioniști — adevărate „vedete“ — precum și creșterea permanentă a importanței radioului și televiziunii — au determinat modificări însemnate în cadrul vieții folclorice. Procesul de transformare, fiind în curs de desfășurare, nu se pot prevedea rezultatele acestuia; se pot reliefa doar unele aspecte ale folclorului în contemporaneitate



Cadrul tradițional de manifestare al folclorului se perpetuează — e drept, diferențiat pe zone — și astăzi, continuîndu-se și accelerîndu-se procesul de evoluție, de adaptare la realitate, dar *față de comunitățile sociale patriarhale, existente, pînă nu de mult, în țara noastră, în care folclorul era marcat de „funcțional“, în momentul de față sînt potențate valentele estetice și educative ale acestuia*. atribute superioare ale creației populare; în felul acesta, apar mutații ale funcționalității unor categorii folclorice. *Transformări au loc și sub aspectul limbajului*. După cum remarcă specialiștii, factorii care contribuie la evoluția acestuia sînt interni și externi. Din prima categorie fac parte variația și contaminarea, iar din a doua, întrepătrunderea stilurilor regionale și contactul cu creația muzicală savantă precum și contactul cu creația muzicală a altor popoare. Acești factori au acționat dintotdeauna, dar în momentul de față ultimii trei acționează cu și mai multă putere (modul concret de manifestare a acestor factori a fost prezentat în capitolele anterioare).

În contextul folclorului contemporan, apar unele mutații în funcția și structura unor genuri, cauzate de schimbarea atitudinii purtătorilor de folclor față de acestea. În trecut, funcția determină cadrul și modul de manifestare ale anumitor creații, pentru obținerea efectului scontat; aceasta

nemaifiind un scop, locul și data practicării nu mai sînt obligatorii. Este cazul trecerii călușului, dintr-un obicei complex, în dans de virtuoziitate, destinat scenei, precum și transpunerea pe scenă a unor secvențe din obiceiuri, cu modificările inerente ; balada se execută și ea mai mult în spectacole folclorice — nu atît de frecvent cît ar fi de dorit — și mai puțin în cadrul consacrat. De asemeni, un mare număr de melodii de dans, din diverse zone, sînt utilizate pentru textele de viață nouă.

Utilizarea de melodii specifice unor genuri pentru texte corespunzătoare altora ca și întrepătrunderea unor structuri muzicale, nu reprezintă un fenomen nou. Astfel, melodii de colinde au trecut pe texte de cîntece de stea, melodii de vers pe texte de bocet, ca și frecvențele treceri ale unor melodii de doină și cîntec pe texte de baladă, romane pe texte de cîntec al cununii sau repertoriu nupțial.

Muzical, au loc întrepătrunderi — în interiorul aceleiași zone — între genuri diferite : pătrunderea hăulitului în doină și în cîntecul propriu-zis din Oltenia Subcarpatică, precum și a unor semnale de bucium în doina din Bucovina și Năsăud.

După opinia specialiștilor, în momentul de față, în unele zone, forța innoitoare domină forța conservatoare a tradiției. Pe de altă parte, există locuri în care tradiția se manifestă cu deosebită vigoare : colindatul în Dobrogea și unele părți din Muntenia Subcarpatică și Transilvania, jocurile cu măști și teatrul popular în Moldova, Cununa în Transilvania (adaptată la noile realități din agricultură), obiceiurile legate de viața omului, împreună cu muzica ce le însoțește aproape în toată țara, Doina în Bucovina, Năsăud, Oltenia Subcarpatică și, parțial, Cîmpia Dunării ; cîntecul propriu-zis și dansul sînt practicate intens în toată țara.

De altfel, este cunoscut că, în contrast cu contextul Vest-European, în general, cultura populară românească (ca, de altfel, și a țărilor din sud-estul Europei) are încă o existență spontană viguroasă.

•
• • •

În cultura socialistă românească, folclorul este o componentă de bază, întrucît determină specificul ei național. În acest cadru, folclorul este valorificat în diverse modalități. Una dintre acestea este *mișcarea artistică de amatori* — context socio-cultural de manifestare a creativității populare — în care „scena preia parțial funcțiile vetrei folclorice, facilitînd procesul de transmitere al tradiției“ (7, p. 234).

