

## DESPRE FACTORII CARE ÎNLESNESC EVOLUȚIA MUZICII POPULARE \*

GH. CIOBANU

Problemele ce se ridică în fața cercetătorilor creației noastre muzicale populare sînt foarte multe și foarte variate. Cele care frămîntă însă mai mult pe specialiști în momentul de față, și care se cer rezolvate de urgență, sînt cele legate de evoluția acestei creații.

Trebuie să spunem că problema evoluției cîntecului nostru popular nu se ridică astăzi pentru prima dată, ci s-a pus încă de acum un sfert de veac, cînd a început cercetarea științifică a acestuia.

Primul care face aceasta este Constantin Brăiloiu. Intr-adevăr, într-una din publicațiile sale, apărută în anul 1931, găsim scris, pentru prima oară, că în sînul creației noastre populare «s-au întîmplat și se întîmplă procese organice» ca:

- alterarea rapidă a repertoriului arhaic datorită infiltrării creațiilor urbane;
- pierderea caracterului dialectal al unor stiluri regionale prin atingerea cu stilul altor regiuni;
- ivirea unor specimene muzicale hibride datorită asimilării pripite a muzicii culte<sup>1</sup>.

Afară de aceasta, Brăiloiu semnaleză existența unui stil muzical popular «modern». Acest stil «este — după cum spune — în plină floare azi și produce în fiecare zi specimene mai mult sau mai puțin fericite»<sup>2</sup>.

Astăzi ne găsim după cît se pare, într-o nouă etapă. Cercetările dovedesc că numărul melodiilor noi care apar zilnic pe întreg cuprinsul țării este tot mai mare.

---

\* În *Muzica*, revista Uniunii Compozitorilor din R.P.R. și a Ministerului Culturii (Anul VI, Aprilie-Mai, nr. 4—5/1956, pag. 30—42), a apărut un articol intitulat: «Cîntecul nou în creația populară». Acest articol reprezintă participarea autorului studiului de față la concursul de muzicologie instituit, pentru anul 1955, de Uniunea Compozitorilor, și își are originea în frămîntările și discuțiile ce-au avut loc în sînul colectivului muzical al Institutului de Folclor în jurul acestei probleme. Cum în articolul menționat nu am putut — din cauza timpului prea scurt în care a fost redactat — decît să menționăm factorii care au înlesnit și înlesnesc schimbările continui care au loc atît în repertoriul cît și în stilurile cîntecului nostru popular, reluăm problema inisistînd asupra acestor factori.

<sup>1</sup> Arhiva de folklore a Soc. Compozitorilor Romîni. *Schiță a unei metode de folklore muzical*. [Extras din revista «Boabe de grîu», An. II, nr.4]. Editura Soc. Comp. Romîni, Buc. 1931, pag. 4—5. De același: *Esquisse d'une methode de folklore musical*. (Les archives de la Société des Compositeurs roumains). Extrait de la «Revue de Musicologie», nr. 40. Librairie Fischbacher Paris (VI<sup>e</sup>), f. d., pag. 6—7.

<sup>2</sup> Idem, ibidem, pag. 5.

Totodată se constată că multe dintre aceste melodii poartă unele caracteristici deosebite de cele ale stilului «modern», ceea ce înseamnă că se conturează un nou stil.

Faptul că s-a ajuns ca numai după un sfert de veac de la sezizarea stilului «modern» să se contureze un alt stil dovedește că muzica noastră populară a intrat pe făgașul unei evoluții ce se desfășoară într-un ritm tot mai accelerat. Acest lucru impune specialiștilor sarcina cunoașterii neîntârziată și aprofundată a faptelor, pentru a ști încotro se îndreaptă această creație. Pentru a ajunge aici, va trebui însă să se cunoască mai întâi factorii care au mijlocit și mijlocesc evoluția oricărei muzici populare, deci și a muzicii noastre.

Vorbim de factori și nu de cauze, deoarece acestea rezidă în omul însuși. Schimbările ce au loc în conștiința individului ca urmare a schimbărilor ce se produc în societate, dau acestuia posibilitatea unei exprimări artistice tot mai bogate și mai variate. Această exprimare are loc însă pornind de la un material concret pe care i-l pun la îndemână anumiți factori, aproape aceiași în tot decursul dezvoltării societății. Acești factori ne interesează deocamdată, pe aceștia îi vom urmări pe scurt în ceea ce urmează.

★

Un studiu special asupra evoluției creației muzicale populare nu cunoaștem pînă în prezent. Găsim totuși referiri presărate prin diferite studii despre muzica populară — uneori mai ample, iar alteori destul de reduse — fie la felul cum se formează cîntecele, fie la unii factori care înlesnesc transformarea treptată a acestei muzici.

Am văzut mai sus părerile lui Constantin Brăiloiu referitoare la transformările pe care le suferea cîntecul nostru popular acum un sfert de veac. Să vedem în continuare și alte păreri.

Referindu-se la felul cum iau naștere cîntecele populare, folcloristul și muzicologul bulgar Stojan Djoudjeff spune că « de obicei, ceea ce se numește născocire a unui cîntec nu este decît adaptarea unui text nou la o melodie veche sau, invers, a unei melodii noi la un text vechi a cărui muzică s-a învechit sau a devenit banală. Rapsodul, pentru « a crea » o melodie nouă, se mulțumește adesea să introducă modificări, de altfel superficiale, fie în ritmul fie în mersul melodic al unui cîntec deja existent. Pînă și crearea propriu-zisă a unei melodii noi nu este, de obicei, decît o simplă prelucrare inspirată, de imitarea altor arii care chinuie memoria executantului devenit compozitor : o reminiscență ». Pentru a întări cele spuse, continuă : « Asemănarea multor cîntece populare, din punct de vedere ritmic și melodic, nu se explică altfel »<sup>3</sup>.

După cum se vede, Djoudjeff susține că se ajunge la « crearea » unor melodii noi fie « modificînd » unele dintre cele existente, fie « imitînd » pe altele mai vechi. Nimic nu intervine, așa dar, din afară, ci totul se petrece în însuși cuprinsul creației muzicale populare.

Folcloristul maghiar László Lajtha spune că muzica populară — care « înseamnă, în realitate, o unitate de stil colectiv » — « evoluează și se transformă » datorită diferitelor influențe, mai ales a celor venite din partea muzicii altor popoare și din partea muzicii artistice naționale. Aceste influențe sînt asimilate treptat și « produc pe o scară vastă aceleași schimbări pe care le provoacă nevoia variantelor la cîntărețul popular ». Noul ia naștere datorită pe de o parte acestor influențe, iar

<sup>3</sup> Djoudjeff, Stojan. *Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare*. Paris, Ancienne Champion, 1931, pag. 9.

pe de altă parte continuei variații la care este supus cîntecul popular. În tot acest proces, rolul individului « se reduce — după cum afirmă — la nașterea variantelor individuale » în cadrul stilului respectiv, iar tendința de creare a variantelor se manifestă — datorită intensității cu care stilul cîntecului comunității respective trăiește în sufletul cîntărețului — « prin înfrumusețarea unor sunete sau prin împreunarea unor turnuri, întocmai cum o brodează populară împreună pe lucrul său de mîna două motive de același stil pe care le-a văzut la început pe două lucruri de mîna diferite »<sup>4</sup>.

Din ceea ce susține Lajtha, trebuie să reținem următoarele elemente ca unele ce contribuie, într-un fel oarecare, la evoluția creației muzicale populare: *influențele*, venite atît din partea muzicii altor popoare cît și a creației culte naționale; *variația*; *contaminarea*. Acesteia din urmă nu i se spune pe nume, dar reiese din ceea ce scrie.

O altă părere care merită să fie neapărat reținută este aceea referitoare la rolul individului în creație. După Lajtha, acest rol se reduce la « nașterea variantelor individuale » în cadrul stilului colectiv și al limitelor « în interiorul cărora poate evolua imaginația cîntărețului popular »<sup>5</sup>.

Această părere aparține, după cîte se pare, tuturor folclorștilor maghiari. Ne face să presupunem acest lucru spusele lui Szabolcsi Bence cum că Bartók și Kodály « nu s-au gîndit niciodată să găsească în țărănime pe inventatorii originali ai comorii melodiei populare, deoarece creație, invenție înseamnă în domeniul melodiei populare creație conform principiului makam, nașterea variațiilor, interpretarea cu improvizații în cadrul unei forme tradiționale »<sup>6</sup>.

Singura obiecție pe care am aduce-o acestor păreri ar fi că se limitează aproape total — ca să nu spunem că se neagă — inventivitatea creatorului popular. Asupra acestui lucru ne vom spune părerea ceva mai departe.

Din confruntarea părerilor de mai sus — care concordă, de altfel, cu rezultatul cercetărilor noastre de pînă acum — rezultă că există anumiți factori care au contribuit și contribuie la evoluția creației muzicii populare. Acești factori sînt:

1. *Contactul cu muzica altor popoare*;
2. *Contactul cu creația muzicală cultă*;
3. *Intrepătrunderea diferitelor stiluri regionale*;
4. *Variația*;
5. *Contaminarea*.

Găsim că o ierarhizare a acestor factori — făcută fie din punct de vedere al importanței pe care o au pentru actul evoluției, fie din cel al vechimii lor — nu-și află rostul în studiul de față. O deosebire, după felul în care fiecare acționează, se impune totuși de la sine: unii dintre acești factori procură — ca să zicem așa — materia primă, în stare mai mult sau mai puțin brută, iar alții o prelucrează sau finisează, făcînd posibilă asimilarea. Avem, prin urmare, factori externi și factori interni. Din categoria întîia fac parte primii trei factori, iar din a doua ultimii doi.

În continuare, îi vom urmări în ordinea în care i-am enunțat.

<sup>4</sup> *Musique et chanson populaires*. (Préface: László Lajtha). Société des Nations. Institut International de Coopération Intellectuelle. (Dossiers de la Coopération Intellectuelle) Paris, 1934, pag. 18—19.

<sup>5</sup> *Idem*, *ibid.*, pag. 18.

<sup>6</sup> Szabolcsi Bence. *A melodia története*. Vázlatok a zenei stílus multjából (Istoria melodiei. Schițe din trecutul stilului muzical). Capitolul: *Makám-ely a népi és művészi zenében*: típus és változat (Principiul magnam în muzica populară și cultă: tipul și variația). Ed. Cserépfalvi, Budapest (1950) — Citat din traducerea românească.

## 1. CONTACTUL CU MUZICA ALTOR POPOARE

Contactul cu muzica altor popoare are drept urmare împrumuturi și influențe reciproce. Acest adevăr, verificat în toate domeniile de activitate, devine pe zi ce trece tot mai mult acceptat și în domeniul creației populare. În deosebi în muzică, a fost un timp — de altfel nu prea îndepărtat — când nu se putea vorbi ușor despre asemenea lucruri. Necunoașterea realităților, ca și o mândrie națională exagerată făceau pe mulți, atît la noi cît și aiurea, să creadă în « puritatea » creației muzicale a poporului căruia aparțineau. De obicei, toți aceștia nu admiteau împrumuturile și influențele *din afară*, dar erau gata oricînd să susțină influențele *în afară*.

Cel care a contribuit în bună măsură la înlăturarea unor asemenea păreri greșite este Béla Bartók. Culegînd și cercetînd, la începutul secolului nostru, atît muzica maghiară cît și pe cea a popoarelor ce se aflau sub stăpînirea fostei monarhii austro-ungare, el și-a putut da seama de realitatea împrumuturilor și influențelor ce au avut loc între muzicile populare: maghiară, romînă, slovacă, ruteană și croată, cum și de importanța acestor împrumuturi pentru evoluția creațiilor muzicale menționate. În publicațiile sale, Bartók semnalează numeroase melodii pe care le-a întîlnit circulînd, sub formă de variante, la două sau chiar mai multe dintre aceste popoare<sup>7</sup>.

Pe măsură ce s-au înmulțit cercetările și publicațiile de folclor, pe aceeași măsură a crescut și numărul dovezilor de netăgăduit a întrepătrunderii folclorului popoarelor vecine sau conlocuitoare. La noi, prof. G. Breazul urmărește, în valoroasa-i lucrare « *Patrium Carmen* », o serie de melodii și motive melodice. Unele dintre acestea se bucură — după cum arată — de o circulație foarte întinsă, fiind întîlnite la șase sau chiar opt popoare diferite<sup>8</sup>.

O dovadă deosebit de valoroasă a circulației aceluiași melodii la popoare ce conviețuiesc de un timp mai îndelungat ne oferă recenta publicație de folclor ceangă-

<sup>7</sup> Vezi: *Das ungarische Volkslied*. Berlin, Ungarische Bibliothek, Walter de Gruyter et C<sup>ie</sup>, 1925, nr.: 12, 19, 21, 16, 28, 35, 45, 50, 52, 140, 143, 183, 184, 196, 269, 271, 280, 290. — *Népzenék és a szomszéd népek népzenéje* (= Muzica noastră populară și muzica popoarelor vecine). Somló Béla Könyvkiadó Budapest, nr. 2, 9, 22, 26, 36, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 71, 73. — Exemplele din *Népzenék* . . . referitoare la muzica maghiară și romînă să se vadă în Bela Bartók, *Scrieri mărunte despre muzica populară romînească*. Adunate și traduse de Const. Brăiloiu. Buc., 1937, pag. 30—49.

<sup>8</sup> Breazul G. — *Patrium Carmen*. Contribuții la studiul muzicii romînești. (« Melos ». Culegere de studii muzicale scoase de G. Breazul I.) Editura « Scrisul Romînesc », Craiova, (1941).

Urmărește melodiile: 1<sup>o</sup>. — *Un pui zboară și se duce* (Anton Pann, Cîntece de lume, Buc., ESPLA, 1955, pag. 232). Originea acestui cîntec este germană, după cum dovedește Werner Dankert în lucrarea sa « *Grundriss der Volksliedkunde* » (Bernhard Hahnfeld Verlag, Berlin (1939), pag. 115). Melodia se mai găsește, după cum arată, la popoarele: francez, olandez, ceh, polon, suedez și finlandez. La noi a circulat atît prin diferite publicații cît și pe cale orală (pag. 318—329). — 2<sup>o</sup> — *Cucurus cu frunza sus*. Melodia, pe care A.Z. Idelsohn o consideră de origine romînească, a fost adoptată de imnul sionist « *Hatikwa* ». Se mai întîlnește la popoarele ceh, armean, ucrainian și sîrb. A apărut în colecția americană « *Botsford Collection of Folk Songs*, » vol 3 pag. 229. La noi a circulat prin diferite tipărituri (pag. 445—455). Se întîlnește circulînd și pe cale orală. — 3<sup>o</sup> — *Trandafir frumos* (Colind). Se găsește la sîrbi și germani (sec. XVIII). La noi a circulat și circulă, cu diferite texte atît în tipărituri (pag. 456—8) cît și oral. — 4<sup>o</sup> — *Sîrba popilor* se întîlnește la Greci, sub denumirea de « *Ἡ βλάχα* » (pag. 458-460). 5<sup>o</sup> — *Epurele* (Cine naib-a mai văzut). Circulă la sîrbi (pag. 460—461), — 6<sup>o</sup> — *Briul* (din « *Nunta țărănească* », de L. Wiest) se întîlnește deasemenea, la sîrbi. La noi a circulat mult prin diferite tipărituri (vezi: pag. 462—463). De curînd a fost publicat și de « *Sovetskaia muzika* », nr. 9/1954, pag. 49. — 7<sup>o</sup> — *O împăratul cerurilor* (cîntec de Vicfeim) se găsește și la slovaci (pag. 464—465).

iesc<sup>9</sup>, scoasă de Secția din Cluj a Institutului de Folclor. Din cele 140 melodii pe care le conține publicația, peste 40 sînt melodii împrumutate populației romîne în mijlocul căreia trăiesc ceangăii. În afară de acestea, colecția conține și cîteva melodii, unele de origine cultă iar altele străine — poate chiar maghiară — pe care le întîlnim și la populația romînă.

