



EUGENIA CERNEA

DOINA

DIN MARAMURES,
OAS SI BUCOVINA

Editura GLOBAL

<https://biblioteca-digitala.ro>

MINISTERUL CULTURII ȘI
PATRIMONIULUI NAȚIONAL

Comisia Națională pentru
Salvgardarea Patrimoniului Cultural Imaterial

INSTITUTUL DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR
„CONSTANTIN BRĂILOIU”

EUGENIA CERNEA

**DOINA DIN MARAMUREȘ,
OAȘ ȘI BUCOVINA**

EDIȚIE CRITICĂ

Lucrare îngrijită de CONSTANTIN SECARĂ

Editura GLOBAL
București, 2011

Copyright © Institutul de Etnografie și Folclor

„Constantin Brăiloiu”, 2011

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt
rezervate institutului.

Tehnoredactare, copertă și grafică:
Gabriel NICULA

ISBN: 978-606-92922-3-5

Eugenia Cernea

DOINA

DIN MĂRĂMUREȘ,
OAS ȘI BUCOVINA

Ediție îngrijită de Constantin Secară

CUPRINS

- 7 Prefată
- 12 Doina din nordul Transilvaniei
Contribuții la studiul particularităților
compoziționale și stilistice
- 38 Aspecte ale structurii,
particularităților și evoluției
doinei bucovinene
- 87 Transcrieri muzicale
- 172 Préface
- 174 La doîna du nord de la Transylvanie
Contributions a l'étude des particularités
compositionnelles et stylistiques - Résumé
- 181 Aspects de la structure, des particularités et de
l'évolution de la doîna de Bucovine - Résumé
- 192 Bibliografie
- 197 Catalog CD

Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina

Prefață

Definită drept una dintre importantele specii melopeice ale genului liric, doina românească și-a însușit și dezvoltat, de-a lungul secolelor, acea expresie poetico-muzicală de largă cantabilitate, unică și irepetabilă, prin care se afirmă excepționala capacitate creatoare a spiritului uman. Cu origini care se pierd în timpuri imemorabile, cu o modalitate de performare introvertită, solitară și individuală, non-spectaculară, cu un model melodico-ritmic specific și cu o intensitate nebănuită a stărilor emoționale relevate, doina îmbogățește patrimoniul cultural al omenirii prin nenumărate modele care ating, deseori, anvergura capodoperelor.

Lucrarea *Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina* sintetizează munca susținută, întinsă pe mai mult de un deceniu, dedicată de cercetătoarea **Eugenia Cernea** (n. 1927) studiului acestei specii, constituind, în același timp, un act de necesară restituire și valorificare a patrimoniului existent în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” al Academiei Române (AIEF). Prezenta apariție editorială reunește studiile etnomuzicologice, analizele și transcrierile muzicale circumscrise temei, tipărite sau inedite, care ilustrează și reflectă interesul științific al autoarei față de acest subiect. În vederea elaborării în această formă au fost luate în considerație cele mai importante lucrări ale autoarei: *Doina din nordul Transilvaniei – Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VI, Editura Muzicală, București, 1970, p. 181—204; *Despre evoluția doinei bucovinene*, în: REF, nr. 2/1970, p. 133—142; *Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina (Tipologie)*, mss. 16 SM I AIEF, 1979; *Aspecte ale structurii, particularităților și evoluției doinei bucovinene*, în: *Studii de muzicologie*, vol. XV, Editura Muzicală, București, 1980, p. 297—341. Materialul teoretic care a stat la baza acestui volum se bazează, într-o măsură importantă, pe cele două studii publicate în seria *Studii de muzicologie*, în timp ce transcrierile reproduc în facsimil paginile manuscrisului din AIEF. Această decizie readțională a fost determinată, în principal, de intenția de a fi evitate redundanțele și/sau similaritățile dintre diversele texte citate. În același timp, abordarea tematică din perspectiva unei contribuții suplimentare adusă în cercetarea genului, fără pretenția ca aceasta să epuizeze într-un mod exhaustiv, subiectul, este în măsură să preîntâmpine caracterul superfluu și inoperant al demersului.

Cele trei secțiuni principale care subordonează ansamblul materialului documentar și științific acoperă, cu o pondere aproximativ egală, zonele studiate: Maramureșul, Oașul și Bucovina. Este incontestabil că, în domeniul cercetărilor etnomuzicologice aplicate, Maramureșul reprezintă punctul de pornire al culegerilor și studiilor de folclor muzical, încă din primele decenii ale secolului al XX-lea. Ulterior antologiei realizate de Béla Bartók – *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (Drei Masken Verlag, München, 1923), reeditată în ciclul *Rumanian Folk Music*, vol. V, *Maramureș County* (Ed. Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1975) – studiile privind doina au fost integrate în sinteze pe care le datorăm unor reprezentanți de marcă ai etnomuzicologiei românești: Constantin Brăiloiu, Tiberiu Alexandru, Emilia Comișel, Mariana Kahane, Ghizela Sulițeanu, Eugenia Cernea, Cristina Rădulescu-Pășcu, Gheorghe Oprea ș.a. În acest context, lucrarea de față poate fi socotită drept un demers cu valențe integratoare, sprijinit pe varietatea și calitatea exemplară a corpusului pieselor constitutive.

Identificând o surprinzătoare diversitate a modelelor poetico-muzicale de doină, constatăm că această prezență infirmă parțial ipoteza, avansată de Béla Bartók la începutul deceniului al treilea al secolului trecut, privind existența unui tipar melodic unic, singular, caracteristic atât pentru repertoriul liric cât și pentru cel epic. Vechimea inițială a speciei dar și disoluția ei ulterioară, prin împrumuturi semantice masive și transferuri funcționale succesive, sunt factori care exprimă, în timp, dezvoltări motivice și tematice exponențiale. Unicitatea tipologică a *horei lungi* maramureșene, care fusese remarcată de Bartók, la începutul secolului al XX-lea, a făcut loc unui fenomen transformațional foarte activ în a doua jumătate a veacului trecut, încă actual. Sunt două realități sonore diferite, concordante cu dinamica istorică și socială. Din această perspectivă, considerăm că ar trebui privit cu precauție accentul pus de autoare, cu obstinație și insistență, pe ideea dezagregării ireversibile a speciei prin cristalizarea expresiilor muzicale. Tot așa cum atitudinea criticistă excesivă, manifestată de Eugenia Cernea față de teoriile lui Béla Bartók – cu referire la originea horei lungi – sau în legătură cu ipotezele avansate de Larisa Agapie – în cazul filiației doinei bucovinene – pot fi interpretate, credem noi, în cheia unui posibil tribut ideologic specific epocii în care au fost redactate aceste lucrări.

Fiind cunoscută sub mai multe denumiri (*horea lungă*, *horie pa lungu*, *horea cu noduri*, *horea cu cioturi*, *horea-n grumaz*, *horea adâncată*), doina maramureșeană integrează, prin forma liberă, improvizatorică, o constantă sonoră definitorie care o apropie dar, totodată, o și diferențiază față de repertoriul liric din celelalte regiuni ale României. Spre deosebire de

celelalte tipuri zonale ea se bazează pe o structură tripartită în care se recunosc întotdeauna cele trei elemente constitutive – interjecția anacruhică incipientă, secțiunea improvizatorică ornamentată prin loviturile de glotă (așa-numitele „noduri”) și finalul cadențial recitativ pe un sunet repetat (recto-tono). Dincolo de această structură abstractă, asumată mai curând prin necesități analitice, începe marea aventură a descoperirii variantelor, de o diversitate și varietate nebănuită.

Legat structural de Maramureș, Oașul constituie o entitate folclorică distinctă și pregnantă, care îl departajează de zona limitrofă prin delimitări și diferențieri evidente. În studiul dedicat doinei din Nordul Transilvaniei, Eugenia Cernea avansează ipoteza că, prin amploarea formulelor improvizatorice ornamentate, vechimea unor piese din Oaș o poate devansa chiar și pe cea a doinelor maramureșene. Concluzia este demonstrată prin existența unui număr restrâns de rânduri melodice în cazurile doinelor oșene, comparativ cu piesele omonime din Maramureșul învecinat.

Ultima parte a prezentei lucrări, dedicată doinei din Bucovina, surprinde trăsăturile caracteristice speciei în această regiune, pe baza unui material documentar de aproximativ 300 piese, dintre care 132 au fost transcrise de autoare pe baza înregistrărilor pe fonograf, disc și bandă de magnetofon, efectuate în județele Suceava, Botoșani, Neamț, Bacău și Iași. Pentru o analiză comparativă, Eugenia Cernea a folosit și culegerile din comunele Leșu și Șanț (județul Bistrița-Năsăud), existente în Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, conținând un foarte valoros material documentar. Se relevă, încă de la începutul studiului, nota distinctivă a doinei bucovinene, *jalea*, exprimată în imagini poetico-muzicale de o sensibilitate ieșită din comun. Tematica doinelor evocă deseori lipsa norocului, durerea despărțirii, înstrăinarea, tristețea, transgresând și alte areale funcționale: obiceiurile de înmormântare (bocet, doină „la mort”, „de jele la mort”) sau poemele păstorești de tipul „ciobanul care și-a pierdut oile”. Autoarea analizează doina bucovineană prin raportare la un tip melodic unic, articulat în mai multe subtipuri și variante indefinite din punct de vedere numeric, reprezentând diverse stadii de evoluție și direcții de ramificație. Existența străveche a speciei în Bucovina este continuată evolutiv, de la forme arhaice la structuri arhitectonice ample improvizatorice, părăsite la rândul lor în favoarea unor forme cristalizate, ultimele constituind punctul din care doina poate să migreze în repertoriul cântecului propriu-zis, al romanței sau chiar în repertoriul instrumental de joc.

Circumscrișă expresiilor predominant vocale, doina din Maramureș, Oaș și Bucovina poate fi întâlnită și în forme instrumentale, mai rare și supuse unui proces numit de autoare

„de instrumentalizare”, prin care performerii adaptează melodiile de doină în conformitate cu specificul fiecărui instrument. Valențele funcționale, afective și estetice sunt astfel parțial păstrate, până în momentul în care funcția spectaculară devine dominantă.

*

Complexitatea prelucrării editoriale a materialelor care au stat la baza acestei lucrări – atât manuscrise cât și tipărite – a presupus și unele intervenții și/sau corecții inevitabile operate pe seama textului inițial. Am avut în vedere în primul rând fluența stilului de exprimare – caracterizat, în scrierile originale, prin formulări redundante, greoaie sau confuze – dar și clarificarea unor probleme care țin de acuratețea științifică. Din această perspectivă au fost eliminate formulările pleonastice și/sau repetitive, precum și construcțiile stereotipe, obsesive, prezente în cadrul unui paragraf. Expresii precum „trăsături caracteristice ale doinei bucovinene”, „formule melodico-ritmice”, „formule nodale” etc., au fost înlocuite prin echivalențe semantice cât mai apropiate sensului primar. De asemenea, au fost făcute intervenții discrete în situații care presupuneau o punctuație defectuoasă sau redundantă, au fost cizelate cacofoniile și dezacordurile, au fost înlocuite sau actualizate unele forme lexicale învechite și s-a refăcut, în câteva cazuri, topica improprie sau defectuoasă a frazelor. Tot în același context, au fost operate modificări și actualizări conforme cu normele ortografice și de punctuație curente: *ă* în loc de *i*, *sunt* în loc de *sînt*, *nicio*, *niciun* cu valoare de adjective pronominale.

Notele de subsol respectă numerotarea originală; am considerat util ca, în situațiile în care acestea erau susceptibile să creeze confuzii, să le însoțim de comentariile noastre, marcate și delimitate prin paranteze drepte. De asemenea, notele editorului sunt indicate prin asteriscuri.

CD-ul audio, complementar lucrării, reunește 35 de piese cu valoare exemplară – atât la nivelul caracteristicilor structurale cât și la cel interpretativ –, considerate emblematice pentru cele trei zone studiate. Grafica CD-ului include fotografia Mariei BOHOTICI „a Liontiti” din Mara [fost Crăcești] – Maramureș și o poartă din aceeași zonă. Ambele imagini provin din Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”.

În cadrul acțiunii editoriale am adoptat următorul sistem de **sigle și prescurtări**, în conformitate cu normele redacționale actuale:

a.: ani (cu referire la vârsta informatorilor)

AIEF: Arhiva Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”

com.: comună
culeg.: culegător
f.a.: fără an
fg.: fonogramă
I.: informație
inf.: informator
jud.: județ
mg.: magnetofon
mss.: manuscris
orig.: origine
p.: pagină
transc.: transcriere

Se cuvine să adresăm cele mai calde mulțumiri doamnei Acad. Sabina Ispas – director al Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” – pentru îndemnul, susținerea și sprijinul moral acordate la realizarea acestei lucrări; de asemenea, mulțumim domnului dr. Marian Lupașcu – cercetător științific la IEF – autor al selecției muzicale, restaurator de sunet și editor al CD-ului însoțitor, domnișoarei drd. Raluca Potârniche – asistent de cercetare la IEF – pentru verificarea și corelarea listei de piese, printr-o muncă arhivistică susținută, presupunând numeroase verificări încrucișate în AIEF, domnișoarei Ioana Valentina Tudor, traducătoarea rezumatelor în limba franceză, celorlați colegi din echipa redacțională, care au făcut posibilă această apariție editorială.

Nutrim speranța că editarea prezentei lucrări, sprijinită de Ministerul Culturii și Patrimoniului Național în cadrul programului de salvagardare a doinei, ca element înscris de România, în anul 2009, pe lista de Lista Reprezentativă a Patrimoniului Cultural Imaterial al Umanității (UNESCO), va contribui, alături de celelalte scrieri teoretice existente, la definirea, cunoașterea și vizibilitatea cuvenite doinei românești.

dr. Constantin Secară

Doina din nordul Transilvaniei

Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice*

Într-o serie de lucrări anterioare, cercetarea doinei a fost abordată atât pe plan general, cât și pe plan zonal¹. Studiul de față are ca țel elucidarea structurii muzicale a doinei pe o zonă folclorică limitată la Ardealul de nord, respectiv Maramureșul și Oașul.

Existența doinei maramureșene a fost marcată încă cu mai bine de jumătate de secol în urmă, cu prilejul cercetărilor făcute de Béla Bartók. Cu toate deosebirile de stil dintre exemplarele vocale și cele instrumentale, dintre variantele locale culese în diferite sate, cu toate dificultățile de identificare pe care le prezintă forma pieselor de tip improvizatoric, Béla Bartók le-a apreciat, pe drept, ca fiind variante ale unei singure melodii. Dintre numeroasele denumiri pe care le poartă în Maramureș doina, Bartók a întâlnit-o pe cea de „hora lungă” – cum scrie el – în realitate „horea lungă”. O serie de observații amănunțite ale folcloristului maghiar se referă la raportul dintre text și melodie. El remarcă înaintea versurilor silabele *hei, și, că, zice* ș.a., iar după rândurile octosilabice, *măi, dainale* ș.a.m.d., ca și intercalarea interjecțiilor între versuri sau în interiorul versurilor, datorită cărora se întrerupe șirul sau chiar se despart unele cuvinte. Mai mult decât atât, remarcă transformarea oricărei vocale într-un *î, i* sau *u*, cu ajutorul căreia se formează un sunet „sughițat” (*Schluchztöne*), notat în asociere cu consoana *h* (*hî, hî, hî*).

Faptul că în culegerea din Maramureș nu a întâlnit bărbați care să interpreteze vocal horea lungă cu lovituri de glotă 1-a făcut pe Béla Bartók să afirme că această melodie se află exclusiv în repertoriul femeilor. În culegerile ulterioare, făcute de folcloriștii Tiberiu

[Studiu tipărit în: *Studii de muzicologie*, vol. VI, Editura Muzicală, București, 1970, p. 179 – 206. O serie de concluzii asupra doinei din Maramureș cuprinse în studiul de față au fost expuse de autoare într-o comunicare susținută în cadrul sesiunii științifice a Institutului de Etnografie și Folclor din anul 1967. Ideile principale ale studiului se regăsesc în totalitate și în lucrarea Eugeniei Cernea, *Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina*, 1979, mss. nr. 16, AIEF].

[Pentru o bibliografie completă a studiilor etnomuzicologice referitoare la *doină* să se vadă notele 1 – 17 din studiul paralel, dedicat doinei din Bucovina, în prezentul volum].

Alexandru, Ghizela Sulițeanu și Eugenia Cernea, interpreți de talent, ca Griguță Zaharia, Vasile Bizeu (ambii din com. Bogdan Vodă), Ion Stan (com. Săpânța), Gheorghe Lingurar (com. Ungureni) și alții, de la care s-au înregistrat doine maramureșene, au permis verificarea și infirmarea acestei aserțiuni a lui Béla Bartók.

Asupra observațiilor cu privire la scara și forma doinei maramureșene ne vom opri mai departe, pe parcursul analizei noastre, unde vom arăta în ce măsură ele corespund și astăzi. Nu putem însă fi de acord cu afirmațiile folcloristului maghiar asupra originii instrumentale a acestui tip de doină, ca și asupra provenienței ucrainiene. Verificarea părerii expuse de el asupra originii perso-arabe a doinei din Maramureș nu ne-a fost posibilă până în prezent din lipsă de material documentar. Argumentarea poziției noastre în aceste probleme o vom da la sfârșitul analizei structurale a doinei de care ne ocupăm, după ce vom fi conturat particularitățile care o caracterizează.

O presupunere interesantă a lui Béla Bartók ni se pare a fi aceea că horea lungă ar fi fost cândva, în timpuri mai vechi, singura melodie din Maramureș pentru textele liric și epic, presupunere pe care și-o întărește prin propria sa observație, că în Ugoci, teritoriu învecinat și înrudit cu Maramureșul, până la data culegerii sale nu se cunoștea decât melodia horiei lungi. Cercetările noastre asupra doinei din Bucovina și Maramureș, ca și cercetările folcloriste Mariana Kahane cu privire la doina din Oltenia subcarpatică cuprind o serie de date care par să convergă spre confirmarea unei asemenea presupunerii. Repertoriul huțulilor din Bucovina, în care am găsit recent un număr foarte mare de texte epice, lirice, de nuntă, de joc și de leagăn pe variantele unei singure melodii – excepție făcând doar colinda și bocetul – ne confirmă neîndoiește posibilitatea existenței unui asemenea fenomen. Dar la întrebarea: „Ce anume indică acest fenomen?”, este încă greu de răspuns. Indică el oare vechimea stadiului de dezvoltare a folclorului local, ceea ce ar duce la concluzii generalizatoare și pentru procesul de dezvoltare a folclorului din alte regiuni ale țării, sau relevă rezultatul unei perioade relativ îndelungate de viață românească izolată de alte regiuni, perioadă în care s-a format și a înflorit un anumit strat de cultură populară, căruia îi aparține și horea lungă? Noi opinăm pentru cea de a doua ipoteză, în ce privește Maramureșul, cercetările de teren tind să ne convingă că în acest ținut, sau cel puțin pe unele teritorii limitate ale lui, s-ar fi putut constata cu aproximativ un veac în urmă existența „horiei lungi” ca unică sau aproape unică deținătoare a repertoriului vocal liric și epic. Melodiile și informațiile obținute de la o serie de buni deținători ai repertoriului tradițional, ca Gheorghe Lingurar (57 a., com. Ungureni), Măria Costin (77 a., com. Mara), Ileana Tupița (56 a., com. Mara), Irina Borodi (79 a., com.

Budești), Mareș Ștefan Diacu (70 a., com. Bogdan Vodă), Maria Sas (53 a., com. Negrești), Ion Stan (44 a., com. Săpînța)², oglindesc o situație reală, existentă în satele lor natale în perioada tinereții lor, adică atunci când cântăreții își acumulează, de obicei, repertoriul lor de bază.

Béla Bartók semnală faptul că în anul 1913 horea lungă era pe cale de dispariție. După cum ne-o dovedește culegerea noastră din 1966, o jumătate de veac nu este o unitate de timp suficientă pentru ca un tip folcloric tradițional să dispară total din memoria unei colectivități. Ținând seama de repertoriul specific, ca și de greutatea de a-i convinge pe mulți informatori să ne cânte horea lungă, în special pe femeile vârstnice, putem concluziona că în urmă cu 60–70 de ani doina maramureșeană era încă în repertoriul curent în multe sate maramureșene și oșene. A încetat să mai fie prezentă pe la nunți și petreceri de-abia cu vreo treizeci de ani în urmă. Astăzi culegerea horiei lungi necesită o muncă folcloristică arheologică.

*

Doina din nordul Transilvaniei poartă mai multe denumiri, fiecare dintre ele caracterizând unul sau mai multe aspecte ale sale. Între acestea, unele se referă la mișcarea ei relativ lentă, cu note prelungite: *horea lungă*, cum a întâlnit-o Bartók, *horie pa lungu*³ sau, prescurtat, *pa lungu*⁴, cum a fost culeasă de mulți dintre folcloriștii români. Tot la aceeași mișcare, dar și la vechimea doinei se referă denumirea *horea trăgănată din bătrân*⁵, sau numai la vechime, *horea bătrânească*⁶. Ultimele denumiri, desigur mai recente, sunt legate de trecerea doinei în repertoriul exclusiv bătrânesc. Alte denumiri au în vedere viața haiducească cuprinsă în tematica doinei maramureșene și oșene: *horea frunzei*, *horea primăverii*⁷. Mai adesea însă, se pare că se folosesc denumiri care indică stilul ei de execuție: *horea cu noduri*,

I. 3885, AIEF, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935; fișa mg. 813 f, AIEF, culeg. Lucilia Stănculeanu [Georgescu] și Ghizela Sulițeanu, 1956; fișa mg. 2222 g, AIEF, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1962; I. 26519, 26533, 26537, AIEF, culeg. Eugenia Cernea, 1966.

Fișa fg. 4684 c, AIEF, inf. Vasile Bizeu, 75 a., com. Bogdan Vodă, jud. Maramureș, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935.

I. 9612, AIEF, inf. grup, com. Dragomirești, jud. Maramureș, culeg. Emilia Comișel, 1950.

Fg.13437 b, AIEF, inf. Ștefan Gota, com. Hărniciești, jud. Maramureș, culeg. Adriana Sachelarie, Lucia și Constantin Ionescu, 1947.

I. 17338, AIEF, inf. Maria Sas, 53 a., com. Negrești, jud. Satu Mare, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1956; I. 17336, 17334, AIEF, inf. Vasile Ionaș, 33 a. și Maria Codrea, 33 a., com. Negrești, jud. Satu Mare, culeg. Lucilia Stănculeanu [Georgescu] (n.ed.), 1956.

⁷ Fișa 4699, AIEF, inf. Griguță Zaharia, 44 a., com. Bogdan Vodă, jud. Maramureș, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935; I. 3891, inf. Mareș Ștefan Cantor, 70 a., com. Bogdan Vodă, jud. Maramureș, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935.

mai de mult *horea cu cioturi*⁸, *horea în glas*⁹ sau *glas cu cioturi*¹⁰. Denumirile variază”. Remarcăm expresia populară locală *cu noduri* ca fiind de o mare plasticitate pentru tehnica vocală specifică doinei maramureșene și oșene, mai apropiată de realitate decât expresiile sunete *sughițate* sau *sunete gâlgăite*, folosite de către folcloriști în caracterizarea doinei din această zonă. În timp ce Béla Bartók nu reușise să înțeleagă cum se produc aceste sunete „imposibil de reprodus de către străini”¹¹, Tiberiu Alexandru și Emilia Comișel au aflat de la cântăreții satului că „unii cântă gâltuit, alții cântă din gât”¹², unii dintre ei precizând că „nu adânc, nu din gât, din gâltan”¹³. Actul de interpretare a horiei are mai multe variații semantice, de la *a hori* și până la *a trage* sau *a purta glasul*. Măria Costin spune că este bătrână și nu mai poate *să tragă* sau *să poarte glasul*. Horea lungă era totuși și în timpurile mai vechi o piesă de dificilă virtuozitate vocală. „Nu poate oarecine, s-alege cine poate hori cu noduri” – spune Măria Costin. Tematica horiei lungi a fost diversă, deoarece a cuprins o arie largă de specii: doină, cântec de nuntă, de leagăn, baladă.

Doina din nordul Transilvaniei este interpretată și instrumental: la ceteră, la fluier și chiar la buciun¹⁴. La nunți și la alte petreceri se cânta cu vocea acompaniată de ceteră. Acompaniamentul nu era decât o însoțire a vocii, urmărind aceeași melodie, instrumentalizată, dând naștere astfel la o eterofonie bogat ornamentată.

Expresie întâlnită curent în culegerea din comunele Mara și Budești, jud. Maramureș, 1966. „Cior” în graiul local înseamnă „nod” în lemnul copacului.

⁹ Fișa inf., AIEF, inf. Ion Stan, 44 a., com. Săpânța, jud. Maramureș, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1962.

¹⁰ I. 26528, AIEF, inf. Paul Măria, 75 a., com. Mara, jud. Maramureș, culeg. Eugenia Cernea, 1966.

¹¹ [Termenul *doină* nu este specific Maramureșului și nici zonelor învecinate. În zona Lăpuș, aparținând administrativ de județul Maramureș, dar făcând parte, structural și etnologic, din Nordul Transilvaniei, terminologia acruului muzical este fixată în jurul verbului *a hori* (sing. *hore*, pl. *hori*) – în situația performării vocale – sau *a zice* – în cazul performării instrumentale: «Zi, ceteraș, horea mă / Până-s tânără-m' tignē. / După ce m-oi mărita, / Aș hori, n-oi cuteza, / Acașă de soacră-mea, / În tindă de socru-meu, / Afață bărbatu-i rău, / În poiară de cumnată / Și n-oi hori niciodată» (Pamfil Biltiu, *Poezii și povești populare din Țara Lăpușului*, București, Editura Minerva, p. 334). Horea poate fi *dreaptă* sau *în grumaz*, zisă și *horea inecată*, numită astfel pentru că „oamini și înecau durerea în grumaz, aș plânjeu, ii, să nu-i știe nime' nici stăpânii” (idem, p. XXXIII): «Cine-o făcut horile / Aibă ochi ca zorile / Și față ca florile. / Horile-s de stămpărare / La omu cu supărare. / Horile-s de stămpărări / La omu cu supărări» (idem, p. 327). De menționat că verbul *a cânta* (*se*) *cânta* este impropriu *horitului*, având întotdeauna sensul de a boci, a plânge pe cineva care a murit, a se tângui, a se lamenta, a se văieta: «Scoală, soțuc, și te uită, / Soția cum te mai cântă, / Fecioru cum te comindă» (idem, p. 155) sau «Vai, tu pui, dragu mamii, / Cât în lume io-i trăi, / Io nimică n-oi lucra, / Numa-oi sta și te-oi cânta, / Te-oi cânta și te-oi jeli, / Dacă tu, puiuc, nu-i mai fi» (idem, p. 157)].

¹² Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923, p. XI.

¹³ I. 9613, AIEF, inf. Ion Danciu, 63 a., com. Săcel, jud. Maramureș, culeg. Emilia Comișel, 1950.

¹⁴ I. 12350, AIEF, inf. Marincuța Căldăraru, com. Bogdan Vodă, jud. Maramureș, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935.

Fg. 13419, AIEF, culeg. Adriana Sachelarie, Lucia și Constantin Ionescu, 1947.

Béla Bartók, caracterizând structura horiei lungi, arăta, în primul rând, că ea nu are formă fixă, ci este în întregime improvizată¹⁵. Analizînd toate exemplarele horiei lungi care ne-au stat la îndemână, trebuie să spunem că ni se pare exagerată aprecierea asupra caracterului improvizatoric al horiei lungi făcute de Bartók. Chiar între doinele culese de el în Maramureș, cea de la nr. 23 d are o formă strofică, cu o succesiune regulată a rîndurilor melodice. La o privire atentă, se observă că variațiile au loc în special în interiorul înfloriturilor, partea de melodie care poartă text, și care constituie de fapt osatura melodiei, rămâne aproape neschimbată. În plus, observăm că de la aceeași informatoare Bartók a înregistrat două exemplare ale horiei lungi: prima figurează la nr. 23 c, avînd ca număr de înregistrare F 2117, iar a doua are ca număr de înregistrare F 2118 a, așadar au fost înregistrate în imediată succesiune. Ni se pare puțin obișnuită deosebirea atât de mare dintre variantele Măriei Pop a lui Vasile: una în stil improvizatoric, cealaltă în stil pur strofic. Acest lucru ne face să ne întrebăm dacă stilul improvizatoric al primei variante, lipsa de stabilitate a formei, nu s-a datorat în mare parte emoției informatoarei la prima ei înregistrare, pentru ca apoi, liniștindu-se, să dea o variantă de formă strofică? Un fenomen identic observăm la Maria Badea din Șugătag¹⁶. Béla Bartók observă că execuția improvizată a horiei lungi se schimbă în funcție de inspirația momentană a executantului¹⁷. Din cercetările noastre, am dedus că variabilitatea doinei maramureșene se relevă nu atât prin variațiile aduse de interpret în timpul desfășurării unei singure piese, cât prin faptul că același interpret poate cânta variante cu deosebiri relativ esențiale între ele, interpretând melodia cu texte diferite.

Ca și la doina bucovineană, și la cea maramureșeană și oșeană se observă o treptată cristalizare a formei strofice, variațiile dintre strofe împuținându-se din ce în ce mai mult. Fenomenul se observă cu trecerea timpului chiar la variantele aceleiași interprete.

Definind structura horiei lungi, Bartók arăta că, în pofida formei libere, improvizate, „pot fi diferențiate trei părți care alternează sau se repetă în mod neregulat: 1. *do* sau *re* ținute ca început de frază; 2. o parte mijlocie foarte înflorită, a cărei schelet este, aproximativ, următorul (ex. 1):

¹⁵ Béla Bartók, *Volksmusik...*, op. cit., p. XI.

¹⁶ Să se compare fg. 13444 b, AIEF, cu 13445 a, AIEF, culeg. A. Sachelarie, Lucia și Constantin Ionescu, 1947.

¹⁷ Béla Bartók, *Volksmusik...*, op. cit., p. X.

În locul notei *do* sau *re* ținute apare uneori un recitativ pe același ton, maximum de opt silabe****.

Desigur, Béla Bartók, definind structura horiei lungi ca fiind formată din trei părți, nu se referea la forma tripartită în înțelesul ei clasic¹⁸. Este evident că o singură notă ținută nu poate constitui o parte a unei forme în trei părți, cu atât mai mult în doina maramureșeană sau oșeană, unde aceasta se află exprimată exclusiv prin interjecția *hei* sau *hai* (cu sau fără *h*), totdeauna în afara textului de vers, având, atât din punct de vedere muzical cât și literar, funcția de *interjecție anacruizică*. Ea nu poate constitui o primă parte a doinei maramureșene chiar și numai pentru faptul că nu este obligatorie. Ceea ce merită remarcat cu privire la această interjecție anacruizică introductivă lungă este faptul că în Maramureș și Oaș ea se execută cu o intensitate mare, pornind de la nota *re* fără a se opri pe ea, executând un glissando ascendent lent până la nota *la*, nota prelungită fiind de-abia *la*.

Béla Bartók atrage atenția că această notă poate fi înlocuită cu un recitativ pe același ton, maximum de opt silabe. În realitate, recitativul la care se referă el nu reprezintă un material muzical menit să înlocuiască nota ținută, deoarece recitativul are o altă funcție în cadrul formeii doinei din nordul Transilvaniei. Ca dovadă: faptul că există numeroase cazuri când după o asemenea interjecție anacruizică lungă urmează imediat recitativul pe un vers întreg de opt silabe, având aceeași înălțime ca și nota ținută, ceea ce denotă că niciuna din acestea nu au o funcție interimară, deoarece sunt materiale muzicale cu funcții diferite, de sine stătătoare, în cadrul formeii respective. Iată un exemplu (mg. 3160 II f, AIEF, inf. Măria Costin, 77 a., com. Mara, jud. Maramureș, culeg. Eugenia Cernea, 1966, transcr. E. Cernea) (ex. 3):

¹⁸ Forma tripartită clasică presupune o primă parte compusă dintr-o frază muzicală sau o perioadă *A*, o parte medie care poate fi o reluare variată a primei părți, *A'*, un *B* sau o dezvoltare motivică, după care obligatoriu urmează repriza.

**** [Traducerea autoarei, după: Béla Bartók, *Volksmusik...*, op. cit., p. XI].

Nota prelungită la începutul frazei, cu toate că apare des uzitată, nu este obligatorie. Deși de cele mai multe ori când lipsește nota ținută primul rând melodic este un recitativ pe nota, așa cum pe bună dreptate remarcă Bartók – numai că el nu o înlocuiește ca funcție în structura arhitectonică – întâlnim și doine maramureșene care nu au nici această interjecție anacruzică lungă și nici recitativul pe aceeași notă. Chiar între doinele culese de Bartók găsim un asemenea exemplu, care are o interjecție anacruzică scurtă, iar nota ținută ce lipsește nu este înlocuită de recitativul respectiv¹⁹.

Béla Bartók consideră drept secțiune a doua, mijlocie, acea parte a melodiei care este foarte înflorită, indicând drept schelet al acesteia, în mod bizar, o simplă formulă de înflorire, care, ce-i drept, se întâlnește în interiorul doinei maramureșene, dar nu poate fi identificată cu scheletul vreuneia dintre părțile ei, întrucât înfloritura, în genere, nu poate face parte decât din veșmântul extern, din carnație.

Nu ni se pare logică această aserțiune și pentru motivul că înfloriturile cuprind întreaga structură a doinei maramureșene, inclusiv rândul melodic final, pe care Bartók îl desemnează printr-un recitativ pe nota finală, așa cum se întâlnește el foarte adesea, dar nu în exclusivitate.

