

ACADEMIA DE MUZICĂ
"GHEORGHE DIMA" – CLUJ
D.I.D.

ILEANA SZENIK

**FOLCLOR
MUZICAL**

MODUL DE STUDIU III

PENTRU STUDII UNIVERSITARE
PRIN ÎNVĂȚĂMÂNT LA DISTANȚĂ

CUPRINS

INTRODUCERE	5
UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – GENURILE NEOCAZIONALE.....	7
Lecția 1	9
BALADA.....	9
1. Delimitarea genului	9
2. Condițiile istorico-sociale ale apariției și cristalizării genului de baladă	11
3. Istoricitatea baladelor	12
Lecția 2.....	13
4. Clasificarea tematică a baladei	13
5. Conținutul de idei al baladelor.....	15
6. Structura compozițională și trăsăturile stilistice ale textului literar	15
Lecția 3	19
7. Balada ca gen literar-muzical	19
Lecția 4.....	30
Genurile liricii neocasionale	30
Lecția 5	32
A. DOINA.....	32
1. Definiție, origine, răspândire	32
Lecția 6.....	34
2. Trăsăturile muzicale generale ale doinei	34
Lecția 7.....	36
3. Tipuri melodice de doină.....	36
Doina instrumentală.....	36
Lecția 8.....	36
Doinele vocale	36
Lecția 9.....	41
B. CÂNTECUL PROPRIU-ZIS	41
Stilul vechi.....	41
Lecția 10.....	44
Stilul modern	44
Lecția 11	45
Muzica de joc.....	45

A. Cântecul vocal de joc.....	45
Lecția 12.....	47
Categoriile metrice distinctive.....	47
Lecția 13.....	49
B. Jocurile și melodiile instrumentale de joc.....	49
1. Jocurile.....	49
Lecția 14.....	52
2. Melodiile instrumentale de joc.....	52
BIBLIOGRAFIA GENERALĂ.....	62

INTRODUCERE

Cursul de folclor muzical are menirea să ofere studenților – într-o formă sistematizată – informațiile necesare pentru cunoașterea muzicii tradiționale românești. Studenții se vor întâlni aici cu un domeniu științific aparte, studiind un fenomen artistic cu legități proprii și creații care utilizează un limbaj muzical specific.

Conținutul cursului este conceput în două părți.

Prima parte (preconizată pentru semestrele I-II, cu câte 14 lecții) conține cunoștințe generale, precum: ramura științifică și trăsăturile specifice ale folclorului, ca fenomen artistic (capitolul I), urmând *morfologia cântecului popular*, adică trăsăturile structurale ale componentelor muzicale (capitolele II-V) și *organologia* (capitolul VI).

Partea a doua (preconizată pentru semestrele III-IV, cu câte 14 lecții), intitulată *Genuri și repertorii* (capitolele VII-IX) tratează creațiile folclorice din unghiul rolului în viața muzicală tradițională. Descriind atât ambianța în care se încadrează creațiile, cât și conținutul de idei al textelor, tratarea se interferează cu aspecte etnografice și literare deopotrivă. Accentul cade totuși pe caracterizarea muzicală a fiecărui gen în parte și aplică cunoștințele asimilate în partea întâia a cursului, astfel se creează unitatea de conținut și continuitate între cele două părți.

Culegerea de cântece populare constituie parte organică a cursului. În ea se află 164 de melodii selectate după criterii științifice, în ceea ce privește sursa de cea mai certă autenticitate, nu mai puțin criterii estetice, cât privește realizarea artistică. Cele două criterii se îmbină cu criteriul didactic, acoperind cu exemple melodice corespunzătoare fiecare aspect teoretic tratat.

Asimilarea cunoștințelor este de neconceput fără parcurgerea și învățarea exemplelor muzicale. În acest scop la anumite puncte ale dezbaterii teoretice sunt înșirate exemplele potrivite din *Culegere*; la fel, la sfârșitul capitolelor și la sfârșitul celor mai importante puncte se află un adaos cu titlul de *Aplicare*, unde se specifică demersul prin care studentul poate aprofunda cele învățate, fie prin exerciții de intonare, fie prin analize recomandate. Memorizarea melodiilor este înlesnită și prin materiale auditive pe CD-uri. Tot acestea servesc ca modele pentru însușirea stilului autentic de interpretare.

UNITATEA DE ÎNVĂȚARE NR. 1 – GENURILE NEOCAZIONALE

CUPRINS:

Obiectivele unității de învățare.....	8
Lecția 1	9
BALADA.....	9
1. Delimitarea genului	9
2. Condițiile istorico-sociale ale apariției și cristalizării genului de baladă	11
3. Istoricitatea baladelor	12
Lecția 2	13
4. Clasificarea tematică a baladei	13
5. Conținutul de idei al baladelor.....	15
6. Structura compozițională și trăsăturile stilistice ale textului literar	15
Lecția 3	19
7. Balada ca gen literar-muzical	19
Lecția 4.....	30
Genurile liricii neocasionale	30
Lecția 5	32
A. DOINA.....	32
1. Definiție, origine, răspândire	32
Lecția 6.....	34
2. Trăsăturile muzicale generale ale doinei	34
Lecția 7	36
3. Tipuri melodice de doină.....	36
Doina instrumentală.....	36
Lecția 8.....	36
Doinele vocale	36
Lecția 9	41
B. CÂNTECUL PROPRIU-ZIS	41
Stilul vechi.....	41

Lecția 10.....	44
Stilul modern	44
Lecția 11	45
Muzica de joc.....	45
A. Cântecul vocal de joc.....	45
Lecția 12.....	47
Categorii metrice distinctive.....	47
Lecția 13	49
B. Jocurile și melodiile instrumentale de joc	49
1. Jocurile.....	49
Lecția 14.....	52
2. Melodiile instrumentale de joc	52
Rezumatul unității de învățare	56
Răspunsuri și comentarii la testele de autoevaluare	58
Lucrare de verificare nr. 1	60
Bibliografie minimală.....	61

OBIECTIVELE UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE:

În urma studierii unității de învățare 9, *Genurile neocasionale*, veți dobândi competențe legate de:

- Balada;
- Doina;
- Cântecul propriu-zis;
- Cântecul de joc.

Lecția 1

BALADA

1. Delimitarea genului

Cântecul narativ este genul literar-muzical versificat cel mai reprezentativ pentru un anumit stadiu de dezvoltare al epicii populare românești. Pentru determinarea întregului patrimoniu al cântecului narativ, după V.Alecsandri, în circulația științifică a fost acceptat termenul de baladă. În locurile unde se păstrează viu în tradiție, poporul folosește termenii de *cântec bătrânesc*, *voinicesc*, *haiducesc*, subliniind vechimea și conținutul lui prin excelență eroic. Cântecele voinicești-eroice în totalitatea lor alcătuiesc eposul eroic românesc, care în ansamblul lui are un caracter poetic, fărâmițat, neatingând suflul marilor epepe de lungă întindere, cu acțiunea concentrată în jurul unor eroi și fapte centrale. Tradiția populară mai menține și cântece epice inspirate din viața păstorească, din tematica basmelor și legendelor, despre isprăvile haiducilor și hoțomanilor, precum și despre întâmplări și fapte mai puțin obișnuite din viața familială și cotidiană.

Comparând cântecul bătrânesc cu basmul sau cu legenda, specii neversificate ale epicii populare, observăm o serie de afinități poetico-structurale și tematice. Trăsături comune cu balada au și unele genuri ocazionale, care conțin elemente epice: urări, mulțămite, cântece și urări de nuntă, cântece funebre și agrare; textele colindelor propriu-zise sunt de asemeni - în marea lor majoritate - epice. Dintre toate genurile cu caracter epic, balada are legături mai strânse cu basmul, cu legenda și colindul. Diferențele, precum și trăsăturile comune apar pe planul: a) formei, b) tematicii și c) funcției îndeplinite în practica folclorică.

a) Basmul și legenda sunt povestiri în proză, balada este versificată și în cadrul execuției indisolubil legată de melodie; aceste trăsături sunt comune cu ale colindelor.

b) În ce privește înrudirea tematică, observăm că imaginația populară, pe lângă că preia eroi fabuloși din basme (balauri, zmei, zâne), mai creează și altele în cântecele bătrânești (Fata sălbatică, Arapul buzat, ș.a.); personifică după tipicul basmului unele forțe ale naturii (Soarele, Luna, Vântul, Gerul). Biruința prin viclesug, prin obiecte miraculoase sau cu ajutorul animalelor înzestrate cu puteri miraculoase, zugerăvirea hiperbolică a însușirilor și faptelor eroului pozitiv, iar caricatural-hiperbolică a celui negativ, sunt elemente comune atât basmului, cât și baladei. Exceptând temele fantastice

preluate din basme, genul cel mai apropiat baladei este legenda; se presupune că întâmplările memorabile au circulat o vreme sub forma unor legende, până când au fost înveșmântate cu forma narațiunii versificate. În balade mai perpetuează și câteva teme cu substrat mitologic (jertfa zidirii, motivul omului zburător - Icaros).

Colindul se aseamănă cu balada pe baza caracterului fundamental narativ. Datorită acestei afinități este posibil, ca o serie de teme epice și motive să pătrundă din colind în baladă și invers (exemple elocvente sunt: Miorița și Meșterul Manole, care circulă atât în versiune de colind cât și de baladă; referitor la această problemă a se vedea și cele arătate în capitolul: Folclorul obiceiurilor de peste an, punctul B.1.2.a2).

Cu toate afinitățile arătate, balada depășește sfera tematică a genurilor înșirate, cuprinzând o scară mult mai largă pe linia tematicii istorico-sociale, prezentând grupe tematice absente atât din basme sau legende, cât și din colinde (haiducești, despre curtea feudală, familiale și jurnale-orale).

Sub aspect tematic balada nu este complet izolată nici de creațiile lirice. În unele balade în decursul transformării continue s-au infiltrat elemente lirice, în primul rând în baladele ale căror tematică prezintă momente favorabile elementului liric (temele familiale și unele cântece haiducești); datorită acestor elemente lirice, există texte, care pot fi denumite cântece epico-lirice.

c) Diferența esențială dintre colindă și baladă se relevă în funcția lor pe care o îndeplinesc în tradiție. Colindul este un gen ocazional, un cântec de grup cu funcție ritual-ceremonială, cu caracter de urare și felicitare; motivul epic este numai un pretext pentru zugrăvirea metaforică a calităților sau a situației celui colindat. Balada în schimb, este "cântecul epic curent, de toate zilele" (Amzulescu, 1964.33), cântecul narativ propriu-zis, neocazional, în interpretare individuală.

Pe planul afinităților funcționale o strânsă legătură este între baladă și basm-legendă, în indisolubilă legătură cu conținutul lor de idei. Ele conțin evidente tendințe etico-moralizatoare; din tematica și sensul ideatic al subiectului rezultă în mod direct rolul social-educativ al acestor genuri. După cum formulează O. Bârlea (Bârlea 1983.II.66), baladele au o "valoare pilduitoare", un rost "de pomenire spre a servi de pildă".

Funcția baladei poate fi specificată prin efectul psihologic al experienței artistice, *catharsis*-ul: o intensă trăire colectivă, ce atrage o masă de ascultători către aceleași năzuințe și care însoțește în mod evident sentimentul provocat de soarta personajelor.

Din comparațiile de mai sus se delimitează sfera baladei ca fiind:

- un gen neocazional, cu un puternic rol educativ;
- un gen narativ versificat; caracterul narativ impune audierea în public;

- un gen care îmbină în mod sincretic muzica și poezia, textul având rolul preponderent;
- un gen care în tradiția folclorică românească este legat prin mii de fire de afinitate și interferență cu alte genuri.

În formularea lui S.Drăgoi, balada populară românească este: "...cântecul popular povestitor dezvoltat în timpul său în forme muzicale și literare proprii, în care elementele fantastice dar și de viață istorică se oglindesc strâns îmbinate în imagini tipice larg-cuprinzătoare, constituind puternice și ample creațiuni anonime, realizate într-un stil grandios...(Drăgoi, 1955.8.).

2. Condițiile istorico-sociale ale apariției și cristalizării genului de baladă

Legătura și întrepătrunderea cu basmul, cu legenda și cu colindul ar putea sugera afirmația - având în vedere originea lor străveche - că ele au constituit izvorul dezvoltării cântecului bătrânesc. Este însă mult mai verosimil că sursa întrepătrunderilor și legăturii acestor genuri atât de înrudite prin natura lor povestitoare este conviețuirea îndelungată în practica maselor populare. "Au putut exista din cele mai vechi timpuri la români unele cântece cu caracter povestitor, cântece arhaice cu conținut fantasticomitolologic, izvorând din poetizarea unor vechi mituri și credințe, dezvoltându-se paralel și alimentându-se din aceeași substanță eroico-poetică ca și basmul, colindul și cântecele rituale de nuntă și de înmormântare." (Amzulescu, 1964.38.). Colindele voinicești și vânătoarești, precum și Miorița sunt mărturii grăitoare a existenței cântecului povestitor încă din perioade îndepărtate. Condițiile istorico-sociale ale poporului român au determinat dezvoltarea cântecului narativ în direcția cristalizării și structurării genului poetico-muzical al baladei. La formarea ei ca gen literar-muzical a contribuit ca factor extern important contactul intens dintre popoarele sud-slave și poporul român, având la bază strânsele legături prefeudale la nivelul maselor populare, vecinătatea imediată, bilingvismul dunărean și mai cu seamă lupta comună împotriva cotropitorilor turci, începând din veacul al XIV.-lea. Legăturile dintre români și popoarele sud-slave se intensifică în veacurile următoare. Un punct de legătură a fost și conclucrarea guzlarilor sârbi și a lăutarilor români la slăvirea vitejilor vestiți. Astfel, trăsătura comună dintre balada românească și eposul sud-dunărean nu se datorează unei transplantări mecanice, ci este un proces de cristalizare și definitivare pe baza străvechiului cântec povestitor și a modelului balcanic; nu este străin nici de influența epicii medievale apusene (teme de circulație europeană se găsesc mai ales între baladele familiale). În

procesul de definitivare ca gen, cântecul bătrânesc românesc își formează propriile sale trăsături, atingând o deplină înflorire în veacul al XVI.-lea și perpetuând până în sec. al XIX.-lea.

Interpretarea justă a condițiilor istorico-sociale generatoare ale genului dă răspuns în mod implicit și asupra originii sale cert populare. Susținătorii teoriei referitor la originea aristocratică a baladei (N.Iorga, Chițimia) neglijează tematica fantastică, una dintre mărturiile străvechei existențe a cântecului epic și a originii populare, și consideră că balada s-a născut către veacul al XIV-lea în cadrul curții feudale, sub influența guzlarilor. Este adevărat că, unele balade, de și în stil autentic popular, dovedesc prin tematica lor că au fost create de cântăreți de curte domnească și boierească (cântece despre întâmplări și fapte petrecute în lumea domnilor, pomenind de rivalități, uneltiri, drame familiale din mediul curtean). Cu timpul, acestea au luat calea circulației și în mediul popular, în măsura în care tendința inițială nu a contrazis năzuințelor poporului, și au fost prelucrate prin tradiție (de ex. Radu Calomfirescu). Dar e firesc și cert că lăutarii, care au cântat atât la masa boierilor, cât și în mediul popular, s-au folosit de multe ori în fața stăpânilor lor de repertoriul autentic popular, cum, fără îndoială, și doinele și cântecele poporului au răsunat și la mesele boierești.

Urmele schimburilor efectuate între repertoriile diferitelor clase sociale nu au însă greutatea de a arunca îndoială asupra originii populare a celor mai frumoase și numeroase balade. Polonezul M.Strykowski în anul 1574 dă o mărturie de necontestat asupra vechimii și originii populare a baladei sud-dunărene, bineînțeles și asupra celei românești: "Acest glorios și antic obicei se păstrează până astăzi în Grecia, în Asia, în Tracia, în Muntenia, în Transilvania, în Moldova, în Ungaria și în alte țări, precum mă încredințai eu însumi și auzii de ajuns cu propriile mele urechi în toate adunările acelor popoare, (.....) căci poporul de jos se desfătează peste măsură ascultând marile vitejii ale principilor și voinicilor." (apud Amzulescu, 1964.41.).

3. Istoricitatea baladelor

Oglindirea trecutului istoric al poporului este o caracteristică inseparabilă a cântecului bătrânesc. Istoricitatea a fost una din problemele cel mai mult discutate de literați, ivindu-se pe parcurs interpretări contradictorii. Caracterul istoric al baladei este un fapt incontestabil; totuși cere o justă înțelegere, pentru a ne feri de extremitățile interpretării vulgarizatoare.

Considerații de mare valoare teoretică în privința istoricității găsim la scriitorii progresiști ai generației de la 1848. Convinși despre caracterul popular și conținutul

esențial democratic al baladelor, ei le-au considerat a fi oglindiri ale experienței istorice a maselor, ale luptei pentru dreptate socială. Concepția lor depășește mult poziția luată cu un veac înainte de Constantin Cantacuzino, care privește cu nedumerire numeroasele nepotriviri concrete între vechile cronici și cântecele bătrânești. Afirmând istoricitatea, N. Bălcescu caută în creațiile epice nu atât date și fapte precise, ci mai cu seamă fapte generale, întruchiparea ideilor și sentimentelor acelor veacuri. A. Russo subliniază tocmai specificul care diferențiază oglindirea realității istorice în cronice de oglindirea artistică, dând dovadă de o înțelegere adâncă a conținutului istoric al baladei.

Exagerând istoricitatea baladelor, V. Alecsandri a căutat în tradiția poetică epică confirmarea atestărilor scrise ale istoriei. Izvorul îndreptărilor sale efectuate asupra baladelor, pe lângă considerente estetice, a fost tocmai tendința de a pune cu orice preț de acord cântecele bătrânești cu cronicile.

N. Iorga îl critică și îl depășește pe V. Alecsandri. Apropiindu-se mai mult de adevăr, el spune că poporul face din toate suferințele o singură amintire și din toți eroii anumite tipuri de oameni.

Ca și arta și literatura în general, cântecul bătrânesc nu expune istoria, ci reprezintă faptele și lucrurile din realitate ca rezultate ale unui proces de asimilare și de discernământ. "...istoria populară' e alcătuită din categorii de tipuri și nu din personalități clar delimitate, operația de reducere fiind impusă în primul rând de necesități apercceptive.(.....) Detaliile de epocă și loc nu puteau să mai fie percepute pe măsură ce se deosebeau de cele cotidiene, cedând locul celor oferite de clișeele poetice cu valabilitate mai largă, mai șlefuite și ca atare cu putere de evocare mult superioară amănuntului cu semnificație neînțeleasă. Totuși, această 'istorie' șablonardă, fundamentată pe piloni mitizați, nu înceta de a fi o istorie, întrucât ea îndeplinea cu succes menirea de a cimentea comuniunea cu trecutul eroic, din nevoia de a-l invoca mereu ca sprijin și pildă." (Bârlea, 1983.II.67.)

Lecția 2

4. Clasificarea tematică a baladei

Repertoriul baladelor însumează aproximativ 330 de tipuri, dintre care 250 alcătuiesc zestrea clasică, cu răspândire mai largă și forme artistice mai înalte.

Clasificarea baladelor se face pe baza conținutului tematic, ținând însă seama și de structură - prin care se deosebesc formele de tipul epicului pur de acelea care marchează trecerea treptată spre cântec - precum și de frecvența și greutatea fiecăreia.