Dar dacă, în vechiul context, folclorul făcea parte integrantă din viața cotidiană, aspectul funcțional fiind predominant, în momentul de față accentul cade pe mesajul estetic-educativ. În funcție de interpret — mai mult sau mai puțin apropiat mediului originar — valoarea mesajului diferă.

„Mediile folclorice tradiționale au un limbaj folcloric propriu, un cod al mijloacelor de expresie, cu ajutorul cărora transmit pe plan sacral, ceremonial sau artistic diferite mesaje. Aceste mesaje, clar structurate, sînt considerate semne cu semnificație proprie în sistemul semioticii populare. Acest cod, elaborat de veacuri, nu se învață, ci se însușește din generație în generație, de cei ce trăiesc înăuntrul mediilor folclorice, este folosit fără greș de insideri, în așa măsură, încît semnele sînt de fapt mărci, prin care se recunosc cei ce aparțin unei anumite colectivități, pot să dea

expresie gândurilor și sentimentelor colective, să realizeze mesaje înțelese de cei ce stăpinesc codul, să creeze noi variante ale faptelor de folclor existente". (15, p. 35).

În valorificarea scenică apar diferențe între prezentarea făcută de cei ce stăpinesc acest „cod” (insideri) și cei din afara mediului folcloric corespunzător (outsideri); realizarea celor dintii va fi autentică, pe cînd a celorlalți va fi mai mult sau mai puțin apropiată de autentic, în funcție de capacitatea interpretului de a-și însuși în mod inteligent limbajul respectiv. În acest sens, trebuie privită și apreciată practica unor interpreți sau formații muzicale de a prezenta creații aparținînd unor zone diferite, soldată adesea cu rezultate deplorabile, făcînd un real deserviciu folclorului. Există și excepții; acestea presupun însă existența unui talent deosebit, dublat de efortul înțelegerii și însușirii stilului caracteristic unei anumite zone sau gen. Aceasta, cu atît mai mult, cu cît puterea massmediei este deosebită în afirmarea unor tendințe, cu rezultate deloc neglijabile. Difuzarea pe aceste căi duce la crearea unor „mode” — cîntece, stiluri de interpretare, într-un cuvînt, imitarea unor „cîntăreți-vedete”.

În ultimul timp, la radio și televiziune se prezintă, frecvent, emisiuni conținînd exclusiv folclor muzical autentic, judicios selecționat. Acestea duc la cunoașterea valorilor muzicii noastre populare, dar nu se poate pune semnul egal între calitatea recepționării mesajului, în cadrul unui spectacol sau concert, care reprezintă o „ocazie”, comparabilă, în anumite privințe, mai ales sub aspect psihologic, cu prezentarea în cadrul tradițional și cea de la radio-televiziune, devenite familiare, gradul de participare al „receptorului” fiind diferit.

De aici, atenția pe care trebuie s-o acorde factorii de răspundere modului de valorificare și prezentare a folclorului. În momentul de față folclorul are două utilități: prima este aceea pe care a avut-o de veacuri și care este exprimată prin funcțiile sale tradiționale în viața satului; a doua este aceea de produs artistic, de concert, cerut și gustat de masele largi rurale și urbane. În acest din urmă caz, creația sîtească trece prin „intermediari” pînă ce ajunge la publicul auditor. Folclorul este astfel supus unor legi „cvasi-comerciale”, devine „bun de consum”. Se pune problema: care este raportul acestuia cu folclorul tradițional, cine îl produce, cine și sub ce formă îl consumă?

Folclorul „bun de consum” este, în primul rînd, o reproducere, mai mult sau mai puțin fidelă tradiției, reprodus „artizanal” de către cei ce provin din medii folclorice, dar nu stăpinesc limbajul specific în care a fost creat și „profesional”, de către cei situați în afara acestui mediu. Interpretării realizate de un profesionist, care a înțeles și și-a însușit un anumit „cod” ca și cele realizate de către un ins care îl stăpînește „instinctiv” — ar trebui să li se acorde valoare egală din punctul de vedere al autenticității. După cum afirmă specialiștii — o demarcație între cele două forme de vehiculare a folclorului (în context tradițional și cel spectacular) este mai degrabă teoretică, însușirea elementelor tradiționale putînd fi făcută și pe alte căi; este și unul din scopurile pe care le urmărește Festivalul Național „Cîntarea României”.