Iată un exemplu care demonstrează că așa-numita parte „a treia” nu se deosebește prin lipsa înfloriturilor de partea numită de el, „a doua” (mg. 3167 j, AIEF, inf. Irina Borodi, 79 a., com. Budești, jud. Maramureș, culeg. Eugenia Cernea, 1966, transcr. E. Cernea) (ex. 4):

Un exemplu și mai concludent în acest sens îl găsim în varianta Măriei Pop din Negrești (jud. Satu Mare), care poartă, după părerea noastră, toate caracteristicile horiei lungi, deși, spre deosebire de cele mai multe variante culese până în prezent, ea este structurată pe un singur rând melodic, ce se repetă în mod variat. Dăm mai jos una din aceste structuri (Disc

¹⁹ Béla Bartók, *Volksmusik...*, op. cit., p. 20, piesa nr. 23 d, „*De-aș muri primăvara...*”, F. 2118 a, inf. Mărie Pop „a lui Vasile”, 60 a., com. Vișeu de Jos, jud. Maramureș.

După cum vedem, silabele unicului vers aflat în această structură arhitectonică închisă și repetată variat sunt precedate, întrerupte și succedate de înflorituri specifice, având ca interjecție anacruzică lungă nota *la* – în notația lui Bartók concepută ca *re* – iar în încheiere, făcând parte din refrenul înflorit pe silabele „dzi, măi, dzi”, nota *re* repetată și prelungită – echivalentă cu *sol*, în notația folcloristului maghiar. Observăm că în încheiere nu avem un recitativ de opt silabe pe nota finală, cum notează Bartók referindu-se la partea a treia a doinei, ci doar două note prelungite pe această finală.

După părerea noastră, vorbind despre structura doinei maramureșene, trebuie să ne referim nu la o formă tripartită, formă care nu se potrivește nici unuia dintre genurile vocale ale folclorului românesc, ci de o formă strofică incipientă. Stilul ei improvizatoric se manifestă nu printr-o variație motivică cu fraze informe, lipsite de cadențe, care ne-ar putea sugera apropierea de makamul oriental²⁰; acolo unde constatăm existența formei improvizatorice, nu este vorba decât de succesiunea neuniformă a rândurilor melodice, precum și de varierea consistentă a acestor rânduri. Unitatea structurii arhitectonice a doinei maramureșene – ca și a întregului folclor muzical vocal românesc – este rândul melodic, pe baza căruia prin diverse sisteme de înlănțuire, se formează strofa melodică. Această unitate a rândului melodic este indestructibilă în viața folclorică a țării noastre, deoarece ea este încheagată și susținută de versul cu număr egal de silabe,

²⁰ O formă de acest tip găsim la vechile jocuri dobrogene „Mărănghiile” și „Cadâneasca”.

fără de care nu se poate imagina muzica vocală populară românească. Refrenele, interjecțiile, înfloriturile sunt alăturate rândului melodic, îl completează, îl amplifică, dar *niciodată nu-l destramă*. Așadar, în analiza formei muzicale a structurii melodice a doinei maramureșene și oșene noi nu vom opera cu unități de măsură improprii folclorului românesc, ci cu acea unitate stabilă, permanentă, proprie tuturor genurilor vocale ale folclorului nostru, cu rândul melodic.

Înainte de a trece la analiza formei muzicale a doinei din nordul Transilvaniei, trebuie să deslușim natura materialului melodic din care este compusă. Scara în cuprinsul căreia se desfășoară doina din nordul Transilvaniei este întotdeauna următoarea (ex. 6):

Ea nu se deosebește esențial de cea stabilită de Bartók²¹. Diferența constă doar în faptul că la o analiză mai amănunțită se observă că treapta a doua este doar un pien, iar treapta a șasea se găsește întotdeauna coborâtă. Structura modală de bază este prepentatonică, având pilonul de sprijin principal pe suncul final *re* și pilonul secundar pe *sol*. Partea esențială a melodiei se desfășoară în cadrul tricordului de cvartă, *sol – fa – re*. Menționăm că acea tă structură modală apare, într-o asemenea formă unică, în toate variantele; intervalul dintre *re* și *la* inferior nu este niciodată umplut, *mi* nu este niciodată treaptă constitutivă, *si bemol* apare numai sub formă de apogiatură, iar trepte superioare nu apar niciodată. Păreră Mariei Kahane că *registru*l esențial al „unei categorii” de doină din Maramureș este de sextă, pe când al celei oltenești este de cvintă ne apare ca nefondată²².

*Registru*l esențial al unicei categorii de doină existente în Maramureș este tot de cvintă, ca și cel al doinei oltenești. În studiul despre doina din Bucovina am arătat, de asemenea, că melodia, în partea ei esențială, se desfășoară în limitele cvintei *re-la*.

Dacă ne amintim și de pendularea frazelor prime pe sunetele cvartei și cvintei, pendulare specifică atât pentru Bucovina, cât și pentru Oltenia subcarpatică și, într-o măsură mai mică, pentru Maramureș și Oaș putem presupune că pentru doina românească în genere este specifică structura de bază a melodiei pe tricordul descendent *la – sol – re*.

²¹ Reamintim că Bartók a scris-o cu o cvartă mai sus și în direcție ascendentă.

²² Mariana Kahane, *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, în: „Revista de etnografie și folclor”, tom 12, nr. 3, 1967, p. 203 – 211.

Deosebiri apar de obicei de aici încolo. În timp ce doina maramureșeană conține în osatura sa tetracordul prepentatonic descendent *la – sol – fa – re*, cea oltenească are tetracordul descendent constituit pe treptele *la – sol – mi – re*, iar doina bucovineană, cu o melodică mai evoluată, are cvinta diatonică. Alte elemente comune pentru toate trei tipurile de doină constau în treapta a patra oscilantă și căderea pe cvarta inferioară la unele cadențe. Dintre structurile modale ale celor trei tipuri zonale de doină, cea mai puțin evoluată este doina maramureșeană și în special cea oșeană, iar cea mai evoluată este doina bucovineană. În timp ce în doina maramureșeană și oșeană structura prepentatonică este pregnantă, picnul *mi* apărând doar sub formă de notă cu cap mic în interiorul înfloriturilor și niciodată cu silabă de text, în Oltenia subcarpatică *fa* apare și ca treaptă constitutivă, uneori chiar în cadența unuia dintre rîndurile melodice²³; de asemenea, coborârea pe cvarta inferioară până la *la* se face prin note reale uneori, nu numai parlate. În Bucovina, cvintă descendentă *la – re*, cum am mai arătat, este umplută diatonic, iar coborârea la cvarta inferioară nu are loc în toate variantele, dar atunci când se efectuează, aceasta se produce prin sunete reale, constitutive. O particularitate a doinei maramureșene este aceea că treapta a patra, *sol*, apare uneori alterată cu semi-diez, fapt remarcat încă de Bartók. De asemenea, cu diez sau semi-diez putem întâlni uneori și nota *fa*. O altă caracteristică a structurii modale a horiei lungi este aceea că, spre deosebire de doinele celorlalte două zone amintite, unde găsim cadențe ale rîndurilor melodice interioare pe mai multe trepte, și numai cadența finală pe *re*, în doina maramureșeană și oșeană cadențele tuturor rîndurilor melodice se află, de regulă, pe nota *re*, sau cu o scurtă cădere pe *la*. Excepțiile de la această regulă sunt rare. Frecvența cadențării tuturor rîndurilor melodice pe *re*, care este și notă finală, reprezintă un indiciu al apartenenței horiei lungi la unul din cele mai vechi straturi folclorice existente încă în spațiul românesc. În Bucovina am găsit astfel de cadențe numai la exemplare dintre cele mai vechi ale doinei locale.

În cadrul structurii modale arătate mai sus se desfășoară melodia doinelor maramureșene și oșene, care sunt compuse din două categorii de material muzical: 1. recitativ; 2. formule de înflorire.

Recitativul doinelor maramureșene și oșene este, de regulă, recto-tono. Caracteristic pentru doina maramureșeană și oșeană este lipsa aproape totală a recitativului melodic. Atunci când se observă apariția unor elemente de recitativ melodic, ele sunt de obicei însoțite și de alte fenomene specifice stadiului de destrămare a stilului clasic al doinei din această

²³ Disc 956 a, AIEF, inf. Dumitru Coiculescu, com. Câmpofeni, jud. Gorj, culeg. Constantin Bugeanu, 1938.

zonă. Rândurile melodice cu recitativ sunt, de obicei, rândul *A*, cu recitativul pe *sol* sau *la*, ori, mai rar, cu o succesiune a acestor două trepte, și unul sau două dintre rândurile *B* sau *B_v*, cu recitativul pe *re*. Iată un exemplu (fg. 4684 b, AIEF, inf. Vasile Bizeu, 75 a., com. Bogdan Vodă, jud. Maramureș, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935, transcr. E. Cernea) (ex. 7):

Anticipând expunerea formei muzicale a doinei din nordul Transilvaniei, trebuie să spunem că, datorită acestor unice trepte care poartă recitativul horiei lungi, în doina maramureșeană și oșeană găsim cel mai adesea rânduri melodice *A* și *B*, amplificarea efectuându-se de obicei pe seama unor rânduri *A_v* și *B_v*. Recitativul pe nota *fa* se întâlnește mult mai rar, și atunci nu cuprinde un rând melodic întreg. Recitativul recto-tono din doina maramureșeană are de obicei ultimele două note prelungite; sau, mai mult decât atât, se observă o rărire continuă a rândului melodic spre sfârșit.

S-ar părea că, având la bază recitativul recto-tono, și acela doar pe trei trepte, *la – sol – re*, doina din nordul Transilvaniei ar trebui să aibă o melodică săracă. Realitatea însă nu este aceasta. Bogăția melodică și ornamentală a horiei lungi se află în formulele de înflorire. În aceste formule se folosește tehnica vocală specifică cu lovituri de glotă, despre care am menționat în prima parte a lucrării și pe care localnicii le numesc „noduri”. *Caracteristic pentru horea lungă este faptul că ea nu posedă nici un alt fel de înflorituri decât pe acelea cu noduri*. Ele se execută, de regulă, pe vocalele *u*, *i* sau *i*, precedate de un *h*, care mijlocește impulsivitatea loviturii de glotă. Când înfloritura are loc în afara textului de vers, ea se execută pe un refren, ca: *dzi, mări, dzi; duinu, mări; duinu și duinu, duina; dui, dui și iară dui* ș.a. Când înfloritura se desfășoară pe una din silabele versului și când aceasta nu conține una din vocalele *i*, *u* sau *i*, atunci vocala silabei, oricare ar fi ea, se schimbă pe parcursul sunetului într-una din cele trei vocale convenabile executării nodurilor²⁴. Notarea acestor noduri este

Aspectul a fost observat încă de Bartók, în: Béla Bartók, *Volksmusik...*, op. cit., p. XI.

foarte dificilă, deoarece nu există nici un semn în grafica muzicală obișnuită care să poală reda sonoritatea lor reală. „Imitația lor – scria Bartók – este imposibilă pentru străini”²⁵. Folcloristul maghiar le-a notat ca apogiaturi (ex. 8):

sau ca mordente (ex. 9):

Această notație nu atrage însă atenția asupra particularității de execuție a nodurilor maramureșene și oșene. Institutul de Etnografie și Folclor a adoptat pentru transcrierea acestor noduri un alt sistem de notație, diferit de al lui Bartók: se indică printr-o cruciuliță pusă deasupra notei reale lovitura de glotă (ex. 10):



Pentru început ne-am însușit acest sistem de transcriere a horiei lungi. Pe parcursul transcrierilor însă ne-am dat seama că lovitura de glotă aplicată notei respective se produce în momentul atacului, așa încât are loc mai întâi „nodul” și apoi nota respectivă. Audiată cu atenție, lovitura de glotă prezintă o anumită înălțime, cu toate că ea nu sună perfect muzical. Sonoritatea ei este determinată de „o tehnică pronunțat guturală, cu crisparea accentuată a mușchilor din jurul organului emițător”²⁶. Deoarece lovitura de glotă anticipează nota, iar prin intensitatea ei provoacă un sunet mai înalt decât nota reală, al cărei atac îl pregătește, noi am găsit că este logic să notăm înălțimea nodurilor prin apogiaturi sau mordente, iar

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Mariana Kahane, *Trăsături specifice...*, stud. cit., p. 208.

particularitatea execuției s-o marcăm prin cruciulițe deasupra apogiaturilor. Totuși, „nodul” nu se realizează în toată plinătatea lui numai prin apogiatura superioară, marcată de lovitura de glotă. Execuția nodului necesită o pregătire anterioară a organului vocal. Aceasta se produce prin atingerea unei alte note, de-abia auzite, anterioară apogiaturii cu cruciuliță. Executarea a două note mici, prima inferioară, iar a doua superioară notei reale, reprezentată în fapt prin lovitura de glotă către care se orientează atacul, produce, atât fiziologic – pentru, interpretul horiei lungi – cât și auditiv, impresia de nod. (Vezi ex. 4 și 5.).

Executarea nodurilor este o chestiune de virtuozitate. Unii interpreți, mai puțin dotați în acest sens, reușesc să redea doar linia melodică a acestor formule, fără să execute nodurile. Acest fapt se consideră de către colectivitate drept nepricepere, iar interpreții respectivi se simt rușinați de incapacitatea lor, și nu mai cântă. De aici afirmația că „se alege cine horește cu noduri”. Totuși se observă și la bunii interpreți că la începutul piesei, până se acomodează organul vocal, se întâmplă să execute doar linia melodică a formulei, fără noduri. Nodurile se aplică unor formule melodice cu anumite contururi relativ apropiate între ele, și pe care o să le numim în continuare *formule nodale*, pentru a precurta referirea la ele. Acestea nu se aseamănă cu structurile sonore meli matice, nici sub aspectul conturului melodic, nici ca valori ritmice. Ele conțin o pendulare pe notele *sol – fa* sau *la – fa*, mai rar pe *la – sol*, pendulare care se prîjină, de regulă, pe nota *fa*, fiind încheiată adesea de nota *re*, atât în cuprinsul formulelor cât în afara lor.

Deși tehnica execuției nodurilor în Maramureș, respectiv în zonele Sighetului și Vișeuului, este foarte apropiată celei din Oaș, totuși desenul melodic-ritmic al formulelor cu lovituri de glotă diferă: aceste elemente melodic-ritmice de o uimitoare varietate, extrase din doinele culese în satele maramureșene, dezvoltă un ritm sincopat, în timp ce formulele omoloage ale doinei din Oaș au un ritm regulat.

Sincopa simplă, realizată în formula cu lovituri de glotă (ex. 11):

este întâlnită adesea cu valori duble (ex. 12):

și apar sub formă înălțuită. Variația figurii ritmice sincopate duce la schimbarea raporturilor de durată între notele care o încadrează și sincopa însăși. Adesea se repetă pendularea între cele două sau trei trepte, în formă sincopată sau nesincopată, repetările putând amplifica structura nodală (Béla Bartók, *Volksmusik...*, *op. cit.*, p. 15, piesa nr. 23 c, „*Bată-te focu năcaz...*”, F. 2117, inf. Mărie Pop a lui Vasile, 60 a., com. Vișeu de Jos, jud. Maramureș) (ex. 14):

Prin variație se ajunge și la o formulă ritmică având sincopă dublă (ex. 15):

Din analiza doinelor maramureșene pe care le avem la îndemână, reiese că loviturile de glotă erau mai ample și mai variate, chiar în cadrul aceleiași piese, între anii 1913 – 1935 decât în ultima perioadă. În timp ce în 1935 Griguță Zaharia realiza în cursul aceleiași piese un număr de 15 formule nodale diferite, în 1966 Maria Bohotici Grigoriță și-a cristalizat într-atât stilul de cântare a horiei lungi, încât în decursul a trei hori executa o formulă unică. Totuși, aspectul involutiv al tehnicii loviturilor de glotă nu este identic la toți informatorii. În afară de reducerea variantelor la un singur tip cristalizat, se mai produce treptat și destrămarea tipului ritmic sincopat. O altă formă de involuție a tipului vocal respectiv este introducerea unor silabe din textul versului pe ultimul sau ultimii timpi mai înainte consacrați sunetelor ce purtau noduri (ex. 16):

O ultimă formă de involuție este aceea în care se execută numai conturul melodic al acestor formule, eliminând „nodurile” propriu-zise. Această formă, credem, a însoțit în permanență horea lungă, cântăreții mai puțin dotați neputând să execute nodurile.

Loviturile de glotă din horile oșene sunt, de regulă, centrate pe formule pendulatorii pe treptele *fa – sol* în valori de timp egale (ex. 17):

În marea majoritate a exemplarelor de doină maramureeană pe care le-am analizat, formulele nodale nu au forme consacrate pentru locul în care se execută în strofa melodică; oricare dintre acestea pot fi executate fie la începutul, fie în interiorul sau sfârșitul unui rând melodic. Totuși, în linii mari, se poate remarca faptul că acolo unde apar mai multe aspecte variate ale formulei sincopate, pe care am expus-o mai sus, o formulă nodală în formă extinsă se găsește imediat după interjecția anacruizică introductivă; iar dacă în aceeași piesă sunt structuri de același tip prescurtate, atunci acelea apar, de regulă, în interiorul strofei melodice sau în finalul ei. O dată cu procesul de cristalizare a doinei maramureșene se observă și cristalizarea și consacrarea acestui tip melodico-ritmic în variante deosebite după locul pe care îl ocupă în strofa melodică. Aceasta dovedește că, indiferent de gradul de libertate al utilizării lor, în concepția multor interpreți exista o anumită diferențiere. Dăm un exemplu astfel cristalizat. Se observă o formulă nodală folosită de Tupița Ileana exclusiv în precedarea rândului melodic cu text *A* (ex. 18):

caracteristică prin coborârea în finalul ei de la *fa* la sunetul *la*, apoi o formulă consacrată pentru încheierea rândului melodic *A* sau anticiparea lui *B* (ex. 19):

reprezentând o variantă prescurtată a precedentei, dar cu sens descendent până la *re*, și ultima, caracteristică pentru încheierea rândului *B* (ex. 20):

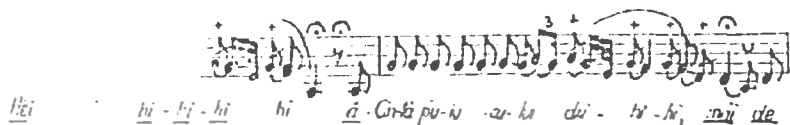
urmată întotdeauna de un *re* prelungit.

Cristalizându-se, doina maramureșeană nu-și consacră formulele la întâmplare, după gustul individual al interpreților, ci, în realitate, interpreții se supun unor imperative dictate de caracteristicile reliefate de-a-lungul întregii ei evoluții.

Tehnica de execuție a nodurilor, ca și structura formulelor nodale conferă doinelor maramureșene și oșene o particularitate pregnantă în plus, neîntâlnită în nicio altă zonă folclorică a țării. Singura zonă în care s-a mai semnalat existența sunetelor „*Schluchztöne*” este Oltenia subcarpatică. Acolo însă – atât prin modalitatea de execuție, cât și prin structura ritmico-melodică – ele produc un efect sonor diferit. În timp ce formulele cu lovituri de glotă specifice horiei lungi pendulează pe sunetele *sol – fa* sau *la – fa*, nodurile realizându-se prin crisparea mușchilor gâtului, „oltenii preferă mutația spontană între registrele de cap și de piept (sau cap – gât – piept), într-o deplină libertate a mușchilor, și stăruie pe sunetele tricordului *la – sol – mi* (cf. ex. 12)”²⁷.

După ce am făcut cunoștință cu natura și particularitățile elementelor muzicale din care se compune doina maramureșeană, vom lega această analiză de studierea formei doinei de care ne ocupăm. Am arătat că, datorită numărului redus de trepte care poartă recitativul, forma muzicală a doinei maramureșene conține, de regulă, rânduri melodice *A* și *B*, forma amplificându-se în genere pe baza unor rânduri *A_v* sau *B_v*. Dăm mai jos un exemplu de formă *A B* dintre cele mai frecvente (fg. 13416 c, AIEF, inf. Maria Sima Văduva, com. Mara, jud. Maramureș, culeg. Adriana Sachelarie, 1947, transcr. E. Cernea) (ex. 21):

²⁷ Mariana Kahane, *Trăsături specifice...*, stud. cit., p. 208. [Autoarea citată, în *Doina vocală din Oltenia*, Editura Academiei Române, București, 2007, observă că „echivalența semantică *hore lungă*, din nordul transilvan, și *cântec lung*, din sudul oltenesc, funcționează paralel cu variantele ciudatei emisiuni vocale, proprie ambelor zone. Această practică vocală, în care unii au văzut o origine instrumentală a speciei, a devenit trăsătură de stil” (p. 14). „Resimțită de mult ca trăsătură stilistică, această tehnică provine din masca sonoră imaginată ca strategie magică de către gândirea arhaică, în relația sa cu cosmosul” (p. 35)].



Observăm că strofa melodică este alcătuită din două rânduri, *A* și *B*; rândul *A* este precedat de o interjecție anacruzică lungă, de care se află legată în continuare o structură introductivă amplă, care se încheie cu sexta coborătoare *fa* – *la*, *fa* fiind scurt, iar *la* având coroană. Același rând *A* este succedat de o altă formulă nodală mai puțin amplă, încheiată pe sunetul *re* prelungit prin coroană și atingând pasager sunetul *la*; în același timp, constatăm că rândul *B* nu este supus acestui tipar.

La prima vedere, s-ar părea că zona introductivă constituie un refren independent, aparte de rândul melodic *A*. Varianta lui Griguță Zaharia, ca și a altor informatori, ne demonstrează că interpreții horiei lungi concep această tehnică vocală ca pe o marcă proprie și caracteristică pentru rândul *A* (fg. 4690, AIEF, inf. Griguță Zaharia, 44 a., com. Bogdan Vodă, jud. Maramureș, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935, tran cr. E. Cernea) (ex. 22):

lu - lu, lu

Rf.

gu - ri - lu, lu

Consacrarea acestei formule inițiale a structurii arhitectonice, din cadrul doinei de care ne ocupăm, se manifestă și prin faptul că ea capătă uneori extindere nu doar pe hemistih, cum vedem la Griguță Zaharia, ci și pe un rând întreg, sau chiar pe două rânduri melodice, ca, spre exemplu, în varianta Mariei Țălman (fg. 4686 b, AIEF, inf. Maria Țălman, 62 a., com. Bogdan Vodă, jud. Maramureș, culeg. Tiberiu Alexandru, 1935, transcr. E. Cernea) (ex. 23):

(d. .)

În evoluția lor paralelă, doinele maramureșene și oșene se manifestă, pe de o parte, prin extinderea unor contururi melodice de la un rând la două rânduri melodice, pe de altă parte, prin repetarea variată a unuia din cele două rânduri, *A* și *B*. Caracteristic este faptul că foarte adesea rândurile melodice sunt legate între ele prin formule nodale, nelăsând nici o cezură în interiorul strofei melodice. Folosind procedeul compozițional al extinderii unui contur melodic pe un rând melodie, apoi pe două rânduri, prin repetarea elementelor proprii, și procedeul repetării variate a unor rânduri melodice, la care se mai adaugă și procedeul îmbinării unor elemente aparținând la două rânduri melodice diferite, forma doinei maramureșene ajunge, de la cele două rânduri melodice inițiale, la forme de patru sau chiar șase rânduri melodice. Asemenea cazuri sunt însă foarte rare și de cele mai multe ori însoțite și de alte elemente caracteristice involuției doinei din Transilvania de nord, ca, spre exemplu, melodizarea recitativului, sărăcirea sau dispariția formulelor cu lovituri de glotă etc.

Urmărind involuția doinei maramureșene până aproape de pierderea caracteristicilor ei esențiale, avem obligația de a privi și în sens contrar, dezvăluind și formele anterioare în timp, până acolo unde documentele sonore ne permit. În acest scop ne folosim în special de exemplare culese de Béla Bartók, în care se relevă două particularități, cunoscute nouă din analizele de până acum, dar întrucâtva mai accentuate în variantele din 1913, și anume:

1. la unii informatori formulele nodale sunt mai ample decât cele găsite în culegerile noastre; 2. frapează amploarea acestor formule în interiorul versului. (A se compara între ele rîndurile melodice ale doinei de la nr. 23 din lucrarea citată a lui Béla Bartók.) Structura ritmică a formulelor nodale este tot cea sincopată pe care o cunoaştem noi, doar că are repetări şi elemente de amplificare. Aceeaşi informatoare, în aceeaşi variantă, foloseşte formule ample şi în afara textului de vers, dar şi pe silabele versurilor. De aici însă nu putem trage concluzia globală că amploarea formulelor este direct proporţională cu vechimea repertoriului şi nici că în vechime ele s-ar fi desfăşurat în cuprinsul silabelor de vers. Aceasta deoarece Béla Bartók a publicat prea puţine exemple edificatoare pentru a putea deduce caracterul predominant al epocii din aceste puncte de vedere. Totuşi, faptul că între numeroasele exemplare culese din 1935 până în prezent în vechiul Maramureş nu am găsit tipuri melodice atît de ample, precum şi faptul că structuri foarte ample am găsit doar în Oaş (unde mai multe elemente ne determină să deducem că această zonă este păstrătoarea unui strat folcloric mai vechi), ne permit să presupunem că amploarea formulelor este în măsură să ne indice vechimea considerabilă a exemplarelor. Credem, de asemenea, că plasarea formulelor nodale în interiorul versului sau în afara lui a generat coexistenţa a două aspecte variate, dintre care totuşi cel mai greu, acela care întrerupe verbul în desfăşurarea lui, a cedat, cu vremea, în favoarea celui care încadrează versul. Departate de noi gândul că toţi interpreţii horiei lungi la începutul secolului nostru foloseau formule nodale de cea mai mare amploare, jonglând cu uşurinţă cu oricare dintre silabele versurilor. Interpretarea nodurilor a fost şi a rămas o chestiune de virtuozitate, atinsă doar de cântăreţii foarte înzeestraţi. Dar dacă virtuozii horiei lungi, de la mijlocul secolului al XX-lea realizau patru, maximum cinci noduri într-o formulă, virtuozii primului deceniu ajungeau până la nouă noduri, poate şi mai multe, deoarece genul se afla atunci încă în perioada sa înfloritoare.

Forma oşeană a doinei cu noduri, aşa cum a fost culeasă în cadrul Institutului de Etnografie şi Folclor, este mai redusă din punctul de vedere al numărului de rînduri melodice cuprinse într-o strofă melodică, dar cu formule nodale mai lungi. În evoluţia ei, doina oşeană porneşte de la forma unui singur rînd melodic, ce se repetă în chip variat (vezi ex. 5). Ceea ce ne face să interpretăm această formă drept rînd melodic cu refren este faptul că în dezvoltarea lui ulterioară refrenul nu este înlocuit cu text de vers, aşa cum se întâmplă de obicei cu rîndurile de refren în doina maramureşeană²⁸, ci este redus şi întrerupt de un alt rînd melodic cu text, ca în exemplul următor al unui cântec de leagăn, executat pe melodia horiei cu noduri de Maria Sas (mg. 813 f, AIEF, inf. Maria Sas, 53 a., com. Negreşti, jud. Satu Mare, culeg. Ghizela Sulişanu, 1956, transcr. E. Cernea) (ex. 24):

²⁸ Béla Bartók, *Volksmusik...*, op. cit., p. 15, piesa nr. 23 a, „*Hei tu mândruluţule...*”, F. 2183 a, inf. Pălagă Botiş, 18-20 a. [„nu ştie câţi ani are” (n.a.)], com. Năneşti, jud. Maramureş.

Cele două rânduri melodice sunt legate printr-o formulă nodală într-o singură frază amplă. Un alt aspect, în care se manifestă forma *A B* la aceeași informatoare, este acela al despărțirii rândurilor prin cezură, ambele având cadențe finale pe *re* (mg. 813 h, AIEF, Inf. Maria Sas, 53 a., com. Negrești, jud. Satu Mare, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1956, transcr. E. Cernea) (ex. 25):

O altă formă de manifestare a horiei lungi, de un real nivel estetic, este cea instrumentală. Și în Maramureș, ca și în Bucovina, forma instrumentală a doinei reprezintă instrumentalizarea, particularizată, a melodiei vocale specifice. Punând alături două versiuni, cu două moduri de emisie diferite, considerăm că afirmația lui Béla Bartók asupra originii instrumentale a doinei maramureșene este neîntemeiată. Dacă horea lungă ar fi constituit o imitație a instrumentului, interpretarea s-ar fi putut mulțumi pe deplin cu melismele obișnuite, auzite în timpul execuției la fluier sau la vioară. Noi nu am găsit în Maramureș niciun instrument muzical care să reproducă nodurile horiei lungi. Cum ar fi putut atunci să reprezinte un model de imitat vocal în acest sens?

În execuția acestei piese instrumentul preia elementele caracteristice cele mai pregnante: coborârea cadențială la sexta inferioară, conturul melodic al formulelor nodale și încheierea cu un recitativ pe nota finală. Dăm spre exemplificare un fragment care urmează conturul unei strofe melodice vocale, în execuția vioristului Ion Bidenciu (fg. 11644 b, AIEF, inf. Ion Bidenciu, com. Săcel, jud. Maramureș, culeg. Emilia Comișel, 1950, transcr. E. Cernea) (ex. 26):



Interpretarea horiei lungi cu vocea însoțită de ceteră la nunți este un fapt frecvent. Într-o asemenea execuție se poate urmări mult mai bine modul în care instrumentul urmează conturul vocal, după ce, inițial, el face o scurtă introducere (mg. 815 l, AIEF, inf. Maria Sas, 53 a., Ionaș Vasile, 33 a., com. Negrești, jud. Satu Mare, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1956, transcr. E. Cernea) (ex. 27):

Din analiza doinei din nordul Transilvaniei reiese, pe de o parte, apartenența ei organică, în ce privește trăsăturile generale, la genul muzical, prin excelență românesc, al acestei specii lirice, iar pe de altă parte, dezvoltarea unor particularități unilaterale, independente de influențe sau legături învecinate.

Între trăsăturile comune cu ale doinelor din regiunile cunoscute de noi până în prezent sunt: a) materialul muzical este alcătuit din recitativ și formule de înflorire; b) desfășurarea părții esențiale a melodiei în registrul unei cvinte, *la – re*, în care pendularea recitativului în prima parte a doinei are loc pe *sol – la*, iar desfășurarea lui în partea finală are loc pe *re*; c) unele rânduri melodice, cu deosebire cel final, poartă uneori căderi sau lunecări de la finala *re* până la nota *la*; d) structura modală, cu toate că vădește o fază prepentatonică – ca și structurile doinelor din alte zone – evoluează către modul doric cu treapta a patra oscilantă; e) a parcurs în evoluția sa o fază de improvizație, ajungând în zilele noastre la o cristalizare strofică.

Trăsăturile care o diferențiază sunt: a) tehnica vocală a loviturilor de glotă, cultivate sub denumirea de „noduri”, inexistentă în alte regiuni ale țării; b) conturul melodic al formulelor de înflorire adaptate „nodurilor” în mod diferit de al formulelor melismatice cunoscute; c) structura prepentatonică proprie; d) insistența tipului recto-tono în recitativ; e) glissando-ul lent de urcare pe interjecția anacruzică lungă; f) căderea pe sexta inferioară (*fa – la*), caracteristică părții introductive.

În studiul nostru ne-am limitat la expunerea trăsăturilor caracteristice ale doinei maramureșene și oșene, comparându-le doar, într-o oarecare măsură, cu cele similare din Bucovina și Oltenia subcarpatică. Nu am extins comparația doinelor nord-ardelene cu cele din alte zone ale țării, cărora încă nu li s-au consacrat studii speciale.

Béla Bartók, în cercetările sale, a găsit melodii pe care le-a considerat înrudite sau asemănătoare cu horea lungă – a cărei origine, ipotetic, o socotește perso-arabă – în Ucraina (în dumele eroice), în Turcia, Irak, Persia și în Djelfa (sat din Algeria). După părerea sa, lanțul s-ar rupe, prin lipsa unor asemenea melodii în Bulgaria, Serbia și Croația²⁹. Tiberiu Alexandru completează aceste date prin constatările sale asupra existenței unor cântări asemănătoare la macedo-români, albanezi, bulgari, greci, macedoneni, în Cambodgia, India, Tibet și în unele regiuni din nordul Chinei³⁰.

Desigur, asemănările constatate de Béla Bartók și Tiberiu Alexandru între doina maramureșeană și cântările unor popoare orientale și balcanice nu implică ideea inexistenței

²⁹ Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, Volume Two, *Vocal melodies*, Ed. by Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967, p. 25.

³⁰ Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Editura Muzicală, București, 1958, p. 74 – 75.

unor trăsături specifice naționale în structura acestor melodii. Mănuind elemente muzicale cunoscute pe teritorii vaste, fiecare popor le îmbină într-un fel al său specific, dând ca rezultat un produs artistic cu caracteristici proprii, care se diferențiază mai mult sau mai puțin de cele ale altor popoare. Considerăm că aceasta este o problemă extrem de interesantă, care implică o documentare vastă, pentru moment încă greu accesibilă și care necesită un studiu special. Credem însă a nu fi de prisos ca în rândurile de față să ne expunem părerea asupra asemănării horiei lungi cu duma ucraineană, ale cărei exemplare ne-au stat la îndemână. Cercetând lucrarea lui Filaret Kolessa³¹, la care se referă Bartók, am constatat că piesele din această categorie aparțin, atât ca tematică, cât și ca recitativ, genului epic. Dacă ne-am gândi la compararea lor cu folclorul românesc, atunci în niciun caz nu ar trebui să le comparăm cu doina maramureșeană, care se află mai departe de duma ucraineană decât oricare altă doină românească; o comparație cu un grad mai mare de obiectivitate ar trebui făcută cu balada. Elementul comun al acestor genuri poate fi identificat în structura modală dorică cu treapta a IV-a ridicată; de asemenea, linia recitativului melodic urmărește intonația vorbirii și structura ritmică a versului. Reținem, însă, că atât ritmul cât și intonația vorbirii care stau la baza dumei ucrainene sunt slave, unde elementul de bază este constituit de ritmul recitativului ternar, tipic pentru genul epic slav³². În exemplarele care se îndepărtează de la specificul ternar al recitativului epic slav găsim mai multe elemente melodico-ritmice care apropie duma ucraineană de balada românească, și a căror comparație și-ar găsi locul într-un studiu dedicat acestui gen³³. Specii de mare valoare artistică și documentară, mărturii ale unora dintre cele mai vechi focare de cultură românească, doina maramureșeană și cea oșeană reprezintă prețioase elemente străvechi ale folclorului românesc. Cercetarea lor a primit prin studiul de față o modestă contribuție la clarificarea unor probleme care le privesc; aprofundarea acestora nu va depăși niciodată dimensiunea atenției meritate.