În literatura de specialitate se cunosc mai multe clasificări; una dintre cele mai recente (efectuată de A. Amzulescu, 1964.94-100.) grupează baladele în următoarele categorii:

I. *Fantastice*: balade în care preponderează elementul fabulos și miraculos, structurate după tipicul basmului și legendei. Multe dintre acestea sunt adevărate basme sau legende versificate și cântate. (De ex.: Soarele și luna, Cicoarea, Corbul și vântul, Trei fete surori, Iovan Iorgovan, Șarpele, Sâla Sâmodiva, Mizil Crai, Fata de frânc, etc.) Deși baladele fantastice reprezintă stratul cel mai vechi în general, multe dintre ele au putut fi create după modelul celor vechi în timpuri mai apropiate.

II. *Vitejești*: Balade din perioada eroică a eposului românesc, izvorâte din lupta cu cotropitorii și exploatații, sau care relatează aspecte ale altor relații cu cotropitorii (de ex. răpirea fetei dunărene de către turci). Nu lipsește din ele elementul fabulos și miraculos, dar veridicitatea devine treptat precumpănitoare. Datele baladelor relativ mai noi pot fi întrevăzute, eroul principal fiind o figură certă, atestată (Iancu Jianu, Ion ăl Mare, Radu Anghel).

Ciclurile acestei categorii sunt:

1. cotropitorii (turci, tătari): Novăcești, Doicin, Tanislav, Kira Kiralina, Ilincuța Șandrului, Tătarii și robii, ș.a.
2. haiducii: Corbea, Toma Alimoș, Miu haiducul, Iancu Jianu, Radu Anghel, Pinteza Viteazul, ș.a.
3. hoțomanii: Codreanu și mocanul, Stan din Bărăgan, Hoții și popa, ș.a.

(Alăturarea ciclului hoțomanilor la cele haiducești se motivează prin faptul că în multe din ele se găsesc întrepătrunderi motivice, din care cauză uneori e greu de delimitat, ce aparține haiduciei și unde începe "hoțomanul".)

III. *Păstorești*: Miorița, Ciobanul, sora și zmeii, Costea și Fulga, Ciobanul care și-a pierdut oile, Ciobanul care și-a băut turma, ș.a.

IV. *Despre curtea feudală* : Meșterul Manole, Radu Calomfirescu, ș.a.

V. *Familiale*; ciclurile:

1. îndrăgostiții: Brumărelul, Cucul și turturica, Vălean, Blestemul mândrei, Boala fetei, Logodnicii nefericiți, ș.a.
2. Soții: Ghiță Cătănuță, Nevasta vândută, Nevasta fugită, ș.a.
3. Părinții și copiii: Soacra rea, Tudor Dobrogean, ș.a.
4. Frații: Fata fugită, Sora otrăvând fratele, ș.a.

V. *Jurnale-orale*: În această categorie intră temele cele mai recente, care povestesc întâmplări locale cu oarecare interes, neșlefuite încă pe calea circulației (accident de tractor, cântecul emigrării, ș.a.).

Intr-o altă categorisire (cf. Bârlea, 1983.II.71.) baladele sunt incluse în

următoarele grupe: I. fantastice, II. eroice (=vitejești), III. nuvelistice (= păstorești, despre curtea feudală, familiale), IV. Jurnale orale.

5. Conținutul de idei al baladelor

Balada oglindește concepțiile poporului despre natură și societate, atitudinea morală în relațiile familiale, lupta împotriva forțelor necunoscute ale naturii, sentimentele și lupta maselor împotriva cotropitorilor și exploatatorilor și năzuințele de veacuri spre o viață mai bună.

Ideea fundamentală a celor mai reprezentative cântece bătrânești este preamărirea eroismului. Prin descrierea luptei balada proslăvește curajul eroic, biciuește trădarea și lașitatea și inspiră încrederea în biruința finală.

În baladele fantastice ideea luptei eroice se îmbină cu reflectarea raportului dualistic al omului față de natură. Omul luptă contra necunoscutului din natură - forțele oarbe fiind personificate ca figuri fantastice; în același timp, elementele cucerite sunt tovarășii lui în luptă - în realizarea poetică reprezentate de vietăți înzestrate cu puteri miraculoase.

Concepția poporului asupra relațiilor sociale este zugrăvită mai cu seamă în baladele vitejești (lupta contra cotropitorilor, împotrivirea față de despotismul feudal). Conflictul social se manifestă cu maximă acuitate în baladele haiducești.

6. Structura compozițională și trăsăturile stilistice ale textului literar

Narațiunea se desfășoară după logica acțiunii și a conflictului epic, care poate fi redat într-un model numit "*model actanțial*" sau "*model funcțional*". Modelul este alcătuit pe baza funcțiilor personajelor, constituind elementele fixe, părțile componente fundamentale, indiferent, de cine și în ce mod sunt îndeplinite aceste funcții. Modelul este o generalizare abstractă, care încorporează nenumărate posibilități de realizare concretă, în funcție de categoria tematică și de tema concretă, după cum și în funcție de dezvoltarea mai concentrată sau mai amplă a narațiunii. Punctele principale ale modelului sunt:

- *situația inițială* (antecedentele încordării dramatice, localizarea, introducerea în scenă a personajelor);
- *prejudicierea* (cotropire, răpire, ș.a.), respectiv *impasul* lăuntric (psihic: ură, gelozie,

invidie) sau exterior (amenințare, provocare);

- *confruntarea* (lupta adversarilor, victoria sau înfrângerea), respectiv *probe* (încercări dramatice, persecuție, omor);

- *remedierea* (pedepsirea dușmanului, eliberarea eroului, împlinirea dorinței, răzbunarea) sau *non-remedierea* (sinucidere, blestem, resemnare, supunere).

Între punctele principale ale modelului se încadrează una sau mai multe momente auxiliare, care în mod indirect influențează desfășurarea dramatică (de ex.: plecarea, reîntoarcerea uneia dintre personaje; *medierea*: intervenția personajelor mijlocitoare în slujba sau contra eroului; personajele mijlocitoare în baladele fantastice și vitejești - dar și în alte teme de mare vechime - deseori sunt ființe înzestrate cu puteri miraculoase (cum este calul năzdrăvan din baladele voinicești, mioara prevestind omorul în Miorița).

Procedeele compoziționale și stilistice constituie mijloacele prin care modelul actanțial prinde viață; prin aplicarea acestora balada nu rămâne la nivelul unei simple înșirări a acțiunii, ci devine o adevărată operă de artă, cu personaje bine caracterizate și cu o desfășurare a acțiunii care trezește și ține în încordare continuă atenția ascultătorilor. Cunoașterea și folosirea creatoare a lor îl ajută pe interpret în recrearea improvizată a textelor; unele au și un rol mnemotehnic (de ex. monorimele, diversele repetări și reluări). O parte dintre procedee - în timp ce servesc pentru zăgrăvirea mai veridică a personajelor și situațiilor - au implicație directă asupra dimensiunii textului, amplificându-l (de ex. procedeele repetitive, comentarii, formule exterioare); ele apar în mod abundent în execuția lăutărească, rezultând acele vădite diferențe de întindere, ce există între versiunile baladelor circulând în diferite zone (asupra diferențelor zonale vom mai reveni și sub alte aspecte).

Înșirarea de mai jos cuprinde numai cele mai frecvente procedee, fără a epuiza marea lor varietate.

- Procedee stilistice pentru redarea unui colorit specific: aliterații, onomatopee, arhaisme, colorit dialectal.

- Frecvența monorimei; rimarea versurilor este ușurată prin folosirea verbelor la imperfect, la perfectul simplu, a substantivelor la genitiv, dativ, a construcțiilor diminutivale; de ex.

In ușa grajdului că sta,	Tocma-n fundul grajdului
O țigare că fuma,	Zări ochii Albului,
Ochii-n cap se lumina.	Albului, codalbului,
Când ochi negri și-aronca	<i>Știi, ca para focului,</i>
	Luceaf rul cerului. (Novac)

Câți în luncă brebenei,
Și la Costea mielușei,
Doamne, drăguții de ei!
(Costea)

(Asupra funcției structurale a versurilor scrise cu litere cursive vom reveni.)

- Frecvența rimelor interioare; de ex.

Când se-ntinde
mi-l cuprinde,
Se zgârcește,
mi-l topește. (Costea)

-Pentru caracterizarea personajelor, a faptelor și situațiilor sunt folosite mai multe procedee:

- exagerarea conștientă descriptivă sau narativă, subliniind conținutul eroic: *hiperbola*; de ex.:

Paloș din teacă-mi scotea,	De pământ că mi-l trântea,
Pe mișchiu că mi-l trăgea,	Trei ceasuri că piuia,
Ca laptele mi-l făcea.	De oțalit ce-mi era.

(Șarpele)

- zugrăvirea caricatural-hiperbolică a eroului negativ; de ex.:

Crez, dup-un mârzac bătrân	În spate mi-e cocoșat
Cu două fire-n mustață	Și-n piept mi-este găvănat,
Și cu trei fire d-în barbă;	Parcă-i dracu-mpielit.

(Radu Calomfirescu)

- enumerarea cumulată de epitete; de ex.

Kiră, Kiralină,	Voinicei frumoși,
Frumușică zână,	Înalți și pietroși.
Rumenă, călină,	Groși la vână,
Floare din grădină.	Buni de mână;

(Kira Kiralina)

	Lați la ceafă,
	Buni la leafă.

(Dăscal-Păscal)

- Atenția auditorului este atrasă foarte mult prin folosirea următoarelor procedee:

- dialoguri; de ex.

- Bună ziua, popo Ioane!
- Mulțumescu-ți, căpitane!
- Ia nu mai zi-mi căpitane,
Zi-mi de-a dreptul: Răducane!

(Radu Anghel)

- interogații retorice urmate de răspuns; de ex.

Unde Dălea să uita?	Buciumii de ce-mi d-avea?
La buciumii rotiei.	Capete de fete mari.

(Sâla Sâmodiva)

- O mare varietate de procedee repetitive apar cu intenția vădită de a reliefa împrejurarea dată, contribuind la realizarea avântului epic, la încărcarea textului cu valențe sugestive, în același timp fiind și elemente de amplificare pe plan constructiv:

- repetiția rezultând un șir de anafore (repetarea pronumelui interogativ, a conjugățiilor, ș.a.); de ex.

Cine mi-a văzut,	Nici un bine n-am făcut,
Cine-a cunoscut?	Nici poduri, la noroi, tari,
	Nici puțuri la drumuri mari.

(Șarpele)

Trei zile că-mi sta:
Trei zile de vară,

Trei de primăvar.

(Iovan Iorgovan)

- repetiția paralelistică sinonimică; de ex.

Numai luna și o stea
Știe de patima mea;

Numai luna și trei stele
Știe de faptele mele.

(Radu Anghel)

- repetiția paralelistică enumerativă; de ex.

Fir și cu mătase,
Lui Soare cămașe;

Fir și ibrisin
Lui Soare zăbun.

(Soarele și Luna)

- repetiția enumerativă în opoziție; de ex.

Să nu mă-ngroape
În dosul stâniei,
Unde zacu câinii,

Ci să mă-ngroape
În strunga oilor,
În țarcul mieilor.....

(Miorița)

- repetarea cu sens negativ a întrebării în răspuns; de ex.

- în dialog:

- Măi voinice, ascultă-ncoa,
Frate-meu de nu mai vine,
Ori în puț că s-a-necat,
Sau cineva l-a mâncat?

Nici în puț nu s-a-necat,
Nimenea nu l-a mâncat.
El peste desagi a dat.

(Scorpiu)

- Ce e, surioara mea?
Ori ai dat de vreo belea,
Ori Vodă te-o fi gonit,
Ori haine-i fi ponosit,
Ori vremea ți-a venit
Ție de căsătorit,
La mine d-ai mâncat?

- Frățioare, Miule,
Miule, haiducule,
Nici Vodă nu m-a gonit,
Nici haine n-am ponosit,
Nici vremea nu mi-a venit
Mie de căsătorit,
Dar la tine-am mâncat...

(Mihu, haiducul)

- sau cu caracter descriptiv, urmând unei întrebări retorice; de ex.

Ce s-aude, ce s-aude?
Pân' la mine ce pătrunde?
O-i sunet de clopoșele,
Ori îi glas de turturele?

Nici e glas de turturele,
Nici sunet de clopoșele,
Ci îi mândru voinicel...
(Stoinicel viteazul)

- Anumite elemente ale textului funcționează ca jaloane de natura elementelor tipice; acestea sunt adevărate formule cizelate la maximum, cu putere expresivă în a plasticiza situații sau figuri. Ele sunt reluate - cu mici adaptări la contextul dat - de mai multe ori (versuri călătorești),

- fie în aceeași baladă, de ex. în zugrăvirea fazelor luptei:

- Haide, bre, rupe frânghia,
Ca să-ți arăți bărbăția,
Să-ți cunoaștem vitejia!
Bâcul, mare, de vedea,
Cu zâmbire răspundea,
Num-o dată se smâcea...

- L-ai prinde și-ncăleca,
Ca să-ți arăți bărbăția,
Să-ți cunoaștem vitejia.
Bâcul, mare, de vedea,
Cu zâmbire răspundea,
După cal că-mi alerga...

(Bâcul haiducul)

- fie în cazuri similare în diferite balade, de ex. versurile caracterizând puterile

miraculoase ale mioarei din Miorița, reapar în balada Costea, zugrăvind grija pentru turmă

Când simța de vreme rea, Trăgea oile-n perdea;	Când simța de vreme bună, Trăgea oile-n păsună.
	(Miorița)

- Versurile cu caracter comentator conferă narațiunii o notă subiectivă, reliefând participarea afectivă a interpretului și atrăgând în acest sens și auditoriul; comentariile au și rolul de a încheia și delimita segmentele tematice (în exemplele prealabile astfel de versuri au fost evidențiate cu litere cursive); alte exemple:

Că la vârf mi-e plumbuit Cu cinj litre de argint. Car' n-am văzut de cân' sânt,	Pe Ilinca mi-o vedea, Ca soarele răsărea, Așea frumoasă mi-erea!
(Șarpele)	(Ilincuța Șandrului)

În execuția lăutărească, în fața unui public numeros, nararea propriu-zisă este precedată și/sau urmată de obicei de *formule tipice*, fără a avea legătură de conținut cu o baladă anume;

- cu rol introductiv (prolog), cu scopul de a atrage atenția ascultătorilor; de ex.:

Foaie verde mărăcine, Ascultați, boieri, la mine, Să vă cânt d-o istorie Din mica copilărie.	'Cetați cu băutura, Mai ușurel cu vorba, Și-ascultați la mine-ncoa, Unde eu voi cuvânta...
---	---

- cu rol de încheiere (epilog), după ce acțiunea propriu-zisă se încheie, se cântă versuri pline de haz, cu aluzii discrete la generozitatea ascultătorilor sau o autoironizare a cântăreților inșiși; de ex.:

Mai ziceți, boieri, amin, Căci fu cântecul deplin, Să vă fac altul mai bun...	Mai dați cu-ale ploști de vin, Și mai dați cu băutura, Să-și ude lăutarul gura,...
---	--

Lecția 3

7. Balada ca gen literar-muzical

7.1. Caracterizare generală

Unitar pe tot teritoriul țării în privința categoriilor tematice, în modelul structural de bază și în elementele stilistice de fond ale textului literar, repertoriul de baladă prezintă diferențieri sub aspectul formal (dimensiunile textului literar), al frecvenței de circulație a anumitor teme, după cum și în privința categoriilor melodice care le vehiculează. Aceste diferențieri se suprapun în linii mari cu zonele de circulație, după cum și cu mediul, împrejurarea și modalitatea execuției.

a) *Zonele sudice* (Moldova de sud, Dobrogea, Muntenia, Oltenia și Banatul de

sud) sunt considerate zonele de circulație ale baladei în forma clasică sub aspectul funcțional, stilistic și formal. Față de alte zone se remarcă marea frecvență și varietate a temelor din categoria celor vitejești. Baladele se desfășoară în forme ample (unele ajungând până la întinderea de 200-300 versuri), narațiunea fiind dezvoltată cu elemente descriptive cu lux de amănunt. Stilul muzical reprezentativ este "recitativul epic": o melodică improvizată, în formă liberă (va fi descris mai detaliat în cele ce urmează). Modul de execuție al baladei prezintă diferențieri în funcție de împrejurarea în care se desfășoară.

- În cazul execuției în fața unui public numeros întrunit la un prilej festiv (masa mare a nunții, nedei, târguri) interpreții sunt, de obicei, lăutari cu calități interpretative de înaltă măiestrie. În stilul lor interpretativ folosesc o seamă de procedee adecvate pentru a crea efecte speciale și contact afectiv cu publicul. Execuției vocale i se atașează în mod obligatoriu acompaniamentul instrumental. Pe lângă melodiile de recitativ epic, repertoriul lăutăresc include și melodii strofice interpretate în aceeași manieră, dar fără improvizării sau reducând improvizarea la amplificări neînsemnate din punct de vedere al formei muzicale. În zona Banatului de sud textele de baladă sunt vehiculate mai ales de melodii strofice.

- Interpreții țărani rareori cântă baladele în fața unui public numeros, ci mai mult într-un mediu mai intim. Baladele fac parte și din repertoriul femeilor (mai ales cele nuvelistice și jurnale-orale). Se cântă fără acompaniament instrumental; doar uneori secvențele vocale sunt încadrate între fragmente cântate din fluier sau din cimpoi. Interpretarea țărănească are mai mare frecvență în zonele subcarpatice, în raport invers proporțional cu rolul mai scăzut al lăutarilor în viața folclorică a acestor zone. Repertoriul melodic al interpreților țărani include și melodii de recitativ epic, dar au o frecvență sporită așa zisele "melodii de baladă țărănească" (cf. Ciobanu, 1969), adică melodii strofice cu caracter recitativ, în ritm parlando-rubato sau apropiat de giusto-silabic; sub aspectul formei muzicale unele tipuri reprezintă categorii de trecere între forma strofică și cea liberă.

Diferențele înșirate în legătură cu modul și împrejurarea execuției de către lăutari sau țărani sunt de fapt numai de ordin formal. Lăutarul deservește preferințele publicului, deci repertoriul său - când execută în mediul țărănesc - este adaptat la gustul publicului, respectiv este format din piese care circulă și în repertoriul tradițional. Astfel se explică faptul că, o mare parte din melodiile de baladă - atât din categoria recitativului epic, cât și din cea a melodiilor de baladă țărănească - sunt comune repertoriului lăutăresc și țărănesc. Este foarte verosimilă presupunerea că profesionalizarea accentuată în interpretarea baladelor este un fenomen relativ recent (ca de altfel și în mai multe alte domenii ale vieții muzicale folclorice din zonele sudice).

În privința melodiilor de baladă, *zonele transilvănene direct învecinate cu cele subcarpatice* (Sibiu, Brașov) reprezintă zone de interferență: unele tipuri de melodii de baladă sunt identice cu cele de baladă țărănească din zonele subcarpatice, altele se înrudesc cu cele din alte zone ale Transilvaniei.

b) În zonele nordice (Moldova de nord, Transilvania, Banatul de nord) baladele au o configurație stilistică, formală și muzicală concordantă cu mediul și împrejurarea cântării. Ele se interpretează într-un mediu mai intim (șezători sau alte ocazii de convenire socială cu un cadru mai restrâns); se execută individual, dar și în grup, de către interpreți țărani, deseori femei. Textele având o lungime de 20-50 versuri, nu conțin detalii, narațiunea este concentrată la limita maximă; cu toate acestea, textele nu sunt mai sărace în procedee stilistice de înalt nivel artistic, le lipsesc însă procedeele repetitive cu rol de amplificare.

