

Universitatea *Spiru Haret*
Facultatea de Arte
Specializarea: Pedagogie Muzicală
Disciplina: Folclor Muzical

Curs de folclor muzical

Anul I

Lect. univ. dr. Otilia Pop-Miculi

Cuprins

Cuvânt înainte

3

Probleme generale ale folclorului

- Conceptul de folclor. Definiție, terminologie, conținut și sferă noțională. Domeniu de manifestare. Trăsături generale și specifice ale folclorului – caracterul colectiv, caracterul anonim, oralitatea și sincretismul. 4
- Interesul conștient pentru folclor. Privire istorică. 6
- Concepții și teorii despre folclor. 12
- Elemente de antropologie muzicală. 13
- Principii și legi ale folclorului în etnomuzicologie. 14
- Folclor sau muzică tradițională? 22

Morfologia cântecului popular românesc

A) *Versul popular cântat*

- Tiparele metrice și formele lor. 24
- Legătura structurală dintre vers și melodie. 25
- Fenomene și elemente lexicale apărute în timpul cântării. 27

B) *Ritmul cântecului popular românesc*

- Criterii de sistematizare. 31
- Tipuri de ritm popular – ritmul giusto-silabic 31
 - ritmul parlando-rubato 34
 - ritmul asimetric (aksak) 35
 - ritmul copiilor 38
 - ritmul de dans 39

Morfologia cântecului popular românesc

C) *Melodia populară românească*

- Caracteristici. Scări și moduri folosite în melodiile populare. 41
- Functionalism sonor. 48

D) *Forma arhitectonică a melodiilor populare românești.* 52

Organologie populară

- Instrumente muzicale populare. Clasificare și descriere. 54
- Tipuri de formații instrumentale caracteristice zonelor etnofolclorice. 63

Armonie și polifonie populară

- Elemente de armonie populară. Polifonie rudimentară și armonie întâlnită în practica țărănească. 64
- Armonie și polifonie folosite de lăutari. 68

Ghid succint de analiză

75

Bibliografie

79

Cuvânt înainte

Redescoperirea culturii tradiționale, într-un moment în care explozia informațională de tip scientist pare să pătrundă în toate domeniile cunoașterii a determinat instituirea unei cercetări de tip fundamental care să-i descopere toate elementele constitutive. Tradiția populară se instituie ca un factor cultural fundamental, complexitatea sa necesitând crearea unui sistem de referință.

Privind folclorul muzical ca o componentă de bază a culturii românești, cursul își propune să scoată în evidență importanța cunoașterii, practicii și culegerii acestuia în ideea păstrării și propagării tradițiilor multimilenare ale poporului nostru.

În actualul context de multiculturalitate, conservarea valorilor specifice fiecărei țări, precum și valorificarea creatoare a acestora reprezintă un deziderat comun de afirmare și etalare a bogăției și diversității valorilor culturale.

Cursul de Folclor muzical și Etnomuzicologie dorește să fie un îndreptar și un stimulent pentru tânăra generație de studenți și pentru viitorii pedagogi muzicali, în cunoașterea, analizarea, învățarea și transmiterea tradiției muzical-folclorice, a respectului și atașamentului față de aceste valori, asigurându-se în același timp continuitatea și originalitatea culturii românești.

Autoarea

Probleme generale ale folclorului

Conceptul de folclor. Trăsături generale și specifice ale folclorului.

În ortografia originală, *folklore*, termenul românesc *folclor* a fost propus în anul 1846 de către arheologul englez J.W.Thoms, desemnând producțiile culese din popor. Etimologia sa derivă din cuvintele *folk*=popor și *lore*=știință, înțelepciune (the lore of the people). De la *folclor* derivă: *folcloric* (care aparține folclorului), *folclorist* (specialist care se studiază folclorul) și *folcloristica* (știința care se ocupă cu studiul folclorului). Inițial, cuvântul *folclor* desemna atât obiectul studiului, cât și disciplina care îl studiază. Treptat însă, termenul s-a impus, înlocuindu-i pe cei aflați în uz: *antichități populare* (folosit de către englezi), *tradiții populare* (utilizat de către francezi, italieni și români), *volkskunde* (păstrat până astăzi de către germani și creat independent de termenul englez).

În cultura românească, termenul *folklore* a fost folosit pentru prima dată de către B.P. Hasdeu care, în prefața lucrării "Etymologicum Magnum Romaniae", arată că a urmărit, alături de fonetica poporană și "credințele cele mai intime ale poporului, obiceiurile și apucăturile sale, suspinele și bucuriile, tot ce se numește astăzi – în lipsă de un cuvânt mai nimerit – cu vorba engleză *folklore*. Voiam să cunosc pe român așa cum este dânsul în toate ale lui, așa cum l-a plăsmuit o dezvoltare treptată de optzeci de veacuri, așa cum s-a strecurat el prin mii și mii de înrâuriri etnice, topice și culturale" (Hasdeu, B.P. - "Etymologicum Magnum Romaniae", Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor, ediție îngrijită de Gr. Brâncuș, Ed. Minerva, București, 1972, p.11).

Folcloristica este o disciplină relativ tânără. Până la definirea clară a obiectului său de studiu, sfera noțională a variat, cuprinzând când întreaga viață a unui popor, când limitându-se doar la literatura populară, credințele, obiceiurile și superstițiile populare. Cu timpul, prin *folclor* s-a înțeles creația spirituală, transmisă pe cale orală (literatura, muzica și dansul – arte înrudite prin sincretismul lor), iar creația materială revenind domeniului *etnografiei*.

Față de creația cultă, creația populară are anumite trăsături specifice, care se întrepătrund, condiționându-se reciproc.

Caracterul colectiv. Noțional, termenul a fost foarte greu de definit, cu atât mai mult cu cât cei care cercetau folclorul erau familiarizați la început mai degrabă cu creația cultă care este individuală. În concepția romanticilor, folclorul era o emanație a sufletului întregului popor iar actul creației era învăluit într-un mister. La fel ca și în cazul creației culte, actul creației folclorice este individual, dar diferă atitudinea creatorului și a colectivității din care acesta face parte, față de realizarea insului creator.

Aceasta aparține grupului, posesor al unui limbaj artistic cristalizat în timp și a cărei geneză și evoluție a fost determinată de anumiți factori de ordin economic, politic, geografic, psihic, etc. *Libertatea artistică* a creatorului este, așadar, limitată de către colectivitate, atitudinea acesteia fiind aceea de "cenzor" fidel tradiției. Această fidelitate față de tradiție duce la rezistența în timp a creațiilor populare, care deși nescrise, se perpetuează. Odată preluată de grup, noua creație devine bun colectiv, fiecare recunoscându-se pe sine și comportându-se ca și cum ar fi un bun propriu, îl "adaptează" pentru a-i exprima mai bine trăirile proprii, fără însă ca prin aceasta "originalul" să se schimbe prea mult. În acest fel iau naștere *variantele*, în fapt forme prin care trăiesc creațiile folclorice. De semnalat este și faptul că modificările de ordin ritmic, melodic sau de ornamentație sunt importante, ținând cont de dimensiunile reduse ale creațiilor populare, constituind în același timp și o dovadă a rafinamentului artistic.

Transmiterea orală (oralitatea) nu modifică esențial creația obținută prin efortul colectiv, constituind în același timp o dovadă a fidelității colectivității față de bunurile spirituale moștenite. Schimbările mai mari apar atunci când se preia o creație din altă regiune sau de la un alt popor. În acest caz exemplarul preluat va fi adaptat stilului specific regiunii sau al celui național. "În memoria fiecărui membru al colectivității, o creație trăiește sub o formă generală; ia naștere, de fiecare dată, în timpul interpretării, este "recreată", aportul interpretului fiind mai mare sau mai mic, în funcție de talentul și dispoziția sa, dar permanent în spiritul tradiției muzicale a grupului din care acesta face parte. Amprenta tradiției este foarte importantă atunci când transmiterea se face pe cale orală, ca în cazul folclorului" (Oprea, Gheorghe / Larisa Agapie – „Folclor muzical românesc”, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1983).

Anonimatul apare ca o consecință firească a oralității. Momentul apariției unei noi creații nu poate fi surprins, chiar și în cazul în care în sânul unei colectivități interpretii – creatori buni – sunt cunoscuți și apreciați. Abia mai târziu putem cunoaște rezultatul, în măsura în care noua creație este recepționată și preluată ca atare, își continuă existența și dă naștere variantelor. Odată preluată, creația va circula într-o formă mai mult sau mai puțin apropiată de original și va sfârși prin a fi descompusă, îmbogățită și contaminată cu alte elemente ale colectivității ce o va prelua.

Sincretismul constituie o caracteristică importantă a folclorului. La realizarea unei creații folclorice își dau concursul mai multe tipuri de artă care prin mijloacele specifice asigură complexitate exprimării trăirilor emoționale dorite a fi transmise de către creatorul colectiv și anonim.

Caracterul național reprezintă o altă caracteristică fundamentală a folclorului. Creat într-un spațiu geografic anume, în condiții istorice specifice fiecărui popor, redând prin concepții, limbă, imagini artistice specifice ideile și sentimentele proprii națiunii a cărei produs spiritual este, folclorul face parte

din tezaurul cultural al oricărui popor, constituind principala modalitate de manifestare artistică a acestuia.

Interesul conștient pentru folclor. Privire istorică.

Primele mențiuni ale existenței unei creații folclorice în spațiul carpato-danubiano-pontic sunt relativ târzii, dacă ținem cont de faptul că întregul proces de formare și dezvoltare al poporului român a fost însoțit de aceasta. Sursele istoriografice cuprind scrierile cronicarilor români, însemnările unor călători și muzicieni străini, manuscrise, colecții, codexuri, informații privitoare la obiceiuri, genuri și instrumente muzicale folosite în diferite epoci istorice. Tot din această categorie de surse referitoare la istoricul dezvoltării folclorului fac parte și o serie de documente notate care ne indică originea unor melodii tradiționale aflate astăzi în circulație. În acest sens vom arunca o privire diacronică, începând cu *sec. al XVI-lea*. Așadar, în tabulatura lui Jan din Lublin (1540) se găsesc notate două dansuri: *Haiducky* și *Conradus*. De menționat este faptul că prima parte a melodiei *Haiducky* este o variantă a melodiei *Banu Mărăcine* care a avut o largă răspândire, întâlnindu-se și astăzi în circulație în întreaga țară, iar cea de-a doua melodie notată în tabulatură (*Conradus*) este o variantă a *Țarinii Abrudului*, întâlnită astăzi în Țara Moșilor. O mențiune specială trebuie făcută cu privire la executarea unor melodii românești la curțile străine în acest secol, așa cum este cazul *Dansului Păcurăresc*, interpretat în 1572 cu ocazia încoronării împăratului Rudolf, fapt atestat de către poetul maghiar Balassa Balint.

Sec. al XVII-lea aduce cu sine unele documente muzicale notate, iar dintre acestea cel mai important este *Codex Caioni*. Acesta conține mai multe melodii ce au caracteristici stilistice românești din Transilvania. Manuscrisul (tabulatură de orgă), a fost scris între anii 1632-1671, început de Matyas Seregely și continuat din 1652 de Ioan Caioni. Dintre cele 211 melodii cu structură diversă (religioasă, dansuri de epocă), 10 sunt melodii românești, publicate pentru prima dată de către compozitorul Marțian Negrea, cel care a studiat manuscrisul. Dintre cele 10 melodii menționate, 2 au text: "Cantio jucunda de nuptiis Canae Galileae" și "Cântecul voievodesei Lupu"; celelalte melodii sunt de dans.

În *sec. al XVIII-lea*, *Dimitrie Cantemir* ne dezvăluie în lucrarea sa *Descriptio Moldaviae* o viziune complexă asupra vieții spirituale a poporului român la acea dată, reținând și descriind manifestări folclorice precum: ritualurile de nuntă, înmormântare, colindatul, Turca, practici magice: Călușarii, Drăgaica, Paparuda, Chiraleisa și chiar dacă nu ne transmite melodii sau texte notate, descrie balada, cântecul, dansul, instrumentele muzicale ce acompaniau la acea dată manifestările folclorice.

O importantă contribuție la cunoașterea creației populare o are în acest secol și F.J.Sulzer, care în vol. II al lucrării "Istoria Daciei Transalpine", oferă multe informații etnografico-muzicale. Autorul mai sus menționat notează 10 melodii românești (2 cântece și 8 jocuri), melodii a căror origine populară este socotită de către specialiști a fi certă, dovada fiind denumirile unor dansuri precum: Călușar sau Boricean, Mocănesc sau Cătănesc, Joc de brâu.

Sec. al XIX-lea aduce cu sine o înmulțire a documentelor ce cuprind melodii notate. În 1834 va apărea prima colecție de melodii, care alături de melodii orientale cuprinde și melodii culese din Moldova, a căror origini se plasează în mediul urban; este vorba de *Francois Rouschitzki* – "Musique orientale, 42 chansons et danses moldaves, valaques, grecs et turcs". Dintre aceste cântece se remarcă: Chanson Vallaque, Cânticu lui Bujor tâlhar (melodie născută în mediul pastoral, care mai circulă și astăzi), Arcanul (forma apropiată de variantele cunoscute astăzi în Moldova), Danse des berges moldaves.

Unul dintre cei mai prolifi culegători și popularizatori ai creației populare în prima jumătate a sec. al XIX-lea este *Anton Pann*, care în anii 1850 și 1852 a publicat „Spitalul amorului sau Cântătorul dorului”, colecție ce cuprinde melodii care circulau pe cale orală sau în manuscrise publicate în notație psaltică.

Între anii 1848-1862, odată cu începuturile școlii noastre muzicale naționale, vor fi culese, notate după auz și strânse în colecții multe din melodiile populare care se aflau în circulație la acea dată. Printre autorii citați se afla *J.A.Wachmann*, *Carol Miculi*, *Alex. Berdescu*. O atenție deosebită merită să-i acordăm lui *T.T.Burada*, cărturarul care a deschis de fapt drumul studierii folclorului muzical. Își va îndrepta atenția către muzica țărănească, obiceiurile arhaice precum: colindatul, steaua, vicleimul, plugușorul, păpușile, nunta, călușul, dar și asupra cântecului de leagăn și dansului, legând melodiile publicate de contextul în care sunt cântate. Va face și studii de etnografie și de organologie populară (vezi definiția la cap. Organologie), realizând pentru prima dată o cercetare monografică a cărei metodologie îmbină metoda descriptivă cu cea comparativă; în acest fel Burada va contribui substanțial la definirea unei metode de cercetare a folclorului.

De menționat pentru sec. al XIX-lea mai sunt și: *Dimitrie Vulpian*, care primește în 1885 un premiu al Academiei Române pentru colecțiile sale, ce ne reliefează vechimea, evoluția și circulația unor melodii populare, precum și influența muzicilor orientale și occidentale asupra fondului de muzică tradițional-țărănească și apoi a celei lăutărești. *Gavriil Musicescu* este un alt nume ce a contribuit prin studiile și polemicile sale la lămurirea unor probleme legate de modurile populare.

Așadar, sec. al XIX-lea va aduce un mai mare număr de colecții în care textele vor fi publicate separat de melodie; la rândul lor

melodiile sunt de origine urbană, fiind armonizate după stilul vremii respective, neexistând la aproape niciunul dintre cei consemnați (excepție face T.T Burada) preocuparea pentru consemnarea sursei de unde au fost culese melodiile. Cu toate aceste neajunsuri apar totuși anumite teoretizări asupra folclorului.

Sec. XX va aduce cu sine elemente noi care țin de cercetarea științifică, arhivarea și crearea unei școli de cercetare în domeniul folclorului. Apariția fonografului și utilizarea sa ca mijloc rapid și eficient de înregistrare a melodiilor, va duce la dezvoltarea unui sistem de transcriere amănunțită a melodiilor. Se va cristaliza și dezvoltă cu timpul o metodologie de cercetare, culegere și arhivare a materialelor înregistrate pe teren. Primele înregistrări s-au efectuat în anul 1901, iar prima culegere astfel făcută va fi publicată în 1908 – colecția Pompiliu Pârvescu "Hora de la Cartal", urmată în 1913 de culegerea lui Bela Bartok "Cântece populare românești din comitatul Bihor".

În anul 1927 se va înființa *Arhiva Fonogramică* de pe lângă Ministerul Cultelor și Artelor, care se va afla sub conducerea lui George Breazu, Tiberiu Brediceanu și Sabin Drăgoi, pentru ca la scurt timp să se înființeze, sub conducerea lui Constantin Brăiloiu *Arhiva Fonogramică* a Societății Compozitorilor Români. Folosind întreaga experiență acumulată de înaintașii și contemporanii săi, având și o legătură strânsă cu școala sociologică de la București înființată de către Dimitrie Gusti, C. Brăiloiu va strânge un impresionant număr de culegeri de teren, reușind în același timp să pună bazele unei metodologii de cercetare, culegere și arhivare a materialului cules, precum și a unei noi ramuri științifice denumită la început *folcloristica muzicală*, termen ce va fi înlocuit în anul 1950 pe plan mondial cu cel de *etnomuzicologie* (după lucrarea cu același nume redactată de olandezul Jaap Kunst).

Arta sonoră de tradiție orală dezvoltată în timpul istoric constituie obiectul etnomuzicologiei (folclorului muzical). Expresia „folclor muzical”, devenită curentă, comportă un anumit echivoc, definiind știința despre obiectul însuși care este creația muzicală de tradiție orală, artă de sorginte sincretică. Etnomuzicologia se dovedește a fi un câmp fertil și pentru antropologia muzicală, dat fiind specificul comun ambelor domenii, constând în anonimatul contribuțiilor creatoare și în modalitatea orală de perpetuare.