³¹ *Materiali do ukrainskoi etnologhii*, vol. XIII-XIV, *Melodii ukrainskih narodnih dum*, Lvov, 1910.

³² Spre exemplu, Filaret Kolessa, *op. cit.*, vol. XIV, nr. 1.

³³ Filaret Kolessa, *op. cit.*, vol. XIII, p. 83, „*Duma pro sestru i brata*”. Din păcate, în volum nu se află întregul text al dumei și de aceea nu ne putem da seama dacă tema are vreo contingentă cu balada românească „Fratele și sora”.

Vasile Bizeu 75 a. Cuhea Maramureș
Foto AIEF

Maria Buftea 27 a. Cuhea Maramureș
Foto AIEF

Maria Morar 31 a. Negrești
Satu Mare
Foto AIEF

Mărie Stan 52 a. Certeze Satu Mare
Foto AIEF

Maria Grigoriță 58 a. Mara Maramureș
Foto AIEF

Maricuța Căldăraru 66 a.
Cuhea Maramureș
Foto AIEF

Maria Țalman 62 a.
Cuhea Maramureș
Foto AIEF

Aspecte ale structurii, particularităților și evoluției doinei bucovinene*

Într-o serie de lucrări anterioare, problema doinei a fost abordată atât pe plan general, cât și pe plan zonal. În studiul de față nu vom relua problemele de ordin general, care au fost elucidate în studiile anterioare, și nici pe acelea pe care credem că nu le putem elucida pe baza materialului bucovinean, ci ne propunem, prin clarificarea unor particularități ale doinei bucovinene, să aducem o contribuție la cunoașterea doinei românești. Trăsăturile definitorii ale doinei au fost expuse în lucrările lui Béla Bartók¹, Constantin Brăiloiu² și Emilia Comișel³.

Considerăm că definirea doinei ca,, gen muzical cu caracteristici stilistice și de formă proprii, cu melopee pe care executantul creator o improvizează, într-o nesfârșită variație pe baza unor formule și procedee tradiționale”⁴ nu este contrazisă de doina bucovineană în vechia sa formă improvizatorică, așa încât o adoptăm. Probleme de geneză a genurilor și stilurilor improvizatorice au tratat în studiile lor Béla Bartók⁵, Constantin Brăiloiu⁶ și Gheorghe Ciobanu⁷. Recitativul doinei, ca și al baladei, a fost analizat în studiile Emiliei

* [Studiu tipărit în: *Studii de muzicologie*, vol. XV, Editura Muzicală, București, 1980, p. 297–341. Câteva din ideile cuprinse în studiul de față – elaborat inițial în 1966 – au fost expuse într-o comunicare prezentată de autoare la sesiunea științifică a Institutului de Etnografie și Folclor din iulie 1969 și publicate în *Revista de etnografie și folclor*, nr. 2, 1970, p. 133–142, sub titlul *Despre evoluția doinei bucovinene*].

¹ Introducere la *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, München, 1923. [Autoarea se raportează, inclusiv în transcrierile făcute, doar la această primă ediție a lui Bartók, necunoscând (sau neavând acces la) ediția definitivă: Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, Martinus Nijhoff Ed., The Hague, 1975, cu referire mai ales la vol. V, *Maramureș County*].

² *La musique populaire roumaine*, în: *La revue musicale*, nr. special: *La musique dans les pays latins*, 1940.
Preliminarii la studiul științific al doinei, în: *Revista de folclor*, nr. 4, 1959; *Folclor muzical*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967, p. 269–288. [Bibliografia Emiliei Comișel trebuie completată cu: *Genurile muzicii populare românești*. *Doina*, în: *Studii de muzicologie*, vol. V, Editura Muzicală, București, 1969, p. 79–122 și cu reeditarea studiului *Preliminarii...*, în: Emilia Comișel, *Studii de etnomuzicologie*, Editura Muzicală, București, 1986, p. 251–253].

⁴ *Preliminarii...*, stud. cit., p. 148.

Volksmusik..., op. cit.

La musique..., stud. cit., p. 7–8.

Lăutarii din Clejani, Editura Muzicală, București, 1969, p. 23–30.

Comișel⁸. Caracteristicile zonale ale doinelor din Maramureș, Clejani, Năsăud, Bucovina, Muscel și Oltenia subcarpatică au fost expuse în studiile lui Béla Bartók⁹, Gheoghe Ciobanu¹⁰, Constantin Zamfir¹¹, Paula Carp¹², Mariana Kahane¹³ și Eugenia Cernea¹⁴, iar problema legăturii dintre doină și alte genuri, în studiul Marianeii Kahane¹⁵. Considerații generale asupra doinei bucovinene au fost expuse în introducerea antologiei de folclor moldovenesc¹⁶, publicată în anul 1963. Contestarea originii bucovinene a doinei din Bucovina constituie contribuția Larisei Agapie în articolul său *Doina bucovineană, contribuții la cunoașterea cântecului popular*¹⁷. [Acestor contribuții li se pot adăuga și lucrarea: „Bătrâneasca”. *Doine, bocete, cântece și jocuri din Ținutul Rădăușilor (cercetare monografică)*, autori: Florin Bucescu, Silvia Ciubotaru, Viorel Birleanu, tipărită în: *Caietele Arhivei de Folclor*, I, Universitatea „Al. I. Cuza”, Institutul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor, Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei, Iași, 1979 (n.ed.).]

Cercetarea noastră se bazează pe un număr de aproape 300 de doine, dintre care 132 sunt transcrieri proprii ale înregistrărilor pe fonograf, disc și bandă de magnetofon, efectuate în jud. Suceava, localitățile Fundu Moldovei, Botuș, Sadova, Pojorâta, Breaza, Dorna Candrenilor, Coșna, Vicovu de Sus, Vicovu de Jos, Bilca, Horodnic de Sus, Botoșana, Cajvana, Mălini, Preușești, Rotopânești, Ciumulești; jud. Botoșani, localitățile Suha și Tudora ; jud. Neamț, localitățile Hangu, Audia, Sabasa, Călugăreni, Buhalnița, Izvorul Alb, Bistricioara, Galu, Izvorul Muntelui, Bicaz Chei; jud. Bacău, localitățile Agăș și Lăboara; jud. Vaslui, localitățile

Preliminarii..., stud. cit., și *Recitativul epic al baladei populare*, în : *Muzica*, VI, 1959.

Volksmusik..., op. cit.

¹⁰ *Lăutarii...*, op. cit.

¹¹ *Monografia Năsăudului*, cap. 11, *Doina*, mss.; *Contribuții la cunoașterea istoriei muzicii poporului român. Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud*, în: *Revista de etnografie și folclor*, nr. 4, tom. X, 1965, p. 363–373; *Despre obârșia și filiația unor melodii de doină.*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VIII, Editura Muzicală, București, 1972, p. 263–295.

¹² Paula Carp și Alexandru Amzulescu. *Cântece și jocuri din Muscel*, Editura Muzicală, București, 1964, p. 30–35.

Doina din Oltenia subcarpatică, în: *Revista de etnografie și folclor*, nr. 1–2, 1963, p. 99–116; *Baza preparentonică a melodiei din Oltenia subcarpatică*, în: *Revista de etnografie și folclor*, nr. 4–5, 1964 și *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, în: *Revista de etnografie și folclor*, nr. 3, 1967, p. 203–213. [Sinteza studiilor Marianeii Kahane se regăsește în lucrarea autoarei: *Doina vocală din Oltenia*, Editura Academiei Române, București, 2007].

¹⁴ *Doina din nordul Transilvaniei – Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice*, în: *Studii de muzicologie*, vol. VI, 1970, p. 181–204; *Despre evoluția doinei bucovinene*, în: *Revista de etnografie și folclor*, nr. 2, 1970, p. 133–142.

¹⁵ *De la cântecul de leagăn la doină*, în: *Revista de etnografie și folclor*, nr. 5, 1965, p. 447–489.

¹⁶ Vasile D. Nicolescu și Constantin Prichici, *Cântece și jocuri din Moldova*, Editura Muzicală, București, 1963, p. 11.

¹⁷ *Revista de etnografie și folclor*, nr. 3, 1971, p. 215–223.

Ferești și Broșteni; jud. Iași, localitățile Valea Seacă, Iorcani și Prisăcani – în ce privește Bucovina și Moldova. Alte transcrieri aparțin folcloriștilor Constantin Prichici, Vasile D. Nicolescu, Gottfried Habenicht și Maria Siminel-Fusteri. Pentru jud. Năsăud am cercetat culegerile din comunele Leșu și Șanț, existente în arhiva Institutului de Etnografie și Folclor. Materialul folosit pentru analizele comparative este și el numeros și cuprinde zonele învecinate. Pentru studiul doinei bucovinene propriu-zise ne vom referi la exemplarele culese din cele 36 de comune și sate citate.

Din lucrarea de față se vor desprinde, pe de o parte, acele trăsături ale doinei bucovinene care sunt comune cu ale doinelor din alte regiuni și a căror lămurire va contribui la stabilirea trăsăturilor ce stau la baza unității structurale a doinei românești, iar pe de altă parte, particularitățile specifice locale, care o fac să se deosebească de doinele celorlalte zone.

Poziția noastră în legătură cu unele opinii asupra doinei bucovinene, expuse în publicațiile anterioare, o vom defini la locul cuvenit.

Tematica de preferință a doinei bucovinene este *jalea*, excepție făcând repertoriul comunei Bilca, despre care vom vorbi mai jos. Textul Mariei urupat¹⁸ este tipic pentru tematica doinei bucovinene, dar nici acestuia și nici altuia dintre textele doinelor din această regiune nu li se poate atribui o importanță primordială în viața doinei bucovinene. Din peste 100 variante vocale, textul interpretat de Maria Surupat a mai fost cules doar de la încă două informatoare: Margareta Zlăvoacă¹⁹ și Trandafira lui Trifan Creangă²⁰. Dar dacă răsfoim doinele bucovinene, nu putem să nu observăm abundența textelor pe aceeași temă, sugerată de titluri ca acestea: *Cine n-are noroc, n-are*²¹, *Omul bun petrece rele*²², *Nu știu unde-i al meu bine*²³ și altele. Sfera tematică preferențială a doinei bucovinene nu este indicată atât de denumirea foarte frecventă sub care este recunoscută ea în popor, „de jale” sau „de jele”, cât și de afirmațiile informatorilor. „Aista iera... un cântec di jali, iera jalia bătrânilor”, spune Margareta Zlăvoacă²⁴; Iuliana Voloșeniuc²⁵ explică: „il cânt cîn' mni-i jăli, cîn' 's nicăjită”, iar Niculai C. I. Buga precizează că pe melodia asta se cântă „fel de fel de vorbe, da d'e jele”²⁶.

¹⁸ Mg. 651 d, AIEF, inf. Maria Surupat, 51 a., com. Sadova, jud. Suceava, culeg. Vasile D. Nicolescu, 1956.

¹⁹ Mg. 1457 I h, AIEF, inf. Margareta Zlăvoacă, 53 a., com. Pojorâta, jud. Suceava, culeg. Vasile D. Nicolescu, 1958.

²⁰ Fg. 4222, AIEF, inf. Trandafira lui Trifan Creangă, com. Boroșana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.

²¹ Mg. 1461 I e, AIEF, inf. Saveta Raia Bălan, 63 a., com. Fundu Moldovei, Suceava, culeg. Eugenia Cernea, Florin Georgescu.

²² Fg. 3591 b, inf. Saveta Birsan, 42 a., com. Fundu Moldovei, culeg. Constantin Brăiloiu, 1931.

²³ Mss. 5, AIEF, Alexandru Voevidca, caietul XXXVII, nr. 1829.

²⁴ Fișa mg. 1457 I h, AIEF.

²⁵ Fișa mg. 1173 d, AIEF, 20 a., com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, culeg. Vasile D. Nicolescu, 1957.

²⁶ Fișa fg. 3156 b, AIEF, com. Mălini, jud. Bacău, culeg. Constantin Brăiloiu, 1931.

Jalea este adesea exprimată în imagini poetice, fără a se preciza motivul concret. Între acestea sunt și cele care se referă în mod simbolic la lipsa de noroc:

Mândră floare-i nărocu, / Da' nu crieștie-n tât locu / Și nu-l arie tât omu'.

Alteori, pricina supărării se află în viața grea petrecută în familia străină, fără milă, a soțului²⁷:

Cucule, pasăre blândă, / Du-te la munte și cântă; / Pe cine-i avea mânia / Cântă-i cum mi-ai cântat mie, / Blastămă-l, străin să fie, / că nu-i treb'e mai mare furie / Ca străinătatea-n lume; / și nu-i treb'e mai mare foc / Numai să n-aibă noroc; / Nu-i treb'e mai mare pară / Ca străin înt-a lui țară.

Amărăciunea apare datorită vieții alături de soțul după care a fost dată împotriva dorinței ei²⁸:

Frunză verde de mătreață²⁹, / Iată noaptea însărează, / Urātu' mă-negurează; / (...) / Mă pun sara să mânânc, / La urât mă uit și plâng; / Pe marginea blidului / Văd umbra urâtului.

Jalea mamei se datorează adesea lipsei de noroc a copiilor ei³⁰:

Foiliță dă năgară, / Stau dușmanii și să mniară / C-am avut o scârbă mari. / Stați dușmani și nu rădieți, / Că și voi copii aveți, / Și copii-or criești mari / Și-or fi curvi și talhari, / Și-or împlia pin cremanari. / Și i-or mânca zidurili, / Ca pi mini scârbili.

Tristețea nemărginită survine la despărțirea de cel drag³¹:

Frunză verde de cicoare, / Azi e zi de sărbătoare, / E zi tristă, fără soare; / O plecat din sat o floare / (...) /

Și-așa-mi vine ca să zbor / Pi diasupra codrului, / Să tai calia trinului / Și să cânt cu-atâta ziers, / Să ti pot opri din mârș, / Și să-ți cânt cu-atâta foc, / Să ti pot opri pe loc.

Doar un număr infim de texte nu poartă pecetea tristeții.

Tot datorită acestei sfere tematice și a concordanței ei cu fondul muzical al doinei bucovinene, melodia ei a putut fi preluată și integrată de către huțulii dintr-o serie de sate din Bucovina în obiceiurile lor de înmormântare, ca bocet, sub denumirea de „doină la mort”, „de jele la mort”, sau, mai simplu, „de jele”. În acest sens ni se pare interesantă observația lui Constantin Zamfir: „ciobanul cântă din fluier la ceremonia înmormântării însoțind bocitoarele... dar cu acest prilej mai execută și partea de jale din

²⁷ Fg. 3622 a, AIEF, inf. Paraschiva lui Vasile Cosma, com. Sadova, jud. Suceava, 1935.

²⁸ Fg. 4223 b, AIEF, inf. Paraschiva lui Ilie Iacoban, com. Botoșana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.

²⁹ O varietate de licheni.

³⁰ Mg. 1173 c, AIEF, inf. Irina Finiș, com. Botoșana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.

³¹ Mg. 4210 a, AIEF, inf. Scurtu Reveica, 58 a., com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, culeg. Vasile D. Nicolescu, 1957.

povestea ciobanului, care și-a pierdut oile”³². Se știe că în Bucovina cel mai adesea partea de jale a acestei piese este bazată pe tipul bucovinean al doinei. În comuna Breaza (jud. Suceava), unde am cules bocetele huțule, se cântă frecvent această melodie la înmormântări, însoțită de fluier. Dar acesta nu este unicul mod de transmitere a melodiei de doină bocetului huțul și poate nici cel mai important. Informatoarea huțulă Ileana Kișuk, de 77 ani, ne-a cântat, pe lângă bocetul huțul, și doina bucovineană propriu-zisă cu text românesc³³, spunându-ne că a învățat-o din copilărie „de pe munte cu vitele”³⁴. Deși informatoarea spunea că „numai după ce ți-a murit cineva cânti «de jale» pentru tine”³⁵, totuși Maria Ungureanu³⁶ ne-a informat că bătrâna Ileana Kișuk a cîntat doina aceasta cu textul „Cântă puilul cucului” la moartea mamei secretarului Sfatului Popular al comunei, familia decedatei fiind tot huțulă. Observăm, așadar, că melodia, deși a fost învățată ca doină, este cântată ca bocet huțul, confirmând, o dată în plus, caracterul „de jale”, sub care este cunoscută doina bucovineană și de către o populație conlocuitoare de altă limbă. Totuși, deși comuna româno-huțulă, Breaza, se află în imediata apropiere a satului Botuș (aparținând comunei Fundu Moldovei, jud. Suceava), unde bocetul are o melodie consacrată, diferită de a doinei, nu este exclus ca melodia bocetului huțul să fi fost preluată din tradiția satelor bucovinene de tipul Bîlcăi, unde, după cum vom vedea mai jos, bocetul se cântă, de regulă, pe melodia doinei bucovinene.

*

Referindu-ne la doina bucovineană, ne raportăm la un singur tip melodic de doină, cu mai multe subtipuri și cu un număr indefinit de variante ale acestora, reprezentând diverse stadii de evoluție și direcții de ramificație. Toate acestea ne relevă atât existența acestui tip de doină în Bucovina din timpuri străvechi cât și evoluția ei de la forme arhaice la structuri arhitectonice ample improvizatorice, părăsite apoi în favoarea unor forme cristalizate, ajunse până la noi. Același tip melodic, care se distinge atât din doina vocală cât și din cea instrumentală, este tipul doinei devenite cunoscută în interpretarea Mariei Surupat³⁷.

³² Constantin Zamfir, *Monografia folclorică a Nășăudului*, mss., cap. 11, *Doina*, p. 43.

³³ Deși informatoarea știa foarte puțin românește.

³⁴ Fișa mg. 2909 I f, AIEF; este vorba de muntele Tâmpa, din com. Breaza, jud. Suceava, culeg. Eugenia Cernea, 1965.

³⁵ Fișa mg. 2909 II o, AIEF, culeg. Eugenia Cernea, 1965.

³⁶ Fișa mg. 2908 II o, AIEF, 38 ani, com. Breaza, jud. Suceava, culeg. Eugenia Cernea, 1965.

³⁷ Vezi nota 18.

În analiza structurală și compozițională a doinei bucovinene vom încerca să lămurim atât aspectele ei caracteristice, cât și căile sale evolutive și involutive pe care le putem deduce din materialul nostru.

Primele documente muzicale referitoare la doina bucovineană datează din anul 1907, când au fost notate după auz câteva exemplare de către Alexandru Voevidca. Variante au fost publicate anterior într-un aranjament pentru pian de către Carol Miculi³⁸, fără a putea fi folosite ca document științific referitor la doina bucovineană, întrucât nu este indicată localitatea de unde au fost culese. De aceea ele pot atesta doar existența acestei melodii pe teritoriul țării, în anii în care Carol Miculi își alcătuija caietele sale cu arii naționale românești.

Perioada de peste șase decenii în care s-au adunat documente concrete asupra doinei bucovinene^{**}, reprezintă, evident, doar un scurt fragment din viața acesteia, fragment în care – cu excepția comunei Bilca – frecvența ei descrește treptat în viața satului bucovinean. Limitele temporale, după cum am mai arătat, se întind din deceniul al cincilea al secolului al XIX-lea până în contemporaneitate, iar cele teritoriale cuprind întreaga Bucovină, nordul Moldovei și Năsăudului.

Este cunoscut faptul că asupra evoluției unui fenomen folcloric putem trage concluzii atât din compararea exemplarelor culese la intervale apreciabile de timp, cât și din compararea unor exemplare a căror existență se desfășoară paralel, dar care se află la stadii de dezvoltare diferite.

Pentru a avea o perspectivă atât spațială cât și temporală, vom încerca să ne situăm pe un punct mai proeminent, pe o „culme”, pentru a da un contur vizual imaginii. Această „culme” o vom alege, pe de o parte, pe criteriul realizării artistice, al realizării estetice, compoziționale, iar pe de altă parte, pe criteriul momentului de cristalizare. Criteriul estetic compozițional nu este un criteriu subiectiv; varianta sau variantele cele mai realizate din acest punct de vedere sunt acelea în care se concentrează majoritatea mijloacelor artistice elaborate de generațiile de creatori populari în cadrul genului respectiv. Evident, forma clasică a doinei este improvizatorică, dar începând analiza de la forma ei cristalizată amplă, cercetarea retrospectivă devine mai practică; regăsirea materialului muzical al doinei în formele ei labile improvizatorice, urmărirea înfiripării ei de la formele monomotivice până la cele mai ample se poate face cu mai multă precizie, deoarece momentul cristalizării reprezintă un punct terminus, către care confluează toată diversitatea existentă anterior. Exemplarul cristalizat, pentru doină – gen prin excelență improvizatoric – reprezintă bilanțul întregii ei vieți, împietrită într-o ultimă imagine. Luându-le pe acestea ca punct de plecare, putem

³⁸ 48 *Airs nationaux roumains en quatre suites*, Lemberg, Ed. Gubrynowicz et Schmidt, (f.a.), caietul I, p. 2–3 și 4–7.

^{**} [Autoarea se referă la perioada cuprinsă între prima culegere, citată, și momentul redactării acestui studiu].

să deducem de unde și pe ce căi au venit acele mijloace artistice de exprimare, încotro și pe ce căi se destramă ele. Alegând pe aceste criterii, ne-am oprit la una din variantele doinei *Mândră floare-i norocu* (ex. 1, mg. 651 d, AIEF, com. Sadova, jud. Suceava, inf. Maria Surupat, 51 a., culeg. Vasile D. Nicolescu, 1956, transcr. V. D. Nicolescu, E. Cernea):

i, Foa-le ver - ca — bo - bu,

fa - șe-n lăt lo - cu —

și — nu-l a - r'e lăt o - mu

și nu-l a - r'e lăt o -

Ambitusul melodiei este cuprins între $la = 220$ Hz – $la' = 440$ Hz (ex. 2):

partea esențială se desfășoară în limita cvintei *re-la*, urcând arareori, în locurile de expansiune a melodiei, până la *si*, iar cvarta inferioară *la-re* apare numai în rândul final. Deși la prima vedere, judecând după scară, am putea crede că avem de-a face cu un minor natural, cu oscilații spre

minor armonic, structura modală este mai complicată, decurgând din țesătura melodică, din acumularea în timp a pilonilor de sprijin. Ea este următoarea (ex. 3):

Melodia de bază se desfășoară pe cvinta *re-la*, iar atingându-l pe *si* și sprijinindu-se pe *re* în special, structura modală care se conturează este aceea care duce către modul doric. Cvarta inferioară are un rol secundar. Pe ea, de obicei, cad finalurile unor doine, prin salt, ca spre exemplu (ex. 4, fg. 3541 a, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Parasca azacu, 23 ani, culeg. Constantin Brăiloiu, 1928, transcr. E. Cernea):

ca sa lîn - gâ mi - ne

În alte cazuri, spre ea coboară în mod treptat, ca în exemplul de mai jos (ex. 5, mg. 653 a, AIEF, com. Sadova, jud. Suceava, inf. Maria Surupat, 51 a., culeg. Tiberiu Alexandru, Constantin Prichici, Maria Fusteri, George Vancu, Vasile D. Nicolescu, transcr. E. Cernea):

Și nu-l a - r'e i-ă! o - mu, o'.

Ne-am îndepărtat aici de exemplarul pe care l-am analizat numai pentru a putea explica rolul secundar pe care îl joacă cvarta inferioară *la-re* în structura modală, și care nu poate fi dedus decât dacă avem în vedere totalitatea variantelor și evoluția lor în timp. Tot în acest sens, trebuie să subliniem că nu toate variantele conțin această coborâre la cvartă; majoritatea se opresc pe finala *re*, care – pentru aceasta și pentru alte motive, pe care le vom expune mai departe – considerăm, în general, că ține locul treptei întâi a

modului. Încheierea printr-un salt la cvarta inferioară, sau prin coborâre treptată la aceeași cvartă, reprezintă o variație mai recentă a aceluși rând melodic care, în variantele mai vechi, se găsește recitat în întregime sau în ultimele lui 6 sau 4 silabe. Coborârea spre cvartă, recitată sau melodizată, la un anumit stadiu de evoluție a melodiei, reprezintă un procedeu artistic de expresie. Recitarea are întotdeauna un caracter depresiv, intonația vorbirii fiind de cendentă către finele versului și exprimând, de cele mai multe ori, sentimentul unei tristeți, pătrunzătoare prin nuanța sa de profund regret, de neputință în fața unei realități dureroase, pe care o poartă. În exemplarele improvizatorice se poate remarca apariția acestui vers recitat după grupuri inegale ca număr de versuri, plasat acolo unde conținutul acestuia concentrează emoția maximă, unde se află încheierea gândirii poetice (ex. 6, mg. 4030 I a, AIEF, com. Bilca, jud. Suceava, inf. Ilie Mihăilă, 84 a., culeg. Ghizela Sulițeanu, Cornelia Călin, 1971, transcr. E. Cernea):

Cercetarea efectuată de Ghizela Sulițeanu în com. Bilca, jud. Suceava – comună care mai păstrează încă un folclor de o incontestabilă vechime – demonstrează, atât prin materialul muzical înregistrat, cât și prin informațiile obținute de la interpreți, faptul că, în zilele noastre, generația matură părăsește acest rând recitat, pe care l-au apucat de la bătrâni, în a căror cântare este auzit frecvent și astăzi. „Așa cântau bătrânii. Pi glasu' așe făcut cu coborâre... Am cântat și eu așa cîn' eram mai mică, da' s-o lăsat di mult” – declară Ana Irimescu, de 48 ani, din Bilca³⁹.

Procesul de renunțare la versul recitat se produce în mod diferit în diversele comune; în timp ce în Bilca el dispare din materialul muzical al doinei, în Fundu Moldovei, Sadova, Pojorâta și alte comune, versul recitat se transformă mai întâi parțial, apoi total, într-un rând de recitativ melodic, care imită intonația recitării vorbite anterioare, fixând-o pe trepte sonore între *re* și *la* inferior, sau reducând-o la un simplu salt descendent de cvartă, și numai după aceea îi remarcăm uneori dispariția. Acest proces se afla în anii 1956–1958 încă în desfășurare în comunele mai sus-amintite. Chiar același interpret putea cânta – ca și în Bilca – o variantă care să conțină această coborâre, și alta care să nu o conțină (ex. 7, fg. 3636 b, AIEF, com. Sadova, jud. Suceava, inf. Maria Surupat, 30 a., culeg. Constantin Brăiloiu, 1935, transcr. E. Cernea) (Să se compare acest exemplu cu ex. 1).

Mg. 4033 I j, AIEF, com. Bilca, jud. Suceava, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1971.

Fîn' la cîrș - mă-s moar-ti
(d. d.)

!a! — as — b'e vo tri pa - ha - ri

Chiar în variantele cristalizate, interpreții pot cânta o strofă melodică fără această terminație, iar alta cu încheierea pe cvartă inferioară. În varianta Mariei Surupat din 1958 (mg. 1466 l e, AIEF) găsim următoarea succesiune a rîndurilor melodice: *A B C D E F G / A B C D E F G H / A B C D //*.

Varianta Parascăi Leuștean din Fundu Moldovei, culeasă în 1928 de George Breazul, are grupări trofice de câte 3 și 4 rînduri melodice cu material muzical variat de la strofă la strofă: *A F G / A A F G / A A F G / A F G H / E F G H //*.

Revenind la rolul acestui rînd melodic în structura modală a doinei bucovinene, subliniem faptul că el este întâlnit de cele mai multe ori în ultima sa parte recitat, înălțimea sesizabilă a notelor recitate ajungînd doar până la *si* au chiar *do*. Așadar, limita inferioară a fragmentului coborător fiind variabilă și adesea recitată, nu poate servi ca pilon de sprijin al structurii modale, ca, spre exemplu, fragmentul următor (ex. 8, mg. 1481 II a, AIEF, com. Sadova, jud. Suceava, inf. Paraschiva Ozmariu, 77 a., culeg. Constantin Prichici, 1958, tran cr. E. Cernea):

Se știe că la genurile improvizatorice formulele melodice inițiale și finale nu se schimbă; ele indică întotdeauna începutul și fărșitul gândirii muzicale, convențional numite „periodă”

sau „strofă melodică”⁴⁰. Aici vedem însă că prezența acestui rând final nu este constantă. Ceea ce însă nu se schimbă și reprezintă încheierea gândirii melodice a fiecărei strofe muzicale în doina bucovineană este încheierea cu finala pe *re*. Așadar *re* ține loc de tonică în această structură modală, iar *la* inferior ne amintește de modurile medievale *hipo*, așa încât în cazul melodizării versului recitat avem un mod *hipodoric* cu cvarta oscilantă.

O particularitate a acestei cvarte oscilante este că în foarte multe variante, de regulă în al cincilea rând melodic, se atacă *sol natural*, pentru ca apoi interpretul să urce treptat, aproape imperceptibil, fie pe coroană, fie în cadrul rândului melodic, atacând fiecare *sol* care urmează cu câte o comă mai sus, până ajunge la *sol diez*. Este posibil ca această particularitate să fie sesizată și la doinele altor zone sau și în alte genuri, dar ea, în orice caz, rămâne un atribut, un mijloc de expresie care face parte constitutivă din mijloacele de expresie proprii doinei bucovinene. Cadențele rândurilor melodice sunt următoarele :

la rândul melodic *A* cadența se termină pe *la'*

la rândul melodic *B* cadența se termină pe *mi* sau *re*

la rândul melodic *C* cadența se termină pe *mi* sau *la*

la rândul melodic *D* cadența se termină pe *mi*

la rândul melodic *E* cadența se termină pe *re* sau *mi*

la rândul melodic *F* cadența se termină pe *re* sau *mi*

la rândul melodic *G* cadența se termină pe *re*

la rândul melodic *H* cadența se termină pe *la* sau *si*

Vedem așadar că notele de încheiere a cadențelor sunt oscilante de la strofă la strofă și, se înțelege, de la variantă la variantă. Neschimbate rămân numai cadențele rândurilor *D* și *G*, care, după cum vom vedea mai departe, au caracter final. Stabilitatea structurii modale, în cazul doinei bucovinene ca și al doinelor din alte zone, este realizată de fragmentele de recitativ recto-ono și de sunetele prelungite cu coroană sau cu valori mai mari de timp, care se află în interiorul rândurilor melodice. Constantin Zamfir⁴¹ relevă că țesătura rândurilor melodice are loc pe anumite trepte dominante, indicând treapta a cincea, pentru rândul întâi (*A*), treapta a patra pentru rândul al doilea (*B*) și treapta a doua pentru rândul al treilea (*C*). Treptele dominante despre care vorbește autorul citat, referindu-se la tipul de doină comun Năsăudului și Bucovinei, reprezintă de fapt osatura modală, pilonii de sprijin modal; pe aceștia nu îi găsim la cadență, ca în cântecul liric, unde interiorul frazei muzicale

⁴⁰ Emilia Comișel, *lucr. cit.*; Gheorghe Ciobanu, *lucr. cit.*; Mariana Kahane, *lucr. cit.*

⁴¹ Constantin Zamfir, *Contribuții la istoria muzicii poporului român. Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud*, în: *Revista de etnografie și folclor*, tom 10, nr. 4, 1965, p. 368; vezi și: Idem, *Despre obârșia și filiația unor melodii de doină*, stud. cit.

este mult mai mobil, și arareori putem găsi în interiorul unui rând melodic o notă de sprijin care să nu se prelungească și în cadență. Schema acestor trepte de sprijin este următoarea:

în rândul melodic *A* treapta de sprijin este *la*

în rândul melodic *B* treapta de sprijin este *sol*

în rândul melodic *C* treapta de sprijin este *mi*

în rândul melodic *D* treapta de sprijin este *mi*

în rândul melodic *E* treapta de sprijin este *sol*

în rândul melodic *F* treapta de sprijin este *re*

în rândul melodic *G* treapta de sprijin este *re*

în rândul melodic *H* treapta de sprijin este difuză, uneori *la*

Considerând din punctul de vedere al structurii modale forma încheiată după rândul melodic *G*, obținem o oarecare simetrie între cele două părți, *A B C D* și *E F G*, în sensul că pentru întărirea notei cu caracter final se consacră câte două rânduri melodice: *C* și *D*, pentru *mi*, *F* și *G*, pentru *re*.

Din punctul de vedere al tempoului, doina bucovineană se desfășoară în *parlando rubato*, foloind, de regulă, ca unități ritmice *optimea* și *pătrimea*. Mișcarea metronomică se află de obicei între *optimea* = 180 și *optimea* = 192. Celulele ritmice utilizate sunt *piricul*, *troheul* și *iambul*, oricare din silabele lungi putând fi și mai mult lungite, fie prin coroană, fie prin urarea unor formule melismatice mai ample.

chema ritmică a melodiei este următoarea (ex. 9):



Observăm că ea este alcătuită din formule ritmice de două tipuri (ex. 10 și ex. 11):

și B —

Forma exemplului muzical de la începutul analizei este cristalizată în opt rânduri melodice. Interpreta cântă cele trei strofe melodice într-un mod aproape identic.