Schimbul de melodii nu se reduce, după cum se înțelege, numai la cele de cîntec propriu-zis, ci se extinde — în proporții diferite, bineînțeles — și la celelalte genuri. În ceea ce privește jocurile, de exemplu, pot fi auzite deseori la posturile de radio bulgar și jugoslav melodii de jocuri pe care le auzim și la noi. Melodiile de *căzăcească* sau *cazacioc* care circulă la noi sînt asemănătoare cu cele care circulă la ruși, de unde am împrumutat jocul, iar melodiile jocurilor ceangăiești sînt în marea lor majoritate romînești.

Exemplele ar putea fi înmulțite, ne oprim însă aici întru cît considerăm că am adus suficiente dovezi cum că popoarele își împrumută unele altora melodii.

Cercetările de pînă acum dovedesc, totuși, că popoarele nu împrumută — mai ales în ce privește cîntecul propriu-zis — ori ce melodii, ci numai pe cele care îndeplinesc anumite condiții. Bartók afirmă, de exemplu, că populația romînă din jurul secuilor n-a împrumutat de la aceștia decît melodii construite pentru versuri de 7, 8, 10 și 11 silabe<sup>10</sup>. Care este cauza? După cum se știe, creația populară romînească nu folosește decît versuri de 8 și 6 silabe, respectiv de 7 și 5 silabe cînd versurile sînt catalectice. În același timp, creația populară maghiară folosește versuri care pot număra între 6 și 25 silabe, cea bulgară folosește versuri care pot număra între 4 și 16 silabe, iar cea rusă de la 6 la 16 silabe. Cum legătura dintre linia melodică și vers este foarte strînsă, se înțelege că nu se pot împrumuta decît melodii care să poată îmbrăca versul cu care vor circula. După ce a fost preluată, melodia este supusă la o serie de modificări «reclamate — după cum spune același Bartók — de noua ambianță și formă ale diferențelor de limbă»<sup>11</sup>, pe lîngă modificările inerente circulației orale, așa încît cu timpul poate deveni atît de schimbată încît nimic să nu mai lase de bănuît că ar fi de origine străină.

O problemă importantă care se pune cercetătorilor de specialitate este aceea a determinării originii melodiilor care circulă la două sau mai multe popoare. Acest lucru nu este însă de loc ușor. Este drept că în cazul adoptării unor melodii mai lungi decît versul obișnuit — cum ar fi, de exemplu, adoptarea pentru versuri de 8 silabe a unor melodii construite pentru versuri de 10 sau 11 silabe — împrumutul este cel mai adesea evident întrucît are loc, de obicei, prelungirea versului printr-un refren scurt, de două sau trei silabe; greutatea devine însă de netrecut cînd este vorba de melodii care circulă, de o parte și de alta, pe versuri de aceeași lungime și cînd nici nu se face simțită cel puțin una din caracteristicile specifice folclorului de origine. Nu este mai puțin adevărat că se întîlnesc și cazuri — mai rare, ce-i drept — în care poporul adaptează lungimii unui anumit vers melodiile pe care le împrumută și care nu-i corespund. Iată un asemenea exemplu:

<sup>9</sup> *Moldvai Csángó népdalok és néballadák* (= Cîntece și balade populare ale Ceangăilor din Moldova). Allami Irodalmi és Művészeti Kiadó Bukarest (1954).

<sup>10</sup> *Vezi Scîieri mărunte*, pag. 25, col. 2

<sup>11</sup> Bartók, Béla. *Scritti sulla musica popolare* (Musica e razza pura). (Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici. 25). Edizioni scientifiche Einaudi. Torino, 1955, pag. 93.

I.

Notat: G. Ciobanu (Buc.)

1) Eu sunt Bar-bu Lă - u - ță - ru, Sta - ro - ste - le și cob - za - ru.

A. Liadova. Podnižnie igri dlia detei Doakolnoga, Moscova, 1946, p. 119

2)

Notat: G. Marcu, de la Kadrie Nurmanbet (22 ani) Constanța.

3) O - glan, o - glan boi - nu - ma do - lan, O - glan, o - glan boi - nu - ma do - lan,

1) Ceam cîn - tat pe la dom - nii Și la mîn - dre cu - nu - nu  
I sa sa și iar a - sa Îră - ia - scă Mă - ri - a sa.

2)

3) E - lim sa - na ias - tik, saç - la - rîm ior - gan, Ne gû - zel o - glan, ia - la - bik ço - ban.

Avem aici trei variante: 1) românească, 2) rusească și 3) turcească. Variantele românească și rusească sînt apropiate ca lungime a versului, ambele fiind construite pentru versuri de cîte 7 sau 8 silabe. În același timp, varianta turcească conține versuri eterometrice: 9,9, 11, 10 silabe.

Din cauza folosirii aceluiași metru de către variantele romînă și rusă, la început am înclinat să credem că melodia are origine rusească. Ne bazam presupunerea pe faptul că această melodie a pornit la noi din Moldova, odată cu versurile poetului Vasile Alecsandri, unde au circulat și circulă numeroase melodii — atît populare cît și culte — de origine rusă. Între timp a apărut însă cea de a treia variantă, culeasă de G. Marcu, cercetător al Institutului de Folclor, de la Kadrie Nurmanbet, în vîrsta de 22 ani, o foarte bună păstrătoare și interpretă a vechilor cîntece turcești. Din acest moment, presupunerea noastră primă a început să se clatine, pentru ca în cele din urmă s-o părăsim definitiv, datorită intervenției unei noi variante, intitulată « Meterhanele »<sup>12</sup>.

II.

<sup>12</sup> Wachmann, Ed. « Barbu Lăutarul ». Melodii populare romine. Culese și transcrise de . . . Buc., f.d., p. 5. (nr. 2).



Din toate aceste variante se vede cum fiecare popor în parte și-a adaptat melodia originală — care credem că este cea instrumentală — la versurile respective.

Exemple de adaptare la un anumit vers a unor melodii construite pentru lungimea unui alt vers vom mai întâlni și când va fi vorba de contactul cu muzica cultă.

Dar din compararea muzicii noastre populare cu cea a oricăruia dintre popoarele vecine se constată că, în afară de variantele care circulă de o parte și de alta, există numeroase motive (formule) melodice comune. Existența acestora în folclorul muzical a două popoare poate fi pusă, de asemenea, pe seama împrumutului; determinarea originii lor este însă și mai grea decât cea a variantelor, din cauza întinderii

**III.**

lor mici. Următorul motiv, de exemplu,



se întâlnește atît la

Romîni cît și la Maghiari. Bartók lasă de înțeles, în una din scrierile sale<sup>13</sup>, că acest motiv n-ar circula la Romîni din Ardeal și Banat decât în clasele înalte, că deci ar fi împrumutat de la Maghiari. Adevărul este că — așa cum a arătat și Riegler Dinu<sup>14</sup> — motivul circulă puternic și în lumea țărănească, atît în Ardeal și Banat cît și în celelalte ținuturi. Ceva mai mult, motivul se întâlnește, ca variantă, și în muzica saltică, la Romîni<sup>15</sup> ca și la Greci<sup>16</sup>.

Avînd în vedere că acest motiv aparține unei podobii — deci unei cîntări ce face parte din categoria poate cea mai bine păstrată de-a lungul secolelor din întreaga muzică bizantină — se pot emite două ipoteze asupra provenienței lui la popoarele romîn și maghiar:

- a) A luat naștere la Bizantini, iar de la aceștia a trecut la Romîni și Maghiari;
- b) A luat naștere, în mod cu totul independent, atît la unii cît și la ceilalți.

Cei mai mulți vor înclina, probabil, să creadă prima ipoteză ca fiind cea mai verosimilă. În ceea ce ne privește, considerăm și a doua ipoteză la fel de verosimilă.

**IV.**

1) Τὴν ὦ - ραι - ὁ - τη - τα

2) De fru mu se fea ta.....

<sup>13</sup> Vezi: *Das ungarische Volkslied*, pag. 27, nota 2.

<sup>14</sup> Riegler-Dinu, Dr. Emil. «*Das rumänische Volkslied*». Berlin, Verlag Walter de Gruyter et C<sup>ie</sup>, 1940, pag. 65—66.

<sup>15</sup> Pann, Anton. *Noul Anastasimatar*. Buc., 1854, pag. 90.

<sup>16</sup> — 'Αναστασιματάριον ἀργόν και σύντομον, Μελοποιηθὲν παρὰ Πέτρου Λαμπαδαρίου τοῦ Πελοποννησίου, καὶ ἤδη ἐπεδιορθωθὲν μετὰ προσθήκης παρὰ Ἰωάννου Λαμπαδαρίου τῆς τοῦ Χριστοῦ μεγάλης Ἐκκλησίας. Νῦν τὸ τέταρτον εἰς τύπον ἐκδοθὲν παρὰ τοῦ αὐτοῦ Ἰωάννου Λαμπαδαρίου. . . (Anastasimatar dezvoltat și prescurtat. Alcătuit de Petru Lampadarie din Peloponez, și revăzut cu adăugiri de Ioan Lampadarie al bisericii mari a lui Cristos. Acum editat în volum a patra oară de același Ioan Lampadarie. . .). Constantinopol, 1846, pag. 128.

Există, într-adevăr, în creația muzicală populară unele motive atât de simple încât se acceptă în general că au putut lua naștere în locuri diferite în mod cu totul independent. Dintre acestea, amintim în primul rând formulele melodice care stau la baza celor mai multe cîntece și jocuri de copii, ca și unele dintre cele ce stau la baza unor cîntece magice, sau cu substrat magic. Următoarea formulă melodică,

v.

de exemplu,



poate fi întîlnită identic folosită, între altele,

în cîntecele copiilor din România, Franța<sup>17</sup>, Germania<sup>18</sup>, Ungaria<sup>19</sup> etc.

Presupunem că așa cum a putut lua naștere, în mod independent, formula melodică de mai sus, au putut lua naștere și alte formule, printre care și cea despre care am vorbit. Construirea ei pe un fragment tricordic ne îndreptățește să facem această presupunere.

Am insistat asupra existenței acestor motive melodice întru cît am constatat în cîntecul popular românesc că toate formulele melodice folosite în cîntecele și jocurile de copii, ca și cele folosite în vechile cîntece magice, se întîlnesc și în cîntecele oamenilor mari, în mai toate genurile. Ele pot fi urmărite pînă în cele mai recente creații muzicale populare. Ori, existența acestor formule melodice — ca și a altora mai dezvoltate, adoptate sau create de-a lungul dezvoltării unui popor — alături de existența unor tipuri modale mai mult sau mai puțin asemănătoare; alături de folosirea aceluiași metru popular, sau a unuia apropiat, ș.a.m.d., a înlesnit schimbul de melodii între popoare, apoi asimilarea acestora, ajungîndu-se — cum spune Bartók — la «îmbogățirea materialului folcloric muzical»<sup>20</sup> al comunităților ce au venit și vin în contact.

În creația muzicală populară a diferitelor națiuni se întîlnesc, desigur, și unele particularități structurale, cum ar fi pe de o parte *crearea pe baza sistemului permutării*, caracteristic unei părți din muzica maghiară dar nu și celei românești, iar pe de altă parte *cadența frigidă, cezura principală pe VII, refrenul*, etc., proprii creației românești dar nu și celei maghiare. În general, cîntecele care posedă asemenea caracteristici nu pătrund decît foarte greu la popoarele care nu le au, sau chiar dacă pătrund, sînt adaptate mai curînd sau mai tîrziu tiparelor specifice. Contactul îndelungat dintre națiuni diferite face, totuși, să se adopte și asemenea caracteristici. Aceasta ne duce la a spune că, în afară de *împrumut*, există și *influența propriu-zisă*. Trecem în rîndul influențelor — în afară de sistemul permutării, pe care-l întîlnim în unele cîntece românești din Ardeal, de cadența frigidă, cezura principală pe VII și refren, pe care le întîlnim și la maghiarii din Ardeal, dar mai ales la Ceangăi —

<sup>17</sup> Rossat, Arthur. *Rondes enfantines, berceuses, jeux et empras en patois jurassien*. Recceueillis par . . . (Sonderabdruck aus der Festschrift zum XIV. allgemeinen deutschen Neuphilologentage in Zürich, Druck von Zürcher und Furrer, 1910, pag. 231 (nr. 12).

<sup>18</sup> Kühn, Maria. *Alte deutsche Kinderlieder, Reime, Scherze und Singspiele zum Teil mit Melodien*. Ausgewählt von . . . («Macht auf das Tor!»). Karl Robert Langewische, Verlag, Königstein im Taunus und Leipzig (1897), pag. 145 (nr. 30).

<sup>19</sup> *Gyermekjátékok (Jocuri de copii)* (A magyar népzene tára. A magyar tudományos Akadémia meg bizásából. Szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. I.). Budapest, 1951, nr. 222.

<sup>20</sup> Vezi: *Scritti sulla musica popolare* . . . , pag. 95.



asa numitul *ritm punctat* maramureşan <sup>21</sup>, ca şi adoptarea anumitor moduri cromatiche, specific orientale, care prin lăutari au trecut şi în muzica ţărănească din Oltenia, Muntenia şi Moldova.

În cele de pînă acum nu am făcut decît să schiţăm problema contactului dintre creaţiile muzicale ale diferitelor popoare. Care au fost, în decursul timpului, urmările acestui contact? Ne spune Bartók: « o conturare de stiluri noi » <sup>22</sup> şi « o imensă, complexă, nemaiauzită bogăţie de melodii şi de tipuri melodice » <sup>23</sup>.

Dacă pentru timpurile mai îndepărtate contactul dintre popoare ar putea fi socotit ca cel mai important factor extern care a ajutat la dezvoltarea şi îmbogăţirea creaţiei muzicale populare, pe măsură ce a luat naştere şi s-a dezvoltat în sinul fiecărui popor o creaţie cultă proprie, pe aceeaşi măsură şi-a făcut apariţia un nou factor care s-a alăturat primului. Despre acest factor va fi vorba mai departe.

