

TIBERIU ALEXANDRU, INSTRUMENTELE MUZICALE ALE POPORULUI ROMÂN. Lucrare apărută sub îngrijirea Institutului de Folclor. Editura de Stat pentru literatură și artă. București 1956, 387 + 1 f. — Lei 50.

Lucrarea lui Tiberiu Alexandru, « Instrumentele muzicale ale poporului român », apărută anul trecut, s-a bucurat de un succes deosebit epuizându-se într-un timp foarte scurt. La aceasta a contribuit desigur, între altele, și noutatea lucrării. Într-adevăr, față de ce s-a scris la noi, în acest domeniu, și de timpul când s-a scris, se poate afirma că lucrarea este nouă și dintr-un anumit punct de vedere — aproape completă.

Spunem: aproape completă, întrucît, — lipsesc jucăriile muzicale ale copiilor care nu și-ar fi găsit locul în nici o altă publicație mai bine ca aici.

Meritele indiscutabile ale lucrării sînt, că ea:

1. — Ne prezintă pentru prima dată toate instrumentele muzicale propriu zise ale poporului nostru, de la cele mai simple pînă la cele mai perfecționate. Multe dintre ele sînt descrise pentru prima dată.

2. — Menționează diferitele încercări de perfecționare a unora dintre aceste instrumente, precum și tendința de creare a unor noi instrumente.

3. — Ne oferă pentru prima dată un număr mai important de exemple de polifonie populară, strîns legată de instrumentele pe care ni le prezintă, luate din toate colțurile țării.

Pe lângă aceste merite incontestabile, lucrarea are însă și unele scăderi pe care le semnalăm autorului în speranța că le va îndepărta dintr-o eventuală nouă ediție, pe care o așteptăm cît mai curînd. În mare, aceste lipsuri privesc: a) documentarea; b) felul de prezentare a fiecărui instrument în parte; c) felul de prezentare grafică a exemplurilor muzicale; d) neclarități de diferite naturi.

Renunțînd la prezentarea cuprinsului lucrării, ca să nu mai repetăm ceea ce s-a spus într-o altă recenzie semnată de I. Mușlea și apărută în nr. 1—2/1956 al Revistei de Folclor, trecem direct la discutarea observațiilor ce dorim a-i face.

Vorbînd la început de motivul care l-a determinat să publice aceasta lucrare: « nevoia » crescîndă a unei categorii de oameni pentru un « studiu asupra instrumentelor muzicale în-trebuințate de poporul nostru », autorul menționează, printre alții, « oamenii de artă », studenții — « școlile », după cum spune el — , și diferitele « categorii de cercetători » (p. 6). Ce-ar putea să intereseze pe toți acești oameni într-o asemenea lucrare ? Fiind vorba de oameni de cultură generală nu de specialiști, și avînd în vedere că, din păcate, sîntem încă lipsiți de un bun și cuprinzător dicționar muzical, fiecare ar putea căuta să afe, între altele, ce sînt și cum arată nu numai instrumentele muzicale actuale, ci și cele menționate în vechile noastre scrieri, începînd din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Peste acestea din urmă autorul a trecut însă mult prea repede, cu toate că și-a însușit spusele unui harnic cercetător sovietic, pe care-l citează chiar la început, cum că instrumentele populare « sînt prototipurile instrumentelor ce formează orchestrele și ansamblurile muzicale din zilele noastre » (p. 5). Așa fiind se înțelege că identificarea cît mai precis posibilă a instrumentelor menționate în trecutul poporului nostru arătînd căror tipuri aparțineau și cum ni s-au transmis, cele ce s-au transmis pînă în zilele noastre, ar fi fost necesară și ar fi servit scopului propus.

