200 CÎNTECE ŞI DOINE București, 1955, ESPLA culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor, de Gh. Ciobanu, V. Niculescu și A. Amzulescu. (prefața): 194 pagini[1]

In ultimii ani Institutul de Folclor a realizat progrese însemnate în domeniul popularizării bogatei sale colecţii de folclor muzical, coregrafic şi literar. Totuşi ritmul publicaţiilor trebuie intensificat în toate domeniile — culegeri de material, monografii şi studii teoretice — pentru a nu rămîne în urma cerinţelor actuale din ce în ce mai numeroase. Dealtfel, ca o preocupare permanentă a Institutului de Folclor, menţionăm pregătirea unei serii de antologii din diferite regiuni care constituie numai un preludiu la publicarea, în decurs de 20 de ani, a Marei Colecţii de Folclor, cuprinzînd Monografii ale ţinuturilor reprezentative din toată ţara.

In aprilie anul trecut, literatura folclorică, îndeosebi cea muzicală, s-a înbogăţit cu o nouă colecţie: 200 *cîntece şi doine*. Apariţia acestui volum cu caracter antologic, publicat de ESPLA, sub îngrijirea unui colectiv din cadrul Institutului de Folclor, format din Gh. Ciobanu, V. Niculescu şi A. Amzulescu (prefaţa), a fost salutată cu viu interes de marele public. Este prima colecţie de folclor muzical de mai mari proporţii, deoarece în volumul « Din folclorul nostru », apărut cu 2 ani mai înainte, cu toate străduinţele Institutului de a convinge Editura de importanţa publicării materialului folcloric ca un întreg — text şi melodie — au fost « admise » numai 37 din cele 100 melodii pregătite, şi acestea alese după criterii arbitrare, diferite de ale colectivului cu care s-a colaborat (A. Sachelarie, E. Comişel, M. Kahane, T. Brill, O. Bîrlea).

Volumul umple un gol îndelung simţit în viaţa noastră muzicală, contribuind din plin la cunoaşterea şi valorificarea creaţiei artistice a poporului şi implicit la înţelegerea vieţii sale. Prin această colecţie Institutul de Folclor oferă oamenilor de artă, compozitori, interpreţi şi echipe de amatori, scriitorilor, studenţilor, elevilor şi marelui public, o infimă parte din « bogăţia nesecată a liricei noastre populare » (prefaţă). Compozitorii găsesc aici noi mijloace de expresie muzicală şi posibilitatea de adîncire a structurii modale şi metrico-ritmice specifică folclorului nostru.

Credem că e bine să arătăm felul cum s-a redactat această colecţie, întrucît povestea ei înfăţişează greutăţile pe care le-a întîmpinat Institutul de Folclor în străduinţele sale de a pune la îndemîna publicului cît mai mult material folcloric. Incă din 1949 Institutul de Folclor a iniţiat publicarea unui volum de 500 melodii, aparţinînd tuturor genurilor, luate din Fondul Auxiliar al colecţiilor sale (notaţii sumare, după auz, direct de la interpret care sînt utilizate în studii numai ca material auxiliar). Colectivul format în acest scop din regretatul folclorist I. Cocişiu, Gh. Ciobanu, Z. Suliţeanu şi M. Kahane îşi întrerupe după un timp, din motive obiective, munca. Ea este reluată în 1951 de alt colectiv (C. Zamfir, V. Dosios, R. Weiss, C. Bărbulescu şi A. Vicol). Se întocmeşte o colecţie de 200 piese care, dupăce îşi face stagiul de peste jumătate de an la Comitetul pentru Arte, este înaintată Editurei. Aceasta o refuză dintr-o concepţie greşită asupra unor genuri ale folclorului nostru şi în 1953, materialul este încredinţat de data aceasta unui singur cercetător (L. Stănculeanu) pentru a fi verificate în sensul ca noua colecţie să conţină numai cîntece lirice. După cîteva luni se formează un nou colectiv (E. Comişel, L. Stănculeanu, O. Bîrlea) care înserează în colecţie şi o parte din materialul pregătit pentru antologia « Din folclorul nostru ». Culegerea este trimisă Editurii care propune o nouă revizuire, făcută, bine înţeles, de un alt colectiv, cel care în sfîrşit, are bucuria să o vadă tipărită.

---

[1] Volumul a fost recenzat în revista « Muzica » nr. 1—2, 1956 de A. Vicol.

https://biblioteca-digitala.ro

Volumul cuprinde material cules în decurs de aproape jumătate de secol (1904—1953). Cuprinde în parte transcrieri după documente sonore (înregistrate pe cilindri de fonograf, benzi de magnetofon şi discuri de patefon, în ultimii 23 de ani, în cadrulArhivei Societăţii Compozitorilor Romîni şi a Institutului de Folclor), în parte notaţii după auz din Fondul Auxiliar şi manuscrise.