Anul 1949 va aduce cu sine înființarea Institutului de Folclor, care ulterior se va transforma în Institutul de Etnografie și Folclor "C. Brăiloiu", instituție ce teaurizează și cercetează cu ajutorul specialiștilor materialul folcloric cules direct de la sursă. Din anul 1956 institutul va avea o revistă proprie (Revista de Etnografie și Folclor) în care sunt publicate materialele de arhivă, colecțiile de melodii, cele literare și coregrafice, fiind în același timp dezbătute și problemele teoretice rezultate din cercetările de teren și studiile efectuate de către specialiști.

Codex Caioni

CÎNTECUL VOIVODESEI LUPUL



DANS VALAH



ALT DANS VALAH ÎN DOI



DANS AL CINCILEA ÎN ȘASE



Fr. J. Sulzer

DANSUL CĂLUȘARIILOR SAU BORICENILOR



MOCĂNEȘTE SAU CĂTĂNEȘTE



CHANSON VALLAQUE

41 *Con moto*

42 *Andante*

CÎNTICU LUI BUJOR...

43 *Presto*

DANSE DES BERGERS MOLDAVES

Concepții și teorii despre folclor.

În momentul redescoperirii, de pe poziția artei cărturărești, arta populară a fost inevitabil raportată la cea savantă. *J.G. Herder* este cel care odată cu colecțiile publicate între anii 1778-1779 se va arăta "entuziasmat de geniul poporului", ideile sale fiind ulterior, în perioada romantică vehiculate intens. La noi interesul pentru folclor se manifestă odată cu evoluția ideilor de emancipare națională și socială, creația populară apărând ca o expresie a specificului național, document istoric și izvor permanent de inspirație pentru creația cultă. Ca o prelungire a spiritului romantic entuziast va apărea pe plan european *școala etnopsihologică* fundamentată de H. Steil, M. Lazarus și W. Wundt. Preocupări în această direcție vor avea și cărturarii români din acea perioadă – B.P. Hasdeu și Ov. Densusianu care vor susține că prin folclor se poate cunoaște psihologia unui popor și viața spirituală a acestuia. Se va dezvolta în paralel și interesul științific, fiind emise o serie de teorii și concepții cu privire la originea și evoluția folclorului. Dintre acestea enumerăm și prezentăm succint doar câteva.

Concepția tradiționalistă aparține școlii engleze prin reprezentanții săi Ed. Tylor, A. Lang ș.a., precum și celei franceze reprezentată prin P. Sebillot, etc. Conform acestei concepții, legendele, poveștile, poeziile, tradițiile, obiceiurile sunt "rămășițe ale sufletului primar". După Sebillot, folclorul ar fi "un fel de enciclopedie a tradițiilor ... claselor populare sau a națiunilor puțin înaintate în evoluție". Datele fundamentale ale acestei teorii vor evolua în sec. XX prin numeroasele opinii ale lui J.G. Frazer, Otto Hofler, Jean de Vries, cu referire la straturile străvechi ale culturii populare.

Teoria ritualistă susține că faptele de folclor au baza în rituri cu caracter inițiativ și de cult.

Școala finlandeză, reprezentată prin Iulius Krohn, va studia variantele cântecelor din componența epopeei nordice Kalevala și va dezvolta *concepția istorico-geografică* care reprezintă un pas important în domeniul folcloristicii. Potrivit acestei concepții, ținându-se seama de faptul că folclorul e o creație orală, se urmărește reconstituirea exactă a arhetipului, locului și căilor urmate în difuzare, precum și a timpului când a fost creat. De asemenea, sunt puse în evidență unele tipuri de cercetare: clasificarea documentelor, analiza comparativă, cercetarea monografică.

Teoria bunurilor culturale este datorată lui Hans Naumann. Opinia acestuia, cu referire la cântecul popular, este că „recapitulează doar stadiile artistice ale poeziei academice ce o precedă și din care își trage ființa”; „portul poporului, cartea populară, cântecul popular, teatrul popular, mobila țărănească sunt bunuri culturale coborâte până în cele mai mici particularități de sus: ele au devenit populare numai pe încetul, într-un

răstimp ce poate fi determinat; cu alte cuvinte, bunul popular se creează în clasele de sus”. Această teorie a fost vehement combătută astfel încât la jumătatea sec. XX era deja considerată ca fiind depășită.

Pentru școala românească de cercetare, existența unei creații populare bogate și vii, în diverse stadii de evoluție, a constituit un început extraordinar de bun, fiind ferită de cele mai speculative argumentări și abordări. În acest sens îl cităm pe B.P. Hasdeu care spunea că „folclorul reflectă întregul trai prezente și trecut al unui popor”, pe D.G. Kiriac care susținea că „folclorul s-a schimbat odată cu viața socială a poporului, cu fazele lui istorice”, pe Ov. Densușianu care afirma că „folclorul este icoana sufletească a unui popor, după localități și timpuri” și pe C. Brăiloiu ce socotește folclorul ca fiind „fapt social prin excelență”.

Elemente de antropologie muzicală

O posibilă definiție a antropologiei muzicale așa cum reiese din studiul *Introducere în antropologia muzicală – etnomuzicologia mileniului III* aparținând etnomuzicologului Marin Marian Bălașa ar fi: „Antropologia muzicală nu este decât dezvoltarea naturală a etnomuzicologiei, ori cel puțin dimensiunea finalistă, egal sociologică și filosofică, ce include analiza de tip clasic tradiționalist, însă îl și „salvează” de speculativul interpretării, explicării și comentării sale umaniste.” (Bălașa, Marin Marian, *Studii și materiale de antropologie muzicală*, Ed. Muzicală, București, 2003)

Fenomenul reînvierii tradițiilor muzicale orale a împins folclorul pe de o parte spre latura comercială, iar pe de alta spre revalorificările politice. Prima ipostază este tipic occidentului, iar cealaltă pentru partea de centru și est a Europei, fenomen datorat faptului că în această parte valoarea culturală are încă o încărcătură identitară la nivel socio-național.

Etnomuzicologia mileniului III se îndreaptă clar spre antropologia muzicală, studiul muzicilor tradiționale evoluând spre un liberalism conceptual și interpretativ. Din alt punct de vedere, interdisciplinaritatea prezentă astăzi în cercetare, cât și fundamentele sociologice ale acesteia duc spre dezvoltarea antropologiei muzicale și a etnomuzicologiei.

În general, în perioada romantică și în special după revoluțiile de la 1848, pentru arta muzicală țărănească s-a asociat termenul de *național*. Piese de folclor erau „arii naționale” care se popularizau în rândul burgheziei mici și a aristocrației ca piesă de salon în concertele domestice. Conceptul de muzică națională pentru filonul folcloric nu s-a dezvoltat pe latura științifică, dar a fost preluat de către arta savantă care s-a inspirat puternic din melosul tradițional. Cel mai viabil concept în aceste condiții a rămas cel de muzică populară, *popular* însemnând „aparținător întregului popor”.

Termenul de *etnomuzicologie*, apărut la mijlocul sec. XX, a înlocuit pe cel de muzicologie comparată, autorul acesteia, olandezul Jaap Kunst, justificând și impunând noul termen pe motiv că noua știință „nu compară cu nimic mai mult decât o face orice altă știință.” (Jaap Kunst, *Musicologica*, Amsterdam, 1950)

Antropologia muzicală s-a impus ca termen sub o formă mai cuprinzătoare la începutul anilor '80. La noi, primul curs de această factură a fost ținut la începutul anilor '90 la Cluj.

Principii și legi ale folclorului în etnomuzicologie

De-a lungul timpului, specialiștii care cercetează folclorul au ținut seama de anumite *principii* pe care le-au aplicat în culegerea, sistematizarea și interpretarea creației artistice populare. Primul dintre principii este *obiectivitatea* în cercetare, realizată prin notarea în detaliu a tuturor observațiilor de teren, utilizarea competentă a mijloacelor de înregistrare mecanică și electronică a faptelor de folclor prin transcrierea muzicală amănunțită, de multe ori sinoptică, aceeași obiectivitate fiind prezentă și în analiza, clasificarea, evaluarea estetică a melodiilor și interpretarea lor științifică.

Al doilea dintre principii este cel al *respectării autenticității*, realizat inițial prin includerea faptului de folclor în cadru social, apoi prin detectarea funcționalității creației ce presupune studierea întregii vieți muzicale a localității, fără a selecta de la început, în mod arbitrar, stilurile muzicale, și nu în ultimul rând, prin stabilirea inițială a performerilor sau interpreților tip ce vor acoperi atât repertoriul cât și calitatea estetică a acestuia. Din acest punct de vedere rezultă și cel de-al treilea principiu, și anume acela al *cuprinderii exhaustive* a repertoriului furnizat de o anumită sursă dintr-o localitate.

Stabilirea unui fundament teoretic prin principii și legi constituie una dintre cele 3 condiții ce privesc conturarea unei discipline științifice. Criteriile teoretice privesc diferitele ramificații ale științei trunchi (muzicologia), în cuprinsul cărora principiile specifice ale disciplinei, în cazul nostru – etnomuzicologia – pot fi valorificate prin adaptare la necesitățile ramurii respective de studiu, în timp ce esența logică rămâne aceeași.

Cel ce s-a situat foarte aproape de aspectele teoretice fundamentale ale etnomuzicologiei a fost Constantin Brăiloiu. În absolut toate studiile sale regăsim condiționarea unor norme cu caracter de principii aparținând domeniului legității, fără însă a fi specificate prin formulări rigide.

Primele principii metodologice ce apar drept legități în etnomuzicologie sunt:

a) Analiza fenomenului în evoluția sa;

- b) Urmărirea evoluției concepției practicantului de folclor privind existența materialului tradițional pe care îl deține;
- c) Cercetarea complexă a unui stadiu mai vechi al unui fenomen folcloric prin lărgirea investigației asupra altor fenomene folclorice atribuite aceleiași perioade;
- d) Corelarea rezultatelor cercetărilor întregului material muzical deținut de o colectivitate în vederea caracterizării oricăruia dintre elementele etnomuzicologice componente;
- e) Existența fenomenului folcloric în cuprinsul unei unități sociale;
- f) Funcționalitatea acestui fenomen;
- g) Existența fenomenului folcloric în dependență de ambianța întregului complex din care face parte.

Cele 20 de principii enunțate ulterior reprezintă o etapă superioară în fundamentarea teoretică a disciplinei etnomuzicologice, care tratează pe larg fenomenul folcloric. Aceste principii sunt:

- 1) dependența folclorului de evoluția social-istorică a colectivității;
- 2) rolul funcțional de comunicare;
- 3) apartenența folclorului pe clase de vârstă, sexe și alte grupe sociale;
- 4) implicația psihologică în macro- și microstructura faptului folcloric;
- 5) structura sistemică a folclorului;
- 6) natura (după caz muzicală sau muzicalizată) a fenomenului folcloric;
- 7) calitatea tradițională;
- 8) evoluția permanentă cu pondere diferită, conform categoriei folclorice în cauză;
- 9) existența unei constanțe și mobilități relative, constând în atributul fenomenului folcloric de a-și păstra pe parcursul evoluției sale atât elemente ce-i conferă continuitatea și unitatea sa caracteristică, precum și calitatea acestora de a se putea supune unor schimbări într-un cadru limitat, a cărei depășire ar duce la transformarea fenomenului într-o altă entitate;
- 10) apartenența faptului folcloric individului și colectivității din care acesta face parte;
- 11) caracterul oral;
- 12) existența unui raport sistemic interrelațional între structurile tuturor categoriilor folclorice aparținând unei colectivități;
- 13) existența unui raport interrelațional între microstructurile unui fenomen folcloric
- 14) existența simbiotică a muzicii folclorice cu exprimările, după caz, literar-folclorice, coregrafice și dramatice;
- 15) interdependența dintre funcționalitate și structura morfologică;
- 16) dependența muzicii de întregul complex al manifestării respective;

- 17) coexistența în cadrul aceleiași manifestări a mai multor momente, putând deține mijloace diferite de exprimare (vocal, verbal, muzical, instrumental, coregrafic, etc.);
- 18) existența concepției individuale și colective a practicantului de folclor asupra fenomenului folcloric;
- 19) relația dintre muzica folclorică și identitatea culturală a colectivității deținătoare;
- 20) împlinirea faptului folcloric ca exponent al tendinței umane de a aprecia și realiza frumosul.

Toate aceste principii cu rol normativ dețin și calitatea de a se transforma și adapta după caz obiectului folcloric al disciplinei în cauză.

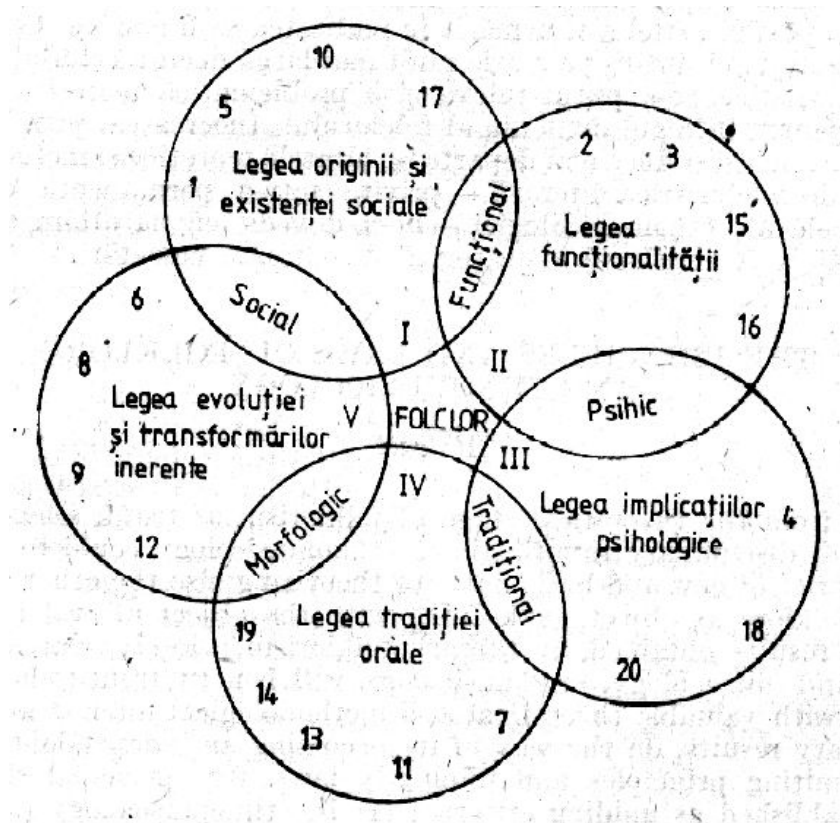
Un pas mai departe în teoretizarea legilor folclorului l-a constituit formularea acestora, precum și includerea lor în schița proceselor de interrelație din interiorul fenomenului folcloric. Definirea legii ca „operație de sintetizare a proceselor unor raporturi esențiale, generale, necesare, relativ stabile și irepetabile între laturile interne ale fenomenului sau între stadiile succesive ale existenței sale” (*Mic Dicționar Filosofic*, București, Ed. Politică, 1969, p. 207) ușurează înțelegerea relației cu fondul principiilor.

Inițial s-a pornit de la faptul că folclorul „constituie o activitate umană de cunoaștere pe calea oralității a unor fenomene din cadrul culturii spirituale, obținute oarecum empiric și cuprinzând în structura sa o seamă de laturi cu rol de parametri în existența acestuia, cât și de faptul că aceste laturi constituie o entitate a manifestării folclorice, supusă la rândul ei unor procese fundamentale”. (G. Sulișteanu, *Psihologia folclorului muzical*, vol. I, București, Ed. Academiei, 1980, p. 167)

Cele 5 concepte cu caracter legic sunt:

- I) Legea originii și existenței sociale, prin care folclorul reprezintă suma cunoașterii umane, relativ empirice, determinată de condițiile materiale și spirituale oferite de mediul social
- II) Legea funcționalității, prin care folclorul există atâta timp cât reflectă motivația unor activități
- III) Legea implicațiilor psihologice, prin care absolut toate activitățile folclorice sunt reflectate afectiv în exprimarea factorului uman. Cu cât o categorie folclorică se va manifesta mai puternic în funcționalitatea pe care o deține, cu atât va declanșa o mai profundă participare afectivă
- IV) Legea tradiției orale, reprezintă calitatea de corespondență perfectă între funcționalitatea fenomenului și acceptarea sau non-acceptarea colectivă într-un timp dat, cu repercursiuni asupra continuității sau non-continuității faptului folcloric în cauză, de-a lungul transmiterii orale a mai multor generații și cu posibilitatea de a se consemna în acest mod activitățile de orice fel ca evenimente petrecute în viața factorului uman
- V) Legea evoluției, prin care timpul de transformare al oricărui fenomen folcloric este proporțional atât cu funcționalitatea mai mult sau mai puțin

arhaică a acestuia, cât și cu felul în care acesta se reflectă în mentalitatea colectivității respective.



De-a lungul timpului, specialiștii care cercetează folclorul au ținut seama de anumite *principii* pe care le-au aplicat în culegerea, sistematizarea și interpretarea creației artistice populare. Primul dintre principii este *obiectivitatea* în cercetare, realizată prin notarea în detaliu a tuturor observațiilor de teren, utilizarea competentă a mijloacelor de înregistrare mecanică și electronică a faptelor de folclor prin transcrierea muzicală amănunțită, de multe ori sinoptică, aceeași obiectivitate fiind prezentă și în analiza, clasificarea, evaluarea estetică a melodiilor și interpretarea lor științifică.

Al doilea dintre principii este cel al *respectării autenticității*, realizat inițial prin includerea faptului de folclor în cadru social, apoi prin detectarea funcționalității creației ce presupune studierea întregii vieți muzicale a localității, fără a selecta de la început, în mod arbitrar, stilurile muzicale, și nu în ultimul rând, prin stabilirea inițială a performerilor sau interpreților tip ce vor acoperi atât repertoriul cât și calitatea estetică a acestuia. Din acest punct de vedere rezultă și cel de-al treilea principiu, și anume acela al *cuprinderii exhaustive* a repertoriului furnizat de o anumită sursă dintr-o localitate.