## 2. CONTACTUL CU CREAŢIA MUZICALĂ CULTĂ

Problema împrumutului şi influenţei muzicii culte asupra celei populare româneşti nu se pune la fel pentru întreaga ţară, deoarece nici condiţiile istorice de dezvoltare n-au fost aceleaşi peste tot. Într-adevăr, în timp ce fostele Principate Romîne au stat sute de ani în şir sub stăpînirea otomană, adăpîndu-se în tot acest timp de la cultura muzicală orientală, provinciile de peste Carpaţi, care au stat pînă în anul 1918 sub stăpînirea austro-ungară, s-au adăpat dela cultura muzicală occidentală. Influenţa muzicii orientale — cel puţin a muzicii psaltice din secolele XVII şi XVIII care are numeroase afinităţi cu muzica turco-arabă — este atestată şi în Ardealul de Sud încă din sec. XVIII, dacă nu de mai înainte. Aceasta se explică prin faptul că în Ardeal îşi găseau refugiul, de teama Turcilor, numeroşi domnitori şi boieri din Muntenia.

Cu toate că de prin sec. al XVIII-lea — în Ardeal poate mai devreme — se poate afirma că n-a existat nici o afinitate între cultura muzicală a claselor stăpînitoare şi cea a masei ţărăneşti, şi ca urmare s-ar putea aştepta cineva să nu existe nici influenţa primei asupra celei din urmă, această influenţă există totuşi. Ea este mai evidentă în fostele Principate Romîne unde, datorită lăutarilor, — prin mijlocirea cărora vehiculau creaţiile culte de pe vremuri, — au pătruns în cîntecul ţărănesc anumite moduri cromatiche specific orientale <sup>24</sup>. Existenţa acestei creaţii şi influenţa ei asupra muzicii ţărăneşti ne este confirmată pe de o parte de pătrunderea prin lăutari a creaţiilor culte ale lui Văcărescu şi Conachi în poezia populară, iar pe de altă parte de existenţa așa numitelor « cîntece de mahala ». În aceste cîntece a supravieţuit vechiul stil oriental, după cum dovedesc cromatisme, modulaţiile,

<sup>21</sup> Treceam în rîndul influenţelor ritmul punctat maramureşan deoarece socotim că s-a ajuns la el prin simpla imitare. Într-adevăr, de la ritmurile: *pătrime-optime + optime-pătrime* şi *optime-pătrime + pătrime-optime*, care se întîlnesc frecvent în Maramureş şi împrejurimi, precum şi în colinde mai peste tot, pînă la ritmurile: *pătrime punctată-optime + optime-pătrime punctată* şi *optime-pătrime punctată + pătrime punctată-optime*, nu este decît un pas. Subliniem că nu pot fi considerate ca influenţă decît ritmurile punctate de mai sus, celelalte posibilităţi de combinare a celulelor ritmice: *optime-pătrime cu punct* şi *pătrime cu punct-optime* găsindu-se pe întreg cuprinsul ţării.

<sup>22</sup> Vezi: *Scritti sulla musica popolare* . . . pag. 94.

<sup>23</sup> Ibidem pag. 95

<sup>24</sup> Această influenţă a putut pătrunde şi prin muzica turcească, pe care în oraşele de reşedinţă o cîntau meterhanele iar prin tîrguri şi bilciuri tot felul de muzicanţi, dintre care mulţi erau turci. De altfel, între această muzică şi cea cultă de pe atunci nu erau deosebiri prea mari, creaţia cultă ne făcînd altceva decît să imite cîntecele greceşti şi turceşti care erau la modă.

ornamentații și felul de interpretare, toate tipic orientale. Unele dintre aceste « cîntece de mahala », păstrate în deosebi de lumea țigănească,<sup>25</sup> au pătruns prin lăutari, uneori prin armată, în muzica țărănească și se bucură de o circulație foarte mare. Iată un asemenea exemplu:

VI.

Fig. 4054. Clejani, Reg. București - 1949.

1. Foaie ver - de trei mig - da - le Ce flu - ier i oc - naș a ja - le  
Clejani, Reg. București (Cioabam - 1952)

2. (Tha - bb) - (rel) tu iag de du - ba Sar - gă - res ma Ca - dea fu - ga A - ha  
F. a. 2483. (Cocșia, 1936) Cobia, Reg. Ploiești.

3. Frun - zu - li - ță trei migda - le Ce flu - ier i sol - dat a ja - le Hai, hai  
Fig. 1845 b. - Hârtocești, Sighet, Bala Mare.

4. i - Măi cu ță, dacă mă ai Măi cu ță, da că mă ai Ei hai

1. Ori, or fi - e greu la în - chi - soa - re, Or fi - e dor de a - ca - să ta - re

2. în - gă - res ma o - co - liz - ma, ei Coa - tre - bu - na lu o - priz - ma

3. Or fi - e grea ar - ma - n spi - na - re, Or fi - e grea ar - ma - n spi - na - re

4. La stră - ini să nu mă dai, La stră - ini să nu mă dai.

După cum se vede din ultimile două variante, melodia a fost desbrăcată de caracterul ei oriental, ne mai lăsînd nimic de bănuît în ceea ce privește originea sa. Ceea ce s-a întîmplat cu această melodie trebuie să se fi întîmplat cu multe altele.

Influența orientală a dăinuit în Muntenia și Moldova pînă către anul 1850. Cu începere din jurul acestei date se face tot mai mult simțită cultura muzicală

<sup>25</sup> În general, aceste cîntece sînt cîntate cu cuvinte romînești, dar unele sînt cîntate și cu cuvinte țigănești. De remarcă că între « cîntecele de mahala » și cîntecele țigănești pe care le-am cules pînă acum de la diferiți țigani de țară — despre care nu se poate spune că n-au venit în contact cu orașul — există o deosebire categorică de stil. Tocmai această deosebire ne-a dat deslegarea originii stilului « cîntecelor de mahala ».

occidentală, ale cărei începuturi ar putea fi împinse pînă către începutul secolului al XIX-lea. Într-adevăr după cum se spune, pe la 1810 se cîntau în București « canțonetele iacobine din Paris »<sup>26</sup>. Cîțiva ani mai tîrziu, fetele învățau să cînte « din gîtară marșul lui Napoleon și din gură pe Șeine — Minca »<sup>27</sup>. Aceste date, ca și altele ce se mai găsesc consemnate prin diferite publicații vorbesc totuși numai de începuturi. Influența occidentală se face mai puternic simțită — cel puțin la orașe — de-abia către anul 1850. Acest lucru ne este dovedit pe de o parte de afirmația lui Alecsandri cum că în jurul acestei date năpădiseră la noi o mulțime de arii străine<sup>28</sup>, iar pe de altă parte de numeroase cîntece din cele publicate de Anton Pann<sup>29</sup>.

După anul 1860 — ca urmare, mai ales, a înființării Conservatoarelor din Iași și București — încep să apară tot mai multe cîntece de largă circulație, cum sînt romanțele și unele creații orășenești. Datorită lăutarilor, aceste creații se răs-pîndesc pe o arie foarte întinsă, trecînd vechile graniți ale țării romînești, după cum dovedesc unele exemple ce vor urma. Cum foarte multe romanțe erau, ca și creațiile orășenești, pe versuri în metru popular sau apropiat acestuia, unele dintre ele au fost pur și simplu integrate cîntecului popular, dar altele și-au păstrat forma și stilul lor propriu, continuînd să circule în lumea țărănească, mai ales în Moldova. Să vedem cîteva exemple de romanțe integrate cîntecului popular țărănesc.

În vara anului 1952, am cules și notat de la lăutarul lăncu Moldoveanu, de 52 ani, din comuna Clejani, reg. București, o romanță<sup>30</sup> ce s-a bucurat de mare

## VII.

① În - tr-o gră-di-nă în - cîn - tă-toa-re, Un fiu de re-ge sta și pri-vea La

② Frun-ză ver-de de a-lu-nă, Hai cu a - pa la cu-nu-nă,

① o mi-cu - fă pri - vi - ghe-toa - re, Ca - re prin ra-muri se des - fă - ta

② Hai cu a-pa la cu-nu - nă, Hai cu a - pa la cu-nu-nă

<sup>26</sup> Poslușnicu, Mihail Gr. — *Istoria Muzicei la Romîni*, Buc., 1928 pag. 132.

<sup>27</sup> Ghica, I. *Scrisori alese (Din vremea lui Garagea)*. ESPLA, Buc. (1950), pag. 67.

<sup>28</sup> cf. G. Breazul, *Patrium Carmen*, pag. 442.

<sup>29</sup> Vezi: A. Pann. *Cîntece de lume*. Transcrise din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu. ESPLA, Buc. (1955), cîntecele nr. 107—188.

<sup>30</sup> Versurile romanței sînt de G.Sion (vezi: « O sută une fabule » de ... Brașov, Ciurcu. 1892, pag. 21). Melodia a două a fost culeasă de Ilarion Cocîșiu în Com. Intregalde-Ghioncani, și am luat-o din studiul acestuia intitulat: « Cîntecul de seceriș » (în manuscris).

circulație înainte vreme. Dăm melodia acestei romanțe alături cu melodia unui cântec ritual de seceră din reg. Cluj (Vezi ex. VII.)

Înrudirea acestor două melodii este de nediscutat. Romanța, ajunsă în popor, a fost modificată în așa fel încît să poată îmbrăca versul popular de opt silabe, în loc de zece și nouă silabe cum avea înainte. S-a păstrat aceeași măsură de  $\frac{3}{4}$

În afară de modificările ritmice — destul de mici, de altfel — melodia a căpătat anumite mersuri melodice caracteristice cîntecului popular din regiunea de unde a fost cules.

Să vedem un alt exemplu, și anume o romanță scrisă de Teodor Georgescu<sup>31</sup>, cel mai însemnat compozitor de romanțe cu mare circulație din a doua jumătate a secolului trecut, alături de un cântec cules de Al. Voevidca<sup>32</sup>, în anul 1908, de la un lăutar din Suceava.

## VIII.

① Doamne, cît e de fru-moa-să Pui-cu-li-ța mea Și cît e de  
Friedwagner, Bukovina, pag. 192

② Doamne, cît e de fru-moa-să Ma-ri-oa-ra mea Și cît e de

① dră-gă-stoa-să Cînd mă uit la ea Cînd o văd, i - ni-mă-mi ba-te,

② dră-gă-stoa-să Ma-ri-oa-ra mea Cînd o văd, i - ni-mă-mi ba-te

① Nu știu ce sim - țesc. Ș-ar fi, oa-re, cu drep-ta-te Ca să n-o iu - besc?

② Ma-ri-oa-ră mea Nu pot fi de ea de-par-te Ma-ri-oa-ră mea

Privite cu atenție, cele două variante se deosebesc prea puțin între ele. Varianta a doua a suferit totuși unele transformări, și anume: ritmul a fost schimbat din  $\frac{2}{4}$

<sup>31</sup> Vezi: Vulpian, D. *Muzica Populară. Romanțe*, voce și piano, vol. III, pag. 38 (nr. 88).

<sup>32</sup> Vezi: Friedwagner, M. *Rumänische Volkslieder aus der Bukovina*. 1 Band, Liebeslieder. Verlag Konrad Triltsch, Würzburg, 1940, pag. 192. Melodia a circulat și în lumea școlărească cu cuvintele: « Mult e dulce și frumoasă limba ce vorbim », scrise de G. Sion.

în  $\frac{3}{4}$ , prin transformarea celor patru optimi, din care sînt alcătuite de obicei

măsurile, în *patrime + pătrime + optime + optime*. deci într-un ionic major, formulă ritmică destul de des întîlnită în Moldova. În afară de aceasta, întrucît în cîntecul popular românesc nu se întîlnește decît întîmplător amestecul de versuri de 8 silabe cu versuri de 6 sau 5 silabe, iar în romanța lui T. Georgescu alternează versurile de 8 cu cele de 5 silabe, toate versurile de 5 silabe au fost înlocuite printr-un refren unic de lungime corespunzătoare: *Marioara mea*.

Fenomenul înlocuirii prin refren a versurilor mai scurte se constată atît în trecut cît și aproape de zilele noastre. De altfel, se pare că aceasta este soarta tuturor creațiilor culte pe versuri eterometrice cînd sînt integrate în cîntecul popular românesc. Ceva asemănător se întîmplă și cu cîntecele străine pe versuri mai lungi decît cele romînești care sînt preluate, cu singura deosebire că nu sînt transformate în refren — după cum am mai menționat — decît silabele supranumerare.

Uneori, romanța — căreia nu i s-au adus modificări melodice prea însemnate — începe să vehiculeze un text liric popular, sau chiar unul de Vicleim, cum se vede în exemplul următor:

## IX.

A. Paun, Cîntece de lume, pag. 274.



① E - ra noap-te-n - tu-ne-coa-să, Al - bă lu - nă lu-mi-nînd, E - ra-n

Riegler-Dinu, Das rum. Volkslied, pag. 148 (nr. 114.)



② Frun-ză - șoa-ră de scum-pi - e, Frun-ză - șoa - ră de scum-pi - e, Ba - t-o

Brăiloiu - Stahl, Vicleimul din Tg-Jiu, pag. 28.



③ O, î - roa - de îm-pă-ra-te, Te-ai um - plut de ră-u - ta - te, Ne fi -



① .vă - le ră - co - roa - să Glăș de bu - cium ră-su-nînd...



② fô - cul stră - i - ni - e, Ba - t-o fo - cul stră - i - ni - e.



③ ind tu bu - cu - ros De naș - te - rea lui Cris - tos.

Toate cele trei exemple pe care le-am văzut pînă acum sînt creații din a doua jumătate a secolului trecut, cea mai veche fiind desigur a lui Anton Pann. Întîlnim însă și în zilele noastre melodii culte preluate de popor. Ca exemplu tipic putem da cîntecul Mărăcinul, de I. Dumitrescu. Iată-l așa cum a fost creat cît și cum a fost integrat în repertoriul popular:

X.

a) Versiunea originală.

① Pe dea-luri și pe po-noa-re, of, of Mă-ră-ci-nul um-bră n-a-re

b) Versiunea populară.

Mg. 282 f. (Com. Bătrîni-reg. Ploiești.)

② Pe dea-luri și pe po-noa-re of, of Mă-ră-ci-nul um-bră n-a-re,

① Mă-ră-ci-ne, mă-ră-ci-ne Bo-ga-tu-i ca mă-ră-  
Mă-ră-ci-nu e lă-

② Mă-ră-ci-nul dum-bră n-a-re. și of, of Mă-ră-ci-ne,

① ci-nu, Tot nu-mai cu țepi e pli-nu și-a-run-ca-tu  
să-tu Să fi-e scos

② mă-ră-ci-ne.