Interjecțiile obișnuite sunt *of* și *hei*. Uneori, cu rol de silabe de completare, se folosește cuvântul *măi* sau vocalele *u* sau *i*.

Despre formulele melodice vom vorbi în cadrul expunerii evoluției doinei. Anticipăm numai afirmația că nu vom trata formulele melodice decât în forma lor *melodico-ritmică*, deoarece considerăm că nicio formulă melodică nu viețuiește, deci nu există, în afara timpului. Formula melodico-ritmică reprezintă o unitate dialectică, elementele ambelor aspecte condiționându-se reciproc. A lucra comparativ numai cu formule melodice, sau numai cu formule ritmice, înseamnă a nu lucra cu elementul muzical viu și a fi expuși la derută⁴².

Forma arhitectonică a doinei ne obligă să privim materialul muzical în evoluția sa. Pentru a ne fi mai clară analiza doinei din Bucovina, vom încerca o comparare a conținutului muzical al variantelor, pornind de la unul din exemplarele cristalizate ale doinei și supunându-le unei priviri retrospective într-o ordine inversă, adică mergând de la ani la ani în urmă, pentru ca apoi, în concluzie să ne putem da seama de drumul evolutiv al doinei bucovinene. Așadar, să trecem la analiza formei acestui exemplar cristalizat pe care l-am dat la exemplul muzical nr. 1. Avem opt rânduri melodice distincte: *A B C D E F G H*. Să analizăm primele două rânduri melodice ale ex. 1 (ex. 12):

(d) b

Foa - ie ver-de ca —

Vedem că rândul melodic *A* pendulează între *sol* și *la*, subliniindu-l îndeosebi pe *la*. Sublinierea se întărește și prin prelungirea cu coroană la cadență. Rândul melodic *B* face o rotire în jurul notei *sol*, uneori cu *diez*, după care coboară la cadență printr-un grup melismatic până la *mi*. Aceste prime două rânduri se găsesc în forma aceasta – ca rânduri distincte, primul având cadența pe *la*, al doilea, cu cadența coborâtoare până la *mi* sau *re* –

⁴² Vezi ex. muzical nr. 23 și comentariul de analiză muzicală, de unde rezultă că, dacă am analiza numai din punctul de vedere al conținutului melodic, am pierde din vedere tocmai elementul care constituie caracteristica sa hușulă și anume ritmul.

la mulți dintre informatorii de la care s-a cules între anii 1956 și 1958 în Fundu Moldovei, Botuș, Sadova și Pojorâta.

Să vedem însă cum arătau și ce ne indică aceleași două rânduri melodice la aceeași informatoare în anul 1935 (ex. 13, fg. 3636 b, AIEF, com. Sadova, jud. Suceava, inf. Maria Surupat, 30 a., culeg. Constantin Brăiloiu, 1935, transcr. E. Cernea):

Frunzi

Rândurile melodice nu mai apar atât de distincte, deoarece *B* reprezintă de fapt un *A*, cu insistența pe un sunet cu o secundă mare mai jos decât *A*. Această variantă este în general mai puțin dezvoltată, ea are numai șase rânduri melodice. Mai evidentă apare această înrudire a lui *B* cu *A* în următorul exemplu muzical, cules în anul 1928 (ex. 14, fg. 12648 a, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Saveta Hojbotă, culeg. George Breazul, 1928, transcr. E. Cernea):

S-ar părea, la prima vedere, că avem de-a face cu un alt tip melodic, deoarece între acest rând *A* și cel al Mariei Surupat este o diferență destul de mare. La Maria Surupat avem o pendulare pe două trepte alăturate, *sol-la*, iar aici melodia pornește de la *re*, insistă pe *la* și se reîntoarce la cadența din nou la *re*. De asemenea, diferite sunt și schemele lor ritmice (ex. 15 și ex. 16):

Maria Surupat :	15	
Saveta Hojbotă :	16	

Și totuși, ambele melodii fac parte din același tip de doină. Exemplul următor, cântat în același an, tot de Saveta Hojbotă, ne demonstrează limpede că avem de-a face cu aceeași

doină, și că ea poate căpăta diferite aspecte, după dorința momentană a interpretului (ex. 17, fg. 3540 d, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Saveta Hojbotă, culeg. Constantin Brăiloiu, 1928, transcr. E. Cernea):

Față de exemplul precedent, remarcăm câteva schimbări foarte semnificative: rândul *A* își pierde cadența coborâtoare până la *re*, în schimb, această formulă de cadență este trecută la începutul rândului următor, *B*, și înlocuiește trioletul *re-mi-re*, care era unul din elementele ce marcau strânsa înrudire dintre cele două rânduri melodice. Rândul melodic *A* rămânând fără cadența coborâtoare, desenul melodic al celor două rânduri conturează un material distinct, marcat printr-un *A* și un *B*. Menționăm că rândurile *C* și *D*⁴³ rămân neschimbate la ambele variante. Iată deci unul din procedeele compoziționale ale doinei bucovinene, prin care două rânduri melodice, inițial înrudite prin imitație, devin rânduri melodice distincte. Este locul să reamintim rândurile *A-B* ale variantei Mariei Surupat (varianta din 1956), pentru a sesiza originea conturului melodic al acelei variante, unde nu mai avem nicio pornire a melodiei de la *re* și unde formula coborâtoare de cadență a rândului *A*, mutată în rândul *B*, devine o frumoasă formulă melismatică (vezi ex. 12). Este necesar să menționăm că acesta nu este un procedeu generalizat al doinei bucovinene ci un procedeu local, cu o arie de răspândire limitată. L-am întâlnit în zona folclorică a Câmpulungului Moldovenesc, reprezentat prin comunele Fundu Moldovei, Sadova, Pojorâta și Botuș⁴⁴.

Într-o zonă vecină, Gura Humorului, de asemenea bogat reprezentată din punct de vedere folcloric prin comunele Cajvana și Botoșana, cu toate că găsim doina bucovineană în toată amploarea ei – deci nu este vorba de o altă fază de dezvoltare, mai veche –, rândul melodic *A* s-a menținut în forma sa mai veche, și nu și-a trecut elementele cadențiale la începutul rândului melodic *B*. Dăm mai jos un asemenea exemplu (ex. 18, fg. 4212, AIEF, com. Botoșana, jud. Suceava, inf. Tudosia lui Matei Boca, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934, transcr. E. Cernea):

⁴³ Doina aceasta are strofa de numai patru rânduri melodice.

⁴⁴ Îl putem însă întâlni și în alte zone și în alte genuri, vezi: Corneliu Dan Georgescu, *Melodii de joc din Oltenia*, Editura Muzicală, București, 1968; Idem, *Jocul popular românesc. Tipologie muzicală și corpus de melodii instrumentale*, Editura Muzicală, București, 1984; Eugenia Cernea, *Melodii de joc din Dobrogea*, Editura Muzicală, București, 1977.

Rândul melodic *B* își păstrează astfel funcția compozițională imitatorie – de repetare variată a rândului melodic anterior – și în această formă amplă de opt rânduri melodice: *A B C D E F G H*.

Analizând culegerea de folclor muzical din Bilca, ce conține un număr de doine impresionant pentru zilele noastre, găsim o seamă de indicii care dovedesc vechimea considerabilă a folclorului păstrat acolo, ceea ce demonstrează că doina bucovineană își află, în varianta sa din Bilca, una dintre cele mai vechi forme care s-au mai păstrat încă în repertoriul satului contemporan.

1. Melodia doinei bucovinene susține aproape în întregime repertoriul muzical vocal tradițional al satului (liric, epic, de leagăn, de cătănie, nupțial și funebru)⁴⁵ (vezi ex. 6). Alături de aceasta, mai există o singură melodie vocală, de asemenea tradițională, în tempo giusto, cu un ritm oscilând între 7/16 și 2/4, care pare a fi fost melodie de joc și pe care acum o întâlnim numai cu texte satirice, de nuntă, de veselie, muzica de joc fiind, de regulă, executată de lăutari (ex. 19, mg. 4032 I e, AIEF, com. Bilca, jud. Suceava, inf. grup de femei, culeg. Ghizela Sulițeanu, 1971, transcr. E. Cernea):

⁴⁵ Utilizarea unei singure melodii pentru întregul repertoriu vocal al unei zone a fost remarcată încă de Béla Bartók în lucrarea sa *Volksmusik...*, *op. cit.*, ca un fenomen ce atestă stadiul foarte vechi în care se află folclorul acelei zone. Un fenomen identic am întâlnit la populația huțulă, în comuna Breaza, jud. Suceava, în culegerea efectuată în anul 1965.

Frapează conturul melodico-modal comun al celor două melodii; aceeași scară descendentă diatonică cu terța mică și cu treapta a patra uneori urcată, în limitele unui ambitus de cvintă perfectă, aceeași cadențare a tuturor rândurilor melodice pe sunetul fundamental, ca și înrudirea formulei melodice de la cadența primului și, uneori, al celui de al treilea rând melodic al melodiei de joc cu una din formulele specifice de cadență ale doinei, despre care vom vorbi amănunțit mai departe.

2. Formulele ritmice ale rândurilor melodice ale doinei din Bilca sunt aceleași care s-au păstrat și în forma amplă a doinei bucovinene analizate la începutul lucrării (vezi ex. 11 și 12).

3. Structura arhitectonică a doinei din Bilca este improvizatorică și se manifestă printr-o succesiune neperiodică a două rânduri melodice, *A* și *B*, unde *B*-ul reprezintă de fapt un *A*₂ la origine. Un rând melodic *C*, recitat sau semirecit, apare la încheierea unei idei poetice sau în momentele lirice de maximă emoție, având funcția de rând melodic final (vezi ex. 6). Interesant de remarcat că, de regulă, atunci când melodia doinei nu mai are drept suport un text liric, ci este cântată într-un cadru ceremonial, forma ei este și mai evident alcătuită dintr-un singur rând melodic, variat: *A*, *A*₁, *A*₂ etc.

Oferim ca exemplu o piesă din repertoriul nupțial, „Iertăciunea” (ex. 20, mg. 4033 I f, AIEF, com. Bilca, jud. Suceava, inf. Ana Irimescu, 48 a., culeg. Ghizela Sulițeanu, 1971, transcr. E. Cernea):

mi - rea -

să — ier - ta - siu - ni.

De asemenea, o piesă din repertoriul funebru, „bocet la vecină” (ex. 21, mg. 4030 II p, AIEF, com. Bilca, jud. Suceava, inf. Anghelina Savu, 66 a., culeg. Ghizela Sulițeanu, 1971, transcr. E. Cernea):



Și mai redusă apare forma melodiei atunci când funcția ei este de cântec de leagăn; repetarea rîndului melodic *A* se produce aproape identic (ex. 22, mg. 4033 II d, AIEF, com. Bilca, jud. Suceava, inf. Domnica Irimescu, 38 a., culeg. Ghizela Sulișeanu, 1971, transcr. E. Cernea):



Toate acestea ne îndreptătesc să credem că tipul doinei din Bilca poate fi una dintre cele mai vechi piese cunoscute în folclorul românesc, dar această certitudine nu implică posibilitatea de a afla *când a apărut* doina bucovineană. A încerca fixarea cu precizie a unei „date de naștere” a ei este, după părerea noastră, o aberație. Dacă există documente muzicale scrise datând de la 1848, dacă există documente istorice care să explice legăturile dintre populația născădeană și cea bucovineană în sec. XIII–XIV, este cert că nu putem găsi documente de niciun fel care să infirme existența anterioară acestor date a doinei bucovinene în zona de care ne ocupăm⁴⁶. Riscul indicării unui moment al genezei sale crește dacă avem în vedere unele rezultate ale cercetărilor noastre în domeniul folclorului copiilor, unde am constatat că o serie întreagă de fapte folclorice au o vechime incomensurabilă. Documentele de care dispunem astăzi consemnează existența unora dintre acestea cu un număr de secole în urmă, dar nu rezultă de nicăieri de câtă vreme viețuiau acele fapte folclorice. Nimic nu ne poate îndritui să afirmăm că doina din Bilca are numai trei secole vechime, și nu 10 sau 20, dacă ne gândim că în folclorul

⁴⁶ Vezi Constantin Zamfir, *Despre obârșia și filiația unor melodii de doină*, stud. cit.

românesc se mai păstrează încă un obicei descris de naturalistul Caius Plinius Secundus în sec. I d.H. Este vorba de acțiunea de a sări într-un picior și a înclina capul, în cazul în care cuiva, scăldându-se în râu, i-a intrat apă în urechi – obicei însoțit de o formulă în versuri⁴⁷. Pentru a ne păstra în limitele posibilităților de argumentare prin comparație muzicală, trebuie să remarcăm că în timp ce o credință, un obicei sau un complex de motive cinetice din folclorul copiilor poate fi transmis nelimitat în timp și spațiu, cuprinzând nenumărate secole și uneori chiar milenii, răspândindu-se pe toate meridianele globului, componentele lor verbale și muzicale sunt mult mai puternic ancorate în spațiu și timp, izvorând din limbajul literar și muzical al colectivității delimitate tribal, în colectivități determinate social-istoric și în ultimă instanță național, sau trecând prin filtrul acestor limbaje particulare.

După cum am amintit mai sus, comunele Bilca și Breaza par a fi păstrat folclorul lor – Bilca, pe cel românesc, iar populația huțulă din Breaza, pe cel huțul – la un stadiu de vechime la care aproape întregul repertoriu poetic-muzical al satului era interpretat pe variantele unei singure melodii. Dacă analizăm comparativ aceste melodii, constatăm că atât ambitusul cât și structura lor modală sunt foarte apropiate; în limitele unei cvinte se desfășoară o scară descendentă diatonică cu substrat tetratonic, cu aceeași pendulare inițială pe cvarta și cvinta scării, cu aceleași cadențe ale rândurilor melodice pe sunetul fundamental al scării (ex. 23, mg. 2904 h, AIEF, com. Paltin, jud. Suceava, inf. Ileana Macovei, 38 a., culeg. Eugenia Cernea, 1965, transcr. E. Cernea):



Structura modală a acestor cântece este tetracordică în ambitus de cvintă, cu substrat prepentatonic: *re-mi (-fa pyen)-sol-la*. Ceea ce le deosebește din punct de vedere modal este faptul că în doina din Bilca nu se remarcă vreun substrat tetra- sau pentatonic, toate treptele

⁴⁷ Candrea, I. A., *Spicuri din folclorul român*, I, *Reminiscențe romane*, în *Izvoarașul*, 1, 1939, p. 10–15; vezi și: Eugenia Cernea, *Contribuții la cercetarea folclorului copiilor*, în: *Revista de etnografie și folclor*, tom. 18, nr. 4, 1973, p. 279–297, unde se citează mai mulți autori, din ale căror documente rezultă că *șintarul* era pomenit în publicații în sec. XVI; obiceiul practicat la scoaterea apei din urechi după scăldat a fost publicat de Caius Plinius Secundus în sec. I d.H. etc.

fiind constitutive. În plus, apare coborârea indefinită ca înălțime a rândului melodic recitat, iar treapta a patra este uneori urcată: *re-mi-fa-sol (sol diez)-la*.

În ce privește ritmul, acesta diferențiază net melodia huțulă de cea românească. Cântecul huțul este structurat în dependență de componența silabică specifică folclorului poetic ucrainean, și anume, aceea de versuri de 8 + 6 silabe, în timp ce doina din Bilca păstrează versul românesc cunoscut, de 8 silabe, cu rimele perechi. În afară de aceasta, melodia doinei românești se desfășoară într-un tempo *rubato*, cu ritm liber, pe când cea huțulă are un ritm *giusto*, fiind folosită și ca melodie de joc. Ritmul și tempoul specifice doinei bucovinene – mai apropiate de cele ale unora dintre popoarele balcanice decât de cele ale slavilor de nord – ne indică faptul că ele s-au putut contura astfel în structura modală amintită mai sus numai după ce populația Daciei se constituise într-o colectivitate unitară, cu un limbaj poetico-muzical propriu. Ne referim la populația Daciei întregi, deoarece acele trăsături specifice muzicale, care o diferențiază de melodia huțulă, sunt comune doinei din toate zonele țării în care ea se mai păstrează. O precizare mai concretă în timp a apariției doinei bucovinene ni se pare riscantă.

Revenind la analiza exemplarelor de doină din Bilca, remarcăm că ele concentrează în aceste rânduri melodice, *A* și *B*, motivele esențiale care definesc particularitățile bucovinene ale doinei românești:

1. formula ritmică a rândului *A* identică cu cea din Sadova (vezi ex. 11);
2. formula melodică de cadență conturată într-o cvintă descendentă, înflorită cu mordente (ex. 24):



3. o altă formulă melodico-ritmică de cadență – care în exemplarele dezvoltate se află, de obicei, în rândul melodic *F* – în care după sunetul fundamental prelungit mai apare un grup melismatic începând cu terța fundamentalei și sfârșind cu treapta 1 sau 2 (ex. 25):



Putem conchide deci, că acestea sunt cele mai vechi formule melodico-ritmice specifice ale doinei bucovinene.

Forma improvizatorică a lor se manifestă printr-o succesiune neregulată a rândurilor melodice *A B A_v B_v*, rândul *C*, recitat sau semirecit, apărând cu funcție finală.

Ne oprim deocamdată cu analiza conținutului melodic al rândurilor *A* și *B*, pentru a reveni ulterior, după ce vom analiza retrospectiv și rândurile melodice următoare.

Iată rândurile melodice *C* și *D* în varianta din 1956 a Mariei Surupat (ex. 26):



Menționăm că aceste rânduri constituie o apariție mai târzie în structura melodică a doinei bucovinene. Înainte însă de a demonstra acest lucru, să analizăm înrudirea dintre rândurile *C* și *D* și procedul de devenire a lor ca rânduri melodice distincte. Să urmărim acestea pe variantele următoare (ex. 27, fg. 3571 a, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Gavril Frîncu, 43 a., culeg. Constantin Brăiloiu, 1931, transcr. E. Cernea):



Nuanța de diferențiere a rândurilor melodice este redată mai mult cu mijloace de expresie, decât cu mijloace structurale, acestea constând în *sol diez* de la începutul rândului *D*, plasat în locul lui *la* de la începutul rândului *C*, și în cele două apogiaturi superioare, care au rolul de accentuare a notelor în fața cărora stau. Ținând seama de faptul că în 1931 doina încă nu era pe deplin cristalizată în forma ei amplă, evident, interpretul nu a rămas la acea formă de înrudire a rândurilor melodice *D* și *C*. În aceeași doină același informator dă rândurilor într-una din strofele următoare un contur distinct, introducând o formulă ornamentală melismatică avântată (ex. 28):



Exemple asemănătoare putem găsi și în varianta lui Andrei Nergheș (fg. 3573, AIEF, Fundu Moldovei, 1931) și în multe altele.

Din punct de vedere compozițional, funcția acestor rânduri, *C* și *D*, este de a crea, prin rotirea în jurul lui *mi* și sublinierea lui prin aceasta și prin repetarea lui insistentă cu cadența de tip recitativ pe același *mi*, o încheiere de tip final. Pare, evident, bizară o încheiere pe *mi*, ceea ce în cadrul structurii modale a doinei bucovinene ar însemna o treaptă a doua, cu atât mai mult cu cât modul doric este caracteristic pentru întreaga doină românească⁴⁸, iar încheierile pe treapta a doua sau structurile modale pendulatorii la interval de secundă sunt caracteristice pentru cântecele lirice⁴⁹. Și totuși funcția inițială de finală este neîndoielnică dacă luăm în considerație următoarele exemple și observații (ex. 29, mg. 1462 II b, AIEF, com. Pojorâta, jud. Suceava, inf. Saveta Raia Bălan, 68 a., culeg. Eugenia Cernea, 1968, transcr. E. Cernea):



După cum am arătat mai înainte, rândul recitat, în partea sa ultimă cu o cădere indefinită către cvarta inferioară a acestei structuri modale, este caracteristic pentru rândul final al strofei melodice, în vechile forme improvizatorice el putând să apară după un număr indefinit de rânduri melodice, în dependență de conținutul poetic al versurilor. Cazurile în care se întâlnesc acestea în rândul melodic *D*, și care nu sunt multe în prezent, confirmă proveniența compozițională de funcție finală. Asemenea rânduri *D* întâlnim și în variantele Paraschivei Cozmariu⁵⁰. În varianta informatoarei Reveica Scurtu, tot de opt rânduri melodice, găsim coborârea la cvintă prin salt, ceea ce întărește o dată în plus presupunerea noastră în legătură cu funcția anterioară de finală a rândului *D*. Iată acest exemplu (ex. 30, mg. 1173 c, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Reveica Scurtu, 58 a., culeg. Eugenia Cernea, 1957, transcr. E. Cernea):

⁴⁸ Vezi studiile despre doină, citate.

⁴⁹ Eugenia Cernea, *Contribuții la studiul modurilor în cântecul popular românesc din Bihor și Valea Almăjului* (*Despre structura modală pendulatorie*), în: *Studii de muzicologie*, vol. V, 1969, p. 123–152 și în: *Revista de etnografie și folclor*, tom. 12, nr. 2, 1967, p. 119–126.

⁵⁰ Mg. 1481 II a, 1464 I j, k, l, AIEF, inf. Paraschiva Cozmariu, 77 a., com. Sadova, jud. Suceava, culeg. Constantin Prichici și Florin Georgescu, 1958; toate piesele au câte opt rânduri melodice.



Să vedem însă care este proveniența acestui rând melodic *D*, de tip final, pe treapta a doua în esență, în mijlocul formei strofice de șapte și opt rânduri melodice, *A B C D E F G H*. Prin aceasta ajungem la o problemă interesantă, legată de fenomenele caracteristice ale începutului proces de destrămare a doinei, și anume, a influenței cântecului liric, a infiltrării în doină a unor elemente caracteristice acestuia din urmă. Reamintim că în variantele din Bilca nu întâlnim nici un rând melodic încheiat pe treapta a doua.

Din analiza exemplarelor de doină bucovineană de care dispunem, deducem că în forma sa improvizatorică clasică a genului, în faza în care se aflau într-o succesiune neidentificată repetată toate sau aproape toate rândurile melodice ale doinei⁵¹, ea a existat, probabil, cândva cu mult înaintea secolului al XX-lea. Între anii 1912 și 1928, în satele cercetate atunci, forma caracteristică în care o găsim este de patru sau chiar numai de trei rânduri melodice. Începând din anii 1931–1934, doina se reamplifică, de data asta într-o formă cristalizată, ajungând la strofa de șase, șapte și opt rânduri melodice. Între formele de patru rânduri întâlnim unele ca acestea (ex. 31, fg. 3540 d, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava inf. Saveta Hojbotă, culeg. George Breazul, 1928, transcr. E. Cernea):



Rândul melodic *D*, în cazul de față⁵² este un rând final tipic pentru cântecul liric bucovinean prin desenul său coborât de la cvinta *si* și prin cadența frigidă, însoțită și de secunda mărită *fa-sol diez*.

⁵¹ Într-o formă asemănătoare cu aceea a bocetului huțul, pe care îl dăm în ex. muzical nr. 39.

⁵² Pentru a nu-l confunda cu rândul *D* al doinei bucovinene ample, am pus în mod convențional un „f”, prin care înțelegem „liric”.

Acest contur melodic tipic pentru rândul melodic final îl întâlnim și în multe alte cântece lirice locale⁵³. Evident că această infiltrație se face prin asociație. Dacă în perioada aceea aveau circulație unul sau mai multe cântece cu un desen melodic asemănător cu al doinei locale, era facilă infiltrarea reciprocă a unor elemente specifice celor două genuri.

Pentru a putea înțelege însă cum a ajuns acest rând final în mijlocul doinei bucovinene ample, trebuie să facem cunoștință și cu alte variante de patru și trei rânduri melodice din perioada anilor 1907–1928. Să analizăm pentru început doina „*Să fii, maică, blestemată...*” (ex. 32, fg. 12691 b., AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Parasca Leuștean, culeg. George Breazul, 1928, transcr. E. Cernea):



La prima vedere, primul rând melodic al doinei ar putea să pară foarte depărtat de tipul pe care l-am prezentat la început. Reamintim însă că trăsătura caracteristică a rândului *A* este rotirea în jurul notei *la* și insistența în jurul acestei note, iar pentru tipul vechi, încheierea cu o cadență coborătoare până la *re*. Dacă ne îndepărtăm atenția de la grupele melismatice brodate pe câteva din silabe, ne dăm seama că rândul *A* îndeplinește aceste condiții melodice. Desigur că această caracteristică, exclusiv melodică, de insistență asupra cvintei și cadenței pe limita ei inferioară este atât de generală, încât poate fi socotită proprie, dacă nu pentru nenumărate genuri și chiar pentru popoare diferite, în orice caz, pentru doina din toată țara⁵⁴. Ceea ce ne ferește de derută este faptul că cele două elemente principale, care definesc conținutul melodic, melodia și ritmul, se află într-un echilibru permanent; atunci când conturul melodic capătă un aspect mai difuz, osatura ritmică este aceea care păstrează legătura cu tipul din care provine, iar când ritmul se eliberează de formula inițială, melodia se menține mai aproape de conturul prim. Se înțelege că atunci când acest echilibru se strică se produce trecerea într-un alt tip melodic, în cazul de față, în varianta Parascăi Leuștean, schema ritmică a rândului *A* este (ex. 33):

⁵³ Vezi și fg. 3528 a, AIEF, inf. Ion Poenaru, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1928, unde însă structura modală conține și un *si bemol*.

⁵⁴ Vezi ex. muzicale din studiile despre doină, citate.



adică formula ritmică, din ex. 11, pe care am dat-o încă la începutul studiului nostru, ca specifică pentru tipul de doină bucovineană. Rândul melodic *B* al variantei de față conține o subliniere a lui *re*, prin repetarea de tip recitativ seco și prin rotirea în jurul său a conturului melodic. Atragem din nou atenția asupra procedeei componistice locale, de a începe noul rând melodic cu formula de cadență a rândului anterior. În cazul de față, spre deosebire de cel pe care l-am observat mai înainte, în variantele Savetei Hojbotă nu se exclude formula de cadență coborătoare din rândul anterior, ci doar se reia această formulă în rândul următor. *B*-ul din această variantă, în forma amplă de șapte sau opt rânduri melodice, este de fapt rândul *F*. Caracteristica, nota lui individuală, inconfundabilă, este aceea că, indiferent dacă conține sau nu grupe melismatice, el, în mod obligatoriu, conține un recitativ seco pe *re*; ultimul *re* este prelungit, de obicei, cu o coroană sau o valoare de timp mai mare, iar după aceasta urmează un grup melismatic mai mult sau mai puțin bogat, de regulă de la *fa* la *re*, ultimul *re* al cadenței fiind scurt. Dar, cum am mai arătat, acest motiv este întâlnit și în exemplarele din Bilca, ceea ce ne întărește convingerea asupra vechimii sale. Imaginea plastică auditivă pe care o creează acest grup melismatic în exemplarele dezvoltate este aceea de „virgula”, pentru că întotdeauna acestui rând, *F*, îi urmează rândul *G*, care conține neapărat un recitativ pe *re*, cu cadența finală pe *re*. În varianta Parascăi Leuștean putem observa și proveniența rândului *G*, care în cazul de față nu este decât un *B* variat. Așadar, vom reține că *G* din varianta amplă a fost la origine un *F* variat.

Totuși, sunt puține variante cu rânduri melodice reduse numeric, în care primul să corespundă rândului melodic *A* din varianta amplă. La marea majoritate a acestor variante, cu un număr limitat de rânduri, primul rând melodic corespunde rândului *E* din varianta amplă. Să vedem ce reprezintă acest rând melodic *E*. Dăm rândul *E* din varianta citată în ex. 1 al Mariei Surupat, strofa a doua (ex. 34):



Observăm identitatea formulei ritmice cu aceea a rîndului melodic *A* și insistența pe *sol* caracteristică rîndului melodic *B*. Unele asemănări pe care le observăm la o seamă de variante între rîndurile melodice *E* și *B* ne-ar putea face să considerăm rîndul *E* la origine drept un *B* variat, ca spre exemplu în varianta Zenoviei Poenaru (ex. 35, mg. 1166 b, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Zenovia Poenaru, 68 a., culeg. Vasile D. Nicolescu, 1957, transcr. E. Cernea):



Înrudirea rîndului *E* cu rîndul *A* și cu rîndul *B* este indiscutabilă. Dar cum se face că acest *B_v* sau *A_v* apare nu alături de unul din rîndurile *A* sau *B*, ci traversează *C*-ul și *D*-ul și se plasează tocmai la distanța de trei-patru rînduri de cel pe care îl variază? De răspunsul la această întrebare depinde lămurirea problemei evoluției doinei bucovinene de la formele de trei-patru rînduri melodice la cea de șapte-opt rînduri. Iată o doină culeasă de Alexandru Voevidca în 1912 (ex. 36, Al. Voevidca, mss. 5 c, XXXVII, Nr. 1829, AIEF, com. Vicovu de Sus, jud. Suceava, 1912, inf. Dochița Ursachi, 38 a.):



În anii 1912–1928, găsim numeroase exemple având această structură formală, în care primul rînd corespunde rîndului melodic *E* din forma amplă a doinei bucovinene, celelalte rînduri succedându-se în ordinea celor de față⁵⁵. Dar forma aceasta a rămas viabilă și în anii

⁵⁵ Am dat exemplul din mss. Voevidca, din AIEF, în notația sa exactă în ce privește ritmul, metrul, valorile de timp și conturul melodic, deși nu corespund sistemelor noastre de notație. Am făcut doar o transpunere la o cvartă mai jos, pentru a ușura compararea. Ultimul rînd, fără îndoială, trebuia scris cu note care să indice intonația vorbirii, dar pe care Alexandru Voevidca a încercat să le redea muzical, rezultând un mers cromatic, care nu se întâlnește în folclorul românesc. Literale pe care le-am pus în stînga rîndurilor melodice indică structura arhitectonică a exemplului de față, iar cele din paranteză indică corespondența lor în forma doinei ample, cristalizate.

următori, și până în zilele noastre [este vorba de anii deceniului al șaptelea al sec. al XX-lea, atunci când autoarea a elaborat acest studiu (n.ed.)], alături de forma arătată în ex. 31, în varianta Savetei Hojboră, ambele reprezentând cele două subtipuri ale doinei bucovinene – conviețuind, la rândul lor, alături de forma amplificată, dar, evident, într-o proporție din ce în ce mai mică. Dăm mai jos două exemple, unul din 1934, altul din 1957, pentru a demonstra viabilitatea acestui subtip (ex. 37, fg. 4223 b, AIEF, com. Botoșana, jud. Suceava, inf. Irina Finiș, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934, transcr. E. Cernea):

(ex. 38, mg. 1186 b, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Ilinca Lehaci, 69 a., culeg. R. Georgescu, 1957, transcr. E. Cernea):

Dacă analizăm cu atenție rândul *A*, corespunzător lui *E* din forma amplă a doinei, vedem că el este foarte apropiat de rândurile *B* ale formei ample; aceeași insistență pe *sol* și aceeași cadență coborâtoare de la *sol* până la *re*. Dacă ne amintim de funcția imitatorie a lui *B* față de *A*, despre care am vorbit la locul cuvenit, ne dăm seama de înrudirea lui *E* cu *A* și, evident, inclusiv cu *B*. Concluzia se desprinde logic. Formele cristalizate mai vechi au fost așa cum le vedem în variantele Irinei Finiș și Iftincăi Lehaci, încadrate într-un ambitus de cvartă în partea lor esențială, cu o coborâre expresivă către sau până la cvarta inferioară a acestui ambitus. Într-o formă mai expansivă, vechea doină

bucovineană capătă un ambitus de cvintă în partea sa esențială, însă păstrând conturul melodic anterior, respectiv al rândului *A* din variantele în ambitus de cvartă, se creează exemplare de tipul variantei Savetei Hojbotă (vezi ex. 31). Logica compozițională instinctivă a creatorului popular l-a făcut ca de la rândul melodic expansiv *A*, cu insistență pe *la*, să nu treacă brusc la rândul melodic *F*, ci să scadă treptat elanul expansiv prin care a început strofa melodică, trecând printr-un *B* cu funcție imitatorie la o secundă mai jos. În opinia noastră, această logică compozițională, care să fixeze înlănțuirea în mod permanent a rândurilor *E* cu *F*, iar a rândurilor *A* cu *B* și *C* cu *D*, s-a format cu timpul, datorită tot unei tendințe de cristalizare. Mai înainte de a fi început să circule doina sub aceste două subtipuri aproape cristalizate, toate aceste rânduri melodice sau numai unele dintre ele au viețuit fără o succesiune fixă în formele pur improvizatorice, într-unul și același exemplar. Acestei realități i se datorește faptul că ambele aspecte cristalizate în forme de trei și patru rânduri melodice sunt considerate de către informatori drept una și aceeași melodie. Cele câteva exemplare în care succesiunea rândurilor melodice diferă de aceea a exemplarelor cristalizate, ca și variantele din Bilca, ne confirmă existența, într-un trecut mai îndepărtat, a formei improvizatorice în toată Bucovina, formă al cărei material de bază, într-o anumită fază de evoluție, era conținutul doinei astăzi cristalizate. În varianta Zoiței Mazilu⁵⁶, succesiunea rândurilor melodice este: *A B F G D E F (G+H)*⁵⁷. În varianta cântată de Toader Lucan⁵⁸, cu toate că nu sunt inversări în succesiunea rândurilor melodice, găsim în schimb repetări variate ale unor rânduri și lipsa altora: *A B B_v B_v E E_v G H*. Alt exemplu ni-l oferă varianta lui Coca Silvestru (mg. 1462 II i, AIEF): *B E C D_f / E F G H / A B C D E B C D / A B F G H / A B C D E F G H I*. În ultima parte observăm că strofa apare în succesiunea formei cristalizate, așa încât putem urmări unul din drumurile spre stabilizarea în formă cristalizată a vechii forme improvizatorice propriu-zise. Exemple interesante din acest punct de vedere mai găsim la fg. 3573, 12691 b, 4206, Al. Voevdica, mss. 5, nr. 17 și 1909, caietul VI și altele din fondul AIEF.