Mulțumindu-se să constate « lipsa unei priviri temeinice asupra evoluției instrumentelor muzicale în decursul istoriei-poporului nostru » (p. 12), autorul se oprește la stadiul la care au ajuns cercetările astăzi — și care este departe de a fi mulțumitor — necuțînd să le ducă mai departe. Este adevărat că la pag. 12—13 caută să apropie între ele unele dintre aceste instrumente,

scriind: « *Canoanele, psaltirile, tamburele, și pare-se cinghiile* au fost instrumente cu coarde ciu-pite... *țimpanele, nagaralele* sau (?) *tumbelechiurile tobe*», apropierea este însă prea generală întrucît canoanele aparțin tipului țambal, psaltirile și cinghiile tipului harpă, iar tamburele tipului lăută, deci cobză. La fel de generală este și categorisirea țimpenelor, nagarelor și tumbelechiurilor în grupul tobelor, deoarece toate acestea erau instrumente de percuzie de forma unor mici țimpane (termenul francez « timbale » este tradus de C. Șăineanu, « Dictionnaire français-roumain », VIe ed., Buc. 1907, prin « timpină »), alcătuite deci din mici bazine emisferice pe marginile cărora era întinsă o piele. Asemenea instrumente se văd clar în C. Bobulescu, « Lăutari și hori », p. 46 și 47. Aceste mici instrumente nu pot fi puse în nici un caz în rînd cu daulul sau chiar cu dairea. O confuzie asemănătoare întîlnim și la pag. 35 unde se afirmă că « toba mare », existentă în zilele noastre, a înlocuit « daulele orientale ». Ori se știe că daulele nu erau altceva decît tobe.

După cum se poate deduce din cele de mai sus — și după cum se va vedea și mai departe — multe din lipsurile lucrării se datoresc informației bibliografice insuficiente. Încercînd să reconsiderăm literatura mai veche a domeniului, autorul a trecut cu vederea o serie de publicații care i-ar fi putut furniza numeroase informații valabile. Nu e mai puțin adevărat că chiar unele dintre publicațiile menționate au fost folosite numai în parte, din cauză, probabil, că nu le-a consultat direct. Pentru acest considerent, ne îngăduim să completăm bibliografia indicată cu următoarele lucrări:

1. Fr. J. Sulzer, *Geschichte der transalpinischen Daciens*... Bd. II, Wien 1781, p. 419 (instr. muzicale romînești), 432—435 (instr. muzicale turcești).

2. *Lăutarii noștri*, în « Muza Romînă », An. I, nr. 12, Blaj, 1888 p. 16.

3. V. G. Elvir, *Instrumentele romînești de muzică*, în « Gazeta Transilvaniei », An LVII (1894), nr. 22, p. 1—3.

4. — Ce-a fost cobzul ?, în « Arta », revistă muzicală, An. III nr. 10 Iași, 1894, p. 165—167;

5. C. S. B. Iciurescu, *Lăutarii și instrumentele muzicale ale poporului romîn* « Albina », An I (1898), nr. 31, p. 982—984;

6. M. Mărgăritescu, *Muzica populară romînească. Instrumentele întrebuițate de către popor sau lăutari*, în « Muza », revistă muzicală lunară, An. I, nr. 1 (p. 7), 2 (p. ?), 3 (p. ?).

7. I. Stroescu, *Printre lăutarii din Oltenia*, în « Muza » V, nr. 3—4 Timișoara, 1923, p. 3—6

8. A. L. Ivela, *Dicționar muzical ilustrat*, Buc., Editura Librăriei « Universala » Alcalay Co. 1927;

9. M. Gr. Poslušnicu, *Istoria muzicii la romîni* (Partea VII: Monografia instrumentelor muzicale la Romîni), « Cartea Romînească », Buc. 1928, p. 511—541;

10. Dr. Emil Riegler-Dinu, *Folclor muzical dobrogea vechi* în « Dobrogea ». Cincizeci de ani de viață romînească. Publicație tipărită cu prilejul semicentenarului reanexării Dobrogei, Cultura Națională, Buc. 1928, p. 791.

11. G. Breazu, *Die Musikerziehung in Rumänien*, Institutul de Arte Grafice « Lucașfăruș » S. A., Buc. 1936, Conține 35 fotografii cu diferite instrumente sau grupuri de instrumente.