Prefaţa (A. Amuzulescu) aduce o contribuţie serioasă la înţelegerea materialului. Autorul menţionează cîteva probleme în legătură cu creaţia artistică populară, creaţie care îşi are « legi proprii de dezvoltare şi promovare a valorilor sale» El accentuează importanţa cunoaşterii mediului în care se naşte şi se dezvoltă arta populară. In continuare găsim unele consideraţiuni asupra genurilor. După cum reiese şi din material, genurile nu sînt egale ca frecvenţă şi circulaţie. Astfel, cîntecul propriu zis, prin legătura puternică cu viaţa zilnică, prin marea varietate tematică şi larga răspîndire în spaţiu, prin libertatea execuţiei individuale, uneori colective, « constitue partea cea mai vie şi mai originală a folclorului noastru », spre deosebire de doină şi cîntecul de leagăn care au azi o vitalitate mai redusă. Afirmaţia autorului referitoare la doină (ca gen muzical), gen « încă puternic şi larg răspîndit pe întreg cuprinsul ţării» nu e cu totul conformă cu realitatea contemporană. In ultimele decenii doina răsună din ce în ce mai rar, tinzînd spre simplificare în forme apropiate de cîntec; aria ei de răspîndire este redusă. Doina instrumentală, sub forma povestirii muzicale a «Ciobanului care şi-a pierdut oile», sau de « Şireag »,— cunoscută în aproape toată ţara şi îndeosebi în ţinuturile cu o puternică tradiţie de viaţă păstorească, — se cîntă din ce în ce mai puţin, iar doina vocală are o arie de circulaţie limitată la Oltenia, Muntenia, Moldova, Dobrogea şi Nordul Transilvaniei, numărul celor care o înţeleg şi mai cu seamă a celor ce o pot interpreta scăzînd pe zi ce trece. După aceste consideraţii introductive, autorul face o succintă caracterizare a materialului din punct de vedere literar, reliefînd valoarea lui artistică şi socială ca şi continua sa actualitate « tendinţa firească de continuă înnoire a vechiului repertor tradiţional ».

Ca un fapt pozitiv remarcabil, menţionăm constatarea autorului: doina « de un lirism intim şi social . . . departe de a fi un simplu cîntec depresiv de dor şi jale . . . cuprinde adesea avînturi de un robust optimism fiind, odinioară mai ales, cîntec mobilizator la lupta pentru viaţă şi pentru nimicirea exploatării ».

Cîntecele sînt grupate, după conţinutul literar, în « cîntece de dragoste, păstoreşti, de jale şi urît, despre armată şi război, cu caracter satiric şi cîntece care oglindesc realitatea nouă, revoluţionară din patria noastră ». Ni se atrage atenţia asupra cîntecelor create după 23 august 1944, în care se reflectă ideile progresiste ale contemporaneităţii şi care, deşi « lipsite încă de şlefuirea unei circulaţii îndelungate » deschid « o perspectivă nouă către viitoarea cultură a maselor: naţională în formă, socialistă în conţinut ».

In legătură cu problema deosebirilor regionale credem că e necesar să se facă o precizare. In cadrul graiurilor muzicale regionale (numite de Béla Bartók « dialecte muzicale ») apar cîntece de stil nou care păstrează o parte din caracteristicile dialectale şi nu « dialecte folclorice » care « apar şi azi ».

Considerăm că antologia, de o deosebită valoare artistică şi documentară, are nevoie de unele completări. In vederea unei noi ediţii pe care o propunem în mod insistent şi în acelaş timp pentru a ajuta pe cititori la o bună execuţie a cîntecelor, vom încerca în cele ce urmează, să aducem o serie de lămuriri şi să remarcăm cîteva omisiuni.

Intrucît antologia a apărut sub îngrijirea unui folclorist muzical competent şi cu experienţă (Gh. Ciobanu), credem că ar fi fost bine să se facă nu numai « precizări de ordin tehnic » ci şi o caracterizare a materialului din punct de vedere muzial, în special a genurilor. Nu ne gîndim la un studiu muzicologic ci numai la îndepărtarea unor confuzii existente chiar între muzicieni, în ceea ce priveşte, de exemplu, deosebirea între doină şi cîntec, etc.

Desigur, alegerea celor 200 piese din numărul considerabil de cîntece existente în arhiva Institutului de Folclor (peste 60.000) nu a fost uşoară, ceea ce explică unele lipsuri şi inconsecvenţe. Intr-o antologie trebuie alese exemplarele cele mai caracteristice, realizate în forme perfecte. Alături de acestea s-au strecurat şi piese mai puţin interesante, nereprezentative pentru gen sau regiune. Prin faptul că s-au publicat melodii transcrise (unele foarte conştiincios) alături de notaţii sumare (unele foarte schematic) volumul are un aspect neunitar. Dealtfel considerăm că procentul melodiilor notate după auz (peste 50 %) este prea mare. Aceasta ne sugerează o întrebare. N-ar fi mai indicat ca pe viitor să se publice separat materialul valoros din Fondul Auxiliar, alegînd natural, cîntecele cele mai reprezentative pentru toate genurile ?

Una din laturile negative ale publicaţiilor de folclor din secolul trecut, — rezultînd din lipsa unei concepţii şi metode de lucru ştiinţifice, — este ruperea fenomenului folcloric de mediul în care trăieşte. De aici, culegerea textului fără melodie (publicaţiile de « Poezii populare » abundă), « corectarea » acestora după criterii estetice personale, lipsa unor date minime, indispensabile înţelegerii documentului folcloric: numele cîntăreţului (numit de noi « informator »), vîrsta şi profesia, data şi