Un fapt interesant, care ne atrage atenția, în legătură cu ipoteza noastră asupra desprinderii din forma improvizatorică a celor două subtipuri cristalizate de trei-patru rânduri, îl constituie observația că, desprinzându-se, cele două subtipuri au căpătat forme de viețuire independentă; fiecare din ele are câte un rând melodic introductiv și unul de încheiere. Aceste funcții sunt purtate pentru unul din subtipuri rândurile *A* și *D*, pentru celălalt, *E* și *H*, sau în lipsa lui, *H*, *E* și *G*. O reminiscență a acestui

⁵⁶ Fg. 2512 a, AIEF, inf. Zoița Mazilu, 38 a., com. Hangu, jud. Bacău, culeg. Gavriil Galinescu, 1929.

⁵⁷ Am pus în paranteză (*G+H*) pentru a indica rândul melodic în care, deși predomină caracteristicile rândului *G*, apare și un element al rândului *H*, încă nedesprins într-un rând aparte.

⁵⁸ Fg. 12676 a (II), AIEF, inf. Toader Lucan, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, culeg. George Breazu, 1928.

fapt îl constituie începuturile la formele ample cristalizate cu rîndurile *EFGH*, după care urmează strofele obișnuite de opt rînduri melodice în succesiunea cunoscută⁵⁹ și finalurile la jumătatea strofei melodice pe rîndul *D*⁶⁰.

Un exemplu care ne confirmă o dată în plus existența celor două subtipuri desprinse din forma improvizatorică și cristalizate, cât și existența într-un trecut ceva mai depărtat⁶¹ a unei forme improvizatorice a doinei bucovinene este bocetul huțul din comuna Breaza, jud. Suceava. Convieșuirea huțurilor din nordul Bucovinei cu populația locală românească a favorizat unele împrumuturi reciproce de elemente ale culturii spirituale, între care cele mai demne de semnalat ni se par faptele de preluare integrală a unor piese sau genuri, cum sunt jocul „Huțulca”, pe care românii bucovineni l-au integrat între zecile lor de jocuri ale horii duminicale și, ceea ce ne interesează în mod special în lucrarea de față, preluarea de către huțuli a doinei bucovinene și integrarea ei în obiceiurile de înmormântare ca bocet, sub denumirea de „doină la mort”, „de jele la mort”, sau „de jele”, prin care se înțelege „bocet” [după cum s-a evidențiat și la începutul acestui studiu (n. ed)]. Evident, acest împrumut trebuie să fi fost făcut într-o perioadă de timp relativ îndepărtată; pe de o parte, pentru că este firesc să presupunem că integrarea unei melodii într-un obicei de înmormântare este un fapt ce nu se putea petrece recent, aceste obiceiuri fiind de mult cristalizate, iar pe de altă parte, este sigur că această melodie nu putea fi împrumutată decât înaintea anilor 1930–1931, când forma ei a început deja să apară amplificată, și, mai mult decât atât, chiar înaintea anului 1912, de când avem primele documente muzicale ale doinei bucovinene cristalizate în forme mici. Dăm mai jos un exemplu de bocet huțul⁶², în care recunoaștem doina românească bucovineană într-una din formele ei cristalizate mici.

Din bocetul Vasilinei Relciuk extragem un fragment în care apar succesiv rîndurile *ABCD* (ex. 39, mg. 2908 I f, AIEF, com. Breaza, jud. Suceava inf. Vasilina Relciuk, 38 a., culeg. Eugenia Cernea, transcr. E. Cernea):

⁵⁹ Fg. 10063 a, 3591 b, mg. 1197 d, 1466 l, 1173 c, toate din fondul AIEF.

⁶⁰ Fg. 3636 b, 10063 a, mg. 1461 I e, 1462 h, 1464 I k, 651 d, toate din fondul AIEF. Prin *D*, înțelegem un rînd melodic *D* cu aspect final.

⁶¹ Exemplele rămase de la Voevidca sunt notate într-o singură strofă, așa încât nu putem cunoaște continuarea, dar faptul că la aceste exemple culegătorul nu a notat decât o singură strofă, iar la o singură variantă a notat muzica în întregime, aceea fiind de formă improvizatorică, ne face să credem că numai aceasta avea forma improvizatorică, în timp ce celelalte aveau forme cristalizate ale subtipului cu rîndurile melodice *EFGH*.

⁶² În comuna Breaza am cules mai multe bocete de la câteva informatoare huțule. Melodia bocetului este aceeași ca cea pe care o dăm aici. Un singur bocet huțul am cules cu altă melodie, dar și aceea de origine românească, însă de la o informatoare huțulă din com. Paltin, jud. Suceava. Din informațiile obținute rezultă că aceeași melodie de bocet ca cea din Breaza se cântă și în com. Bănila pe Siret (Ucraina).



Forma întregului bocet este tipic improvizatorică. Succesiunea rândurilor melodice este următoarea: *A* (*B* care se asociază cu *E*) *F A G E G A* (*B* care se asociază cu *E*) *F G A B C G A B F A B C G*.

Despre categorica proveniență românească a bocetului huțul nu este locul să vorbim mai pe larg aici, ne vom mărgini să expunem numai câteva din argumentele esențiale.

Repertoriul huțul al comunei Breaza prezintă un deosebit interes prin faptul că – datorită, probabil, unei izolări a vieții folclorice (credem în general social-economice) –, fiind foarte variat în texte, se cântă însă pe o singură melodie cu nenumărate variante. Cântecul liric, epice, de nuntă, de leagăn, de joc, au una și aceeași melodie, variată din punct de vedere melodic, dar unitară printr-un ritm unic și pregnant (ex. 23 reprezintă una din aceste variante).

În primul rând observăm un ritm pregnant de șapte unități într-o împărțire diferită de cea pe care am întâlnit-o în cântecul vocal de petrecere din Bilca. Acest ritm îndepărtează net melodia huțului de vreo asemănare cu doina bucovineană, cu toate că ambitusul de cvintă, insistența primului rând melodic pe *la* și *sol*, cadența coborâtore a celui de-al doilea rând melodic de la *sol* la *re*, ca și încheierea pe *re* ne-ar face, teoretic, să ne gândim la vreo legătură între cele două melodii. În al doilea rând, un fapt de incontestabilă deosebire, și care pledează pentru originea românească a melodiei de bocet huțul, este acela că strofa cântecului huțul, în totalitatea genurilor sale, cu excepția bocetului și a colindei⁶³, are patru versuri cu rime încrucișate: 8 + 6 + 8 + 6 silabe. Doar bocetul are versuri exclusiv de opt silabe, cu rime perechi, specifice folclorului românesc.

Compararea doinei bucovinene cu variantele sale integrate în repertoriul huțul de înmormântare ne ajută, pe de o parte, să ne dăm seama de puterea de răspândire a doinei bucovinene, iar pe de altă parte, ne permite să deducem vechea formă improvizatorică a doinei bucovinene, aflată între stadiul cel mai vechi, pe care îl cunoaștem din Bilca, și stadiul

⁶³ Colinda huțului nu are proveniență românească și are versuri de cinci silabe.

pe care l-am mai putut afla în documentele înregistrate în satele românești amintite.

Existența exemplarelor din Bilca, a bocetului huțul în formă improvizatorică în Breaza, precum și a unui exemplar de doină bucovineană românească în forma improvizatorică amplă, cules în 1913, de către Alexandru Voevidca⁶⁴, ne duce la ipoteza că în pragul secolului al XX-lea doina bucovineană trebuie să fi viețuit într-o formă improvizatorică amplă, care în primul sfert al acestui secol a cedat atât ca amplitudine, cât și ca modalitate improvizatorică de desfășurare, eclipsând cele două forme mici, cristalizate, pentru ca la jumătatea celui de-al patrulea deceniu al secolului al XX-lea să-și reia forma amplă, de data asta perfect cristalizată. Așadar, evoluția ei se conturează într-o spirală, a cărei fază anterioară o putem fixa în timp, numai cu aproximație, înaintea acestui secol, după care urmează o fază de disociere (1907–1928), pe treapta superioară a spiralei revenind forma amplă (1931–1936), dar de data aceasta cristalizată. Evident, conturând aceste faze de evoluție nu ne referim la existența în exclusivitate a uneia sau alteia din formele doinei pe parcursul fiecărei faze, ci la formele de manifestare predominante ale ei. Astfel putem găsi – ca unicat însă – varianta lăutarului Mihai Ieroftei⁶⁵, culeasă de Alexandru Voevidca în 1907, care pare să fi fost de formă amplă cristalizată. Este știut însă faptul că fenomenele folclorice care într-o anumită perioadă au o circulație de masă își au obârșia în glasurile răzețe care au răsunat într-o perioadă anterioară și care au constituit germenii acestui fenomen.

Puterea de pătrundere a doinei bucovinene s-a manifestat nu numai spre nordul Bucovinei, către așezările huțule, ci și spre vest, trecând Carpații, până în ținutul Năsăudului, unde s-a împământenit și s-a îmbrăcat în strai local, și către sud, ajungând până la Bicz. Peste tot ea a fost recunoscută ca reprezentantă a Bucovinei. Griguță Zaharia, de 44 ani, din Cuhea, jud. Maramureș, o cânta numind-o doina bucovineană (fg. 4691 a, AIEF), deși prin Maramureș ea nu a căpătat răspândire.

Analiza amănunțită pe care o expune Constantin Zamfir în lucrarea citată, *Despre obârșia și filiația unor melodii de doină*, demonstrează cu prisosință afirmația autorului asupra provenienței bucovinene a melodiei de doină cunoscută în Năsăud și integrată în stilul local sub numele „de jale”. Doina din Bilca, pe care Constantin Zamfir nu a avut-o în vedere, vine în sprijinul afirmațiilor sale, prin faptul că ne relevă un puternic centru al doinei bucovinene, în cea mai veche formă cunoscută până acum de noi, în timp ce Năsăudul nu

⁶⁴ Mss. 5, 1909, caietul VI, AIEF, inf. Paraschiva Săhlean, țărancă de 25 a., com. Bușoia, jud. Suceava, 1913; succesiunea rândurilor melodice este: $A A_e E G A B C D (E + F) G I J C D (E + F) (E_e + F_e) F_e G$. Faptul că această doină a fost executată într-un stil improvizatoric l-a făcut pe Voevidca să o noteze în întregime.

⁶⁵ Alexandru Voevidca, mss. 5, caietul VI, nr. 17, AIEF, inf. Mihai Ieroftei, 50 a., Horodnicul de Jos, jud. Suceava.

cunoaște decât formele evoluate ale acestei melodii, așadar preluate de năsăudeni într-un stadiu de dezvoltare a ei întrucâtva mai recent.

Asupra obârșiei melodiei de doină bucovineană se pronunță în mod eronat Larisa Agapie, în articolul său, *Doina bucovineană. Contribuții la cunoașterea cântecului popular*⁶⁶, afirmând că și-ar avea originea în Năsăud. Larisa Agapie nu-și bazează argumentarea pe vreo analiză muzicală comparativă⁶⁷, ci pe câteva documente istorice, pe marginea cărora încearcă să facă unele deducții. Contribuția Larisei Agapie este cuprinsă în concluzia articolului său: „De îndată ce tipul de doină discutat este comun Năsăudului și Bucovinei, iar în acest ultim ținut este întâlnit tocmai în satele în care s-au stabilit năsăudeni, se poate afirma că acest tip de doină este de origine năsăudeană” (p. 222). Inconsistența afirmațiilor făcute de Larisa Agapie referitor la doina bucovineană se vedește imediat ce ne punem câteva întrebări:

1. Tipul de doină comun Bucovinei și Năsăudului este întâlnit *tocmai* în satele bucovinene în care au fost găzduiți bejenari ardeleni sau *numai* în acele sate?
2. Care sunt satele bucovinene în care n-au trăit bejenari ardeleni și care, „din această cauză”, nu cunosc doina bucovineană?
3. Nu cumva zona bucovineană în care ființează tipul de doină de care ne ocupăm este tocmai zona montană și sub-montană, relief care păstrează doina românească de-a lungul Carpaților, datorită vieții păstorești, retrase, și nu a bejenarilor ardeleni?
4. Cum își imaginează Larisa Agapie tabloul muzical sucevean? Muntenii Bucovinei își construiesc fluier pe care le păstrau de secole cu grijă la brâu și împreună cu oile lor îi așteptau cu răbdare pe bejenarii ardeleni ca să ajungă să învețe și ei o cântare de la aceștia?
5. Cărui fapt i s-ar fi putut datora o asemenea sărăcie muzicală a românilor bucovineni, ca în timp ce năsăudenii să fi posedat două tipuri de doină, bucovinenii să nu fi avut nici unul?

⁶⁶ În *Revista de etnografie și folclor*, tom. 16, nr. 3, 1971, p. 215–223.

⁶⁷ În domeniul analizei muzicale, autoarea dovedește lacune simțitoare – între altele – nerecunoscând o variantă a doinei bucovinene de care ne ocupăm și prezentând-o drept un alt tip de doină (p. 219), numai pentru că interpreta, Fighina Jurafle, și-a început cântarea cu ultimele două rânduri ale melodiei, procedeu frecvent în practica folclorică. De asemenea, citind doinele sucevene publicate de Vasile D. Nicolescu și Constantin Prichici în *Cântece și jocuri populare din Moldova*, Editura Muzicală, București, 1963, p. 26, 33, în loc de a remarcă faptul că la p. 26–29 melodia doinei bucovinene este alternată cu fragmente maramureșene din *horea oii*, reprezentând astfel o variantă hibridizată, că „Ciobanul care și-a pierdut oile” (p. 25–26) este cântat pe melodia romanței „Colea-n vale la fântână”, iar „Doina ciobanului” (p. 33–34) este, de fapt, o creație cărturărească în stil popular, culeasă de Alexandru Voevidca de la Gheorghe Ciudin, psalt la Mănăstirea Sf. Ioan cel Nou, Larisa Agapie nutrește iluzia că îi corectează pe folcloriștii Constantin Zamfir și Eugenia Cernea afirmând că Bucovina posedă mai multe tipuri de doină și nu unul singur, așa cum au susținut cei amintiți mai sus.

6. Și apoi dacă năsăudenii veniți în bejenie aveau două tipuri de doină, de ce i-ar fi învățat pe bucovineni numai unul?

7. Pentru care motiv ar trebui să credem că năsăudenii veniți în bejenie au adus bucovinenilor una dintre doinele lor și că nu ei au fost aceia care au preluat doina bucovinenilor?

Subrezenia concluziei Larisei Agapie asupra originii năsădene a doinei din Bucovina este mai mult decât evidentă dacă avem în vedere și vechimea materialului din Bilca, reîntâlnit într-un asemenea stadiu în Năsăud. ***

Un alt aspect care ne solicită o atenție specială este doina instrumentală. Aceasta ne apare la prima vedere ca având un caracter mai pronunțat improvizatoric, dar dacă analizăm comparativ doina instrumentală cu cea vocală, vom vedea că improvizația implică numai lărgirea unor timpi prin ample și repetate formule melismatice sau concentrarea altora într-un număr mai redus de note recitative; toate acestea însă se produc numai în limitele rândului melodic. Dar rândurile melodice la rândul lor păstrează succesiunea strictă a rândurilor melodice ale doinei cristalizate. Dăm spre comparație o doină executată la vioară sub care notăm o doină vocală cu aceeași structură (ex. 40, mg. 1163 f, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Sidor Andronicescu, vioară, culeg. Constantin Prichici, 1957, transcr. E. Cernea; fg. 4222, AIEF, com. Botoșana, jud. Suceava, inf. Trandafira lui Trifan Creangă, voce, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934, transcr. E. Cernea):

*** [Polemica susținută de Eugenia Cernea împotriva Larisei Agapie încearcă să demonstreze lacunele științifice și caracterul precar al argumentației susținute de cercetătoarea ieșeancă, prin care aceasta a încercat, în studiul citat, să acrediteze ipoteza originii năsădene a unor tipuri de doină bucovineană. În timp ce Larisa Agapie se bazează pe argumente exclusiv istorice, Eugenia Cernea își construiește argumentația doar pe baza analizelor comparate ale elementelor sonore constitutive ale doinelor din Bucovina. Fără să subscriem total la argumentele și, mai ales, stilul agresiv al criticii Eugeniei Cernea, nu putem să nu observăm asemănarea melodiilor de doină expuse de Larisa Agapie, dar și absența unor argumente de ordin muzical, extinse pe un eșantion reprezentativ de piese. În acest context, menținerea paragrafului polemic în cadrul prezentei lucrări se datorează atât intenției de restituire integrală a ideilor Eugeniei Cernea cât și dorinței de relevare a unui stil critic impus, în mare parte, de comandamentele ideologice ale epocii în care a fost elaborat textul].

Rubato $\text{♩} = 168$

VICARĂ

40

VOCE

N-a - re par - te tot o - mu - ă

Că și eu l-am să - mă - nat ă, și cu la - cri -

le-am u - dat ă ș-a mea par - te s-a

us - cat ă Că și eu am ră - să - ărit

Ca cu la - cri - le-am stro - pit ă ș-a

me par - te-o pu - tre - zit..

Observăm deci că păstrându-se conturul melodic, pe de o parte se amplifică, printr-o multiplă repetare, formulele melismatice, pe de altă parte se reduc notele recitativului, chiar într-unul și același rând melodic, de pildă rândurile *B*, *E* și *G*.

În altă piesă, performată din frunză, vedem că s-a găsit o soluție, de data aceasta pseudoinstrumentală, pentru executarea rândului recitat al doinei. Dăm mai jos acest fragment final (ex. 41, fg. 12676 a, AIEF, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Toader Lucan, culeg. George Breazul, 1928, transcr. E. Cernea):



Acesta este, după părerea noastră, un procedeu obișnuit de instrumentalizare a unor melodii vocale, procedeu care în Bucovina se perpetuează până în zilele noastre, instrumentalizându-se cântecele lirice locale. Interpreții le „doinesc” și le numesc tot *doine*, numai pentru că le aplică același procedeu de prelucrare instrumentală ca și doinei. În piesa următoare, pe care informatorul o numește tot „de jale”, se observă limpede același procedeu de prelucrare instrumentală a melodiei cântecului liric, înregistrat în multe variante locale în Bucovina⁶⁸ (ex. 42, fg. 12649, AIEF, satul Botuș, com. Fundu Moldovei, jud. Suceava, inf. Ilie Cazacu, culeg. George Breazul, 1928, transcr. E. Cernea):

⁶⁸ Am dat melodia instrumentală la înălțimea reală. Am transpus melodia vocală, pentru a putea fi mai ușor comparată cu cea instrumentală.

Rubato ♩ = 190

VICARĂ

42

VOCE ♩ = 110

Co - pi - li - țã fii cu —

min — ti,

Co - pi - li - țã fi — cu min - te

ă, zi mă - ti să —

ti mă - ri - ti, ă, zi mă - ti să —



Dacă încercăm să conturăm trăsăturile specifice ale unui gen sau tip muzical, prima întrebare pe care ne-o punem este: în care dintre elementele structurale sau stilistice se află concentrate trăsăturile caracteristice ale lui? Și apoi, putem oare da o primă creionare valabilă acestor aspecte într-un studiu limitat la cercetarea zonală, sau nu ne putem spune cuvântul decât după cercetarea comparativă pe întreaga țară, sau cel puțin referită la zonele limitrofe?

După părerea noastră, putem face un prim pas în conturarea specificului zonal, dacă ne bazăm pe materialul viu muzical, perceptibil în sens auditiv, fără a-i disocia elementele componente. Așa cum am mai arătat, referindu-ne la analiza formulelor melodico-ritmice, o astfel de analiză a constituentelor, în forma lor de viațuire interdependentă, ne dă posibilitatea de a greși mai puțin decât prin analiza principiilor constitutive disociate, atunci când vrem să delimităm specificul unui gen, al unei zone sau chiar al unei națiuni. Aici este locul să arătăm și faptul că noi considerăm analiza acestor fragmente muzicale minimale nu ca un scop în sine, ci ca o cercetare menită să ajute la dezvăluirea particularităților specifice tipului sau genului muzical pe care îl cercetăm sau a problemelor lui de structură compozițională.

Pentru a găsi caracteristicile doinei bucovinene trebuie să ne întrebăm prin ce anume o recunosc și o conturează localnicii, atunci când o ascultă sau o interpretează, dintre nenumăratele melodii existente în repertoriul lor. Dacă am încerca să ne substituim lor, să auzim cu urechea lor obișnuită cu mobilitatea variativă a melodiilor, dar și cu relativa stabilitate a conținutului muzical, atunci am putea să desprindem tocmai din acest conținut muzical, relativ stabil, care reprezintă suportul permanent al variațiilor, acele constante care alcătuiesc personalitatea tipului pe care îl cercetăm. Acestea țin, după părerea noastră, în primul rând de tiparele melodico-ritmice și de structura compozițională a tipului nostru de doină, iar apoi de stilul său ornamental.

Una din structurile muzicale specifice pentru doina bucovineană este alcătuită, de obicei, dintr-un triolet, urmat de un grup binar, ambele optimi, pe care se desfășoară treptat o cvintă coborâtoare de la nota *la* până la *re* (ex. 43):



Desigur, o cvintă coborătoare la cadență este unul dintre cele mai frecvente modele în cântecul popular românesc, însă, ce-i drept, mai mult în cântecul liric decât în doină. Ceea ce o individualizează însă, în cazul evidențiat, este contextul în care apare; în timp ce în cele mai multe cazuri găsim această cvintă cu ultima notă a sa prelungită⁶⁹, formula specifică doinei bucovinene se află, de regulă, precedată de o notă prelungită cu coroană, sau în orice caz cu o valoare de timp mai mare decât optimea, iar cadența coborătoare se încheie cu o notă scurtă. Această încheiere scurtă a rândurilor melodice este specifică rândurilor interioare ale doinei în general și este legată și de construcția recitativă, adesea recto-tono, a melodiilor de doină, construcție care fixează treptele modale de sprijin în interiorul rândurilor melodice și nu la sfârșitul cadențelor, având cadențe cu nota finală prelungită, de regulă, numai la primul și ultimul rând melodic. Considerăm deci că este logic să ne imaginăm această formulă, numai însoțită de valoarea de timp care o precede și care îi conferă această trăsătură particulară, adică (ex. 44):



Particularitatea doinei bucovinene constă în faptul că încheierea scurtă a acestor rânduri nu se face numai prin optimi ale recitativului sau grupe mici, de două sau maximum trei șaisprezecimi legate, cum vedem la doinele altor zone⁷⁰, ci și prin această formulă melodicoritmă, mai mult sau mai puțin bogat ornamentată, dar cu încheierea scurtă.

O altă particularitate a acestei formule este aceea că, deși structural ea aparține primului rând melodic, *A*, al doinei de formă veche sau sfârșitului rândului *B*, în forma mai nouă, specifică zonei

⁶⁹ Cadențe tipice pentru cântecul liric. În doina bucovineană, această notă este prelungită în cazuri foarte rare, ca spre ex. fg. 2611 a, AIEF, inf. Smaranda Turcu, com. Izvorul Alb-Buhalnița, jud. Bacău, culeg. Gavriil Galinescu.

⁷⁰ Vezi Mariana Kahane, *Doina din Oltenia Subcarpatică*, în: *Revista de Etnografie și Folclor*, nr. 1–2, 1963, p. 99–116; Paula Carp, Alexandru Amzulescu, *Cântece și jocuri din Muscel*, Editura Muzicală, București, 1964, p. 121–144; Emilia Cornișel, *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în: *Revista de Etnografie și Folclor*, nr. 1–2, 1959, p. 156–170; Constantin Zamfir, Victoria Dosios, Eugenia Moldoveanu-Nestor, *132 cântece și jocuri din Năsăud*, Editura Muzicală, București, 1958, cap. *Doine*, p. 69–83, cu excepția variantelor doinei bucovinene; Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, op. cit., ex. muzicale nr. 23 a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m.

Câmpulungului, totuși o găsim adesea și la sfârșitul rândului *B* (în forma veche), *C* sau *E*, deși pilonii de sprijin modal ai rândurilor melodice sunt diferiți (*la*, *sol*, *mi*) și aceasta subliniază caracterul particular al utilizării respectivei cadențe. Uneori o găsim și la începutul unor rânduri melodice, ca o reluare sau o mutare a cadenței rândului anterior. Acest procedeu îl putem remarca la ex. 1.

Având o atât de mare pondere în cadrul compozițional al doinei și fiind una din principalele formule asupra căreia se exercită măiestria ornamentală a interpreților, este de înțeles că unul din elementele distinctive ale doinei bucovinene este tocmai această formulă de cadență. Desigur ea nu apare într-o formă imuabilă, ci este supusă diverselor variații ritmice, melodice și ornamentale. Astfel, dat fiind că nota ei de încheiere nu joacă un rol de pilon de sprijin modal, ea poate uneori lipsi, și formula apare astfel într-o formă eliptică, adică⁷¹ (ex. 45):



De asemenea, ritmul poate varia prin inversarea trioletului cu grupul binar⁷² (ex. 46):



sau prin transformarea întregului grup într-un grup binar și acest din urmă fapt are loc în special în cazul formulei eliptice. Ornamentarea formulei se face foarte rar prin alt procedeu decât prin mordente; acestea însă pot fi plasate pe una dintre note și atunci aceasta este de obicei nota *mi* (vezi ex. 44), sau pe două dintre note, adesea acestea sunt *sol* și *mi*⁷³, pe trei note, acelea fiind *sol*, *fa*, *mi*⁷⁴, sau chiar pe patru note⁷⁵, rămânând numai nota *re* neînflorită. Dintre variațiile formulei mai merită semnalate: accidentarea cvartei, respectiv urcarea lui *sol*

⁷¹ Mg. 653 g, AIEF, *Mândră floare-i norocu*, inf. Maria Surupat, 51 a., com. Sadova, jud. Suceava, culeg. Tiberiu Alexandru, Constantin Prichici, Vasile D. Nicolescu, Maria Fusteri, George Vancu, 1956; în strofa I, rândul melodic *E*.

⁷² Fg. 3171 a, AIEF, *Cânderam copilă mică*, inf. Catrina Adăscăliței, 40 a., com. Preuțești, jud. Suceava, culeg. Gheorghe Fira, 1930.

⁷³ Fg. 4258, AIEF, *Fost-am una la părinți*, inf. Casandra Pușcuță a lui Ion, com. Cajvana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.

⁷⁴ Mg. 1466 I e, AIEF, *Mândră floare-i norocu*, inf. Maria Surupat, 53 a., com. Sadova, jud. Suceava, culeg. Vasile D. Nicolescu; în strofa a doua și a treia.

⁷⁵ Mg. 653 g, AIEF, *Mândră floare-i norocu*, inf. Maria Surupat, 51 a., com. citată, strofa a doua, rândul melodic *B*.

printr-un diez⁷⁶, repetarea lui *la*, datorită căreia formula se transformă și din punct de vedere ritmic, obținându-se două triolete⁷⁷ (ex. 47):



Una dintre cele mai importante variante ale acestei formule este aceea care încheie întotdeauna rândul melodic *F*. Despre ea am vorbit în trecut atunci când ne-am ocupat de analiza rândurilor melodice. Pornind de la repetarea formulei inițiale de cadență, așa cum o găsim, spre exemplu, în varianta Anei lui Ion Ilișoiu⁷⁸ (ex. 48):



ea își micșorează treptat ambitusul, întâi până la o cvartă, cum o vedem în varianta Floarei lui Pavel Boca⁷⁹ (ex. 49):



Apoi, în tendința de cristalizare continuă a doinei, pe parcursul căreia repetările se transformă treptat în variații, iar acestea, la rândul lor, se depărtează de varianta inițială până la individualizare, cadența rândului *F* ajunge la un ambitus de terță, la care se stabilește, în cele mai multe variante⁸⁰ (ex. 50):



⁷⁶ Fg. 4212, AIEF, *Sint trei flori într-o grădină*, inf. Tudosia Boca, com. Botoșana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.

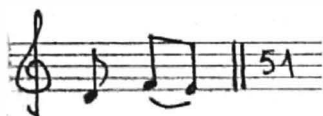
⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Fg. 4206, AIEF, *Azi e sâmbăta morților*, com. Botoșana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.

⁷⁹ Fg. 4223 c, AIEF, aceeași com., culeg. și an.

⁸⁰ Fg. 2611 a, AIEF, *Codrule, codrușule*, inf. Smaranda Turcu, com. Buhalnița, jud. Bacău, culeg. Gavriil Galinescu, 1933.

deși uneori, destul de rar, o găsim și într-un ambitus de numai o secundă⁸¹ (ex. 51):



În afara acestor formule de cadență, un rol însemnat între trăsăturile caracteristice ale doinei bucovinene îl are succesiunea pilonilor de sprijin modal. În acest sens este semnificativă varianta bătrânului Coca Silvestru⁸². Aceasta, deși nu păstrează conturul melodiei într-o formă apropiată de aceea a variantelor mai frecvente și nu conține formula de cadență în forma ei specifică, nu păstrează nici schema ritmică obișnuită, iar în loc de opt rânduri melodice, printr-o reluare a unora dintre ele, ajunge la douăsprezece rânduri melodice. Este totuși lesne de recunoscut apartenența ei la tipul bucovinean de doină, datorită tocmai acestei succesiuni specifice a pilonilor modalii de sprijin (ex. 52, mg. 1465 II i, AIEF, com. Sadova, jud. Suceava, inf. Coca Silvestru, 55 a., culeg. Constantin Prichici, 1958, transcr. E. Cernea):

52

A B

Pî - nă ce-oi fa-ce-o gră-di-nă Pî nă ci-oi fa-ce-o gră-di - - nă ș-a-păi,

C D

Fîn-tî - nă cu cinci iz - voa-re, Fîn ti - nă cu cinci iz - voa-re

E F

Do - uă dulci și trei a - ma-re Do uă dulci și trei a - ma-re ah

C D

Ș-aș vo - i pi Dum-ne-zeu Ș-aș vo - i pi Dum-ne-zeu

E B

Să be - ie pu - iu - țul meu Să be - ie pu - iu - țul meu

F G

Să moa-ră iel, să mor și ieu Să moa - ră el, să mor și cu mări

⁸¹ Mg 1466 I e, AIEF, *Mândră floare-i norocu*, inf. Maria Surupat, 1958.

⁸² Mg. 1465 II i, AIEF, 55 a., com. Sadova, culeg. Constantin Prichici, 1958.

În această succesiune sună pregnant rândul *B*, sprijinit pe *sol*, după rândul *A*, sprijinit pe *la*. O asemenea succesiune a pilonilor de sprijin la începutul strofei melodice a doinei este caracteristică și pentru doinele altor zone, dar adesea la acele doine succesiunea are loc în același rând melodic⁸³, în timp ce doina bucovineană consacră acestei succesiuni două rânduri melodice în forma ei amplă. Succesiunea următoarelor trepte de sprijin, care pare a nu-și găsi corespondențe imediate în doinele altor zone, conturează, parcă, două sfere funcționale ale structurii modale hipodrice: în prima parte, osatura pe care se brodează melodia este alcătuită din pilonii *la*, *sol* și *mi*, iar în partea a doua, din *sol*, *la* și *re*. Evident, această succesiune a pilonilor de sprijin într-un cu totul alt context melodico-ritmic și lipsit chiar și de rudimentele cadenței specifice doinei bucovinene nu ne-ar mai putea aminti de ea, dar în întregul complex de elemente, ea joacă un rol însemnat.

Un alt element care, în colaborare cu cele arătate până aici, contribuie la evidențierea specificului zonal al doinei bucovinene este existența a numai două formule ritmice, *a* și *b* (vezi ex. 10 și 11), care se succed în schema ritmică a doinei, arătată în prima parte a studiului nostru, și care în forma cristalizată amplă vădesc o tendință de simetrie, *A B A B A A B B*, spre deosebire de schemele ritmice ale doinelor din alte zone, care cuprind o mai mare diversitate de formule ritmice⁸⁴.

Așadar, asupra doinei bucovinene putem trage următoarele concluzii:

1. Cele mai vechi exemplare pe care le deținem sunt cele din Bilca, a căror formă, la generația vârstnică, este încă improvizatorie. Structura arhitectonică este alcătuită din trei rânduri melodice, *A B C*, în care *B*-ul este foarte aproape de un *A_v*, iar *C*-ul apare doar la încheierea unor fragmente muzicale de dimensiuni variabile, alcătuite din rânduri melodice *A A_v B B_v*, care se succed în mod liber. Structura modală, limitată la o scară diatonică în ambitus de cvintă cu terța mică și treapta a IV-a uneori urcată, se remarcă prin cadențarea tuturor rândurilor melodice pe sunetul fundamental, cu excepția rândului melodic *C*, care este recitat sau semirecit.

Variantele din Bilca conțin trăsăturile specifice esențiale ale doinei bucovinene: a) cele două formule ritmice; b) două dintre cele mai importante formule melodico-ritmice cadențiale; c) rândul melodic semirecit.

2. La stadii mai avansate, doina bucovineană s-a îmbogățit cu noi rânduri melodice, ajungând la o formă amplă improvizatorie.

⁸³ Mariana Kahane, *Doina din Oltenia subcarpatică*, stud. cit.