Utilitatea cunoașterii materialelor cuprinse în aceste lucrări se poate vedea dintr-un singur exemplu:

Autorul deplînge lipsa unui material informativ cuprinzător referitor la aria de răspîndire a unor instrumente (p. 7). La pag. 11 afirmă că « fluierile cu șase deschizături pentru degete și fără dop, adică cu țeava deschisă la amîndouă capetele, se cunosc numai (sublinierea ne aparține) în nordul Moldovei, cu mici pătrunderi în Ardealul învecinat »; iar la pag. 55 afirmă că din tilincă se mai cîntă « prin Bucovina, nordul Moldovei și nordul Ardealului ». Riegler-Dinu afirmă însă că atît fluierul cu șase găuri și fără dop cît și tilinca « fără dop și fără găuri » se întîlnesc în Dobrogea (v. op. cit. p. 791).

Dar în lucrare nu se resimte numai lipsa unei bibliografii cît mai completă, ci și aprofundarea celei folosite. Iată cîteva exemple:

1. Autorul afirmă (p. 99) că « în Moldova țambalul se pare că a început să fie folosit abia în veacul nostru ». În sprijinul acestei afirmații aduce faptul că acest instrument « nu este menționat în studiul despre instrumente, publicat de Burada în 1877 ». Se vede că autorului Instrumentelor nu i-a dat prea mult de gîndit propria-i notă (nr. 2) de la pag. 141, unde găsim scris: « Dintr-o întîmpinare către ministerul dinlăuntru, aflăm că în anul 1835 exista la Iași o breslă a lăutarilor evrei, al cărei staroste era Ițic *Țambalagiu*. Nu i-a reținut atenția nici existența în sec. al XVIII-lea a unuia « Solomon țambelarul jădan de Eș », despre care trebuie să fi luat cunoștință cel puțin din lucrarea lui C. Bobulescu, « Lăutari și hori » (p. 41), pe ca. e o citează adesea. Care ar fi cauza ignorării acestor fapte? Să se fi gîndit oare, cînd a făcut afirmația de mai sus, la țambalul perfecționat de Jozsef Schmuda în a doua jumătate a secolului trecut? Nu ar fi de loc just intru cît existența acestui instrument, mai ales sub alte forme și

alte denumiri, este atestată încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea (v. C. Bobulescu, *Lăutari și hori*, p. 69). Însuși Burada descrie în studiul amintit un « Canon » (p. 81—82) care nu este decât un țambal mai primitiv.

2. La pag. 98 găsim următorul pasaj: „Scrierile noastre vechi menționează felurite «organe tinse-n strune», «chimvale într-alesuri», «țimbele de strigare» ca și «psaltiri» sau canoane. Este greu să se deslușească care dintre acestea erau cu coarde lovite, adică de tipul țambalului și care erau cu coarde ciupite, adică de tipul psaltiriumului”. În primul rând, nu se poate spune «psaltiri sau canoane» întru cit, după cum am arătat aceste instrumente nu erau identice. Apoi, am vrea să-i atragem atenția autorului că unul și același instrument putea fi pus în vibrație cînd lovindu-l, cînd ciupindu-l, după împrejurări. Dovada cea mai bună ne-o fac ilustrațiile poemului «Erotocrit» din care se vede cum din același canon se cîntă odată ciupind coardele, iar altădată lovindu-le (v. C. Bobulescu, *Lăutari și hori* p. 56 și 57).

3. Făcînd apropierea între unele instrumente cu coardă de altădată și cele de acum, după ce spune că *lăuta* sau *alăuta* nu este decât cobza actuală, afirmă că nu este exclus ca și *cetera* «să fi fost numele vechi de aceleași cobze ori a unei varietăți de cobză» (p. 13). Aflăm însă că încă pe la jumătatea secolului al XVI-lea *lăuta* și *cetera* erau instrumente distincte: «O, amar celui ce be și mîncă cu *cimpoi* și cu *ceteri* și cu *alăute*» (B. P. Hașdeu, *Cărțile poporane ale Romînilor în sec. XVI*), București, 1879, p. 464).