În Transilvania și în nordul Banatului o mare parte a temelor de baladă, în deosebi cele de mare vechime (de ex. Soarele și luna, Meșterul Manole, Miorița, Mă luai, Ilincuța Șandrului ș.a.) circulă și în repertoriul de colinde; cu toate acestea, din punct de vedere funcțional nu pot fi identificate cu colindele tipice, căci nu au funcție de felicitare și urare, ci primează funcția catarctică; se poate spune că îndeplinesc o funcție bivalentă. Bivalența funcțională se reflectă și în categoriile melodice care le vehiculează: de o parte, melodii de baladă țărănească ce au afinități ritmice-melodice cu colindele (de ex. melodia de largă circulație a baladei-colind Mă luai, după cum și mai multe tipuri melodice circulând cu textul Mioriței), de altă parte melodii tipice de colind. O parte din temele familiale (mai ales cele de proveniență relativ mai recentă), temele de haiducie și temele jurnale-orale sunt vehiculate de melodii de cântec propriu-zis, respectiv în zonele unde este cunoscută doina, și de melodii de doină (Maramureș, Oaș, Năsăud, Moldova de nord).

c) La modul general privind - adică indiferent de zona de circulație, de împrejurările execuției sau de categoria melodică - tipurile melodice care vehiculează textele de baladă nu sunt legate de un anumit text, după cum nu sunt texte, care ar avea o singură melodie (situație care, de altfel, caracterizează toate genurile). Legătura dintre o anumită melodie și un anumit text se întâlnește doar pe plan local sau zonal, eventual poate apărea în cazul izolat al unor producții perimate din circulația tradițională sau - în caz contrar - al unor producții ce nu au intrat încă în circulația generală. Acest fapt are importanță deoarece au fost emise păreri după care, fiecare baladă ar fi avut odinioară o melodie proprie și situația din prezent ar denota un fenomen de destrămarea a genului.

7.2. Aspecte ale legăturii dintre text și muzică sub raport structural

a) *Structura versului* este cea tradițională: versuri tri- sau tetrapodice, cu formele pline sau catalectice; în timpul cântării cele din urmă sunt completate prin cunoscutele modalități.

Formulele melodico-ritmice se structurează pe măsura versului, dar în recitativul epic sunt și cazuri în care două sau mai multe versuri sunt cuprinse într-o singură unitate muzicală (a se vedea extinderea celor două formule din ex.7).

Aspectele de concordanță-neconcordanță dintre structura versului și cea ritmico-melodică a rândurilor denotă o permanentă tendință spre echilibru între primatul versului sau al elementelor muzicale. Cazurile de vădită adaptare a elementului muzical sunt frecvente în stilul improvizatoric al recitativului epic, fără a avea caracter obligatoriu. În realizarea concordanțelor primează accentul metric și nu cel al cuvântului (bineînțeles că, cea mai perfectă concordanță se realizează atunci, când în vers este deja dat acordul dintre accentul metric și cel al cuvintelor); adaptarea în concordanță nu afectează de obicei toate accentele metrice. Cazurile de neconcordanță reliefează autonomia relativă a componentului muzical; elementele muzicale pot să rămână neutre, lăsând să se evidențieze structura versului (de ex. într-un recitativ pe o singură înălțime sau cu celule ritmice pirice); alteori primează în mod vădit structura muzicală (mai ales în formulele melodice de o cantabilitate mai accentuată sau în cazul unor prelungiri excesive de durată în rubato).

În variațiile formulilor cu caracter recitativ (inclusiv cazurile în care acestea fac parte din melodii strofice) se pot urmări modalitățile de adaptare a structurii ritmico-melodice la structura metrică a versului. Pe lângă celulele ritmice pirice, o frecvență mare au cele trohaice, adică, în care accentul metric se proiectează ca și accent de durată. Pe plan melodic evidențierea accentului metric se realizează cel mai adesea prin: sunet de schimb superior pe timp accentuat, anticiparea sunetului de pe timpul accentuat, schimbarea înălțimii pornind de pe sunetul accentuat (ș.a.). Evidențierea timpului accentuat cu mijloace ritmice și melodice se produce fie separat, fie concomitent, în suprapunere sincretică. (Se vor analiza rândurile melodice din exemplul 1. sub aspectele arătate; evidențierile ritmico-melodice sunt însemnate cu cruce.)

Ex.1.

Pe l-a-pus de soa-re Pe-un pi-cior de pla-i Mân-dre și cor-nu-te
Cu lâ-na plă-vi-ța Ori ești bol-nă-vio-ră

Ca ai oi mai mul-te Mul-te și cor-nu-te La-ie, la-ie, la-ie Mai cheamă si-un câine

b) Gruparea versurilor - ca și la celelalte genuri - este determinată de conținut, adică versurile nu se grupează în strofe, ci în segmente tematice de întindere variabilă, corespunzând episoadelor și motivelor tematice; în cadrul acestora se pot distinge grupări de versuri rimate formând o unitate sintactică.

În cântarea improvizată întinderea strofei muzicale elastice se adaptează la lungimea segmentului tematic (poate acoperi un motiv, dar și un epizod tematic întreg). Modalitățile de adaptare ale melodiei pe plan arhitectonic sunt:

- repetări și reluări de formule melodice;
- amplificări interioare ale strofei (=după cezura interioară reluarea unui grup de formule);
- amplificări exterioare (=reluarea unui grup de formule din încheierea strofei; acest grup de formule poate fi repetat de mai multe ori, în funcție de extensiunea textului literar (de ex. adaptându-se la structura motivelor enumerative). Din aceste aspecte rezultă că, în formele libere, sub aspectul raportului dintre text și muzică primează textul.

c) Repetarea versurilor în timpul cântării, în cazul în care textul baladei este atașat de o melodie de recitativ epic cu formă liberă, are o mică frecvență și se aplică cu scopul unor sublinieri, în concordanță cu segmentarea tematică și cea muzicală. Încheierea muzicală, adică intonarea formulei finale, subliniază și în sine segmentarea textului literar, dar se obține un efect sporit prin repetarea ultimului vers (ex. 9a). (Observație: A nu se confunda repetarea versurilor în timpul cântării cu procedeele repetitive din structura compozițională a textului!)

Când textul de baladă se atașează la melodii strofice, repetarea versurilor în timpul cântării - mai ales la interpreții țărani - este un procedeu des aplicat, întocmai ca și la alte genuri. Se subînțelege că melodia strofică dispune doar de o minimă capacitate de adaptare la întinderea variabilă a segmentelor tematice. O strofă muzicală va cuprinde doar câte-o unitate sintactică a segmentului tematic (de obicei două sau trei versuri rimate) care - dacă e necesar - vor acoperi dimensiunea strofei muzicale prin repetări de vers. În melodiile strofice, sub aspectul raportului dintre text și muzică primează deci structura muzicală. (A se vedea Cul. nr. 18, 61.)

O seamă de melodii de baladă țărănească din zona sudică reprezintă o categorie intermediară între forma strofică și cea liberă. Deși sunt structurate după principiul strofic, prin repetări de rânduri și/sau de segmente melodice strofa se diluează. Prin această minimă elasticitate melodia dispune de capacitatea de a se adapta mai bine la lungimea segmentelor tematice. (A se vedea melodiile Cul. nr. 77, 99.)

7.3. Recitativul epic

Balada, ca gen literar-muzical, în forma sa cea mai reprezentativă se cântă pe melodia recitativului epic, în care mijloacele de expresie muzicală concordă cu cele literare, datorită caracterului eminent epic-povestitor al acestei melodici.

a) Execuția cu acompaniament instrumental

Caracterul declamator al baladei cere să fie cântată în fața unui public, cu toate că ea nu este un gen legat de un anumit prilej. În general se execută numai la cerere, deci se presupune prezența unui public cunoscător al repertoriului. Preferința pentru anumite balade diferă după vârstă și categorie socială. (Despre împrejurările interpretării s-a vorbit mai sus.)

Cei mai buni interpreți ai baladei sunt lăutarii profesioniști. Ei se acompaniază, în general, cu instrumente de coarde; numărul și componența formațiilor este variabil (un singur instrument: vioară, cobză sau țambal; formații de: vioară, cobză sau țambal; două viori, contrabas, chitară; formație lăutărească completă).

Executantul baladei trebuie să fie înzestrat cu un talent deosebit, pentru a putea atrage și ține mereu trează atenția publicului în decursul producției lui, baladele având o întindere mare. Cântărețul trebuie să cunoască la perfecție procedeele stilistice literare și muzicale, pentru a le folosi în mod adecvat în cadrul improvizației. Trebuie să aibă talentul de a interpreta cu mijloace dramatice: mimică, gesturi, declamație și - nu în ultimul rând - să aibă o memorie excepțională (unii lăutari cunosc 30-40 de balade de întinderea a sute de versuri).

Interpretarea baladei începe cu o *introducere instrumentală*. Uneori începe cu un preludiu (numit *taxâm*), după care urmează introducerea intonată pe motive din melodia baladei.

Începe apoi nararea, folosind elementele stilistice literare și muzicale în mod variat, improvizatoric. Din când în când, după cerințele episodice ale acțiunii, cântarea vocală este întreruptă de interludii instrumentale, care au rolul să sublinieze anumite pasaje dramatice ale textului; ele au în același timp și un rost mnemotehnic pentru cântăreț, o clipă de rememorare.

După încheierea narațiunii urmează, de obicei, din nou o parte instrumentală cu mișcare vie.

În acompaniamentul instrumental lăutarii au creat în decursul timpului formule ritmico-armonice de acompaniament, numite "țituri", care derivă din caracterul modal și din factura ritmică a melodiei. Procedeele mai obișnuite sunt:

- țîitură simplă, pedală situată pe tr. 1.;
- țîitură ritmico-armonică;
- combinarea țîiturii cu procedee heterofonice și polifonice rudimentare;
- utilizarea acordurilor lungi pe diferite trepte, în formațiunile de instrumente de coarde cu arcuș (mai ales în Banat).

b) Trăsăturile structurale ale recitativului epic

Mijloacele de expresie specifice stilistico-structurale, făcând parte în totalitatea lor din stilul recitativului epic, sunt determinate de bogăția dramatică a conținutului cântecului narativ și de funcția pe care o îndeplinește acest gen în viața colectivității.

Noțiunea de *recitativ epic* a fost folosită de prima dată de C. Brăiloiu; descrierea lui amănunțită aparține lui E. Comișel (Comișel, 1954, 1962). În linii generale, recitativul epic poate fi caracterizat în felul următor:

- forma liberă, foarte elastică, conformându-se episoadelor dramatice ale textului literar și interpretării improvizatorice;
- melodică silabică, cu caracter recitativ, foarte variabilă, păstrând totuși cadrul intonațional tradițional al stilului;
- ritmul parlando, în care varietatea ritmică în cea mai mare măsură derivă din cerințele metrice și ritmice ale textului, dar este determinată și de rolul formulelor ritmice în realizarea formei muzicale (a se vedea și cele arătate pe marginea exemplului 1).

Elementele intonaționale de bază sunt: *recitativul recto-tono*, *recitativul melodic* și *recitativul parlato* (băsmît).

Recitativul recto-tono constă în intonarea pe o singură înălțime a unuia sau mai multor versuri; uneori este precedat sau urmat de un desen descendent sau ascendent, eventual se introduce în alternanță și o altă treaptă (ex. 2.).

Ex.2.

a) b) c)

Când oi zî - ce vi - o - rea Cu fra - te - său Bă - lă - ban Mai chea - mă ș - un căi - ne

Recitativul melodic se desfășoară pe mai multe trepte alăturate, într-un ambitus redus; deseori este construit din celule repetate sau înlănțuite succesiv (ex.3.).

Ex.3.

a) b)

Ori oi bea, ori nu țî - oi bea, măi ! De că - te - o pa - ra vîn bând - î

Se includ în această categorie și desenele melodice cu mersul descendent prin trepte alăturate, cu un ambitus mai mare (septimă, octavă), desfășurate pe întinderea unuia sau a mai multor versuri (ex.4.).

Ex.4.

Coaptă-n-tre Săn-tă Mă-ri-e In-tre fur-că ș-in tre puț Za-ce-un ti-ne-rel voi-nic

Frazale mai cantabile sunt îmbogățite cu ornamente, ritmul lor tinde spre o rubatizare excesivă.

Recitativul parlat înseamnă intonarea unuia sau a mai multor versuri (uneori pasagii întregi) foarte aproape de intonația vorbirii; este folosit în momentele culminante ale acțiunii dramatice, aducând o varietate sonoră și de timbru și o încordare a atenției auditoriului. După parlat, interpretul reia pe plan melodic firul povestirii (ex. 5).

Ex.5.

Cer-na-i ră-s-pun-dea: Io-va-ne, Io-va-ne.

Forma arhitectonică poartă amprenta execuției improvizate. Folosirea liberă a elementelor nu înseamnă o structură anarhică, ci existența unor tipare intonaționale (formule) care apar în nenumărate variante și care se înlănțuiesc în mod variat, păstrând însă anumite regularități, adică încadrându-se în anumite modele arhitectonice. Formulele au profil diferențiat în funcție de poziția topică în care sunt folosite în cadrul modelului arhitectonic, îndeplinind anumite *funcții structurale*. Ele se grupează în trei categorii: inițiale, mediane și finale.

Formula inițială (i) are o expresivitate pregnantă. Utilizează mai mult porțiunea acută a materialului sonor; are uneori o cantabilitate accentuată, un desen melodic de suflu mai larg. De multe ori este delimitată de o cezură (sunet cu durată lungă sau/și pauză). Poate să se desfășoare și pe două versuri, caz în care porțiunea a doua a melodiei poate avea și ea o individualitate de profil și va deveni complementara formulei inițiale (*ic*) (ex. 6.).

Ex.6.

Stă-pă-ne, stă-pă-ne, Pe-un pi-cior de plai, Pe-o gu-ră de rai
Lun-ca Mă-gu-re-li-lor-i, A-sup-ra Scă-e-ni-lor.

Formulele mediane (m) sunt cele mai variate ca profil și supuse la cele mai multe transformări. Toate cele trei forme de recitativ pot fi folosite în formulele

mediane; ele se desfășoară pe treptele medii ale modului (ex. 7.).

Ex.7.

La fa-gu cu frunza dea-să, Jos mi-e umbru-li - ța dea-să. Mări se vor-biră Și să sfă-tu-i-ră,

Formula finală (f) apare de obicei bine conturată, plastică, îndeplinind rolul de a ajunge la o stare de destindere. Este un recitativ pe tr.1. sau un mers descendent urmat de recitativ pe tr.1. Partea de încheiere a melodiei poate să se extindă pe mai multe versuri. În acest caz formula finală propriu zisă este precedată de o formulă ce se reîntoarce în registrul mediu cu un salt sau un mers ascendent (cvartă, cvintă), ori chiar în registrul acut (salt de octavă), amânând pe moment stabilirea definitivă (formulă suspensivă: *s*). Suspendarea încheierii se poate realiza și printr-o vocaliză bogată și pauză (ex. 8-9.). Uneori intonarea formulei finale este preluată de instrumentul acompaniator (ex. 10.).

Ex.8.

Neg - ru Vo - dă tre - ce Spi - cul gră - u - lui

Ex.9.

Și lui Ra - du că nu - i pa - să, Și lui Ra - du că - nu - i pa - să.
Și mi - l vin - de - n tâng la gre - ci.

ex.10.

Un - de - a mai fost târ - la - o - da - tă.

În recitativul epic rândurile melodice se grupează în entități inegale ca mărime, care în interpretarea unui bun executant corespund cu segmentele tematice. Aceste entități muzicale au fost numite de C.Brăiloiu *strofe elastice*. Între o formulă inițială și una finală pot să se încadreze un număr nedefinit de rânduri melodice. În strofele elastice mai complexe (amplificate interior sau exterior) se mai folosesc formule cu funcții structurale auxiliare: la amplificarea interioară - când se reia primul segment delimitat de o cezură interioară aplicată unei formule mediane - formula inițială poate fi

înlocuită cu o nouă formulă (inițiala părții mediane: *im*); la amplificările exterioare, după încheierea strofei, reluarea formulelor poate fi precedată de o formulă cu funcție de punte final (*pf*).

(Strofele elastice în fragmentele de baladă din exemplul Cul. nr. 139. au următoarele modele arhitectonice:

1. (strofă simplă) $i+c / m_1 m_2 m_2 f$
2. (strofă amplificată interior) $i+c m_2 / im m_1 m_2 m_2 m_3 s s f$
3. (strofă amplificată exterior) $i+c / m_1 m_2 m_2 m_3 f / pf m_3 f / pf s < f$

Textul literar integral este acoperit de succesiunea mai multor strofe elastice. Strofele uneori se grupează în *cicluri*: o strofă integră este urmată de una sau mai multe *strofe subordonate*, din care lipsește formula inițială. Dacă există acompaniament instrumental, atunci interludiile se încadrează fie între strofele în parte, fie între ciclurile de strofe; interludiile readuc numai o parte din melodia vocală.

Ritmul parlando al recitativului epic în esență este liber, urmărind pulsațiile relativ egale ale textului literar. Desfășurarea ritmică se caracterizează prin cursivitate, cu mici întreruperi la sfârșitul versurilor (prelungire ușoară sau o mică pauză), care însă deseori lipsesc. Prelungirile mai excesive marchează doar segmentarea strofei (totdeauna la sfârșitul formulei finale, deseori după formula inițială, în interiorul strofei doar înaintea amplificării interioare). Parlandoul are și tendințe de cristalizare a unor celule ritmice; ele sunt formate din optime-pătrime (troheu), mai rar invers (iamb); celulele se grupează conform pulsațiilor metrice ale versului (aspectele de concordanță - neconcordanță dintre ritm și vers au fost amintite la pct.7.); dacă astfel de celule se succed cu mai mare frecvență și apar cu o oarecare regularitate, ritmul primește aspectul giusto silabicului, fără a se identifica cu acesta. Diferite alte formule de giusto pot să apară în urma întipăririi în melodia vocală a ritmului din acompaniamentul instrumental.

Trăsăturile modale ale melodiilor de recitativ epic sunt foarte variate: pentacord, hexacord, moduri cu substrat pentatonic, moduri diatonice (doric, eolic, frigic, mixolidic și moduri acustice). Sunt frecvente treptele mobile, trecerea de la diatonie la cromatică și invers, paralelismul major-minor între moduri acustice (acustic 1. și trecere în paralela la terța inferioară în istic sau locric). În repertoriul melodic al lăutarilor este foarte frecventă folosirea cromatismelor excesive. Varietatea trăsăturilor modale denotă faze evolutive ale melodicii, după cum și o strânsă sau mai îndepărtată legătură cu melodia tradițională populară.

8. Căile de transformare ale baladei

Pe plan stilistic elementele expresive sunt înlocuite cu unele noi, mai adecvate gustului transformat și care, din punct de vedere artistic dăunează unității perfecte a conținutului și a mijloacelor de expresie. Procesul afectează atât elementele stilistice ale textului literar, cât și elementele intonaționale ale recitativului epic, până la înlocuirea sa cu melodii străine de stilul epic (diverse melodii de cântec propriu-zis, chiar și melodii de dans).

Situarea pe plan secundar al elementului epic se observă în textele în care motivele lirice devin preponderente. În aceste cazuri observăm întrepătrunderea baladei cu genuri de caracter diferit (baladă-doină-cântec); o astfel de întrepătrundere s-a petrecut în mod vădit la doinele haiducești ce conțin elemente narrative.