https://biblioteca-digitala.ro

locul culegerii, numele culegătorului, etc. Aceasta face ca o parte din vechile culegeri să aibă o valoare ştiinţifică redusă şi deci să fie utilizate în studii cu rezervă. La începutul secolului nostru, s-a impus în folcloristica romînească cercetarea ştiinţifică şi metode de lucru proprii ce au rezultat din cunoaşterea complexităţii creaţiei populare. Mergînd pe linia trasată de marii noştri folclorişti, trebuie să luptăm pentru menţinerea unei metode riguros ştiinţifice. De aceea, oricare ar fi scopul unei publicaţii de folclor, trebuie să folosească un material autentic, cules după o metodă ştiinţifică. In consecinţă, făcînd abstracţie de cîntecele la care lipsa *localităţii* de unde s-a cules (numărul 71,125 etc.) a *numelui* interpretului (5, 32, 45, 70 etc.) sau *datei* culegerii (32, 101, 108 etc.) se datoreşte unei metode defectuoase de culegere, menţionăm unele scăpări (43, 188) şi în deosebi absenţa generală a *vîrstei* cîntăreţului şi *profesiei*, cînd e lăutar (într-un singur caz a fost consemnată, nr. 84), a numelui *culegătorului* şi a *transcriitorului*.

Publicarea variantelor melodice (10, 13, 14 şi 15; 19, 186; 117, 119, etc.) unele foarte apropiate, altele mai depărtate, dar interesante în ceea ce priveşte transformările suferite — deşi autorii au căutat să le evite — contribuie la urmărirea procesului de creaţie specific artei orale. Indicarea lor în notă însă era absolut necesară, ca şi la variantele de text; de altfel unele variante de text (46, 66; 20,82; 107,113; 79, 154; etc.) deşi incomplete, au fost publicate numai pentrucă se cîntă pe melodii diferite, interesante — dovadă grăitoare a mobilităţii textului care poate fi adaptat la melodii diferite, în cadrul aceluiaş gen. Explicarea acestui fenomen ca şi a contaminării de text (30, 39, 41, 62, 63 etc.) ar fi fost binevenită.

Materialul este grupat pe genuri: *cîntece de leagăn*, *doine* şi *cîntece propriu* zise. Caracterizarea trăsăturilor specifice fiecărui gen ar fi adus un aport real în problema clasificării melodiilor. În cadrul cîntecelor de leagăn s-a înserat, luîndu-se în considerare numai textul, şi n. 8 (melodie de cîntec propriu zis la care s-a adaptat un text de leagăn). Pentru a fi consecvenţi va trebui adus aici şi nr. 179 deşi textul de leagăn e contaminat cu versuri de cîntec propriu zis).

Analizînd doinele, observăm că pe lîngă exemplarele reprezentative pentru gen, apar şi cîntece (11) — probabil de origină sau cu influenţă luătărească — cu formă liberă. În prefaţă se precizează că în această « categorie » sînt cuprinse şi *cîntece de dragoste*, fără să se explice dacă e vorba de un tip melodic sau de conţinutul literar. Cunoscînd marea libertate de interpretare a cîntăreţului popular, ajungînd uneori chiar la schimbarea formei, se impune o întrebare: aceste cîntece cu formă liberă pot fi clasate în genul doină, gen cu trăsături stilistice proprii, deosebite de ale cîntecului propriu-zis? Cu privire la doina *Mîndră floare-i norocu* (15), sîntem de părere că melodia trebuie completată cu cel puţin încă două « fragmente » (după cum s-a procedat dealtfel, în exemplarele anterioare) pentru a se ajunge la punctul culminant de expresie şi a se putea preciza scara reală.

O problemă dificilă care suscită încă multe controverse este clasificarea muzicii populare. Béla Bartók, după experimentarea diferitelor sisteme de clasificare în « Cîntece populare romîneşti din Comitatul Bihor », în « Volksmusik der Rumänen von Maramureş », în « Melodien der rumänischen Colinde » şi în « Das ungarische Volkslied », ajunge la următoarea constatare, de o mare valoare folcloristică: « fiecare material cu însuşiri deosebite cere un sistem de clasare deosebit şi ticluit anume ».

În Antologie, melodiile sînt aranjate în cadrul fiecărui gen după criteriul geografic: regiuni, raioane, comune, apoi după informatori. Singurul avantaj al acestui sistem este prezentarea laolaltă a repertoriului dintr-o anumită regiune. Considerăm că acest mod de clasare ar fi recomandabil cînd deosebirile între regiuni s-ar păstra încă foarte bine, deci repertoriul fiecărei regiuni ar fi unitar, iar autorii ar fi ales numai piesele reprezentative şi caracteristice fiecărei regiuni. În situaţia actuală a « dialectelor muzicale » se observă însă că într-o regiune coexistă cîntece locale şi din regiunile vecine sau depărtate. De exemplu, în regiunea Bucureşti circulă azi, în afară de cîntecele munteneşti, cîntece olteneşti, bănăţene, ardeleneşti, de origine rurală şi urbană, cîntece lăutăreşti şi de provenienţă cultă. Aşa dar, în aceiaşi regiune se cîntă nu numai piese aparţinînd unor straturi de evoluţie deosebite (vechi şi noi) ci şi mai multor « dialecte » muzicale. Acest mod de ordonare a melodiilor îngreunează utilizarea lor de către oamenii de ştiinţă, prin faptul că îndepărtează variantele şi grupează deavalma un material neunitar. Indicarea unor tabele morfologice (de ambitus, scări, finale, structură arhitectonică, formule ritmico-melodice, etc.) ar suplini în oarecare măsură aceste inconveniente.

