

CINTECELE POLIFONICE AROMINE

GEORGE MARCU

Institutul de Folclor a întreprins mai multe cercetări și culegeri de cîntece și jocuri la populația aromină stabilită în țară. Acești aromini, macedo-romini sau macedoneni, cum sînt numiți de obicei, au ajuns aci ca emigranți, după cum se știe, între anii 1925—1931 și au fost colonizați în Dobrogea. Astăzi cea mai mare parte dintre ei sînt stabiliți în fostele județe Constanța și Tulcea și numai o mică parte în Bărăgan și Banat. În toate aceste regiuni, ei locuiesc în grupuri mai mari sau mai mici, în comune sau sate, la un loc cu alte naționalități. Ocupația lor de bază este agricultura și oieritul. O altă parte din această populație aromină este stabilită în diferite orașe. Cercetările întreprinse dovedesc că atît cei dela țară cit și cei de la oraș — dintre aceștia mai ales cei în vîrstă — își păstrează cea mai mare parte din datinile și obiceiurile cu care au venit aici.

În ceea ce privește muzica lor populară, arominii cîntă aproape toate cîntecele în grup, fie omofonic fie polifonic, spre deosebire de ceilalți romini care cîntă individual, cu excepția bineînțeles a colindelor, iar în unele părți și a cîntecelor de înmormîntare și de nuntă care sînt cîntate în grup, dar totdeauna omofonic. Pentru acest considerent, am socotit că este bine să facem cunoscut în articolul de față felul în care sînt executate cîntecele populare aromine, dînd cîteva exemple din repertoriul lor.

Ținem să precizăm că nu urmărim să facem o analiză adîncită a polifoniei care rezultă din felul cum cîntă arominii. Aceasta constituie o problemă aparte asupra căreia vom reveni cu altă ocazie.

Studiind și analizînd cîntatul în grup la aromini, am ajuns la concluzia că există două feluri de execuție bine definite: unul — cel mai răspîndit — poate fi întîlnit la arominii originari din Grecia, Iugoslavia și Bulgaria, iar al doilea la arominii firșeroți originari din Albania și nord-vestul Greciei. Aceste două feluri de execuție reprezintă două tipuri de polifonie, pe care vom căuta să le analizăm și să le caracterizăm sumar în cuprinsul acestui articol. Înainte însă de a trece la aceasta, vom încerca să arătăm în cîteva cuvinte felul cum cîntă arominii.

În general, ei cîntă în grup, fie omofonic fie polifonic. Sînt și cazuri însă cînd unele cîntece, executate de obicei în grup, să fie cîntate individual. În această situație se află mai ales cîntecele «cîrvinărești» — ale cărăușilor — și unele cîntece «picurărești» — ale păstorilor — cîntate aici în țară mai ales de către cei mai în vîrstă care au trăit o bună parte din viața lor în părțile macedonene.

Altă caracteristică a felului de execuție aromîn este cîntatul antifonic. În deosebi cîntecele de joc sînt cîntate în felul acesta de jucătorii înșiși. Explicația adaptării acestui fel de execuție ar fi următoarea: participanții la joc cîntă alternativ în timp ce joacă. Se obișnuiește ca primii care încep să cînte să fie cei din capul horii. Aceeași strofă, sau cea următoare, este reluată de grupul al doilea. În felul acesta se dezvoltă invers proporțional și dinamica coregrafică:

grupului care tace îi este mai ușor să execute figurile de virtuozitate, în timp ce grupul care cântă, joacă cu pași mai potoliți, concentrându-și toată atenția asupra cântecului. Există deci un fel de «antifonie» ca să spunem așa, și în joc, prin alternarea succesivă a celor două faze de joc la cele două grupuri.

S-ar putea afirma că originea execuției antifonice a cântecelor propriu zise este de căutat tot în dans, din care s-a desprins cu timpul. De data aceasta, interpreții când cântă stau jos împărțiți — în vederea execuției — în două grupuri. Primul grup cântă strofa întâia care este reluată apoi de grupul al doilea. Cântecul se desfășoară în felul acesta pînă la sfîrșit. Adaptarea acestui procedeu de execuție se datorește pe de o parte faptului că oferă grupurilor posibilitatea de a-și odihni vocile, iar pe de altă parte faptului că dă posibilitatea aceluiași grupuri să se întrecă în a cînta cît mai frumos.

La aromini nu întîlnim strigături în timpul cîntatului, așa cum se întîlnește frecvent la romîni. Totuși unii cîntăreți, impresionați de conținutul textului sau de felul execuției, se manifestă exclamînd interjecții ca: «bo-bo-bo» sau «le-le-le», la sfîrșitul strofei sau a cîntecului, contribuind prin aceasta și mai mult la mobilizarea și stimularea cîntăreților de a cînta cu mai mult avînt.

În timpul cîntatului, în aproape toate genurile cîntecului popular aromîn, versurile sînt însoțite de interjecții ca: *aide, lele, more, moi, lai, o*, etc. Aceste interjecții sînt întrebuițate uneori ca exclamări cîntate; de cele mai multe ori însă sînt întrebuițate de cîntăreți ca să completeze unele goluri ale rîndului melodic, cînd acesta este mai mare decît versul. Pentru același considerent, se întîmplă ca un cuvînt să fie cîntat pe jumătate, apoi reluat în întregime. Cele mai multe interjecții, precum și cuvinte cîntate pe jumătate și reluate imediat, le întîlnim la cîntecele polifonice ale aromînilor firșeroți. Aceasta se datorește pe de o parte formei arhitectonice a melodiei cîntecelor firșerotești, iar pe de altă parte faptului că cei doi cîntăreți crează și introduc mai totdeauna, în timpul cîntatului, elemente melodice noi căroră trebuie să li se aplice text.