Cercetarea sistemică se realizează pe baza unor anchete de teren, care în prealabil au fost pregătite prin stabilirea unei problematice complexe, în funcție de scopul cercetării respective. În acest sens trebuie menționate

documentele cercetării (fișă monografică, chestionarul de anchetă, fișă de observație directă, fișă de frecvență, fișă de repertoriu pe genuri, fișă de performer / interpret, fișă de text poetic, fișă de magnetogramă, fișă de informații auxiliare – instrument, interpretare, etc., fișă de catalog) și *instrumentele de cercetare* (mijloace audio-video, etc.) (vezi Ov. Bârlea, „Metoda de cercetare a folclorului”, Ed. Pentru Literatură, București, 1969 și C. Brăiloiu, „Opere”, vol. IV-V, Ed. Muzicală, București, 1979-1981).

Prezentăm în continuare câteva dintre documentele amintite mai sus:

a) fișă de magnetogramă

Fișă Mg.Nr. _____, Origina _____
 Cuprinsul: _____
 Cîntat din: _____
 Inform.: _____
 Invățat cînd? unde? de la cine? _____
 Observații: _____
 Culeg. _____ let _____ fnt _____

b) fișă de text

Text magnetofon nr. _____
 Gen.: _____ Inf.: _____
 Orig.: _____ Culeg.: _____ Ia: _____ In: _____

c) fișă de gen

Genul:

Județ:

Comună:

Sat:

Data și locul înregistrării:

Cîntat din:

Inf.:

Mgt.:

Not.:

Culegător:

Vezi:

d) fișă de interpret (informator)

Culeg. _____

data și locul culeg. _____

FISA INFORMATOR

Numele și prenumele _____

Porecla _____

Satul _____ Comuna _____ Jud. _____

Vîrsta _____

Stiința de carte _____

Ocupația principală _____

Ocupații anexe _____

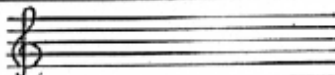
Date principale biografice, deplasări _____

Localitățile și ocaziile la care a cîntat _____

Observații (caracterizare) _____

e) exemplu de catalog folosit de Institutul de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”

FISA DE ANALIZA

Genul		
Caracterul temei literare		
Continutul		
VERSIFICATIA	POETICA	Asocierea versurilor
		Pseudostrofe
		Elemente stilistice
	METRICA	Tiparul metric - forme
		Fractionari de versuri
		Silabe de completare-proc.
		Apocope - felul lor
		Anacruze
		Interjectii melodice
		Inlocuiri de versuri
		Refrane - tip si specie
MELODICA	Scara si interpretarea ei	
	Tipul cadentei finale	
	Ambitus	
	Intervalica	
	Punct culminant-locului	
	Caracterul melodiei dupa gradul de ornamentare	
	Profilul melodic	
RITMICA	Sistem(e) ritmic(e)	
	Schema ritmica	
	Formule ritmice caracteristice	
FORMA	Categoria formei	
	Numarul randurilor melodice	
	Sistemul de cadentare	
	Schema si tipul formei	

Pentru culegerea propriu-zisă a materialului din teren sunt folosite de obicei 2 metode: *observația directă* și *investigarea indirectă*. În cadrul observației directe se urmăresc manifestările folclorice complexe (nuntă,

înmormântare, colindat, cunună, șezătoare, etc.), notându-se momentele importante ale acestora și detaliile specifice. Metoda de investigare indirectă se realizează pe baza anchetelor orale înregistrate (audio sau video) și a chestionarelor scrise, aceste tehnici ducând la reconstituirea repertoriilor din localitățile investigate.

În toate etapele de cercetare este folosită cu precădere *metoda comparativă*, impusă în special în faza sintezelor științifice, constituind una dintre metodele de bază ale etnomuzicologiei, prin aceasta făcându-se posibilă evidențierea aspectelor comune și diferite ale creațiilor zonale și naționale.

Metoda experimentală este aplicată de mai puțin timp, alături de *metoda statistică*, fiind folosite în special în studiul variantelor și a variațiilor constatate la unele cântece.

Dezvoltarea modernă a științei a făcut posibilă întrepătrunderea mai multor ramuri de cercetare pentru studiarea unui fenomen sau al unui cântec, născându-se în acest fel tipul de cercetare multidisciplinară, folosit pe scară largă în prezent.

Folclor sau muzică tradițională?

A devenit o realitate faptul că în unele țări europene s-a pierdut aproape complet folclorul ca fenomen viu al culturii populare, chiar și în unele zone în care muzica țărănească este prezentă încă în unele practici tradiționale, creația populară tinzând tot mai mult să se integreze genurilor de divertisment ce se adresează unui public larg și eterogen. Scoaterea din contextul natural tradițional prin practici mediatice cu intervenții stilizatoare în procesul valorificărilor diverse a alterat în multe dintre cazuri însăși esența faptului folcloric. De aici rezidă și distincția tot mai pronunțată pe care unii etnomuzicologi o fac între folclor și muzică populară, atribuindu-i acesteia din urmă sensul de „muzică de consum”, de folclor prelucrat, contrafăcut. În acest context, unele festivaluri europene de folk contemporan alături de cea mai pură muzică etnică prelucrărilor de folk, jazz, pop, punk, etc. Un organism internațional denumit *Grupa de Lucru de Muzică Serioasă* din cadrul Uniunii Europene de Radio (UER) a propus în martie 1992 (conform mărturiei lansate de realizatorul Gruia Stoia de la Radio România Actualități cu prilejul centenarului Constantin Brăiloiu din septembrie 1993) realizarea unui inventar de documente sonore cuprinzând muzici tradiționale din Europa, conservate de radiodifuziunile membre ale UER. În același context, pe bună dreptate, se menționează supraviețuirea muzicilor populare tradiționale autentice în zona Europei Orientale și Mediteraneene.

Dacă în unele țări europene raportarea la folclorul autentic se face aproape exclusiv prin termenul de muzică tradițională, observăm că și la noi

unii muzicologi evită din ce în ce mai mult termenul de „folclor”, preferând formularea de tipul „muzici de tradiție orală” sau „muzici tradiționale”.

Cu același prilej al centenarului Constantin Brăiloiu mai sus amintit, Muzeul Țăranului Român a inaugurat o valoroasă serie de casete audio sub genericul „Etnomuzica”, abandonând, așadar, termenul de „folclor” într-un deplin consens cu gestul prin care, cu câteva decenii în urmă, a fost inaugurat termenul de „etnomuzicologie”.

Morfologia cântecului popular românesc

A) Versul popular cântat

Cântecul popular românesc are un sistem de versificație ce „derivă nemijlocit din structura gramaticală și fonetică a limbii” (Ciobanu, Ghe., „Studii de etnomuzicologie și bizantinologie”, Ed. Muzicală, București, 1974). În acest context se cuvine a menționa succint câteva dintre caracteristicile generale ale limbii române:

- cuvintele sunt formate din silabe scurte și de durată aproximativ egală;
- diferențierea între silabe este calitativă ca urmare a accentului pe care îl primește silaba în rostire;
- nu există un loc fix al accentelor în cuvintele cu mai multe silabe, iar particulele monosilabice de obicei nu poartă accent. De aici rezultă o mare varietate a ritmului în vorbirea curentă în care se succed grupări ritmice binare, ternare, cuaternare;
- nu este posibilă în limba română succesiunea a mai mult de 2 silabe accentuate. Cuvintele care cuprind cel puțin 4 silabe conțin și accente secundare;
- unitatea structurală a versului popular românesc este determinată atât de raporturi semantice, cât și de legăturile formale din interiorul și exteriorul ei, ducând în acest fel la organizări metrice fixe sau libere;
- în tiparele metrice fixe se încadrează versurile recitate sau scandate ale unor strigături de joc la nuntă, urarea de la sfârșitul colindului, versurile din folclorul copiilor, precum și cele cvasi-cântate (unele strigături și chiuitori din nordul Transilvaniei);
- versurile cântate din genurile improvizatorice (bocet cu formă liberă, anumite doine) se abat de la tiparele fixe obișnuite, asemănându-se cu versurile unor poezii recitate.

Tiparele metrice și formele lor

Versul popular cântat are 2 tipare de bază: *octosilabic* și *hexasilabic* (tetrapodie și tripodie).

Versul octosilabic. Așa cum constata Bela Bartok în 1937 (Bartok, Bela, „Scrieri mărunte despre muzica populară românească”, adunate și traduse de C. Brăiloiu, București, 1937), acest tip de vers are o răspândire foarte mare. Se prezintă sub 2 forme: forma acatalectică și forma catalectică.

forma acatalectică

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



forma catalectică

T. M., Ex. 217, pag. 211



Se observă din exemplele prezentate cum se diferențiază silabele prin accente și prin duratele inegale ale sunetelor. În funcție de accent, silabele se grupează 2 câte 2, prima silabă din vers fiind întotdeauna accentuată. Versul octosilabic se va grupa în podii (4 picioare metrice binare).

Versul hexasilabic. Acest tipar este un indiciu al arhaismului cântecelor din cadrul obiceiurilor ceremonialului funebru, ciclului calendaristic și baladelor, prezentându-se sub cele 2 forme: acatalectică și catalectică.

forma acatalectică

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



forma catalectică

Gh. M., Ex. 11, pag. 25



Dacă versul octosilabic se grupa în 4 picioare metrice binare (tetrapodie), versul hexasilabic se grupează în 3 picioare metrice binare (tripodie), iar în cazul formei catalectice a VII-a sau a V-a silabă este cea accentuată dintr-un picior metric incomplet în care uneori se simte lipsa silabei a VIII-a (vezi ex. cu formele catalectice).

Legătura structurală între vers și melodie

A) Relația vers – rând melodic

Cele 2 componente menționate alcătuiesc o unitate, distincția dintre ele făcându-se numai în notare și pentru a desprinde rolul fiecăreia în cadrul

structurii întregului. Ca o consecință, dimensiunea rândului melodic coincide cu cea a versului.

B) Izometria

Este una dintre caracteristicile importante ale versului popular cântat, constând din menținerea aceluiași tipar metric pe toată întinderea cântecului. Formele catalectică sau acatalectică, de obicei, nu se mențin; la fel și configurația finalelor de vers suferă unele modificări prin adaosurile sau contracțiile silabice care apar în timpul cântării. În cazuri rare se pot întrepătrunde cele 2 tipuri de vers în momentul reluării strofei melodice sau chiar în interiorul aceleiași strofe. O astfel de tehnică de versificație proprie poeziei cântate a fost remarcată de C. Brăiloiu în bocetele din partea de nord a Olteniei, iar observațiile și cercetările ulterioare au dovedit existența aceleiași tehnici și în Muntenia. Este vorba de *proza „izometrizată” versificată*. Spre ilustrare prezentăm un fragment dintr-un bocet cules în 1980 de către prof. univ. Ghe. Oprea în jud. Gorj:

(Inf. Prodoșanu Maria, com. Peștișani)

„Vasile, Vasile,	6 silabe
De cînd ai plecat,	— 5 silabe
„Pe-acasă n-ai mai venit	— 7 silabe
_____	— 0 silabe

C) Fraționarea

În poezia populară românească, fraționarea versurilor se produce prin rima interioară întâlnită în mai toate genurile folclorice și în special în colinde, unde rimele exterioare sunt mai rare:

Rupse viță de rodiță		(4+4)
	sau	
Lae, Bucălae		(2+4)
	sau	
Caloiene, Iene		(4+2)

Fraționările pot fi și de durată inegală – vers octosilabic – 2+2+4; 2+4+2; 4+2+2; 2+6; 6+2

– vers hexasilabic – 2+4; 4+2

Fenomene și elemente lexical ce apar în timpul cântării

1) Completările de silabe

a) Dacă versul catalectic (7 sau 5 silabe) se termină cu o consoană, completarea se realizează prin adăugarea unei vocale (u, î, ă)

Colo-n jos**u** mai din jos**u**

Frunză verde bob nău**î** (specific pentru Banat, sudul și estul țării)

Din ce s-a făcu**ă** (se adaugă foarte rar)

b) Când vocala „i” șoptit (semivocală) se găsește la sfârșitul versului poate, împreună cu consoana(ele) precedentă(e) să formeze o silabă plină

Busuioc cresc**u’** din no-ri

c) Disocierea diftongului descendent

Lungu-i drumul Clujul**ui**

d) Vocalelor și diftongilor ascendenți li se pot adăuga silabele „re” („rie”), „le” („lea”). Aceste structuri sunt caracteristice Transilvaniei și Banatului

Draga me și sora me-**re**

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

Munte, munte, brad frumos, **mă**

f) Silaba „of” se poate adăuga atât la vocale, cât și la consoane. Structura este întâlnită în Moldova, Muntenia și Oltenia.

Pasăre dintre vâlcele, **of**

g) În versul catalectic pot apărea mai rar completări la începutul sau la mijlocul lui

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

sau

Un**u** șarpe gălbior (silabă de sprijin)

h) La sfârșitul unei serii metrice complete pot exista silabe adăugate

Bobocel de la fereastră, **mă**

i) Completarea poate fi întâlnită și la un emistih (o jumătate de vers) atunci când acesta este catalectic

Colo josu mai în josu

2) Apocopa

Se mai numește și eliziunea silabelor. În multe dintre cazuri, aceasta se produce în versuri care se repetă, după ce acestea au apărut mai întâi în formă completă.

Ieri de dimineață
Ieri de dimineaț'
Pe la loc de ceață
Pe la loc de ceaț'

În mod obișnuit, apocopa apare la sfârșitul versului, putând fi simplă sau dublă, la începutul sau în interiorul acestuia. În alte cazuri apocopa poate apărea în mijlocul unui cuvânt.

C-o făcut mă'ligă crudă

3) Colorarea vocalelor

Este determinată de stilul de emisie al sunetelor care poartă o amprentă locală puternică, fiind în același timp și consecința unei practici care a evoluat diferențiat pe zone.

4) Intercalarea și repetarea silabelor în interiorul versului

Acest procedeu este întâlnit în „horea lungă” (doina) maramureșeană, în bocetul din nordul Olteniei și Muntenia. În cazul doinei maramureșene versul cântat este adesea întrerupt prin apogiaturile „sughițate”, element ce denotă arhaismul genului.



5) Anacruza de sprijin

Acest fenomen are loc în afara tiparului versului. În cântecul popular, versul începe cu o silabă accentuată, așadar se exclude posibilitatea apariției anacruzei propriu-zise. Totuși, versul cântat poate fi uneori precedat de anumite consoane, vocale, silabe, plasate într-un registru mai grav, interpretate cu o intensitate scăzută („anacruza șoptită”, cum o numea Bartok

sau „sunet de sprijin”, cum îl numea Il. Cocișiu). Anacruza de acest tip nu face parte din fraza muzicală, fiind independentă de vers, iar înlăturarea ei neavând consecințe asupra desfășurării melodice. Poate fi întâlnită la începutul strofei melodice sau în interiorul ei prin consoane (m, n), vocale (a,ă,e,i,u), silabe (și, ei, ai, că, păi).

consoane, (m, n)

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



vocale, (e, i, ă, u, a)

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



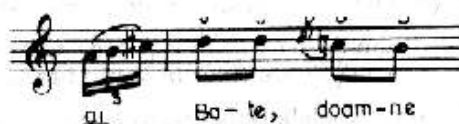
silabe, (și, ei, ai, că, păi) pe un sunet,

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



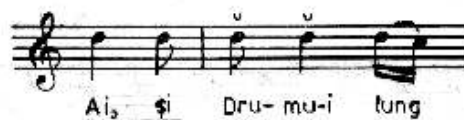
pe mai multe sunete,

E. C., pag. 113, ex. 130



grupe de silabe,

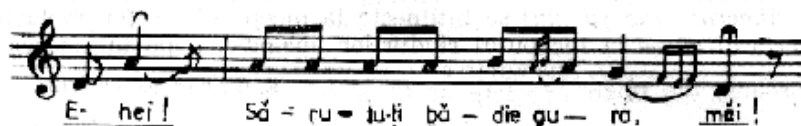
Gh. O., pag. 40, ex. 39



6) Interjecția

Apare ca o amplificare a melodiei prin formule muzicale care se adaugă la începutul sau la sfârșitul frazelor (a rândurilor melodice). Interjecțiile vizate (of, e, hei, hai, etc.) au între 2 și 5 silabe, putând fi și mai ample. În unele cazuri, acestea pot constitui formule distinctive bine individualizate structural.

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



7) Refrenul

Este definit de către specialiști ca o formulă poetico-muzicală ce se repetă în cadrul unei creații. Emilia Comișel consemnează prezența refrenului cu

precădere în colinde, melodii ceremoniale de nuntă, de înmormântare, cântece ceremoniale de seceră și de secetă, cântece propriu-zise, unele doine din zona Transilvaniei, doina „de dragoste” din Oltenia și Muntenia, unele balade din Muntenia (Comișel, Em., „Melodii cu refren”, în „Studii de muzicologie”, vol. VI, Ed. Muzicală, București, 1970). Ov. Bârlea afirma că „refrenul a fost acel nucleu care, ulterior, prin largiri succesive, dădea naștere creației” (Bârlea, Ov., „Poetica folclorică”, Ed. Univers, București, 1979).

Funcția refrenului într-un cântec este în concordanță cu a genului în care apare, chiar dacă înțelesul unora dintre refrene nu s-a păstrat. Spre exemplu, în colinde formula frecventă de refren este „aleroi” a cărui înțeles original s-a pierdut în decursul timpului, fapt ce a dus la nașterea unor variante precum „leroi”, „leroi leo”, „haide ler”, „veler velerim”, „voilerum”, etc. Alte refrene precum „florile dalbe” au un înțeles alegoric. În cântecele distractive, refrenele nu au de obicei înțeles, contribuind, însă, la întărirea funcției pe care piesele o au, acela ludic.

Refrenele se disting după locul în care sunt plasate în cadrul melodiei. Astfel, ele pot apărea la începutul strofei melodice, în mijlocul acesteia sau la sfârșitul ei.