Anton-Maria del Chiaro vorbește și el, la începutul sec. XVIII de «cetre, leuti e simile», deci de cetera, lăute și alte instrumente asemănătoare (v. A.M. del Chiaro, *Istoria delle moderne rivolluzioni della Valachia*, ed. N. Iorga, Buc. 1914, p. 70). Poate că ar fi fost mai bine dacă ar fi rămas consecvent cu prudența de care dă dovadă la pag. 16 unde, referindu-se la același loc din del Chiaro, spune că taraful cîntă «din nu știu ce fel de instrumente de coarde («cetre, leuti e simili») producînd o bună impresie». În orice caz, de îndată ce ambele instrumente sînt citate alături, erau diferite.

4. După ce identifică atît lăuta, cit și cobzul și citeva cu cobza, nesemnănd în nici un fel vioara în timpurile mai vechi, scrie la pag. 126: «*Vioara* a început prin a înlocui *kemanul*, instrument cu coarde și arcuș, care pe la începutul sec. XIX se bucură încă de mare cinste din partea clasei dominante». Cea mai veche dată referitoare la acest instrument pe care o întîlnim în lucrare se referă la violița de care se vorbește în «*Erotocrit*», care a fost scris pe la anul 1787. Nu pricepem cum nu i-a dat de gîndit următorul pasaj pe care nu se poate să nu-l fi citit: «Nici alături care le zice cu *vioara* și *alăuta* pre la tîrguri și pe la sboruri și pe la nunte, nu poate să ia fată de om bun sau de boiaru, că unii ca aceia sînt batjocoră lui Dumnezeu și oamenilor» (*Îndreptarea legii lui Dumnezeu*, 1625, cit. după C. Bobulescu, *Lăutari și hori*, p. 10). Lăsînd la o parte documente mai vechi, în care nu știm dacă termenul vioară este folosit și în original sau numai de către traducător, nu ne putem opri totuși să mai semnălam că un act de răscumpărare, intervenit în anul 1675, este întărit și prin mărturia lui *Ivan viorarul* Tătărăni (v. G. Potra, *Contribuțiuni la istoricul țiganilor din România*, Buc., 1939, p. 259). Așa dar există date sigure de circulație, ca nume, a vioarei cel puțin de la jumătatea secolului al XVII-lea. Ca instrument cu arcuș, din care se cîntă rez mîndu-le pe umăr, vedem vioara încă la începutul sec. XVIII în picturile bisericești (v. C. Bobulescu, *Lăutari și hori*, pag. 42, 45 și 48). Dacă ne gîndim că de la prima folosire a acestui instrument pînă la consemnarea numelui său în scrieri și pictarea în biserici a trecut un timp oarecare, trebuie să admitem că vioara a fost folosită la noi mai înainte de datele menționate mai sus. În orice caz, la trănecia vioara este menționată pentru prima dată la anul 1533 (v. Michel Brenet, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Librairie Armand Colin, Paris, 1926, p. 478, col. 1) Instrumentul cu denumirea lui n-a întîrziat să se împrăștié — pornind probabil din Italia — și în celelalte țări, așa cum s-a întîmplat cu mai toate instrumentele muzicale în evul mediu.

5. La pag. 142, autorul afirmă că «abia din a doua jumătate» a sec. al XVIII-lea aflăm ce fel de instrumente intrau în componența tarafului: viori, nai, țambal. În continuare scrie că un taraf «alcătuit oarecum în acest chip» se poate vedea în poemul «*Erotocrit*» amintit mai sus, unde «taraful...cîntă din nai, țambal, tambură, vioară și dairea» (p. 143).

Autorul trece cu vederea, de asemenea, reproducerea de pe picturi bisericești publicate de Bobulescu în *Lăutari și hori* (pag. 26, 42, 44, 45, 46, 47, 48 și 51), picturi care datează dintre anii 1558—1826 în care vedem diferite formații instrumentale, ca trîmbița, nai și tobă mică de formă cilindrică; trîmbița, keman (reproducerea nu este clară); trîmbiță, keman, canon sau țiteră; vioară, 3 nauri și tobă mică cilindrică, etc.