O altă caracteristică interesantă a cîntecelor populare aromîne — atît lirice, care sînt cîntate liber și rar, cît și de joc, executate în tempo mișcat — o constituie frecvențele alunecări pe diferite intervale, asemănătoare celor pe care le auzim la cimpoi. Aceste alunecări răpesc din durata sunetelor de la care pornesc.

Am arătat mai sus că arominii cîntă în grup, omofonic și polifonic. Se întîmplă deseori — nu însă la arominii firșeroți — că același cîntec cîntat omofonic să fie cîntat și polifonic. În decursul cîntatului, majoritatea grupului susține melodia propriu zisă a cîntecului, iar cîțiva din grup se desprind cîntînd contra-melodii. Unii dintre aceștia cîntă o pedală care se schimbă pe fundamentală sau pe treapta a doua, iar alții urcă cu o terță, cvartă sau cvintă deasupra melodiei propriu zisă. În felul acesta cîntecul este cîntat pe trei voci. La sfîrșitul strofei — uneori chiar al frazei muzicale — termină cu toții la unison.

Multe cîntece populare aromîne, din categoria acestei polifonii, se cîntă pe două voci. Majoritatea interpreților cîntă melodia propriu zisă, iar cei cu voci mai grave cîntă o pedală pe fundamentală cu deplasări pe treptele vecine deasupra și dedesubt. Se întîmplă des ca același cîntec executat pe trei voci, să fie cîntat și pe două voci. Așa dar execuția pe două sau trei voci depinde de componenții grupului și de simțul artistic cu care sînt înzestrați. Acest fel de a cînta poate fi numit *polifonie spontană*, întrucît, deși tradițional, nu are decît o organizare rudimentară. Din descrierea făcută mai sus, din exemplele pe care le dăm mai jos și din analiza acestora, se vede că acest fel de polifonie ia naștere atunci cînd în grupul respectiv există cîntăreți înzestrați cu simț artistic mai dezvoltat. Aceștia cîntă în mod spontan altceva decît melodia propriu zisă a cîntecului.

Iată trei cîntece de la arominii din Macedonia grecească, regiunea Pindului, cîntate omofonic de către un grup de informatori, originari din părțile acelea.

Cules și notat de G. Marcu,
București, 1951.

Inf.: Fanița Papatânase 39 ani
Apostol Papatânase 46 ani
Gheorghe Mangu 33 ani

CÎNDU FUDZI NUNLU

Andante

Stai lai nu - ne ș-ăs ti -
sea - ră Cî va-ți facû ținți neli tu su-lă.

Stai lai nume
S-astă seară,
Cî va-ți facû
Ținți n'el'i tu sulă

Stai mă nașule
Și astă seară,
C-am să-ți fac
Cinci miei la frigare.

Cîntecul aparține ritualului de nuntă, fiind cîntat de nuntași dimineața, la sfîrșitul nunții cînd pleacă nașul. Melodia este formată dintr-un rînd melodic de cinci măsuri, care se repetă.

Cules și notat de G. Marcu,
București, 1951.

Inf.: Teodor Mangu 42 ani
Gheorghe Mangu 33 ani
Apostol Papatânase 46 ani

MOI ALBA MEA

Andante

Moi al - ba mea, o i ș-bo -
bo -
Moi al - ba mea, ș-mu - șa ta mea

— Moi alba mea, oi ș-bobo
Moi alba mea, ș-mușata mea
la dzi-l'i afendutu-is-ti da,

Măi alba mea, vai și auleu
Măi alba mea și frumoasa mea
la zi-i lui taică tu să mi te dea

— Afendu-n'iü, oi ș-bobo
Afendu-n'iü, ciuflichia' ș-da
S-mini marata, nu mi da.
— Ia dzi-l'i a dadî-tai s-ti da,
— Ma dadî mea pirția' ș-da

— Taic-al meu, vai și auleu
Taic-al meu averea își dă
Și pe mine sărmana, nu mă dă.
— Ia zi-i maică-tii să mi te dea,
— Dar maica mea zestrea își dă

S-mini marata, nu mi da.
 — *Ia dzi-l'i fratitu-i s-ti da,*
 — *Ma frati-n'iu cupia' ș-da*
S-mini marata nu mi da.

Și pe mine sârmana nu mă dă.
 — *Ia zi-i lui frate-tu să mi te dea,*
 — *Dar frate-meu turma de oi își dă*
Și pe mine sârmana, nu mă dă.

Și acesta ca și cel precedent este un cîntec de nuntă pe care-l cîntă nuntașii mirelui cînd merg spre casa miresii. Melodia este formată dintr-un singur rînd melodic, de patru măsuri, care se repetă.

Cules și notat de *G. Marcu*,
 București, 1951.

Inf.: *Fanița Papatănase* 39 ani
Apostol Papatănase 48 ani
Gheorghe Mangu 33 ani
Teodor Mangu 42 ani

LA PATRU-ȚINȚI MARMARI

Rubato

La pa-tru țin-ți
 mar-ma-ri, le, La pa-tru țin-ți
 țin-ți mar-ma-ri, La
 șap-ti li țin-ți ni, La
 șap-ti li țin-ți ni.

La patru-ținți marmari, le
La patru-ținți marmari,
La șaptili fintini
La șaptili fintini.

La patru cinci marmore, le,
La patru cinci marmore,
La șapte fintini
La șapte fintini,

Aclo iu-și doarmi fiata mea
Singură și-isusită.
 — *Ia scoală, scoală fiata mea*
Ia scoală si-n'i ti spel'i,
Ci ia iu v'inu cuscril'i s-ti l'ia
Cuscril'i și gambrolu.

Acolo unde doarme fata mea
Singură și logodită.
 — *Ia scoală, scoală fata mea,*
Ia scoală să mi te speli,
Căci iată vin cuscrii să te ia
Cuscrii și mirele.

Este tot un cîntec ritual de nuntă pe care îl cîntă nuntașii miresii — în special femeile și fetele — cînd îmbracă mireasa și în clipa cînd trebuie să sosească nuntașii mirelui s-o ia.