S-au observat unele neglijenţe în orînduirea materialului pe regiuni şi raioane. De exemplu, după regiunea Craiova (75) urmează regiunea Piteşti (76), apoi din nou Craiova (77); regiunea Bacău (100), Bîrlad(101), Bacău (102); raionul Vîrtoape (33), Drăgăneşti (34), Vîrtoape (35); Caracal (80), Cărbuneşti (81), Caracal (82); Muscel (51-60), Topoloveni (61-64), Curtea de Argeş (65-68), Costeşti (69) şi apoi din nou Muscel (70) etc.

Regiunile nu sînt reprezentate printr-un număr egal de cîntece (Piteşti, Timişoara, 27 cîntece; Craiova 22; Sibiu, 20; Constanţa, 1; Bîrlad, Oradea,3 etc.) În acelaş timp, dintr-o regiune s-au

https://biblioteca-digitala.ro

dat cîntece din mai multe raioane decît din alta (Bucureşti, Piteşti, 8 raioane; Timişoara, Hunedoara, Suceava, Craiova, 5 . . . ; Oradea, Constanţa, Regiunea Autonomă Maghiară, 1; Bîrlad, 2 etc.). Dar numărul de cîntece dintr-o regiune nu este în raport direct, în toate cazurile, cu viaţa folclorică actuală. De exemplu, numărul mic de melodii din regiunea Constanţa (1) nu vrea să arate lipsa unei vieţi folclorice în această parte a ţării.

Unele greşeli de cuvinte sau omisiuni de versuri care întregesc sensul textului se datoresc, în parte, tiparului (*foiţă*, în loc de *fotiţă* — 56; *lasă* în loc de *iasă* — 178; *Mamă, mamă şi iar mamă* în loc de *Mamă, mamă, mamă şi iar mamă*; lipsa versurilor — *Care să rămîie-n codru* — 20, după versul 3; *Nici el nu e străior*, după versul 4 şi *Dar mierla mi-este bolnavă.*
Vine cucu şi mi-o-ntreabă — 66)

Este de dorit ca într-o antologie să se aleagă piesele cele mai realizate şi din punct de vedere literar. În acest scop credem că ar fi fost bine ca textele incomplete să fie întregite cu o variantă completă, menţionînd aceasta în notă.

Titlul fiecărei piese este fixat de autori şi reprezintă primul vers al textului sau, cînd cîntecul începe cu « Frunză verde . . . », al doilea vers. Indicarea acestui procedeu în prefaţă ar fi lămurit atît publicul cît şi, în special, Radio-Difuziunea care persistă în greşala intitulării unui cîntec popular cu « Frunză verde . . . » deşi aşa poate începe un număr foarte mare de cîntece, diferite ca melodie şi text. De exemplu:

După versul:	*Foaie verde flori mărunte*
poate urma:	*Tulesc oile la munte*
sau:	*Dă-mi, Doamne, zile mai multe* (altă melodie)
sau:	*De-aşi trăi ca bradu-n munte* (altă melodie etc.)
După versul:	*Foaie verde mărăcine*
poate urma:	*Cine-i mai străin ca mine* — 46
sau:	*Zice lumea către mine* — 95 — pe altă melodie
sau:	*Mult mi-i drag, mîndro, de tine* — 128 — pe altă melodie
sau:	*Dorul meu unde rămîne* — 200 — pe altă melodie etc.

Autorii arată în prefaţă care sînt elementele ce apar în cîntare. Dintre acestea numai refrenul va fi scris şi în text. Faptul că acesta nu este inclus în text în toate cazurile sau este incomplet (30, 53, 155, 189, 197), că uneori apar şi interjecţii, deasemeni parţial (17, 24, 45, 32, 53, 177 etc.), sau că unele silabe de completare apar neregulat, numai la refren ori numai la cîteva versuri (7, 139, 145, 148, 163, 153) poate duce la confuzii.

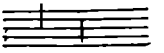
In ceea ce priveşte notarea înălţimii melodiilor, după lămuririle din prefaţă, se constată adoptarea sistemului celor două finale (*sol—mi*). Remarcăm totuşi unele abateri inexplicabile (*fa* în loc de *sol* — 12; *re* în loc de *mi* — 14, 104, 107); *sol* în loc de *mi* (15, 37, 193). Se pare că unele scăpări rezultă dintr-o analiză superficială a structurii melodice. Astfel, în doina nr. 13, oprirea pe treapta a doua, în mijlocul melodiei şi în nr. 15, alunecarea în parlato — foarte expresivă — pe treapta cincia sub finală, au fost considerate, în mod greşit, cadenţe finale pe treapta întîia. Din această cauză acelaş tip melodic (10, 13, 14 şi 15) apare notat la diferite înălţimi. Acest mod de notare a înălţimii ridică unele probleme. Credem că utilizarea finalei unice — preconizată de Ilmari Krohn — adoptată de Béla Bartók şi de unii folcloriştii şi compozitori romîni, contribuie în măsură considerabilă la posibilitatea clasificării melodiilor — deşi structura modală a cîntecului nostru popular se caracterizează printr-o mare varietate, în ceea ce priveşte bogăţia de moduri cît şi relaţia între finală şi fundamentala scării. De altfel problema clasificării materialului muzical folcloric, deşi de maximă importanţă astăzi, cînd se simte imperios necesitatea studiilor teoretice, preocupă încă prea puţin pe folcloriştii muzicali din Institutul de Folclor.