După cum se vede, prima parte a melodiei originale a fost preluată aproape întocmai, pe cînd refrenul a fost scurtat. De ce a fost preluată prima parte aproape întocmai? Pentru că versul este construit absolut în metru popular, iar melodia, pe lîngă faptul că este construită pe măsura acestui vers, se bazează în întregime pe ritm și formule melodice frecvent întîlnite în cîntecul popular.

Pentru ce nu a fost acceptat întocmai refrenul, ci a fost modificat și scurtat? Din cauză că în regiunea Ploiești, de unde a fost cules, nu se obișnuiesc refrenuri lungi. N-ar fi exclus ca în Banat, unde întîlnim uneori refrenuri mult mai lungi decît cupletul, să prindă așa cum a fost creat.

Împrumuturile din creația cultă nu se reduc numai la domeniile română și cîntec în stil popular, ci se extind și la marșuri și cîntece patriotice, ca și la cîntecele de școală, după cum se poate vedea din exemplele ce urmează.

A. — Cîntec patriotic:

XI.

C. R. pentru școală, pag. 53.

Repejor



Andante

Friedw. Bukowina, pag. 226



B. — Cîntec de școală:

XII.

Versuri: Șt. O. Iosif.

Muzicu: Timotei Popovici. (C. R. pentru Șc. Primare, pag. 128)



F.n. 75. - Notă: Marțian Negrea (Chidea - Cluj)



În primul caz s-au luat numai primele două rînduri melodice din cele opt pe care le are, la un loc cu refrenul, cîntecul patriotic, încheindu-se cu un al treilea rînd melodic care nu mai are nici o legătură cu prima melodie.

Nici în al doilea caz melodia nu este preluată în întregime, deoarece originalul continuă cu primele două rînduri melodice și încheie cu ultimele două; deci, sînt eliminate în total patru rînduri melodice. Rațiunea? Cîntecul popular românesc nu cunoaște forme atît de lungi. În afară de această scurtare, s-a produs și de data aceasta fenomenul înlocuirii versurilor mai scurte — poezia este alcătuită din alternarea versurilor de 7 și de 6 silabe — prin refrenul: *Ileană, Ileană*.

O altă categorie de cîntece de origine cultă care a pătruns în cîntecul țărănesc, în deosebi în Moldova, este aceea a cupletelor de revistă. Acestea pot fi întîlnite uneori circulînd chiar cu textul original, în deosebi cînd conținutul lor este satiric. Răspîndirea destul de mare a multora din ele se datorește publicării lor în diferite broșuri cu tot felul de cîntece. Aceste broșuri se ofereau spre cumpărare, pînă după 1930, atît pe străzi, cît și prin piețe și tîrguri.

În ceea ce privește influența propriu-zisă a muzicii culte asupra cîntecului popular este, ca și în cazul muzicii altor popoare, greu de prins din cauză că adesea constă numai din sugerarea modificării unor elemente melodice sau ritmice existente, sau privește numai felul de îmbinare a acestora. La un moment dat pot pătrunde în cîntecul popular chiar fragmente, mai mari sau mai mici, dintr-un cîntec cult, dar sezișarea lor nu este de loc ușoară, deoarece îmbinarea cu celelalte elemente melodice și ritmice regionale o face, de cele mai multe ori, de nerecunoscut.

Dar dacă este riscant să spui că cutare element melodic sau ritmic este sigur de origine cultă, sau a fost modificat sub influența acesteia, nu este mai puțin adevărat că, încetul cu încetul, consecințele acestei influențe devin cu totul evidente pentru oricine. Spunînd acest lucru, ne gîndim la cîntecele populare denumite « moderne », care au stilul lor aparte și care sînt atît de viguroase încît sînt pe cale să înlocuiască, în unele regiuni, cîntecele vechiului stil.

Acest stil modern — menționat la noi, pentru prima oară, după cum am văzut, de Const. Brăiloiu<sup>33</sup> — care se caracterizează prin marea lui accesibilitate, pare să nu urce mai sus de jumătatea secolului al XIX-lea. În colecțiile apărute în jurul anului 1850 — în deosebi la Anton Pann și Wachmann — se întîlnesc unele melodii care se bucură de calitatea menționată mai sus; acestea sînt însă destul de puține. Pentru a se ajunge la stilul « modern », așa cum se conturase către anul 1930, a fost nevoie de peste o jumătate de secol de influență a creației culte, ca și a cîntecelor orășenești care au fost în mare înflorire cu începere de la sfîrșitul secolului trecut.

Numai aceste influențe nu ne lămuresc totuși de ce acest cîntec modern, atît de viguros, s-a dezvoltat mai ales în regiunea subcarpatică a Munteniei, așa cum se socotește de către specialiști. Pentru a înțelege acest lucru, să vedem cel de al treilea factor care a contribuit și contribuie la evoluția cîntecului nostru popular.

### 3. — INTREPĂTRUNDEREA DIFERITELOR STILURI REGIONALE

Condițiile istorice de dezvoltare, care au fost deosebite pentru diferite ținuturi locuite de Romîni, au dus la conturarea unui număr destul de mare de stiluri muzicale regionale<sup>34</sup>, avînd fiecare anumite trăsături proprii. Dintre acestea, menționăm stilurile: maramureșan, năsăudean, bihorean, sud-ardelean, bănățean, olte-

<sup>33</sup> Vezi la început.

<sup>34</sup> Ceea ce noi numim stiluri, Bartók a numit « dialecte ». Denumirea de « dialecte » a fost folosită, deasemenea, de Constantin Brăiloiu (vezi: *La musique populaire roumaine*. Extrait de *La revue musicale*, No. special: « La musique dans les pays latins » Fevrier-Mars 1940, pag.7) și de Ilarion Cocișiu [*Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare* (Schiță monografică). In « Monografia jud. Tîrnava Mare. Tip. Miron Negru, Sighișoara, f. d. pag. 393, 414—415]. Noi înșine am folosit aceeași denumire în studiul publicat în *Muzica* (vezi: *Muzica*, Nr. 4—5 1956, pag. 38, col. 1—2).

Am renunțat la această denumire pentru considerentele ce se vor vedea mai departe.



nesc, muntenesc și moldovenesc. Pentru multe dintre acestea s-ar putea vorbi de substiluri.

Trăsăturile distinctive ale unora dintre stilurile ardelenelor l-au izbit atât de mult pe Bartók în cât a putut să spună: « Este locul să stăruim asupra deosebirii extraordinare dintre vechiul și noul dialect maramureșan și cel de sud: s-ar părea să avem în fața noastră materialul muzical popular a trei popoare cu totul străine unul de altul și nici măcar învecinate. Deosebiri atât de adânci nu s-ar putea înțelege, dacă nu ar fi neîndoios că vechiul stil maramureșan, hora lungă, este împrumutat dela Ucrainieni. Asemenea și în muzica maramureșană de stil nou, am putut dovedi, de nu împrumuturi, cel puțin înniruri străine. Așa fiind, în starea de azi a cercetărilor, dialectul de sud este acela care trebuie privit ca adevăratul dialect muzical popular românesc <sup>35</sup> ».

Nu este locul să discutăm aici pe larg justetea afirmațiilor lui Bartók, nu ne putem opri totuși să spunem că el n-a putut ajunge la aceste concluzii decât făcând abstracție de întrepătrunderea dintre cîntecele propriu-zise, pe care le-a cercetat, și celelalte genuri ale creației muzicale populare românești din regiunile respective. În afară de aceasta, Bartók a luat în considerație mai mult influențele din afară, nu și legătura cu creația celorlalte ținuturi românești. Însfîrșit, pune în discuție și compară cîntece care aparțin la genuri cu totul diferite, cum sînt pe de o parte *horele lungi* maramureșene, care aparțin genului doină, iar pe de altă parte cîntecele așa numitului « stil nou » maramureșan. Ulterior el a revenit asupra părerii pe care o avea în legătură cu originea *horei lungi* <sup>36</sup>. Sîntem convinși că dacă ar fi trăit și ar fi cunoscut mai în adînc întregul cîntec popular românesc, ar fi revenit și asupra multora dintre celelalte păreri.

Cercetările făcute pînă acum dovedesc că, pe deasupra tuturor deosebirilor de stil regionale, există o puternică unitate a întregii noastre creații muzicale populare. Această unitate se datorește folosirii în proporție de peste 95 %, a aceluiași metru (versul de 8 silabe), legăturii dintre structura acestui vers și linia melodică, precum și întrepătrunderii cîntecului propriu-zis cu genurile care dovedesc a fi dintre cele mai vechi și mai unitare pe întreg cuprinsul țării, cum este, între altele, genul colindă.

În afară de cele de mai sus, trebuie să luăm în considerație neapărat și legătura continuă dintre cîntecele diferitelor ținuturi locuite de Romîni. Această legătură a existat întotdeauna — după cum dovedește circulația mare, pe întreg cuprinsul țării, a unui număr important de variante poetice și muzicale — și s-a făcut în timpuri diferite pe căi diferite. Astfel, în timpurile mai vechi, melodiile au circulat pe calea transumanței, a refugierilor, colonizărilor și a lăutarilor, iară în timpurile mai noi au intervenit: școala, tiparul și armata. Se înțelege că circulația datorită refugierilor a durat pînă la sfîrșitul primului război mondial, pe cînd cea prin lăutari, școală, tipar și armată dăinuiesc, alături de mijloacele moderne — cum sînt radioul și patefonul — pînă în zilele noastre.

Din cauza acestui contact permanent dintre cîntecele diferitelor ținuturi — ca de altfel și a celorlalte cauze menționate — nu se poate vorbi nici pentru astăzi și, după cum socotim, nici pentru trecut de existența vreunui stil regional care să se deosebească total de celelalte. Fiecare stil în parte se caracterizează prin preferința

<sup>35</sup> Vezi: *Scrieri mărunte*, pag. 53.

<sup>36</sup> Ibidem, pag. 30.

mai mare sau mai mică pentru: a) forma de 3 sau 4 rînduri melodice, fără să excludă însă și una sau mai multe dintre formele de 2,5,6,7, și chiar 8 rînduri melodice, dacă socotim și refrenul; b) cezura pe VII, (b) 3, 1,5,2 sau 4; c) ornamentație mai bogată sau mai puțin bogată; d) execuție rubato — pornind de la molto rubato și ajungînd pînă la poco rubato — sau giusto; e) diferite scări și moduri: complete sau incomplete, diatonice sau cromatice f) anumite formule ritmice și melodice. Niciun stil nu posedă în mod exclusiv un număr atît de mare de caracteristici proprii încît să se deosebească net de toate celelalte. Numai așa se explică de ce un cîntec venit dintr-o altă regiune nu este supus la aceleași modificări la care este supus un altul de origine străină sau cultă.

Melodiile trecute în altă regiune sînt supuse totuși la modificări mai mari sau mai mici. Amploarea acestor modificări depinde, în afară de trăirea mai puternică sau mai slabă a stilului regiunii respective, pe de o parte de interpret și de mediul social căruia aparține acesta, iar pe de altă parte de vechimea « imigrării » melodiei în cauză. Acest lucru se înțelege lesne dacă ne gîndim că întreprerii nu sînt toți unul ca altul și că un stil oarecare trăiește în toată deplinătatea lui numai în sînul masei care i-a dat naștere. Așa dar, o melodie « imigrată » va fi cu atît mai mult supusă modificărilor cu cît interpretul de la care este culeasă va fi mai puternic legat de stilul regiunii icăreia aparține; dimpotrivă, modificările vor fi minime cînd interpretul s-a « emancipat » — ca să nu spunem: s-a « rupt » — de ceea ce alcătuiește specificul stilistic al regiunii sale.

Pentru a înțelege mai bine acest lucru să luăm un exemplu:

XIII.

G. Muzicescu, 12 melodii naționale .... pag. 8 (nr. 4.)



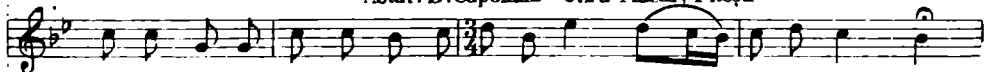
① Foa - ie ver - de fir de nal - bă, Foa - ie ver - de fir de nal - bă

G. Fira, 1928 (Fandouia, Suceava)



② cē foa-i verdi fir di nal-bă, foa-i ver - di fir di nal - bă ce

Notat: D. Capoianu (Cyrna-Măcși, Pitești)



③ foa - ie ver - de fir și - o nal - bă, foa - ie ver - de fir și - o nal - bă

Egr. 4987 a (Introgale, Mărinesti, Stalin)



④ Ră - sai lu - nă, ră - sai dra - gă, Ră - sai, lu - nă, ră - sai drag' și

Bartók, Bthor, Nr. 230. Sebiș



⑤ foa ie ver de fir de nal bă foa ie ver de fir de nal bă

①. Ră-sai, lu - nă, mai de gra - bă, Ră-sai, lu - nă, mai de gra - bă

②. Ră-sai, lu - nă, mai di - gra — bă, Ră-sai, lu - nă, mai di gra - bă

③. Ră-sai lu - nă mai de - gra bă, Ră-sai lu - nă mai de gra - bă, măi, măi

④. să se va - dă pîn li - va - dă Să cu-leg pe - lin și ier - bă

⑤. Ră-sai lu - nă mai de gra - bă, Ră-sai lu - nă mai de gra - bă

Prima melodie este luată din caietul de « 12 melodii naționale », armonizate pentru cor mixt de Gavril Muzicescu<sup>37</sup>.

Din compararea acesteia cu celelalte patru variante, rezultă unele observații destul de interesante. În primul rînd reiese apropierea foarte mare a tuturor celor cinci variante. Cea care se detașează oarecum de toate celelalte este varianta a doua, culeasă de Gh. Fira din com. Fundoaia, fostul județ Fălticeni. Deosebirea dintre această variantă și a lui Muzicescu constă, așa cum se vede, din folosirea frecventă a trioleților, saltul de octavă din al treilea rînd melodic — contaminare, probabil, cu o altă melodie — și mai ales formula melodico-ritmică de încheiere, atît de specifică Bucovinei și părților de nord ale Moldovei. Cum se face că nu se întîlnește această formulă și la Muzicescu care, după cum spune, a cules melodia « dela Costachi a lui Vasile a Anicăi, lăutar în com. Agapia, precum și de la Ștefan Mardări, lăutar din Siliște, Neamț », deci din locuri destul de apropiate de cel al culegerii lui Fira ? Una din explicații ar fi că Muzicescu și-a cules melodia de la lăutari, nu de la țărani ; credem însă că adevărata explicație este că Muzicescu a simplificat melodia originală, dîndu-ne-o așa cum apare în armonizarea sa.