Lipsa de documentare istorică se observă și la prezentarea instrumentelor, unde folosește de obicei — și încă nu din plin — pe cele aflate în Burada și Bobulescu. Sînt instrumente ca: duba, dairea și toba mare; buciumul; fluierul; clarinetul, toroagea și saxofonul; tamburița

și balalaica; țitera; violoncelul și contrabasul, la care nu ni se dau aproape de loc asemenea date. Socotim însă că într-un studiu de specialitate, cum este acesta, asemenea date sînt absolut necesare.

Autorul se gîndește ca studiul său să fie de folos, în afară de cei pe care i-am menționat la început, conducătorilor orchestrelor populare și marilor ansambluri artistice, precum și compozitorilor (p. 6). Socotim însă că pentru a fi într-adevăr folositor acestor oameni, studiul trebuie să conțină neapărat pentru fiecare instrument date cît mai ample referitoare la: *tehnica de execuție, scară; registre; timbru; acordaj; înălțimea la care se notează; posibilitățile tehnice pe care le oferă*. Fără cunoașterea acestor date, compozitorii, mai ales, nu vor putea folosi cum trebuie vreunul dintre instrumentele muzicale populare, cu excepția, bineînțeles, a celor care sînt folosite și de către arta muzicală cultă. Ori, absolut la nici un instrument nu întîlnim toate datele de mai sus, ci numai unele din ele; și acestea prezentate destul de sumar. Astfel, ni se indică:

- *tehnica de execuție*: la toate instrumentele, cu excepția cornului;
- *scara muzicală*: la bucium, corn, fluiere, tilincă, nai, cimpoi, țambal și cobză;
- *registre*: la solzul de pește și fluierul fără dop;
- *timbru*: la șuierat, frunză, solz de pește, bucium, fluier fără dop;
- *acordaj*: țambal, cobză, chitară;
- *notație*: chitară;
- *posibilități tehnice*: frunză, solz de pește, drîmbă, armonică de gură, armonică de mină, bucium, fluier, tilincă, nai, cimpoi, țambal, cobză și chitară.

Nu ni se spune absolut nimic despre *toroșoată*, deși este un instrument puțin cunoscut. Ar fi fost absolut necesar să ni se indice cel puțin acordajul instrumentelor cu coarde care au fost împrumutate cum sînt: *tamburișele, balalaicile, domrele, mandolinele și banjourile* despre care face mențiune.

În ceea ce privește instrumentele de împrumut, se mai ridică o problemă pe care autorul a sesizat-o, dar n-a lămurit-o. După ce spune că aceste instrumente sînt uneori « adaptate » cerințelor executantului, scrie: « Dar, fie că le transformă, fie că nu se atinge de structura lor, le folosește într-o manieră de execuție proprie... Așa fiind, se impune lărgirea sferei cercetărilor noastre și asupra lor, cu stăruință deosebită asupra modului în care ele sînt adaptate specificului execuției populare » (p. 6. — Sublinierile ne aparțin).

Pentru a vedea cum sînt adaptate acestui specific de execuție, ar fi trebuit ca autorul să vorbească întii despre stilul popular de execuție, arătînd în ce constă acest stil, apoi despre felul cum se pot adapta acestuia deferitele instrumente. Acest lucru nu l-a făcut însă de loc. Pentru că nu se poate accepta părerea, că adaptarea viorii la stilul popular de execuție ar consta în adaptarea diferitelor scordături și adăugirea unor corzi simpatice (teluri) (p. 127—131), după cum nu se poate accepta părerea că această adaptare ar consta, pentru clarinet, în astuparea unor deschizături scotocite « de prisos » (p. 92). Ar fi fost bine ca autorul să ne prezinte — în afară de trilul, « vibrato-ul particular » și alunecările pe coarde pe care le amintește foarte pe scurt la pag. 133 — cel puțin felul particular de articulare și ornamentare folosit în interpretarea populară, arătînd totodată la fiecare instrument în parte, în ce măsură posibilitățile sale tehnice îi permit să se adapteze acestei maniere de interpretare.