Apariția fenomenelor care însoțesc procesul de transformare al baladei clasice a fost determinată de schimbarea condițiilor istorico-sociale ale poporului, care pe plan artistic s-a manifestat în transformarea gustului; concomitent cu aceasta în multe locuri genul baladei a fost înlăturat treptat în favoarea altor genuri mai preferate. Baladele cu tematica cea mai recentă, apărute în decursul etapei de transformare, nu mai posedă elementele stilistice cizelate ale baladelor clasice, alunecând spre sentimentalism; acestea sunt cântate exclusiv pe melodii de cântec propriu-zis, de multe ori pe melodii cu caracter de joc și pe melodii de romanță. La fel, acele texte haiducești, ale căror apariție este mai aproape în timp de zilele noastre, s-au asociat melodiilor de doină.

Procesul de transformare a început probabil încă în secolul trecut și continuă în mod accentuat în zilele noastre. Efectul lui s-a simțit în mod diferit și în măsură diferită de la regiune la regiune.

Aplicare

- a) Se vor analiza melodiile strofice cu text de baladă menționate în curs, diferențiind forma fixă și forma cu factură liberă (strofe amplificate): Cul. nr. 18, 61 și 77, 99.
- b) Se vor analiza strofele elastice în fragmentele de recitativ epic, Cul. nr. 139, identificând funcțiile structurale și modalitățile de amplificare pe baza modelului structural de mai sus.
- c) Vor fi audiate înregistrări de baladă pe bandă magnetică și se vor recunoaște după auz funcțiile structurale ale formulelor în diferitele secțiuni, precum și diferențele în structura și dimensiunea secțiunilor.

Lecția 4

Genurile liricii neocasionale

(Privire generală)

Lirica neocasională este un mod propriu de exprimare al conținutului de viață în care accentul cade pe mișcările sufletești ale insului, cuprinzând întreaga gamă de sentimente. Literații consideră că apariția liricii neocasionale este ulterioară creațiilor integrate unor obiceiuri străvechi, cu funcții ritual-ceremoniale. Ele reflectă lărgirea orizontului omului care începe să capete conștiința propriei personalități.

Sfera largă a liricii neocasionale este definită doar pe baza criteriului literar și funcțional; luând în considerare și criteriul muzical, se disting trei genuri: *doina*, *cântecul propriu-zis* și *cântecul de joc*. (Cântecul de joc îndeplinește toate trei criteriile prin care se definește un gen, dar având în vedere că, atât sub aspect muzical, cât și prin ambianța în care se execută, se întrepătrunde cu melodiile instrumentale de joc, cele două vor fi tratate împreună, cu titlul generic: Muzică de joc.)

a) Tematica textului literar nu permite o delimitare clară a genurilor amintite; totuși, temele de o anumită atmosferă sunt polarizate, în linii generale, în jurul genului muzical cu trăsăturile adecvate: textele de jale, de înstrăinare, de dragoste se asociază cu melodiile de doină și cântec, iar cele cu conținut șagalnic (glumă, satiră sau textele despre joc) sunt atașate melodiilor de joc.

Fiind legate de viața cotidiană, melodiile celor trei genuri sunt cântate de oricine și în orice moment de viață; cântecul de joc, datorită specificului său ritmic și metric, se execută și în timpul jocului, dar și în afara acestuia. Funcția celor trei genuri este pur estetică: alinarea suferinței sufletești, comunicarea sentimentelor sau delectarea sunt scopurile, respectiv efectele interpretării lor.

b) Răspândirea teritorială este inegală: față de cântecul propriu-zis și cântecul de joc, prezente în toate zonele, doina se regăsește doar în anumite zone. În literatura de specialitate, în legătură cu acest fapt, au fost emise două ipoteze. Una, mai general acceptată, presupune că doina a fost cunoscută odinioară pe întreg teritoriul, iar în zonele unde azi lipsește, a fost treptat înlăturată de ulterior apărutul cântec. Cealaltă ipoteză - formulată de Tr. Mârza (Mârza, 1968) - consideră că același conținut emoțional putea să se fi cizelat din vechi timpuri în forme diferențiate pe zone, în funcție de dezvoltarea istorică concretă; adică: fie în forma liberă, improvizată a doinei, fie în cea fixă a cântecului. Argumentul principal este existența unui limbaj muzical arhaic tocmai în zonele care afirmă cel mai pregnant caracteristicile cântecului (Bihor,

Hunedoara și Banatul muntos). În centrele de intensă circulație a doinei cântecele propriu-zise, de o parte sunt tributare doinei, de altă parte au o vădită factură relativ mai nouă (este cazul în deosebi în zonele extracarpatice). O situație particulară există în Oaș și Maramureș, unde - alături de doină - este preponderentă câte-o specie cu caracter de joc: în Oaș "țâpuritura", în Maramureș "hora" (Bartók o numește "horă nouă"), iar cântecele propriu-zise cu ritm rubato s-au infiltrat din alte zone și sunt cunoscute foarte sporadic.

c) Fiecare dintre genuri cunoaște o evoluție particulară, proces în care se formează straturi evolutive. Transformările intrinseci se petrec sub acțiunea factorului intern, variația. (Menționăm că aspecte de evoluție există în majoritatea genurilor; aici le acordăm atenție deosebită, căci în genurile în cauză ele se manifestă foarte pregnant.) Compararea modelelor melodice aparținând la diferite straturi evolutive dezvăluie câte-un filon al transformărilor treptate, ce urmăresc anumite tendințe (de ex. lărgirea ambitusului concomitent cu îmbogățirea materialului sonor și transformări modale în doină și în cântec; tendința de strofizare în doină și în cântecul de joc; stereotipizarea formulelor ritmice din parlando-rubato ducând spre un giusto specific al cântecelor de stil modern ș.a.).

În diversificarea repertoriului au rol și factorii externi: melodiile provenite din alte medii culturale (muzica lăutărească sau cea cultă/semicultă urbană sau asimilate prin contactul cu muzica folclorică a altor etnii). Întrând în circulație, acestea deseori sunt transformate după tipicul modelelor existente.

d) Specificul zonal în repertoriul liricii neocasionale se conturează din mai multe aspecte, tot atâtea posibile criterii de diferențiere; anume: prezența sau lipsa, respectiv preponderența uneia sau alteia dintre genurile muzicale (au fost amintite la pct. b); componența repertoriului fiecărui gen în parte, definită după situația straturilor evolutive: măsura în care au fost menținute tipurile arhaice sau sunt preponderente tipuri din straturi mai noi; aici aparține și prezența melodiilor împrumutate; în unele cazuri, la cele de mai sus se adaugă și un specific al căruia dintre aspectele structurale (mod, formă, ritm). Aspectele enunțate reies din tratarea mai detaliată a celor trei genuri

Lecția 5

A. DOINA

1. Definiție, origine, răspândire

1.1. Termenul de doină în limbajul comun se folosește într-un sens larg, pentru orice cântec cu ritm liber, tăragănat și cu caracter oarecum melancolic. În urma publicațiilor lui V. Alecsandri - care a definit cu acest termen o specie a liricii, cu referire numai la textul literar - a dobândit o mare popularitate în rândul intelectualilor; răspândindu-se mai ales prin școală, termenului i s-a atribuit sensul impropriu amintit.

Dimitrie Cantemir semnaleză termenul ca o invocare, un fel de refren, cu care moldovenii încep o cântare. Refrene formate din cuvântul *doina*, *daina* sunt întâlnite și azi în cântecele din Maramureș și Moldova. După părerea lui O. Bîrlea (Bârlea, 1983.II.169.) invocarea denumirii speciei în refren este un procedeu similar cu cel din refrenele colindelor (*Dai corinde*, ș.a.).

În literatura de specialitate muzicală, la inițiativa lui C. Brăiloiu, termenul de *doină* a fost acceptat cu un sens precis: el definește *în cadrul genurilor neocasionale cu text liric un gen muzical aparte, al cărui semn distinctiv este forma liberă, improvizată.*

În terminologia populară melodiile cântate în stil improvizatoric - adică doinele propriu-zise - poartă denumiri diferite: în Moldova se menține cea de *doină*, în Muntenia și Oltenia *cântec lung, de codru, de coastă, de ducă*, în Maramureș-Oaș *horie lungă*, în Năsăud *horie de jale*. Termenii populari caracterizează mai mult stilul muzical, decât textul literar.

Textul literar însuși pledează pentru justetea delimitării genului după caracteristici muzicale, căci tematica nu se deosebește în fond de cea a cântecului propriu-zis, așa încât diferențierea unui gen literar de doină este forțată. Este semnificativ în acest sens că cele mai noi clasificări de folclor literar în cadrul liricii populare nu mai disting o specie aparte de doină, adoptând concepția impusă de folcloristica muzicală (a se vedea O.Bîrlea, 1983, cap. Cîntecul propriu-zis).

Caracterul liric al textului literar constituie punctul de legătură între doină și cântec. Diferența esențială se relevă pe plan muzical, anume în primul rând în forma arhitectonică: melodia doinei, datorită execuției improvizate, poartă nenumărate posibilități de variere a formei, și în acest sens, ca stil muzical este foarte apropiat de recitativul epic; cântecul propriu-zis, în schimb, are formă strofică. Confuziile care

persistă în legătură cu doina și cântecul propriu-zis au la bază anumite afinități muzicale ale celor două genuri; în cântecul de stil vechi, ca și în doină, sunt prezente: formule melodice de recitativ (la o scară mai redusă ca în doină), ornamentația bogată și ritmul parlando-rubato; cel mai des este confundată execuția liberă care afectează forma (improvizația) cu execuția în ritm liber. Tipurile arhaice de doină deseori adoptă texte de leagăn. Mutația funcțională are la bază - pe lângă afinitatea conținutului emoțional - și o afinitate melodică-structurală (scări oligocordice, repetări motivice).

1.2. În problema originii doinei s-au emis mai multe ipoteze. B. Bartók - primul care a cercetat doina din Maramureș, definind semnul distinctiv esențial al ei (Bartók, 1923.X-XI.) - a susținut că acest stil ar avea origine sud-estică (perso-arabă); la popoarele vecine a consemnat-o numai la ucrainieni (cântece epice numite "dumy"). Cercetările ulterioare au descoperit că un stil asemănător doinei românești se întâlnește la mai multe popoare din nordul Europei, în Peninsula Balcanică și Iberică, în cercul cultural turco-perso-arab (Asia Mică, nordul Africii), în India, în Tibet și la popoarele mongole din Asia. Larga răspândire impune presupunerea că a apărut la popoare diferite în același stadiu de dezvoltare materială și spirituală, în tradiție fiind păstrată în măsură diferită.

Doina românească își are originea probabilă într-o epocă de intensă viață păstorească. Ea a constituit un gen caracteristic al repertoriului muzical încă în cea mai incipientă fază de formare a limbii și poporului român. Comparând-o cu alte genuri tradiționale, nu este însă mai veche ca și cântecele rituale (de înmormântare, colind, etc.). Cunoșcând mai multe faze de dezvoltare, azi este reprezentată în repertoriul tradițional prin mai multe straturi evolutive și mai multe tipuri zonale; pe parcursul timpului a suferit și unele influențe ale altor culturi (cum este cromatismul excesiv în melodica doinelor lăutărești).

Doina este încă un gen viu în Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova, Maramureș, Oaș și Năsăud; în restul Transilvaniei și în Banat este cunoscută doar doina instrumentală.

Unii cercetători susțin că doina a existat odinioară pe întreg teritoriul țării; nu este însă exclusă ipoteza că, în zonele în care lipsește doina vocală, lirica neocazională să-și fi găsit formularea din cele mai vechi timpuri numai în forma strofică reprezentată de un strat arhaic al cântecului propriu-zis.

Lecția 6

2. Trăsăturile muzicale generale ale doinei

2.1. Melodica doinei - în funcție de stadiul evolutiv - se desfășoară în moduri cu substrat tri-, tetra-, pentatonic, în penta-, hexacorduri (provenite din cele precedente prin încetățenirea pienilor) sau în moduri heptacordice - diatonice sau cromatice. Scara și ambitusul sunt deseori lărgite până la cvarta inferioară a fundamentalei (cvarta de sprijin). La scările cu substrat prepentatonic sau pentatonic, frecvența și rolul pienilor în întorsăturile melodice deseori creează un caracter schimbător în structura scării, respectiv în succesiunea relației de terță mică - secundă mare (*sol-mi-re* alternant cu *sol-fa-re*); poate avea loc în cadrul aceleiași melodii sau la variante apropiate; concomitent cu încetățenirea pienului poate să apară și mersul cromatic (secundă mărită între treptele 3-4.). Dintre modurile diatonice predomină hexa- sau heptacordul doric (în multe melodii cu evident substrat pentatonic, accidental, tr.4. este alterată suitor). Modul acustic caracterizează mai mult doinele instrumentale, fără să lipsească din cele vocale.

Cromatisme excesive, schimbarea caracterului modal și desfășurarea în moduri mai puțin frecvente (istic, locric) denotă o proveniență lăutărească, probabil de influență orientală sau bizantină; aceste trăsături modale din urmă caracterizează numai tipurile din repertoriul lăutăresc din Oltenia, Muntenia și Moldova.

Profilul melodic general este descendent, melodia pornind din porțiunea superioară a ambitusului și apropiindu-se în recitative treptate de fundamentală, cadența finală fiind pe tr.1. a modului. Tendința descendentă se manifestă și în frecvențele alunecări melismatice atașate la sfârșitul rândurilor melodice în parte. În doinele instrumentale profilul melodic uneori este mai sinuos, datorită repetării unor figuri instrumentale cu profil variat. Caracterul general al melodiei se poate defini ca o alternanță permanentă între fragmente de recitativ și melisme. Bogăția melismatică evidențiază caracterul liric al melodicii doinei, fiind și o trăsătură distinctivă față de recitativul epic eminemente silabic.

2.2. Ritmul este liber; fragmentele de recitativ sunt cântate în *parlando*, alternând cu *rubatoul* foarte variat al părților melismatice. În doinele lăutărești cu acompaniament ritmico-armonic, formulele ritmice stereotipe ale acompaniamentului se întipăresc deseori și în melodia vocală.

2.3. Forma este liberă, purtând amprenta improvizației. Strofele muzicale sunt elastice: Întinderea lor variază în funcție de tip melodic și de capacitatea improvizatorică a interpretului. Modelul arhitectonic - ca și la recitativul epic - se compune din trei părți: partea introductivă, partea medie și partea finală. Formulele se

structurează de regulă pe măsura versului tetrapodic, în forma catalectică folosindu-se completările de rigoare; sunt cazuri în care mai multe versuri sunt cuprinse sub același suflu melodic; alteori, versul fiind întrerupt de silabe sau vocale intercalate, întinderea formulei melodice se amplifică (de ex. în doina din Maramureș). Se folosesc și formule cântate pe interjecții - chiar și refrene - plasate la începutul sau în interiorul strofei.

a) Partea introductivă cuprinde *formula inițială* și - în unele tipuri - înaintea ei și o *formulă introductivă* cântată pe interjecții (un sunet lung sau o melodie mai amplă). Formula inițială - de regulă - circumscrie registrul acut al melodiei; în funcție de ambitus se situează la distanță de cvintă-cvartă, cvintă-sextă, octavă-septimă de la finală. Recitativul recto-tono în alternanță cu sunetul învecinat, după cum și recitativul melodic poate caracteriza formula inițială. Situându-se pe pilonii modali, stabilește de la bun început unitatea modală. În unele tipuri nu există o formulă distinctă cu funcție structurală de inițială.

b) Partea medie are o componentă variată: conține una sau mai multe formule, în funcție de tip melodic. *Formulele mediane* se desfășoară în registrul mediu al ambitusului (registrul acut sau grav este atins doar tangențial). Recitativele recto-tono, recitativele melodice (inclusiv mersuri descendente pe trepte alăturate) alternează cu părți melismatice.

c) Partea finală conține de obicei o singură formulă; ea poate fi repetată cu variații și/sau cu intercalarea unei melisme ample, care amână încheierea strofei (suspensie). *Formula finală* este un recitativ pe fundamentala modului - eventual în alternanță cu sunetul învecinat superior sau urmând unui motiv descendent. Este frecventă alunecarea cadenței pe cvarta de sprijin; aceasta se transformă într-o *formulă postfinală*, dacă i se aplică un vers (de ex. în doinele din nordul Moldovei).

Profilul formulelor - analizate în parte - caracterizează anumite tipuri evolutive sau zonale (după cum va reieși din descrierea mai detaliată ce urmează). Cu toate acestea, există un tipar comun, imprimând unitate de stil întregului repertoriu de doine.

Lecția 7

3. Tipuri melodice de doină

Doina instrumentală

3.1. *Doina instrumentală* (păștorescă) se caracterizează prin fraze ample, formă foarte variabilă, formule melodice tipic instrumentale și ornamentație bogată. Uneori și tipurile vocale sunt executate la instrument.

Ambitusul și scara doinelor instrumentale pot fi determinate de materialul sonor și posibilitățile tehnice ale instrumentelor aerofone; acestea influențează, bineînțeles, și profilul formulilor melodice. (De exemplu, formula inițială Cul. nr. 71 cântată din tilincă cu dop, cu un material sonor determinat, este alcătuită din sunetele armonice.) Formulele părții mediane în interpretarea instrumentală se caracterizează prin înlocuirea recitativelor cu repetarea unor formule miniaturale (figurații) care nu sunt altceva, decât parafraze în jurul unor sunete principale; tehnica instrumentului intervine din nou ca element hotărâtor pentru determinarea caracterului. Recitativul din formula finală poate fi înlocuit cu un sunet lung, alteori cu o întorsătură caracteristic instrumentală, cea a parafrazării finalei cu cvinta inferioară și/sau superioară, întorsătură ce își are sursa tot în șirul armonicilor. (Se vor compara în sensurile amintite melodiile Cul. nr.71, 140, 141.)

Lecția 8

Doinele vocale

3.2. *Doina vocală* este reprezentată de tipuri aparținând diferitelor stadii evolutive ale genului și cu trăsături zonale diferențiate.

a) Tipurile din *stratul arhaic* se păstrează în zonele: Rădăuți, Maramureș-Oaș și Oltenia subcarpatică. Existența tipurilor arhaice în zone izolate este o mărturie pentru confirmarea ipotezelor istorice, care stabilesc tocmai aceste zone ca fiind "vetrele" păstrării culturii daco-romane și apariției primelor formații teritoriale ale românilor, teritorii care au fost separate de valurile succesive ale migrațiilor.