Variantele celelalte — cu excepția, bineînțeles, a celei culeasă de Fira — sînt foarte apropiate, după cum am spus, de a lui Muzicescu. Credem că această apropiere nu este întîmplătoare, ci se datorește faptului că melodia s-a răspîndit prin intelectuali — preoți și învățători — după ce Muzicescu și-a dat concertele sale, cu corul metropolitan din Iași, în anul 1890 aît în Ardeal cît și în Banat, Oltenia și Muntenia, și după ce melodiile armonizate de el au început să circule prin diferite repertorii corale. N-ar fi exclus ca vreuna din variante să fi fost notată, de culegătorul respectiv, chiar de la un asemenea informator. Unele ușoare deosebiri, față

<sup>37</sup> Muzicescu Gavril, *12 melodii naționale*. Culese, armonizate și aranjate pentru cor mixt și piano, de ... Iași 1889, pag. 8.

de varianta Muzicescu, întâlnim totuși și la aceste variante, mai ales la a treia și la a cincia.

Varianta a treia, culeasă dintr-o comună din apropierea orașului Pitești, se deosebește de varianta Muzicescu în al patrulea rînd melodic, căruia i s-a imprimat un anumit mers melodic, întîlnit des prin partea locului. În afară de aceasta, melodia termină cu un scurt refren, deasemenea întîlnit des în regiunea subcarpatică a Munteniei.

Varianta a patra a suferit și ea ușoare modificări, fiind împinsă spre parlandorubato, așa cum arată amestecul de optimi cu pătrimi, ca și fermatele.

Varianta a cincia, culeasă de Bartók din Bihor, pare cea mai apropiată de varianta Muzicescu; Bihorul se face totuși simțit prin pentatonizarea rîndurilor melodice 1, 2 și 4.

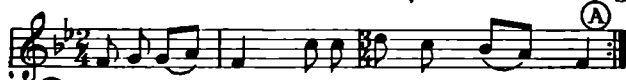
De remarcat că niciuna din variantele care nu sînt din Moldova nu păstrează cadența frigidă.

Să vedem un alt exemplu despre care n-am putea spune că s-a răspîndit prin intelectuali, cu toate că după anul 1900 a circulat prin tipar, — solo voce cu acompaniament de pian — iar mai apoi, armonizat pentru cor bărbătesc, prin diferite repertorii corale.

XIV.

♩ = 80

G. Fira - Cîntece și hore, Buc. 1936, pag. 37.



① A-uzi va - lea, va-lea cum ră - su - nă

F.a. Notat: Gh. Ciobanu, 1936 (Radăria Timișoara)



② Frunză ver - de spic de-o vâz

Andante (rubato)

H. Cocîșu, Folclor muzical din jud. T. Mare, pag. 484



③ Lun-gui-dru-mul Clu - ju - lu - i,

Friedwagner. Rumänische Volkslieder aus der Bukowina, pag. 549.



④ foa-ie ver - de și-o a - lu - nă, foa-ie verde și-o a - lu - nă —



① Su - nă, su - nă și ră - su - nă, Su-nă pie-tri - ci - ca-n, gîr - lă —



② Te cu-nosc min - dro, pe mers, Te cu-nosc, min - dro, pe mers.

③ *Lun-gu-i dru - mul Clu - ju - lu - i , Dar mai lungal do - ru - lu - iu .*

④ *O tre - cut un an și-o lu - nă , Eu cu pui-că n-o duc bu - nă .*

Comparind cele patru variante — care de altfel sînt tot atît de apropiate între ele ca și cele precedente — constatăm următoarele:

Ca formă, melodia inițială — alta, probabil, decît oricare dintre cele de mai sus — a avut structură ternară, așa cum s-a păstrat în varianta a treia. Celelalte variante au ajuns la forma de patru rînduri melodice în două feluri: *a*) repetînd primul rînd melodic (var. nr. 1 și 2); *b*) repetînd, prin intercalarea între rîndurile 1 și 2, ultimul rînd melodic. În felul acesta, cele patru variante ne oferă trei forme diferite: AABC (n. 1 și 2) ABC (nr. 3) și ACBC (nr. 4).

Din punct de vedere modal, toate cele patru variante schițează în rîndurile melodice însemnate cu A și B acordurile: *fa-la-do* și *fa-si bemol-re*, în timp ce în ultimul rînd melodic apar diferențieri: variantele nr. 1 și 2 se stabilesc pe *sol*; varianta nr. 2 se stabilește pe *fa*, dar termină pe *sol*; varianta nr. 3 schițează acordul *fa-si bemol-re*, terminînd totuși pe *sol*. Cu alte cuvinte, în Muntenia și Bucovina rîndul melodic însemnat cu litera C se stabilește de la început pe *sol*; în Banat, linia melodică este în așa fel condusă încît să sfîrșească pe treapta a doua, iar în Ardealul de sud se merge pe tiparul paralelismului major-minor.

În variantele respective, Banatul se mai face simțit printr-o ornamentație mai mare, iar Bucovina prin cadența frigidă.

Din exemplele de mai sus s-a putut vedea pe de o parte că unele melodii au circulație generală, iar pe de altă parte că stilurile regionale nu acționează în mod identic și egal, în sensul caracteristicilor proprii, asupra tuturor melodiilor, ci asupra unora mai mult iar asupra altora mai puțin. La fiecare melodie în parte am putut desprinde anumite particularități ale stilurilor în care au pătruns, dar nici una — după cum am văzut — nu a fost transformată în așa fel încît să fie făcută de nerecunoscut. Aceasta înseamnă că prin integrarea în stilul unde pătrund, melodiile nu-și pierd total caracteristicile proprii regiunii de unde provin. Schimbul de melodii făcîndu-se fără întrerupere, iar aceste caracteristici acumulîndu-se într-una, urmează că orice stil regional este silit cu timpul să evolueze.

Pînă acum am văzut căile externe de înnoire a repertoriului de cîntece populare al unei regiuni. Să vedem mai departe cum se înoiesc cîntecele în cuprinsul aceleiași regiuni, care sînt căile prin care se ajunge la această înnoire. Pentru aceasta, să urmărim mai departe ceilalți doi factori menționați mai înainte, adică: variația și contaminarea.

#### 4. VARIATIA.

Se știe — și cercetătorii de specialitate și muzicologii recunosc în unanimitate acest lucru — că niciodată nu se întîmplă ca doi interpreți populari să cînte absolut la fel același cîntec, ci-i aduc unele modificări melodice sau ritmice — cel mai adesea de ambele feluri — uneori mai mari, alteori mai mici. Ceva mai mult, nici chiar același

interpret nu reproduce identic o melodie, nici la intervale și nici de la o strofă la alta în timpul aceleiași execuții. Aceste modificări sînt cuprinse sub denumirea de *variații*.

Unii cercetători nu vād în fenomenul variației — după cum arată Const. Brăiloiu într-un studiu recent <sup>38</sup> — decît schimbări întîmplătoare, «accidente de circulație» inevitabile, fără mare însemnătate, în timp ce alții — cum sînt folcloriștii maghiari Béla Bartók și László Lajtha, precum și muzicologul Szabolcsi Bence — vād aici adevăratul izvor al creației populare. Pentru Szabolcsi Bence, formarea variațiilor alcătuște principiul fundamental al existenței muzicii, forma sa constantă de exprimare <sup>39</sup>.

Dar specialiștii nu sînt în desacord numai în ceea ce privește însemnătatea variației pentru creația populară, ci și felul cum se exercită această variație. Astfel, Bartók — și alături de el mai toți folcloriștii și muzicologii maghiari — spune că variația este instinctivă <sup>40</sup>, deci incoștientă, în timp ce Marius Schneider susține — după cum arată Szabolcsi Bence <sup>41</sup> — că există și variații conștiente. După cum vom vedea, faptele confirmă și această ultimă părere.

Referindu-ne la cîntecul popular românesc, trebuie să spunem că variațiile diferă ca amploare de la gen la gen. Cele mai mici schimbări se produc la cîntecele rituale (înmormîntare, nuntă, seceră, secetă, etc.) și la cele calendaristice (colinde, cîntece de stea etc.), iar cele mai mari la doine, balade și cîntece propriu-zise <sup>42</sup>. Aceste variații sînt împinse uneori pînă la transformarea aproape completă a melodiei tip. Cînd modificările de acest fel ale unor interpreți înzestrați sînt acceptate de comunitate, iau naștere — după cum afirmă toți cei ce au urmărit fenomenul — noi tipuri melodice.

Dar variațiile nu diferă numai de la gen la gen, așa cum am spus, ci și de la individ la individ. Iată, de exemplu, trei variante ale aceluiași cîntec, cîntate de trei informatori care provin din două comune vecine, situate la distanța de 2 km una de alta :

**XV.**

Fgr. 10135 b. (Vadlat - București)



Fgr. 4037 b. (Clejani - București)



Fgr. 14412 b. (Clejani, București)



<sup>38</sup> Brăiloiu, Constantin. *Le folklore musical*. Tirage a part de «Musica aeterna. Le folklore musical Editions M.S. Metz S.A. Zürich-Lausanne-Bruxelles. II, pag. 283.

<sup>39</sup> Szabolcsi, Bence. op. cit., cap. cit.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Menționăm că doinele și baladele, în forma lor tipică, se bucură de mai multă libertate — deci sînt supuse mai mult variației — datorită faptului că se bazează întru totul pe improvizație, pornindu-se de la anumite elemente melodice oarecum constante.

1. Mai am do-uă do-ruri gre-le Dra-ga mea P-al meu și p-al

2. gre-le Al meu și pal mîn-drii me-le Dra-ga mea P-al meu și pal

3. gre-le Pal meu și pal mîn-drii me-le Scris pe fa-ță

1. mîn-drii me-le

2. mîn-drii me-le

3. per-nii me-le

Aruncînd o privire, oricît de fugitivă, asupra acestor trei variante, constatăm că există între ele deosebiri atît melodice cît și ritmice. Cele mai mari deosebiri le aflăm însă la varianta a treia care este mult mai ornamentată și este cîntată *rubato*, în timp ce varianta a doua este destul de apropiată de prima.

De obicei, stilul modern s-a scuturat și se scutură mereu de ornamente și tinde spre mișcarea *giusto*. Așa fiind, cineva ar putea fi tentat să considere varianta a treia ca fiind cea mai veche, iar celelalte reprezentînd etape diferite în trecerea spre stilul «modern». Adevărul este că melodia este venită de prin alte părți în jurul anului 1940, deci de dată destul de recentă, și că deosebirile mai mari dintre ele — în deosebi dintre prima și ultima — se datoresc numai interpreților. Trebuie să spunem că toți cei trei informatori aparțin aceleiași generații. Informatorul Gh. Mațoi — care este unul dintre cei mai buni cîntăreți profesioniști din regiune — stăpînește însă în măsură egală atît stilul vechi cît și pe cel «modern». El este continuu preocupat de ceea ce cîntă și mai ales cum cîntă. Din această cauză cîntecele lui apar mult mai bine conturate, mai realizate din punct de vedere artistic decît ale celorlalți muzicanți profesioniști de la care am cules. Ornamentația și variația continuă ocupă un loc de seamă printre mijloacele lui de realizare a ceea ce cîntă. Cunoșcînd aceste lucruri, înțelegem mai lesne deosebirile melodice și ritmice dintre varianta lui și celelalte două variante. Vom vedea mai departe cum variațiile sînt împinse uneori atît de departe de către acest cîntăreț popular încît ajunge într-adevăr la o altă melodie.

Spuneam la început că putem constata deosebiri melodice și ritmice nu numai la cîntăreții deosebiți dar și la același cîntăreț, atît de la execuție la execuție cît și de la strofă la strofă. O dovadă strălucită o avem în exemplul ce urmează:

Bartók, Scrieri măruite - pag. 38

Com. Chibulcut (Cluj) Zaharia Chisa - 30 ani - 1916

51b Parlando ♩=208

XVII

Ăi, Frunză verde lemn u - scat, măi măi Ăi Frun-ză ver - de

lemn u-scat, măi — și Rău mai - că țe-ă su-pă — rat, măi — mă

Hăi și Pe mi - ție mai blă-stă — mat , măi Ăi

Pe mi - ție-mai blă-stă — mat, măi.

Așa cum se prezintă cele două strofe ale cîntecului cules de Bartók din com. Chibulcut (Cluj), par mai de grabă că provin dela doi interpreți diferiți, nu de la același Zaharia Chisa.

Întrebarea care se pune acum este dacă această deosebire frapantă dintre strofele întâia și a doua o putem pune pe seama variației instinctive, întîmplătoare a dibuirilor interpretului — așa cum se susține de către unii — sau este vorba de o căutare conștientă a acestuia. Ne-ar fi greu să ne decidem, în cazul de față, pentru



ultima alternativă. Avem totuși destule exemple — în deosebi din lumea lăutarilor cîmpiei dunărene — cum că unele variații mai mari sînt conștiente, nu întîmplătoare. Am spus mai sus că lăutarii cei mai buni, adevărații artiști, sînt preocupați continuu de forma artistică a cîntării lor, întru cît știu că numai așa pot atrage și menține încordată atenția ascultătorilor. Pentru aceasta, ei recurg într-una la tot felul de variații: melodice, ritmice, modale și chiar de formă. Așa fiind, se înțelege că aceste variații nu mai sînt întîmplătoare, ci conștiente. Uneori ajung datorită împingerii mai departe a variațiilor, la adevărate noi creații. Dar să vedem un exemplu.

După anul 1930 a început să circule — pornind, după toate probabilitățile, din actuala Republică Socialistă Moldovenească<sup>43</sup> — următorul cîntec:

**XVII**

Lavorașul. An. XV., 1936, Nr. 3, pag. 91 (Cîrligele R. Sărut.)

Ni - stru - le, pe ma-lul tău, Cre-ște iar-ba și-un du-dău

Ni - stru - le, pe ma-lul tău, Cre-ște iar-ba și-un du-dău

Către anul 1940, melodia căpătase o circulație generală, vehiculînd diferite texte. Pe cînd notam în anul 1951 o variantă apropiată celei mai de sus de la un lăutar din comuna Clejani, reg. București, intervine lăutarul Gheorghe Moțoi — despre care a mai fost vorba mai sus — spunînd că el « face altfel » această cîntare. Iată melodia cîntată de Gheorghe Moțoi:

**XVIII**

Frun - ză ver - de și-un du-dău, Nis-fru-le, pă ma-lul tă u Cre-ște iar-bă

și-un du-dău Cre-ște iar-bă și-un du dău iar-ba cre-ște și-n-ver-ze ste,

Do-rul mîndrii mă to-pe-ște Do-rul mîndrii mă to-pe-ște-af, of.

Melodia, după cum se poate vedea, este într-adevăr « altfel ». Este adevărat că pilonii melodiei au fost păstrați, dar modificările melodice, ritmice, de mișcare și de formă — cîntecul a ajuns la șapte rînduri melodice în loc de patru — sînt împinse atît de departe încît se poate spune, pe bună dreptate, că s-a dat naștere unei imagini muzicale noi.

<sup>43</sup> Presupunem acest lucru întrucît prima variantă, atît literară cît și muzicală, pe care o cunoaștem provine din com. Beștemac, fostul jud. Cahul. A fost culesă la 20.XI.1934, de învățătorul D. Th. Podașci.