Restricţia cu privire la armură — folosirea la cheie numai a lui *fa diez*; « orice altă alterare a altei trepte », chiar dacă este « constantă », trebuie scrisă în decursul melodiei — este discutabilă. Noi credem că *toate alteraţiile constante*, chiar atunci cînd formează armuri diferite de cele cunoscute (care nu se înlănţuie prin cuvinte, de exemplu: *fa diez, la diez*; *si bemol, do diez*; *fa diez, si bemol* etc.) trebuie să fie consemnate la cheie. Prin urmare o melodie în dorian, scrisă la înălţimea *mi*, va avea armura formată din *fa* şi *do diez*, după cum alteraţiile care nu apar în melodie nu trebuie să fie scrise la cheie (77).

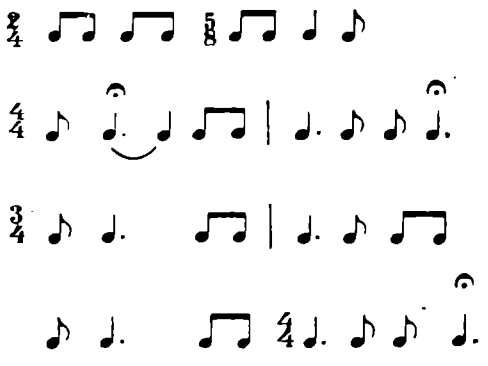
O altă problemă dificilă, rezolvată parţial în antologie, este notarea structurii metrico-ritmice. Considerăm că încadrarea în măsuri alternative, neregulate, a melodiilor rubato, departe de a uşura citirea, o face mai dificilă. (27, 41, 66, 94, 95, 123 etc.) Dăinuie încă la noi concepţia greşită a notării melodiilor rubato în măsuri, notare străină de esenţa unei însemnate categorii de melodii din folclorul nostru, al căror sistem ritmic diferă de cel apusean, clasic. Cu atît mai mult cu cît colecţia se adresează marelui public care avînd cunoştinţe teoretice sumare poate interpreta în mod mecanic

https://biblioteca-digitala.ro

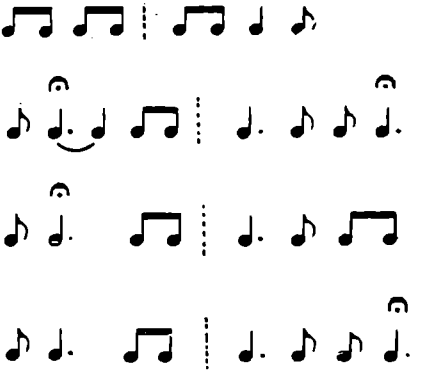
măsura accentuînd după fiecare bară. Este neîndoios că aceste melodii pot şi trebuie să fie scrise în măsuri în cazul cînd sînt prelucrate. Dar în publicaţiile de folclor este recomandabil să se găsească o grafie adecuată (bare punctate, accente, jumătăţi de bară).



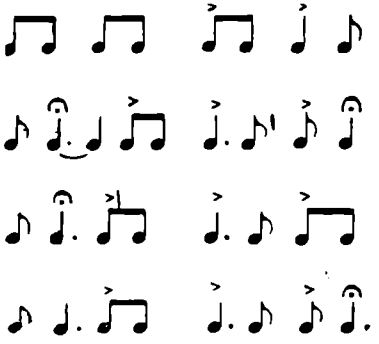
De ex.:— 142



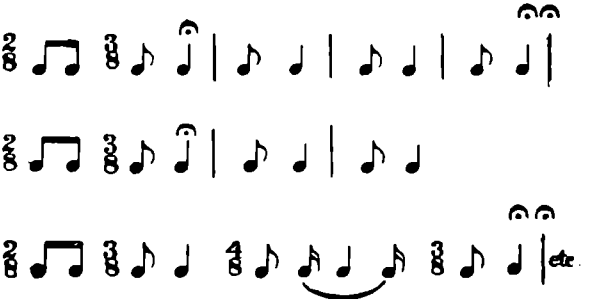
în loc de



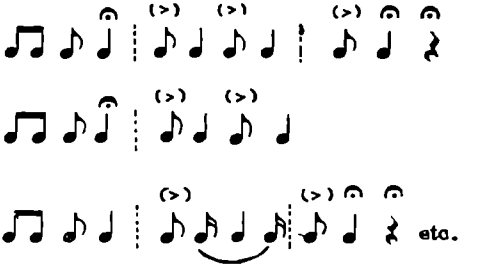
sau



66



în loc de



Neajunsurile încadrării melodiilor rubato în măsuri sînt numeroase: notarea aceluiaşi desen ritmic sau ritmico-melodic în diferite chipuri (148, 167, 169 etc.), alternarea neregulată, uneori nelogică a măsurilor binare şi ternare (32,45, 50, 98, 101 etc.) sau a măsurilor de $\frac{2}{4}$ şi $\frac{4}{4}$ (53, 76, 69, 78, 79 etc.), inconsecvenţa notării cezurei principale — element important în cîntecul popular — prin respiraţie — 19, 20, 32, 56 etc. — prin pauză aşezată pe portativ—17, 39, 58 etc. — prin semn de suspensiune — 112, 145, 146 — cu coroană pe bară, — 27, 35, 48 etc. — sau chiar evitarea completă a ei, pentru a nu strica simetria — 49, 57, 64, 68 etc.), folosirea arbitrară a barei punctate (148, 151, prelungirea unui timp slab pe timpul tare următor (33, 61, 124,) notarea aceluiaşi ritm prin unităţi diferite de timp, etc. Scrierea în măsuri este cu atît mai arbitrară cu cît, de cele mai multe ori, ele diferă dela o strofă la alta.