Atunci când refrenele păstrează structura și dimensiunea versurilor, apărând în unele strofe melodice, pentru ca apoi să dispară, cedând astfel locul versurilor propriu-zise și, eventual apărând din nou, acest tip de refrene se numesc *pseudo-refrene*.

O altă caracteristică a refrenelor este dimensiunea lor variabilă (egală, mai mică sau mai mare decât a versurilor). În această categorie se înscrie refrenul strofic ce are o frecvență ridicată în Banat, fiind format din cel puțin 2 până la cel mult 8 serii metrice, iar locul său este întotdeauna la final.

8) *Înlocuirea versurilor*

Este produsă pe unul sau două rânduri melodice, fiind în concordanță cu structura și dimensiunea versurilor înlocuite. Caracteristica de bază a acestui procedeu este repetarea unor silabe specifice precum „tra-la-la...”, „hai li-li...” etc. În acest fel se face o deosebire, în primul rând față de pseudorefren a cărui structură metrică este asemănătoare cu a refrenului.

Înlocuirea versurilor sau a fragmentelor de vers poate fi la începutul, mijlocul sau sfârșitul strofei melodice și este generată de fantezia interpretului, pregătirea acestuia pentru a începe versul propriu-zis al cântecului și scurtimea textului față de dimensiunea strofei melodice.

B) Ritmul cântecului popular românesc

Criterii de sistematizare

Plecându-se de la faptul că în folclorul nostru se păstrează încă puternic consecințele structurale ale unor legături străvechi sincretice și având în vedere vechiul concept asupra ritmului care considera ca materii ale ritmului numai artele muzicale (muzica, poezia, dansul), unii specialiști susțin că după *natura* sa, ritmul popular ar fi: coregrafic, silabic și muzical. După *forma sa de bază*, alți specialiști susțin că ritmul poate fi: măsurat (*giusto*) și liber (*rubato*). La criteriile mai sus menționate se mai adaugă și cel *funcțional-structural*, care determină la rândul său unele criterii secundare, precum *sursa de execuție* (vocală, vocal-instrumentală și instrumentală) ce poate condiționa constituirea unor particularități ritmice, și *modul de interpretare* (colectiv sau individual) care are consecințe asupra desenului ritmic și chiar a formei de bază a ritmului (măsurat sau liber). Între structura ritmică inițială și interpretare s-a observat o strânsă interdependență. Astfel, *duratele reale* (rezultate prin interpretare) modifică prin repetare sistemul duratelor virtuale (sistemul ritmic).

Raportul dintre unitățile de timp, dintre metru și ritm, divizibilitatea sau indivizibilitatea unităților de timp, precum și structurile ritmice specifice definesc un *sistem ritmic*.

Ținând seama de toate aceste criterii, etnomuzicologii au identificat următoarele sisteme și tipuri de ritmuri prezente în folclorul românesc:

- *Ritmul giusto-silabic*

Numit în evul mediu „modal”, aparține muzicii vocale și se regăsește în colind, în cântecul ritual de șezătoare, în bocet, în cântecul de stil dialectal și modern, în cântecul de leagăn, fiind întâlnit mai frecvent în genurile cu interpretare de grup (colind, cântec de șezătoare, etc.). Cunoaște o răspândire generală în Europa și în alte continente, găsindu-l în special în lirica medievală, în cântecul bizantin și gregorian, în folclorul maghiar, slovac, spaniol, rus, balcanic, demonstrând astfel o vechime foarte mare. A fost studiat în lucrări fundamentale de către C. Brăiloiu și Il. Cocîșiu.

Denumirea indică mișcarea regulată, uniformă (*giusto*) și arată că avem de-a face cu „efecte ritmice având ca principiu unic calitatea variabilă a silabei, de unde și puternica contopire între elementele cântecului – sunet muzical și cuvânt –, încât ritmul izvorăște din metru și nu se explică decât prin acesta” (Brăiloiu, C., „Opere”, vol. I). Așadar, este un ritm în care metrica versului este strâns legată de ritm, acest complex „metro-ritmic” (vezi Comișel, Emilia, „Folclor muzical”, EDP, București, 1967, p.129) având anumite *principii de bază*:

- 1) întrebuințează 2 durate invariabile ce se află în raport de 2:1 și 1:2. Este un ritm *bicron* (în cazuri rare putând fi tricron – cu 3 unități)
- 2) grupurile ritmice elementare alternează liber, fiind formate din 2 sau 3 durate. Așadar, există 2 (3 – rar) unități de timp inegale și indivizibile
- 3) unicul mod de divizare a unității de timp este cel melismatic astfel ca numărul de silabe să rămână neschimbat



- 4) viteza metronomică se înscrie între 120 și 300 de bpm
- 5) există câteva grupuri ritmice elementare de tip binar denumite *piric*, *iamb*, *troheu* și *spondeu*:

1. = pirić
2. = iamb
3. = troheu
4. = spondeu

În cazul refrenelor neregulate pot apărea și grupuri ternare:

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

Din alternarea acestor grupuri cu grupurile ritmice elementare se obțin următoarele grupuri compuse: a) *binare*, cu celule identice:

- = dipirić
- = diiamb
- = troheu dublu
- = spondeu dublu

binare, cu celule diferite:

	= peon 1		= ionic minor
	= peon 2		= ionic major
	= peon 3		= antispast
	= peon 4		= coriamb
	= epitrit 1		= „safic“ (o situație mai rară, când apar trei durate, mai ales în formulele de cadență finală a unor cîntece)
	= epitrit 2		
	= epitrit 3		
	= epitrit 4		

identice:

b) *ternare*, cu celule

— 2 grupuri clementare de anapest

ternare, cu celule diferite:

c) *mixte*

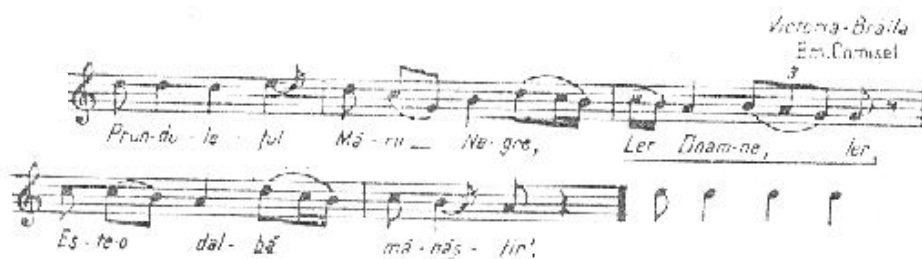
- 3, 2:

3, a.

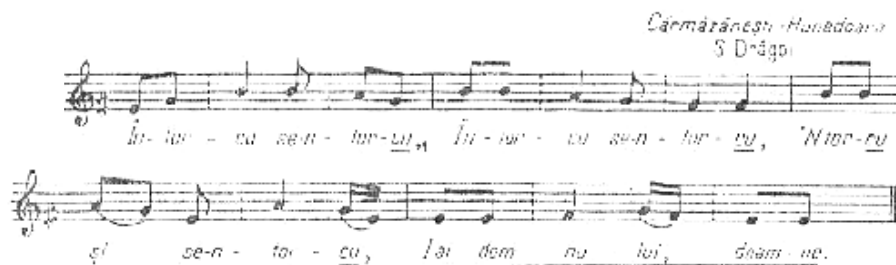
- 2, 3:

3, a.

- 6) numărul mare al seriilor ritmice reflectă resursele expresiv deosebit de bogate ale sistemului. O îmbogățire a acestuia este făcută cu ajutorul refrenelor. Refrenele propriu-zise regulate și neregulate au de multe ori dimensiuni diferite față de cele ale seriilor obișnuite. După modul de grupare al seriilor distingem 2 categorii de melodii: a) *melodiile izoritmice*, în care toate frazele ritmice, inclusiv refrenul au aceeași schemă ritmică:



b) *melodiile heteroritmice* (alocrone), în care frazele ritmice diferă între ele sau numai față de refren:



- *Ritmul parlando-rubato*

Trăsăturile esențiale ale sistemului au fost stabilite de către Bela Bartok. Pe baza melodiilor populare românești din 5 comune hunedorene, acesta va face o descriere a sistemului, ajungând și la emiterea câtorva legi. Sistemul are o arie de răspândire generală pe tot cuprinsul țării, iar ca genuri este folosit în bocete, cântece bătrânești, doine, cântece propriu-zise, unele cântece rituale, unele colinde pe stil nou.

Caracteristici:

- asimetria ritmică derivată din utilizarea a două unități de ritm în raport 1:2 și 2:1; în afara acestui raport mai există și raporturi 1:3, 3:1, 1:4, 4:1, etc. explicabile prin execuția rubato sau prin conservarea unor elemente specifice unor sisteme vechi
- unitățile de timp sunt indivizibile, divizarea lor făcându-se numai melismatic, la fel ca la ritmul giusto-silabic
- durata unității minime (optimea) se apropie de cea a unei silabe din vorbirea curentă, variind între 120 și 300 bpm.
- celulele ritmice primare sunt formate din 2 unități egale sau inegale, fiecare corespunzând piciorului metric
- celulele ritmice se grupează în unități superioare di / tri / tetra-podice. În cazuri rare structurilor ritmice le corespund pe plan poetic rime interioare
- gradul de improvizație ritmică a interpretului este mai mare de la o strofă la alta și chiar de la o interpretare la alta folosind aceeași melodie
- prioritatea celulelor pirice în melodiile cu caracter recitativ, alternarea acestora cu celule ternare sau amplificate ritmic este mai puțin

frecventă. În unele melodii de tip vechi, ritmul are o formă cristalizată iar modificările în interpretare sunt minime, impunând o oarecare pregnanță ritmică

- augmentarea și diminuarea valorilor prezintă forme constante în cadrul unui gen sau a unei anumite creații; spre exemplu, în recitativul epic pe unele începuturi de frază din cauza accelerării mișcării unele silabe se scurtează în timp ce finalele rândurilor melodice se măresc.

Sistemul parlando-rubato s-a transmis în formă pură și în forme modificate. S-a constatat în a doua parte a sec. XX că sistemul a suferit o contaminare din partea altor sisteme, prioritatea deținând-o genul cântecului propriu-zis.

Miorița

Allegro molto rubato *Alca 172* Dirzșyl - Vrancea
Antolog. Niculescu, 1918

Pe pi-cior co-plă - lu, a, Poa-gu - ră da - re - lu, a,
Te-lă - vi în co-le, Să - co boar-ă-nu-le, Trei tur-me de miei, Cu trei cio-bă - noi, i
U-nul a, Vin - cea - nu, a, U-nul a-nu-ga - rea - nu, a, U-nul a-nu-mel-de-vea-nu,
Dar cel ba - gu - cea - nu, a, Și cu cel vin- cea - nu, a, Mă-ri, se vor-bi - ră
A - cu a-nu-tu - i - ră, I, Că-n-a pus de a-nu-re, I, A - cu a-nu-tu - i - ră, I, A-nu-re...

• *Ritmul aksak*

Termenul este atribuit de către C. Brăiloiu și scoate în evidență principala sa trăsătură: *alungirea „irațională” a uneia sau mai multor durate*, imprimându-se în acest fel un caracter „împiedicat”, șchiop sau scurtat melodiilor.

S-a demonstrat că acest tip de ritm acoperă aproape toate provinciile țării, având însă o frecvență mai redusă. Poate fi recunoscut în unele melodii de joc din Transilvania (*Învârtită, Feciorească, Purtată, De-a lungul, Bătută*), *Brâul* bănățean, *Rustemul* (Oltenia), *Geamparalele* (sudul țării), *Cârligul* (Teleorman), precum și în unele melodii din repertoriul calendaristic (*Jocul caprei* din Moldova, Dobrogea și Muntenia, *Ursul* din Muntenia, *Jocul cerbului* din Transilvania, *Malanca* din Moldova și Bucovina, *Drăgaica* din Muntenia, etc.

Caracteristici:

- utilizează 2 unități de durată inegale, așadar este un ritm bicron. Raportul dintre acestea este de 2:3 sau 3:2, de unde rezultă și asimetria
- cu toată asimetria ce există între duratele sale de bază, formează măsuri (de tip binar sau ternar) care se repetă în aceleași configurații pe întregul parcurs al melodiei
- accentul afectează de obicei unitatea mai lungă
- viteza absolută a timpilor variază între limite foarte largi de la o piesă la alta, unitățile de timp putându-se divide. Brăiloiu a alcătuit un tabel al sistemului, depistând 1844 de formule atestate. O parte din acestea le redăm în cele ce urmează:

MĂSURI SIMPLE BINARE



- *Marșul cerbului* (Transilvania)
- *Chipernița* (Dobrogea)
- *Jocul ursului* (Teleorman)
- *Colind* (Hunedoara)

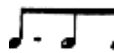


- *Drăgaica* (Teleorman)
- *Rustem* (Oltenia)
- *Cîrligu* (Teleorman)
- *Brătușca* (Teleorman)
- *Cîntec meglencromân*

MĂSURI SIMPLE TERNARE

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

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

 — *Fecioresc, joc aromân.*

MĂSURI COMPUSE DUBLE

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

 — *Cîntec meglenoromân*

 — *Mărunţel, Colind (Colecţia „Bartok”)*

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

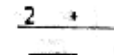
 — *Colind (BK)*

 — *Colind (BK — ex. 145)*

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

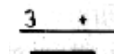
 — *Învîrtita, Bătuta, Pe picioare, Someşana, Sitele*

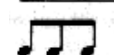
 — *Pe picioare, Româneasca, Buciumeana, Căluşerul*

 —

 — *Oa la Breaza*

 — *Colind (BK), Colind (Dobrogea)*

 —

 — *Colind (BK)*

MASURI COMPUSE TRIPLE

$$\underline{2 + 2 + 2}$$


— Colind (BK)



— Colind



— Colind

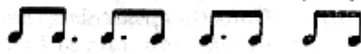
$$\underline{2 + 2 + 3}$$


— Briu

MASURI COMPUSE CVADRUPLU



— Purtata, Colind (BK)



— Colind (BK)



— Purtata

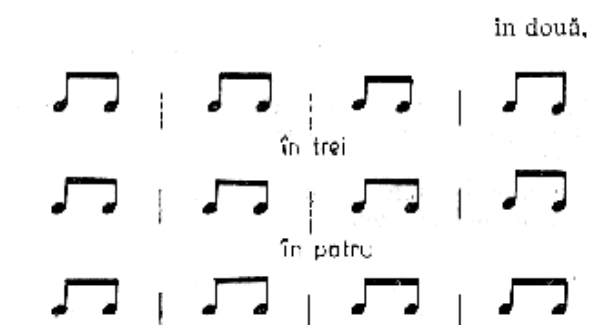
- *Ritmul copiilor*

Caracteristici:

- este încadrat într-un sistem specific
- este vocal, dar nu implică neapărat muzica, duratele neprovenind din natura silabelor
- C. Brăiloiu afirma că acest sistem își are originea într-o mișcare regulată cu care se înrudește

Principiile sistemului:

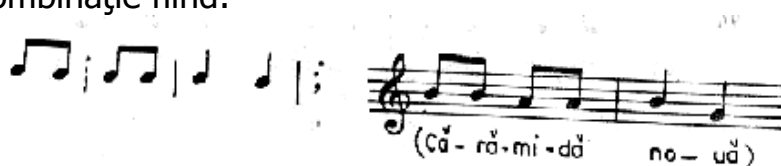
- 7) duratele se grupează 2 câte 2, compunând serii de lungimi variabile
- 8) seriile încep cu accent; pot apărea unele neconcordanțe ale accentelor metrice cu cele ale vorbirii obișnuite
- 9) durata totală a seriilor se măsoară cu o „unitate primă” notată cu valoarea de optime
- 10) în cadrul unor strofe „ritmice” se pot amesteca serii inegale (heterocrone); uneori se pot înșirui și serii heteromorfe (cu structuri interne deosebite) atât izocrone, cât și heterocrone
- 11) seriile pot fi precedate de anacruze care pot apărea la sfârșitul oricărei serii sau fracțiuni catalectice. Primul procedeu de variație a formulelor de bază este cel al fracționării interne a seriei:



Alt procedeu poate divide chiar și una din duratele trioletului, în acest fel apărând o scurtă anacruză.



În afara optimii, care este cea mai răspândită unitate de timp, în folclorul copiilor întâlnim și pătrimea, cea mai răspândită combinație fiind:



• *Ritmul de dans*

În teoria clasică a ritmurilor folosite în muzica populară este găsit sub denumirea de *ritm distributiv*. Prof. univ. dr. Ghe. Oprea, studiindu-i complexitatea îl denumește *ritm de dans* (vezi Gh. Oprea / Larisa Apagie - „Folclor muzical românesc”, EDP, București, 1983, p. 82-86).

Este corelat nu numai jocurilor, ci și melodiilor desprinse din ele. În sistem se includ următoarele categorii:

- ritmul coregrafic din genul numit joc
- ritmul melodiilor de joc reprezentative
- ritmul versurilor strigate și scandate
- ritmul cântecelor vocale de dans
- ritmul genurilor sincretice care implică dansul
- ritmul unor genuri vocale desprinse de dans care păstrează formulele ritmului de dans

Pentru a înțelege principiile ce stau la baza acestui sistem denumit și *orchestic* le vom raporta la principiile ritmului cunoscut din teoria clasică a muzicii europene.