Cele spuse pînă acum, arată, că Tiberiu Alexandru a realizat o destul de bună lucrare etnografică dar că această lucrare mai are nevoie de o serie de completări și lămuriri pentru a se putea impune și muzicanților.

În afară de partea în care se face descrierea diferitelor instrumente, lucrarea conține o a doua parte în care ni se prezintă 80 exemple muzicale. Scopul « adăugirii » acestor exemple este, după cum declară autorul, „să întregescă descrierea instrumentelor noastre muzicale și să ajute la o mai cuprinzătoare înțelegere a lor” (p. 159). Pentru a sluji cît mai bine scopul menționat, „melodiile au fost în general scrise la înălțimea reală la care au cîntat instrumentele, pentru a se vedea cît mai deplin posibilitățile lor sonore” (p. 159).

Nu vedem de loc, cum ar putea aceste exemple să împlinească lipsurile referitoare la: scară, registre, timbru și posibilitățile tehnice ale instrumentelor. Apoi, trebuie să spunem că în ceea ce privește instrumentele transpozitorii nu putem vedea „mai deplin posibilitățile lor sonore” dacă le scriem la înălțimea reală, ci numai dacă le scriem ținînd cont de construcția lor. Există 9 melodii între exemplele date care sînt cîntate la instrumente transpozitorii, precum: *flügelhorn* (nr. 15), *piston* (p. 16, 17) *clarinet* (nr. 39, 40, 41) și *saxofon-alto* (nr. 46, 47, 48). Nu ni se spune nici pentru piston și nici pentru clarinet în ce tonalitate sînt construite, lucru ce ar fi fost absolut necesar. Scriind melodiile la înălțimea reală și nu transpuse în așa fel încît să sune în tonul real, cîntate din nou la aceleași instrumente, sau la altele construite în alte tonalități, melodiile ar căpăta cu totul alte « înălțimi reale ». Schimbînd tonul în care au fost cîntate, se poate da însă peste tonalități dificile sau chiar impracticabile pentru unele instrumente. Așa

fiind, cum crede autorul că ne putem da seama de «posibilitățile» sonore ale instrumentelor de mai sus, din exemplele muzicale pe care ni le dă?

Aceeași este situația melodiilor cîntate la vioară căreia i s-a schimbat acordajul normal, cum sînt cele de la nr. 68, 69, 70, 71, și 79. Aceste melodii au fost scrise așa cum se aud, cu excepția numărului 71 care a fost notat cum trebuie de I. Stroescu, fost profesor de vioară și foarte bun cunoscător al tehnicii lăutărești de execuție. Ce se întîmplă? Ca și la instrumentele transpozitorii, părțile cîntate pe coarda sau corzile ridicate sau coborîte trebuie scrise transpus dacă vrem, într-adevăr, să avem sunetele reale. Altfel se ajunge la cu totul altceva. Indicațiile date de autor la pag. 322 sînt cu totul insuficiente. Ar fi fost de dorit să prezinte melodiile paralele: cum se aud și cum se scrie. Cei nefamiliarizați cu scordaturile ar fi avut mult mai mult de cîștigat, dîndu-și mai bine seama ce sînt aceste scordaturi și în ce măsură sînt utile, decît din cele scrise de autor la pag. 129, 130, 131 și 322.

În afară de aceasta, exemplele apar neunitare ca scriere, mai ales *armura* fiind *arbitrară și inconsecventă*. Exemple:

— accidentții constitutivi se scriu cînd la cheie (cele mai multe exemple), cînd în cursul bucății (nr. 13, 2, 79);

— armura este scrisă după cum se spune în teorie (cele mai numeroase exemple), sau trecîndu-se la cheie numai accidentții constitutivi (nr. 15, 42);

— nr. 18, 19 și 79 sînt în lidic cu treapta a șaptea coborîtă, dar la cheie nu există nici un accident;

— nr. 57, 79 și 80 (prima parte) au aceeași scară dar diferă ca armură; același este cazul cu nr. 22, 24 și 43 (prima parte);

— uneori schimbă armura odată cu schimbarea modului (nr. 57), alteori n-o mai schimbă (nr. 80) din care cauză este nevoit să folosească peste 200 de becarî.