Lipsa unor accidenţi (*fa diez*, în ultimul rînd melodic al doinei nr. 15), aşezarea greşită a barelor de măsură (în măsura patra, nr. 33) măsuri greşite (nr. 65, nr. 142) le considerăm deasemenea omisiuni, ca şi consemnarea aceleiaşi viteze metronomice cu termeni diferiţi de mişcare:

https://biblioteca-digitala.ro

pătrimea—83, de exemplu, în unele melodii este indicată prin Andante, (165, 162,) în altele Moderato (59) sau Andantino (53) pătrimea cu punct = 80 — Andante (199), Moderato (198) sau Alegretto (197) etc.

Notarea ritmului sîrbei a stîrnit discuţii aprinse între specialiştii Institutului de Folclor. În Antologie, sîrba este scrisă în $\frac{2}{4}$ Deoarece pulsaţiile alternează din două în două valori, credem mai nimerit să le grupăm în măsuri corespunzătoare, adică tot în $\frac{2}{4}$ dar ţinînd seama de aceste pulsaţii . în loc de

sau

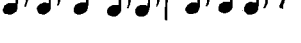
Melodiile notate după auz (din Fondul Auxiliar şi manuscrise) au fost culese după criterii diferite de către folclorişti sau amatori. Pentru unificarea sistemului de notaţie şi pentru îndreptarea unor greşeli evidente, îngrijitorii volumului au făcut modificări parţiale. Ne întrebăm pînă unde poate merge intervenţia noastră şi cum trebuie procedat ? Este de dorit ca modificările să se facă cu o deosebită grijă şi corectitudine, consemnîdu-se totdeauna în notă sau în prefaţă.

În această privinţă semnalăm cîteva scăpări, unele de mai mare importanţă: indicarea unor termeni de mişcare inexistenţi în original (87, 127, 150, 185 etc.), încadrarea melodiilor lente în măsuri, chiar cînd culegătorul a considerat că nu este necesar (125, 140 etc), schimbarea măsurilor din original uneori nejustificată (101, 167, 189).

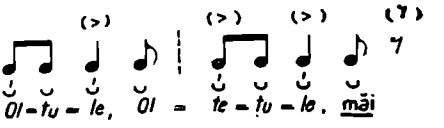
În cîteva melodii, bara de măsură a fost utilizată numai la sfîrşitul rîndurilor melodice. Considerăm că, pentru a înlesni o bună execuţie, este necesar, îndeosebi cînd alternează celule binare şi ternare, să se dea indicaţii de grupare a acestora (prin accente sau alte mijloace grafice). De ex.:

poate fi grupat în mod greşit

sau



în loc de



Insistenţa asupra unor amănunte credem că este în avantajul cititorilor, pentru a înlătura o interpretare greşită a cîntecelor.Deşi autorii dau cîteva lămuriri, în prefaţă, ne permitem totuşi să venim cu unele completări. Astfel, specificarea lipsei strofei în poezia noastră populară nu este suficientă; este necesar să se completeze cu cîteva « legi » după care se grupează versurile în cîntare, menţionîndu-se, în notă, cazurile dificile. Cu toată aparenta libertate a execuţiei, s-a constatat că în principiu se ţine seamă de rimă (asonanţă) şi de idee. De ex., la nr. 154, prima strofă melodică e formată din trei fraze, cărora le corespund trei versuri diferite. În strofele următoare versurile se unesc cîte două, după rimă şi idee, repetîndu-se, — pentru a corespunde tiparului arhitectonic al melodiei, — primul sau al doilea vers; fac excepţie strofele 6, 14, 18 şi 20, în care se unesc cîte trei versuri. În nici un caz nu se pot alătura, în aceiaşi strofă, versurile 4—5 şi 6, avînd rime diferite. De ex., strofa II-a va fi:

Cîţ' drumaşi pe drum or trece
Tăţ să beie apă răce . . .

şi nu:

Cîţ' drumaşi pe drum or trece
Tăţ să beie apă răce
Pă'piatră să hodinească

Deoarece în cîntecul popular melodia este aceia care grupează versurile în strofe melodice, înfăţişarea *tiparului arhitectonic* al acesteia ar fi de un ajutor indiscutabil — procedeu utilizat de pro-

https://biblioteca-digitala.ro

fesorul C. Brăiloiu, în volumul « Colinde şi cîntece de stea » (1931). (Bine înţeles că această schemă nu trebuie privită mecanic, gruparea şi repetarea versurilor putînd fi făcute în diferite chipuri, în cadrul unor legi anumite)

De ex:

Foaie verde trei spanace
Lino, Leano,
Dela Galaţi mai încoace
Este — o apă, val îşi face
Leano.

Acest « tipar », format din trei versuri diferite, după primul şi al doilea urmînd refrenele subliniate, se păstrează dealungul întregului cîntec. Versurile următoare se grupează după acelaş calapod, cîte trei sau două — după idee şi rimă — rămînînd neschimbat locul şi textul refrenelor. In acest cîntec aranjarea în « strofe » este mai dificilă, avînd un caz de înlănţuire neregulată, în lanţ. Cu alte cuvinte, în strofa următoare se repetă versul anterior. Insemnînd versurile cu cifre, schema unei înlănţuiri în lanţ, neregulată, este următoarea:

Strofa I — versurile 1—2—3
Strofa II — versurile 3—4—5 (3—4—4)
Strofa III — versurile 6—7—7— (5—6—7)
Strofa IV — versurile 7—8—8 (7—8—9) etc.