Dăm mai departe aceleași trei cîntece executate de către aceeași informatori, de data aceasta însă polifonic. Le vom analiza pe fiecare în parte. Menționăm că la toate exemplele ce vom da, melodia propriu zisă se găsește pe portativul I. Pe portativul II și III sînt notate celelalte voci care apar în timpul execuției.

Cules și notat de *G. Marcu*,
București, 1951.

CÎNDU FUDZI NUNLU

Andante

I
Stai lai — nu - ne ș-as - ti sea - ră —

II
Stai lai — nu - ne ș-as - ti sea - ră —

III
Stai lai — nu - ne ș-as - ti sea - ră —

I
Cî va-ț făcū ținți neli tu su - lă.

II
Cî va-ț făcū ținți neli tu su - lă.

III
Cî va-ț făcū ținți neli tu su - lă.

Din notație se vede că interpreții încep să cînte la unison despărțindu-se imediat la nota următoare. Cei de pe portativul al II-lea tind să cînte aproape tot timpul pe dominantă. Uneori se întîlnesc pe aceleași trepte cu cei de pe portativul I, însă de cele mai multe ori cîntă pe diferite trepte. Pe portativul al III-lea este notată melodia cîntată de cei cu voci grave. Ei cîntă tot timpul un bas ce se schimbă de pe fundamentală pe treapta a II-a, cu unele alunecări pe trapta a V-a inferioară. Toate vocile cîntă în același ritm pe melodii diferite, dînd naștere unor acorduri de secundă, terță, cvartă și cvintă. Cele mai multe alunecări — portamente — le face vocea I-a (melodia propriu zisă), iar vocea de pe portativul al II-lea alunecă și ea odată la ultima măsură. La sfîrșitul fiecărei strofe, termină cu toții la unison, cîntînd nota finală lung.

Să vedem cea de a doua melodie.

Cules și notat de *G. Marcu*,
București, 1951.

MOI ALBA MEA

Andante

I
Moi al - ba mea, 0 i ș-bo

II
Moi al - ba mea, 0 i ș-bo

III
Moi al - ba mea, 0 i ș-bo

I
bo Moi al-ba mea — ș-mu — șa — ta mea.

II
bo Moi al-ba mea — ș-mu — șa — ta mea.

III
bo Moi al-ba mea — ș-mu — șa — ta mea.

Ca și la cîntecul precedent, cîntăreții încep să cînte la unison și imediat la nota următoare se desprind. Cei de pe portativul al II-lea, după ce cîntă la unison două măsuri la fel cu cei din portativul I, se desprind și cîntă pe treapta a doua a fundamentalei, iar la sfîrșitul rîndului melodic termină alunecînd în coborîre de la treapta a doua la treapta a cincea inferioară (vezi ultimele două măsuri). Cei de pe portativul al III-lea au rolul de a ține pedala. Ei cîntă tot timpul pe fundamentală, puțin pe treapta VI-a inferioară, făcînd o mică trecere, și termină la sfîrșitul rîndului melodic pe treapta a V-a inferioară. Și aici, cele trei voci cîntă melodii diferite — creînd acorduri interesante formate pe intervale de secundă, terță, cvartă, cvintă, și sextă — iar la sfîrșitul versului termină cu toții la unison, pe fundamentală.

Iată și cel de al treilea exemplu.

Cules și notat de *G. Marcu*,
București, 1951.

LA PATRU-ȚINȚI MARMARI

Rubato

I
La pa - tru țin — ti

II
La pa - tru țin — ti

I
mar-ma ri, le, La pa-tru fi, tin-fi

II
mar-ma ri, le, La pa-tru fi, tin-fi

I
mar-ma-ri, La şap-ti-li fin-

II
mar-ma-ri, La şap-ti-li fin-

I
fi-ni, La şap-ti-li fin-ti-ni.

II
fi-ni, La şap-ti-li fin-ti-ni.

Exemplul de față este cântat pe două voci. Melodia propriu zisă este mai ornamentată decît celelalte și cu dese portamente. Toate acestea sînt executate de către interpreți într-un ritm foarte viu. Vocea a II-a cîntă tot timpul pe fundamentală și pe treapta a II-a. Cele două grupuri încep să cînte la unison, iar la jumătatea a doua a primei măsuri se desprind. În decursul cîntatului cele două voci cîntă tot timpul două melodii, diferite, dînd naștere unor acorduri de secundă, terță, cvartă și cvintă. Se observă de asemenea, că cele două voci se întîlnesc la fiecare sfîrșit de rînd melodic pe aceeași treaptă, iar la sfîrșitul strofei termină cu toții la unison pe treapta a II-a a fundamentalei, cîntată lung.

Să vedem mai departe cum se prezintă polifonia aromînilor fîrșeroți.

Spre deosebire de polifonia cîntecelor prezentate mai înainte, aceea a aromînilor fîrșeroți este ordonată. La aceștia cîntatul în grup este generalizat și tradițional. Ei își iubesc cîntecul foarte mult și îl execută cu o pasiune adîncă, cu un desăvîrșit simț armonic, cu o rară măiestrie și originalitate. Cum cîntă aromîinii fîrșeroți? Melodia cîntecului este susținută tot timpul de doi cîntăreți principali, pe care i-am putea numi soliști prim și secund, restul grupului acompaniindu-i. Cîntecul este început solo de cîntărețul principal, iar pe la jumătatea sau sfîrșitul primului vers — cîte odată chiar la începutul versului următor — intră și cîntărețul secund cu altă melodie. Odată cu el intră și restul grupului care acompaniază pe cei doi cîntăreți, susținînd isonul cu vocala *e*, pe tonică, în tot timpul cîntatului. Cei doi cîntăreți sînt aleși din grup, fiind întotdeauna cunoscuți ca buni interpreți. Între melodiile celor doi soliști apar intervale de secundă, terță, cvartă, cvintă, etc. De multe ori, ca să deie cîntecului executat efecte sonore mai reușite, ei se iau la întrecere să creeze sau să improvizeze motive melodice noi. De menționat că fiecare