Caracteristici:

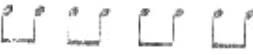
- sincretismul – celulele și formulele binare sunt în general aceleași pentru coregrafie, melodie și strigătură, rezultând prin suprapunerea lor *poliritmia*
- cea mai constantă trăsătură este valoarea totală a formulelor, cea mai reprezentativă fiind 8
- repartizarea variată a accentelor care, atunci când duratele sunt inegale revin pulsației (valorii globale) mai lungi
- ritmul de dans este bicron. Duratele de bază se află în raport de 1:2, 2:1

Prezentăm o schemă a unei desfășurări sincretice în care se observă foarte clar poliritmia:

Ritmul melodiei : 

Ritmul strigăturii : 

Sau : 

Melodia :  *Joc din Bihor*

Pași : 

C) Melodia populară românească

Caracteristici

- Melodia tradițională românească este cântată monodic. Muzica vocală are ponderea cea mai mare în maniera de a cânta a românilor, organizarea melodică și a ritmului fiind strâns legată de text, de sistemul de versificație care derivă din posibilitățile limbii vorbite și de preferința pentru o anumită desfășurare intervalică. Chiar și multe dintre melodiile instrumentale își au originea în cântarea vocală, purtând doar amprenta posibilităților tehnice ale instrumentului la care e performată.
- Există 2 mari categorii de melodii: *melodii vocale* și *melodii instrumentale*.
- Materialul sonor al melodiilor, numărul sunetelor și modul de organizare a acestora aparțin mai multor sisteme, după cum urmează:
 1. sistemele oligocordice (prepentacordice și prepentatonice)
 2. sistemele pentatonice (anhemitonice și hemitonice)
 3. sistemele pentacordice și hexacordice (policordii)
 4. sistemele modale heptacordice (diatonice naturale, acustice și cromatice)

1. Sistemele oligocordice

Reprezintă cele mai vechi sisteme de cântare. Cuprind scări prepentacordice și prepentatonice. Dintre scările prepentacordice fac parte bicordiile, tricordiile și tetracordiile.

Bicordiile se întâlnesc în strigățele de stradă ale meseriașilor și vânzătorilor ambulanți, precum și în unele cântece și jocuri ale copiilor



(Emilia Cornişel, Folclor muzical, nr. 108, p. 80)



Tricordiile se găsesc frecvent în folclorul copiilor, unele colinde, cântece de secetă, cântece de leagăn, bocete și strigătele vânzătorilor ambulănți. Pot fi de stare majoră sau minoră.



(Emilia Comișel, *Folclorul copiilor*, nr. 20, p. 276).



(S. Drăgoi, 303 colinde, nr. 113).



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

Tetracordiile se întâlnesc în colinde, unele cântece ceremoniale, în unele dansuri, bocete și cântece de strat vechi. Pot fi de stare majoră, minoră și cromatice (cu 2+).



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



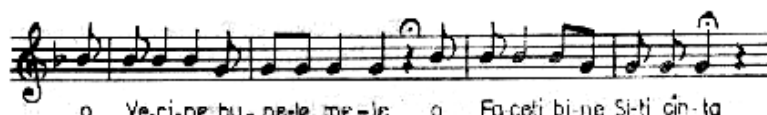
(T. Buceanu ș.a. *Bătrâneasca*, p. 112).



(S. Drăgoi, 303 colinde, nr. 30, p. 74).

În cazul scărilor prepentacordice, cadențele se fac pe treptele I și II.
Dintre scăările prepentatonice fac parte bitoniile, tritoniile și tetratoniile.

Bitoniile sunt formate din 2 sunete aflate la intervale variate și se întâlnesc în bocete, folclorul copiilor și strigătele vânzătorilor ambulanți.



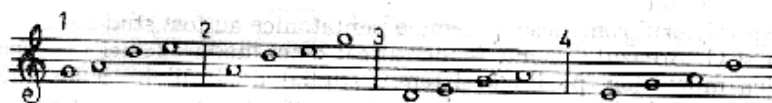
(B. Bartók, Volksmusik der Rumänien, nr. 20 d).

Tritoniile sunt întâlnite în folclorul copiilor, cântecele de leagăn, cântece de secetă, bocete. Au structuri variate, după cum urmează:



(Buceen s.a., Dătrineasca, p. 69).

Tetratoniile au fost clasificate de către C. Brăiloiu și cuprind 4 moduri, dintre care cel mai folosit este tetratonicul 4:



Sunt întâlnite în colinde în colinde, bocete, cântece de leagăn, cântece de secetă, Sân-Toaderul, Chiraleisa, toconecele, etc.



(Disc 955 V)

2. Sistemele pentatonice

Pentatoniile reprezintă primele sisteme ce cuprindeau mai puțin de 7 sunete, admise de teoreticieni. Acest sistem este răspândit pe tot Globul, în Europa fiind întâlnit frecvent în Scoția și Irlanda, sudul Italiei și estul continentului. Pentatoniile din folclorul românesc au fost studiate de G. Breazul, C. Brăiloiu, care identifică 5 moduri (5 răsturnări) ale acestui sistem. Pentatonicele se întâlnesc sub 2 aspecte: anhemtonic (cel mai răspândit) și hemitonic. Profilul melodiilor pentatonice este descendent, conturul melodic sinuos, iar finala poate fi pe oricare treaptă a scării (egalitatea funcțională a sunetelor). Se întâlnesc în colinde, balade, cântece de leagăn, unele melodii instrumentale, cântece propriu-zise. Forma hemitonică este întâlnită des în Bihor și Maramureș.

(Emilia Comișel, *Folclor muzical*, nr. 130)

3. Sistemele pentacordice și hexacordice

Hexacordiile, la fel ca și *pentacordiile*, se întâlnesc în toate genurile, putând fi de stare majoră, minoră și cromatică. Ele cadențează pe oricare treaptă și după părerea muzicologului Traian Mârza, cadențarea pe

treptele V și VI își are explicația în necesitatea de a relua cântarea de la început de un număr finit de ori. Iată un exemplu de pentacordie:

POȘOVOAICA Banat

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

În continuare, prezentăm un exemplu de hexacordie:

JOCUL LA CERB Belinț — Banat

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

Lărgirea hexacordului cu ajutorul *pienilor* a dus în timp la formarea *modurilor (sistemelor) heptacordice*. Unele melodii, însă, păstrează substratul pentatonic așa cum se observă și în exemplul următor:

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

4. Sistemele heptacordice

Pot fi construite pe fiecare treaptă a majorului (*ionian, dorian, frigian, lidian, mixolidian, eolian*), putând fi întâlnite pretutindeni în țară. În opinia prof. univ. dr. Ghe. Oprea, ordinea frecvenței acestor moduri

naturale în melodiile folclorului nostru ar fi: *mixolidian*, *dorian*, *frigian*, *ionian* și *eolian* (vezi Oprea, Ghe / Larisa Agapie, „Folclor muzical românesc”, EDP, București, 1983). De menționat este frecvența cvartei lidice din melodiile aparținând zonei Bihorului în pentatonicele anhemitonice, lidic și acustic,



Scările acustice

Scările acustice provin din rezonanța naturală a sunetului, alcătuind un sistem distinct în care pornind de la primul mod pe fiecare treaptă se poate construi o scară.



Cele mai uzitate scări acustice folosite în cântecul nostru popular sunt: acusticul I, II (denumit și *major melodic*) și III (denumit și *istic*).

Modurile cromatice

Cuprind una sau două secunde mărite, melodiile de acest gen fiind întâlnite în toată țara. Nu toate modurile cromatice au aceeași frecvență și vechime în folclorul nostru. Unele dintre ele aparțin stratului vechi și sunt întâlnite în întreaga țară, altele au pătruns în muzica noastră populară datorită contactului cu muzica orientală, fiind întâlnite în Dobrogea, sudul Moldovei, câmpia Dunării, în repertoriul de dans, unele cântece și balade interpretate de lăutari. Au fost studiate de către etnomuzicologul Gh. Ciobanu, care le descrie și le clasifică.



Cromaticul 1 este întâlnit pe întreg teritoriul țării în repertoriul păstoresc, balade, cântece de nuntă, cântece de stea, dansuri, doine, cu preponderență în zonele Banat, Transilvania, Maramureș, Muntenia, Oltenia.

Cromaticul 2 este întâlnit în colinde, bocete, cântece de vicleim, balade, cântece propriu-zise, dansuri, cântece de stea, cântece și dansuri de proveniență orășenească. Zonele cu cea mai mare răspândire sunt Banat, Muntenia, Moldova, Oltenia.

Cromaticul 3 este întâlnit în repertoriul păstoresc, balade, doine de dragoste, cântece de nuntă, cântece propriu-zise. Zonele preponderente sunt Muntenia, Oltenia, Transilvania, Dobrogea.

Cromaticul 4 este întâlnit în balade, cântece propriu-zise și dansuri din Oltenia, Muntenia, Moldova, sudul Transilvaniei.

Cromaticul 5 se întâlnește în melodiile de dans și în cântecele orășenești ce au apărut în prima jumătate a sec. XIX.

Cromaticul 6 se întâlnește în doine de dragoste și cântece propriu-zise din Muntenia și Oltenia, având însă o frecvență mult mai mică decât a celorlalte.

Funcționalismul sonor

În accepția cea mai largă, funcționalismul sonor presupune un sistem de legi, anumită ordonare logică și o ierarhizare a sunetelor (Georgescu, Corneliu Dan, *Elemente de funcționalism în muzica de joc oltenească*, în R.E.F., tom 14, nr. 2, București, Ed. Academiei, 1969, p. 89).

„Funcționalismul în muzică semnifică un sistem de interraportare și condiționare reciprocă a sunetelor și, de aici, evidențierea și particularizarea fiecăruia în parte în cadrul discursului muzical” (Berger, Wilhelm, Georg, *Dimensiuni modale*, București, Ed. Muzicală, 1979, p. 8).

Din analiza desenelor melodice rezultă mult mai clar ce numește Constantin Brăiloiu „funcționalism sonor” spre deosebire de acela al „funcționalității sonore”, care în folclor, pe plan general, desemnează funcția social-psihologică a creației. Autorul citat anterior se referă la „indiferența funcțională” numai pentru a o distinge de funcționalismul tipic tonal, unde resimțim permanent hegemonia unei tonici. Această „indiferență” se manifestă în primul rând prin coeziune sonoră; de aceea nu putem spune că există în muzica tradițională o lipsă a funcționalismului. Brăiloiu susține în acest context ideea potrivit căreia „două sunete, cu atât mai mult trei, sunt suficiente ca să constituie „consonanța” - cea mai puternică dintre afinități” - „cu condiția ca ele să fie tot atât de strâns solidare ca și stelele unei constelații” (Brăiloiu, Constantin, „Viața anterioară” în *Opere II*, București, Ed. Muzicală, 1969, p.200). Incertitudinea unui ton principal în multe melodii tradiționale din întreaga lume a fost observată și în folclorul românesc sub forma „pluralității axelor sau centrilor tonali” (Kahane, Mariana, „De la sistem sonor la formă arhitectonică” în *Revista de Etnografie și Folclor*, tom 24, 1979, nr.1, p.12). Astfel, Bela Bartok întâlnea în analizele sale „finele echivoce” (Bartok, Bela, *Rumanian Folk Musik, vol.I, Instrumental Melodies, Edited by Benjamin Suchoff*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967), iar Sabin Drăgoi și Nicolae Ursu remarcă ambiguitatea funcțională a unor sunete (Drăgoi, Sabin, *Monografia muzicală a comunei Belint*, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1934, și Ursu, Nicolae, *Cântece și jocuri de pe Valea Almăjului*, București, Ed. Muzicală, 1958). Chiar dacă nu se impun ca fundamentale certe, anumite sunete ies în relief pe parcursul frazelor muzicale, în special la extremele acestora. În ceea ce privește cadențarea, aceasta se face pe sunetul situat la baza scării. În acest fel se poate reconstitui evoluția scărilor muzicale, de la cele cu mai puține sunete la cele complexe, aceste sunete de la baza scării constituindu-se ca „piloni” ai melodiei. Din acest punct de

vedere, rezultă că funcționalismul modal este în mare parte și o consecință a celulelor generative.

Pendularea funcțională este binecunoscută în melodiile tradiționale românești. Astfel, primele rânduri melodice se desfășoară pe un nucleu de terță mare, pentru ca în ultimul rând melodic, de cele mai multe ori, să se impună sunetul aflat la distanța de terță mică descendentă. După unii specialiști, aceasta se numește „bipolaritate”. Mai mult decât atât, tritonia RE – MI – SOL sintetizează toate finalele cadențelor modale din cântecul tradițional românesc (Mârza, Traian, *Folclor muzical din Bihor*, București, Ed. Muzicală, 1974). O structură asemănătoare, dar în desen melodic, constituie baza incipitului I (în mod frecvent), descoperit de către C. Brăiloiu în diferite locuri pe glob, și anume: Rusia, Coreea, Insulele Solomon, apoi în cântecul gregorian, etc. (Brăiloiu, Constantin, *Despre o melodie rusă*, în *Opere, vol. II*, București, Ed. Muzicală, 1969, p. 342). În concepția autorului, terța SOL – MI este un „pentatonism evident”, fiind considerată de George Breazul „protocolula a pentatonicelor anhemitonice” (Breazul, George, *Muzica oltenească. Idei curente în cercetarea cântecului popular. Moduri pentatonice și prepentatonice*, în *Pagini de istoria muzicii românești, vol V*, București, Ed. Muzicală, 1989, p.260). Traian Mârza consideră că relația de terță mică ține de specificul românesc, pe când cea de cvintă este caracteristica muzicii tradiționale maghiare (Mârza, Traian, stud. cit., p. 143). Potrivit opiniei lui George Breazul, funcțiile modale stabilite sunt „SOL – axa de mișcare, acțiune și tensiune, iar MI reprezintă axa de sprijin, repaus și greutate din care va rezulta funcția de vox finalis”.

Ca o concluzie, putem afirma că între sunete se creează anumite raporturi, constituindu-se în același timp nucee generative, iar evidențierea alternativă a sunetelor creează impresia unei ambiguități care provine din caracterul deschis al creației folclorice, având consecințe și asupra formei arhitectonice.

Atunci când se aplică creației folclorice un funcționalism ce nu-i este propriu, surprinzând prin precizarea funcțiilor în muzica tradițională de către unii cercetători, nu sunt contestate definițiile acordate funcționalismului sonor în general, așa după cum am specificat la începutul acestui subcapitol. Din unghiuri de vedere diferite sunt surprinse mai ales aspectul ierarhizării sunetelor, al interrapiorării și interdependenței între ele. Interdependența sonoră este legată de ierarhizarea sunetelor, fiind în același timp rezultatul atracției sonore la care se referea și Constantin Brăiloiu, chiar dacă insistă asupra „indiferenței funcționale” în intenția de a opera demarcațiile necesare între așa-numita muzică modală și cea tonală. Această atracție poate fi explicată pe baze naturale, dar mai curând suportă o motivație psihologică, estetică, socială și etnică.

Muzica tradițională este percepută prin formule sonore constituite pe baza atracției prin anumite conexiuni. Aceste conexiuni angajează atât

sunetele vecine prin intervale directe, cât și sunete mai depărtate, pe întinderi melodice mai largi, conferindu-le un anumit rol în desfășurarea muzicală. Sub anumite aspecte, aceste raporturi sonore sunt clasificabile, putând fi mai mult sau mai puțin *frecvente, primordiale, caracteristice și funcționale* (Oprea, Gheorghe, *Sisteme sonore în folclorul românesc*, București, Ed. Muzicală a UCMR, 1998, p. 204).

Din analizele efectuate s-a constatat ponderea numerică a unor intervale și chiar o ordine a frecvenței acestora pe categorii. În general, există preferința pentru desfășurări melodice treptate, pe intervale mici, neputând fi neglijată, totodată, repetarea sunetelor și solul structurator al intervalului de primă din repertoriul copiilor și cel al obiceiurilor, precum și succesiunile recto-tono din doine, balade, unele bocete, etc.

Dintre aceste intervale, unele pot fi considerate *primordiale* – terța mică, secunda mare, cvarta perfectă, cvinta perfectă – pentru că sunt plasate la baza structurilor generative. Ele pot fi recunoscute cu ușurință în configurațiile unor repertorii precum cel al copiilor, cântecul de leagăn, obiceiurile calendaristice, repertoriul funebru, semnalele de bucium, cântecul propriu-zis de stil vechi, doina arhaică, unele balade și melodii de joc.

Pentru anumite zone sau categorii există și intervale caracteristice, precum cvarta mărită bihoreană, cvinta micșorată dintre treptele 1 și 5 din cântecele și doinele moldovenești sau unele balade și doine muntenesti, secunda mărită caracteristică unor cântece extracarpătice de nuntă, bocete, doine, balade, melodii de joc și unele colinde.

Atracția sonoră reliefează într-adevăr unii stâlpi melodici, dar aceștia apar numai datorită unor raportul pregnant funcționale în care se impune mai ales cvarta perfectă, urmată de cvinta perfectă, secunda mare, terța mică, remarcată de cele mai multe ori în incipit, în special, marcând finalurile rândurilor melodice spre sau dinspre fundamentală (cântecul miresei, cântecul ceremonial funebru, Drăgaica, homan, colind doina, muzică de joc).

Un loc aparte între succesiunile directe ale sunetelor îl au intervalele mai mici decât semitonul, numite impropriu „microintervale”. Culegeri și antologii timpurii de folclor românesc consemnează „incertitudinea intonației”, iar Bela Bartok notează chiar sfertul de ton. Ceea ce trebuie reținut este caracterul sistematic al unor astfel de intonații, precum și cel improvizatoric al altora.

Ambitusul este un alt element care definește deseori structurile, situându-se între secunda mare și sexta mare, mai rar septima mică, devenind astfel un parametru funcțional atât prin pregnanța firească a limitelor sale, cât și prin rolul melodic diferit destinat acestora.

La proliferarea „stâlpilor melodici” (sonori) contribuie în cea mai mare parte ornamentele. Pe lângă apogiaturi există în multe dintre categoriile folclorice grupuri ornamentale precum mordente, glisandouri, portamentouri,

etc., semn al vechimii, umplând golurile dintre sunetele proeminente. Sunetele care compun melismele au durate mai mari și se grupează de multe ori egale sau inegale pe silabe independente. Atât ornamentele, cât și melismele îmbogățesc linia melodică, conferindu-i „coloritul zonal”.

În continuare vom încerca să precizăm unele funcții importante în sistemele sonore ale cântecului tradițional românesc. Acestea se succed sub impulsul unor conexiuni, pe baza atracției, cu toate sunetele, sesizând în același timp inclusiv rolul pienenilor și al celorlalte sunete improvizatorice în amplificarea structurală.