⁸⁴ În doinele din Muscel găsim structuri ritmice ale rândurilor melodice în succesiunea următoare: *A B C D E F D_v E_v*, sau: *A B C D D_v C E* (Paula Carp, Alexandru Amzulescu, *Cântece și jocuri din Muscel*, op. cit., ex. muzicale 22 și 23). Vezi și doinele din Oltenia subcarpatică, Maramureș și Năsăud, în lucrările citate.

3. În tendința sa de cristalizare continuă a părăsit forma amplă improvizatorică, pentru a desprinde din ea cele două subtipuri de formă mică, cristalizată, care la rândul lor, datorită atât înrudirii strânse între rândurile lor prime, cât și conviețuirii lor anterioare în cadrul formeii improvizatorice, au fuzionat, creându-se astfel forma amplă cristalizată, evoluția ei desfășurându-se într-o linie spiralată.

4. Procesul de cristalizare surprinde materialul muzical la stadiul la care el se află în versiunea locală. În timp ce în Fundu Moldovei, Pojorâta, Sadova, cristalizarea a avut loc la un stadiu de dezvoltare a doinei până la opt rânduri melodice, în Bilca, cristalizarea se produce printr-o alternare regulată a rândurilor melodice *A* și *B*, cu o variabilitate scăzută la repetarea rândurilor și cu renunțarea totală la rândul recitat *C*.

După cum se știe, perioada de cristalizare a unei doine reprezintă de fapt începutul momentului de destrămare ca gen improvizatoric. Dispar măștrii improvizăției, dar apar măștrii formelor cristalizate; dispar procedeele improvizatorice, dar apar păstrătorii în forme fixe ale bunurilor câștigate prin procedeele improvizatorice. În perioada dintre 1931–1935 cad pe planul al doilea subtipurile de trei și patru rânduri melodice și se dezvoltă din îmbinarea acestora, cu tendința din ce în ce mai accentuată de cristalizare în forma amplă, întâi șase, apoi șapte și opt rânduri melodice, noile forme ale doinei ample cristalizate. Astfel ne aflăm în fața fenomenului ciudat și impresionant în același timp ca și cântecul lebedei, acela al începutului dispariției doinei bucovinene din momentul cristalizării ei în forma sa cea mai amplă, cea mai realizată din punct de vedere compozițional, cea mai expresivă, dar din care a dispărut viața propriu-zisă a genului, procedeul improvizatoric.

Noi considerăm că acesta este începutul dispariției doinei bucovinene nu numai pentru că ea s-a cristalizat. Dispariția reprezintă un fapt concret, verificabil, atât prin compararea procentuală a înregistrărilor, cât și prin mărturiile informatorilor. Margareta Zlăvoacă ne spune: „Cân' m-am născut eu încăpă și dispară, da' până amu!”⁸⁵. Paraschiva Cozmariu afirmă: „...ii vechi tari, și cânta mult la noi în sat. Acu și cântă rar, nu ca pi alti vremuri”⁸⁶. Margareta Zlăvoacă mai relatează: „...și cânta mai mult cân' eram mai mn'ică. Așa m-am născut cu ea. Și atunci parcă și auzia tăt mai rar”⁸⁷. Așadar, se confirmă din informațiile mai multor interpreți că scăderea frecvenței doinei a început să fie sesizată cu trei-patru decenii în

⁸⁵ Mg. 1457 I h, AIEF, inf. Margareta Zlăvoacă, 53 a., com. Pojorâta, jud. Suceava, culeg Vasile D. Nicolescu, 1958.

⁸⁶ Fișa mg. 1464 I j, AIEF, inf. Paraschiva Cozmariu, 77 a., com. Sadova, jud. Suceava, culeg. Constantin Prichici, 1958.

⁸⁷ Fișa mg. 1457 I h, AIEF, inf. Margareta Zlăvoacă, 53 a., com. Pojorâta, jud. Suceava, culeg. Vasile D. Nicolescu, 1958.

urmă. Teodora Ciupercovici, solicitată fiind să cânte doina și amintindu-i-se melodia, spune: „Nu l-am mai cântat de v'o douăzeci dă ani”⁸⁸. Vedem deci că în culegerile Institutului de Etnografie și Folclor făcute în anii 1957–1958, vorbind despre doină, toți informatorii se referă la o scădere considerabilă a frecvenței ei, sau chiar la dispariție, precizând chiar de când nu au mai cântat-o, respectiv de douăzeci de ani. Doar în Bilca melodia era încă frecventă, la generația matură în formă cristalizată, iar la cea bătrână încă într-o formă improvizatorică.

Între anii 1928–1931 se vorbea însă despre doină la timpul prezent. Iată ce răspundea informatorul Niculae Agapie la întrebarea „când se cântă doina?”: „Asta de câte ori să îmbată...”⁸⁹, Gavril Frîncu spune: „Se zice de obicei la nuntă”⁹⁰, iar Andrei Nergheș relatează: „...Așe cânta bătrânii de mult. Numai aista mai mult”⁹¹.

Deci în anul 1931 doina se cânta la nunți și petreceri de către maturi, dar mai frecvent de către bătrâni. Paraschiva Cozmariu spune că ea a învățat-o „de copchilă mică” și că melodia s-ar fi cântat mai mult atunci împreună cu alte melodii⁹², iar Domnica Creangă afirmă că a învățat doina „de la copc'ile din sat”⁹³.

Așadar, deși între anii 1931–1934 doina se afla mai mult în repertoriul bătrânilor, care o cântaseră într-o proporție mai mare în tinerețea lor, ea se mai găsea și în repertoriul tineretului, desigur, așa cum am arătat mai înainte, într-o formă cristalizată amplificată.

În concluzie, doina bucovineană a viețuit în forma sa clasică, improvizatorică, probabil, până la începutul sec. al XX-lea, când a început să se cristalizeze în forme mici și diferite unele de altele, pentru ca apoi, începând cu anii 1931–1934, aceste forme mici fuzionând – cu excepția variantelor din Bilca – să prindă contur forma amplă cristalizată, care reprezintă o culme a realizării artistice expresive în viața doinei bucovinene, o treaptă nouă a spiralei în evoluția sa, dar totodată marchează o ultimă etapă a vieții ei.

Poate că doina bucovineană s-ar fi stins odată cu generația care a contribuit la cristalizarea ei, dacă societatea noastră socialistă, cu adânci rădăcini în satul tradițional, n-ar fi îmbrățișat cu atâta dragoste doinele și cântecele păstrate peste veacuri în memoria populară. Ici și colo apar

⁸⁸ Fișa mg. 1196 h, AIEF, inf. Teodora Ciupercovici, 36 a., com. Fundu Moldovei, culeg. Eugenia Cernea, 1957.

⁸⁹ Fișa fg. 3156 b, AIEF, inf. Niculae Agapie, 38 a., com. Mălini, jud. Bacău, 1931.

⁹⁰ Fișa fg. 3571 a, AIEF, inf. Gavril Frîncu, 43 a., com. Fundu Moldovei, culeg. Constantin Brăiloiu, 1931.

⁹¹ Fișa fg. 3573, AIEF, inf. Andrei Nergheș, 45 a., com. Fundu Moldovei, culeg. Constantin Brăiloiu, 1931.

⁹² Fișa fg. 3622 a, AIEF, inf. Paraschiva Cozmariu, 54 a., com. Fundu Moldovei, culeg. Constantin Brăiloiu, 1935.

⁹³ Fișa fg. 4225 a, AIEF, inf. Domnica Creangă, com. Botoșana, jud. Suceava, culeg. Constantin Brăiloiu, 1934.

voci tinere care preiau vechea doină bucovineană și o fac să răsunе pe scenele de amatori, la radio și la televiziune. Mina Păslaru din Sadova, Sofia Vicoveanca din Vicov și poate nu numai ele, vor transmite generației care le urmează doina bucovineană.

Dacă valorificarea artistică, a doinei bucovinene, se face prin mijloacele culturii de masă, cercetarea ei științifică demonstrează că ea este una din valorile de înaltă concepție artistică a folclorului nostru tradițional.****

**** [Ultimele două paragrafe manifestă, clar, un compromis ideologic; evocarea societății socialiste „cu adânci rădăcini în satul tradițional”, care a „îmbrățișat cu atâta dragoste doinele și cântecele păstrate peste veacuri în memoria populară”, precum și menționarea perpetuării doinei prin intermediul mișcării de amatori și a mijloacelor media existente în epocă, constituie tot atâtea expresii ale ingerințelor politico-ideologice în scrierile teoretice din acea perioadă (începutul anilor '80). Asumate de autoare sau nu, aceste afirmații instituie un balast doctrinar, dar care (prin ponderea, totuși, insignifiantă în economia generală a textului) nu impietează asupra calității generale a lui].



Elisabeta Ropcean 49 a.
Sadova Suceava
Foto AIEF



Ana Brăilean 74 a.
Bilca Suceava
Foto AIEF



Eudochia Zlăvoacă 53 a.
Fundul Moldovei Suceava
Foto AIEF



Parasca Leuştean Grămadă 44 a.
Fundul Moldovei Suceava Foto
AIEF

Transcrieri muzicale

Codrul iarăși înfrunzeste

♩ = 192

Handwritten musical score for 'Codrul iarăși înfrunzeste'. The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of ♩ = 192. The melody is marked with fingerings (1-5) and includes a fermata over the first measure. The lyrics 'hei Co dru - e, i-a-ră-și în-frun-zes-te' are written below the first staff. The second staff continues the melody with lyrics 'da, nu-mai nui-e na-xi țig-neș-te, li'. The third staff concludes the phrase with 'nu mai nui-e na-xi țig-neș-te' and ends with a double bar line.

Handwritten musical score for 'Finale reală'. The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of ♩ = 192. The melody is marked with fingerings (1-5) and includes a fermata over the first measure. The lyrics 'ei, hei Că m-am a-bor-i--sor-ni să în-guș' are written below the first staff. The second staff continues the melody with lyrics 'ul, măi ar cu plug u-lu-u-lu'. The third staff concludes the phrase with 'ei, Să și să-mi plug.' and ends with a double bar line.

Finale reală ♩ p ||

neg 2221 f

con. Mara (Maramureș)
inf. Maria Boholici
culeg. P. Carp, Buc., 1962
transcr. S. Cernea

n. incomplete (ood)
p.m.i.

Bucură-te, cupră mea

A
hai, du
ca, Bu - eu - ră - te cu - ma me

B
ca, Bu - eu - ră - te cu - ma me

C
dui ca' n' - me pri - mă - ră - ra

A
da, cu bîn - duș - te - i în - stru - ta, dui nu - măi

C
ca cu bîn - duș - te - i în - stru - ta

A
da, Spu - su - țiam, mî - dru - c - a - ra - ră, dui nu - măi

B
P - a - sa - ră, p - a - sal - tă se - ră

A
Să scoti, sa - ue din că - ma - ră, dui

B
Ca' s - o - guî pa' mî - ga - ra - ra

A
da - ca' de joi mă duc în ta - ra, dui nu - măi

B
ca' Tat' în ta - ra ta' - te - ni - e, dui

C
10) 11) 12) Sa' mă - n - pat' în car - te - a 13) per - e.

per. următoare: $/ABC//ABABABC//$


per. umatoare: || ABC || A B A B A B C ||

4) 7) 9) 10) 11) 12) 13)

1) 2) 3) 4) 9) 10) 11)

2) 5) 6) 8) 11) 13)

ca, Pu-ram pa -reas- ca, -ras- Sp-re- ca mi- Dui - na

Finala reala' 

neg 2221g

com. Mire (Maramureș)
inf. Maria Boholțoi, 54 ani
culeg. P. Carp 1962
transcr. Z. Cernea

$\delta = 200$ *Amă auzit rareori*

fmi. *hai du-i* *amă* *mai*

B *C-am a-u- git sa-re ori*

v(C) *du-i* *ca-mă* *bu-mă* *fa- de* *hoi*

A *da* *du be-am în-re- tat se- zind, du-i* *na* *mai*

B' *ca, tăt na-re um-blind la fîn-*

ti *var-mă din ea- ier* *for-căind*

Finală reală

per. B

1) *da, -a-a-să* 2) *-ka* 3) *coa-să* 4) *coa-să* 5) *du-i* 6) *du-i* 7) *du-i*

mg 3160 If

con Mara (Maromures)
inf. Marie Paul, 75 ani
euleg. E. Cernea, Mara, 18 VII 1966
fratru. E. Cernea

Hei, tu, mândru lăutar^x

Handwritten musical score for a song, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a five-line staff. The lyrics are in Romanian and are written below the notes. The score is divided into measures, with measure numbers 1 through 15 indicated above the staff. The lyrics are:
1) hei, ca' Pa'n-tu ci-ne ma-i la'-rat, lu' lu' lu' ma-i
7) ca', Pa'n-tu ci-ne ma-i la'-rat
11) ca' Pa'n-tu ci-ne ma-i tra'-gu' mi
15) Se'-ra'-cu-te ma'-mii maie.

20. 2

1) 2) 4) 5) 6) 7) 8) ^{tu} ^{tu}

ca, Cind el - blind pin ca - sa gin -

10) 14) 15) 16) 20)

ar - sa ca - ta blind ca, gin -

21. 3

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17)

ci, Dui ca lu - s pi - cioa - re de ci - mu - te

22. 4

1) 2) 3) 4, 5) 6, 7) 8) 9) 10) 11, 12, 13, 14, 15)

la - mit ca - bra - zuri de i - lalut

16) 20) 21) 22) 23) 24) 25) 26) 27) 28) 29) 30)

ca, lu - ce trup de cin - ga - toa - re lu - ger mare

mg 3161 j

com. Mara (Maramureș)
inf. Kleana Tupșita, 56 ani
culeg. S. Cornea, Mara, 19-III-1966
transcr. S. Cornea

Bate-ră focu, gâlmăzi

fnr. $\text{D} = 198 \text{ 1/2}$

A *hai, hai* *ce* *Br-tă-ră fo-cu, gru-măz*, *măi*

AV *ce lu-orăți de mă-n-gi-năți*, *măi*

B *ce* *în gin-dă ca ho-rex bi* — *ne*

BV *hai, hi* *ce* *bi mă ga-ceti de ru-n* — *ne, măi*

BV *hai, hi* *ce* *bi mă ga-ceti de ru-n* — *ne, măi*

per. 2. / fnr., AV, AV, AV BV /

Finala reală

1) (d) *he* — *flori pe cit gar-duri* —

2) *hai, hi* *ca* — *mu mu*, *măi*

3) (d) *ca* — *mu mu*, *măi*

4) *ca* — *mu mu*, *măi*

5) *ca* — *mu mu*, *măi*

6) *ca* — *mu mu*, *măi*

7) *ca* — *mu mu*, *măi*

8) *ca* — *mu mu*, *măi*

9) *ca* — *mu mu*, *măi*

10) *ca* — *mu mu*, *măi*

11) *ca* — *mu mu*, *măi*

12) *ca* — *mu mu*, *măi*

mg 31622

con. Mara (Maramureș)
inf. Maria Grigoriță, 5 Sami
culeg. E. Cernea, Măra, 21-VIII-1966
tranz. E. Cernea

Canta puin cucului

Don.
incomp. P=208 (od) ^{tw}

B. x. i. ^{tw} Hai, dui na, mai (d)

B. ^{tw} ca cin-ta pu-in cu-en-dui (d)

R. ^{tw} dui na, min-dra'ri dui-na (d) 3) (d, b)

A. ^{tw} hai, da in mij-lo-cu co-dru-lu' dui na, mai (d, b)

B. 4) ^{tw} dui 5) 6) (d, b)

R. ^{tw} dui na, min-dra'ri dui-na

1) (d) 2) 3) (o) 4) u u u 5)

pe-rie-ra da, De gin-deti' dui

6) (d, b) 7) 8) 9)

-re, dui na dui min-dui

Finalo reale 6 1 ||

com. Mara (Maramureș)
inf. Maria Grigoriță, 58 ani
(fosta Bokotici)
culeg. S. Cernea, Mara, 21-VIII-1966

Handwritten musical score for the song "Cădute balut de ploare" (Tears falling like rain). The score is written on ten staves, with the first staff labeled "p. 208". The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/2. The lyrics are in Romanian and are written below the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are: "Hai, du-i-mă, mîndră și du-i-mă ai, că rău îi de noi dă-mîndor, du-i-mă, mîndră și du-i-mă".



Finale reale

mf 3162 bb

com. Mara (Maramureș)
inf. Mara Grigoriță, 58 ani
fata Bohotici
c. Cernea, Mara, 21-III-1961
trans. G. Cernea

Binele meu de odată

f. 208

Aici, dui nu-mai

că, Bi-ne-le meu de o-da-tă

Dui na min-dra și dui-na

și, că nu mă duc să mă mai la-tă, dui, nu-mai

că, nu mă duc să mă mai la-tă

Dui na și dui-na, dui-na

Finala reală

com. Budesti (Maramures)
inf. Iulia Borodi; 79 an
culeg. S. Cernea, Budesti; 29. VII. 1961
transr. S. Cernea

Trans. S. Cernea

$$P = 208 \text{ (d.)}$$

si Ciu-ta' pu- in cu-cu-lus'

Finale reale

mg 4683
(Lg)

com. Bogdan-Voda (Maramureș)
inf. Mărimuta Cădăru
culeg. T. Alexandru, 1-X-1935
transcr. E. Cernea

$\text{♩} = 120$ De-ar ști pruncu cînd ar naște

A

de-ar ști prun- cu cînd ar naș- te

de-ar ști prun- cu cînd ar naș- te.

de- lă- te ră- le dau a- l pas- te

de- lă- te ră- le dau a- l pas- te, mîi.

Su- , gu- ri- ță- ri dai- na

m- ar da, fî- ță- dul- - ce a- ar de,

Mu- ri- a- ar rai s- ar dau- de a- ar mîi.

Teu, ma- mă, să fi- ști- ut, ă, Teu, ma- - ma

Finala reală

4684 b

com. Bogdan-Vodă (Maramureș)
 inf. Vasile Bișeu, 75 ani
 culig. T. Alexandru, Bogdan-Vodă
 18-1935
 transcr. S. Cernea

Bătrânele cu slăbici

♩ = 200

A *e ca' ba-tri-ne-ja' cu sla-bi e, mai*

B *ca' lui ca-de na-xi-lă mai-e*

B^v *lui ca-de na-xi-lă mai-e*

n. 2 - ABB

1) 2) 3) 4) 5)

ca' la a-lea ie-le ma-n-truc, mai

6) 7) 8) 9)

ie-măi ca' ieu fug, ie-le-jun

10)

mai, mai, mai

Finala reală

1686h

com. Bogdan - Voda (Charamura)
inf. Maria Jalean, 62 ani
culeg. T. Alexandru, 21.8.1935
transcr. G. Cernea

Săraca' lumie, săraca'

$\text{♩} = 176$

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20)

ei Sa-ra-ca' lu-me, ra-ra-ca'

Sa ra-ca' lu-me, sa-ra-ca'

ca' Nu mai-esti dra-gă nici lea-ca'

Nu mai-esti dra-gă nici lea-ca'

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20)

da, Mi-ei nu mai-i fi Mi ce nu mai-i

fi da, -na pă măt-a te

e, Foc te lu-ma Foc te lu- de

do-ai ar-de sea-re' se de sea-re'

Finela reală

con. Bogdan-Vodă (Maramaros)
inf. Năvia Puștea, 27 ani
culig. T. Alexandru, 9, 8, 1935
transis. E. Cernea

Σ: 194

Handwritten musical score for "Canta-te, la tua canção" by J. P. Salgueiro. The score is written on two staves. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 11. The lyrics are written below the notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The lyrics are: "canta-te, la tua canção, canta-te, la tua canção, canta-te, la tua canção, canta-te, la tua canção, canta-te, la tua canção, canta-te, la tua canção".

mg 3162 a(1)

com. Ungureni (Maramureș)
inf. Gheorghe Lingurar, 57 ani
culț. G. Cernea, Măș, 21-VIII-1966
transcr. G. Cernea

Ți, mîndruca', pîn-a fără'

P=200

da pî-ce cî, Pî-du-ri ce na-ră re-ră

hei, cî țoți, mîndruca' cî pîn-a-șă-rai

și mai dă-mi o gu-re-cîra-ră

hei, cî, Gu-re-cîra-ră de de-mulț, mai

cî, Ți-ua să nu te suai uit.

aug 3161a

can. Măra (Maramureș)
inf. Alana Tugăla, 56 ani
culeg. S. Cernea, Măra, 19-VIII-1966
transcr. S. Cernea

Ți-mi, ceteraș, cum îți spui

$\text{♩} = 188$

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) with lyrics in Romanian. The score is written on three staves. The lyrics are: Hai, dă, că, Ți-mi ce-tă-răș, cum îți spu-i, mai, mai; hai, dă, că, Ori pu-nă ce-tă-ră-u cui; da, Și nu tra-ge ni-mă-rui, ne.

Timbrele sunt în

neg 3160 IIe(2)

com. Mara (Maramureș)
inf. Maria Costin, 77 ani
culeg. G. Cernea, Mara, 19-VIII-1966
trans. G. Cernea

Cucule, penițe tale

ei, da, cu-cu-le, pe-ni-țe tă-le, măi, cu-cu-le, pe-ni-țe tă-le, măi,
de-am a-glat pe lîn-gă va-le
he, da, Nu ști-a tă-le-o fost oi-bă
ca, Ta-re bi-nor să-mă-mă.

neg 3160 II f(2)

com. Mera (Maramureș)
inf. Maria Costin, 77 ani
culeg. S. Cernea, Mera, B-M-1966
tramb. S. Cernea

Ho-ri-o-aș, ho-ri-le-mi vin

A 
hei pi Ho-ri-o-aș, ho-ri-le-mi vin

C 
da, Nu poai, că mi-s prunc să-
mă - în

B 
da, Ho-ri-o-aș, ho-ri-le-mi plac

B^v 
zi Nu poai, că mi-s prunc să-
leac

B^v 
da, Nu — poai, că — mi-s prunc să-
leac

mg 3160 Id

com. Măra (Maramureș)
inf. Mărie Paul, 75 ani
culeg. Ș. Cernea, 18-III-1966
Trădura. Ș. Cernea

Mămuce, cînd m-ai făc-ut

♩ = 200

A *ca',* Ma'-nu- ca', cînd m-ai fă- cut —, *măi*

B₁ *ca',* doam-ne, bi-ne t-o pă- rut; (d.)

B₂ *m, ca',* Mici a- fa- ra' m-a-u- făt nori-, *măi*

C₂ *bi* La i- mi- mă rău mă dă- re.

Finala reală

mg 3460 Ic

com. Maria (Maramureș)
inf. Marie Paul, 75 ani.
culq. E. Cernea, Maria, 18. VIII. 1966
trăner. E. Cernea

Muet mă-ntreabă oare cine

$\text{♩} = 200$



mă, că, kull' mă-ntre-bă oa-re-cu' me, mă, (d)
că, Am-di-i car-nea di-pe mi-me (d)
mă, că, Măi, o-mu-le nu fi-bă, măi,
că, Că-mă-o-fo' n' so-us-cat.

Finala reală

fig 4690

com. Bogdan-Voda (Maramureș)
 ing. Brigida Zaharia, 44 ani
 culeg. T. Alexandra, 2-V-1935
 trans. G. Cernea

Pînă trăiam cu codrul

$\text{♩} = 194$

heș, Bî nă tră-iam a ei-, cu co-drul, mîi
 ca, vî-ram ro-su ca fo-cu, lu
 Lu lu lu, gu-ri-tă, lu

Op. 11.6276

com. Iud (Maramureș)
inf. Bana Chiș
culeț. S. Comisel, Iud, 15. VII. 1950
trans. E. Cernea

♩ = 200

Lucule, mare lupman

A
ușta
pat
hai
cu - cu - le, ma - se da - j - men, măi u - lu măi

B
și
I-am plă - tit și - mi cîntî un an, măi

B'
I-am plă - tit și - mi cîntî un an (măi)

A
realizat
ai da Na
și - mi cîntî pe - se te - na măi lu, măi

B
și
a - tun - cea la pri - laș, măi

B'
și
a - tun - cea la pri - laș

vers. 3. / A, B, B', A //

hai da
tat la te - na

lu și

ai și
tră - it tă -

Finala reală

g 13.416 c

com. Mera (Maramureș)
inf. Maria Gina Chelaru
culig. A. Sacchellari, 1947
travers. G. Cornica

Cântă peștii cucului

$\text{♩} = 240$

Hei - hi Cîn - ta - pu - ie cu - cu - lui de, Ră - că - ti - na nu - cu - lui.

pg 13.444b

sat Sugata, con. Hārmicēti
(Māraṃcure)

inf. Maria Bodea

culq. A. Sachelarié, 27-IV-1947

Transcr. G. Cernea

Acara' je xaj'at

$\text{♩} = 104$

Handwritten musical score for a song, featuring four staves of music with lyrics in Romanian. The lyrics are: "Ai, lu ei, A-ta-ra pe na'-pa'-ta-tu lu-lu-lu-lu lu-lu mai e ce, Sa-ba car-te-am ca'-pa'-ta-tu lu-lu-lu ca' In ta-ra mun-tea-mu-lu-". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, along with some handwritten annotations like "(d.)" and "(e.)".

Frisla uelä

gg 13.445a

set Sugata, com. Hărnicesti,
(Maramures)

inf. Maria Badea

culeq. A. Sachelawé,

1949

Trans. E. Cernea

Cine-o făcut bătaia

Handwritten musical score for a song. The tempo is marked $\text{♩} = 120$. The score is written on three staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes.

Staff 1: $\text{♩} = 120$
Notes: G^4 (half), A^4 (quarter), B^4 (quarter), A^4 (quarter), G^4 (quarter), F^4 (quarter), E^4 (quarter), D^4 (quarter), C^4 (half).
Lyrics: ca' li-me-x fa'-cut be'-ta-ta-lá

Staff 2:
Notes: G^4 (half), A^4 (quarter), B^4 (quarter), A^4 (quarter), G^4 (quarter), F^4 (quarter), E^4 (quarter), D^4 (quarter), C^4 (half).
Lyrics: lu-lu-lu-lu-lu-lu

Staff 3:
Notes: G^4 (half), A^4 (quarter), B^4 (quarter), A^4 (quarter), G^4 (quarter), F^4 (quarter), E^4 (quarter), D^4 (quarter), C^4 (half).
Lyrics: a lu mái-a hi'-hi'-hi'-ca' Ce nu-me-xa re-xi-na. (?)

mg 1861 a
(copie Fi-1523 IIa)

com. Negrescu (Salu Mar
inf. Maria Pop
culea. T. Alexandru, 3. Comigel,
2. III, 1940
transcr. G. Cernea

De saracu minchru-tu

♩. n. i' (H)

ei' xi' dzei - mai dzei - dzei - mai'

dzei - mai' (od) dzei - mai'

per. 1 A

ei' xi' dzei - mai' dzei - mai'

de-r sa-ra-eu min-dru-tu dzei - mai' dzei - mai'

dzei - mai' dzei - mai'

per. 2 A

1) (od) 2) u 3) 4) - 5) 6) ba -

ei' xi' de do - ru u dzei - mai'

7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) (od) 16) -

mai'

per. 3

1) 3) 4) 5)

Rp. interior

Rp. final

dei, mări, dei, *dei, mări, dei*

cet a hi *de nu* (od P)

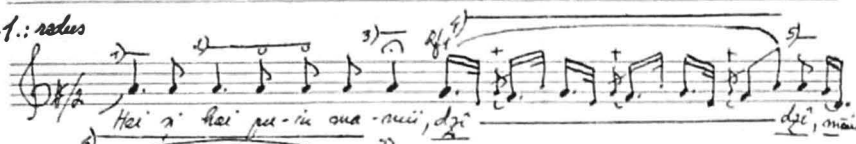
dei, mări, dei, *dei, mări*

Finale reală

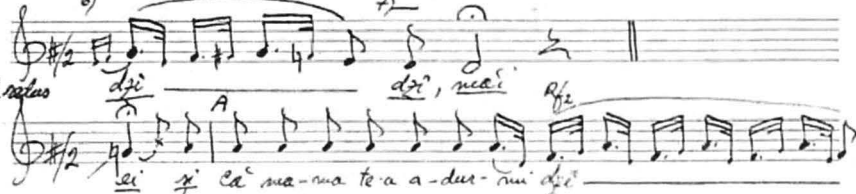
Doină - Cîntec de leagăn :

Hei și hai puia mării

per. 1.: răsus



per. 2. răsus

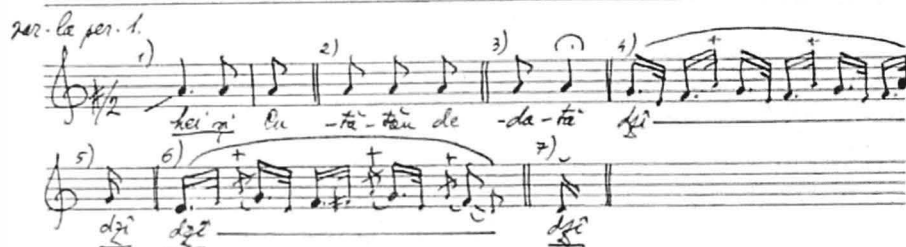


per. 3. complet



per. 3.