— cînd pune accidentții de precauție, cînd nu-i pune (v. nr. 45);

— nr. 69 și 79 folosesc absolut aceeași scordatură, dar primul este scris tot timpul în octave paralele, pe cînd al doilea este scris simplu, fără octave.

Aceste inconsecvențe se datoresc faptului că autorul s-a mulțumit să ia din Arhiva Institutului de Folclor un material notat de oameni diferiți, cu concepții diferite în ceea ce privește principiile de notație. Noi socotim că, așa cum a trecut la «corectarea» unor transcrieri fără să ceară consimțămîntul celor ce le semnează — în această categorie intră toate exemplele muzicale la care alături de un transcriitor semnează și Pascal Benteoiu — putea să facă și unificarea grafică și ortografică a acestora, avînd grije să menționeze ce modificări și-a îngăduit. În felul acesta materialul n-ar mai fi apărut atît de neunitar.

Și pentru că ne găsim la problemele muzicale, am vrea să mai semnalăm două chestiuni, asupra cărora autorul ar trebui să reflecteze mai adînc.

Vorbînd la cobză despre așa numitele «țituri», formule ritmico-armonice de acompaniere, după ce spune că sînt în număr «nu prea mare» și că cele mai folosite «sînt cea de *horă* și cea de *sîrbă*, fiecare în cîteva variante», afirmă că acestea se deosebesc între ele după «tonul» în care acompaniază sau după talentul și sensibilitatea instrumentistului. Pentru a ne convinge, spune că un cobzar din Teiș-Tîrgoviște, pe nume Vasile Bursuc, «întrebuința în general 3 feluri de țituri de horă»:

— în «tonurile» *Do, Re și La*: $\frac{2}{4}$ 

— în *Si bemol*: $\frac{2}{4}$ 


— în *Sol*: $\frac{2}{4}$ 

și două țituri de sîrbă, pentru

— «tonurile» *Do, Re, Sol și La* $\frac{2}{4}$ 

— iar pentru *Si bemol* $\frac{2}{4}$  . 111)

Privind critic afirmațiile lui Vasile Bursuc și comparându-le cu alte date și materiale, autorul s-ar fi putut convinge, că titlurile nu depind de tonuri ci de mișcare: cu cât mișcarea este mai rapidă, cu atât formula ritmică a ȋitutei este mai simplă. De altfel, acest lucru reiese chiar din exemplele date în lucrare. Exemplul muzical nr. 54, de pildă, deși este în *do minor*, folosește

în acompaniament următoarea formulă ritmică: 

care este variantă foarte apropiată a celei în «tonul lui Sol $\frac{2}{4}$ ».

O altă problemă o ridică ȋitura de «briu pe șapte» (ex. nr. 53 p. 240) care — așa cum este dată de autor — începe cu un auctact de patru treizeci doimi. O mică socoteală ne va lămuri dacă este posibil să se cînte sau nu aceste valori. În general, mișcarea briurilor este de 160—184 pătrimi, sau 1280—1472 treizeci doimi pe minut. După această socoteală, ar urma ca instrumentistul să facă, între 21—24 și jumătate mișcări pe secundă. Crede autorul că este posibil așa ceva? Apoi, dacă crede, nu are decît să-l forțeze puțin pe bietul cobzar, ca să ajungă la 32 mișcări pe secundă, deci să ajungă să-i vibreze și mîna nu numai corzile instrumentului. În realitate, un instrumentist ori cît de bun ar fi, și de ori cîtă agilitate ar dispune, nu poate face cu mîna dreaptă mai mult de 600—700 mișcări pe minut; dar la aceste lucruri n-ar fi ajuns autorul dacă se gîndea că: «...este cu neputință înțelegerea deplină a creației muzicale populare fără o temeinică cunoaștere a instrumentelor muzicale pe care le folosește poporul» (p. 5).