Ne-am interesat dacă mai cîntă cineva melodia de mai sus în felul acesta. Rezultatul a fost negativ, ce-i drept, dar toți cei interogați au spus că în felul acesta «face» cîntarea Gheorghe Moțoi. Așa dar, realizarea artistică de mai sus aparține informatorului nostru, iar acel: «iată cum o fac eu», pe care l-am auzit spunîndu-l adesea, este dovada grăitoare că el este conștient de ceea ce a făcut.

Avem aici dovada categorică din care se vede că variațiile nu sînt în toate cazurile inconștiente, întîmplătoare, ci uneori făcute cu bună știință.

Dar conștiente sau inconștiente, variațiile au loc în primul rînd în cadrul caracteristicilor generale ale creației muzicale a unui popor, apoi în cele ale stilurilor regionale. Am văzut o serie de exemple în capitolele precedente. Peste aceste caracteristici nu se trece decît foarte greu și într-un timp îndelungat. Aceasta, bine înțeles, numai acolo unde aceste caracteristici trăiesc puternic. Numai așa se explică de ce structura cîntecului popular nu se schimbă decît foarte greu și foarte încet. Chiar dacă unii interpreți-creatori trec uneori peste limitele admise de specificul și caracteristicile muzicii comunității căreia aparțin, aceasta intervine și readuce la matcă încetul cu încetul, toate melodiile pe care le acceptă. Însăși creațiile culte, ca și cele împrumutate altor popoare, sînt integrate creației populare numai prin continuele variații și contaminări la care sînt supuse.

Reiese clar din cele de mai sus — după cîte socotim — importanța mare pe care o are factorul variație pentru continua transformare a creației muzicii populare. Să urmărim, mai departe, cel de al doilea factor «intern» și ultimul dintre cei ce ne-am propus să-i prezentăm, cu care variația lucrează atît de strîns încît cu greu pot fi separați.

## 5. CONTAMINAREA

Este un fenomen des întîlnit atît în poezia cît și în muzica populară.

Cercetătorii sînt de acord, în general, în a vedea *cauzele* acestui fenomen în :

- lipsa de memorie a interpretului;
- înrudirea dintre părțile contaminate;
- influența reciprocă dintre text și melodie.

În ceea ce privește *felul cum se manifestă contaminarea*, distingem :

1. Contaminări rezultate din înlocuirea unei părți mai mari sau mai mici a unei creații cu părți din alte creații;
2. Contaminări rezultate din intercalarea sau atașarea la o piesă oarecare a unei sau mai multe părți noi.

Să urmărim aceste cauze și aspecte ale contaminării pe cîteva exemple :

N. Oancea . Flăci de cîmp-I-Buc. 1943, p:8.

**XIX.**

1. Frun-ză ver-de bob ne-ga-ră Du-mă, Doamne, du-mă ia-ră  
„Izvoarașul”. An. XV, 1936, Nr. 11-12, p. 394. (Costeșu-Pitești)

2. Frun-ză ver-de săl-ci — oa-ră, Du-mă, Doamne, du-mă ia-ră

„Izvorușul”. An. XVI, 1937, Nr. 5, p. 163. (Lăpășești - Crăiova)

F.n. 3385. Notat: Em. Comișel ( Urlăți - Cricov - Ploiești )

(1) Pe cel plai cu frun-za ra-ră.

(2) Pe cel deal cu frun-za ra - ră.

(3) Mire grî-u, ba - di tă - ciu - ne

(4) Cu re-cruși din Că-u - caz și - ni-ma mea, i - ni-rna mea. Rău în-ce-pea mă du - rea,mă..

Refren :

Avem aici un număr de patru cîntece, înrudite între ele unele mai mult iar altele mai puțin.

Comparînd variantele 1 și 2, constatăm că apropierea cea mai mare ne este oferită de către rîndurile melodice de la mijloc, care sînt identice din punct de vedere melodic, pe cînd rîndurile melodice ultime sînt destul de îndepărtate.

În ceea ce privește primele rînduri melodice, se constată o apropiere destul de mare între ele, dar nu sînt identice. Așa fiind, se poate întreba cineva dacă deosebirea dintre aceste rînduri melodice nu s-ar datora variației, fiind vorba de același motiv melodic. Răspunsul nu poate fi decît negativ, deoarece începutul variantei 2 ne amintește de un alt cîntec, după cum se constată din exemplul ce urmează :

XX.

Notat: G. Ciobanu, 1951 (Clejaui - București)

Bă-tri-ne-țe, hai-ne gre - le....

Apropierea dintre începutul variantei 2 și fragmentul melodic dat mai sus este, după cum se poate vedea, atât de mare încît putem afirma că este vorba de același

motiv melodico-ritmic. Cum se explică înlocuirea primului rînd melodic din varianta 1 cu un alt motiv, așa cum îl găsim în varianta 2 ? Explicația nu poate fi, desigur, de cît una: *înrudirea mare dintre varianta 1 a exemplului XIX și exemplul XX*. Faptul că pilonii melodici sînt aceiași a făcut posibilă înlocuirea unui fragment cu celălalt, deci a putut lua naștere contaminarea.

Aceiași variantă 2 mai are și ultimul rînd melodic contaminat, o contaminare însă mai îndepărtată. Aceasta n-a putut lua naștere decît datorită *lipsei de memorie a interpretului*.

Varianta 3 a exemplului nostru prezintă un caz de contaminare și mai interesant. Aici nu mai este vorba de un cîntec alcătuit din trei rînduri melodice diferite, cum sînt variantele precedente, ci numai din două, ajungîndu-se la trei rînduri prin repetarea primului și terminarea lui pe o altă cadență. Exceptînd această cadență și raportînd varianta 3 la varianta 1, se vede cum primele două rînduri melodice ale variantei 3 sînt asemănătoare cu primul din varianta, 1, iar ultimul rînd melodic al variantei 3 nu este decît o formă variată melodic a ultimului rînd melodic din varianta 1. Prin urmare, aici a intervenit mai mult variația dar este prezentă și contaminarea. Iată cum.

Primul rînd melodic al variantei 3 se compune din două motive distincte pe care le-am însemnat cu *a* și *b*. Comparate cu motivele din variante 1, constatăm că numai cel însemnat cu *a* este identic, pe cînd motivul însemnat cu *b* se deosebește atît melodic cît și ritmic. Corespondentul acestui motiv îl aflăm tot în fragmentul melodic XX. În cazul de față, contaminarea nu se mai întinde, după cum se vede, la un întreg rînd melodic, ci numai la o parte a acestuia. Motivarea acestei contaminări o găsim tot în asemănarea dintre primul rînd melodic al variantei 1 cu fragmentul melodic dat la exemplul XX.

Toate cele trei variante de pînă acum ale exemplului XIX erau destul de apropiate între ele, avînd cel puțin două rînduri melodice comune sau înrudite. Varianta 4 nu mai are comun cu varianta 1 decît primul rînd melodic. Aceasta ne face să spunem că, în realitate, avem de-a face cu o altă melodie care a fost contaminată cu primul rînd melodic al variantei 1. Cauza care a dus la această contaminare nu poate fi, desigur, decît frecvența mare de care s-a bucurat sau se bucură varianta 1 în regiunea de unde provine 4. Alte variante — cum sînt cele din Moldova, de exemplu — încep cu totul altfel. De aici putem trage concluzia că putem ajunge deseori la determinarea originii regionale a contaminării prin identificarea fragmentelor melodice cu care s-a făcut contaminarea.

Din cele de pînă acum se vede cum părțile cele mai atinse de contaminare sînt cele de la începutul melodiilor, apoi cele de la sfîrșit. Părțile interioare se dovedesc a fi cele mai stabile. De aici deducem că în momentul în care două variante, pe care le comparăm, se deosebesc în interior, trebuie să ne gîndim la probabilitatea apartenenței lor reale la două tipuri diferite. Aceasta, bineînțeles, dacă cele două variante nu provin din sfărîmăturile altfel grupate a aceluiași melodii.

Am spus mai sus că uneori contaminarea poate fi impusă de text. Iată un asemenea caz:

„Izvoarașul”. An. XVI, 1937, p. 166. ( Drânic-Craiova )

XXXI.



tate, dar totodată amplificându-se, o putem cuprinde sub denumirea de *spargerea formei*.

Cea mai simplă formă a acestui fenomen este trecerea de la trei la patru rînduri melodice, prin repetarea unuia din ele, fie întocmai, fie variat. Am întilnit asemenea cazuri la exemplele XIV (varianta 4) și XV (var. 2 și 3).

Caz tipic de spargerea formei avem însă în intervenția unui refren — mai scurt sau mai lung — la începutul, sfîrșitul sau chiar în interiorul unei melodii oarecare. Iată un exemplu:

XXII.

F.a. 1356 Notat: Dica *Înv.*, 1927 (Corbășca-Galați)

Și-am zis ver-de de-a vră-me-a să Pri-mii scri-soa-re de-a-ca-să

Notat: G. Fira (Tătăruși-Beia)

ce Cîț îi mun-te-le de nalt, mă Tot o-mă-tu sa lu-at, mă

Moderato

F.a. 1430 (Săveni-Buc.)

Foa-ie ver-de ș-un mo-hor, Măi, măi, măi măi Măi, sol-da-te lup-tă-tor, măi

Notat: G. Ciobanu, 1961 (Clejani-București)

Pri-mii scri-soa-re de-a-ca-să

De la i-ni-mu-ța mea, Li-no

Und' fi-a fost soar-ța să mori, măi, măi.

După cum se vede, varianta 1 nu are nici un fel de refren, în timp ce variantele 2 și 3 încheie prin câte un scurt refren. Varianta 3 primește un refren ceva mai lung și între primul și al doilea rînd melodic.

Se întilnesc cazuri cînd părțile adăugate sînt aproape la fel de mari cît și melodiile la care sînt atașate, fără ca cele două părți să apară ca lipite. Am dat un asemenea exemplu în articolul apărut în revista «Muzica»<sup>44</sup>; vom da și aici unul în care partea atașată este un refren:

<sup>44</sup> *Muzica*, nr. 4-5-1956, pag. 41.

XXIII.

Notat: G. Ciobanu, 1951 (Clejani-București)

Ce cre-dea Ma - ri - oa - ra, Li - no, Li - no, Li - na mea  
 Că-mi fa - ce mi - e boa - ia D-a-o-li-că Li - no, dra - ga mea  
 Refren  $\text{B.}$  Pe va - le mă duc Și pe deal mă - n - torc, i - ni - mioa - ra  
 mi - ar - de n fec, S-a - duc pe mîn - dra la loc.

Această melodie a circulat la început fără refrenul mare la de sfârșit. Numai așa se găsește în variantele culese pînă cître anul 1950. De prin acest an, melodia a început să circule în cîmpia dunăreană în forma de mai sus.

O analiză, cît de sumară, a refrenului final ne arată că numai prima parte, cea însemnată cu *a*, aduce ceva nou, în timp ce restul nu face decît să reia, variat ușor, ultimele două rînduri ale melodiei propriu-zise. Aceasta ne face să credem că refrenul își are originea în interludiul instrumental al lăutarilor profesioniști căruia i s-au atașat cuvinte. În cercetările noastre făcute la lăutari, am mai întîlnit asemenea cazuri.

Construirea unui refren de mărimea celui de mai sus, rezultat în bună măsură din substanța melodică a piesei căreia-i este atașat, ne face să ne gîndim la sfărîmarea unor melodii și la reconstruirea din aceste sfărîmături a unor noi melodii. Iată un asemenea caz.

În vara anului 1931 am cules, de la un tînăr lăutar din comuna Giștești, Reg. București, următorul cîntec epic care s-a bucurat și se mai bucură încă de mare circulație în cîmpia dunăreană.

XXIV

Notat: G. Ciobanu, 1931 (Giștești-București)

Foa - ie ver - de d-un mă - dem, Ne - de - lea din Măi - dă - reni,  
 Pi - că - turi de un - de - lemn,  
 Cu Cris - ta - che din Lec - cenii, Cu Mi - tu din Gu - ru - eni,  
 Ci - teși - trei că se - n - fil - nea, Toc - mai sîm - bă - tă sea - ra.

Deși cîntecul nostru se întinde pe șapte rînduri melodice, în realitate nu sînt decît două, însemnate cu literile: *A* și *B*. În desfășurarea cîntecului, cele două fragmente melodice diferite revin cînd identic, cînd variat, dîndu-ne următoarea formă a cîntecului: AAB*Bc*Av*B*B*c*.

După douăzeci de ani, am cules cîntecul de militărie ce urmează:

**XXV** Notat: G. Cioban, 1951 (Clejani - București)

Foa-*ie* ver-*de* nu-*că* sea-*că*, Vin pă-*rin*-*ții* să-*i* pe-*tre*-*că*;  
Mier-*curi* toți re-*-* cru-*-*ți plea-*-*că,

(Av) *a.* - 3 -

(B)

(Bc)

Dar pe mi ne n-*a*-*re* ci ne Că sunt stri-*i* or pe lu-*-*me.

Comparînd cele două melodii de mai sus, constatăm fără nici o greutate înrudirea mare dintre ele. Într-adevăr, primul rînd melodic al cîntecului de militărie nu este decît Av din cîntecul epic; al doilea rînd melodic<sup>45</sup> provine din repetarea primului motiv — cel însemnat cu *a* — al lui B; rîndul trei melodic nu este decît B variat, iar ultimul este Bc. După cum se vede, avem aici un caz tipic de felul cum iau naștere cîntecele noi din altele mai vechi.

Însfîrșit am vrea să atragem atenția asupra existenței în creația muzicală populară a unor adevărate motive melodice «călătoare», analoage «strofelor călătoare» atît de des întîlnite în creațiile poetice populare. Începutul cîntecelor din grupul ce urmează ne oferă un asemenea exemplu.

**XXVI.** C. Brăiloiu, Șapte cîntece populare, p. 6

① La o tu-*fă* de ste-*jar*, La o tu-*fă* de ste-*jar* ...

Disc 1460 (reg. Pitești)

② Frun-*zu*-*li*-*ță* vi-*-*o-*rea*, of, of n Da-*-*o-*-*li-*-*că Li-*-*no ...

Fgr. 9671a (Bivolști, Buc.)

③ Foa-*ie* ver-*de* me-*-*ri-*-*șor, Am și eu un do-*-*ri-*-*șor, măi ...

Fgr. 2279 a (Nereju, Galați)

④ Foa-*ie* ver-*-*de de-*-*ba-*-*nos, Foa-*ie* ver-*-*de de-*-*ba-*-*no - sî ...

<sup>45</sup> Numim rînd melodic fragmentul de melodie pe care se cîntă un vers.

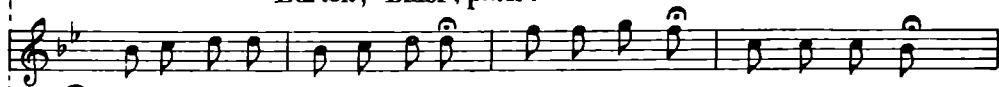


## Friedwagner, Rum. Volkslieder aus der Bukowina, pag. 143.



⑤ *La fin-ti-na cè cu cru-ce, Es-te-un fir de iar - bă dul-ce ...*

Bartók, Bihor, p. 217.