Melodiile se caracterizează prin folosirea scărilor oligocordice (tri- și tetratonii sau substratul acestora), printr-un număr redus de formule melodice și o arhitectonică elementară (adică: este frecventă structura celulară sau motivică; aceste entități mici se

cuplează prin repetare sau în felurite combinații; drept urmare, funcțiile structurale ale rândurilor nu se conturează în mod inechivoc; de ex. uneori nu se distinge formula inițială sau, formula mediană se contopește cu cea finală; strofele deseori au o întindere redusă la două-trei rânduri). Bogăția melodică rezidă în marea varietate cu care entitățile sunt reluate și combinate în cadrul strofelor.

a₁) Doină din *Oltenia subcarpatică* are la baza materialului sonor tetratonica; completarea scării cu terța minoră (accidental cu terța majoră) nu estompează caracterul acestui substrat, datorită întorsăturilor melodice. Formula inițială pornește cu un salt ascendent de cvartă (*re-sol*) sau cu două cvarte succesive (*la-re-sol*), care se cântă pe anacruza literară și/sau pe primele silabe ale versului; continuă cu un recitativ pe cvartă sau pe cvartă-cvintă în celule cu sens descendent. Partea mediană descrie o linie sinuoasă, realizată din recitative scurte și celule melismatice cu apogiaturi sughițate. Formula finală se compune dintr-un mers descendent urmat de recitativ sau numai recitativ pe *re*. Strofele melodice sunt relativ scurte. Deseori se păstrează aceeași ordine succesivă și același număr de rânduri melodice, ceea ce denotă o tendință spre strofizare. (Cul. nr. 142.) Uneori, între formule se intercalează interjecții. În "doinele cu hăulit" între strofe se întonează o strigare melodizată (cu intervale mari, executată cu o tehnică vocală asemănătoare "jodel"-ului german).

a₂) Melodia doinei din *zona Rădăuți* are un substrat tri- sau tetratonic; sunt frecvente mai sus arătatele alternanțe în caracterul modal (vezi *ex.a-b*). Ambitusul poate fi mărit spre registrul grav, până la cvarta de sprijin. Substratul tri- sau tetratonic se evidențiază datorită frecvenței întorsăturilor melodice de terță mică descendentă (*sol-mi*) și alternanța treptelor *la-sol* (raportate la finala *re*). Melodia se structurează în strofe relativ scurte, fără a avea o formulă inițială clar conturată. După recitativul pe fundamentală, uneori urmează și o formulă postfinală. (Cul. nr. 143.)

a₃) Doină din *Maramureș-Oaș* se desfășoară pe scări variate ca și caracter, predominând pentacordia (ca sunet de schimb se atinge uneori și tr.6.); întorsăturile melodice deseori scot în evidență un substrat tetratonic (*re-mi-sol-la* sau *re-fa-sol-la*). Treptele mobile (tr.3-4.) imprimă caractere diferite în pentacord: terță mică, mare sau neutră, terță mare și cvartă mărită, terță mică și cvartă mărită (în cazul din urmă mers cromatic). Melodia începe cu o interjecție cântată pe un sunet lung pe tr.5. sau 4., alteori cu o formulă inițială, un recitativ pe aceleași trepte, pe întinderea unui vers. Partea medie este bogat ornamentată, folosind celule ritmico-melodice repetate, cu apogiaturi caracteristice "sughi ate"; fragmentele ornamentale se atașează la sfârșitul versurilor sau, deseori, textul este întrerupt chiar și în interiorul versului sau al cuvântului, vocala fiind transformată în *â*, *i* sau *u*, sau se intercalează silabe ca: *zîi*, *dzî*. În prezent în Oaș sunetele sughițate sunt înlocuite cu melisme. În recitativul din partea finală

fundamentală poate să alterneze cu sunetul de sprijin. (Cul. nr. 144, 145.)

Înrudirile dintre tipurile din stratul arhaic se manifestă de o parte pe plan melodic - în acest sens sunt mai apropiate doinele din Oltenia subcarpatică și din Rădăuți, de altă parte pe planul tehnicii vocale - în acest sens înrudirea este mai vădită între doina din Oltenia subcarpatică și cea din Maramureș, dar timbrul vocal în Maramureș este mult mai pătrunzător.

b) Tipurile făcând parte dintr-un strat mai evoluat circulă cu mare intensitate în zonele învecinate celor care mai păstrează stratul arhaic: Moldova de Nord, Năsăud, Oltenia, Muntenia; în Moldova de sud circulația doinei este mai sporadică.

Strânsa legătură cu tipurile arhaice se observă în elementele intonaționale, în modelul structurii arhitectonice și în stilul interpretării (improvizația, bogata ornamentație, libertatea ritmică); tehnica vocală sughițată a fost perimată în acest stadiu.

Evoluarea melodicii se reflectă cel mai vădit în substratul sonor și în mai marea varietate a formulelor melodice folosite, drept urmare în ambitusul melodiilor, în complexitatea arhitectonică și în lungimea strofelor.

Substratul sonor cel mai general - adică existent în toate zonele amintite - este cel pentatonic: *re-mi-sol-la-si*. În scara completată cu *pien tr.4*. poate fi mobilă: în mersuri treptate apare secunda mărită între *tr.3-4*. Examinând frecvența cu care sunt intonate treptele acestei scări, constatăm că formulele de recitativ din partea medie se situează cu predilecție pe sunetele tetratoniei, cunoscută din tipurile arhaice; picnonul pentatonic este intonat în formula inițială, partea medie revine rareori la limita maximă a ambitusului; sunetele dintre fundamentală și cvarta de sprijin sunt intonate numai în încheiere și numai la anumite tipuri.

Tipurile melodice cu ambitus de octavă deasupra finalei (nesocotind deci sunetele inferioare finalei) au o structură modală mai variată. Cele mai frecvente sunt melodiile *dorice*; ele au același substrat sonor pentatonic, ce rezultă din faptul că recitativele din partea mediană se desfășoară pe treptele scării pentatonice, terța având o importanță mai mică și uneori este chiar mobilă (de ex. caracterul doric alternează cu mixolidic în Muntenia). Lărgirea la modul diatonic se produce în formula inițială: desen descendent sau ascendent-descendent între *tr.8-5*. Treapta 4. și în doric este mobilă. Modul *acustic* în doina vocală are o zonă de circulație mai restrânsă (Muntenia, unde acest mod este prezent și în cântecele strofice).

Formulele melodice folosite în tipurile stratului mai evoluat prezintă atât trăsături comune tuturor zonelor, cât și diferențieri pe tipuri zonale. Caracterul unitar reiese cel mai vădit în formulele mediane și finale. La formulele mediane - față de tipurile arhaice - se remarcă preponderența și întinderea mai mare a recitativelor recto-tono (pe treptele 5.,4.,3., eventual și pe 6.), după cum și mai marea varietate a

recitativelor melodice; ca și la unele tipuri arhaice, formulele mediane sunt încheiate cu predilecție de melisme descendente. Caracteristicile generale ale formulelor finale sunt aceleași ca și la tipurile arhaice.

În modelul arhitectonic cunoscut, tipurile din acest strat nu aduc schimbări esențiale; numărul mai mare al formulelor afectează în primul rând întinderea strofelor, în același timp permite și o structurare mai complexă. Succesiunea recitativelor pe trepte în sens descendent nu se desfășoară totdeauna în mod neîntrerupt până la finală; se introduc reluări, se formează cezuri interioare, după care melodia se reia de la o formulă situată în registru mai acut sau chiar de la formula inițială (= amplificare interioară); în partea finală se introduce o suspensie prin care linia melodică se reîntoarce în registrul mediu, și numai după aceasta se încheie strofa cu recitativul pe tr.1. La amplificarea strofelor mai contribuie și câteva elemente auxiliare: interjecții, refrene, formulă introductivă, formulă postfinală. Diferențe zonale mai vădite apar mai ales în profilul formulelor inițiale, după cum și datorită prezenței elementelor auxiliare.

b₁) În doina din *nordul Moldovei (Suceava)* formula inițială este un recitativ în care alternează treptele 4-5. sau 5-6. Dintre formulele în recitativ recto-tono se remarcă cele ce se desfășoară pe treptele 4. și 2. După formula finală se intonează formula postfinală pe un vers (fără a avea caracter constant, adică poate să lipsească); aceasta coboară treptat până la cvarta de sprijin; uneori se intonează în *parlato*. (Cul. nr. 81.)

b₂) Doina din *Năsăud* este strâns înrudită cu cea din Suceava; unele subtipuri au însă elemente distinctive: formula inițială cu desen ascendent intonată pe picnonul pentatonic (*sol-la-si*), în modul doric formula inițială descendentă pornind de la octavă. Fragmentele ornamentale ample sunt formate din motive miniaturale, circumscriind câte-o treaptă, parcă ar imita figurațiile melodiilor cântate din fluier (această ornamentație se aplică și în cântecele strofice). (Cul. nr. 146.)

b₃) În *zonele de sud (Oltenia, Muntenia)* cele mai caracteristice sunt tipurile cu substrat pentatonic (inclusiv hexacord doric cu tr.4. mobilă). Alături de acestea circulă și doine în moduri heptacordice (doric, acustic). Formulele inițiale au profil treptat descendent: în substratul pentatonic pornesc de la treapta superioară a picnonului, în doric și acustic pornesc de la octavă. Indiferent de structura modală, melodia poate să înceapă cu o formulă introductivă, cântată pe interjecții; aceasta la unele doine are un desen ascendent de suflu larg. În partea medie a strofelor, între formulele mediane sunt introduse formule cântate pe interjecții sau chiar pe refrene. (Cul. nr. 76, 147.)

c) Doinele *haiducești* sunt apropiate de tipurile din stratul mai evoluat din zonele sudice. Tema haiduciei, apărută în sec. XVIII., este prezentă și în genul epic; în multe texte de doină haiducească elementele lirice sunt contaminate cu cele epice. Melodia poate prezenta atât caracterul silabic al recitativului epic, cât și stilul ornamental al

doinei.

d) Tipul *lăutăresc*, zis "de dragoste", s-a dezvoltat într-o vreme mai târzie în mediul lăutăresc rural. Se întâlnește în șesul Munteniei și în zonele învecinate. Folosește elemente tipice de doină, contaminate cu o serie de elemente noi, unele de proveniență orientală. Scările uneori sunt bogat cromatizate, cu o mare mobilitate a treptelor; ambitusul de obicei depășește octava. Ritmul este oarecum organizat, alternând mișcarea de rubato cu cea de giusto. Forma arhitectonică tinde spre strofizare. Sunt frecvente interjecțiile: *Neică, Tată, Lele, Leană*, etc. Textele doinei de dragoste au un caracter erotic accentuat; proclamă fățiș dragostea, descriind-o ca un sentiment pătimaș, răscolitor. Doina de dragoste este destinată petrecerii: târgurile, bâlciurile și hanurile sunt mediile prielnice pentru însușirea de către țărani a doinelor de dragoste.

x x

Ca orice gen din creația folclorică, și doina este supusă unei transformări lente, ceea ce a reieșit și din înșirarea de mai sus a straturilor evolutive. Unul dintre fenomenele de transformare este închegarea melodiei în forme strofice. Doina nu mai reprezintă astăzi genul cel mai adecvat gustului și mentalității din popor, fapt pentru care este înlăturat treptat și înlocuit cu cântecul propriu-zis.

Aplicare

a) Se va analiza structura modală și forma, funcția structurală a formulelor în melodiile de doină din Cul.: nr. 71, 76, 81 și 140- 147., stabilindu-se diferențele tipologice și regionale în baza descrierii din capitol.

b) Pe baza audierii benzilor magnetice se vor recunoaște elementele structurale ale tipurilor de doină și din specificul melodiei, precum și a elementelor de emisie vocală se vor recunoaște diferențele regionale.

Lecția 9

B. CÂNTECUL PROPRIU-ZIS

În cadrul liricii neocasionale cântecul propriu-zis este genul cu cea mai mare arie de răspândire și de cea mai intensă circulație. El s-a dovedit a avea totodată o mare viabilitate, reieșind în mod evident din capacitatea sa de a se înnoi permanent, de a se adapta schimbărilor ce se petrec în gustul popular. În evoluția multiseclară a parcurs mai multe faze, de la straturi de factură arhaică până la cele contemporane. Permanentă înnoire explică numărul foarte mare de tipuri melodice existente în repertoriu.

Denumirii comune de "cântec" (în Transilvania "horă") în terminologia științifică i-a fost adăugat, de către C. Brăiloiu, explicativul "propriu-zis", pentru a-l distinge de cântecele ocazionale, integrate unor obiceiuri, deosebite funcțional și tematic (de ex. cântecul/hora mireșii, cununii, etc.).

Stilul vechi

1. Stilul vechi se caracterizează prin execuția parlando rubato. În funcție de stilul de interpretare zonal - depinzând uneori și de capacitățile vocale ale interpretului - melodia este bogat ornamentată. Multe tipuri melodice au la bază formule de recitativ melodic. Aceste trăsături generale constituie asemănările cu doina; diferența cea mai esențială constă în caracterul structurii arhitectonice: formă liberă, improvizată în doină, fixă (strofică) în cântec. Forma strofică presupune prezența unui sistem de cadențare pregnant conturat, având importanță atât în constituirea relațiilor interioare ale formei, cât și în conturarea tipurilor melodice. (În forma liberă a doinei doar finala are rol important, relațiile cadențiale interioare nefiind semnificative.)

În literatura de specialitate stilul vechi a fost denumit și "dialectal". Noțiunea de dialect a fost folosită de prima dată de B. Bartók, cu referire la diferențele constatate în cadrul cântecului de stil vechi din acele zone din Transilvania și Banat, unde a efectuat culegeri. Ulterior, în concordanță cu terminologia lingvistică, s-a introdus termenul de "stil zonal".

Categoria melodică care în literatura de specialitate este tratată sub denumirea de stil vechi, se compune de fapt din mai multe straturi. Este de prevăzut, că în urma prelucrării riguros științifice a întregului material cules, inclusiv întocmirea hărților de circulație a tipurilor, se vor putea distinge mai multe stiluri în cadrul melodicii de cântec vechi. (Însuși sensul în care este folosit noțiunea de stil în legătură cu folclorul muzical, necesită precizări.)

a) Stratul cu cele mai arhaice trăsături se găsește în mod masiv în Banatul muntos, Hunedoara și Bihor, de unde iradiază în zonele învecinate.

Structura modală are la bază un substrat tetratonic (*re-mi-sol-la* sau *re-mi-la-si*), sau pentatonic (*re-mi-sol-la-si*), finala fiind pe *mi*. Ambitusul rareori depășește cel de sextă (eventual tangențial sunt atinse trepte la nivelul superior al scării). Aceste moduri rareori se găsesc în forma pură, cel puțin astăzi; pienii de rigoare au caracter alternant (*fa* sau *fa#*). Exceptând Bihorul, este frecventă cadența finală frigidă, în Banat chiar și cadența frigidă cromatizată. Specificul melodiilor din Bihor - alături de pentatonica anhemitonică - este pentatonica hemitonică; din compararea variantelor reiese că putea să se fi format atât din tetratonie (prin completare), cât și din pentatonie prin alterarea tr.4.. (*re-mi-sol#-la-si*); întorsăturile melodice scot în evidență cvarta mărită, numită și cvartă bihoreană.

Modelele melodice caracteristice - grupele de tipuri - se încadrează în trei categorii de profil general:

- în modelul uniliniar toate cadențele se situează în registrul grav (*re* și *mi*);
- în modelul boltit, între cadențele din registrul grav este unul în registrul mediu (*re, sol/la mi*);
- în melodiile descendente unul sau mai multe cadențe sunt în registrul mediu (de ex: *sol, re, mi* sau *la, re, mi* sau *sol, sol, mi, la, sol, mi*).

Strofele frecvent sunt compuse din trei rânduri; sunt mai rare cele cu patru sau două rânduri; în melodiile descendente bazate numai pe formule de recitativ, strofa poate să se amplifice la mai mult de patru rânduri. Caracterul arhaic al structurii arhitectonice rezidă în frecvența strofei de tip primar, format din repetări; chiar și la rândurile aparent diferite sunt frecvente suprapunerile parțiale la nivelul motivelor (două sau mai multe rânduri au motivul inițial sau cadențial comun).

În Bihor și în Hunedoara mersul liniar al melodiei deseori este întrerupt de melisme ample intercalate între treptele principale, fie în sens descendent, fie ascendent. Între rânduri uneori se introduc interjecții cântate pe melisme ample, aproape de extinderea unui rând melodic. (A se vedea Cul. nr. 26, 27, 28, 37, 42, 43, 100, 148, 149.)

b) Păstrându-se modelele melodice, în prima fază evolutivă se mărește ambitusul și/sau pienii devin trepte constitutive, transformând substratul tetra- pentatonic în diatonie, cu aceleași centre modale, sistem de cadențare și cadențe modale finale. În Banat există mai sporadic și cromatizare constantă în tetracordul inferior (*la-sol#-fa-mi*). Caracterul modal se conturează în funcție de substrat: din tetratonie: doric sau mixolidic cu finala pe tr.2; din pentatonica anhemitonică: paralelism major-minor; din pentatonica hemitonică: acustic cu finala pe tr.2 (foarte rar se intonează septima lidică). În Banat și în sudul Transilvaniei se găsesc frecvent arpegii majore sau minore pe

subfinală; în Banat strofa poate să se termine cu un refren strofic.

Tipurile melodice ale acestui strat au o răspândire largă, cuprinzând majoritatea zonelor din Transilvania și părțile submontane din zonele extracarpatică. (Cul. nr. 29,41,47,66,67,94,95,102,103,106,150.)

c) Tipurile în care melodia pornește din porțiunea superioară a ambitusului de cel puțin octavă, constituie un strat aparte. Poziția rândului întâi definește profilul general descendent; dacă cadența principală coboară în registrul grav, de obicei urmează o reîntoarcere în registrul mediu (profil descendent+boltit). Numărul tipurilor este considerabil mai mare, decât în fazele precedente.

c₁) O parte dintre tipuri, prin structura modală cu substrat pentatonic – sau derivatele sale diatonice – alături de sistemul de cadențare, au legătură strânsă cu tipurile descrise mai sus, deci se înscriu în filonul evolutiv al tipurilor din Transilvania și Banat, dar sunt cunoscute și în zonele submontane extracarpatică. Strofele pot avea trei rânduri, dar predomină cele cu patru rânduri. Strofele pot fi amplificate în interiorul strofei, prin repetare sau în exterior, dacă repetarea are loc după o suspendare a cadenței finale (procedeu des întâlnit în Moldova) sau cu adăugarea unui refren amplu (cu frecvență în Banat și în zonele extracarpatică).

Principiul de constituire melodică permite încadrarea lor în două categorii:

- Descendența în mai multe trepte a rândurilor cu profil divers, între ele și rânduri recitative în jurul treptelor principale. Sistemul de cadențare - în afară de cadențele deja cunoscute - poate să includă și cadențe în registrul acut. (Cul. nr.97,108,152.)

- Una sau două rânduri sunt repetate la cvinta inferioară. În multe melodii principiul repetării la cvintă se rezumă la formulele cadențiale. Din sistemul de cadențare specific melodiilor cu ambitus mic se păstrează cele două cadențe în grav, iar în porțiunea superioară apare corespondența acestora sau uneia dintre ele (de ex. *la, re, mi* sau *la-si re, mi*). Un alt aspect al legăturii cu straturile precedente este structura modală a celor două segmente în parte: poate fi tetratonică sau pentatonică; în cazul din urmă se conturează doi picnioni la distanță de cvintă. (Cul. nr. 107, 109,110,151.)

c₂) Dintre tipurile caracteristice din Muntenia și Oltenia la acest strat aparțin cântecele strofizate din doină (Cul. nr. 64, 153.), precum și melodiile mixolidice sau cu scară acustică (inclusiv cele cu tr.2. lipsă sau cromatizată); acestea din urmă la fel au afinități cu doinele evoluat din zonă (Cul. nr. 75, 93.).

d) În zonele extracarpatică, alături de melodiile în diverse moduri cromatice (Cul. 78,84,85), are frecvență și circulație considerabilă un grup de melodii care se desfășoară sau se termină în istic, de obicei în forma cromatizată (tr.6) și deseori cu cadență modală locrică. Cele mai multe melodii sunt bimodale: în ele se suprapune un mod de stare majoră pe *sol* (poate fi tricord, pentacord, acustic, sau un heptacord

complet) trecând la paralela de stare minoră, adică la încheierea în istic/locric pe *mi*. Originea acestor melodii nu a fost clarificată, dar este verosimil că ele s-au format sub influența muzicii orientale; sursa directă era probabil muzica lăutărească și/sau o practică muzicală cultă în stil oriental. Este interesant că - abstracție făcând de alterarea treptelor, paralelismul major-minor coincide cu un raport modal caracteristic popular. Există și cazuri când sistemul de cadențare este comun cu cel al tipurilor cu substrat pentatonic. (Cul. nr.83, 104.)