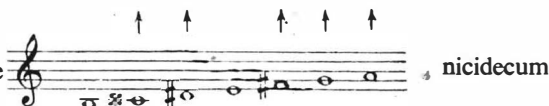
În ceea ce privește «armonia» populară, afirmă că «în trecutul nu prea îndepărtat instrumentele de acompaniament, între care cobza se afla în loc de frunte, avea rolul să în tărească melodia, pe care o dubla în registre diferite și cu timbre diferite (p. 106). La această concluzie ajunge bazîndu-se pe afirmațiile a doi scriitori străini de la începutul veacului trecut. Socotim că ar fi trebuit să aibă unele rezerve față de afirmațiile categorice ale acelor străini, gîndindu-se mai bine dacă posibilitățile tehnice ale cobzei, de exemplu, i-ar fi permis acesteia să urmărească credincios linia melodică pe care o cîntă vioara sau naiul. Urmărind îndeaproape ce se întîmplă astăzi chiar celor mai buni cobzari, sîntem îndreptățiți să afirmăm că așa ceva nu era posibil. În cel mai bun caz, cobzarul urmărea în linii mari melodia, dînd naștere unei eterofonii. De altfel, nici autorul nu este prea convins de cele afirmate mai sus, de îndată ce la pagina 107 scrie: „armonia lăutărească s-a dezvoltat la noi fără îndoială sub înriurirea «muzicii europenești». Primele începuturi... au pornit însă de la principiul tradițional de burdonare, împrumutat muzicii de cimpoi”. S-a gîndit cumva autorul la armonie în sensul celei folosite în creația cultă, așa cum s-au gîndit probabil cei doi străini, dar o asemenea armonie nu se întîlnește nici astăzi decît foarte rar prin Banat și la lăutarii orășeni. Socotim așadar că se impunea mai multă grijă în prezentarea acestei probleme.

În continuare am vrea să-i mai semnalăm unele scăpări și neclarități de redactare. Le dăm în ordine în care vin în carte:

— Ar fi fost nevoie de cîteva exemple pentru a sprijini afirmația cum că «*primenirea* repertoriului muzical determină schimbări în instrumentele muzicale folosite» (pag. 14).

— Nu se poate spune că frunza «vibrează ca o ancie dînd *sufului* un timbru limpede și puternic» (pag. 24), întrucît *nu sufzul* ci *sunetul* capătă «timbrul limpede și puternic».

— Helicoanele sînt construite în *Si bemol*, iar bombardoanele în *Fa*, nu invers (pag. 45)

— Scara «puiului de cimpoi» este  nicidecum



așa cum se afirmă la pagina 90.

— Nu reiese de nicăieri că cvarta *mi-la* pe care se bazează acompaniamentul exemplului muzical reprodus la pagina 131 ar fi «cîntată pe coarde libere». Cel mult se poate spune: «putem presupune» sau «s-ar putea presupune».

— Indicația dată pentru formula ritmică de la sfârșitul exemplului muzical nr. 30: « ritmul jocului este... », nu apare de loc clară, deoarece prin aceasta ni se arată ritmul *acompaniamentului*, nu al jocului.

Ar mai fi fost de discutat unele probleme: dacă a procedat sau nu bine scriind toate instrumentele transpozitorii naturale în *Do*; felul curios în care prezintă « țiturile » de cobză (pag. 113 și exemplele muzicale nr. 51, 52, 53 și 54) și felul de scriere a țambalului; folosirea și nefolosirea măsurii, etc. Am trecut peste toate acestea, după cum am fost nevoiți doar să amintim unele chestiuni, dat fiind cadrul restrâns al recenziei. Sperăm însă că cele semnalate aici vor ajuta pe autor în mod real la pregătirea unei noi ediții.

BORIS CHR. MARCU