Problema autenticității ar trebui să preocupe nu numai pe specialiști, ci pe toți cei implicați în valorificarea și transmiterea creației muzicale populare, prin toate mijloacele de difuzare în masă; aceasta are implicații asupra atitudinii purtătorilor de folclor cît și asupra celor ce îl recepționează. Ca urmare a influenței covîrșitoare pe care aceștia o au, primii pot

părăsi repertorii sau maniere de interpretare tradiționale, care dau varietatea folclorului nostru, iar pe ceilalți îi poate îndepărta de cunoașterea și înțelegerea adevăratului folclor.

În acest sens, se pot discuta aspecte ale varietății repertoriului difuzat — prin căile menționate — din punct de vedere al varietății stilistice de zonă și gen, ca și a acompaniamentului.

Este știut că în decursul timpului, datorită unor condiții specifice de existență a poporului român, s-au conturat zone etnofolclorice, cu fizionomie aparte, această varietate fiind proprie folclorului românesc. În acest sens, pe toate căile trebuie stimulată însușirea și transmiterea adecvată a acestui specific. Iată de ce trebuie combătută practica acompanierii cu orice preț a melodiilor ; cîntecul românesc este, prin excelență, monodic ; numai în anumite zone și anumite genuri se întâlnește execuția vocal-instrumentală. Există o deosebire între modul de îmbinare voce-instrument în interpretarea țărănească și cea lăutărească și chiar în execuția vocală. Deși în practica folclorică s-au stabilit în timp maniere de acompaniere specifice zonei și genului, se abuzează, uneori, de un acompaniament instrumental neadecvat.

Unele evadări din albia autenticului se manifestă, în special, prin larga circulație a unor melodii și prin interpretarea acestora de către inși care nu aparțin stilului zonal respectiv. În acest sens, ambiția unor formații din centre urbane de a cînta melodii din toate zonele țării, fără să aibă în componența lor buni cunoscători ai stilului și genurilor din mediile respective, este total nejustificată. Practic, două aspecte trebuie urmărite în acompaniamentul instrumental : funcțiile armonice și desfășurarea ritmică. Ambele sînt la fel de importante ; dacă primul aspect nu poate fi sesizat întotdeauna la o primă audiere, al doilea se caracterizează în așa-numitele „țituri“, pe care le putem ușor recunoaște pentru o zonă sau alta. În ceea ce privește verticalismul, acesta a fost în parte influențat de anumite procedee ale armoniei clasice, detașându-se acordul micșorat, cu rol de trecere rapidă spre un nou centru modal, sau acordul de septimă de dominantă. O mare diversitate zonală cunoaște ritmica acompaniamentului, ce este în strînsă legătură atît cu genul cît și în special cu posibilitățile tehnice ale instrumentelor acompaniatoare : cobza pentru Muntenia și Moldova, chitara pentru Gorj, zongora pentru Maramureș, țambalul în special pentru Muntenia și Moldova, viola și vioara secundă pentru o mare parte din Transilvania și Banat, instrumente de suflat pentru Banat, Moldova de centru sau sud-estul Transilvaniei și, mai recent, dar fără un specific zonal clar, acordeonul, armonica, muzicuța. La varietatea ritmico-armonică, determinată de diversitatea tipologică instrumentală, se adaugă varietatea derivată de particularitățile fiecărui gen ; din necunoașterea caracteristicilor unui gen sau specie pot apărea erori, cum ar fi, de pildă, acompanierea unui gen cu țitura specifică a altuia : acompanierea unui cîntec propriu-zis, la origine parlando-rubato, în ritm de sîrbă, horă, briu sau învîrtită. Impropiu pentru unele genuri, acompaniamentul devine necesar pentru altele, întărindu-le funcția în viața obștei ; așa se prezintă melodia de dans, pentru care sînt utilizate, deseori, combinații instrumentale ingenioase, atît de către formațiile de amatori, cît și de cele profesioniste.

Evidențierea valorii estetice a unei melodii nu se poate realiza printr-un limbaj armonic de împrumut, ci pornind de la structura modală a acestora ; este îmbucurător că există practicieni care încep să înlocuiască sensibilele din acordurile micșorate, cînd apar nejustificat sau mersul în

terțe paralele, încercînd să respecte și formulele ritmice specifice unor anumite ȋituri. În acest sens, trebuie realizată o apropiere între argumentele teoretice ale folcloriștilor și soluȋiile practicienilor ; este necesară, deci, o concordanȋă între teoria etnomuzicologică și practica instrumentiștilor populari, pentru păstrarea filonului autentic al folclorului muzical.