Lecția 10

Stilul modern

2. Stilul modern s-a format în primele decenii ale secolului al XX-lea. Centrul de cristalizare a fost zona subcarpatică din Muntenia, de unde s-a răspândit foarte rapid în întreaga țară. Una dintre sursele sale a fost cântecul de stil vechi cu substrat pentatonic, cu afirmarea paralelismului major-minor. Alta a fost o melodică de tip occidental, în tonalitate majoră, răspândită în mediul urban încă din secolul al XIX-lea. Predilecția pentru sonoritatea majoră și-a pus amprenta chiar și asupra unora dintre melodiile de proveniență pentatonică: finala de pe *mi* s-a deplasat pe *sol*.

Tendința de transformare se manifestă în mod unitar în mai multe trăsături. Unele rânduri sunt amplificate cu refrene de sprijin sau la măsura versului dublu; ultimul rând deseori se cântă pe refren, nu odată cu un mare număr de silabe. Structura ritmică din parlando rubato s-a transformat în giusto, păstrând prelungirile de la cezuri, în valori lungi măsurabile; unele prelungiri din interiorul rândurilor s-au transformat în formule ritmice fixe: ionic major (două optimi-două pătrimi) sau safic (două optimi-pătrime-doime). Ornamentația a dispărut. (Cul. nr. 96: paralelism major-minor cu substrat pentatonic; nr. 46, 154: deplasarea finalei pe *sol*; nr. 69, 92, 155: stare majoră.)

Procesul de transformare al cântecului nu s-a încheiat. Se întrevede cristalizarea unui strat contemporan, cu melodii înrudite cu cântecele de joc.

Aplicare

- a) Se vor audia cântece înregistrate pe bandă magnetică /CD, și se vor efectua analize auditive, după criteriile de la punctul b).
- b) Se vor analiza toate melodiile de cântec propriu-zis amintite în capitol, sub următoarele aspecte: structură modală și ritmică, structură arhitectonică, sistem de cadențare, elemente străine de vers (refrene de sine stătătoare, refrene de sprijin, interjecții), model de profil melodic, pentru a identifica apartenența la straturile evolutive.

Lecția 11

Muzica de joc

A. Cântecelele vocale de joc

Asemenea cântecului propriu-zis, este un gen cu largă răspândire și circulație intensă. Repertoriul se diversifică atât în straturi evolutive cât și în tipuri cu caracter zonal. Diversitatea componenței repertoriului se datorează și faptului că, în decursul secolelor, fondul autohton a fost lărgit - în mai mare măsură ca la oricare alt gen - cu melodii asimilate din repertoriul altor etnii și mai nou din cel semicult.

Cea mai esențială trăsătură distinctivă a genului este, bineînțeles, ritmul de joc. În timpul dansului structura ritmică se adaptează la tempoul și formulele ritmice specifice ale jocurilor practicate în zona respectivă. Cântecelele de joc se execută și în afara dansului; în acest caz, ritmul poate fi supus unor ușoare rubatizări, ne mai fiind constrâns de rigoarea dansului și a acompaniamentului.

1. Din punct de vedere melodic, tipurile cântecului de joc pot fi de factură mai veche (penta- hexacordice, tetra- pentatonice, cu substrat pentatonic, modale) sau de factură mai nouă (bazate pe relații tonale). Sursele din care putea să se fi format melodică celor mai vechi tipuri se găsesc atât în melodiile instrumentale de joc, cât și în cea a cântecului propriu-zis de stil vechi, după cum ilustrează exemplele următoare.

a) În muzica instrumentală melodiile cele mai vechi se bazează pe repetarea variată a motivelor de două măsuri (sau de o măsură) și au o formă liberă deschisă; la fel, au o mare vechime cântecelele vocale de joc, care sunt structurate după același principiu.

a₁) Strigăturile scandate în timpul jocului uneori urmăresc schema melodică a acompaniamentului și astfel se transformă în "strigături melodizate". (Cul. nr. 156.)

a₂) "Țâpuriturile" din Oaș s-au individualizat din strigăturile melodizate: sunt executate atât în timpul dansului, cât și în afara acestuia; în cazul din urmă îndeplinesc diverse funcții, căci adoptă atât texte ocazionale (nuntă, clacă de tors, seceriș), cât și texte lirice, chiar și texte epice. Țâpuriturile au o structură motivică liberă, în care, pe parcursul unor secțiuni cu număr de rânduri nedefinit, variațiile se combină fără regularitate. Secțiunile sunt delimitate de o formulă inițială (în exemplul Cul. nr. 157: motivul a-a_v), urmată de combinații motivice cu variații (în exemplul Cul. nr. 157: motivele b+c), sfârșitul fiind marcat doar de o pauză sau de o augmentare ritmică. (după

cum reiese din schema arhitectonică, în cele trei secțiuni variațiile motivice se combină în mod diferit: Cul. nr. 157.).

b) În melodiile instrumentale de joc motivele repetate deseori formează fraze încheiate de patru măsuri, ce se încheie cu un motiv cadențial. Astfel de fraze la vioară pot fi repetate pe altă coardă, rezultând structură de cvintă; și acestea pot avea corespondente vocale. (Cul. nr. 158. varianta vocală a unei melodii instrumentale.)

c) “Hora” din Maramureș poate fi alăturată cântecului de joc pe baza ritmului giusto, cu caracter de joc, dar nu se execută în timpul jocului. Structura ritmică se bazează pe pulsații de optime sau pătrime, executate cu valori egale sau în formule de compensare lung-scurt sau scurt-lung (în funcție de tempo, în măsuri de 2/4 sau 4/4, raporturi de ritm punctat sau triolete, acestea din urmă se notează și în măsuri de 6/8). După părerea lui B. Bartók, este o specie mai recentă a cântecului (în colecția sa este denumită “horă nouă”, diferențiindu-se astfel de “hora lungă”, care este denumirea tipului de doină din Maramureș). Din punct de vedere melodic repertoriul este eterogen și într-adevăr, conține și tipuri care nu se încadrează în melodica veche. Dar tot Bartók arată că există un grup unitar de tipuri - și pe care îl consideră a fi cel mai reprezentativ - în care structura arhitectonică a strofei de patru rânduri are la bază reluarea variată a motivelor. Se poate deci ridica problema, oare nu poate avea acest grup legătură cu melodiile instrumentale de mare vechime (?). Este sarcina cercetărilor viitoare să dea răspuns la această întrebare. (A se vedea Cul. nr. 31, 38, 79, 80.)

d) O altă sursă a cântecelor de joc este cântecul propriu-zis de stil vechi. Fiind eliminate melismele, melodia urmărește silabic linia melodică și este organizată în ritm giusto. (Cul. nr. 159.: a) melodie parlando rubato bogat ornamentată, b) și c) variantă vocală și instrumentală de joc; acestea din urmă întregesc strofa de trei rânduri cu un rând ce repetă sunetul cadențial).

e) Repertoriul cântecelor de joc mai conține o serie de tipuri care s-au format independent de sursele amintite.

Lecția 12

Categorii metrice distinctive

2. Trăsăturile distinctive ale cântecului vocal de joc - față de cântecul neocazional în general - reies în modul cel mai evident din gruparea lor pe baza structurii metrice-ritmice; versul este totdeauna tetrapodic (8/7 silabe), dar pot apărea refrene de sine stătătoare cu alt număr de silabe și deseori refrene de sprijin. Strofele melodice caracteristice sunt formate din patru rânduri (melodiile cu două, trei, respectiv mai mult de patru rânduri sunt în număr mai redus). Cele mai multe strofe sunt formate din rânduri melodice cu durata globală egală, adică - chiar dacă ritmul și/sau numărul de silabe este diferit - se încadrează în același număr de măsuri (sunt izopodice, heteropodia fiind mai rară).

[Menționăm că în descrierea de mai jos sunt prezentate doar principalele categorii izopodice și nu sunt enumerate toate varietățile ritmice și metrice existente în practică. Interpretarea teoretică a structurilor ritmice a se vedea la capitolul Ritmul; ca și acolo, la formulele ritmice se ia în considerare pulsația de bază, fără diviziunile melizmatice și fără micile oscilații de valori, iar pauzele întregesc valoarea ultimului sunet.]

a) Melodiile formate din rânduri structurate pe măsura versului tetrapodic, în funcție de tempo, sunt de două feluri:

a₁) Durata a două măsuri de 2/4, cu pulsații de optimi (Cul. nr. 21, 35, 36, 40 și 79: “horă” din Maramureș, cu compensări valorice).

a₂) Ritm augmentat, durata a două măsuri de 4/4: pulsația de bază este pătrimea, din compensarea perechilor de pătrimi rezultă formule punctate (sau alte raporturi de lung-scurt); dacă la unele versuri sunt atașate refrene de sprijin, ritmul de bază se modifică prin diviziuni (melodia din Cul. nr.160. are și variante în care la rândul al patrulea apare diviziunea; a se mai vedea “hora” din Maramureș Cul. nr. 80., precum și diviziunile la rândul 3-4: Cul. nr. 45.).

b) La categoria cea mai bogată în tipuri melodice rândurile se extind pe patru măsuri: în tiparul metrico-ritmic de bază trei măsuri sunt acoperite cu câte patru pulsații scurte, în a patra măsură este o formulă de încheiere hotărâtă, care stopează șirul pulsațiilor (conține una sau două valori lungi, eventual două scurte+una lungă).

Acest tipar metric este prezent la melodiile de dans a mai multor etnii din bazinul carpatic (de exemplu, la ruteni “colomeica”, la maghiari “kanásztánc”; de altfel corespunde și cu structura metrică a tipului de vers numit “vagans”, foarte răspândit în Europa evului mediu). Încât din versificația populară românească lipsesc versurile corespunzătoare acestei extensii, pe fiecare rând melodic se cântă un vers pe primele

două măsuri și un refren de sprijin sau uneori un al doilea vers pe ultimele două măsuri; dacă refrenul de sprijin are un număr sporit de silabe, valorile se divizează.

Structura ritmică se adaptează la ritmul și tempoul tipurilor de dans practicate în zona respectivă; astfel, variantele aceleiași melodii în diferitele zone pot fi cântate cu ritmuri diferite. După structura ritmică se încadrează în trei grupe:

b₁) Patru măsuri de 2/4, cu pulsații de optimi și o formulă de încheiere în ultima măsură; aceasta poate să conțină o doime, două pătrimi sau două optimi și o pătrime. (Cul. nr. 158. melodia este formată din două rânduri, pe primul se cântă două versuri, pe al doilea un vers și un refren de sprijin. Cul. nr. 161.: pe cele patru rânduri se cântă câte-un vers și un refren de sprijin; încheierile ritmice mai hotărâte se situează la cadența principală și la finală – valoare de doime – marcând sfârșitul celor două segmente, celelalte formule de încheiere sunt mai diluate.)

b₂) În Câmpia Transilvaniei, unde se practică și dansuri lente, tipurile din această categorie se cântă cu ritm augmentat: patru măsuri de 4/4, raporturi de valori în compensare pe durata perechilor de pătrimi, uneori rubatizarea ritmului. (În exemplul Cul. nr.162. pe fiecare rând melodic se aplică câte două versuri; silabele celui de al doilea vers sunt repartizate prin diviziune ritmică în așa fel ca formula de încheiere pe timp tare să rămână intactă).

b₃) Patru măsuri în ritm aksak (10/16, 7/16 sau altele), în care șaisprezecimile se contopesc în valori mai lungi conform numărului de silabe ce cad într-o măsură: la vers în fiecare măsură se cântă patru silabe, la refrenul de sprijin numărul de silabe variază, astfel apar și grupe de șaisprezecimi. (În exemplele Cul. nr. 163, la fel ca în nr. 165, cadența principală și finala sunt marcate cu încheiere hotărâtă, la celelalte două rânduri încheierea ritmică fiind diluată prin pulsații scurte.)

3. După cum s-a menționat și la punctul 1., din punct de vedere melodic cântecele vocale de joc aparțin la mai multe straturi evolutive. În linii mari privind, la stratul vechi aparțin melodiile care de desfășoară în structuri sonore penta- hexacordice (cu transpunere la cvintă devin heptacordice), tetra- pentatonice sau cu substrat pentatonic și modale; de proveniență mai nouă sunt melodiile majore bazate pe relații tonale (Cul. nr. 164. este varianta figurativă a unei melodii semiculte, turnurile melodice circumscriu un schelet format din principalele trepte tonale: I-V, în segmentul al doilea și tr. IV.).

Forma cântecelor de joc în mare majoritate este strofică; forma liberă motivică are circulație restrânsă zonal (de ex. țâpunitura din Oaș). În formele strofice organizarea succesivă a rândurilor poate urma oricare dintre principiile arhitectonice cunoscute. Este de remarcat însă faptul că, la tipurile din categoria metrică 2.b) structura arhitectonică foarte frecvent este AABB, unde rândurile repetate se cuplează cu opoziție cadențială,

pe lângă înălțimea cadenței opoziția fiind marcată deseori și de încheierea ritmică (Cul. nr. 161-164.); la unele tipuri melodice strofa constă de fapt dintr-un segment care se repetă variat, căci rândurile segmentului al doilea diferă numai în formula inițială (Cul. nr. 161.).

Cântecul de joc nu a fost încă studiat în mod sistematic, din acest motiv cercetarea viitoare va mai dezvălui trăsături nemenționate aici.

Lecția 13

B. Jocurile și melodiile instrumentale de joc

Dansul a apărut în unitate sincretică cu muzica, fie instrumentală, fie vocală. Cercetătorii presupun că primele dansuri au fost legate de actele rituale, dar nu se cunoaște perioada în care s-au desprins din această simbioză jocurile cu funcție distractivă, ca manifestări de sine stătătoare.

1. Jocurile

1. a) În lucrările de specialitate elaborate în ultimele decenii cultura coregrafică populară este privită dintr-o perspectivă largă - istorică și geografică - care face posibilă dezvoltarea conexiunilor universale existente între dansurile practicate pe plan european.

În evoluția istorică a dansurilor au fost stabilite trei faze definitorii, în baza dansurilor care au dominat cultura coregrafică a câte-unei perioade. Dansurile executate în *formații de grup* - omogene (bărbați sau femei) sau mixte, cu desfășurare în cerc, semicerc sau linie - au fost atestate încă din antichitate și au caracterizat în continuare cultura coregrafică din evul mediu (alături de altele, aici aparțin și dansurile bărbățești cu "recuzite", cele păstorești dansate cu bota și cele "de luptă" dansate odinioară cu sabia, răspândite în întreaga Europă, din Anglia până în Grecia). În secolele al XV-XVI-lea schimbările esențiale petrecute în mentalitatea socială s-au reflectat și în practica de dans: pe lângă dansurile cu caracter colectiv păstrate din perioada precedentă, au apărut formele cu caracter individual ale *dansurilor de perechi, cu compoziția liberă*, lăsând loc variațiilor improvizate și având o pronunțată tentă erotică; evoluția acestora a fost continuată în secolele următoare în diversele dansuri de societate ale nobilimii și din mediul urban, după cum și în dansurile populare din mediul rural. Din secolul al XVII-lea, sintetizând elementele practicii precedente, s-au format *dansurile de perechi cu*

compoziție fixă și complexă, cu schimburi de perechi și cu desfășurare spațială în forme geometrice, practicate ca dansuri de societate ale nobilimii, trecând și în mediul urban și rural.

Din tradiția formată de-a lungul multor secole, în practica populară de pe teritoriul Europei s-au delimitat trei dialecte cu arii extinse, caracterizate prin măsura în care au păstrat ca nucleu al repertoriului categoriile de dans amintite (în fiecare dialect, pe lângă nucleul caracteristic există și dansuri din alte categorii): în *dialectul de vest* s-au menținut dansurile de perechi cu compoziție fixă în forme geometrice; în *dialectul bazinului carpatic* (partea centrală și de est a Europei) domină dansurile de perechi cu compoziție liberă, cele de grup fiind reprezentate de jocurile bărbățești și mai sporadic de jocurile de femei; în *dialectul sud-est european* domină dansurile de grup desfășurate în cerc, semicerc sau linie, executate atât în grupe mixte, cât și în grupe omogene de bărbați sau femei. Din cele arătate rezultă că jocurile practicate în diferitele arii extinse (dialecte) au corespondente mai mult sau mai puțin apropiate în repertoriul mai multor etnii care locuiesc în aceeași arie; trăsăturile distinctive reies din tipurile-subtipurile care s-au format la diferitele etnii.

b) Privit sub aspectul nucleului, repertoriul de jocuri românești din Transilvania, Bihor, Oaș-Maramureș face parte din dialectul bazinului carpatic, cel din Oltenia, Muntenia și sudul Moldovei din dialectul sud-est european; Banatul, parțial sudul Transilvaniei, partea de nord a Moldovei și Dobrogea sunt zone de interferență.

În cadrul celor două mari categorii la care aparțin, tipurile de joc se disting în primul rând prin componența morfologică (specificul mișcărilor, metrul-ritmul și modul de compoziție al figurilor), la care se adaugă aspectele temporale și spațiale. Terminologia populară pentru desemnarea jocurilor este extrem de diversă, același tip de joc are mai multe denumiri ce diferă de la zonă la zonă, sau mai multe tipuri de joc poartă aceeași denumire. Din acest motiv, pentru a evita confuziile, în literatura de specialitate coregrafică tipurile sunt desemnate cu denumiri generice. În tipologia jocurilor sunt încadrate și dansurile rituale sau ocazionale, căci ele aparțin la careva dintre grupele tipologice comune ale repertoriului. Fără pretenția epuizării, înșirăm câteva denumiri grupate pe categorii:

- *Jocuri de grup*: Hora, Sârba (în Transilvania numai în zona de sud), Roata femeilor, Purtata fetelor, Muiereasca; *jocuri bărbățești cu accesorii* (descind din vechile jocuri păstorești și de luptă): Haidăul, De bătă, Călușarul; *jocuri bărbățești de virtuozitate*: Brăul, Feciorește (rar, des, etc.), Bărbuncul.

- *Jocuri de perechi în coloană*: Ardeleana, Purtata, De-a lungu; *jocuri de perechi pe loc sau în rotire*: Mărunțelul, Danțul, Învârtita (rară, deasă, schiopă etc.).

- La repertoriul de fond s-au mai adăugat - aproape în toate zonele - *dansuri asimilate*,

care însă în practica românească au suferit modificări: dansuri de societate de mare popularitate europeană în secolul al XIX-lea: Polca de origine cehă (denumirea populară: Porcă), Valsul de origine austriacă; de la maghiari provine Ceardașul, de la ucrainieni și ruși Huțulca și Ruseasca.

c) Împrejurările în care se practică jocurile pot fi: în cadrul unui obicei, având funcție rituală (Călușarii, Turca ș.a.) sau în momentele de petrecere ale obiceiurilor, când funcția este estetică-distractivă (la nuntă, după obiceiul cununii la seceriș), adică funcția este aceeași ca la *hora satului*, organizată periodic.

În formele de viață tradițională organizarea horei satului se desfășoară după anumite reguli (acestea prevăd: persoanele care angajează muzicanții, contribuția materială, spațiul și timpul), tot așa, sunt prescrise normele de conduită pentru participanți. Dansurile se succed într-o ordine convențională, formând *cicluri*; componența ciclului variază de la zonă la zonă (în multe locuri din Transilvania ciclul începe cu un joc bărbătesc, urmând mai multe jocuri de perechi; ca exemplu cităm componența unui ciclu consemnat de Bartók în Moisa, j. Mureș: Bărbunc, Învărtita, Țigăneasca, Corcioșa, Bătuta).

d) *Structura sincretică a jocului* conține mai multe *elemente adiacente*.