La versurile de 7 silabe (heptasilabice) se adaogă, înainte de refrene interjecţia *măi*

De ştia şi maica mea, măi
Lino, Leano
Să duşea şi ea dă bea, măi
Leano

În nr. 56 — strofa I — versurile 1—2
strofa II — versurile 2—3
strofa III versurile 4—5
strofa IV versurile 5—6

În cîntecul liric, înălţuirile regulate, în lanţ, sînt mai rare:

strofa I — versurile 1—2
strofa II versurile 2—3
strofa III versurile 3—4 etc.

În nr. 148, schema strofei melodice este următoarea:

|:*Frumos bade trandafiru*:|
|:*Lasă-mă să rup un firu*:|
a *Lasă-mă să rup un firu*

Acest « tipar » cu cîteva lămuriri referitoare la legile de completare a versurilor catalectice (de 5 sau 7 silabe), constituie un îndreptar preţios pentru uşurarea grupării celorlalte versuri. Fără consemnarea anacruzelor (a) care se cîntă în afara frazei muzicale şi a completărilor (u), executantul ar putea fi derutat.

Înainte de a menţiona legile de completare a versurilor, în cîntare, considerăm necesară cunoaşterea trăsăturilor caracteristice versului nostru popular. In acest scop enumărăm pe cele mai importante: — *izometria* (număr egal de silabe în acelaş cîntec, 6 sau 8. În cazurile de contaminare a unui tipar hexa cu octosilabic trebue explicate transformările ritmico-melodice — (146);

— *omogenitatea* (număr egal de accente, aşezate din 2 în 2 silabe, deci pe silaba 1,3,5,7 a fiecărui vers). Cunoaşterea acestei trăsături ajută la gruparea corectă a celulelor ritmice;

— *neobligativitatea concordanţei accentului tonic* (*al cuvîntului*) *cu accentul metric* (al versului), cu excepţia ultimei perechi de silabe:

Cine m-aude cîntînd accente tonice (ci, u, tînd)
accente metrice (ci, m-a, de, tînd)

Aşa dar, în doina nr. 14, versul *Să spele pe obraz*, nu este posibil în poezia populară; transcriitorul nu a auzit corect: *Să se spele pe obraz.*

Legile de completare a versului catalectic pot fi enunţate în cîteva fraze:

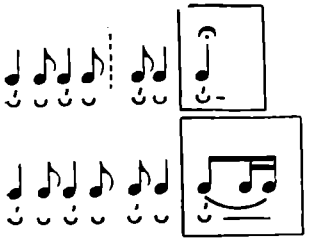
— cînd versul sfîrşeşte cu consoană, se adaugă o vocală, *u.î,i* sau interjecţia *măi*, *of* (19, 28, 39, 148, etc.) .;

— cînd versul sfîrşeşte cu diftongul în creştere (mea sau vocală. se adaogă silaba *re*, *le*, *lu* sau interjecţia *măi*, *of* (14, 139, 148 etc.);

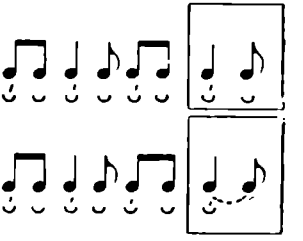
— cînd ultima silabă a versului este un diftong în descreştere (voi) acesta se disociază (lămii — lămî-*i*) ori se daugă interjecţia *măi*, *of*.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar completările nu sînt fixe, ci depind de regiune, ca şi de gustul şi dispoziţia cîntăreţului. Cazurile de eliziune (pierderea ultimei silabe a versului) trebuie deasemenea explicate, avînd repercursiuni asupra melodiei (scrie, scri'— nr. 1; creşte, creşt'— 93; mătas', d-acas' — 10, 11, 192 etc.).

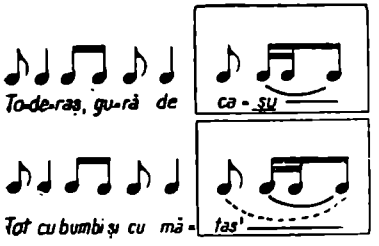


În poezia cîntată este frecventă alternarea versurilor de 7 şi 8 (5 şi 6) silabe. Cînd fraza muzicală a fost creată pentru un tipar octosilabic, iar în text există şi versuri de 7 silabe, melodia trebuie notată aşa fel încît să redea grafic posibilitatea execuţiei ambelor cazuri. De ex.:

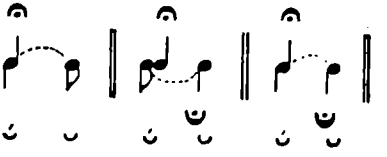


Deci valorile corespunzătoare ultimei perechi de silabe vor fi unite cu legato punctat.

În cazul contrar, cînd melodia e construită pe un tipar heptasilabic, va fi scrisă în aşa fel încît să se prevadă şi posibilitatea cîntării unui vers octosilabic:



ultimul sunet va fi notat astfel.