Folclorul a constituit și constituie una din modalităȋile de realizare a educaȋiei muzicale. Ne referim la pregătirea și formarea publicului — în general — capabil să aprecieze valorile muzicii românești, prin înȋelegera și însușirea treptată a limbajului muzical naȋional.

Acest scop poate fi atins, dacă, în procesul instructiv-educativ, folclorul este utilizat în mod adecvat. Ceea ce afirmăm nu constituie o noutate ; încă din secolul trecut ne este cunoscută utilizarea unor melodii populare în instruirea muzicală, numărul acestora fiind încă mult prea mic în raport cu repertoriul de tip occidental. Personalități ale culturii noastre muzicale au subliniat importanȋa cîntecului popular în procesul educativ și au transpus în viaȋă acest deziderat, uneori cu rezultate remarcabile.

Procesul introducerii cîntecului popular în învăȋămînt, început cu sfi-ală de Isidor Vorobchievici, D. G. Kiriac, Timotei Popovici, a fost desă-vîrșit de George Breazu și alȋii, care au înȋeles necesitatea educaȋiei muzicale pe elemente de limbaj autohton, la o vîrstă fragedă, căci „soarta muzicii în școală se hotărăște“.

Se cunosc eforturile muzicienilor patrioȋi înaintași pentru crearea școlii muzicale naȋionale. Dar, creaȋiile românești, oricît de valoroase ar fi, nu pot trăi fără interpreȋi capabili să le execute și fără un public avizat, care să le înȋeleagă și aprecieze ; de aici, necesitatea formării acestui public încă din copilărie.

Folclorul, prezentînd diverse faze de evoluȋie a limbajului muzical, poate fi utilizat din cea mai fragedă vîrstă, începînd cu ceea ce este mai accesibil — folclorul copiilor.

Este în firea lucrurilor folosirea în cadrul jocului a unor ritmuri și melodii specifice vîrstei, dar din multitudinea de manifestări, specifice acestei categorii folclorice, se pot selecȋiona exemple care să permită atîngerea anumitor scopuri : dezvoltarea simȋului ritmic, a percepȋiei și înto-nării juste a intervalelor, învăȋarea scris-cititului muzical. În acest proces, introducerea unor creaȋii aparȋinînd altor genuri, dar cu structuri muzicale primare, poate înlesni mai tîrziu însușirea unor cîntece mai dificil de interpretat, aparȋinînd fondului folcloric. Evident, că este necesară o selecȋie riguroasă a melodiilor și textelor — în limitele criteriului accesibilităȋii — pe care copilul ce nu crește într-un mediu folcloric nu are posibilitatea de a și le însuși, la vîrsta maximei receptivități, vîrstă care se prelungește în primii ani de școală.

Începerea educaȋiei muzicale, prîn exemple din muzica occidentală, va marca, pentru totdeauna, preferinȋle muzicale. Din aceleași raȋuni, în manuale și în metodele de învăȋare a instrumentelor muzicale sînt introduse — și nu în număr suficient — piese aparȋinînd folclorului. Este necesară însușirea anumitor ritmuri și întonaȋii, practicate în folclor și utilizate de compozitori, elemente care pun adesea la grele încercări pe muzi-

cienii educați numai lingă pian și care solfegiază exclusiv prin tactarea măsurii. Deci, pot fi puse în valoare atât piese folclorice, cât și creații în stil popular, ce alcătuiesc astăzi un vast repertoriu, din care muzicianul cu pregătire adecvată este capabil să selecționeze, pentru realizarea scopurilor menționate mai sus.

Afirmând că folclorul este un element indispensabil al artei muzicale românești, înțelegem că el este prezent în preocupările instructiv-educative, interpretative, componistice, științifice, preocupări care, în multe laturi, se întrepătrund și se intercondiționează reciproc. Se poate afirma că ele au evoluat simultan și au constituit împreună ceea ce numim *Școala Muzicală Românească*, școală al cărei profil original, în contextul muzicii universale, a fost asigurat nu numai de valoarea reprezentanților săi, ci și de elementul folcloric autohton.