Prima întrebare care se pune este dacă se proliferază o *fundamentală* certă. Răspunsul în acest caz este numai în parte afirmativ, pentru că sub acest aspect situația este diferențiată pe categorii și chiar în interiorul lor. Spre exemplu, în repertoriul copiilor, cea mai mare parte a producțiilor impun o fundamentală, existând în același timp și creații ambigue funcțional. Această așa-zisă fundamentală se poate stabili pe sunetul SOL 1 sau pe MI 6. Consecința unui profil în general descendent, ea apare de regulă în registrul grav fiind mai mult sau mai puțin prezentă pe parcursul melodiilor. Ținând cont de toate aceste explicații, mulți dintre cercetătorii în domeniu au denumit acest sunet „vox finalis”, în loc de fundamentală.

O altă funcție este aceea a *subtonului*, care poate fi considerat o funcție pendulatorie, făcând posibilă impresia ambiguității.

Coarda de recitare reprezintă o funcție mai puțin pomenită până acum, dar identificată în folclorul copiilor, colind, muzică de dans, bocet. Ea reprezintă insistența pe anumite sunete situate deasupra vox finalis-ului, fiind reflectată în acompaniamentul instrumental și constituind înlănțuirea armonică tradițională predominantă în toate zonele (Rădulescu, Speranța, *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, București, Ed. Muzicală, 1984, p. 84).

Cu observația că nu se întâlnesc întotdeauna pe parcursul acelorași melodii, se pot preciza unele funcții în melodia tradițională.

Sunete constitutive:

sunete afirmate

- sunete pilon
- fundamentală (vox finalis)
- subton
- poli pendulatorii
- coardă de recitare

alte sunete autonome

- sunete neafirmate
 - pieni
 - alte sunete improvizatorice

În transformarea sistemelor, de obicei de la simplu la complex, potrivit tendinței umane de îmbogățire permanentă și treptată a unui fond

sonor, sunt implicate atât sunete autonome, cât, în special, cele improvizatorice. Au fost detectate numeroase configurații în care s-a putut urmări evoluția de la „protocolurile formative” spre structurile dezvoltate.

D) Forma arhitectonică a melodiilor populare românești

În muzica tradițională, modalitățile de organizare au legătură cu funcționalitatea pe care muzica respectivă o are în viața colectivității și cu modul de interpretare (vocal sau instrumental, individual sau în grup).

Discursul muzical tradițional se poate desfășura liber, improvizatia stând la baza realizării lui sau respectând anumite legi, elementele muzicale revenind în aceeași ordine.

Elementele de bază (*subcelule, celule, motive*) se organizează în *fraze, perioade muzicale*, folosind procedee de creație precum: repetarea identică sau variată, secvențarea la anumite intervale, recurența îmbinată în anumite situații cu procedeul „în oglindă”, lărgirea ritmico-melodică, concentrarea, imitația cu deplasarea accentelor, schimbarea locului elementelor, aceste procedee putându-se combina. În melodiile cu text în care versul determină o anumită dimensiune a melodiei, aceasta poate fi lărgită prin adăugarea unor silabe sau prin repetarea unor rânduri melodice sub formă de refren, fiind variate sau nu.

Celula corespunde în melodiile vocale unei perechi de silabe, iar în cele de dans unui timp. Atunci când melodiile sunt mai dezvoltate sau conțin ornamentație bogată, celula poate fi divizată în *subcelulă*.

Motivul se formează prin asocierea sau repetarea mai multor celule. Atunci când repertoriile și schimbările de poziție se fac prin diferite varieri, se nasc *motivele înrudite*. Conform teoriei lansate de T. Ciortea, motivul este „element de expresie caracterizat prin contur precis, pregnanță, ritmică și melodică”, fiind alcătuit de obicei din 2 celule. În cântecele vocale, acesta corespunde unei dipodii.

Există în *muzica instrumentală de dans*, o multitudine de *procedee* prin care *celulele* se combină, dând naștere *motivului*.

Fraza este superioară *motivului* și se construiește din: 4 *măsuri* (faza mică) și 8-16 *măsuri* (faza mare).

Perioada este constituită din 2 *fraze* repetate sau diferite.

Ca mod de realizare, *melodiile* de dans pot aparține: *forme fixe* (*frazele* sau *perioadele* se repetă permanent, în aceeași ordine) sau *forme libere* ce poate îmbrăca 2 aspecte: a) *melodii motivice*

b) *melodii în care frazele sunt libere*

Melodiile vocale folosesc aceleași elemente constitutive (*celule, motiv*) care, însă, se grupează în *rând melodic* (fragment melodic ce

corespunde unui vers). Mai multe rânduri melodice formează la rândul lor *strofa melodică*.

Există 2 tipuri de formă, și anume: *forma fixă*, în care rândurile melodice se succed permanent în aceeași ordine, și *forma liberă*, în care un rol important în realizarea lor îl au formulele melodice (corespondentul motivului).

După conținutul rândurilor melodice în muzica tradițională se cunosc următoarele *tipuri de strofă*:

- a) *tipul primar* – cuprinde un singur rând melodic, transpus, variat
- b) *tipul binar* – conține 2 rânduri melodice diferite în conținut, înlănțuite variat – A B cu variantele corespunzătoare
- c) *tipul ternar* – cuprinde 3 rânduri melodice diferite, înlănțuite variat – A B C cu variantele lor
- d) *tipul pătrat* – cuprinde 4 rânduri melodice diferite, înlănțuite variat – A B C D
- e) *strofă cu mai mult de 4 rânduri melodice diferite*, întâlnite însă mai rar

Organologie populară

Instrumente muzicale populare

De-a lungul timpului, poporul român a folosit multe din instrumentele muzicale întâlnite în practica epocilor istorice respective, aducându-le câteodată schimbări în ceea ce privește construcția sau modul de execuție.

Existența și dezvoltarea lor de-a lungul timpului este evidențiată de o serie de scrieri ale călătorilor străini care relatează despre instrumentele muzicale folosite de către locuitorii spațiului carpato-danubiano-pontic, precum și de către documentele pictografice. Primul cărturar care a cercetat instrumentele muzicale ale românilor a fost T. T. Burada care publica în anul 1877 lucrarea "Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor", aducându-și în acest fel un aport deosebit la elaborarea primelor cercetări privind domeniul organologiei populare.

În a doua parte a sec. XX, Tiberiu Alexandru va începe o cercetare cât se poate de temeinică și documentată asupra instrumentelor populare românești, prezentând în același timp o imagine completă și complexă asupra acestora, criteriile de clasificare științifică și descrierea lor, elaborând în anul 1956 lucrarea "Instrumentele muzicale ale poporului român".

Privită din punct de vedere științific, *clasificarea instrumentelor populare* se face după modul de producere al sunetului, iar în cadrul grupelor de instrumente vom avea în vedere și modul de construcție sau modificările aduse de-a lungul timpului, vechimea și frecvența acestora în practică. Principalele categorii de instrumente muzicale populare sunt: *pseudoinstrumentele, instrumentele idiofone, instrumentele membranofone, instrumentele aerofone, instrumentele cordofone*.

Pseudoinstrumente. În această categorie se înscriu cele mai vechi instrumente muzicale folosite de către români. Sunt astfel denumite din cauza materialului din care sunt construite, material oferit cu generozitate de natură în formă brută. Din această categorie enumerăm: firul de iarbă, tulpina de soc, de cucută, solzul de pește, frunzele unor arbori, coaja de mesteacăn.

Instrumente idiofone. Denumite și autofone, această categorie de instrumente realizează sunetul direct prin intermediul materialului din care sunt construite, acesta fiind pus în vibrație prin lovire sau frecare. Acest tip de instrumente populare este cunoscut din timpuri imemorabile, fiind utilizate

În cadrul anumitor ritualuri și practici magice, iar în contemporaneitate ele însoțesc unele obiceiuri. Cele mai cunoscute astfel de instrumente sunt: clopotele, plăcile lovite, zurgălăii, pintenii, lanțurile, duruitoarea, bețele lovite, botul caprei în jocul cu același nume, toaca utilizată în obiceiul *toconecele*.

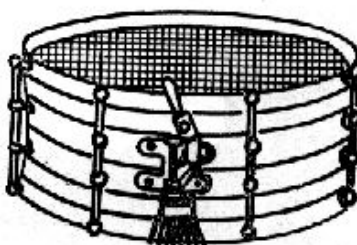
Drâmba este un instrument ce face legătura între categoria pseudoinstrumentelor și cea a idiofonelor. Este construită dintr-o sârmă solidă de fier, îndoită sub formă de potcoavă, prelungită cu două brațe paralele, iar din mijlocul potcoavei pornește o limbă de oțel, care se prelungește prin cele două brațe și al cărei capăt este îndoit în unghi drept. Denumirile sub care se întâlnește sunt: drâmb, drădă, drând, drâng, drâmboae. Instrumentul este răspândit pe întreg teritoriul țării. Sunetul obținut prin ciupirea capătului limbii de otel și amplificat de cavitățile de rezonanță este plin, iar instrumentiștii experimentați folosesc cu îndemânare armonicile atunci când execută melodiile cu ambitus mic.



Drâmba

Instrumente membranofone. La acest tip de instrumente sunetul se produce prin lovirea sau frecarea uneia sau mai multor membrane confecționate din piele de animal. Inițial instrumentele de acest tip au fost folosite în practicile rituale, mai târziu pentru acompanierea dansurilor sau pentru comunicarea la distanță. Dintre instrumentele membranofone folosite de români amintim: toba mică, daireaua, toba mare, darabana, darabuca, buhaiul.

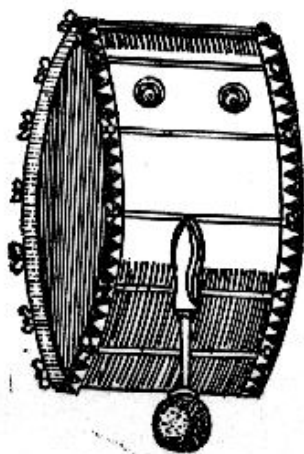
Toba mică are diametrul de 20-25 cm, două membrane întinse pe un cerc de lemn, legată de gât cu ajutorul unei sfori. Aria geografică de răspândire cuprinde zonele: Hunedoara, Banatul de nord, Arad, Bihor, Moldova. Denumirea sa zonală este *dobă*. În Moldova același nume îl poartă un instrument cu diametrul ceva mai mare, având o singură membrană și însoțind jocul ursului din cadrul ritualurilor de Anul Nou.



Toba mică

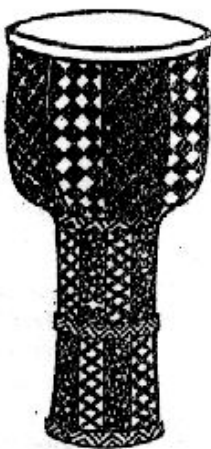
Daireaua are o singură membrană, pe marginile cadrului pe care este fixată aceasta fiind dispuse bucăți de metal, care prin scuturarea instrumentului fac ca acesta să sune. Aria geografică de răspândire cuprinde Moldova, Oltenia și Muntenia. Denumirea zonală și în același timp onomatopeică, în Oltenia și parțial în Muntenia, este *vuvă*, iar sunetul este produs prin frecarea membranei.

Toba mare și *darabana* au fost preluate în spațiul tradițional de la fanfare. Prima era folosită în mod oficial la comunicările importante din lumea satului, iar cea de-a doua a pătruns în tarafurile țărănești sub denumirea de *jaz*.



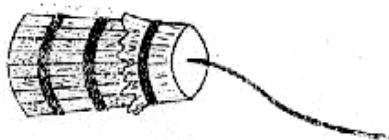
Darabana

Darabuca este un instrument folosit de lumea arabă și adus în Dobrogea. Membrana este întinsă pe o cutie de rezonanță confecționată din lut ars având forma unei clepsidre. Instrumentul este ținut la subțioară în partea îngusta și este percutat cu degetele.



Darabuca

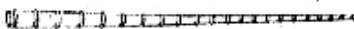
Buhaiul este un instrument ce însoțește urările de Anul Nou. Denumirea zonală este *bugă* (Ialomița) sau *șteand* (Transilvania de sud). Astăzi, instrumentul este întâlnit cu precădere în Moldova. Cutia sa de rezonanță este formată dintr-o puțină de lemn, acoperită în partea superioară cu o membrană de piele. Prin mijlocul membranei trece o șuviță din păr de cal prinsă în interiorul membranei cu un căluș de lemn. Șuvița este trasă cu mâinile udate în prealabil cu borș sau apă. Sunetul obținut este unul neacordat, imită mugetul unui animal (de unde și denumirea), fiind amplificat de cutia de rezonanță.



Buhai

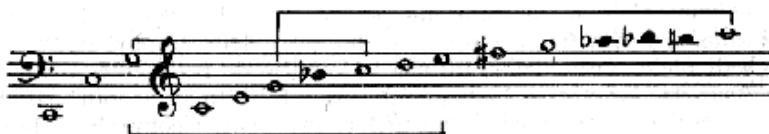
Instrumente aerofone. Acest tip de instrumente produc sunetul într-un tub sonor prin care circulă coloana de aer pusă în vibrație de buzele executantului, prin ancie sau printr-o deschizătură. În general, instrumentele sunt confecționate în mod empiric de către țărani, având acordaje dintre cele mai variate. În funcție de dimensiunile tubului sonor, sunetele fundamentale sunt diferite, iar ca urmare a dispunerii, formei și numărului găurilor, scările folosite sunt și ele variate.

Buciumul este un instrument aerofon extrem de vechi utilizat în mediul pastoral, în trecut fiind folosit și ca instrument militar. Are diferite denumiri zonale precum: *bucium*, *bucen*, *bușin*, *trâmbiță*, *tulnic*. Este construit din 2 doage din lemn de brad, paltin, frasin, tei sau alun, învelite și prinse din loc în loc cu coajă de cireș, mai nou și din tablă, având formă conică sau cilindrică.



Bucium

Actualmente există 5 tipuri de buciume, care se deosebesc după forma tubului sonor, lung de 1,5 - 3 metri, pe care etnomuzicologul Tiberiu Alexandru le împarte în 2 grupe: drepte și încovoiate. Sunetele pe care le emite fac parte din rezonanța naturală (armonicele 3 până la 16).



Din aceeași familie a instrumentelor care emit sunete aparținând rezonanței naturale face parte *cornul*, confecționat din corn de vită sau tablă. Fiind foarte scurt ca dimensiuni emite doar 2-3 sunete. Este folosit în mediul pastoral și în cel vânătoresc pentru semnale.

Fluierele constituie instrumentele cele mai răspândite în mediul tradițional, fiind variate ca dimensiuni, materiale de construcție și răspândire. Specialiștii le-au împărțit în 3 categorii după mărime: mici, mijlocii și mari. Materialul cel mai răspândit din care sunt construite este lemnul, dar se întâlnesc și fluiere din metal sau masă plastică. O altă clasificare ținând tot de construcția instrumentului se face după modul de deschidere (la ambele capete sau la un singur capăt al tubului sonor), în acest sens existând 2 tipuri mari de fluiere: fluierele cu dop și fără dop.

Fluiere fără dop

Tilınca este cel mai simplu fluier, construită sub forma unui tub simplu, deschis la ambele capete, cu dimensiuni de 50-80 cm. La acest instrument se cântă semitraversier, la capătul superior țeava fiind ușor subțiată, iar coloana de aer în acest fel este despicată în această parte. Sunetele sunt obținute prin închiderea/deschiderea parțială/totală cu degetul arătător. În acest fel este obținută o scară muzicală ce cuprinde mai mult de 2 octave. Aria de răspândire a instrumentului cuprinde nordul Moldovei. Din aceeași categorie face parte și *fluierul moldovenesc*, răspândit frecvent în Moldova și Năsăud. Este variat ca dimensiuni, iar sunetul are o strălucire deosebită, scara muzicală folosită fiind cea diatonic-mixolidică.

Fluierul dobrogean este construit din trestie și pe lângă cele 6 găuri pentru degete, mai are o deschizătură tăiată în partea opusă a tubului. Dacă aceasta este descoperită, fluierul emite de obicei octava tonului fundamental.

Cavalul bulgăresc este compus din 3 tuburi îmbinate prin întărituri cu inele din corn de vită. Acest tip de fluier are 7 orificii pentru degete tăiate la distanțe egale sau grupate 4 și 3, iar în partea opusă a țevii, deasupra celorlalte se află o deschizătură. Partea inferioară a instrumentului este prevăzută cu 4 orificii „de răsuflat”, de o parte și de alta a țevii. Aria sa de răspândire este Dobrogea.

Fluiere cu dop (drepte)

Acest tip de fluiere au formă ușor conică, iar dopul e plasat în partea mai groasă a țevii, având o fantă pentru pătrunderea aerului, iar la o distanță egală cu lungimea dopului se află o tăietură dreptunghiulară numită *vrană*. De obicei, aceste fluiere au 6 orificii.



Fluier cu dop

Cavalul. Denumirea mai este folosită și pentru orice fluier de dimensiuni mari. Acest tip de instrument are 5 orificii pentru degete, fapt care duce la posibilități tehnice mai reduse și la emiterea unui sunet mai înfundat. Este răspândit în Muntenia, Oltenia, sudul Moldovei, fiind folosit în special la executarea melodiilor mai lente.



Caval

Fluierul (în)gemănat constituie o variantă a fluierului cu 6 orificii, având alipit pe lângă fluierul propriu-zis, un altul care ține pedala (isonul). Cele 2 fluiere pot avea dimensiuni egale, alteori, cea de-a doua țeavă poate fi mai scurtă, dând astfel posibilitatea obținerii unei pedale variabile.