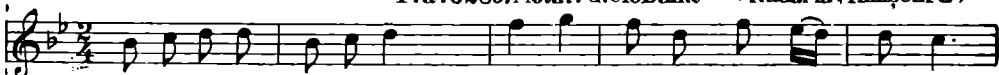
⑥ *Pe dru - mu că - uă - O - ră - ști - e, Pe dru - mu că - tră - O - ră - ști - e ...*

F.a. 3504. Notat: Il. Cocișin. (reg. Humedoara)



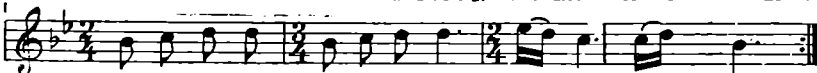
⑦ *Mă du-sei pe-o va-le-a-dîn-că, Un - de nu-mai pu-iul cîn - tă ...*

F.a. 3285. Notat: G. Ciobanu (Rudăria, Timișoara)



⑧ *La um-bra de sub ste-jar ie le le le le le le le ...*

F.a. 3947 Notat: G. Ciobanu (Vărădia, Timișoara)



⑨ *La o - gor de pri-mă-va - ră, Mă - ri - oa - ră ...*

Cîntecele aparțin — după cum se vede — mai tuturor regiunilor istorice ale țării. Primul rînd melodic alcătuiește motivul « călător » la care ne referim. În restul lor, melodiile nu mai au nimic comun.

Unele motive melodice « călătoare », de felul celui de mai sus, pot fi întîlnite circulînd în mai toate genurile, începînd cu cîntecele de copii și sfîrșind cu doina și balada. Toate acestea aparțin fondului mai vechi de elemente melodice, definitiv închegate și șlefuite. Interpretii-creatori le folosesc aproape aidoma. Întîlnirea unor asemenea motive melodice « călătoare » într-o melodie oarecare nu este dovada sigură a unei contaminări, întru cît s-ar putea foarte bine ca motivul în cauză să fi participat de la început la realizarea melodiei respective.

Am vorbit la începutul acestui capitol de diferitele cauze care duc la contaminarea multor melodii. Înainte de a termina, am vrea să atragem atenția, în mod deosebit, asupra unei *alte cauze*, neglijată în general, și anume: *interpretul însuși, cu gusturile și preferințele sale.*

Cunoașterea aprofundată a creației muzicale a unei regiuni oarecare duce la concluzia că, printre altele, stilul respectiv se caracterizează și prin folosirea frecventă a unor formule melodico-ritmice oarecum specifice. Dintre acestea fac parte în primul rînd formulele de încheiere — atît finale cît și de la cezura principală — ca și unele refrenuri. După cum se înțelege, interpretul popular deține atît aceste formule cît și altele pe care le-a reținut de pe unde a umblat. Nu tot ce știe însă se bucură de aceeași atenție din partea lui, ci-și arată preferința pentru unele din ele.

Această preferință duce — lucru lesne de înțeles — la contaminarea a o serie de melodii pe care el le cîntă, și în primul rînd a celor care încă n-au ajuns la o formă închegată.

Acest adevăr reese cu ușurință din cercetarea cît de sumară a repertoriului de cîntece al oricărui cîntăreț popular,

Afirmația de mai sus devine de înțeles dacă ne gîndim că interpretul popular nu reproduce pur și simplu melodia pe care o cîntă, ci o re-crează cu fiecare nouă execuție. Cîntînd, el pornește în general de la o anumită schemă; această schemă este umplută însă cu cea ce simte el, o realizează într-o manieră personală. Așa fiind, se înțelege că preferințele sale vor juca un rol indiscutabil la realizarea melodiei, de unde urmează că vor rezulta și o serie de contaminări mai mult sau mai puțin asemănătoare.

Din această fugitivă trecere în revistă s-a putut vedea, credem, ce rol important joacă factorul contaminare în transformarea și ducerea mai departe a cîntecului popular. Alături de variație — cu care merge mîna în mîna, întregindu-se cel mai adesea una pe alta — alcătuiește un fel de uzină în care intră tot felul de cîntece, de proveniențe și vechimi diferite, pentru a ieși cîntece noi, cîntece care corespund felului de a simți al comunității care le primește și le face să circule.

★

În lumina celor prezentate pînă acum să arătăm care poate fi originea atît a melodiilor care apar și dispar zilnic în număr tot mai mare, cît și a stilului nou ce se conturează tot mai mult.

Pentru toți cei neavizați, orice melodie necunoscută lor este o melodie nou creată; pentru specialist, melodia nou întilnită nu este neapărat o melodie nou creată, ci poate proveni din:

1 — *adoptarea unei melodii de origine străină sau cultă, urmată de adaptarea acesteia la specificul național și de integrarea în stilul regional;*

2 — *preluarea și integrarea în stil a unei melodii ce aparține altei regiuni;*

3 — *reluarea, sub formă de variantă, a unei melodii mai vechi.*

Ca exemple pentru prima categorie — și totodată și pentru a treia — dăm, pe lîngă cele pe care le-am dat la capitolele respective, cîntecele: a) *Cînd eram pe Ialomița* și b) *Trandafir de la Moldova*.

Melodia primului cîntec este un ceardaș ungiuresc care a început să se cînte în Muntenia în jurul anului 1920 — în Ardeal se cînta, probabil, mai de mult — pe cuvintele:

*Hai, Oituz, Oituz, Oituz,  
Te-a luat nemții călăuz  
Și i-ai dus pe drum de seară,  
Ca să ne pătrundă-n țară,  
Hai, Oituz, Oituz, Oituz . . .*<sup>46</sup>

Cu textul actual a început să circule la cîțiva ani după apariție.

Al doilea cîntec este, după cîte se pare, în întregime de origine cultă — deci și textul nu numai melodia — și s-a cîntat în jurul anului 1925.

Un timp, ambele melodii au fost date uitării, iar de vre-un an sau doi au fost reluate și au căpătat, datorită radioului, o circulație cu adevărat generală. Dovada acestei circulații generale am avut-o cu ocazia Finalei celui de al IV-lea Concurs al Căminelor Culturale, Caselor raionale de Cultură și Colțurilor roșii din Gos-

<sup>46</sup> Vezi Arh. Inst. de Folclor, F. a. 98.

podăriile agricole de Stat cînd au figurat nu numai în repertoriul unor soliști, dar și în cel aproape al tuturor brigăzilor artistice de agitație.

Ca exemplu pentru a doua categorie<sup>47</sup> am putea da numeroase cîntece ardelenе și muntene — cum sînt cele cîntate în zilele noastre de cîntăreții populari Emil Gavriș și Ileana Constantinescu — care, datorită radiolui, pot fi auzite pretutindeni, în deosebi la tineret.

Am dat exemplele de mai sus pentru că sînt mai la îndemîna oricui, puțînd fi auzite destul de des la posturile noastre de radio. Am putea da alte numeroase exemple, referindu-ne la materialul ce se găsește prin diferite publicații, ca și în Arhiva Institutului de Folclor. Ne limităm deocamdată la atît. Toate cîntecele categoriilor de mai sus aparțin, după cum se vede, celor trei factori externi — cum i-am numit — pe care i-am văzut mai înainte.

Se poate vorbi, desigur, și în muzica populară de creații noi apărute, dar nu în sensul creațiilor noi culte — unde nu există o constrîngere atît de puternică a tradiției, ca în creația populară — ci de creații provenite din:

4 — *transformarea prin variere* (melodică, ritmică și chiar modală) *sau prin contaminare a unor melodii mai vechi*, sau

5 — *îmbinarea diferită, în cadrul formelor tradiționale, a unor elemente melodice deja existente*.

Cele mai multe dintre elementele melodice, la care ne referim la punctu 5, aparțin fondului tradițional, iar restul sînt împrumutate creației culte și muzicii altor popoare, cu care interpretul creator vine în contact. Din îmbinarea creatoare a acestor elemente rezultă sinteze noi, deci creații noi. Aceste sinteze noi — care se fac totdeauna în cadrul anumitor norme impuse de tradiție — au loc însă sub asaltul continuu al formelor creațiilor culte și străine. În urmările acestui continuu asalt trebuie căutată originea modificărilor de tot felul aduse arhitectonicei, modurilor, ritmicei, ambitusului etc., etc. ale cîntecului popular. Așa dar, schimbările calitative care se constată la foarte multe dintre cîntecele stilurilor « modern » și « nou » nu sînt decît rezultatul unei evoluții treptate — uneori destul de îndelungată — nicidecum apariții « spontane », cum ar putea crede cineva.

Cele cinci puncte de mai sus ne arată clar, socotim noi, în ce fel apar zilnic atîtea și atîtea cîntece « noi ». Să vedem ce este cu stilul nou, cum a apărut.

După cum am mai spus, stilurile regionale au luate naștere datorită condițiilor deosebite de dezvoltare ale diferitelor provincii locuite de romîni. La nașterea lor a contribuit în bună măsură contactul cu muzica popoarelor vecine și conlocuitoare, iar la dezvoltarea mai departe atît acest contact cît și cel cu stilurile regionale învecinate.

Datorită evoluției continue, ca și faptului că apariția unui stil nou nu însemnează de loc dispariția stilului anterior, în momentul de față se poate vorbi la noi de existența a trei stiluri diferite suprapuse: *a)* un stil vechi; *b)* un stil « modern » și *c)* un stil nou, care este pe cale de a se închea. Bineînțeles că aceste părți stilistice suprapuse nu se găsesc în același stadiu de evoluție în toate regiunile și că de la unul la altul există atîtea și atîtea forme de trecere.

Stilul vechi, care în unele regiuni trăiește destul de puternic, se caracterizează prin:

— ritm parlando-rubato;

<sup>47</sup> Să se vadă și exemplele date în « Muzica » No. 4–5/1956, p. 32–35.

— ornamentarea mai mult sau mai puțin bogată. În Năsăud, de exemplu, se ajunge la o adevărată dantelărie ornamentală, pe când în Ardealul de Sud (în fostele județe Tirnava Mare, Tirnava Mică, Făgăraș și parte din Sibiu) ornamentația este destul de săracă

— forma este neunitară: structura de trei rînduri stă alături de cea de patru rînduri, dar pot fi întîlnite și structurile de 2,5,6 și chiar 8 rînduri melodice, dacă socotim și refrenul. De la regiune la regiune primează, totuși, forma de 3 sau 4 rînduri melodice.

— cezura principală este la fel de neunitară, ca și forma: se întîlnește pe treptele VII, (b) 3, 1,5,4 sau 2, cu unele preferințe pentru una sau alta dintre aceste trepte, după regiune;

— din punct de vedere modal, predomină paralelismul major-minor. În cîmpia Dunării, ca și în jumătatea de sud a Moldovei, se întîlnesc unele moduri cromatice specific orientale.

Peste acest stil vechi s-a suprapus, încetul cu încetul, așa numitul stil « modern». Cum a apărut acest stil?

Începînd din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, fostele Principate Romîne — care secole în șir stătuseră în contact cu creația muzicală orientală — au început să vină în contact cu creația cultă de tip occidental. La început, acest contact s-a făcut prin intermediul armatelor rusești, iar mai apoi, după ce s-a început trecerea de la formele social-economice feudale la cele burgheze, prin diferitele trupe de teatru străine care veneau să dea reprezentații la noi. Aceste reprezentații ale trupelor străine au durat pînă în a doua jumătate a secolului trecut. În jurul anului 1850 au început să-și facă apariția și trupe romine. Cîtece de ale acestor trupe, precum și creații autohtone încep să pătrundă în mase. Publicațiile lui Anton Pann dovedesc din plin acest lucru.

După anul 1860, creația cultă autohtonă a căpătat un mai mare avînt ca urmare, după cum am mai spus, a înființării celor două Conservatoare: la Iași și București. Au început să apară tot mai multe romanțe, cîtece patriotice, etc. Datorită pe de o parte asimilării unora dintre aceste creații culte, iar pe de altă parte influenței continui pe care au avut-o asupra maselor orășene, a luat naștere cîntecul popular orășenesc, avînd factură populară. Acest cîntec orășenesc pătrunde, prin lăutari, tot mai adînc și în masa țărănească. Pătrunderea este mult favorizată de dezvoltarea economică ce a avut loc după desființarea iobăgiei și împrumărirea țăranilor, ca și de dezvoltarea anumitor ramuri industriale, cum este extragerea petrolului. În felul acesta începe să se contureze tot mai mult un alt stil.

În Ardeal, această evoluție a mers mult mai încet datorită nu numai situației economice mai înapoiate a populației romine, ci și lipsei lăutarului, agent puternic de difuzare a creațiilor culte și orășenești.

În preajma primului război mondial, stilurile muzicale ale Munteniei și Moldovei se găsesc, ca stadiu de evoluție, mai avansate decît cele ale provinciilor ardelene. Acest lucru reiese clar din tot mai slaba acțiune de integrare — în Moldova mai mult decît în Muntenia — a melodiilor venite de aiurea, din împestrîrea mai mare a repertoriilor respective, precum și după apariția ulterioară a așa numitului stil « modern», a. cărui origine este localizată în Muntenia subcaraptică.

Dar dacă influența muzicii culte a fost aproape la fel de mare atît în Muntenia cît și în Moldova — în aceasta chiar mai mare, după cum ne dovedesc numeroasele romanțe care circulă pînă în cele mai retrase sate — cum se face că stilul « modern»

— așa cum îl cunoaștem dintre cele două războaie mondiale — a apărut totuși în regiunea subcarpatică a Munteniei și nu în Moldova? Explicația nu poate să fie alta, după părerea noastră, decât că apariția acestui stil nu se datorește exclusiv influenței muzicii culte asupra celei populare din Muntenia, ci el apare ca o sinteză rezultată din topirea laolaltă a stilurilor: muntean, moldovean și sud-ardelean. Nu trebuie să pierdem din vedere, dacă vrem într-adevăr să înțelegem apariția acestui stil, că — în afară de schimburile obișnuite care au existat în toate timpurile — pe timpul primului război mondial s-a retras în Moldova întreagă armata română, ca și o parte din populația munteană. Aici, cu tot războiul care era, oamenii și-au împrumutat cîtece unii altora timp de cîteva ani de zile. Dovada o avem în numărul foarte mare de variante care circulă într-o parte și alta. În același timp, trebuie să ținem seama că legătura dintre Ardealul de sud și Muntenia s-a făcut permanent atît pe calea transumanței cît și a schimbului de populație — în Muntenia subcarpatică există numeroase sate de « unguneni », deci de ardeleni —, că stilul sud-ardelean este dintre toate stilurile ardeleni, cel mai apropiat de stilul « modern », și că după unirea laolaltă a tuturor provinciilor romînești schimbul de melodii dintre Ardealul de Sud și Muntenia subcarpatică a devenit tot mai frecvent. Dovada: aproape aceleași melodii de cîntec și joc pot fi întîlnite atît pe un versant cît și pe celălalt al Carpaților.