Creația muzicală „savantă” românească a evoluat sub semnul contactului permanent cu folclorul național. În această privință, exemplul lui George Enescu a fost de o covârșitoare importanță pentru școala noastră muzicală. Prin Enescu, muzica românească pătrunde în universalitate, tocmai datorită nivelului la care s-a ridicat. Înaintea altor reprezentanți contemporani de școli naționale, Enescu intuia încă din 1899 „posibilitatea construirii unor moduri care să conțină inedite potențe expresive, plecând de la interpretarea creatoare a unor intonații populare caracteristice”¹. Acest moment fusese pregătit, însă, și prin strădaniile înaintașilor, care utilizaseră în lucrările lor melodii populare sau în stil popular și care atrăseseră atenția asupra unor particularități ale limbajului folcloric². Drumul creației lui Enescu, de la rapsodii până la Sonata a III-a pentru pian și vioară și Simfonia de cameră, precum și întreaga evoluție a interesului celor mai însemnați compozitori români pentru folclorul autohton, coincide cu cristalizarea specificului școlii noastre componistice și pătrunderea valorilor ei în circulația internațională. În alte genuri ale creației „savante”, cum ar fi, de pildă, cel coral, aportul lui Musicescu, Dima, Kiriac, Vidu, Cucu, muzicieni ce s-au distins prin apelarea la folclor, a făcut posibilă apariția *Mioriței* lui Paul Constantinescu și a altor creații de valoare, aparținând lui Mihail Jora, Ioan Chirescu, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea și altor compozitori contemporani cu ei sau care le-au succedat.

„Compozitorii și muzicologii secolului XX au descoperit din nou, dar de pe o poziție principal diferită față de cea a secolului XIX, resursele uriașe și practic inepuizabile ale etnomuzicii, atât a popoarelor proprii cât și, de data aceasta cu același interes, și a altor popoare. Acesta este sensul nou al valorificării folclorului muzical în creația românească de către compozitorii ultimei perioade, continuatori ai unei tradiții culte, care depășește un secol, dar, în acest mod, și a altor tradiții, cu mult mai vechi și

¹ Niculescu, Ștefan, *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, Studii și cercetări de istoria artei, București, 1961.

² Este cunoscută, în acest sens, polemica dintre Gavriil Musicescu și Gheorghe Scheletti, pe motiv că primul respectase în armonizare structura modală a melodiilor citate.

mai valoroase. În această accepțiune, a valorifica folclorul înseamnă a-l explora, a-i folosi multilateral sugestiile, a *experimenta pornind de la el*¹ (9, p. 362). Prin specific național, astăzi nu mai înțelegem câteva elemente de limbaj, sau structuri mai complexe ritmico-intonationale, ci modul în care un anumit material se încadrează într-un sistem și, mai departe, cum se operează cu aceste sisteme. În muzica „savantă” contemporană sint practicate cele mai diverse moduri de abordare a creațiilor folclorice: în mod direct (citate sau prelucrate), analizate (intonatii, ritmuri), sintetizate (sisteme sonore, melodice, ritmice), generalizate (complexe melodic-ritmice deduse din corespondențele lor folclorice); se apelează, de asemenea, la unele principii, cum ar fi improvizația, sincretismul, caracterul colectiv. În acest sens, creația muzicală „savantă” românească a beneficiat din plin de rezultatele *cercetării etnomuzicologice*.

Valorificarea științifică a folclorului muzical, a cărui geneză și evoluție au putut fi urmărite în partea introductivă a acestei lucrări, a culminat prin contribuțiile lui Constantin Brăiloiu și George Breazu, precum și a discipolilor lor, autori ai unor importante studii de sinteză, privind limbajul muzical (citate și folosite de noi la locul cuvenit). Teoretizarea unor sisteme sonore și ritmice, a morfologiei în general, detectarea unor principii de creație și vehiculare ale categoriilor muzicii populare s-au realizat prin extinderea investigației zonale și abordarea comparată a folclorului. Cercetarea etnomuzicologică a impus, treptat, unele rectificări în teoria generală a muzicii privind preponderența unor intervale (cvinta era considerată un „dar al naturii”), a unor moduri (tonalitățile majore și minore erau luate drept prototipuri), a ritmurilor populare (ignorată multă vreme și neglijată, uneori, și acum) precum și originea modurilor cromatice, pentatoniei, polifoniei populare etc.