Fluier gemănat cu țevile egale



Fluier gemănat cu țeava de ison scurtă

Fluierele traversiere cu gura laterală sunt confecționate din lemn, întâlnite în unele părți ale Munteniei și Olteniei, au 6-7 orificii plasate pe aceeași latură cu „gura” instrumentului, cele mai mari fiind denumite *flaute*, iar cele mai mici – *piculine*. De cele mai multe ori, cântarea la aceste instrumente este acompaniată de un ison gutural ce constituie un rudiment de polifonie.

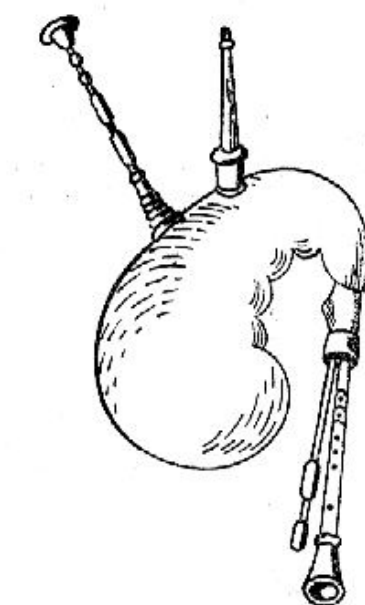


Piculină

Naiul. Cunoscut încă din antichitate, instrumentul este constituit dintr-un mănunchi de fluiere (între 18 și 28 de tuburi), având dimensiuni diferite, prinse în ordinea mărimilor pe o vergea curbată și închisă la capătul de jos. Cele mai vechi denumiri atestate sunt: *fluierar*, *fluierici* și *șuieraș*, într-o etapă

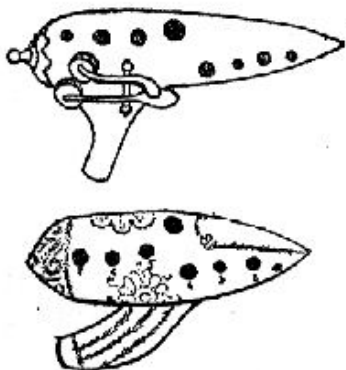
mai târzie, instrumentul s-a numit *muscal* (de la perso-arabul „miskal”), pentru ca apoi să fie denumit *nai* (de la turco-arabul „nay” – fluier de trestie). Schimbarea denumirii a fost făcută în urma contactului cultural cu orientul. Modificările sunetelor performate de instrument se obțin prin înclinarea acestuia, iar scara diatonică poate fi cromatizată prin introducerea unor grăunțe care modifică lungimea țevii.

Cimpoiul. Întâlnit pe mai multe continente (Asia, Africa și Europa – Anglia, Franța, Ungaria, Italia, Spania și Portugalia), este atestat și cunoscut din cele mai vechi timpuri și în nordul Olteniei, Muntenia, Dobrogea, Moldova, vestul Transilvaniei și Banat. Denumirea este aproape identică în regiunile menționate, variantele regionale fiind: *ciumpoi*, *șimpoi*, *cimponi*, *șimponi*, *gaidă* (la aromâni). Instrumentul se compune din mai multe părți: burduf (un rezervor confecționat din piele de capră în care aerul intră printr-o țeavă plasată superior prevăzută cu un ventil de piele ce împiedică ieșirea aerului), suflător (țeava situată în partea superioară a burdufului, prin care este introdus aerul), bâzoiul (fluier fără orificii digitale prevăzută cu ancie simplă ce produce un sunet continuu) și caraba (plasată între suflător și bâzoi, constituie partea cea mai însemnată, cu ajutorul acesteia fiind executată melodia). Etnomuzicologul T. Alexandru clasifică cimpoiul românesc în mai multe grupe după structura carabei și numărul de orificii digitale. Sunetul obținut prin comprimarea burdufului și ieșirea aerului (prin carabă și bâzoi) este ascuțit.



Cimpoi

Ocarina. Instrument de proveniență apuseană introdus în practica muzicii populare relativ târziu, este construită din lut ars, porțelan sau metal. Are 8 orificii digitale și o deschizătură laterală prin care pătrunde aerul.

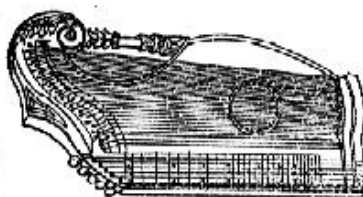


Ocarină

În practica populară, alături de instrumentele aerofone construite empiric și enumerate mai sus, sunt folosite și instrumente construite în fabrică. În această categorie intră: *clarinetul*, *taragotul*, *trompeta*, *saxofonul*, *instrumentele de alamă*, preluate de cele mai multe ori din practica muzicilor militare sau a orchestrelor profesionale care au pătruns la noi prin vestul țării începând cu ultima parte a sec. al XIX-lea.

Instrumente cordofone. La acest tip de instrumente, sunetele sunt obținute prin 3 modalități: ciupire, lovire și frecare.

Țitera. Instrument de proveniență vieneză introdus în țară și folosit în special de către etnicii germani, are o cutie de rezonanță pe care sunt întinse 6-7 corzi, ciupite cu ajutorul unei pene de gâscă. Primele 2 sau 4 corzi sunt acordate la unison, iar celelalte execută melodia.



Țitera

Chitara. În practica cântecului popular, chitara este instrument de acompaniament. Denumirea zonală este *zongoră* (în Maramureș), fiind răspândită în această zonă, precum și în Oltenia. Acordajul specific Maramureșului este *re-la* (menționat de Bela Bartok).

Cobza. De origine orientală, acest instrument era cunoscut deja la jumătatea sec. XVI, fiind folosit în special pentru acompaniament în zona Moldovei, Munteniei și sudului Transilvaniei. Instrumentul are 8-12 corzi grupate în „coruri” de câte 2-3, acordajul fiind diferit de la un instrumentist la altul.

Țambalul face parte din categoria instrumentelor cu corzi lovite, specific lăutăresc, folosit pentru acompaniament în Muntenia, Oltenia și Moldova. Sunt cunoscute 3 tipuri de acordaj ale acestui tip de instrument: „românesc”, „unguresc” și „transport”, între acordajul unguresc și cel românesc existând asemănări prin faptul că „bașii” sunt dispuși într-o succesiune cromatică, dar și diferențieri substanțiale privind registrul mediu și acut. Acordajul „transport” este o transpunere a celui românesc cu un ton mai sus, conferindu-i în acest fel instrumentului o sonoritate deosebită. Există 2 tipuri de țambal: țambalul mic (portabil), mai vechi, utilizat de către formațiile mai restrânse, și țambalul mare, perfecționat de către constructorul Jozsef Schunda, utilizat de orchestrele mari.

Vioara, viola, violoncelul și contrabasul sunt construite în fabrică, împrumutate muzicii populare din muzica simfonică, bucurându-se și în mediul tradițional de o răspândire destul de mare.

Vioara, denumită zonal *scripcă* (Moldova), *ceteră* (Transilvania), *tieceră* (nordul Transilvaniei), *lăută* (sudul Transilvaniei), *higheghe*, *higheadăm*, *highează* (Bihor și Sălaj), *diblă*, *diplă* (Oltenia). Pe lângă acordajul obișnuit al instrumentului, în practica muzicii populare sunt folosite „scordaturile”, care conferă instrumentului o sonoritate deosebită, iar performerului – ușurința tehnică în executarea melodiilor. Există identificate peste 30 de asemenea acordaje. În sud-vestul Transilvaniei este folosită în practica tradițională *vioara cu pâlnie*, fabricată după apariția gramofonului în Austro-Ungaria, purtând denumirea de „radio-vioară”. Un astfel de exemplar a fost adus în țară și construit prin imitare de către țărani. Instrumentul popular folosește doar corzile *mi-la-re*, fiind folosit pentru interpretarea liniei melodice.

Viola este întâlnită în practica muzicii tradiționale din Transilvania sub denumirea de *contră*, *contralaucă*, *braci* ca instrument de acompaniament. Folosește doar trei corzi, acordate *sol-re-la*.

Violoncelul mai este numit și *cel*, *gordună*, *gordon*, *boroancă* și folosit ca instrument de acompaniament pentru jocurile lente (cu arcuș – „arco”) și în cele repezi (cu degetul sau un bețișor – „piscălău”). În Apuseni, corzile sunt bătute cu arcușul în timp ce performerul bate cu palma spatele cutiei de rezonanță.

Contrabasul susține în ansamblurile lăutărești fundalul armonic, de multe ori fiind lipsit de corzile subțiri. Denumirile zonale ale acestui instrument sunt: *bas*, *gordună mare*, *boroancă*, *becheș*.

Formații instrumentale

Fiecare zonă etno-folclorică are tipuri de tarafuri tradiționale specifice pe care le vom prezenta sintetic în cele ce urmează.

Transilvania: vioară-chitară; vioară-chitară-tobă; vioară-chitară-acordeon; vioară-violă; în *Bihor*: vioară - toboș mare; în *sudul Transilvaniei*: vioară-violoncel-clarinet; vioară-clarinet-țambal; vioară-saxofon-țambal-tobă.

Banat: vioară I,II – torogoată (saxofon) – violoncel; vioară-violă-torogoată-violoncel-contrabas.

Oltenia: vioară-chitară-contrabas; vioară-chitară; fluier-chitară-vuvă.

Muntenia: vioară-cobză; vioară-țambal; vioară-țambal-bas; vioară-țambal-acordeon; vioară-cobză-țambal-bas; vioară – cobză - toboș mică; vioară-clarinet-cobză; vioară-clarinet-țambal-contrabas; în *Dobrogea*: fluier-dairea.

Moldova: fluier-vioară-cobză; vioara I,II – cobză – violoncel – contrabas; vioară-cobză-țambal; vioară-țambal-contrabas; vioară-trompetă-acordeon-tobă; formații de suflători de alamă (bande) cuprinzând instrumente de fanfară la care se adaugă clarinetele și toba.

Elemente de armonie și polifonie populară

Interpretarea folclorului românesc se face în general monodic. Cu toate acestea, nu îi este străină polifonia și chiar armonia, folosirea acestor elemente reprezentând de fapt cântarea concomitentă a mai multor voci sau instrumente prin folosirea unor acorduri (în cazul armoniei) și suprapunerea unor linii melodice sau a pedalei (în cazul polifoniei). Atunci când vorbim de polifonie și armonie în folclorul românesc, trebuie făcută o distincție clară între ceea ce practică în mod obișnuit țăranii și ceea ce practică lăutarii. Studiind aceste 2 aspecte, s-a ajuns la concluzia că nu există o ruptură în ceea ce privește procedeele tehnice utilizate de către cele 2 categorii de interpreți, cu specificația că lăutarii și-au îmbogățit mijloacele de expresie.

Polifonie și armonie întâlnită în practica țărănească

Rudimente de polifonie întâlnim în cântarea unei melodii cu ison (pedală) neschimbat, aparținând cimpoiului și fluierului îngemănat. Cimpoiul este menționat în lumea geto-tracă încă de la începutul sec. IV d. Hr., iar în practica muzicală românească tradițională prezența lui se face abia în sec. al XV-lea. La vechii greci este menționat diaulosul (cântare la 2 fluiere cu găuri, având și o formă premergătoare în prezența fluierului cu un ison simplu, fără sau cu posibilitate de variere a pedalei). Imitând acest ison instrumental, unii interpreți la fluier sau caval folosesc isonul gutural („ciobănește”), de multe ori neschimbat, unii interpreți însă preferând varianta schimbării sale după inflexiunile modale ale melodiei. Această tehnică de interpretare reprezintă și un semn de virtuozitate al performerului.

În Bihor, violoniștii utilizează pedale ritmate realizate cu ajutorul corzilor libere, apăsând cu același deget ambele corzi pentru obținerea polifoniei. Acest lucru este dovedit de transcrierile amănunțite făcute de Bela Bartok asupra materialului muzical cules din această zonă. Aceeași tehnică este folosită și în zona Banatului și a județului Alba.





La țiteră, care are corzi ce vibrează în gol, se formează pedale, dând impresia de polifonie, fenomen observat de același Bela Bartok în transcrierea melodiilor pentru acest instrument.

Isonul este prezent și în practica muzicii vocale, în special în cântecul ceremonial funebru „de petrecut” din Banat, interpretat antifonic, fiecare grup prelungind cadența finală, în timp ce celălalt reia melodia. În acest fel, melodia se desfășoară din când în când pe o pedală. Există în zona Transilvaniei și a Munteniei în cadrul repertoriului de colinde momente polifonice care rezultă din intrarea unui grup înainte de terminarea melodiei pe care o execută grupul anterior:

215

$\text{♩} = 264$

Cam pe du - pă co - drii ver - zi

D-ar wu - nel cu frun - za la - ră

Pa-re soa - re ră - să rit etc.

Pa-re soa - re ră - să - ri - tu.

În afara isonului, în practica populată există și un alt element de polifonie rudimentară, oferit de *eterofonie*, evident și clar în cazul interpretării concomitente a unei melodii de către voce și instrument (ex.: fluier). Această manieră de interpretare este prezentă în bocetul din Bucovina:

216

Fluier

Fluier

Fluier

Voce

Dra-gă (a) mea mă-mu-ță, dra-gă n

Dra-gă mea mă-mu-ță, dra-gă n

Dzi-ua ai, ai gră-it cu mi-ne n

Dzi ua ai gră-it cu mi-ne.

O eterofonie deosebit de interesantă este obținută și în cazul *descântecelor* din Bihor și a *țipuriturilor* din Oaș, în care strigăturile jocului sunt cântate pe melodia simplificată interpretată instrumental.

În cântarea țărănească din Banat, există „cântecul acompaniat armonic” (denumirea este dată de Nicolae Ursu) sau „acompaniat vocal” (așa cum îl numește Eugenia Cernea). Acest procedeu constă în cântarea melodiei de către un solist, iar grupul punctează prin acompaniere treptele mai importante ale melodiei (I, IV, II, V, melodia încheindu-se pe treapta II).

În general, melodiile care se pretează la un asemenea stil de cântare sunt structurate pe paralelismul major-minor. Originea acestui fel de cântare o găsim în cântarea coral-armonică, neconstituind o influență a cântării sârbești din Banat, de care se deosebește (primele coruri au luat ființă în această zonă pe la mijlocul sec. al XIX-lea). Bela Bartok a cules din zona Sânnicolaul Mare și din împrejurimi aproximativ 20 de cântece în stil armonic la 2 voci. Din anul 1910 când au fost culese și până la mijlocul sec. XX, când s-a urmărit în special această problemă, se ajunsese deja la 3 voci, acest lucru demonstrând evoluția stilului.

218 Ai Ci - ne m - a - u - de pră mi - ne

ai de pră mi - ne

Șan Ci - ne tre - ce pr - în - gă mi - ne

Șan Ci - ne tre - ce prîn - gă mi - ne

Armonie și polifonie folosite de lăutari

Este cunoscut faptul că în 1830 domnitorul Șuțu a înființat o orchestră de țigani care executa cu succes piese ale compozitorilor europeni. Această experiență a unor lăutari orășeni a făcut ca în tarafurile de acest gen să se introducă cu timpul înlănțuiri ale acordurilor, așadar, o armonie în sensul modern al cuvântului. Lăutarii din Transilvania au avut un contact mai timpuriu cu muzica occidentală, armonizările realizate aceștia aducând elemente ce se apropie de muzica savantă a sec. XVII-XVIII. Cu toate acestea, Liszt, care a vizitat Principatele Române în 1846-1847, ascultând lăutarii români, a afirmat că acompaniamentul realizat de ei se reduce la o pedală continuă pe tonică, fapt contrazis, însă, de melodiile „aranjate” de

compozitori precum A. Wachmann și Al. Berdescu, al căror stil de acompaniament se apropie ca formă de cel cunoscut astăzi.

În studiile ce s-au făcut asupra manuscriselor, precum și a culegerilor, s-a remarcat o diferență între felul de acompaniament al tarafurilor din Transilvania și Banat pe de o parte, și a celor din Oltenia, Muntenia și Moldova pe de altă parte. La primii, acordurile sunt placate, iar la cei din urmă sunt arpeggiate.

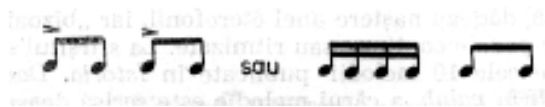
Polifonia și armonia tarafurilor din Transilvania și Banat

În cele 2 zone menționate există mici diferențe:

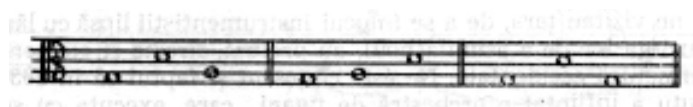
Maramureș: Formația frecvent întâlnită a fost până spre 1950 alcătuită din zongoră și ceteră. Acordajul chitarei la început era pe corzile RE-LA, pentru ca ulterior să apară și alte acordaje.



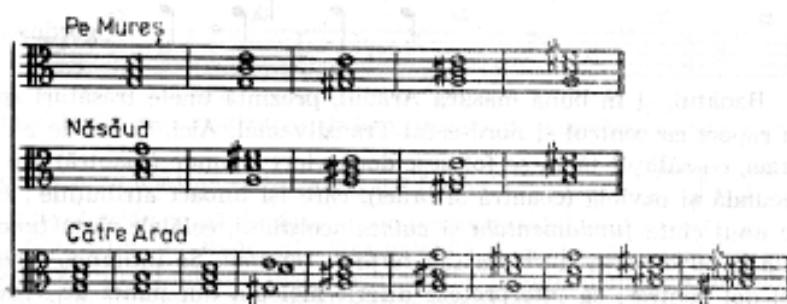
Strunele zongorei ținută vertical nu erau călcate cu degetele, ceea ce făcea ca acompaniamentul să fie o pedală dublă sau triplă ritmată, pe următoarele formule ritmice:



Estul Transilvaniei: Formațiile cele mai des întâlnite sunt alcătuite din ceteră (vioară), braci (violă) și gordună (bas), principalul instrument de acompaniament fiind braciul (contra) acordat astfel:



Acordurile executate poartă denumirea de *hang*, *ton* și *acord*; acordurile majore sunt denumite *dur* sau *întreg*, iar cele minore – *mol*; în cazul utilizării acordului de septimă (jumătate), se adaugă denumirea fundamentalei în care se rezolvă (ex. jumătate de c este acordul major cu septimă construit pe SOL, treapta a V-a a lui DO Major, pe care se rezolvă); acordurile în stare directă sunt *tonul jos întreg*, cele în răsturnarea I *tonul jumătate jos*, cele în răsturnarea a II-a *tonul sus întreg*.