Acompaniamentul melodic este executat vocal sau instrumental (este de menționat că, în principiu, jocul se poate desfășura și pe un acompaniament pur ritmic, dar - cel puțin în prezent - nu se practică). *Acompaniamentul vocal* se găsește doar la câteva jocuri de femei, dansatoarele își cântă singure melodia (în zona Târnavelor și în nordul Moldovei). *Acompaniamentul instrumental* poate fi asigurat de un singur instrument (fluier, cimpoi, alt instrument aerofon sau vioară), în prezent însă, predomină acompanierea jocului cu formații instrumentale, având în componență un compartiment solistic (melodic) și unul care asigură acompaniamentul ritmic sau ritmico-armonic; *acompaniamentul ritmic sau ritmico-armonic* joacă un rol important prin evidențierea pulsațiilor metrico-ritmice, mai ales atunci, când jocul are loc în spațiu întins, deseori în aer liber, și cu o participare foarte numeroasă de dansatori. (Categoriile principale ale formațiilor și tipurilor de acompaniament ritmico-armonic au fost prezentate în capitolul: Organologie populară, subcapitolele B-C.)

Strigăturile au o răspândire generală (în unele locuri sunt numite “chiuituri” sau “descântături”, “descânțece”). Sunt structurate în versuri tetrapodice (7/8 silabe) cuplate prin rime (ca și versurile în general). În timpul jocului pot fi precedate sau urmate de interjecții sau șuierături. Conținutul lor are caracter liric, uneori satiric, o tematică specifică fiind jocul însuși (privind în ansamblu, strigăturile se execută și în afara jocului, mai ales la nuntă, unde au un conținut adecvat ocaziei). Ritmul strigăturilor se adaptează la pulsațiile ritmice de bază ale melodiei, astfel durata fiecărui vers

corespunde câte-unei entități melodice de două măsuri. Modul de execuție al strigăturilor realizează o mare varietate sub aspect agogic și intonațional. Accentele de intensitate se plasează, fie în mod obișnuit din două în două silabe, fie alternant pe timpii neaccentuați și accentuați (de ex.: Foa-[^]ie | ver-[^]de | de [^]di-|[^]tel); jocul de accente se evidențiază de obicei și prin intonarea mai acută a timpilor în cauză. Intonația variază pe o gamă începând cu scandarea pe înălțimi nedeterminate trecând prin intonația intermediară până la intonația melodizată (a se vedea cele arătate pe marginea exemplelor citate în subcapitolul A.). Strigături speciale sunt *comenzile*: cel mai bun dansator dictează figurile ce se succed în dans (la câteva jocuri bărbătești: brâu, sârbă, feciorește-românește).

La realizarea complexului sonor al dansului contribuie și câteva alte elemente, investite cu roluri ritmice: bătăi din palme, pocnete din degete, șuieratul.

Lecția 14

2. Melodiile instrumentale de joc

În practică *nu este o legătură indisolubilă* între o anumită melodie și un anumit tip de joc, adică același joc poate fi acompaniat cu diverse melodii, după cum, aceeași melodie poate să acompanieze mai multe jocuri; legături mai strânse pot exista pe plan local în urma unei convenții adoptate sau la câteva jocuri cu circulație locală. Sub aspect structural și tipologic nici melodiile jocurilor rituale nu se abat de la aceste reguli generale. Capacitatea de adaptare a melodiei și a ritmului face posibilă ca, unul și același tip melodic, prin schimbarea tempoului și a ritmului să poată servi ca acompaniament chiar și la jocuri din categorii ritmice diferite (a se compara cu fenomenul legăturii dintre text și melodie, amintit în capitolul Versul, punctul B.5.a). În superpoziția sincretică compatibilitatea dintre melodie și joc are la bază principiile de structurare comune la nivelul organizării ritmice și metrice, concretizate în pulsațiile de bază și în duratele globale ale entităților delimitabile.

În această situație, melodiile instrumentale de joc, la fel ca și cele vocale, în modul cel mai eficient pot fi grupate și caracterizate după criteriul temporal, adică după structura ritmică și metrică; acest criteriu stă și la baza concordanței cu ritmul/metru jocurilor.

a) În baza raportului dintre pulsațiile ritmice de bază melodiile se împart în două mari categorii:

- Ritm bazat pe pulsații de durată egală (de regulă optimi, mai rar pătrimi, repartizate în măsuri binare: 2/4). Structura ritmică poate să coincidă cu pulsațiile de bază (șiruri de

optimi), dar în cele mai multe cazuri, varietatea ritmică rezultă în urma procedeelelor caracteristice sistemului divizionar: prin contopiri: celule ritmice formate din pătrimi și perechi de optimi (dactil sau anapest) și formule sincopate, frecvente și la figurile de joc; prin diviziuni: celule formate din șaisprezecimi sau/și în combinații cu optimi (figurații: sub aspect melodic a se vedea mai jos, la punctul c); nu lipsesc nici formulele ritmice rezultate în urma compensărilor dintre două valori (triolete, ritm punctat); formulele punctate conferă ritmului un caracter foarte pregnant, mai ales când are loc în mod consecvent compensarea perechilor de șaisprezecimi din figurații (într-o figurație alternează câte două formule ritmice constând din șaisprezecime cu punct-treizecimoime sau invers); aceste formule ritmice caracterizează melodiile cu care se acompaniază unele jocuri feciorești din Transilvania, desfășurate în ritm binar și tempo rar. (Exemple: Colecția nr. 34, 72, 73, 74.)

- Ritm bazat pe pulsații de durată neegală: predomină formulele sistemului aksak (combinații în raport de durată 2:3); doar la câteva jocuri zonale apar formule asimetrice ce pot fi încadrate în sistemul giusto silabic (raport 1:2: formulele constau dintr-un șir de pulsații de optimi urmate de o pătrime, în măsuri de 5/8 sau 7/8). În formulele ritmice aparținând sistemului aksak numărul pulsațiilor și organizarea lor în cadrul măsurilor asimetrice este foarte diversă și diferă de la zonă la zonă, în funcție de ritmul jocurilor acompaniate; amintim doar câteva: trei pulsații: 7/16 = 2+2+3 sau 3+2+2, 10/16 = 4+3+3; patru pulsații: 10/16 = 2+2+3+3, 9/16 = 2+2+2+3, în tempo lent, notare în 10/8 = 3+2+3+2 ș.a.; în unele jocuri tipurile de măsuri alternează. În formulele ritmice ale melodiilor și în această categorie se găsesc contopiri, diviziuni și sincope. (Exemple: Colecția nr. 98, 105.)

În amândouă categoriile ritmice, la frazele formate din patru măsuri sfârșitul poate fi marcat printr-o formulă de încheiere (a se vedea și cele arătate la cântecele vocale de joc, punctul A.2.b).

b) Entitățile melodico-ritmice (motivele, frazele) se extind pe durata de două sau patru măsuri. Și la acest nivel există corespondență între melodie și durata motivelor și figurilor de joc (entitățile de trei măsuri sunt sporadice).

Organizarea succesivă a entităților este liberă sau strofică.

Forma liberă cel mai frecvent este deschisă, adică repetarea variată a unui singur motiv de două măsuri (uneori de o măsură) sau alternarea liberă a mai multor motive diferite poate fi continuată fără limită (a se vedea mai sus, melodia instrumentală citată la punctul A.1., Cul. nr.156a); repetările motivice se organizează în secțiuni de dimensiuni diferite, prin apariția unei formule cu caracter de încheiere sau a unei cadențe opuse. (Exemplu: Cul. nr. 105.)

Formele strofice (fixe) sunt formate din fraze cu extensiune de două sau patru

măsuri; strofele se compun din două, trei sau patru fraze, cele din urmă având cea mai mare frecvență. În multe dintre formele strofice regăsim repetarea motivică în componența unor fraze (Cul. nr. 73. fraza a treia, nr.98 fraza întâia). Deși sunt mai rare, merită atenție acele fraze în care motivul repetat se extinde pe durata a trei pătrimi, în acest fel articulează asimetric durată globală de opt pătrimi a frazei ($3+3+2/4$), în raport cu frazele obișnuite (articulate simetric în două motive), de fapt provoacă deplasare de accent (exemplu: Cul. nr. 111.).

[Menționăm că exemplul provine din prima colecție a lui B. Bartók, cine mai târziu, la revizuirea transcrierilor, în marea sa colecție BRFM I. a notat această melodie, la fel și alte structuri cu deplasări de accent, în măsuri de $2/4$; în descrierea fenomenului din partea teoretică a colecției mai amintește articularea în $1+3+3+1/4$, adică motivul de trei timpi prima dată pornește de pe timp slab, apoi de pe timp tare.]

Schema arhitectonică în formele strofice poate fi oricare dintre cele cunoscute. La fel ca și la cântecele vocale de joc formate din patru rânduri de câte patru măsuri, și la melodiile instrumentale cu aceeași extensiune, structura arhitectonică AABB este cea mai frecventă, cu variațiile de rigoare ce asigură unitatea strofei (a se vedea mai sus punctul A.2b. și 3.).

c) În comparație cu melodiile vocale, cele instrumentale prezintă câteva trăsături diferențiate. În structurile sonore este rară pentatonica pură, dar sunt bogat reprezentate substratul pentatonic, modurile diatonice și cromatice, după cum și scările de factură tonală. Multe melodii păstrează structura sonoră a instrumentelor de mare vechime, chiar dacă sunt executate la alt instrument (de exemplu, hexacordul major: scara cimpoiului, acusticul: scara instrumentelor ce emit armonicile naturale). Ambitusul melodiilor poate fi considerabil mai mare ca la cele vocale, la mărirea ambitusului contribuind și transpoziția frazelor sau segmentelor, la cvintă sau la octavă, mai ales în execuția la vioară.

Liniile melodice deseori sunt întrețesute parțial sau integral de *figurații*: acestea sunt celule melodico-ritmice care leagă sau circumscriu sunetele principale ale scheletului melodic; se extind pe durata unui timp divizat în patru sau trei valori scurte (timpii divizați sunt: pătrimi, în aksak pătrimi și optimi cu punct). Uneori figurațiile acoperă în așa măsură linia melodică, încât este foarte dificilă desprinderea profilului melodic. Acest fapt îngreunează identificarea tipurilor melodice și compararea lor cu eventualele variante vocale existente.

d) Dimensiunea temporală a desfășurării unui joc este destul de mare, din acest motiv melodiile sunt repetate de mai multe ori. Repetările se aplică asupra întregii melodii și/sau asupra segmentelor în parte, melodia fiind variată la fiecare repetare, uneori îndepărtându-se considerabil de la forma inițială. La sfârșitul strofelor se adaugă

- adică între repetări se intercalează - fraze simple sau duble cu rol de *interludiu*. Interludiile sunt melodii independente și funcționează ca formule călătoare: pot fi atașate la melodii diferite, pot lipsi, pot fi repetate și variate, adică modul lor de aplicare are caracter improvizatoric. Cele mai multe interludii sunt de stare majoră cu factură tonală, urmărind în figurații o schemă de dominantă-tonică. Cercetătorii consideră că interludiile sunt înrudite cu “coda” cunoscută din muzica clasică europeană.

3. Repertoriul melodiilor instrumentale de joc are caracter eterogen. În componența sa se pot depista toate straturile - de la cele mai vechi până la cele mai noi - care în decursul veacurilor s-au depus asupra muzicii tradiționale, ceea ce denotă o capacitate de asimilare și vitalitate excepțională. Sursele sale de alimentare permanentă cu noi materiale se pot depista atât în repertoriul tradițional al cântecelor propriu-zise și de joc, cât și în repertoriul orășenesc, nu mai puțin în repertoriul muzicii de joc al altor etnii. În formarea repertoriului și a stilului de interpretare a avut un rol important - cel puțin în ultimele secole - practica lăutarilor profesioniști, care au introdus și instrumente noi, și melodii noi.

În ansamblul muzicii de joc, cea instrumentală domină nu numai cantitativ, dar și calitativ, adică în privința bogăției tipologice. În faza actuală cercetarea etnomuzicologică mai este datoare cu întocmirea unui catalog de tipologie melodică, care ar sta la baza identificării tipurilor comune cu cântecele vocale de joc, după cum și la baza comparării cu tipurile care circulă la mai multe etnii, aspect ce este în strânsă legătură cu circulația unor tipuri de joc pe arii geografice întinse..

Aplicare:

- a) Se vor analiza exemplele citate în cadrul capitolului, sub aspectul structurii metrice, ritmice și a formei; se vor menționa variațiile ritmice, în raport cu modelul ritmic al categoriei în cauză: compensare, contopire, augmentare, diviziune.
- b) În cadrul audiției, în baza recunoașterii trăsăturilor structurale se va stabili apartenența melodiilor audiate la categoriile tratate.

TEST DE AUTOEVALUARE:

Cap. IX.

Balada, 1. Prin ce caracteristici se delimitează balada de alte genuri epice?

2. Care sunt principalii factori ai formării baladei românești?

7. Care este categoria muzicală reprezentativă a baladei și prin ce se caracterizează?

A. Cum se grupează tipurile melodice de doină?

B.1 a) Prin ce se distinge cântecul propriu-zis de stil vechi de doină?

b) Stratificarea evolutivă a tipurilor de cântec propriu zis.

2. Trăsăturile stilului modern

A. Care sunt categoriile metrice ale cântecului de joc?

REZUMATUL UNITĂȚII DE ÎNVĂȚARE

Balada este genul literar-muzical versificat cel mai reprezentativ pentru un anumit stadiu de dezvoltare al epicii populare românești. În locurile unde se păstrează viu în tradiție, poporul folosește termenii de cântec bătrânesc, voinicesc; tradiția populară mai menține și cântece epice inspirate din viața păstorească, din tematica basmelor și legendelor, despre isprăvile haiducilor, precum și despre întâmplări mai puțin obișnuite din viața familială și cotidiană. *Funcția baladei* poate fi specificată prin efectul psihologic al experienței artistice, *catharsis*-ul. În procesul de definitivare ca gen, cântecul bătrânesc românesc își formează propriile trăsături, atingând o deplină înflorire în secolul al 16-lea.

Balada ca gen literar-muzical prezintă diferențieri zonale sub aspectul formal (dimensiunile textului literar), al frecvenței de circulație a anumitor teme, după cum și în privința categoriilor melodice care le vehiculează. În zonele sudice se întâlnește “recitativul epic”, în nord se cântă pe melodii de doină sau de cântec propriu-zis, în Transilvania chiar pe melodii de colindă.

Balada, ca gen literar-muzical, în forma cea mai reprezentativă se cântă pe *melodia recitativului epic*. Cei mai buni interpreți sunt lăutarii profesioniști. Textul muzical integral este compus din preludiu instrumental, părți vocale întrerupte de interludii instrumentale și un postludiu instrumental; de obicei există și un acompaniament armonico-ritmic permanent.

Forma părții vocale este liberă, compusă din formule melodice cu caracter recitativ și cu un rol structural precis (inițială, mai multe mediane, finală). Strofele elastice se conturează după mai multe modele de formă liberă închisă..

Genurile liricii neocasionale

A. Doina: trăsăturile distinctive: în melodie caracterul recitativ alternează cu melisme ample; ritmul este parlando rubato, forma este liberă, închisă.

Tipurile melodice: *doina instrumentală*; *doina vocală* este reprezentată de tipuri aparținând diferitelor *stadii evolutive* ale genului și cu trăsături zonale diferențiate: *stratul arhaic* (zonele Rădăuți, Maramureș-Oaș, Oltenia subcarpatică); *stratul evoluat* (Moldova de nord, Năsăud, Oltenia, Muntenia, Moldova de sud); *doinelile haiducești* (zonele de sud); tipul lăutăresc “de dragoste” (Muntenia).

B. *Cântecul propriu-zis* este genul cel mai viabil și cel mai răspândit. Are formă strofică. *Stilul vechi* se execută în parlando-rubato și este bogat ornamentat. În circulația tipurilor melodice există diferențieri zonale; trăsăturile cele mai vechi (privind structura modală și cea arhitectonică) sunt prezente în zonele din centrul și sudul Transilvaniei. *Stilul modern* s-a format la începutul secolului al 20-lea, cu centrul de intensitate în Muntenia subcarpatică, de unde s-a răspândit rapid și în alte zone. Din punct de vedere melodic s-au păstrat particularități din stilul vechi (substratul pentatonic), dar s-au format și tipuri din surse externe.(melodii majore cu caracter tonal). Cea mai esențială schimbare s-a petrecut în structura ritmică, care este un *giusto* particular, precum în lărgirea rândurilor melodice cu refrene.

Muzica de joc cuprinde cântece vocale și melodii instrumentale *Cântecele de joc* se disting în primul rând prin structura ritmică și metrică. Ritmul se încadrează în sistemul divizionar sau în aksak. Structura metrică diferențiază două categorii: rânduri melodice de două sau de patru măsuri. Forma este strofică (cu excepția *țâpuriturilor din Oaș*, care au formă liberă). *Melodiile instrumentale de joc* sub aspect ritmic și metric prezintă aceleași particularități ca și cele vocale; nu sunt rare cazurile când același tip melodic are și variantă vocală și instrumentală. Din culegerile mai vechi rezultă că au existat melodii instrumentale de joc cu formă liberă, dar în practica de astăzi au fost perimate.

RĂSPUNSURI ȘI COMENTARIILE LA TESTUL DE AUTOEVALUARE

Cap. IX.

Balada 1. a) Gen neocazional, cu puternic rol educativ; funcția poate fi specificată prin efectul psihologic al experienței artistice, *catharsis*-ul; gen narativ versificat, care impune audierea în public; îmbină sincretic muzica și poezia, textul având rolul preponderent; este legat prin fire de afinitate și interferență de alte genuri epice.

2. În procesul de definitivare ca gen, între secolele XIV-XVI, balada românească își formează propriile trăsături, atingând deplina înflorire în veacul al XVI-lea. La formarea ca gen literar-muzical a contribuit ca factor extern contactul intens cu popoarele sud-slave, după cum nu este străin nici de influența epicii medievale apusene (teme de circulație europeană se găsesc mai ales în baladele familiale).

7. Categoria muzicală reprezentativă a baladei este *recitativul epic*, care se practică în zonele extracarpatică (în zonele limitrofe și mai ales în Transilvania, textele de baladă circulă cu melodii de colindă sau de cântec propriu-zis).

Interpreții recitativului epic pot fi țărani (ei cântă fără acompaniament, sau cu intercalarea unor segmente instrumentale, cântate din fluier sau cimpoi); lăutarii profesioniști execută baladele cu acompaniament instrumental (vioară și cobză sau țambal), la instrument executând preludiu, mai multe interludii și postludiu.

Melodia este silabică (ornamentele sunt sporadice) și ritmul este *parlando*. Caracterul recitativ al melodiei se concretizează în mai multe forme: *recto tono*, *melodic* și *parlato*.

Forma este liberă, în *strofe elastice* închise. Formulele melodice componente, după funcția structurală, sunt: inițiale, mediane și finale. Strofele elastice uneori sunt amplificate interior sau exterior (studentii vor exemplifica aceste forme pe baza analizei Culegere nr. 139.).

A. Tipurile melodice de doină se grupează pe baza modului de execuție în: 1. instrumentale și 2. vocale. 2) Tipurile melodice de doină vocală se grupează în categorii evolutive, care acoperă și o anumită circulație zonală: a) stratul arhaic, b) un strat evoluat și straturi relativ mai noi: c) haiducești d) lăutăresc, zis de dragoste.