inceput de vers este interpretat de cîntărețul principal, iar la terminarea fiecărui rînd melodic un cuvînt sau două din vers sînt cîntate numai de cîntărețul secund. Se observă de asemenea că el cîntă în întregime numai primele două rînduri melodice, restul, pînă la sfîrșitul cîntecului, le cîntă pe jumătate, adică prima jumătate din fiecare vers. La unele cîntece se întîmplă însă ca și cîntărețul principal să cînte pînă la sfîrșit, terminînd odată cu întregul grup. Sfîrșitul cîntecului se face pe tonică, unii dintre cei care au ținut isonul alunecînd în jos pe vocala *e*, pînă la treapta a VI-a. Aceasta în semn de ușurare că s-a terminat cîntecul sau poate imitînd bizoii cimpoiului cînd se dezumflă.

Firșeroții obișnuiesc și ei să cînte antifonic. În acest caz fiecare dintre cele două grupuri are cite doi soliști.

De obicei cîntecele polifonice firșerote sînt executate în tempo *rubato*. Spre o mai bună înțelegere a părții melodice, la notarea acestora, am căutat să despărțim fiecare rînd melodic prin bara de măsură. În privința notării fiecărei voci separate, am folosit același sistem pentru toate exemplele: pe portativul I este notat solistul principal, pe portativul al II-lea solistul secund și pe portativul al III-lea grupul care ține isonul.

Dăm mai departe cîteva cîntece polifonice firșerote pe care le vom prezenta și analiza pe rînd.

Mgt. 638 g.

Inf.: *Aristide Caramitru* sol. I 50 ani

Cules și transcris de *G. Marcu*

Deciu Celea solist II 46 ani

București 1955

Plus grup vocal patru persoane ison.

BIRBILIU

Rubato

The musical score for 'BIRBILIU' is written for three vocal parts and an ison group. The tempo is marked 'Rubato'. The key signature has one sharp (F#).

Solist I (Principal): Bir-biliu cînd cîn-tai tu mun-ti Bir-biliu cînd.

Solist II (Secund): - tai, mo-re, tu mu-nte

III - Grup vocal (ison): E

The score shows the vocal lines with lyrics and the ison line with a sustained note 'E'.

I
lu Cîn - tai di dar - lu

II
a - li vru - ti a, ia,

III

I
Cîn-tă lai bir - bi - liü, bir-bi - liü

II
li vru - ti e, cîn

III

I
Cîn - tă lai bir-biliü i, Cîn-tă că

II
tă lai bir biliü cîn tă

III

I
ți cînt e, Cîn-tă boa - fe

II
ți cînt mu-șă - tu e, moi, di băr - ba - tu.

III

Birbil'iū și cîntai tu muntii
Birbil'iū și cîntai tu muntii,
 — tai, more, tu munte
Cîntai di dorlu a li vruti
Cîntai di dorlu a, ia, li vruti,
Cîntă, lai birbil'iū, birbil'iū
 E, cîntă
Cîntă lai birbil'ū cîntă
Cîntă că și cinț mușatū
Cîntă, boațe, e, moi, di bārbatū.

Privighetoare ce cîntai pe munte
Privighetoare ce cîntai pe munte
 — tai, măi, pe munte
Cîntai de dorul mîndrei
Cîntai de dorul, ia, mîndrei
Cîntă privighetoare, privighetoare
 E, cîntă,
Cîntă măi privighetoare, cîntă
Cîntă căci cinți frumos
Cîntă, glas (voce) e, măi, de bārbat.

Birbil'iū si-asparsi chirolu
Tini tut ma-ț plîntizi caimolu,
Ti-ncl'isi neaua tu muntii
Tini capidanu di frunti.

Privighetoare s-a stricat vremea
Tu, însă, tot îi plîngi durerea
Te-a închis zăpada-n munte
Tu capidan (haiduc) de frunte.

După cum se vede, este un cîntec liric. Începe să cînte solistul principal, iar la jumătatea rîndului al doilea melodic intră solistul secund care « l'i tal'e boața » — care îi taie vocea — cum spun firșeroții. Odată cu acesta din urmă intră și restul grupului care ține isonul. Cîntărețul principal cîntă melodia rar și foarte liber, brodînd-o în decursul execuției cu multe apogiaturi și dese alunecări pe diferite intervale. Cîntărețul secund, după cum se vede din notație, începe să cînte cam de la jumătatea versului, cu silaba a doua a cuvîntului « cîntai ».

Ex. a

Celelalte rînduri melodice ale cîntecului sînt inepute, de asemenea, de la jumătatea lor. Urmărind melodia cîntărețului secund, se constată că este foarte mult ornamentată și cu nelipsitele alunecări pe diferite intervale. Tot la această melodie se observă că solistul întrebuițează foarte multe interjecții. Pe acestea le-am subliniat în notație. Introducerea lor se face pentru completarea unor adausuri melodice pe care le crează, de multe ori, în timpul cîntatului.

Isonul pe care îl susține grupul care acompaniază pe cei doi soliști începe odată cu solistul secund, fiind ținut tot timpul cu vocala *e* pe tonică pînă la sfîrșitul cîntecului.

Aruncîndu-ne privirea pe întreaga notație, vedem că în cuprinsul ei apar diferite acorduri perfecte și disonante. Dintre acestea cele mai caracteristice acorduri din punct de vedere armonic, specifice polifoniei populare aromîne, sînt cele disonante. Iată un fragment din cîntecul de mai sus în care se vîd clar asemenea acorduri. (Ex. a)

La sfîrșitul cîntecului, cei din grupul care ține isonul, toți sau numai o parte din ei alunecă cu vocala *e* pînă la treapta a VI-a inferioară.