Finela reala

neg 813 i

com. Negrești (Sate Mare)
 iuf. Maria Sas, 53 ani
 culag. G. Sulițanu, 26-II-1951
 transcr. G. Cernea

Hori-as, horele-nu plac

A

1) (2.) 2) 3) 4) 5) 6)

ei, Ha-ri-as, ha-ri-le-nu pla-cu

Rf

7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15)

doi, mai, doi, doi, mai

per. 2

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8)

ei, ri nu pot de sa-lea-cu doi

9) 10) 11) 12) 13) 14) 15)

doi, mai, doi

per. 3

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11)

ei, ri Ha-ri doi

12) 13) 14) 15)

doi, mai, doi

per. 4

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15)

ei, ri Maș la-da ne, doi

doi, ri Maș la sa, da mi-i re-ri-me

ei, ri doi, mai, doi

doi, mai

neg 813 2

com. Negrești (Satu Mare,
inf. Maria Sas, 53 ani
calif. 4. Sălețeanu
(29-IV-1956
trans. G. Cernea

Săleac is n-am minice

Per. 1 (2P)

Hei si Sa-lea-cu-si n-am mi-mi-ca
dei, mai dei
ei si Nu-mai ca sa-n-ta ur-zu-ca
dei, mai

per. 2

ei si o rîu-ca
dei mai dei
Sa-lea-cu-si sa-lea-cu-tu dei
ei si-me-re, mai

per. 3

ei si Sa am-tu i-as be
dei, mai dei
ei si lu-ti-ne ai-dra me
ei si-me-re, mai

mg 8130

con. Negrești (Sata Mare)
inf. Maria Sas, 53 ani
culeg. 4. Saliteanu, 26-VI-1956
transcr. S. Cernușă

Cucule, purlă tale

$\text{♩} = 208$

ei, ei cu - cu - liă pe - ni - le ta - le

f p

per. 2 1) 3) 5) 6) 7) 8) 9)

ei, pi-lin-gă dxi dxi

per. 3 1) 3) 5) 6) 9)

ei, -flat sâr-mă dxi dxi

per. 4 1) 1) 8) 9)

-tat cu drep dxi dxi

per. 5 1) 3) 5) 6) 7) 9)

ei phi-ca-ti-ar dxi mui dxi

per. 6 1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9)

ei ei să moa-ră mîn-dra dxi

Ce-ai cîn-tă - tî se (o)

moa-ră mîn-dra dxi mui

mg 814 b

com. Negrești (Setu Mare)
inf. Maria Sas, 53 ani
culeg. d. Stănculescu,
g. Sulețanu, Buc.,
29-VI-1956
transcr. g. Cernea

D: 2/4

Murărești, comuna te

Hei- și mi- rea- ra, cu- mu- na te

da, da, mai da, da, mai da, da, mai da, da

ei- și ste- a cui n- a ru- gi- na,

da, da, mai da, da, mai da, da, mai da, da

Finalo reală

neg 814a

can. Negrești (Satu Mare)
înl. Maria Sas, 53 ani
culeg. G. Sulișteanu, Buc., 29-VI-1958
transcr. G. Cărnău

Măi, mîndrîț, floare domneasca

$\text{♩} = 208$

Măi, mîndrîț, floare domneasca

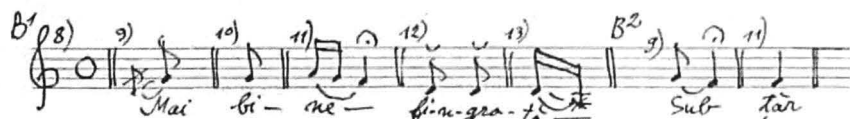
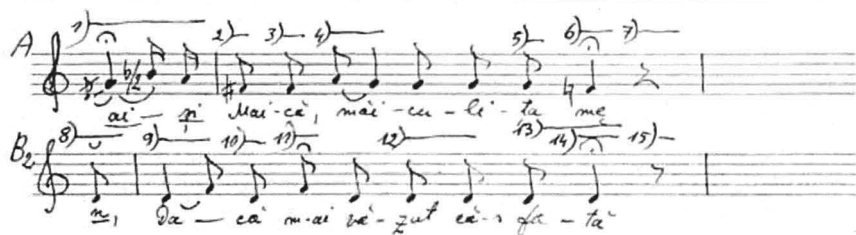
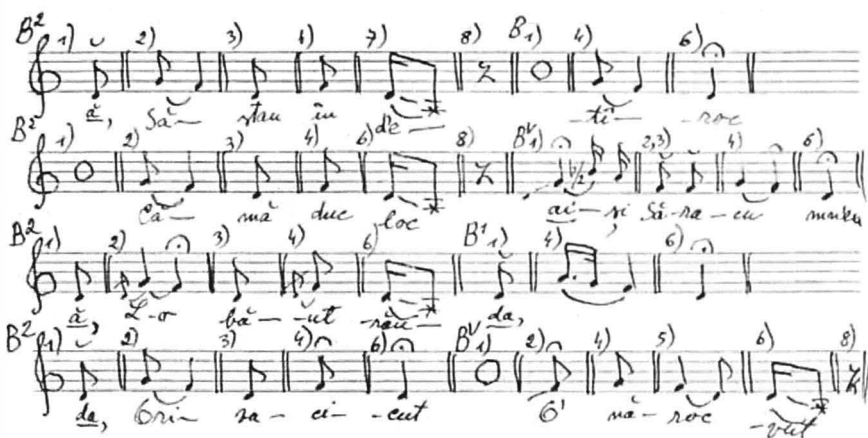
Măi, mîndrîț, floare domneasca

Finala reală

Codrule, frunze rotunde

The musical score is written on ten staves of five-line systems. The melody is in a single voice part, using a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and meter are not explicitly marked, but the notation suggests a moderate, steady pace. The lyrics are written in Romanian, with some words underlined for emphasis. The score begins with a treble clef and a B-flat key signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The lyrics are:
 1. a, Co-dru-le, fru-n-za' ro-tun de'
 2. Plea-ca-te si' ma' sa'-ru ta', ma'i
 3. Ca' di cin' co-dru-n-frun-ze'-tu
 4. Gra-gor-ti le sa-ma-ple-ni-tu
 5. Gra-gu mieu da-ra' co-dru
 6. a, Co-dru-le cu fru-n-za ta
 7. Fa-mi o lea-ca de am-bra' na-ra
 8. Sa-mi um-besc min-dru-lia-ra
 9. Se' n-a pa-lei soa-ri le
 10. Sa' m-a ppa' lea' soa-ri-le
 11. Sa' meu soa miu - ore cee

De cîte mi-aduc amînte



De-ai trăi cu cîi amar

A

di-ai trăi cu cîi amar

A₁

U-ai mîe du-pă ră-du-ar

A₂

ce ră-du-a-nie ră-ce-a-ge

A₃

C-o-o-fts' mai bu-nă ce-ie

per. 2

ei, ră-mă-pă-ră-cioa-să

per. 3

Ce-tias da să hî-ro-ia-să

ei, Ben-pă-lin-că-mî-nu-băt

lin-mî-n-dre-văd la, C-am-bă-ut ce-a

a-vut tă-tu

Handwritten musical score for a song. The lyrics are in Romanian and include the following lines:

Alti mu-
cu la mie-mie
ai, iuri- ca a meu mien- din li
Se-ai tin- bla-n ta-ta lu
du do- noi
ta mien- din li

The score is written on a series of staves, with some staves containing only empty lines. The lyrics are written below the notes.

mg 651d

con. Sadom (Succava)
inf. Maria Surugat 57 an
culeg [V. D. Nicolescu] C. Trich
N. Fusteri, B. Vancea, 15.8.
trans. G. Cernea, V. Nicol

Mîndra gloriei morău

Alte, D=cca. 160

A *Fă-ie ver-de ca ba-bu,*

B *Fă-ie ver-de ca ba-bu*

C *Mîndra gloriei no-ro-cu*

D *Mîndra gloriei no-ro-cu*

E *Nu se fă-ce-u tît lo-cu*

F *Nu se fă-ce-u tît lo-cu*

G *Si-mi-l a-re tît a-mu*

H *Si-mi-l a-re tît a-mu*

per 2

1) *L-am să-mă-nat fi-ice ma-tu*

2) *L-am să-mă-nat fi-ice ma-tu*

3) *Si-mi-l a-re tît a-mu*

4) *Si-mi-l a-re tît a-mu*

meg 653 g

com. Sadra (Succava,
inf. Maria Surupat, 51.
traur. S. Ceruca
culeg. T. Alexandru, C. Pric
V.D. Nicolescu, M. Fusteru
15-18-II-1951

Mindra' floare-i noroc

Rubato, P=146

A) *Foa-i' ier-di' ca lo-bu*

B) *Foa — ie — ier-di' ca lo-bu*

C) *ai, Min-dra' floa-ri na'-ro-cu*

D) *ai, Min-dra' floa-ri na'-ro-cu*

E) *ai, Nu se fa-sie-n tat lo-cu*

F) *Nu se fa-sie-n tat lo-cu*

G) *Nu se fa-sie-n tat lo-cu*

H) *Si nu-l a-rie tat a-mu*

Si nu-l a-rie tat a-mu, of

per. 2

ai, Ca' -nat

Ca' -nat

Ca' -nat

Ca' -nat

Handwritten musical score for three staves. The first staff contains measures 14 to 20, the second staff 21 to 25, and the third staff 26 to 34. The lyrics are written below the notes.

14) 15) 3 7 12) 18) 19) 20)

S-o - pit da s-o us - cet da

21) 22) 23) 24) 25)

Al-tu sa-mă-nă în pia-tră Al-tu se-pia-tră

26) 27) 28) 29) 30) 31) 32) 33) 34)

af - se - da-tă - da - te

per. 3

Handwritten musical score for three staves. The first staff contains measures 1 to 13, the second staff 14 to 20, the third staff 21 to 25, and the fourth staff 26 to 32. The lyrics are written below the notes.

1) 2) 3) (d) 8) (d) 9) 12) (d) 13)

Jeu pus - ioc - sa - ia - loc

14) 15) 16) 17) 18) (d) 20)

Se n-o sa-sa-rit din -

21) 22) 23) 24) 25)

cîn' dau co-lea la pli-rit cîn' dau - rit

26) 27) 28) 29) 30) (d) 32)

af - Nici - un - rit

per. 4

Handwritten musical score for three staves. The first staff contains measures 1 to 8, the second staff 9 to 13, the third staff 14 to 16, and the fourth staff 17 to 18. The lyrics are written below the notes.

1) 2) 3) (d) 6) 7) 8) (d)

ei, Cum lu- it pe lu-me de

9) 10) 11) 12) 13)

i tu Sin-gu-ra- că pi pa - - mînt

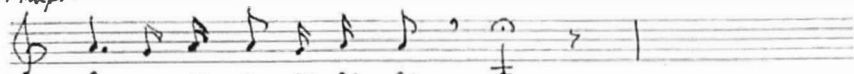
14) 15) 16) 17) 18)

Sin - gū - - mînt

Sadora (Succova)
inf. Maria Surapat, 45 an
culey. C. Palade, Sadora,
9-X-1950
trauser. G. Cernea

Mindro' floare noroc

A imp.



Ra ra ra ra ra ra ra

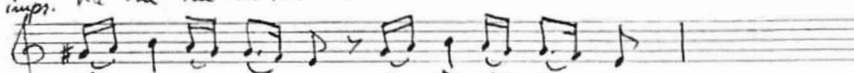
pa

β simp.



Re. na na na na na na na — na — na — na na na

C imp.



Re re re re re ra re ra ra ra

Handwritten musical notation for the first staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with lyrics written above the staff: "Ka ra ra ra ra ra ra ra ra".

na na na na na na

Handwritten musical notation for a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. Above the staff, there are handwritten notes: "3)" above the first measure, "2)" above the second measure, "4)" above the third measure, and "5)" above the fourth measure. The notes are written in a cursive, handwritten style.

Fa - i res - de ca ho - boi -

F $\frac{22}{6}$ The e ses-de ca ho-va-

Fa-a-i. ger-de' ee bo-tu

Handwritten musical notation for the first staff of 'The Rose Tree'. The staff is in G-clef (soprano) and 3/4 time. The melody begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). There are some handwritten annotations above the staff, including 'F#4' and 'B4'.


Thân-đạo Hoa-ni-nà-nô-cư

Handwritten musical notation for the first staff, corresponding to the lyrics "nem-ara glori-sei na-no-cu". The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

Sim - dra - Ro - ri - na -

per. 2
A

lin - dra - flo - re - i - na - ro - cu -



Il n'est pas dit la

B *11) 12)*

Đu sở lo-ni-u tất lo-cu

3. *cu sa fa n-a ras lo - cu*

Sp. mel. a - ri - tal' o - na

E, F, G, H

Handwritten musical notation for the first system. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

ai- că n- ien l-am ră-mă- şa ie- şit de ro- us- căt
ai- ş-o ie- şit de s-o us-

per. 3

Handwritten musical notation for the second system. The melody is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

piatr' Se ră- ci- ior Se m-o -loc
Si l-am pus la loc tăr - lit of - Nici un
Ra ra ra ra ra ra ra Ra ra ra ra ra ra ra ra -
ra ra ra ra ra ra -

mg 1481 IIa

com. Sadova (Suceava)
 inf. Paraxhina Cosmaru, 77c
 culeg. C. Trichici, T. Georgescu
 Sadova, 24-X-195

Du-te dor n' iara' vină'

$\text{♩} = 168$

A 
 du-ti' dor n' i-a-ra' ve'-na',

B 
 n, du-te' dor n' i-a-ra' ve'-na',

C 
 af - du na' mai la'-sa sta'-i - na'

D 
 du na' mai la'-sa sta'-i - na'

E 
 n, du-ti, dor n' i-a-ra' n - foar - na'

F 
 n, du-ti, dor n' i-a-ra' n - foar - na'

G 
 du na' mai la'-sa ve'-de-na',

H 
 du na' mai la'-sa va'-da-na'

A' 
 s-a-pai' du-te, dor n' mai mai' fii

B' 
 n, du-te, dor n' m-ai mai'

C' 
 n, ca' mam pe ei-me do-ri'

Handwritten musical score for a song, featuring five staves with lyrics in Romanian. The staves are labeled D, EV, FV, GV, and H.

D: Că m-am pe ci-me da-ri-i

EV: Că pi-a-iel ce l-am da-rit,

FV: Că pi-a-iel ce l-am da-rit,

GV: S-o dus n' n-o mai ri-rit,

H: S-o dus n' n-o mai ri-rit.

Sînt cîrbani la oi, la munte

A *Andante* $\text{♩} = 192$
 1) 2) 3) 4) 5) 6) 7)
 8) 9) 10) 11) 12) 13)
 Sunt — cî — ban — la — oi, la mun — te ma',
 B
 14) 15) 16) 17) 18)
 pei', S-am gîs ver — de floi ma — run — te —
 C
 19) 20) 21) 22)
 S-am ver — de floi ma — run — te,
 D
 23) 24) 25) 26)
 27) 28) 29) 30) 31) 32)
 33) 34) 35) 36) 37) 38)
 39) 40)
 S-o fru — moa — nă co — pi — li — fa'

per. 2
A

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10)

Re la na-rai-rit de no-re Re la na-

11) 12) 13) 14) 15) 16)

-rit de no-re Fa-upi cu tu-ma pe re- goa-r

Handwritten musical score for a song, featuring four staves with lyrics in Romanian. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with numbered measures (8 to 38) and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).

Lyrics: *Ț-a-ur-i cu tăr-ma pe ra-țo-a-ră
cū la ră-coa-re ră-rit de lu-nă
m, Țe-lu-nă cu-țu-ma la pă-su-ne
mea cea bu-*

Paras-improvizație

Handwritten musical score for an improvisation exercise, featuring seven staves with the syllable "ra" repeated. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with numbered measures (1 to 38) and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).

Lyrics: *ra ra ra ra ra ra ra ra
ra ra ra ra ra ra ra ra
ra ra ra ra ra ra ra ra
ra ra ra ra ra ra ra ra
ra ra ra ra ra ra ra ra
ra ra ra ra ra ra ra ra
ra ra ra ra ra ra ra ra*

Per. 3 (multip.)

(F-A)

Are în rî-n-ge mă-gu-ri

(F-A)

pai Are în rî-n-ge mă-gu-ri

G

33) 34) 35) 36) 37, 38) H

M-a-jun-gi da-ru mîn-dri

per. 4

A 1) 2) 3) 4) 5, 6) 7) B 8) 9)

Cum m-a-jun-gi, m-a-n-n-cin-ge Cum m-a-

10) 11) 12) 13) 14) 15) 16)

jun-gi m-a-n-n-cin-gi

17) 18) 19) 20) 21) E 23) 24) 25, 26) F 29)

M-a-gez jos mîn-plunge

30) 31) 32) 33) 34) 35) 36) 37, 38) H

din gu-na-n-cep a zî-ri-dea-să iești -ri-ta

dea-să iești -dru-ta di-par-ti iești

per. 5

A 1) 2) 3) 4) 5, 6) 7) B 8) 9)

Și di-as-ți că-ti-as mî-dea

10) 11) 12) 13) C 16) 17)

ști că-ti-as mî-dea

18) 19) 20) 21) D 20)

as-tă-ră

22) 23) 24) 25) 26) 27) 28) 29) 30)

ta-du-ri-ta as-tă-ră-ta-lex

31) 32) 33) 34) 35) 36) 37) 38) 39) 40)

și mî-ma

mg 653 f

com. Toporita (Suceava)
 inf. Zemoră Timpaia
 muz. T. Alexandru, C. Prichici
 P. D. Mădăraș, dr. Tăstău, G. Ta
 Toporita, 15-II-1956
 trans. G. Cernea

Ține, Doamne, răta

rubato $\text{♩} = 186$

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12)

Ți - ne-mi, doam - ne - ri - a - ta -
 Ți - ne-mi, doam - ne, ri - a - ta -
 m, Ca sa - ging pri - nă - ga - ra -
 Sa' răd cu - cu ce - a cîn - ta
 ră, de - a cîn - ta cu - cu la - ga - te -
 de - a cîn - ta cu - cu la - ga - ta
 ră - mai trag mă - dîj - de de ri - a - te
 ră - mai trag mă - dîj - di de ri - a - te

per. 2.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12)

De - ar cîn - ta cu - cu do, de - a cîn - ta cu - cu la
 de ri - a - ta mă - dîj - de de ri - a - te
 pu - ni moar - tea gîs

Handwritten musical notation on two staves. The first staff contains measures 13 through 18, and the second staff contains measures 19 through 21. The lyrics are written below the notes.

13) 14) 15) 16) 17) 18)
 cîn-tă-mi, cu-ce, nu-mai mi-e
 19) 20) 21)
 ca-lă-va-ra' nu se oti-ie cău' de mi-e'

Cucule, parăre blinde

Handwritten musical score for "Cucule, parăre blinde". The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six staves of music. The lyrics are in Romanian and are written below the notes. The lyrics are: "cu - le, pa - să - re blin - de", "cu - cu - le, pa - să - re - blin - de", "li' - de - te la mun - te şi cîn - ta'", "Pe ce - me - a - rea mi - ni - ie", "Cîn - ta - ui, cum mi - ai cîn - tat mi - ie", "Bla - ta - mi - l şa - în ră - fic, - măi".

per. 2: ABDEFGH

Handwritten musical score for the second part of the song, "per. 2: ABDEFGH". The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The lyrics are in Romanian and are written below the notes. The lyrics are: "li - ca, lu - i - lui mi - ma - fa - rie lu - i - tre - lui ma - i - na", "re - fu - rie ca", "stia - i - na - ta - tea - u lu - me".

Handwritten musical notation for a song. The first system contains measures 15 to 22, and the second system contains measures 23 to 29. The lyrics are written below the notes.

15) 16) 17) 18) 19) (d) 20) 21) (d.) 22)

ei, ca, lu-i - lui ma - - ri foc - ri foc

23) 24) 25) (d) 26) 27) 28) 29)

(melodia neclara) lu - mai sa n-ai-bi - roc lu - mai ta no - ro - cu

per. 3

1) (d) 3) 5)

of, - lu - tie - ma - ri - ra - tu - i - tre -

6) 7) 8) 9) (d) 10) 11)

- lui mai ma - - ri pe - ra of Ca stra -

13) (d) 15) (d.)

ta - ra of, Ca stra - in in - ta lui tu

neg 41834

con. Tundu Moldovei (Suce)
 inf. Ioana Birtan, 74am
 culeg. Remus Georgescu, Fd.
 31-VI-1957
 transcr. S. Cernea

Că-te-n lume vine n-înc

Rebetz D. 164

Că-te-n lu-me vine n-înc
 Că-te-n lu-me vine n-înc
 De-la i-ni-mă ne pîng
 De-la i-ni-mă ne pîng
 d-a-păi lu-ma jo-lea do-ru-lui
 lu-ma-n jo-lea do-ru-lui
 i Sta-n i ni-mă o-mu-lui
 Sta-n i ni-mă o-mu-lui
 ci de ci-ni do-ru se lea-gă
 de ci-ne do-ru se lea-gă
 Măi pa-ri lu-ma i. i. i.

disc 732a

com. Deia (Suceava),
inf. Leontina Niga
culeg. Tiberiu Alexandru
28-IX-1937
transcr. P. Carp

Țorras cu apă rece

A
Ț - ro - ras cu a - pa - re - ce

B
Ț - ro - ras cu a - pa re ce

C
ei Pi - la poar - te mai - ci - tre - ce, mai -

D
ei, Pi - la poar - te mai - ci - tre - ce

E
ei, Me - re mai - ca să se pe - le -

F
Me - re mai - ca să se pe - le m,

G
m, Bă - du de la - crimi - le me - le

A^v
ei, Să - ră - pe - le pe mî - nu - țî

B^v
m, Să - ră - pe - le pe mî - nu - țî

C^v
Să - ră - du de - a mea - mî - lu - țî

D^v
Să - ră - du de - a mea mî - lu - țî

Handwritten musical score for a song, featuring six staves with lyrics in Romanian. The staves are labeled with vocal parts: *FR*, *FV*, *GV*, *AV*, *BV*, and *CV*.

The lyrics are:

FR: *ei, si ni pe-le pe a-lraz*

FV: *si ni pe-le pe a-lraz*

GV: *si da-du de-al meu ne-caz*

AV: *Si pe-le pe a-chi-ros*

BV: *si da-du de-al meu dor*

CV: *si da-du de-al meu i dor*

DV: *e, na na na na na na na na* (with a *lunga* marking over the final notes)

mg 1462 7

com. Iagorita (Suceava)
inf. Saveta Balau, 68 ani
culeg. S. Cernea, Pajorita, p.
transcr. S. Cernea

Logodnicii nefericiti (text de balada)

Rebetă D = 184

A 1) 2) 3) 4)

Fa-i ver- liem don-miere

B 5) 6) 7) 8) 9)

ce, do- ca-pu cin se in-besc-

C 10) 11)

Sei di mult ca sa in-besc

D 12) 13)

de, lu-mea de rau in vor-besc

E 14) 15) 16)

ce, cin sau dus la lo-ga-dit

F 17) 18) 19) 20)

Pa-rin-ti nu i-o vo-it

G 21) 22)

da, Pa-rin-ti nu i-o vo-it

per 2

A 1) 2) 3) 4) B 5) 6) 7) 8) 3 9)

ce, cin dus cu de, rin i-o rat

C 10) 11) D 12) 13) E 14) 15) 16)

da, Sei -at se sau cind au flat

F 17) 18) 19) 20) 21)

si in-pat sau dus si in a-na

ms. 1466 Te

com. Sadova (Succara)
inf. Maria Surupat, 536
culeg. V. D. Nicolescu, Sadova
12-VIII-1958
transcr. V. D. Nicolescu, 7-8. Ceri

Mîndra' floare-i morocuu

Rubato

D: cca 188

Handwritten musical score for the song "Mîndra' floare-i morocuu". The score is written on six staves, labeled A through F. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Rubato" and the tempo indication is "D: cca 188". The lyrics are written below the notes.

A 1) 2) 3) *lunga*
Foa-rie ver-di ca-ba-lu

B 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9)
Mîndra' floare-i morocuu

C 5) 6) 7) 8) 9)
da, 3 Ma ne fa-çi-u fat lo-cu

D 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22)
Si mo-l a-re-tat a-mu

E 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22)
ai, Si mo-ro-cu-i mîndra' floa-rie

F 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22)
da nu creş-ti pîe ca-ra-ri

G 18) 19) 20) 21) 22)
Pa-să-l ai-bă oa-re-ca-re

per. 2

Handwritten musical score for voice part 2. The melody is written on a single staff with a treble clef. It consists of 20 numbered measures. The lyrics are in Romanian and are written below the staff. The music includes various note values, rests, and a key signature change to one sharp (F#) at measure 18.

Lyrics: că-vel-tu pia-tră da ta-da, în lampă și-a bo-
 -i-oc sa'-să-rit di- pus loc tir-lăt
 co- la -rit Măi -rit
 Măi un fi-rut m-a i-rit, *ff*

per. 3

Handwritten musical score for voice part 3. The melody is written on a single staff with a treble clef. It consists of 22 numbered measures. The lyrics are in Romanian and are written below the staff. The music includes various note values, rests, and a key signature change to one sharp (F#) at measure 18.

Lyrics: Cum pi - it -mîn - te -rea m-a-l
 di la ni-mi-

4g 36366

com. Sadova (Suceava)
inf. Maria Surupat, 30a.
uleg. C. Brăiloiu, Sadova,
17-18-1935
transcr. S. Pernea

Plec de-acasă mărtașă

A $\text{♩} = 114$

B $\text{♩} = 87$

D $\text{♩} = 13$

E $\text{♩} = 13$

F $\text{♩} = 13$

G $\text{♩} = 21$

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22) 23) 24) 25)

S-a-pă-ză Frun-zi vîr-de rîr-bi la-ti-
Frun-zi vîr-di lăi-bi lăi-
Plec de-a-casă măr-ta-șă
În-că crîș-nă-s moar-tă la-ti
Pîn-la crîș-nă-s moar-tă la-ti
Pîn-la crîș-nă-s moar-tă la-ti
Măi-ai bie-ro tri pa-ha-ri.

per. 2

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22) 23) 24) 25)

Stau dăș-mă-și -ră dăș-mă-nă-și și mîr-nă
Ci-ia-li S-a-pă Stă dăș-mă-nă
ră mî-ră-tă -ră-tă ef că a-ră-tă bi-ră-tă

per. 3

Si ba-ti: or cres-mari ba-ti mari

Ș-or fi cur-ri ri-ti-l-har Ș-or -har

lg 3635

com. Sadova (Suceava,
inf. Elisaveta Ropceanu, 492
uleg. C. Brăiloiu, Sadova, 17-IX-
transcr. S. Cernea 1935

De na- ca- z ce na- ca- z

A 1) 2) 3)

B 4) 5) 6) 7) 8) 9)

C 10) 11)

D 12) 13) 14) 15)

E 16) 17) 18) 19) 20)

F 21) 22) 23) 24) 25) 26)

G 27) 28) 29) 30) 31)

De na- ca- z ce na- ca- z
Foa- i- i- ver- di- măr dom- nesc
Se na- ca- z ce na- ca- z
Ma cul- e, sa- ma ho- di- mesc
De cind vin de ma- tre- zesc
In vad in vad
In vad in vad

per. 2)

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8)

9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20)

21) 22) 23) 24) 25) 26) 27) 28) 29) 30)

31) 32) 33) 34) 35) 36) 37) 38) 39) 40)

41) 42) 43) 44) 45) 46) 47) 48) 49) 50)

51) 52) 53) 54) 55) 56) 57) 58) 59) 60)

61) 62) 63) 64) 65) 66) 67) 68) 69) 70)

71) 72) 73) 74) 75) 76) 77) 78) 79) 80)

81) 82) 83) 84) 85) 86) 87) 88) 89) 90)

91) 92) 93) 94) 95) 96) 97) 98) 99) 100)

101) 102) 103) 104) 105) 106) 107) 108) 109) 110)

111) 112) 113) 114) 115) 116) 117) 118) 119) 120)

121) 122) 123) 124) 125) 126) 127) 128) 129) 130)

131) 132) 133) 134) 135) 136) 137) 138) 139) 140)

141) 142) 143) 144) 145) 146) 147) 148) 149) 150)

151) 152) 153) 154) 155) 156) 157) 158) 159) 160)

161) 162) 163) 164) 165) 166) 167) 168) 169) 170)

171) 172) 173) 174) 175) 176) 177) 178) 179) 180)

181) 182) 183) 184) 185) 186) 187) 188) 189) 190)

191) 192) 193) 194) 195) 196) 197) 198) 199) 200)

201) 202) 203) 204) 205) 206) 207) 208) 209) 210)

211) 212) 213) 214) 215) 216) 217) 218) 219) 220)

221) 222) 223) 224) 225) 226) 227) 228) 229) 230)

231) 232) 233) 234) 235) 236) 237) 238) 239) 240)

241) 242) 243) 244) 245) 246) 247) 248) 249) 250)

251) 252) 253) 254) 255) 256) 257) 258) 259) 260)

261) 262) 263) 264) 265) 266) 267) 268) 269) 270)

271) 272) 273) 274) 275) 276) 277) 278) 279) 280)

281) 282) 283) 284) 285) 286) 287) 288) 289) 290)

291) 292) 293) 294) 295) 296) 297) 298) 299) 300)

301) 302) 303) 304) 305) 306) 307) 308) 309) 310)

311) 312) 313) 314) 315) 316) 317) 318) 319) 320)

321) 322) 323) 324) 325) 326) 327) 328) 329) 330)

331) 332) 333) 334) 335) 336) 337) 338) 339) 340)

341) 342) 343) 344) 345) 346) 347) 348) 349) 350)

351) 352) 353) 354) 355) 356) 357) 358) 359) 360)

361) 362) 363) 364) 365) 366) 367) 368) 369) 370)

371) 372) 373) 374) 375) 376) 377) 378) 379) 380)

381) 382) 383) 384) 385) 386) 387) 388) 389) 390)

391) 392) 393) 394) 395) 396) 397) 398) 399) 400)

401) 402) 403) 404) 405) 406) 407) 408) 409) 410)

411) 412) 413) 414) 415) 416) 417) 418) 419) 420)

421) 422) 423) 424) 425) 426) 427) 428) 429) 430)

431) 432) 433) 434) 435) 436) 437) 438) 439) 440)

441) 442) 443) 444) 445) 446) 447) 448) 449) 450)

451) 452) 453) 454) 455) 456) 457) 458) 459) 460)

461) 462) 463) 464) 465) 466) 467) 468) 469) 470)

471) 472) 473) 474) 475) 476) 477) 478) 479) 480)

481) 482) 483) 484) 485) 486) 487) 488) 489) 490)

491) 492) 493) 494) 495) 496) 497) 498) 499) 500)

501) 502) 503) 504) 505) 506) 507) 508) 509) 510)

511) 512) 513) 514) 515) 516) 517) 518) 519) 520)

521) 522) 523) 524) 525) 526) 527) 528) 529) 530)

531) 532) 533) 534) 535) 536) 537) 538) 539) 540)

541) 542) 543) 544) 545) 546) 547) 548) 549) 550)

551) 552) 553) 554) 555) 556) 557) 558) 559) 560)

561) 562) 563) 564) 565) 566) 567) 568) 569) 570)

571) 572) 573) 574) 575) 576) 577) 578) 579) 580)

581) 582) 583) 584) 585) 586) 587) 588) 589) 590)

591) 592) 593) 594) 595) 596) 597) 598) 599) 600)

601) 602) 603) 604) 605) 606) 607) 608) 609) 610)

611) 612) 613) 614) 615) 616) 617) 618) 619) 620)

621) 622) 623) 624) 625) 626) 627) 628) 629) 630)

631) 632) 633) 634) 635) 636) 637) 638) 639) 640)

641) 642) 643) 644) 645) 646) 647) 648) 649) 650)

651) 652) 653) 654) 655) 656) 657) 658) 659) 660)

661) 662) 663) 664) 665) 666) 667) 668) 669) 670)

671) 672) 673) 674) 675) 676) 677) 678) 679) 680)

681) 682) 683) 684) 685) 686) 687) 688) 689) 690)

691) 692) 693) 694) 695) 696) 697) 698) 699) 700)

701) 702) 703) 704) 705) 706) 707) 708) 709) 710)

711) 712) 713) 714) 715) 716) 717) 718) 719) 720)

721) 722) 723) 724) 725) 726) 727) 728) 729) 730)

731) 732) 733) 734) 735) 736) 737) 738) 739) 740)

741) 742) 743) 744) 745) 746) 747) 748) 749) 750)

751) 752) 753) 754) 755) 756) 757) 758) 759) 760)

761) 762) 763) 764) 765) 766) 767) 768) 769) 770)

771) 772) 773) 774) 775) 776) 777) 778) 779) 780)

781) 782) 783) 784) 785) 786) 787) 788) 789) 790)

791) 792) 793) 794) 795) 796) 797) 798) 799) 800)

801) 802) 803) 804) 805) 806) 807) 808) 809) 810)

811) 812) 813) 814) 815) 816) 817) 818) 819) 820)

821) 822) 823) 824) 825) 826) 827) 828) 829) 830)

831) 832) 833) 834) 835) 836) 837) 838) 839) 840)

841) 842) 843) 844) 845) 846) 847) 848) 849) 850)

851) 852) 853) 854) 855) 856) 857) 858) 859) 860)

861) 862) 863) 864) 865) 866) 867) 868) 869) 870)

871) 872) 873) 874) 875) 876) 877) 878) 879) 880)

881) 882) 883) 884) 885) 886) 887) 888) 889) 890)

891) 892) 893) 894) 895) 896) 897) 898) 899) 900)

901) 902) 903) 904) 905) 906) 907) 908) 909) 910)

911) 912) 913) 914) 915) 916) 917) 918) 919) 920)

921) 922) 923) 924) 925) 926) 927) 928) 929) 930)

931) 932) 933) 934) 935) 936) 937) 938) 939) 940)

941) 942) 943) 944) 945) 946) 947) 948) 949) 950)

951) 952) 953) 954) 955) 956) 957) 958) 959) 960)

961) 962) 963) 964) 965) 966) 967) 968) 969) 970)

971) 972) 973) 974) 975) 976) 977) 978) 979) 980)

981) 982) 983) 984) 985) 986) 987) 988) 989) 990)

991) 992) 993) 994) 995) 996) 997) 998) 999) 1000)

1001) 1002) 1003) 1004) 1005) 1006) 1007) 1008) 1009) 1010)

1011) 1012) 1013) 1014) 1015) 1016) 1017) 1018) 1019) 1020)

1021) 1022) 1023) 1024) 1025) 1026) 1027) 1028) 1029) 1030)

1031) 1032) 1033) 1034) 1035) 1036) 1037) 1038) 1039) 1040)

1041) 1042) 1043) 1044) 1045) 1046) 1047) 1048) 1049) 1050)

1051) 1052) 1053) 1054) 1055) 1056) 1057) 1058) 1059) 1060)

1061) 1062) 1063) 1064) 1065) 1066) 1067) 1068) 1069) 1070)

1071) 1072) 1073) 1074) 1075) 1076) 1077) 1078) 1079) 1080)

1081) 1082) 1083) 1084) 1085) 1086) 1087) 1088) 1089) 1090)

1091) 1092) 1093) 1094) 1095) 1096) 1097) 1098) 1099) 1100)

1101) 1102) 1103) 1104) 1105) 1106) 1107) 1108) 1109) 1110)

1111) 1112) 1113) 1114) 1115) 1116) 1117) 1118) 1119) 1120)

1121) 1122) 1123) 1124) 1125) 1126) 1127) 1128) 1129) 1130)

1131) 1132) 1133) 1134) 1135) 1136) 1137) 1138) 1139) 1140)

1141) 1142) 1143) 1144) 1145) 1146) 1147) 1148) 1149) 1150)

1151) 1152) 1153) 1154) 1155) 1156) 1157) 1158) 1159) 1160)

1161) 1162) 1163) 1164) 1165) 1166) 1167) 1168) 1169) 1170)

1171) 1172) 1173) 1174) 1175) 1176) 1177) 1178) 1179) 1180)

1181) 1182) 1183) 1184) 1185) 1186) 1187) 1188) 1189) 1190)

1191) 1192) 1193) 1194) 1195) 1196) 1197) 1198) 1199) 1200)

1201) 1202) 1203) 1204) 1205) 1206) 1207) 1208) 1209) 1210)

1211) 1212) 1213) 1214) 1215) 1216) 1217) 1218) 1219) 1220)

1221) 1222) 1223) 1224) 1225) 1226) 1227) 1228) 1229) 1230)

1231) 1232) 1233) 1234) 1235) 1236) 1237) 1238) 1239) 1240)

1241) 1242) 1243) 1244) 1245) 1246) 1247) 1248) 1249) 1250)

1251) 1252) 1253) 1254) 1255) 1256) 1257) 1258) 1259) 1260)

1261) 1262) 1263) 1264) 1265) 1266) 1267) 1268) 1269) 1270)

1271) 1272) 1273) 1274) 1275) 1276) 1277) 1278) 1279) 1280)

1281) 1282) 1283) 1284) 1285) 1286) 1287) 1288) 1289) 1290)

1291) 1292) 1293) 1294) 1295) 1296) 1297) 1298) 1299) 1300)

1301) 1302) 1303) 1304) 1305) 1306) 1307) 1308) 1309) 1310)

1311) 1312) 1313) 1314) 1315) 1316) 1317) 1318) 1319) 1320)

1321) 1322) 1323) 1324) 1325) 1326) 1327) 1328) 1329) 1330)

1331) 1332) 1333) 1334) 1335) 1336) 1337) 1338) 1339) 1340)

1341) 1342) 1343) 1344) 1345) 1346) 1347) 1348) 1349) 1350)

1351) 1352) 1353) 1354) 1355) 1356) 1357) 1358) 1359) 1360)

1361) 1362) 1363) 1364) 1365) 1366) 1367) 1368) 1369) 1370)

1371) 1372) 1373) 1374) 1375) 1376) 1377) 1378) 1379) 1380)

1381) 1382) 1383) 1384) 1385) 1386) 1387) 1388) 1389) 1390)

1391) 1392) 1393) 1394) 1395) 1396) 1397) 1398) 1399) 1400)