B. 1.a) Cântecele propriu zis și doina fac parte dintre genurile liricii neocasionale, adică

amândouă au texte lirice. Atât doina, cât și cântecul propriu-zis de stil vechi au ritmul liber, rubato. În melodia doinei alternează elementele de recitativ cu părți melismatice; în cântecul de stil vechi se găsesc alternant părți cantabile și de recitativ, precum și o bogată ornamentație. Diferența esențială dintre ele rezidă în forma muzicală: doina are formă liberă, improvizatorică, iar cântecul propriu-zis are formă strofică, fixă. Profilul general în doină are tendință descendentă, până când în cântecul propriu-zis profilul general este multiform (uniliniar, boltit, descendent) Cât privește răspândirea teritorială, doina vocală circulă numai în anumite zone, iar cântecul propriu-zis este general răspândit.

b) În cântecul propriu-zis se disting două stiluri evolutive: stilul vechi și stilul modern. În cadrul stilului vechi se mai disting câteva straturi, dintre care cele mai vechi par a fi tipurile din Bihor, Hunedoara și Banatul muntos.

2. Stilul modern s-a format în primele decenii ale secolului XX, cu centrul de intensitate în zona subcarpatică din Muntenia. Una dintre sursele sale a fost melodică stilului vechi cu substrat pentatonic, cu afirmarea paralelismului major-minor. Alta a fost o melodică de tip occidental, răspândită în mediul urban. Cele mai evidente trăsături sunt: ritmul giusto, format din parlando-rubato, prin transformarea alungirilor în valori fixe, precum și refrenele de sprijin și refren pe ultimul rând melodic. Ornamentația a dispărut.

A. Marea majoritate a cântecelor de joc se structurează în strofe în care rândurile au aceeași durată globală. Într-una dintre categoriile metrice durata globală a rândurilor este de două măsuri de 2/4, ritmul cu pulsații de optimi este acoperit de un vers tetrapodic; în aceeași categorie intră și cele cu durata de două măsuri de 4/4, cu ritm augmentat (pulsații de pătrimi). În amândouă cazurile pe partea a doua a melodiei poate să fie aplicat un vers și un refren de sprijin, caz în care ritmul este divizat. În a doua categorie aparțin melodiile în care durata globală este de patru măsuri, de 2/4 sau 4/4 augmentat; dimensiunea rândului este acoperită de un vers pe primele două măsuri și de un refren de sprijin pe ultimele două măsuri; uneori pe aceste rânduri ample se cântă câte două versuri. În funcție de practica zonală de joc, ritmul – în loc de amintitele cazuri de *ritm divizionar* – se transformă în *aksak*.

LUCRARE DE VERIFICARE NR. 1

1. Genurile neocasionale - Balada

Se vor compara trăsăturile recitativului epic cu cele ale doinei, luând în considerare criteriile de definire ale genului: împrejurarea interpretării, categoria textului literar, modul de execuție și trăsăturile muzicale (caracterul general al melodiei, ritmul, forma). Pentru a scoate în evidență elementele comune și diferite, se recomandă reprezentarea grafică pe două coloane, în care pe verticală vor figura criteriile, pe orizontală ele fiind paralel introduse pentru cele două genuri. Formulările să fie cât se poate de concise.

2. Genurile neocasionale – Cântecul propriu-zis

Studentii vor prezenta 10 melodii de cântec propriu-zis într-o grupare sistematizată pe baza profilului general. În acest scop vor alege din Culegere melodiile, având în vedere ca ele să reprezinte categoriile de profil: uniliniar, boltit și descendent; la fiecare melodie vor scrie nr. curent din Culegere, modelul de profil general, sistemul de cadențare, structura arhitectonică și vor specifica stilul la care aparțin (vechi sau modern)..

3. Genurile neocasionale – Muzica de joc

Sistematizare: categoriile metrice și structurile ritmice în cântecele de joc.(indicațiile se află pe foaia de test, se va completa în prezența propunătorului).Studentii se pregătesc efectuând analizele conform criteriilor prevăzute la Aplicare, punctul a).

BIBLIOGRAFIE MINIMALĂ

1. Comișel, Emilia: *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
2. Nicola, I.R.-Szenik, I.-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, partea I. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
3. Oprea, Gh.- Agapie, L.: *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

BIBLIOGRAFIA GENERALĂ

Cursuri

1. Comișel, Emilia: *Folclor muzical*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
2. Nicola, I.R.-Szenik, I.-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, partea I. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
3. Oprea, Gh.- Agapie, L.: *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

Studii

1. ***, *Colinde românești*. Coordonator I. Bocșa. Studiu introductiv I. Szenik - I. Bocșa. Fundația Culturală Terr Armonia, 2003
2. Alexandru, T.: *Béla Bartók despre folclorul românesc*, București, 1958.
3. Alexandru, T.: *Muzica populară românească*, București, 1975.
4. Alexandru, Tiberiu: *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.
5. Amzulescu, Al.: *Balade populare românești*, București, 1964.
6. Bárdos, L.: *Natürliche Tonsysteme*. În: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapesta, 1956.
7. Bartók, Béla: *Așa numitul ritm bulgăresc*. În: *Însemnări asupra cântecului popular*, traducere și prefață de Zeno Vancea, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, f.a.(1956).
8. Bartók, Béla: *Die Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923.
9. Bartók, Béla: *Melodien der Rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Viena, 1935.
10. Bartók, Béla: *Rumanian Folk Music, vol. I. Instrumental Melodies; vol.II. Vocal Melodies*. Haga, 1967.
11. Bentoiu, Pascal: *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*. În: *Studii de Muzicologie*, vol. I. București, 1965.
12. Bîrlea, Ovidiu: *Bocetele și verșurile funebre din ținutul Pădurenilor (Hunedoara)*. În: *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (pe anii 1971-1973)*. Cluj, 1973.
13. Bîrlea, Ovidiu: *Eseu despre dansul popular românesc*. București, 1982.
14. Bîrlea, Ovidiu: *Folclorul românesc*, vol.I- II., București, 1983.
15. Brăiloiu, Constantin: *Giusto silabic*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.
16. Brăiloiu, Constantin: *O problemă de tonalitate*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.
17. Brăiloiu, Constantin: *Ritmul aksak*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.
18. Brăiloiu, Constantin: *Ritmul copiilor*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.
19. Brăiloiu, Constantin: *Versul popular românesc cîntat*. În: *Opere vol.I.*, Editura Muzicală, București, 1967.

20. Brătulescu, Monica: *Contribuții la cercetarea poeziei colindelor*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1967. nr.6., București.
21. Bucescu, Fl.- Ciobotaru, I.- Bîrleanu, V.: "*Bătrîneasca*" *Doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăușilor*, Caietele Arhivei de Folclor I., Iași, 1979.
22. Carp, P. - Amzulescu, Al.: *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, 1964.
23. Carp, Paula: *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*. În: Revista de Folclor, 1960. nr. 1-2., București.
24. Cernea, E.: *Aspecte din problematica folclorului copiilor (Numărătorile fonice)*. În: Revista de etnografie și folclor, 1975. nr. 2. București.
25. Cernea, E.: *Contribuții la cercetarea folclorului copiilor*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1973. nr.4. București.
26. Cernea, E.: *Doina din Nordul Transilvaniei*, în: Studii de Muzicologie, vol. 6. București, 1970.
27. Cernea, Eugenia: *Despre evoluția doinei bucovinene*, în: Revista de Etnografie și Folclor, 1970. nr.2., București.
28. Ciobanu, Gh.: *Despre originea unor melodii din Vicleiul din Târgu-Jiu*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol. III. București, 1992.
29. Ciobanu, Gh.: *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol. I., București, 1974.
30. Ciobanu, Gh.: *Straturi în muzica populară românească*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol.III. București, 1992.
31. Ciobanu, Gheorghe: *Despre așa numita gamă țigănească*. În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol.1., București, 1974.
32. Ciobanu, Gheorghe: *Modurile cromatice în muzica populară românească* . În: Studii de Etnomuzicologie și Bizantinologie, vol.1., București, 1974.
33. Comi el, E.: *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în: Revista de Folclor, 1959. nr.1-2., București.
34. Comișel, E.: *Contribuții la cunoașterea eposului popular cântat*, în: Revista de folclor, 1962.nr.3-4., București.
35. Comișel, E.: *Folclorul copiilor. Studiu și antologie*. Editura Muzicală, București, 1982.
36. Comișel, Emilia: *Recitativul epic al baladei*, Supliment la Revista Muzica, 1954.nr.6., București.
37. Cristescu, Constanța: *Chemări de toacă*. Colecția Națională de Folclor, Editura Academiei Române, București (1999).
38. Dejeu, Zamfir: *Dansuri tradiționale din Transilvania*. Tipologie. Ed. Clusium, 2000.
39. Georgescu, Corneliu : *Hăulitul din Oltenia Subcarpatică*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1966. nr.4., București.
40. Georgescu, Corneliu Dan: *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*. Colecția Națională de Folclor, Editura Muzicală, București, 1984.
41. Georgescu, Corneliu: *Considerații asupra specificului național*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1977. nr.1., București.
42. Ghircioașiu, Romeo: *Contribuții la istoria muzicii românești*, cap.V., Editura Muzicală, București, 1963.
43. Habenicht, G.: *Povestea ciobanului care și-a pierdut oile. Geneză, evoluție,*

- tipuri*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1968. nr. 3., București.
44. Habenicht, Gottfried: *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1964. nr.2., București.
 45. Ionescu, Nelu: *Luci, soare, luci. Din folclorul copiilor*. Editura Muzicală, București, 1981.
 46. Iștoc, L. - Hlinca-Drăgan, E.: *Tipuri melodice ale cântecelor de nuntă din Transilvania*. În: Anuarul Arhivei de Folclor, vol. XV-XVII. Cluj-Napoca, 1997.
 47. Iștoc, L. - Hlinca-Drăgan, E.: *Tipuri melodice ale cântecului de cunună la seceriș*. În: Anuarul de Folclor, vol. XII-XIV., Cluj-Napoca, 1993.
 48. Iștoc, Lucia: *Tipuri melodice de bocet din Transilvania*. În: Anuarul de Folclor, vol. VIII-XI., Cluj-Napoca, 1991.
 49. Jarda, Tudor: *Tehnica intonării acordurilor la viola cu călușul drept, comparativ cu cuplul vioară-contra-braci-violă la lăutarii din Transilvania*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 12-13, Cluj, 1979..
 50. Kahane, M. - Georgescu-Stănculeanu, L.: *Cîntecul zorilor și bradului (Tipologie muzicală)*, Colecția Națională de Folclor, Editura Muzicală, București, 1988.
 51. Kahane, M.: *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, în: Revista de Folclor. 1967. nr.3.
 52. Kahane, Mariana: *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*. În: Revista de Etnografie și Folclor, 1964. nr.4-5., București.
 53. Kahane, Mariana: *De la cîntecul de leagăn la doină*, în: Revista de folclor, 1965. nr.5.
 54. Kahane, M. - Georgescu, L.: *Repertoriul de șezătoare - specie ceremonială distinctă*. În: Revista de Etnografie și folclor, 1968. nr. 4, București.
 55. Mârza, Tr.: *Cîntecul ceremonial al clăcii de tors din partea de nord a Munților Apuseni*. În: Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei (pe anii 1968-1970). Cluj, 1971.
 56. Mîrza, Tr. - Petrescu, Gh.: *Cîntecul vergehului*. În: Revista de Etnografie și Folclor, București, 1969. nr.2.
 57. Mîrza, Tr.: *“Lioara” - un gen muzical inedit al obiceiurilor de primăvară din Bihor*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 5., Cluj-Napoca, 1969.
 58. Mîrza, Tr.: *Cîntecul de cătănie din Bihor, o specie distinctă a liricii ocazionale*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 6. Cluj-Napoca, 1970.
 59. Mîrza, Tr.: *Ludicul în cîntecul popular românesc*. În: Anuarul de Folclor, III-IV. Cluj-Napoca, 1983.
 60. Mîrza, Tr.: *Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești*. În: Lucrări de Muzicologie, vol.11., Cluj-Napoca, 1979.
 61. Mîrza, Traian: *Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc*. În: Lucrări de Muzicologie, vol.1., Cluj-Napoca, 1965.
 62. Mîrza, Traian: *Observații privind geneza cîntecului “propriu-zis”*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 4. Cluj, 1968.
 63. Mîrza, Traian: *Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești*. În: Lucrări de Muzicologie, vol.11., Cluj-Napoca, 1979.
 64. Moldoveanu-Nestor, Elisabeta: *Cununa - sărbătoare a secerișului*. În: Revista de Etnografie și folclor, 1964. nr. 6., 1965. nr. 1.
 65. Pfrogner, Hermann: *Hat Diatonik Zukunft?* În: Musica, 1963. nr.4., Kassel.

66. Pop, Mihai: *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976.
67. Rădulescu, Nicolae: *Lazăr - o versiune românească a eroului vegetațional*. În: *Revista de Etnografie și Folclor*, 1966. nr. 4. București.
68. Rădulescu, S.: *Cântecul. Tipologie muzicală. I. Transilvania meridională*. Colecția Națională de Folclor, Editura Muzicală, București, 1990.
69. Rădulescu, Speranța: *Taraful și acompaniamentul armonic în muzica de joc*, Colecția Națională de Folclor, Editura Muzicală, București, 1984.
70. Sulițeanu, Ghizela: *Cântecul de leagăn*, Colecția Națională de Folclor, Editura Muzicală, București, 1986.
71. Szenik, I. : *Structura ritmică în cântecul de stil modern și nou*. În: *Lucrări de Muzicologie*, vol. 6., Cluj-Napoca, 1970.
72. Szenik, I.: *Modele melodice muabile: vers și proză în bocetul etniilor din Transilvania*, în: *Centenarul Constantin Brăiloiu*, Editura Muzicală, București, 1994.
73. Szenik, I.: *Tipologia melodică a colindelor*. (manuscris), Cluj-Napoca, 2000-2001.
74. Szenik, I.: *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității. III. Modelele structurale în forma liberă închisă*. În: *Lucrări de Muzicologie*, vol. 12-13., Cluj-Napoca, 1979.
75. Szenik, I.: *Trăsăturile muzicale ale țâpuriților din Oaș*. În: *Anuarul Arhivei de Folclor XII-XIV*. Cluj-Napoca, 1993.
76. Szenik, Ileana: *Amplificarea strofei melodice în unele tipuri ale cântecului propriu-zis*. În: *Lucrări de Muzicologie*, vol. 3., Cluj-Napoca, 1967.
77. Szenik, Ileana: *Béla Bartók și unele probleme ale cercetării muzicii populare instrumentale*. În: *Anuarul de Folclor*, vol. II. Cluj-Napoca, 1981.
78. Szenik, Ileana: *Gama acustică în muzica populară românească*. (manuscris, 1961).
79. Szenik, Ileana: *Melodiile ritualului de înmormântare din ținutul Năsăudului*. În: *Lucrări de muzicologie*, vol. 5. Cluj-Napoca, 1969.
80. Szenik, Ileana: *Observații referitor la sistemele ritmice populare*. (Comunicare la Academia de Muzică "G.Dima", Cluj-Napoca, 1994.)
81. Szenik, Ileana: *Structura formei în cântecul popular*. În: *Lucrări de Muzicologie*, vol.1. Cluj-Napoca, 1965.
82. Szenik, Ileana: *Structura ritmică în cântecul de stil modern și nou*. În: *Lucrări de Muzicologie*, vol. 6., Cluj-Napoca, 1970.
83. Szenik, Ileana: *Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității. III. Modelele structurale în forma liberă închisă*. În: *Lucrări de Muzicologie*, vol. 12-13., Cluj-Napoca, 1979.
84. Wiora, Walter: *Älter als die Pentatonik*. În: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapesta, 1956.

Sursa melodiilor din Culegerea de cântece populare I-II

(cu prescurtările folosite)

1. AAC Arhiva de Folclor a Academiei de Muzică "Gh.Dima", Cluj-Napoca.
2. AIEF Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor, București.
3. AMR Antologia muzicii populare românești. disc. Electrecord, București.
4. AI Alexandru, T.: *Instrumentele muzicale ale poporului român*, ESLA, București,

- 1956.
- 5.BB Bartók, B.: *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*. Editio Musica, Budapesta, 1967.
 - 6.BC Bartók, B.: *Melodien der Rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Editio Musica, Budapesta, 1968.
 - 7.BM Bartók, B.: *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*. Editio Musica, Budapesta, 1966.
 - 8.BR Bucescu, F. - Ciobotaru, S. - Bîrleanu, V.: *"Bătrîneasca" Doine, bocete, cîntece și jocuri din ținutul Rădăuților*. Caietele Arhivei de folclor I., Iași, 1979.
 - 9.BrC Breazul, G.: *Colinde*. Cartea Satului 21, Craiova, f.a.
 10. BRFM I-II Bartók, B.: *Rumanian Folk Music, vol. I-II*. Haga, 1967.
 11. CC Cocișiu, I.: *Cîntece populare românești*, Editura Muzicală, București, 1966.
 12. CD Cernea, E.: *Melodii de joc din Dobrogea*. Editura Muzicală, București, 1977.
 13. CE Ciobanu, Gh.: *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești*. În: Studii...vol.I., Editura Muzicală, București, 1974.
 14. CF Comișel, E.: *Folclor muzical*. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1967.
 15. COL Nicola, I.R. - Mîrza, Tr. - Szenik, I.: *Curs de folclor muzical, partea I.: Colecția anexă*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963.
 16. CM Carp, P. - Amzulescu, Al.: *Cîntece i jocuri din Muscel*. Bucure ti, 1964.
 17. CP Comișel, E.: *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor*. Ed.Muz. București, 1959.
 18. CZ Kahane, M. - Georgescu-Stănculeanu L: *Cîntecul zorilor și bradului*. București, 1988.
 19. DC Drăgoi, S.: *303 colinde cu text și melodie*. Scrisul Românesc, Craiova, f.a.
 20. DH Dejeu, Z.: *Folclor din Hășdate - Turda*. CCES Cluj, 1983.
 21. HD Mîrza, Tr. și colectiv: *Folclor muzical din zona Huedin*. Cluj-Napoca, 1978.
 22. IL Ionescu, N.: *Luci, soare, luci*. Editura Muzicală, București, 1981.
 23. KD Kahane, M.: *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, în: Revista de Folclor. 1967. nr.3.
 24. KȘ Kahane, M. - Georgescu, L.: *Repertoriul de șezătoare - specie ceremonială distinctă*. În: Revista de Etnografie și folclor, 1968. nr. 4, București.
 25. LM Szenik, I.: *Melodiile ritualului de înmormîntare din ținutul Năsăudului*. În: Lucrări de Muzicologie, vol. 5., Cluj-Napoca, 1965.
 26. MB Mîrza, Tr: *Folclor muzical din Bihor*. Editura Muzicală, București, 1974.
 27. NPM Nicolescu - Prichici: *Cîntece și jocuri populare din Moldova*. Ed. Muz., București, 1963.
 28. NS Nicola, I.R.: *Folclor muzical din Mărginimea Sibiului*. Ed. Muz., București, 1987.
 29. PJM Prichici, C.: *125 melodii de jocuri din Moldova*, ESPLA, București, 1955.
 30. SL Sulițeanu, Ghizela: *Cîntecul de leagăn*. Editura Muzicală, București, 1986.
 31. UA Ursu, N.: *Cîntece și jocuri din valea Almăjului*. Editura Muzicală, București, 1958.
 32. ZMN Zamfir - Dosios - Moldoveanu: *132 cîntece și jocuri din Năsăud*. Ed.Muz. București, 1958.

33. Ciobanu, Gh. - Nicolescu, V.: *200 cîntece și doine*, ESPLA, București, f.a. (1955)