Să vedem alt exemplu:

Mgt. 368 d.

Cules și transcris de G. Marcu

București 1955

Inf.: Aristide Caramitru sol. I 50 ani

Deciu Celea solist II 46 ani

Plus grup vocal 4 persoane ison.

CÎNTICLU ALI GOGÎ

Rubato

Solist I (Principal)

Solist II (Secund)

III - Grup vocal (ison)

I

II

III

I

II

III

I

II

III

Ai-di pi la trei-li, mo-re, ai-di, moi, mar - mu-re 0-

0

E Go gâ

E

sub var-bo-re ui Go-gâ

Ai, tu var-bo re Go, moi, Go-ga mea

Ai-di, cân-da maș dur-nia, Cân-da-ș zur-zu-lea 0-

-da-ș zur-zu-lea

*Aidi pi la treili, more,
Aidi moi marmore, o, o,*

E, Gogă,

*Ai durn'ia Goga, moi
Sub uarbore, ui Gogă
Go, moi Goga mea.*

*Aidi cânda ma ș-durn'ia
Cânda ș-zurzulea, o, o,
O, moi Goga mea.*

*Aide-n v'isū videa
Corba cânda s-mîrta,
— Aide, scoală Gogă, scoală
fiata mea*

*Aidi cî v'inū cuscrii ca să-n'i ti l'ia
— Alasă-mi dado, nu mi cîrtea,
'Nchisea n'ica ca si-u l'ea
Cu șcreta dî paia mea.*

Aida pe la treile, mîi

Aida, mîi marmore, o, o,

E, Gogă,

*Hai dormea Goga, mîi
Sub arbore, vai Gogă
Go, mîi Goga mea.*

*Aida parcă-și dormea
Parcă-ș huzurea, o, o,
O mîi Goga mea.*

*Aida în vis vedea
Sărmana parcă se mărta
— Aida, scoală Gogă, scoală
fata mea*

*Aida, că vin cuscrii ca să mi te ia,
— Lasă-mă mamă nu mă necăji,
Pregătește mica (soră) ca s-o ia
Cu nefericita zestrea mea.*

Este un cîntec liric care pare a avea o legătură cu ritualul de nuntă. În conținutul textului se vorbește de nefericita dragoste a fetei Goga, care, adormind sub un arbore, visează că se mărită.

Din notație se vede că grupul de cîntăreți întrebuițează același sistem ca și la cîntecul precedent. În timpul execuției, între diferitele părți iau naștere acorduri consonante și dizonante. Părțile interesante din punct de vedere armonic sînt acelea în care interpretul principal cîntă vocala *o*, pe diferite trepte alunecate și legate, pornind de la treapta a VII-a inferioară pînă la treapta a IV-a și oprindu-se apoi pe tonică, în timp ce solistul secund cîntă melismatic, axat pe treapta a III-a, ultimul cuvînt din refren, precedat de interjecție, ca: « *e Gogă* » sau « *o, moi Goga mea* ».

Ex. b

I
O o

II
e Go gă

III
e

Exemplul acestui fragment ne ilustrează cât se poate de clar libertatea de interpretare ce și-o ia fiecare parte, ca și acordurile de cvartă care se văd din loc în loc.

Cîntecul se termină pe tonică, cîntată lung și sfîrșește cu nelipsita alunecare a unora din grup pe vocala *e* pînă la treapta a VI-a inferioară.

Mgt. 638 c

Cules și transcris de G. Marcu

București, 1955

Inf.: Aristide Caramitru solist I 50 ani

Deciu Celea solist II 46 ani

Plus grup vocal, 4 persoane ison.

CÎNTICLU AL COLE

Rubato

Solist I
(Principal)
lăi Co - le di sub a - lu - no

Solist II
(Secund)
Ai - di, moi,

III - Grup
vocal (ison)
E

I
O - u, o - u, o - u, o - u, o u

II
lăi Co - le O lăi Co - le

III

I
V'i-nu-n-cua sbu-rîm dea - dun o - u

II
dea - du - nu lăi Co - le

III

I
o - u, o - u, o - u, o - u

II
e sbu - răm dea du - no

III

— *Lai Cole di sub alun,*
o-u, o-u, o-u, o-u, o-u,
Aidi, moi, lăi Cole, o lăi Cole,
V'inū-ncoa sburim deadun,
o-u, o-u, o-u, o-u, o-u,
Lai Cole, e, sburim deaduno.

— *Așteaptă ma s-vrei năhiamă*
C-agărsei cărligu-ndzeană
— *V'inū-ncoa mea adrăm altu,*
— *C-ațelū ma, nu s-fați altu*
Ci ira di gorțu uscatū
— *V'inu-ncoa mea adrăm altu*
Di agreaua ma mușatū.

— *Măi Cole de sub alun,*
o-u, o-u, o-u, o-u, o-u,
Aida măi Cole, o Cole,
Vino aici să vorbim împreună,
o-u, o-u, o-u, o-u, o-u,
Măi Cole, e, să vorbim împreună.

— *Așteaptă dacă vrei puțin*
Căci am uitat cărligul sus pe deal,
— *Vino-ncoace că facem altul*
— *Ca acela nu se mai face altul*
Că era de păr uscat,
— *Vino-ncoace că facem altul*
De arbore mai frumos.

În acest cîntec este vorba de conversația dintre doi păstori, așezați departe unul de altul pe două dealuri. Unul din ei chiamă pe celălalt să vină să stea de vorbă. Acesta îi răspunde însă că nu poate să vină, fiindcă și-a pierdut «cîrligul» — ciomagul — cu care păzește oile.