Gorduna ce are acordajul SOL₁, RE₂, SOL₂ (în sistem italian) completează acordurile în răsturnări, dublând fundamentalele.

Cu toată armonia incontestabilă, funcția acompaniamentului este mai mult ritmică.

În centrul Transilvaniei formula ritmică folosită este:



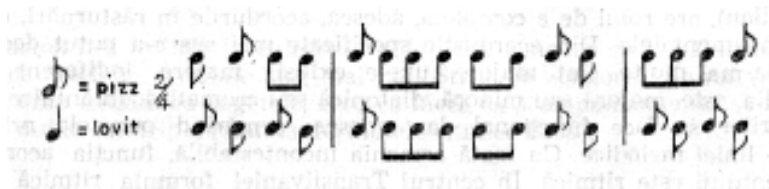
În practica muzicală a Năsăudului au fost identificate următoarele formule ritmice:



Zona Banatului și a Aradului:

Trăsăturile specifice acestei zone sunt legate de tipul de combinație instrumentală ce cuprinde două viori cu rol de braci sau vioară și violă ce-și împart atribuțiile astfel: în timp ce unul dintre instrumente cântă *fundamentală* și *cvinta* acordului, celălalt cântă *fundamentală* și *terța*, *terța* și *cvinta* sau *terța* și *septima*. În anumite circumstanțe se întâmplă ca cei doi contrași să interpreteze diferit melodia din punct de vedere armonic, dând astfel naștere unor disonanțe inevitabile. În asemenea cazuri melodia este

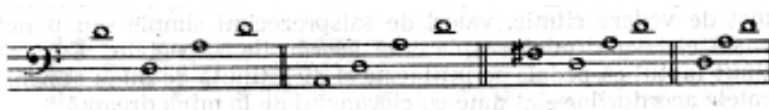
dublată creându-se contramelodii. Gorduna (basul) realizează un suport ritmic prin lovirea concomitentă a corzilor SOL și LA.



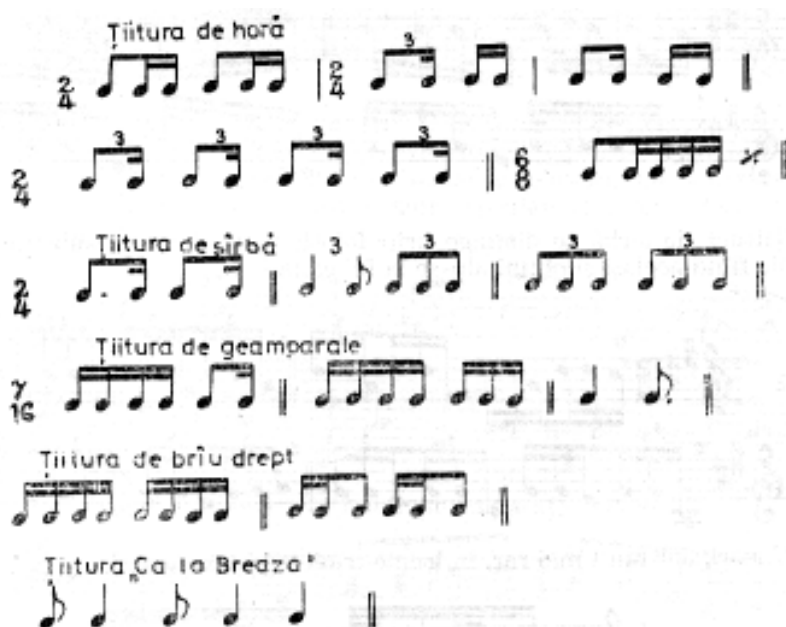
Polifonia și armonia lăutarilor folosită în Muntenia, Oltenia și Moldova

Formațiile de acompaniament întâlnite în aceste zone folosesc chitara, țambalul și cobza, înlocuite în ultimul timp de acordeon. Specifică tarafurilor oltenesti rămâne chitara, celelalte instrumente fiind folosite și în Muntenia sau în Moldova. Acordajul chitarei este realizat în RE major.

Funcția acompaniamentului este aceea ritmică în cazul Munteniei și al Moldovei. Pedalele rezultate din acordaj se bazează pe acorduri complete sau incomplete, folosind formula de 4 optimi accentuate pe prima și a treia, iar schema acordajului este următoarea:



În Muntenia instrumentele de acompaniament sunt cobza, țambalul și acordeonul, instrumente ce realizează formule ritmico-armonice denumite *țituri*, care diferă după categoriile de dansuri (hore, sârbe, etc.) și după maniera de realizare a formei arhitectonice (fixă sau liberă). Țiturile cele mai frecvente folosite de cobză utilizează mereu acordajul RE, LA, RE, SOL. Din punct de vedere ritmic există țituri „de horă”, „de sârbă”, „de geamparale”, „de brâu pe șapte”, „de ca la Breaza”. Pentru cântece se folosește țitura de horă sau sârbă, după mișcarea piesei, iar pentru doine și balade este folosită o formulă liberă ce creează doar un fundal sonor deasupra căruia interpretul are posibilitatea de a improviza după voie.



Țambalul în practica lăutarilor folosește 2 tipuri de Țiituri, și anume: *ciocanul* și *secunda*. Diferența dintre acestea două constă atât în folosirea valorilor diferite (*ciocanul* folosește valori de șaisprezecimi, iar *secunda* valori de optimi), cât și a unor maniere diferite de interpretare a unor acorduri.



Țiiturile de tip *ciocan* se împart în: „de horă” (folosește valori simple și punctate de șaisprezecimi peste care acordurile sunt arpegiate; de asemenea există o pedală ținută de mâna stângă), „de sîrbă” (utilizează trioletele, substratul armonic fiind același, obținându-se la fel ca și la horă) și „goana” sau „Țiitura mărunță” (folosită la doină, baladă și cântece molto rubato; în

acest caz se renunță la acordurile arpeggiate, folosindu-se pasaje melodice mai scurte ce umplu intervalele dintre notele cu trepte de pasaj sau cromatisme.



În cazul geamparalelor, a brâului și Ca la Breaza, Țiiturile au o ritmică specifică ce folosește optimile, acordurile fiind arpeggiate.



Acordeonul poate acompania în maniera cobzei și a țambalului sau armonic, folosind acorduri de 3 și 4 sunete.

Basul, indiferent că este contrabas sau violoncel, intonează de obicei tonica și dominantă. Din punct de vedere armonic, aceste formule sunt construite pe acorduri majore, minore, mărite, micșorate, de septimă de dominantă mică sau chiar micșorată. Schema ar fi următoarea: I-IV-V-I; treapta a IV-a poate fi înlocuită cu treapta a II-a, care urmează adesea treptei a V-a (relația V-IV-I nerecunoscută de armonia clasică și imposibilă în cazul muzicii lăutărești). În melodiile bazate pe paralelismul major-minor, treptele VII și III capătă o importanță sporită, ceea ce dovedește că lăutarii

țin cont la acompaniament de structura modală a piesei. Sunt urmărite doar în linii mari inflexiunile mari ale melodiei, fapt care duce la apariția numeroaselor disonanțe. Aceste disonanțe nu sunt pregătite, nici rezolvate.

Toba adaugă pedala ritmată.

Cercetările efectuate asupra materialelor culese demonstrează că armonia și polifonia evoluează atât în mediul țăranesc, cât și în cel lăutăresc.

Notă

- Exemplele muzicale au fost extrase din lucrările:

Comișel, Emilia, „Folclor muzical”, EDP, București, 1967

Oprea, Gheorghe / Agapie, Larisa, „Folclor muzical românesc”, EDP, București, 1983

- Ilustrațiile pentru capitolul de organologie au fost preluate din:

Bărbuceanu, Valeriu, „Dicționar de instrumente muzicale”, Ed. UCMR, București

Ghid succint de analiză

Transcrierea materialului sonor

Atunci când pornim să facem o analiză pe textul muzical tradițional, trebuie să ținem seama de faptul că toate **transcrierile melodiilor vocale** sunt făcute pe baza notării relative a materialului sonor, des uzitată de către etnomuzicologii noștri (Carp, Paula, „*Notarea relativă...*”, în *Revista de Folclor*, V, 1960, nr. 1-2). Acest lucru presupune ca finalele melodiilor să fie notate SOL (la Brăiloiu, așa cum am văzut în curs, acesta este baza picnoului pentatonicului în starea I). După ce am stabilit acest lucru urmează transcrierea propriu-zisă a materialului sonor (este un dicteu melodic mai mult sau mai puțin complicat, ținând seama de raporturile sonore existente), având, de asemenea, în vedere lipsa măsurii, pentru că, așa cum am învățat la cap. *Ritmica*, melodiile vocale țin ritmul după cel al prozodiei, grupările ritmice ținând cont de tiparul metric existent și de picioarele metrice formate.

Transcrierile melodiilor instrumentale se fac pe ton real, rezultând moduri și/sau tonalități, fiind încadrate metric în măsuri.

Analiza și interpretarea transcrierilor se va face în conformitate cu *Ghidul de analiză* prezentat la p. 22. Acesta are patru tronsoane de analiză, în conformitate cu cele patru elemente de limbaj muzical și versificație (ca în cazul melodiilor vocale cu text), după cum urmează: 1. versificația; 2. ritmica; 3. sistemele sonore (melodica); 4. forma arhitectonică. În cadrul fiecărui tronson există elementele importante care sunt puse în evidență, dându-ne posibilitatea unei analize amănunțite a materialului sonor.

În cazul melodiilor instrumentale se va elimina tronsonul de versificație. Dacă totuși transcrierea este a unui joc cu strigături, acestea vor fi analizate și din punctul de vedere al versificației.

Înainte de cele patru tronsoane importante găsim în același ghid citat genul, caracterul și conținutul temei literare, elemente care plasează cântecul respectiv între genurile lirice (colind, cântec propriu-zis, doină), epice (baladă), vocale sau instrumentale, ocazionale (colind, paparudă, scaloian, drăgaică, cunună, cântecul miresei, al ginerelui, cântecul de înmormântare, versul, bocetul, etc.) sau neocasionale (doină, baladă, cântec propriu-zis, jocuri, cu excepția celor rituale).

În ceea ce privește interpretarea datelor obținute, trebuie să avem grijă la încadrarea corectă a melodiei respective din punctul de vedere al *genului* și *conținutului*, la *versificație* sesizând toate elementele componente, la ritmică printr-o corectă încadrare în sistemul ritmic și o cât mai fidelă formulă ritmică, la sistemele melodice care se stabilesc și, nu în

ultimul rând, la forma arhitectonică, ținând cont de rândurile și strofele melodice (în cazul melodiilor vocale) sau celulele, motivele, frazele și perioadele muzicale (în cazul melodiilor instrumentale).

Scara muzicală se stabilește, în cazul melodiilor vocale, pornind de la cel mai înalt sunet și coborându-se până la cel mai grav, stabilindu-se, dacă este cazul, o scară oligocordică sau una cu mai mult de 4 sunete, având în vedere, după caz, cei doi pieni, dacă sunt emancipați (dacă apar de mai multe ori pe timp tare sau silabă accentuată). După ce a fost stabilită scara muzicală, se barează sunetul final, care se va nota cu cifra 1, apoi și celelalte în sens ascendent până se ajunge la numărul de trepte al melodiei, stabilindu-se și denumirea scării astfel rezultate. Dacă sub vox finalis există subton, atunci acesta va fi notat cu VII, deosebit față de 7, situat deasupra lui vox finalis.

În cazul în care melodia este pe o scară pentatonic starea 4 cu cadențare pe MI, atunci vox finalis apare pe acest sunet, iar RE ca subton. În cazul melodiilor instrumentale, acestea au suferit de-a lungul timpului influențe din partea lăutarilor care le-au cântat, tendința fiind aceea de a le încadra în sistem ritmic distributiv, iar din punct de vedere melodic în tonalități și/sau moduri la care se va face și raportarea în analiză.

Pentru o mai bună înțelegere a sistemului de analiză vom exemplifica cu o melodie vocală.

J = 82

1 A

Ppl

Co = lo pe din suz die sa = tu, Dom = nul, Dom = nul, Doam = nie

An

Ppl var. cad.

Co = lo pe din suz die sa, — Dom = nul, Dom = nul, Doam = ne

Var. str. II

1

ma = re

A.I.E.F. fg. 7173 c

COLINDĂ

Culegător: C. Brăiloiu

Informator: Lucreția Moldovan, 33 ani

Originea: Agrișul de Sus — Bistrița-Năsăud

Locul culegerii: București

Data înregistrării: 23. XII. 1938

Transcriere muzicală: Elisabeta Moldoveanu, 1967

Colo pe din suz die satu,
 Domnul, Domnul, Doamnie!
 Mare vrajbă s-a-ntâmpat:
 Trei pălmi la Iuda i-o dat¹,
 Trii zâlie nu s-o sculat.
 Cân a fost a triia zî,
 Prins-o Iud-a să trezî
 Și Ilia d-a fuji:
 — Destide-n, Dómnie, pórtă,
 Că mă d-ajunje Iuda!
 Până pórtă i-o deștis,
 Iuda die talpă l-o prins;
 Asta, lume, să să știe
 Că-i din talpa lui Ilie².

¹ „Să védi de nu i-o dat Ilie! Io știu șine i-o dat!”

² „Zișea batrânii că pișioru nostu-naintie die aste era drept, talpa, ca masa. Și die când l-o prins di talpă Iuda pe Ilie, di l-a prinz di su' pișor, di-atunșia zâși că ne e pișoru scobit așa la talpă. Că atât-o prins, atât-o rupt.”

FISA DE ANALIZA

Genul		COLIND		
Caracterul temei literare		LIRICO-RELIGIOS		
Continutul		COLIND RELIGIOS		
VERSIFICATIA	POETICA	Asocierea versurilor	MONORIMA	
		Pseudostrofe		
		Elemente stilistice	EPITETE, COMP., METAFORE	
	METRICA	Tiparul metric - forme	OCTOSILABIC, AMBELE FORME	
		Fractionari de versuri	-	
		Silabe de completare-proc.	u	
		Apocope - felul lor	CAN' (POSTERIOARA)	
		Anacrize	-	
		Interjecții melodice	-	
		Inlocuiri de versuri	-	
		Refrane - tip si specie	PROPRIU-BIS REGULAT (6=2+2+2)	
MELODICA	Scara si interpretarea ei	 TETRACORD MAJOR CU PIENI		
	Tipul cadentei finale	tr. 1		
	Ambitus	1-4		
	Intervalica	1, 2, 3, 5, 6		
	Punct culminant-locul lui	DO#		
	Caracterul melodiei dupa gradul de ornamentare	MEDIU ORNAMENTATA		
	Profilul melodic	CREDELAT		
RITMICA	Sistem(e) ritmic(e)	GIUSTO - SILABIC		
	Schema ritmica			
	Formula ritmice caracteristice	PIRIC, DIPIRIC, SPORDEU, ANAPEST		
FORMA	Categoria formei	FIXA, MONOPARTITA		
	Numarul randurilor melodice	4		
	Sistemul de cadentare	C.F. = tr. 4; C.i. = tr. 4		
	Schema si tipul formei	A R ₁ A _v R ₁ v _c		

Bibliografie obligatorie

- Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, p. 5-180 (curs)
- Alexandru, Tiberiu, *Folcloristică, Organologie, Muzicologie, Studii*, București, Editura Muzicală, vol. II-1980, p. 10-21, 118-129
- Bârlea, Ovidiu, *Principiile cercetării folclorice*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, tom 11, nr. 3/1966
- Brăiloiu, Constantin, *Opere*, București, Ed. Muzicală, 1967 (vol. I), 1979 (vol. IV – p. 55-68)
- Oprea, Gheorghe, *Folclor muzical românesc*, București, Ed. Fundației România de Măine, 2001

Bibliografie suplimentară

- Alexandru, Tiberiu, *Folcloristică, Organologie, Muzicologie, Studii*, București, Editura Muzicală, vol. II-1980, p. 10-21, 118-129
- Breazul, George, *Pagini din istoria muzicii românești*, V, București, Editura Muzicală, 1981
- Alexandru, Tiberiu, *Folcloristică, Organologie, Muzicologie, Studii*, București, Editura Muzicală, vol. II-1980, p. 10-21, 118-129
- Georgescu, Lucilia, *Constantin Brăiloiu, întemeietor și conducător al „Arhivei de Folklore a Societății Compozitorilor Români”*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, nr. 6/1968
- Kahane, Mariana, *Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cântecul popular românesc*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, nr. 2/1966
- Kahane, Mariana, *Baza prepentatonică a melodiei din Oltenia subcarpatică*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, tom 9, nr. 4-5/1964
- Kahane, Mariana, *De la sistem sonor la formă arhitectonică*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, tom 21, nr. 1/1979
- Moldoveanu, Elisabeta, *Considerații asupra cercetării interdisciplinare a folclorului muzical*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, tom 39, nr. 1-2/1994
- Sulișteanu, Ghizela, *Metoda experimentală în etnomuzicologie*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, tom 14, nr. 5/1969
- Sulișteanu, Ghizela, *Principiile și legile folclorului în etnomuzicologie*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, tom 34, nr. 5/1989
- Sulișteanu, Ghizela, *Criterii psihologice în definirea unui sistem de clasificare a muzicii populare. Despre procesele de transpoziție și de substituție*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, tom 24, nr. 2/1979
- Sulișteanu, Ghizela, *Despre cercetările inter și intradisciplinare în etnomuzicologie*, în „*Revista de Etnografie și Folclor*”, tom 37, nr. 1/1992