Metoda de cercetare¹, propusă de Brăiloiu în 1931, o sintetizează la acea dată a strădaniilor de la noi și de pretutindeni în acest sens, își păstrează (cu unele completări, ce i s-au adus pe parcurs) și astăzi întreaga valabilitate. Colecțiile Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice cuprind actualmente peste o sută de mii de melodii, împreună cu întreaga documentație auxiliară; pe lângă acestea, există arhivele Conservatoarelor de muzică și ale altor instituții culturale din Republica Socialistă România. La publicațiile editate de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din R. S. România, Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice, Conservatoarele de muzică, se adaugă culegerile județene, din ce în ce mai competente; se înlătură, și la nivelul acestora din urmă, unele reminiscențe de „amatorism”; culegerea folclorului necesită nu numai talent muzical, pricepere în investigație, studiu permanent, ci și o dragoste nețărmurită pentru valorile culturale ale poporului.

Așa cum ne apare astăzi, în perspectiva tuturor cercetărilor care s-au făcut, folclorul românesc reprezintă o dovadă incontestabilă a vechimii poporului nostru în spațiul Carpato-Danubiano-Pontic.

¹ A fost creată de acest „geniu al metodei”, cum a fost considerat Brăiloiu, dar apariția ei este și o sinteză între preocupările înaintașilor, între care Kiriac, cu minuțiozitatea în cercetare a lui Bartók și cu rezultatele Școlii Sociologice a lui Gusti.

Bibliografie

1. Alexandru, Tiberiu, *Valorificarea muzicii noastre populare*, Revista Muzica, nr. 1, 1975.
2. Amzulescu, Alexandru, *Contribuții la dezvoltarea problemei autenticității folclorice*, Revista de etnografie și folclor 18, (1973), nr. 4, pag. 273.
3. Boldea, Velișcu, *Unele probleme ale valorificării folclorului local în montarea suitelor de dansuri populare*, Tradiție și contemporaneitate, Reșița, Casa Creației Populare, 1969, pag. 79—91.
4. Cernea, Eugenia, *Despre problemele de creație, circulație și valorificare a cîntecului popular de viață nouă*, R.E.F., 18, (1973), nr. 2, pag. 81.
5. Cernea, Eugenia, *Aspecte ale vieții folclorice*, Revista Muzica, nr. 2, 1975.
6. Ciobanu, Gheorghe, *Contribuția etnomuzicologiei la corectarea unor erori din muzicologie*, Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, vol. II. București, Editura Muzicală, 1979.
7. Deaconu, Gheorghe, *Creația populară azi*, R.E.F. XXI, (1976), nr. 2, pag. 232—233.
8. Dinu, Vasile, *Autentic și neautentic în folclor*, Cercetări de muzicologie, Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, București, 1971, pag. 279.
9. Georgescu, Corneliu Dan, *Sensul valorificării folclorului în creația compozitorilor contemporani*, R.E.F., Tom. 16, (1971), nr. 5 pag. 361—368.
10. Giurchescu, Anca, *Raportul dintre modelul folcloric și produsele spectaculare de dans popular*, R.E.F., Tom. 16, (1971), nr. 5, pag. 369—374.
11. Giurchescu, Anca, *Unele aspecte ale interferenței dintre sfera culturii populare și cea a culturii de masă*, R.E.F., Tom. 18, (1973), nr. 3, pag. 181—190.
12. Nicolau, Irina, *Reflecții pe marginea spectacolului de folclor*, R.E.F., 26, (1981), nr. 1, pag. 99—111.
13. Niculescu, Radu, *Perspectiva autenticului. Contribuții critice asupra cercetărilor de folclor*, R.E.F., 17, (1972), nr. 5, pag. 353—371.
14. Niculescu, Radu, *Aspecte ale problematicei actuale a folclorului. Realități și perspective*, R.E.F., 1977.
15. Pop, Mihai, *Folclorul în contemporaneitate*, R.E.F., 16, (1971), nr. 5, pag. 351—359.
16. Vancea, Zeno, *Legătura între creația noastră cultă și muzica populară în lumina conceptului despre folclor*, Cercetări de muzicologie, Conservatorul „Ciprian Porumbescu”. București, vol. II, 1970, pag. 51.

Coli de tipar 27,250. B.T. 16.XI.83.
Format 16/70×100. Apărut 1983

I. P. „Oltenia” Craiova
Str. M. Viteazul, nr. 4
Republica Socialistă România
Plan 9194/214/1983.



Lei 45