Din notație se vede cum cîntărețul principal cîntă singur întregul prim rînd melodic, cîntărețul secund și cu grupul care ține isonul intrînd odată cu începerea rîndului al doilea melodic. Aci vocile cîntă pe interval de terță mică. În timp ce cîntărețul principal cheamă cîntînd interjecțiile *o-u* pe interval de octavă, cîntărețul secund îi completează chemarea cîntînd cuvintele «*o lai Cole*». Partea aceasta este cea mai interesantă din punct de vedere armonic: în timp ce cîntărețul principal cîntă pe interval de octavă, cîntărețul secund cîntă pe treapta a doua a fundamentalei, iar grupul cu isonul pe fundamentală, creîndu-se astfel un acord disonant. La sfîrșit disonanța este rezolvată pe un acord perfect. (Ex. c)

Ex. c

I
o - u, o - u, o - u, o - u

II
lăi Co - le

III
e

Dacă urmărim notația și la restul rîndurilor melodice a celor trei voci, constatăm că se nîmplă aproape același lucru pînă la terminarea cîntecului, nelipsind bineînțeles la sfîrșit alunecarea specifică cu vocala *e* pînă la treapta a VI-a inferioară.

În exemplul muzical care urmează,

Mgt. 638 e.

Cules și transcris de *G. Marcu*

București 1955.

Inf.: *Gheorghe Celea* solist I 75 ani

Leolea Vanghele solist II 42 ani

Plus grup vocal 4 persoane ison.

LILICE GALBENĂ

Andante

Solist I (Principal)
li - ni mo-re, cu so - fri, so - frin-tea-ua la, i_o, moi,

Solist II (Secund)
- so-frin-tea-ua la, i_o, moi,

III - Grup vocal (ison)
E

I
li - li, li-li - ce gal - be - nă Ai-di mul - tu, moi, te-a

II
li - li, li-li - ce gal - be - nă

III
e-

I
veam, te-a-veam tu siv - da, io, moi, li - li, li - li - ce gal - be -

II
te-a-veam tu siv - da, io, moi, li - li, li - li - ce gal - be - nă

III
e

I
nă, mo-re, li - li, li - li, tran - da - fi - lă.

II
re, li - li, li - li tran - da - fi - lă.

III
e

*Tini, more, cu sofrî,
Sofrințeaua laia, moi,
Lili, lilice galbenă,
Aidi multu, moi, te-aveam
Te-aveam tu sivdaie, moi,
Lili, lilice galbenă, more,
Lili, lili, trandafilă.*

*Tu, măi cu sprincene
Sprinceana neagră, măi,
Floa, floare galbenă,
Aida, mult, măi, te-aveam
Te aveam în vrere, măi
Floa, floare galbenă, măi,
Floa, floa, trandafir.*

*Cîndu-ți bigai șamia di gușe
Ma ț-pireai ca-ni lîndărușe,
Cîndu-ți bigai chiușteca di-ninti
Cum s-alcea gionl'i di minti,
Cîndu-ț bigai băru di-asimi
Giunduiau gionl'i pi tini.*

*Cînd îți puneai batista pe git
Păreai ca o rîndunea,
Cînd îți puneai paștaua înainte (pe piept)
Se tulburau flăcăii la minte,
Cînd îți puneai briul de argint,
Jinduiau flăcăii la tine.*

solistul principal începe cîntecul singur, iar înainte de sfîrșitul primului rînd melodic intră și cîntărețul secund împreună cu grupul care ține isonul. Cele trei voci cîntă pe diferite trepte, între secundă și octavă, dîndu-se naștere, de cele mai multe ori, unor acorduri disonante, după cum se vede din fragmentele pe care le dăm.

Ex.d

sau:

Ex.e

I
la, io, moi, li - li,

II
la, io, moi, li - li,

III
e

I
- re, li - li, li - li

II
- re, li - li, li - li

III
e

Cînd soliștii interpretează unele părți ale cîntecului împreună — pe melodii diferite, bineînțeles — atunci ei cîntă pe aceeași timp, aceleași silabe și cuvinte, precum și aceleași interjecții. De data aceasta, cîntărețul principal cîntă tot timpul, nefăcînd nici o suspensie la nici un rînd melodic și terminînd la sfîrșitul cîntecului cu tot grupul. La urmă, cițiva alunecă și aici cu vocala *e* pînă la treapta a VI-a inferioară.

Mai dăm încă un exemplu.

Mgt. 638 b

Cules și transcris de *G. Marcu*
București, 1955

Inf.: *Aristide Caramitru* solist. I 50 ani
Deciu Celea solist II 46 ani
Plus grup vocal 4 persoane ison.

TUNCA

Moderato

Solist I (Principal)
Ai - di - nchi - și Tun - ca, Tun - ca, moi, tu Mu - reă - nă

Solist II (Secund)
Tun - ca, moi, tu Mu - reă - nă

III - Grup vocal (ison)
E

I
Tu, mo-re, Tun - ca mea Gea, mo-re, gea - na mea

II
Tu, mo-re, Tun - ca mea Gea, mo-re, gea - na mea

III

I
Ai - di, moi, Tun - ca mea Ai - di, fă - ră bărî, mo - re, măi, Tun - ca mea.

II
Ai - di, moi, Tun - ca mea

III

I
re, fă - ră cu - ră - uă Tu, moi, Tun - ca mea

II
re, fă - ră cu - ră - uă Tu, mo - re, Tun - ca mea

III

I
Gea, moi, gea - na mea Ai - di, moi, Tun - ca mea.

II
Gea, mo - re, gea - na mea Ai - di, moi, Tun - ca mea.