În felul acesta a luat naștere stilul « modern » care se caracterizează prin:

- scuturarea de ornamente;
- mișcare giusto, cu ritm mai regulat, cu toată că predomină schimbările de măsură;

- linia melodică începe să se lărgească, în sensul că apar refrene scurte;
- sub influența acompaniamentului lăutăresc, își face apariția sensibilă;
- accesibilitatea este mare.

Puterea de asimilare și transformare a acestui stil ca și cea de pătrundere sînt foarte mari, așa încît au pus în mișcare toate celelalte stiluri regionale: în momentul de față se poate vorbi de existența unui stil « modern » în cadrul fiecărui stil regional.

Tot după primul război mondial își fac apariția în Oltenia melodiile de joc-cîntat. Numeroase melodii de stil vechi sînt transformate în așa fel încît să se poată juca după ele. Aceste melodii capătă după anul 1930 o răspîndire foarte mare, datorită mai ales patefoanelor.

În anul 1937 încep concentrările premergătoare celui de al doilea război mondial. În timpul acestora își desăvârșește evoluția un nou subgen: cîntecul-marș, provenit din transformarea, — impusă de noua funcție ce li se dă — a unor cîntece populare de stil « modern ».

Concentrările și războiul — în timpul cărora au avut loc numeroase deplasări de trupe dintr-un loc în altul — ca și radioul, fac să se răspîndească tot mai mult melodiile de joc-cîntat și cele de cîntec-marș. Din contopirea acestora cu cîntecele stilului « modern » și cu creațiile culte și orășenești, care n-au încetat nici o clipă să pătrundă în mase tot mai largi, s-a ajuns la un stadiu și mai avansat de evoluție a cîntecului nostru popular: apar tot mai multe cîntece în care

- ornamentele lipsesc cu totul;

- ritmul este măsurat, putînd fi scris în  $\frac{2}{4}$ , iar mișcarea apropiată de cea a cîntecelor-joc și a cîntecelor-marș;

- modul apare mai bine definit, fiind vorba din ce în ce mai puțin de amestecul de diferite centre tonale;
- ultimul rînd melodic este transformat adesea în refren;
- accesibilitatea este foarte mare.

Este vorba, după cum se vede, de conturarea unui nou stil.

Datorită mijloacelor moderne de difuzare, ca și armatei, mișcării artistice de amatori, întreprinderilor industriale și numeroaselor șantiere — care cu toate mijloacele întîlnirea a numeroși oameni de pe întreg cuprinsul țării — au început să apară melodii cu caracteristicile de mai sus în numeroase puncte ale țării.

Dacă avem în vedere că unele dintre melodiile mai vechi, care sînt transformate conform caracteristicilor noului stil, pot fi de origine cultă sau străină; că și astăzi pot fi adoptate și transformate unele dintre melodiile culte și străine care se difuzează la radio; că întrepătrunderea diferitelor stiluri regionale este mai puternică decît oricînd, și că variația și contaminarea sînt mijloace fără de care nu se poate concepe transformarea melodiilor, nu putem încheia altfel decît subliniind încă odată rolul mare pe care îl joacă factorii de care am vorbit în evoluția muzicii noastre populare, ca și importanța cunoașterii lor pentru înțelegerea stadiului actual de dezvoltare a acestei muzicii.

## О ФАКТОРАХ, ОБЛЕГЧАЮЩИХ ЭВОЛЮЦИЮ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Для ясного понимания современной стадии румынского музыкального творчества абсолютно необходимо ознакомиться с факторами, облегчавшими и облегчающими эволюцию этого творчества. Таковыми являются: 1) контакт с музыкальным творчеством других народов; 2) контакт с профессиональным музыкальным творчеством; 3) взаимопроникновение стилей различных областей; 4) вариация; 5) контактирование.

Одни и те же мелодии, встречающиеся у двух или нескольких народов, неопровержимо доказывают, что между ними произошло музыкальное заимствование. Необходимо подчеркнуть, что заимствуется не всякая мелодия, а в первую очередь имеющая одинаковый или схожий стихотворный размер, подходящий к народному стилю заимствующего народа. По этой причине определение происхождения бытующих у нескольких народов мелодий может быть уточнено лишь в том случае, когда сохраняются некоторые яркие характерные особенности породившего их фольклора.

Помимо цельных мелодий встречаются и идентичные мелодические мотивы, бытующие у двух или нескольких народов. Некоторые из них могут являться плодом заимствования, другие же могли зародиться самостоятельно у разных народов. К таковым относятся многочисленные мелодические формулы, встречающиеся в детском мире, так же как и в некоторых песнях с магической подоплекой. Наличие этих общих мелодических формул наряду с наличием некоторых ладовых шаблонов, более или менее схожих между собой и с одинаковым или же родственным народным стихотворным размером, всегда способствовало обмену народными мелодиями.

Наряду с заимствованием существует и воздействие, когда одним народом воспринимается процесс музыкального творчества или элементы творчества, свойственные другому народу. Таковыми являются: творчество на основе системы пермутации, свойственный, например, венгерской, но не румынской музыке; большая пауза на VII ступени, фригийский каданс, припев и т. п., заимствованные венгерским населением у нас в стране от румынского населения; хроматические лады восточного типа, проникшие в румынскую народную песню.

Заимствование и воздействие способствуют, по мнению Бартока, обогащению музыкального творчества народов.

Контакт с профессиональным творчеством послужил также причиной заимствования и воздействия. В румынское народное творчество проникли, например, городские произведения в народном стиле, романсы, школьные песни, патристические песни. Проникшие мелодии подверглись изменению, стихи же, не соответствовавшие обычному размеру, заменялись и заменяются припевами.

Благодаря влиянию профессиональной музыки у нас возник стиль «модерн», отмеченный К. Браилою еще в 1931 году.

На своей современной стадии румынский музыкальный фольклор характеризуется разнообразием жанров и стилей. Можно утверждать, что каждая область имеет свой собственный стиль. Между этими стилями — по утверждению Бартока — нет большого различия. Наоборот, между ними отмечается тесная связь. Эта связь основывается: а) на использовании одинакового размера (в пропорции свыше 95% используется восьмисложный стих); б) на тесной связи между строением стиха и мелодическим узором; в) на постоянном обмене песенного репертуара между различными областями, населенными румынами, и пр.

Переходя из одной области в другую, песни подвергаются известным изменениям, встраивая в стиль данной области. Региональные стили, находящиеся на различных ступенях эволюции, не оказывают, однако, идентичного и равномерного влияния (в смысле ее характерных особенностей) на заимствованную мелодию, отражаясь на некоторых в большей, а на других — в меньшей степени.

Таким образом мелодии, пришедшие из других областей, частично сохраняют характерный стиль, свойственный породившей их области. Благодаря непрерывному накоплению этих характерных черт, стили областей находятся в постоянном движении, превращаясь в новые стили, обладающие многими общими чертами.

Факторы, отмеченные нами выше, могут быть названы «внешними» в силу того, что они доставляют, если можно так выразиться, «сырой материал». Обработка и ассимиляция этого материала происходит путем вариации и контаминации; эти факторы мы назовем «внутренними».

*Вариация* в смысле полноты различна как в отношении жанра, так и в отношении исполнения, и даже при одном и том же исполнении одна строфа отличается от другой. Она наблюдается в первую очередь в рамках общих характерных черт музыкального творчества народа, а затем в рамках характерных региональных стилей. Обойти эти характерные черты можно лишь с трудом и очень медленно. Только этим можно объяснить, почему структура нашей народной мелодии осталась почти неизменной, несмотря на все внешние влияния.

Более богатые вариации создают новые мелодические типы. Лучшие исполнители-творцы часто сознательно создают вариации.

*Контаминация* выражается в следующем: а) в замене одной части произведения частью из другого произведения; б) в введении или присоединении к какой-либо мелодии одной или нескольких новых частей. Случается, что добавленные части по своим размерам равняются основной мелодии.

Контаминация согласно пункту б) может быть названа «ломкой формы».

Некоторые народные произведения зарождаются из разных обрывков бытующих мелодий.

Наблюдается наличие подлинных «бродячих» мелодических мотивов. Тот факт, что эти мотивы встречаются в различных мелодиях не является неопровержимым доказательством контаминации, так как они с самого начала могли способствовать зарождению данной мелодии.

Контаминация и вариация влияют на все мелодии, независимо от их происхождения.

Благодаря знакомству с вышеуказанными факторами, мы можем объяснить себе целый ряд явлений, из которых упомянем два: 1) постоянно растущее возникновение и отмирание некоторых новых песен и б) образование нового музыкального стиля.

Недавно появившаяся песня не является всецело новой. Она может зародиться из:

1. — Приспособления какой-либо мелодии зарубежного или профессионального происхождения с последующим приспособлением ее к национальной специфике и включением в региональный стиль;

2. — Заимствования и включения в стиль мелодии, принадлежащей другой области;

3. — Повторения в виде варианта более старой мелодии;
4. — Переделки путем вариации или контаминации (зачастую с помощью той и другой) старой мелодии;
5. — Различных сочетаний некоторых уже существующих мелодических элементов.

Что касается нового стиля, который вырисовывается, то мы можем утверждать, что он представляет собой новый развертывающийся ныне этап в эволюции нашей народной песни. Его зарождению способствовали, наряду с профессиональным творчеством, танцевальные и маршевые мотивы, получившие большое развитие после 1930 года.

Из всего вышесказанного становится ясно, насколько значительна роль упомянутых факторов в эволюции нашей народной музыки, а также насколько важно ознакомление с ними для понимания современной стадии ее развития.

## THE ESSENTIAL FACTORS PRESENT IN THE EVOLUTION OF FOLK MUSIC

To obtain a clear picture of the present position of Rumanian musical creation, it is indispensable to know the factors which have aided and still are aiding the evolution of this creation. They are: (i) the contact with the music of other nations; (ii) the contact with art-music; (iii) the interplay of different regional styles; (iiii) variation and (iiiii) contamination.

The circulation of the same melodies among two or more nations is the undeniable evidence of the process of musical borrowing occurring between them. The interchange is mutual. It should be noted however that not every melody is borrowed, but principally those having an identical metre or a similar or nearly-related meter to the folk verse of the borrowing nation. For this reason, the provenance of the melodies which circulate among several nations can only be precisely determined if they have preserved certain pregnant characteristics peculiar to the folklore which has produced them.

Apart from complete melodies, there are also identical melodic motives circulating among two or more nations. Some of these may be due to the borrowing phenomenon whilst others may have risen independently at different nations. To this latter category belong numerous melodic formulae which are traceable in the children repertoire, as well as in certain songs having a magic substratum. The existence of such common melodic formulae, parallel with the existence of certain modal moulds more or less alike and of the same — or similar — folk metre, has always facilitated the interchange of folk-tunes.

Besides borrowing, influence is another factor contributing to the development of folk music; this occurs when a nation adopts a creation or elements of creation specific to the music of another nation, such as: the creation on the basis of the permutation system, proper to the Hungarian thought not to the Rumanian music: main caesura on VII, the phrygian cadence, the refrain a. s. o., which have been taken over by the Hungarians from the Rumanian nation; the chromatic modes of oriental type, which had penetrated in the Rumanian folk-song.

The borrowing and influences lead, as Bartok points out, to the enriching of the musical creation of nations.

The contact with art-music has also brought about, borrowings and influences. In Rumanian folklore there have penetrated, e.g., urban creations in folk style, romances, school-songs, patriotic-songs etc. After their penetration, these tunes have undergone alterations while the verses which do not fit into the usual metre have been and still are replaced by the refrains.

Owing to the influence of art music, the so-called « modern » style, observed and described by C. Brailoiu as early as the year 1931, has appeared in our country.

In its present state, the Rumanian musical folklore distinguishes itself by the *diversity of genres and styles*.

Each region can be asserted to have its own style. There is no major difference — as Bartok has stated — between them, as they are strongly associated to each other. This link is due to: a) the use of the same metre (the 8 syllable verse is used in a proportion of 95%); b) the intimate connection of the structure of the verse with the melodic line; c) the uninterrupted interchange of songs between different regions inhabited by Rumanians a. s. o.



On passing from one region to another, the songs undergo certain alterations, owing to their absorption into the style of the region which adopts them. The regional styles — at different stages in their evolution — do not affect the songs identically and equally, in the sense of lending them the specific character of their own tunes, but exert upon some a greater and upon others a lesser influence. The tunes thus adopted from other regions preserve part of the stylistic characteristics of their original region. Owing to the incessant accumulation of those characteristics, the regional styles are stirred, passing through a series of transformations to new styles with several points in common.

The factors so far described may be called « external » as they provide — so to say — the raw material, in a more or less rough state. The process of assimilation and amalgamation of those materials is carried out by variation and contamination, factors that are called « internal ».

Variation differs in its amplitude both from one genre to the other, and from one individual to the other and even the same individual varies from one performance to the other and, often, from one stanza to the other. The variation appears in the first place in the general framework of a nation's musical creation and then in the second place in the characteristics of the regional style. These characteristics are overstepped very slowly and with great difficulty. This explains the persistence of the same structure in our folk song, in spite of all extraneous influences.

More important variations lead to new melodic types. Outstanding creative folk artists are often conscious, of the changes they are introducing.

Contamination manifests itself by: a) the substitution of part of a creation with parts of an other creation; b) the intercalation in or addition to any tune of one or several new parts. The added parts are sometimes as important as the melody they are added to.

The contaminations referred to in paragraph *b* are included under the denomination of « breaking the mould ».

Some musical folk-creations have come into existence by a new regrouping of fragments of existent tunes.

Real « wandering » melodic motives may be observed. The appearance of the latter in different tunes is not a peremptory proof of contamination, as these motives could have taken part, from their inception in the formation of the mentioned tunes.

Contamination as well as variations affect every tune, irrespective of its origin.

Owing to the knowledge of the above-mentioned factors, the meaning of a number of facts becomes clear to us; whereof two are noteworthy: a) the progressive apparition and disappearance of some new songs and b) the outlining of a new musical style.

A newly appeared song is not altogether a new song as its apparition may be due to;

1. The adaptation of a tune of foreign or artistic origin, followed by the adaptation of the latter to the national specific and its integration into the regional style;
2. The adoption of a tune belonging to a certain region and its absorption in the style of the other region.
3. The revival as a new variant of an older tune.
4. The transformation, through variation or contamination—often through both of them — of an older tune.
5. The different combination of certain existent melodic elements.

As far as the new style which is being outlined is concerned, it can be asserted to represent a new and steadily more improved stage in the evolution of our folk-song. Apart from art-music, the dance and march-songs, which have attained a larger development after the year 1930 have contributed to its apparition.

The above statements point out the important rôle played by these factors in both the evolution of our folk music and in the understanding of its present state of development.