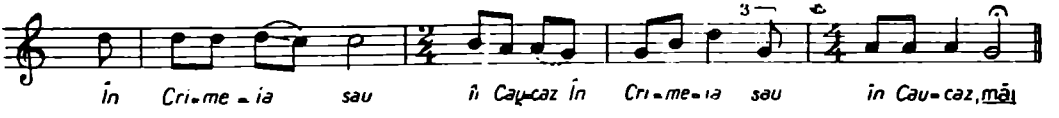


sau

Se întîlnesc şi versuri defective cu mai puţin de 7, sau mai mult de 8 silabe, asupra cărora e bine să se atragă atenţia explicîndu-se modul de cîntare. Astfel, în majoritatea cazurilor, prima silabă a versului (conjuncţie, adverb, prepoziţie, pronume, etc.) devine anacruză, alteori se elide o vocală ori se unesc două vocale în diftong. De ex.:

(159) *Da* o nevastă i-a-întrebat (silaba subliniată devine anacruză)
(112) *Căci* toată vara m-am rugat ,,
(112) *Să-mi* văd nevasta şi copii ,,
(114) *Dar* ne-a făcut maica pe noi ,,
(124) *A* mea parte s-a veştejit ,,
(138) *Pe* din luntru faguri şi miere ,,
(156) *Şi* m-am rugat în miez de noapte ,,
(159) In Crimea sau în *Cau*caz (anacruză şi diftong: Ca-u-caz: Caŭ-caz)
(140) *Pînă* nainte ţi-oi vesti (elidarea lui *ă* — *Pîn'*)
(156) M-am rugat *pîn'la* prînz (înlăturarea eliziunii pîn' — pînă)

In nr. 159, utimele două rînduri melodice devin:



Din cercetarea materialului putem desprinde cîteva trăsături generale ale cîntecului nostru popular. În ceea ce priveşte conţinutul literar se remarcă existenţa aceloraşi teme pe întreg cuprinsul ţării. Forma de exprimare este limitată la două tipare metrice, hexa — şi octosilabic, primul marcînd o frecvenţă mult scăzută, iar al doilea, tendinţa de amplificare — prin diferite procedee: interjecţii iniţiale de 2 silabe, sau finale, de 2—4 silabe, etc.— datorită evoluţiei mai rapide a melodiei care încearcă să spargă vechiul tipar, devenit insuficient (36, 48, 53, 56, 57 etc.). Materialul sonor este foarte variat, dela melodii de 3—5 sunete pînă la melodii al căror ambitus depăşeşte octava (23, 24, 26, 48, 55 etc.). Se observă răspîndirea aproape generală a melodiilor cu ambitus între VII — 6 (7,8)—peste 50 %—şi a finalelor, îndeosebi înainte de cezura principală, pe VII. În timp ce melodiile vechi au în general un contur descendent, se desfăşoară în registrul mediu şi sînt foarte ornamen-

https://biblioteca-digitala.ro

tate, melodiile de stil «modern» au un contur mai variat, mai sinuos, tind spre o folosire mai mare a registrului acut şi spre simplificarea ornamentelor.

Incercînd o caracterizare a structurii modale a melodiilor, constatăm că peste jumătate din ele aparţin modului diatonic. Nu se poate vorbi însă de un diatonism pur, inflexiunile modulatorii — în alte moduri sau în cromatic, pe aceeaşi fundamentală — fiind frecvente. In afară de eolic, cu răspîndire aproape generală, doricul (îndeosebi în doine), frigicul şi mixolidicul sînt mai rare. Găsim încă melodii în scara pentatonică pură (4, 149, 189) sau cu pien (19, 41, 94, 97, 145, 152, 192 etc.)

Deşi influenţa stilului «modern» subcarpatic se face simţită aproape în toate regiunile, se poate vorbi încă de vitalitatea unor «dialecte muzicale» şi a unui «stil modern dialectal», dovadă a puterii de creaţie neştirbită a poporului nostru.

În ceea ce priveşte arhitectonica melodiilor, structura de 3 rînduri melodice este încă răspîndită (cca. 60 melodii) sub forme variate: ABA, AAB, ABB; AAA şi ABC sînt mai rare. Melodiile de 4 rînduri (care conţin 2 sau 3 fraze diferite, repetate) sînt mult mai numeroase: AABA, AABB, AABC, ABCB etc; în schimb melodiile cu 4 rînduri melodice diferite (ABCD) sau cu 5. şi 6 rînduri sînt rare. Dar, prin adăogarea refrenului de diferite tipuri (în ultimul timp s-a observat şi forma cuplet-refren, în două mişcări contrastante) şi de diferite dimensiuni, se obţine o extraordinară varietate de forme.

Nu putem trece cu vederea un fapt extrem de important: antologia a fost scoasă într-un tiraj foarte redus. De aceea propunem publicarea unei noi ediţii cu unele completări şi cu tabele de titluri, tematică literară, formă, finale, cezuri, scări, etc.

Din cele 200 *cîntece şi doine* se desprinde cu uşurinţă un adevăr: unitatea muzicii populare romîneşti, existenţa unor trăsături comune care constituie specificul naţional, cu toate deosebirile dialectale, caracteristice cîntecului propriu-zis. În acelaşi timp îţi creezi o imagine vie a diversităţii şi originalităţii genului liric popular, a marii bogăţii tematice care reflectă complexitatea vieţii poporului, precum şi a deosebitei sale măestrii artistice.

Din cele expuse pînă acum reese clar valoarea incontestabilă, artistică şi ideologică a volumului 200 *cîntece şi doine* care contribuie la lărgirea posibilităţilor de cunoaştere şi valorificare a creaţiei artistice populare.

EMILIA COMIŞEL

https://biblioteca-digitala.ro