III

Aidi-nchisi Tunca

Tunca, moi, tu Mureauă
 Tu, more, Tunca mea
 Gea, more, geana mea
 Aidi, moi, Tunca mea,
 Aidi, fără bărî, more, fără curauă
 Tu, moi, Tunca mea,
 Gea, moi, geana mea
 Aidi, moi, Tunca mea.
 Aidi, cu lailu fciorū tu pudiauă
 S-dusi la dispoti Curceauă,
 Aidi, Tunca mea, moi, Tunca-li dadi

Aida, a pornit Tunca

Tunca, măi, spre Murea
 Tu, măi, Tunca mea
 Dra, măi, draga mea
 Aida, măi Tunca mea,
 Aida, fără briu, măi, fără curea
 Tu-măi, Tunca mea
 Dra, măi, draga mea
 Aida, măi, Tunca mea.
 Aida, cu sârmanul băiat în poală
 S-a dus la mitropolitul din Corcea,
 Aida, Tunca mea, măi, Tunca lu mama

*S-dusi la dispoti Berati,
Aidi, Tunca mea, Tunca-li teti
S-dusi la dispoti Pârmeti.*

*S-a dus la mitropolitul din Barati,
Aidi Tunca mea, Tunca lu mătuşa,
S-a dus la mitropolitul din Pârmeti.*

Este un cîntec care satirizează purtarea unei fete și este executat pe același sistem ca și celelalte cîntece polifonice firșerote, dar cîntat mai mișcat. Din notație se vede cum cîntărețul principal începe singur, iar la măsura a III-a intră și cîntărețul secund. Pe a doua jumătate a acestei măsuri intră și grupul care ține isonul. În decursul cîntatului, între cele trei părți iau naștere diferite acorduri dintre care cele mai multe și mai interesante în același timp, sînt cele disonante, ca (Ex. g și f)

Ex.g

Example g shows three staves of music. Staves I and II have lyrics: *Tu, mo-re, Tun-ca mea*. Staff III has a common bass line marked 'e'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values. A bracket labeled 'sau:' is positioned to the right of the staves.

Ca și la cîntecul precedent, cei doi cîntăreți intonează aceleași cuvinte și interjecții pe aceeași timp. La sfîrșitul cîntecului, termină cu toții împreună pe fundamentală, cîntată lung, cu același final ca și la celelalte exemple arătate mai înainte

Aruncînd o privire generală asupra celor expuse pînă aici, putem trage următoarea concluzie: cîntatul în grup la aromîni dă, fără îndoială, naștere unor polifonii foarte interesante care, deși ca specific și stil se aseamănă în linii generale, totuși diferă între ele.

În prezentarea noastră, nu am insistat prea mult la analiza acestor sisteme, menționăm totuși că în cuprinsul lor mai există și alte «sub sisteme» sau variante a căror cercetare este în curs și pe care le vom prezenta într-un studiu mai amplu asupra cîntecelor polifonice aromine.

Obiceiul aromînilor de a cînta în grup, omofonic, și mai ales polifonic, constituie pentru cercetătorii de specialitate, ca și pentru compozitori, o problemă interesantă care va trebui să-i preocupe în mod deosebit. Subliniem acest lucru cu atît mai mult, cu cît la noi în țară nu există, din cite știm pînă în prezent, o polifonie atît de dezvoltată ca cea a aromînilor. De sigur că există un rudiment de polifonie și la romîni, însă nu a fost cercetat suficient pînă în prezent. S-ar putea ca cercetarea acestei polifonii rudimentare romînești și compararea ei cu

Ex.f

Example f shows three staves of music. Staves I and II have lyrics: *- rea - nă*. Staff III has a common bass line marked 'e'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values.

polifonia aromină să ducă la unele concluzii interesante, cum ar fi existența unei aceeași polifonii la întregul popor român.

Vom încerca să arătăm, într-un studiu viitor, care au fost cauzele care au dus la dezvoltarea polifoniei arominilor și în ce măsură această evoluție se datorește unei influențe străine.

АРМЫНСКИЕ¹ ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Многочисленные песни и плясовые наигрыши армянского населения Румынии были собраны и исследованы в Институте Фольклора.

Результат исследования показал, что армяны (особенно старшее поколение) как в городах, так и в селах сохранили свои обычаи и традиции, унаследованные от предков.

Что касается их народной музыки, то армяны почти все свои песни поют группами — в унисон или полифонически.

В групповом пении армян различаются две исполнительские манеры, представляющие собой два типа полифонии. Прежде чем перейти к краткому анализу последних, автор рассказывает о некоторых особенностях народной песенности у армян. Как плясовые, так и песенные мелодии исполняются антифонно. Это дает поющим группам возможность отдохнуть и в то же время соревноваться в мастерстве исполнения.

У армян не бывает распевания стихов в форме выкриков (как в румынских плясках). Почти во всех жанрах армянских народных песен стихи дополняются междометиями, которые служат возгласами или же дополнениями там, где стихотворная строка короче мелодической. Для этой же цели иногда выпевается только половина слова, которое затем повторяется полностью.

Другой особенностью армянской народной песни является частое соскальзывание (портаменто) на различные интервалы, как у волюнки.

Возвращаясь к двум типам полифонии, автор дает следующее объяснение: Первый — самый распространенный тип встречается у армян, выходцев из Греции, Болгарии и Югославии. При этой системе группового пения одnogолосная песня может исполняться также двух- или трехголосно.

Например, в ходе исполнения большинство группы поет главную мелодию песни, в то время как остальные подголашивают. Некоторые из них выпевают бурдонный звук на тонике или на второй ступени, а остальные поют мелодию на терцию, кварту или квинту выше основного напева. К концу строфы, а иногда даже музыкальной фразы, все поют в унисон. Двух- или трехголосное исполнение зависит от состава певческой группы и от одаренности ее участников.

Такое пение можно назвать *стихийной полифонией*, ибо при всей своей традиционности оно отличается чрезвычайно рудиментарной организованностью. В примерах 1, 2 и 3 показаны песни, исполненные в унисон группой певцов из области Пинда (Греческая Македония). В примерах 4, 5 и 6 те же песни распеты, на этот раз полифонически, той же группой.

Для нотации примеров 4, 5 и 6 использована одна и та же система: на первом нотоносце записана главная мелодия, а на втором и третьем — подголоски, возникающие в процессе пения.

Вторая система группового пения встречается у армян-фырширотов (уроженцев Албании и северо-западной Греции). В отличие от полифонии вышеописанных песен, на этот раз мы имеем дело с вполне упорядоченной полифонией. У армян-фырширотов групповое полифоническое пение является всеобщим и традиционным явлением.

Главный напев исполняется двумя солистами, которых можно назвать первым и вторым запевадой; остальная группа сопровождает. Начинает первый запевада, а к середине или концу первой стиховой строчки вступает второй запевада с другим напевом. Одновременно с ним вступает и остальная группа, выдерживающая все время педаль на тонике, на гласной «е». К концу песни вся или часть сопровождаю-

¹. Армяны — македонцы, проживающие в Румынии.

шей группы соскальзывает, на той же гласной «е», до нижней шестой ступени. Это либо означает облегчение, что окончилась песня, либо имитирует выдыхающийся бурдон волынки. Во время пения между тремя голосами возникают интервалы. Из них самыми интересными с точки зрения гармонии являются диссонирующие, которые, кстати сказать, преобладают.

Для нотации примеров была использована та же система: на первом нотоносце записана партия первого запева, на втором — партия второго, а на третьем — партия сопровождающей группы (примеры 7, 8, 9, 10 и 11).

Подводя итоги, автор пишет, что групповое пение у армян дает, без сомнения, очень интересные полифонические формы, которые, при всей самобытности и общности стили, все же очень отличаются одни от других.

Автор поставил себе задачей дать в последующей работе на эту тему более глубокий анализ вышеуказанных двух полифонических стилей и осветить вопрос о том, какие внешние влияния вызвали эту эволюцию.

THE AROUMANIAN POLYPHONIC SONGS

The Bucharest Folklore Institute carried out several field investigations and collecting expeditions among the Aroumanians (Roumanians of Macedonia), settled in our country.

The research work revealed that the Aroumanians living in villages as well as those dwelling in towns — and among the latter particularly the elder people — have preserved most of their ancient customs and beliefs brought with them from Macedonia.

In analysing their folk music, the author points out that the Aroumanians sing almost all their songs in a group, either homo- or polyphonically.

A minute study of this group-singing indicates two distinctive interpretations, representing two types of polyphony. Before engaging in the brief analysis of these two types, the author describes the main features of the Aroumanian folk song.

Antiphonic singing is one of the main characteristics of the manner in which the Aroumanian songs are performed. Both, dance tunes and lyrical songs proper, are sung antiphonally. This system allows the groups to rest their voices and at the same time to compete each other in a more artistic interpretation.

The Aroumanians do not introduce improvisatorial calls into their songs. The verses of nearly all genres of Aroumanian folk songs are only accompanied by interjections which are sometimes mere chanted exclamations. Most of the time, however, the singers employ them only to complete some missing syllables, when the melodic line is longer than the verse line. For the same reason, they sometimes repeat the first syllable of some of the words.

Another interesting feature of the Aroumanian folk songs is the frequent slidings — portamentos — on various intervals, similar to those produced by the bag-pipe.

As mentioned above, the two systems of group-singing distinguish two polyphonic types.

One — the most widespread — is the type peculiar to the Aroumanians originating from Greece, Bulgaria and Yugoslavia. The same song which is generally performed in a homophonic manner is sometimes also executed in a polyphonic manner with two or three voices. Thus, during the performance of the song, the majority of the group sustains the melody, whilst the others stray from the tune, singing counter-melodies. Some of these sing a drone bass, which changes on reaching the fundamental note or the second step, while others sing with a third, a fourth or a fifth above the melody proper. At the end of the verse couplet — at times even at the end of the melodic phrase — all the singers conclude the song at the same pitch. The execution of a song with two or three voices depends upon the composition of the group or on the artistic feeling of its members.

This manner of singing might be called *spontaneous polyphony*, due to the fact that, though traditional, it has only a rudimentary organisation. To illustrate these assertions a few examples are given. The songs 1, 2 and 3 are performed in unison by a group of informants originating from Greek-Macedonia, Pindus region. The songs 4, 5 and 6 illustrate the same songs executed polyphonically by the same informants.

The above description, with the illustrating examples and their analysis, proves that this type of polyphony is created every time a performing group contains singers endowed with a real artistic talent.

As regards the musical notation of the songs 4, 5 and 6, the author adopted the following system: staff I gives the tune proper, while staff II and III indicate the voices appearing during its execution.

The second system of group-singing is applied by the *Firseroti* Aroumanians, originating from Albania and north-western Greece. Unlike the spontaneous polyphony of the above mentioned songs, the polyphony of the *Firseroti* Aroumanians is determined. Polyphonic group-singing is a generalized tradition of the *Firseroti*.

How do the *Firseroti* Aroumanians sing?

The tune of the song is permanently maintained by two chief singers — who might be called first and second soloists — whilst other members of the group accompany them. The first soloist begins the song; at the middle or at the end of the first verse, the second soloist comes in with a new tune. He is followed by the whole group that accompany the two singers, with the vowel *a* sung as a drone on the tonic note during the whole song. At the conclusion of the song, all or part of the singers, who have been humming the drone, slide down with the vowel *a* till they reach the seventh lower degree. The sound is supposed to be a sigh of relief that the song is over or an imitation of the escape of air out of a deflated bag-pipe.

During the execution of the song, various intervals occur between the three voice parts, among which the most interesting are the dissonant intervals, which predominate.

In all the examples of this polyphonic type, each voice has been set down separately: staff I gives the part of the chief soloist, staff II the part of the second soloist and staff III the part of the group which hums the drone. The examples 7, 8, 9, 10 and 11 illustrate the polyphonic type of the *Firseroti* Aroumanian songs.

In conclusion, the author observes that the Aroumanian manner of group-singing produces very interesting polyphonies, which, though similar in nature and style, are however distinctly different from each other.

In a future survey, the author will present a more comprehensive analysis of the two polyphonic types, insisting upon the reasons which have led to the development of polyphony among the Aroumanian population, and the existence of any eventual foreign influence.