1401) 1402) 1403) 1404) 1405) 1406) 1407) 1408) 1409) 1410)

1411) 1412) 1413) 1414) 1415) 1416) 1417) 1418) 1419) 1420)

1421) 1422) 1423) 1424) 1425) 1426) 1427) 1428) 1429) 1430)

1431) 1432) 1433) 1434) 1435) 1436) 1437) 1438) 1439) 1440)

1441) 1442) 1443) 1444) 1445) 1446) 1447) 1448) 1449) 1450)

1451) 1452) 1453) 1454) 1455) 1456) 1457) 1458) 1459) 1460)

1461) 1462) 1463) 1464) 1465) 1466) 1467) 1468) 1469) 1470)

1471) 1472) 1473) 1474) 1475) 1476) 1477) 1478) 1479) 1480)

1481) 1482) 1483) 1484) 1485) 1486) 1487) 1488) 1489) 1490)

1491) 1492) 1493) 1494) 1495) 1496) 1497) 1498) 1499) 1500)

1501) 1502) 1503) 1504) 1505) 1506) 1507) 1508) 1509) 1510)

1511) 1512) 1513) 1514) 1515) 1516) 1517) 1518) 1519) 1520)

1521) 1522) 1523) 1524) 1525) 1526) 1527) 1528) 1529) 1530)

1531) 1532) 1533) 1534) 1535) 1536) 1537) 1538) 1539) 1540)

1541) 1542) 1543) 1544) 1545) 1546) 1547) 1548) 1549) 1550)

1551) 1552) 1553) 1554) 1555) 1556) 1557) 1558) 1559) 1560)

1561) 1562) 1563) 1564) 1565) 1566) 1567) 1568) 1569) 1570)

1571) 1572) 1573) 1574) 1575) 1576) 1577) 1578) 1579) 1580)

1581) 1582) 1583) 1584) 1585) 1586) 1587) 1588) 1589) 1590)

1591) 1592) 1593) 1594) 1595) 1596) 1597) 1598) 1599) 1600)

1601) 1602) 1603) 1604) 1605) 1606) 1607) 1608) 1609) 1610)

1611) 1612) 1613) 1614) 1615) 1616) 1617) 1618) 1619) 1620)

1621) 1622) 1623) 1624) 1625) 1626) 1627) 1628) 1629) 1630)

1631) 1632) 1633) 1634) 1635) 1636) 1637) 1638) 1639) 1640)

1641) 1642) 1643) 1644) 1645) 1646) 1647) 1648) 1649) 1650)

1651) 1652) 1653) 1654) 1655) 1656) 1657) 1658) 1659) 1660)

1661) 1662) 1663) 1664) 1665) 1666) 1667) 1668) 1669) 1670)

1671) 1672) 1673) 1674) 1675) 1676) 1677) 1678) 1679) 1680)

1681) 1682) 1683) 1684) 1685) 1686) 1687) 1688) 1689) 1690)

1691) 1692) 1693) 1694) 1695) 1696) 1697) 1698) 1699) 1700)

1701) 1702) 1703) 1704) 1705) 1706) 1707) 1708) 1709) 1710)

1711) 1712) 1713) 1714) 1715) 1716) 1717) 1718) 1719) 1720)

1721) 1722) 1723) 1724) 1725) 1726) 1727) 1728) 1729) 1730)

1731) 1732) 1733) 1734) 1735) 1736) 1737) 1738) 1739) 1740)

1741) 1742) 1743) 1744) 1745) 1746) 1747) 1748) 1749) 1750)

1751) 1752) 1753) 1754) 1755) 1756) 1757) 1758) 1759) 1760)

1761) 1762) 1763) 1764) 1765) 1766) 1767) 1768) 1769) 1770)

1771) 1772) 1773) 1774) 1775) 1776) 1777) 1778) 1779) 1780)

1781) 1782) 1783) 1784) 1785) 1786) 1787) 1788) 1789) 1790)

1791) 1792) 1793) 1794) 1795) 1796) 1797) 1798) 1799) 1800)

1801) 1802) 1803) 1804) 1805) 1806) 1807) 1808) 1809) 1810)

1811) 1812) 1813) 1814) 1815) 1816) 1817) 1818) 1819) 1820)

1821) 1822) 1823) 1824) 1825) 1826) 1827) 1828) 1829) 1830)

1831) 1832) 1833) 1834) 1835) 1836) 1837) 1838) 1839) 1840)

1841) 1842) 1843) 1844) 1845) 1846) 1847) 1848) 1849) 1850)

1851) 1852) 1853) 1854) 1855) 1856) 1857) 1858) 1859) 1860)

1861) 1862) 1863) 1864) 1865) 1866) 1867) 1868) 1869) 1870)

1871) 1872) 1873) 1874) 1875) 1876) 1877) 1878) 1879) 1880)

1881) 1882) 1883) 1884) 1885) 1886) 1887) 1888) 1889) 1890)

1891) 1892) 1893) 1894) 1895) 1896) 1897) 1898) 1899) 1900)

1901) 1902) 1903) 1904) 1905) 1906) 1907) 1908) 1909) 1910)

1911) 1912) 1913) 1914) 1915) 1916) 1917) 1918) 1919) 1920)

1921) 1922) 1923) 1924) 1925) 1926) 1927) 1928) 1929) 1930)

1931) 1932) 1933) 1934) 1935) 1936) 1937) 1938) 1939) 1940)

1941) 1942) 1943) 1944) 1945) 1946) 1947) 1948) 1949) 1950)

1951) 1952) 1953) 1954) 1955) 1956) 1957) 1958) 1959) 1960)

1961) 1962) 1963) 1964) 1965) 1966) 1967) 1968) 1969) 1970)

1971) 1972) 1973) 1974) 1975) 1976) 1977) 1978) 1979) 1980)

1981) 1982) 1983) 1984) 1985) 1986) 1987) 1988) 1989) 1990)

1991) 1992) 1993) 1994) 1995) 1996) 1997) 1998) 1999) 2000)

2001) 2002) 2003) 2004) 2005) 2006) 2007) 2008) 2009) 2010)

2011) 2012) 2013) 2014) 2015) 2016) 2017) 2018) 2019) 2020)

2021) 2022) 2023) 2024) 2025) 2026) 2027) 2028) 2029) 2030)

2031) 2032) 2033) 2034)

per. 3

De- la i-ni-mi-a-ră zăc i- -ră

be- na i- -ră - ier și cînt i-

mă- -lu pîng

i- -ni-mi-a-ră

per. 4

și Mult ma mir di' u-ni- -li Mult ma

mir -ni- -li Ce mai- și Mult ce-al

meu li- ne un oca- și

vi - -nie și, un se- de și mu vi-n

Vineri maica m-a făcut

Rubato D. 156

Handwritten musical score for the song "Vineri maica m-a făcut". The score is written on ten staves, each with a different clef (A, B, F, C, G, D, E, F, G, and C). The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The music is in a 2/4 time signature and features various musical notations including notes, rests, and ornaments.

Lyrics:

Fa - i ver-di bob na' - u - tu
 Fa - i' ver-de bob na' - u - tu
 Vi - neri ma'i-ca m-a fă - cu - tu
 Vi - neri ma'i-ca m-a fă - cu - tu
 Sîn - tă - tă m-a ba - tă - ră - tu
 Sîn - tă - tă m-a ba - tă - ră - tu
 Du - mi - ni - ca m-a-nu - ra - tu
 Du - mi - ni - ca m-a-nu - ra - tu
 Du - mi - ni - ca m-a-nu - ra - tu

98 12.676 a (v)

com. Tindut Moldovei (Suceava)
inf. Ioan I. Iucan
culeg. G. Brezgal, 10-11-1928
transc. S. Cernea

Trag în rău, ca alți-n bine

Trag în rău, ca alți-n bine

Trag în rău, ca alți-n bine

Trag în rău, ca alți-n bine

Trag în rău, ca alți-n bine

Trag în rău, ca alți-n bine

Trag în rău, ca alți-n bine

Trag în rău, ca alți-n bine

Trag în rău, ca alți-n bine

Finala reală 98

neg 1462 II f

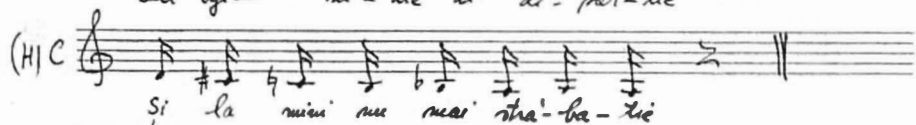
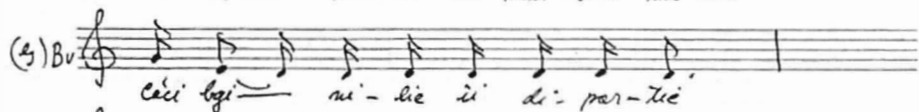
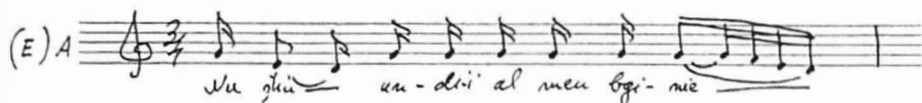
con. 'Tăgărită' (Suceava
inf. Elisabeta Belen, 68a.
culeg. S. Cernea, F. Georgescu,
4-VIII-1958
Transc. S. Cernea

Fu-tu-ti' le-ga, va-le lun-ga'

Rubato, P. 198

(d.p)

da, Fu-tu-ti' le-ga, va-le lun-ga',
da, Cind-a-jung, min-dra se cul-ca'.
u, de-a, mai sta un ceas la u-ra',
da, Ve dor-mea, dor-ni-o-ar du-ra';
(d.p)
u, Si' mai sta un ceas la poar-ta'
5
Ve dor-mea, dor-ni-o-ar mear-ta'
da, Ve dor-mea, dor-ni-o-ar mear-ta'.

Nu știu unde-i al meu bine russ. Al. Ueridea

gq 3540 d

com. Tindu moroarei (Suceasa,
ing. Sareta Hojbotă, 23 ani
culeg. C. Brăilă, Iași, 1928
23-VIII-1928
transcr. U. S. Nicolescu

Mîndra' de tîi măriță

Ruclătr $\text{D} = 168$

Longa

Foa-ie per-de ca sîr-ba

Foa-ie per-de ca sîr-ba, mări

Longa

Mîndra' de tîi mă-ri-ta

Mîndra' de tîi mă-ri-ta, mări

mg 1173d

ca. Tindău Mureșului (Suce-
viș), Tulăuș Dobrovice, 200
culeg. V. D. Nicolae, 20-19-1
Fol. Mădăraș, 20-19-1
1957

Măicuta, cînd m-a făcut

$\text{♩} = 208$

(♩)

Măi-cu-ța, cînd m-a fă-cuț,

Măi-cu-ța, cînd m-a fă-cuț,

Doam-ne, rău i-a mai pe-rut

Doam-ne, rău i-a mai pe-rut

99 3359 R

com. Tunde Molodt (Macedo,
inf. Bonuica Istaiti, 44 ani
culeg. C. Brailoiu, Td. Molodt
23-VI-1928
transcr. S. Cernea

Cucule, papare sura (d.)

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9)

cu cu le, pa-re-se su-re
Ce tal cîntî la noi pi su re
Ori ti-i gîa-me, ri ti-i re-te

per. 2

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9)

Gri- foa-te-tu mi-i
mi-i se Nu mi-i re-te

mg 1486 L

inf. Iftinca Rădaci, 69 an
culeg. Remus Gergescu, Td. u
3 - VIII - 1957
transcr. L. Băne

Da-i, Doamne, omului

$\text{♩} = 209$

ai, Fo-i li-ta-a bo-bu lui, mat.
Ce i-ai dat n' co-dru-lui;

per. 2

ai, Co-dru-lui i-ai dat frun-za
O-mu O-mu-lui i-ai dat

per. 3

ai, Co-dru-lui i-ai dat frun-za
Si o-mu-lui tu-pa-rari Si o-mu-lui tu-

per. 4: E F F G

Co-dru-lui i-ai dat rei-dea-tă

Co-dru-lui i-ai dat -lea-tă

Și a-mu-lui gree -a-tă

mg 1197d

com. Funda Moldovei (Suceava)
inf. Căp. P. Licaru, 43 ani
culeg. C. Prichici, Fot. Mold.
9-VIII-1957
transcr. G. Cernea

S-a dus cucul cel bătrîn

S-a dus cu-cu cel bă-trîn-, măi.

De trei ani la Ru-sa-lîn.

De trei ani la Ru-sa-lîn.

(B-E) Măi, s-a lă-sat pu-i' plin-gînd.

C S-a lă-sat pu-i' plin-gînd.

D S-un tîl-har de rîn-du-nea.

D# S-o priis - - - de să.

E Măi, și gbu-rînd din dîl în va-le.

F Și gbu-rînd din dîl în va-le.

G A-du cînd la pui mîin-ca-re.

E Măi, și ze-ne cu-cu-n-tr-o tre-me.

F

Si ve-mi cu cozonaci vre-mec

Si - cu - Si pu-mi cu pe-mec

mg 4030 Ia

com. Bilec (Suceava)
inf. Ilie Mihală, Stam
culeg. 9. Scutaru, C. Călin
Bilec, 29. IX - 1971
transc. B. Carnea

Dimineata, cind ma' scol

Rebetz D=176

A

G

H

A/c

Bv

C

G

H

ms. 40334 I Ina

com. Bileca, Succava
inf. Ana Brăileanu, 74a
uleg. S. Zuleanu
Bileca, 2-8-19
T. S. C. msa

Vai, soroa catana

$\text{♩} = 182$

F *Vai, ta-ra ca ca-ta-na*

Fv *Vai, ta-ra-ca ca-ta-na*

A *Cind eai vai po-mu-ea*

Fv *Cind eai vai po-mu-ea*

Av *Vai des-cal-ta o-pin-ca*

Fv *Vai des-cal-ta o-pin-ca*

Fv *Si-ti in-cal-ta pa-pu-eu*

G *Si-ti in-cal-ta pa-pu-eu*

mg 4051 II b

com. Bilca - Succava
inf. Ana Brăleanu, 740.
culeg. S. Silișteanu, Bălău
2-8-1971
transcr. S. Cernea

Crești, pădure ri te-udeasă

A  Crești pa-du ri ri ti-u-da sa

F  Crești pa-du ri ri ti-u-da sa

Av  Si' mi-i ca-ra ri-mi la sa

Fv  Si' mi-i ca-ra ri-mi la sa

Av  La-sa-mi ca-li ri ca-ra ri

Fv  La-sa-mi ca-li ri ca-ra ri

Fv  Sa-i duc so-tu-lui miu-ca-ri

Fv  Sa-i duc so-tu-lui miu-ca re

Av  C-o tre-cut tri ani di ri li

Fv  C-o tre-cut tri ani di ri li

F  Vo-mi-nu-ea sa-cut di-mi-ni

fg 12.6916

com. Frandă Motolovei (Ducea)
inf. Parasca Leustean
uleg. Eth. Brezgul, 1928
trănor. S. Cernea

Să fii, maică, blestemată

A' 1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8)

F 9) 10) 11) 12) 13) (d.b.) 14)

(Fk) 15) 16) 17) 18) (d.b.)

Să-mi tre-iesc tot ou-pă-ra-tă

per. 2

1) 4) 8) 11) 14) 15) 16) 17) (d.) 18)

die - lat - ta ai die - lat ha - te - ta

per. 3

2) 3) 4) 6) 8) 2) 3) 4) 6) 8)

Spu - mai - e - a - ve - Spu - mai - e - a - ra -

per. 4 A

2) 3) 4) 5) 6) 7)

9) 11) 12) 13) (d.b.) 14) 15) 16) 17) 18)

Ș - ai plăt - mia

H

Ș - ai um - plăt toa - ta lu - mia

3535a

com. Fundu Motilor (Succasa
inf. Elisabeta Volosinice, 50 ani
culeg. C. Brailoiu, Fd. Iuliana, 23.11.1
1928

M-a cãutãt moartea pe-acarã

Handwritten musical score for the song "M-a cãutãt moartea pe-acarã". The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves, each with a different clef: Treble (A), Treble (A), Bass (F), and Treble (G). The lyrics are written below the notes.

1) 2) 3) 4) 5)
6) 7) 8) 9) 10)
11) 12) 13) 14)

M-a cã-tãt moar-tea pe-a-ca ar, mui
To la cris-mã du-pã me-ã

Handwritten musical score for the song "M-a cãutãt moartea pe-acarã". The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves, each with a different clef: Treble (A), Treble (A), Bass (F), and Treble (G). The lyrics are written below the notes.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10)
11) 12) 13) 14)

Am o ca-sã de co-pii
Am o de co-pii
su-rii su-rii

Finale realã

Handwritten musical score for "Hymne à la Vierge" by J. Massenet. The score is written on three staves with French lyrics. The lyrics are: "Mi-fo-là-ic tri-mi-là-le", "Vier-ni-ma-réa-ma-lae-ré", and "ei, C-am pa-ti-r a-ré-ba-ma-ré." The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

[illegible]

Handwritten musical score for "Canta la tua vita" by G. F. The score is written on three staves. The first staff contains measures 1 through 11, with lyrics "Ca-pi-i uo-ri ma - rin ci, Si - so-ri in - va -". The second staff contains measures 12 through 19, with lyrics "ta tal - la mie, S-o ia sta prin". The third staff contains measures 20 through 22, with lyrics "cri - na - rin". The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

per. 4: AABC

1) 2) 3) 6) (d.) 7) 1) 2) 3)

Y-a mîn-ca ru-ni - li, mîi ca pi-mi-mi

1) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) (d.) 14) 15) 16) 17) 18)

sear-bi - li, Y-a mîn-

10) 11) 12) 13) (d.) 14) 15) 16) 17) 18)

-ca ca ru-xi - na Ca pi-mi-

19) 20) 21) (d.) 22)

-ni e-sear-ba

per. 5: AABC

1) 2) 3) 6) (d.) 7) 1) 2) 3)

ci-ni m-a-u cîn tîn du

2) 3) 5) (d.) 7) 8) 9)

Tot zî-ei cam-et zî ne dar zău

10) 11) 12) 13) (d.) 14) 15)

n-am ba-et mi-mi cu ai, ai

16) 17) 18) 20) 22)

Mul-ti sear-mă - mîn-că.

mg 1196 k

com. Fundu Moldovei (Succana)
nif. Teodora Ciupereni, 36 ani
uleg. G. Cernea, Fd. Moldovei
transcr. G. Cernea 9-III-1957

Duce-maș și n-aș veni

$\text{P} = 192$

A $\text{Du} - \text{ce} - \text{m} - \text{aș} \text{ și} \text{ n} - \text{aș} \text{ re} - \text{ni}$ $(d.)$

B $\text{Du} - \text{ce} - \text{m} - \text{aș} \text{ și} \text{ n} - \text{aș} \text{ re} - \text{ni}$ $(d.)$

F $\text{Să} \text{ văd} \text{ ei} - \text{ni} \text{ m} - \text{a} \text{ da} -$ $(d.)$

G $\text{Să} \text{ văd} \text{ ei} - \text{ni} \text{ m} - \text{a} \text{ da} -$ $(d.)$

E $\text{Fra} - \text{ții}, \text{ori} \text{ m} - \text{ro} - \text{ri} - \text{li}$ $(ol.)$

F $\text{Fra} - \text{ții}, \text{ori} \text{ m} - \text{ro} - \text{ri} - \text{li}$ $(ol.)$

G $\text{Gă} - \text{di} - \text{ma} \text{ cu} \text{ gla} - \text{ri} - \text{le}$ $(ol.)$

mg 4030 II m

com. Bilca - Succava
inf. Angelina Saxe, 66 ani
culeg. I. Săbăteanu, Bilca
30-IX-1971
transcr. S. Cernea

Sub poala' de codru verde

Rubato D=216

The musical score is written for a vocal solo and a piano accompaniment. It consists of eight staves. The first four staves are for the vocal line, and the last four are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/16. The tempo is marked 'Rubato' and the beat is marked 'D=216'. The lyrics are in Romanian. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'p'. There are also some performance instructions like 'Sub poala' de codru verde' and 'Fie ca-rea fo-cu-lui'.

Su-b poa-la co-dru-lei vier-sie
za-ri di-fac se-rie-di
sar-lea-rea fo-cu-lui
Steu-hai-du-pe co-dru-le-i
de, ille-stein se-se ori-doi-sre-pi
Tat-pri-jesc ei-tie-un ber-bie-cie
de, la-pri-te-nu-foz-pel-ma-rie
Fri-jea-a-gu-n-a-go-mi-tre-ni

mg 4034 II o

com. Bilca - Succava
inf. Ana Trimescu, 48a
culeg. S. Suleteanu, Bilca
2-8-1971
transcr. S. Cernea

Ap cînta, cã plîu ce-or' gîce

p: 160

A
Ap - cîn - ta - cã plîu ce-or' gî - ce

B
Râu - ma tem - cã - mîi - ne-or' plîu - gî

Bu
Râu - ma tem - cã - mîi - ne-or' plîu - gî

Au
Ap - cîn - ta - cã plîu ce-or' gî - ce

Bu
Râu - ma tem - cã - mîi - ne-or' tra - ji

Bu
Râu ma tem cã - mîi - ne-or' tra - ji

Au
Cîn - ta, cîn - ta, gu - ra' fîn - ta

Bu
Mî - ca - ta - cã - ier' fla - mîn - da'

Bu
Mî - ca - ta - cã - ier' fla - mîn - da'

mg 4033 I.e.

can. Bilela - Suceava
lief. Ana Trimescu, 48a.
uleg. G. Guleteanu, Bilela
4-X-1971
transcr. G. Cernica

În pădure, pe sub fragi

$\text{♩} = 160$

A

B

Bv

C

Doîna de Maramureș, Oaș et Bucovine

Préface

Etant définie comme l'une des espèces mélodiques les plus importantes du genre lyrique, la doîna roumaine a entrelacé, le long des siècles, une certaine expression poético-musicale unique et irremplaçable, qui offre une large possibilité d'interprétation et qui souligne l'exceptionnelle capacité créatrice de l'esprit humain. Ses origines se perdent dans la nuit des temps. Sa modalité d'interprétation est introvertie, solitaire et individuelle, le modèle spécifique de sa mélodie, de son rythme et de l'intensité surprenante des états émotionnels qu'elle révèle font de la doîna un chant qui enrichit le patrimoine culturel de l'humanité par ses innombrables modèles qui souvent atteignent le niveau des chefs d'oeuvres.

Cet ouvrage synthétise les recherches sur la doîna que la chercheuse Eugenia Cernea a entrepris pendant plus d'une décennie (n. 1927) et constitue, en même temps, un acte nécessaire de restauration et de valorisation du patrimoine présent dans l'Archive de l'Institut d'Ethnographie et Folklore „Constantin Brăiloiu” de l'Académie Roumaine. Cette parution éditoriale réunit les études d'ethnomusicologie, les analyses et les transcriptions musicales publiées ou qui subsistent dans un manuscrit, qui sont circonscrites à ce thème et qui témoignent de l'intérêt scientifique que l'auteur porte à ce thème et le reflètent.

Etant circonscrite aux expressions prédominantes vocales, l'on trouve aussi des formes instrumentales de la doîna des régions de Maramureș, Oaș et Bucovine, mais celles-ci sont plus rares et subissent souvent un processus „d'instrumentalisation”, à la suite duquel les interprètes adaptent les mélodies de la doîna selon la spécificité de chaque instrument. Les vertus fonctionnelles, affectives et esthétiques sont ainsi préservées, jusqu'au moment où la fonction spectaculaire devient dominante.

Les notes en bas de la page respectent le numérotage initial; nous avons trouvé utile, lorsque ces notes auraient pu créer des confusions, d'ajouter nos propres commentaires, qui sont marquées et encadrées par des parenthèses carrés. Les notes de l'éditeur sont marquées par des astérisques.

Pour ce qui est de l'action éditoriale, nous avons adopté le système de **signes et d'abréviations** suivant, tout en respectant les normes rédactionnelles actuelles.

a.: ans (en référence à l'âge des informateurs)

AIEF: Archive de l'Institut d'Ethnographie et Folklore

com.: commune

collec.: collectionneur

f.a.: sans année

fg.: phonogramme

I.: information

inf.: informateur

jud.: département

mg.: magnétophone

mss.: manuscrit

p.: page

transc.: transcription

Le CD audio, complémentaire à cet ouvrage, réunit 35 chansons, dont la valeur réside au niveau des caractéristiques structurelles, ainsi qu'au niveau de l'interprétation, que l'on considère comme emblématiques pour les trois régions concernées.

Nous devons adresser notre plus profonde reconnaissance à madame l'acad. Sabina Ispas – directrice de l'Institut d'Ethnographie et Folklore „Constantin Brăiloiu” – pour l'initiative, l'assistance et le soutien moral offerts pour la réalisation de cet ouvrage; nous devons également remercier monsieur le dr. Marian Lupașcu – chercheur scientifique à l'IEF – auteur de la sélection musicale, restaurateur de son et éditeur du CD qui accompagne cet ouvrage, ainsi qu'à mademoiselle la drd. Raluca Potârniche – assistante de recherche à l'IEF – pour la vérification et la corrélation de la liste de chansons, par son travail soutenu dans les archives qui à implique des nombreuses vérifications croisées au sein de l'AIEF, ainsi qu'au reste de nos collègues de l'équipe rédactionnelle dont les efforts ont rendu possible cette parution.

Nous espérons que l'édition de cet ouvrage, à l'aide du Ministère de la Culture et du Patrimoine National dans le cadre du Programme pour le sauvetage de la doîna, qui constitue un élément inscrit par la Roumanie sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité (UNESCO) saura contribuer, jointe aux autres ouvrages théorétiques existants, à la définition, la reconnaissance et à la visibilité que ce chef-d'œuvre mérite.

dr. Constantin Secară

La doïna du nord de la Transylvanie

Contributions à l'étude des particularités compositionnelles et stylistiques

Résumé

L'existence de la doïna de Maramureș a été signalée il y a plus d'un demi-siècle, lors des recherches effectuées par Béla Bartók. Malgré toutes les différences stylistiques entre les versions vocales et les versions instrumentales, entre les versions locales recueillies dans des différents villages, malgré toutes les difficultés d'identification rencontrées lorsqu'il s'agit des pièces au caractère d'improvisation, Béla Bartók les a toutes considérées, et à juste raison, comme étant les versions d'un seul chant. Parmi les nombreuses dénominations sous lesquelles on retrouve la doïna dans la région de Maramureș, Bartók a trouvé celle de „hora lungă” – comme il l'écrivit – c'est à dire „horea lungă” („la ronde longue”). Une suite d'observations détaillées du folkloriste hongrois fait référence au rapport qui existe entre le texte et la mélodie. Il remarque la présence des syllabes „hei”, „și”, „că”, „zice” etc., qui précèdent les vers, la présence des mots „măi”, „dainale” etc. qui suivent les lignes comportant huit syllabes, aussi que l'intercalation des interjections entre les vers ou bien à l'intérieur de ceux-ci, ayant comme effet l'interruption de la ligne ou même la séparation de certains mots. En plus, il note la transformation de toute voyelle dans les lettres „î”, „i” ou bien en „u”, à l'aide desquelles on obtient un son „sanglotant” (*Schluchztöne*), transcrit en association avec la consonne „h” (*hi, hi, hi*).

Béla Bartók signalait le fait qu'en 1913 la „horea lungă” était en voie de disparition. Tel que notre recueil de 1966 nous le démontre, un demi-siècle ne suffit pas pour qu'un type de folklore traditionnel disparaisse complètement de la mémoire d'une collectivité. Compte tenant du répertoire spécifique, aussi que de la difficulté de convaincre un grand nombre de nos informateurs à chanter pour nous la „horea lungă”, surtout lorsqu'il s'agissait de vieilles dames, nous pouvons conclure qu'il y a 60–70 ans, la doïna de Maramureș faisait encore partie du répertoire courant de nombreux villages des régions de Maramureș et d'Oaș. Ce n'est qu'il y a environ 30 ans qu'elle a cessé d'être présente dans le répertoire des fêtes de mariage et des

célébrations en général. De nos jours, pour recueillir la „horea lungă”, les efforts du folkloriste doivent être d'une nature archéologique.

La doîna du nord de la Transylvanie est connue sous plusieurs dénominations, dont chacune caractérise un ou plusieurs de ses traits. Parmi ces dénominations, certaines font référence à son rythme relativement lent, aux notes prolongées: *horea lungă*, la dénomination sous laquelle Bartók l'a connue, *horie pa lungu* ou, dans sa forme raccourcie, *pa lungu*, telle qu'elle a été recueillie par de nombreux folkloristes roumains. La dénomination de *horea trăgănată din bătrâni* (la ronde traînante ancienne) fait référence au même rythme, mais comporte aussi la notion d'ancienneté, alors que *horea bătrânească* (la ronde ancienne) indique uniquement son caractère ancien. Ces dernières dénominations, qui sont sans doute plus récentes, font référence au passage de la doîna dans le répertoire qui appartient exclusivement aux personnes âgées. D'autres dénominations évoquent la vie des haïdouks, comprise dans la thématique de la doîna des régions de Maramureș et d'Oaș: *horea frunzei* (la ronde de la feuille), *horea primăverii* (la ronde du printemps). Mais il semble que souvent, les gens utilisent des dénominations qui indiquent son style d'interprétation: *horea cu noduri* (la ronde aux noeuds), appelée jadis *horea cu cioturi* (la ronde aux chicots), *horea în glas* (la ronde dans la voix) ou bien *glas cu cioturi* (la voix aux chicots). Les noms varient.

La doîna du nord de la Transylvanie est aussi jouée de façon instrumentale: on joue du violon, de la flûte et même du cor des montagnes. A l'occasion des mariages et d'autres fêtes, la doîna était jouée en accompagnant la voix du violon. L'instrument musical ne faisait qu'accompagner la voix, suivant la même mélodie, dans sa version pour les instruments, créant ainsi une hétérophonie aux riches ornements.

À notre avis, lorsqu'il s'agit de la structure de la doîna de Maramureș, il ne s'agit pas d'une forme strophique à ses débuts. L'unité de la structure architectonique de la doîna de Maramureș – ainsi que celle du folklore musical vocal roumain tout entier, est la ligne mélodique, sur la base de laquelle, grâce à des différents systèmes d'enchaînement, la strophe mélodique est formée. Cette unité de la ligne mélodique est immuable, puisqu'elle est réunie et soutenue par le vers au nombre égal de syllabes, sans lequel on ne saurait pas imaginer la musique vocale populaire roumaine. Les refrains, les interjections, les fioritures viennent se joindre à la ligne mélodique, la parachèvent, l'amplifient, sans *jamaîs la dissoudre*.

La structure modale de base est prépentatonique, ayant comme appui principal le son final *ré* et le son *sol* comme appui secondaire. L'essentiel de la mélodie se déroule au sein du tricorde de quarte *sol – fa – ré*. Nous mentionnons que cette structure modale apparaît, dans

une telle forme unique, dans toutes les versions; l'intervalle entre les sons *ré* et *la* inférieur n'est jamais rempli, le son *mi* n'est jamais un degré constitutif, *si bémol* apparaît uniquement sous la forme d'une appogiature et les degrés supérieurs ne sont jamais présents.

Le registre essentiel de l'unique catégorie de *doîna* présente au Maramureș est toujours celui de quinte, tout comme pour la *doîna* d'Olténie. Dans l'étude sur la *doîna* de la Bucovine, nous avons démontré aussi que le chant, pour ce qui est de sa partie essentielle, se déroule entre les limites de la quinte *ré-la*. Si nous nous rappelons aussi de l'oscillation des phrases de début sur les sons de la quarte et de la quinte, (une oscillation spécifique à la Bucovine, ainsi qu'à l'Olténie subcarpatique, et, dans une moindre mesure, au Maramureș et à l'Oaș, nous pouvons supposer qu'en général, pour la *doîna* roumaine, la structure spécifique qui constitue la base du chant se trouve sur le tricorde descendant *la-sol-ré*. Nous pouvons noter les différences suivantes: la *doîna* de Maramureș comporte dans sa structure interne le tétracorde prépentatonique descendant *la – sol – fa – ré*, la *doîna* de l'Olténie comporte un tétracorde descendant fondé sur les degrés *la – sol – mi – ré*, et la *doîna* de Bucovine, ayant une mélodie plus évoluée, présente une quinte diatonique. D'autres éléments communs aux trois types de *doîna* sont les suivants: un quatrième degré oscillant et la quarte inférieure pour certaines cadences. Entre les structures modales appartenant aux trois types régionaux de *doîna*, la moins évoluée est celle de la *doîna* de Maramureș, surtout celle de la région d'Oaș, alors que la *doîna* de la Bucovine est la plus évoluée. Si dans la *doîna* de Maramureș et d'Oaș la structure prépentatonique est dominante, présentant le pyen *mi* qui n'apparaît que sous la forme de son auxiliaire, à l'intérieur des fioritures et jamais en tant que syllabe dans un texte, dans l'Olténie subcarpatique, la note *fa* apparaît aussi en tant que degré constitutif, des fois, même au sein de la cadence d'une des lignes mélodiques. En outre, la descente sur la quarte inférieure jusqu'à la note *la* est réalisée des fois par l'utilisation des notes réelles, non que par des notes prononcées. Dans la région de Bucovine, la quinte descendante *la-ré*, tel que nous l'avons déjà noté, est complétée diatoniquement. La descente sur la quinte inférieure ne survient pas dans toutes les versions, mais lorsqu'elle se réalise, l'on emploie des sons réels, constitutifs. Une particularité de la *doîna* de Maramureș est que le quatrième degré, *sol*, est parfois présent dans sa forme modifiée par un demi dièse, tel que Bartók l'avait déjà remarqué. En outre, nous pouvons retrouver un dièse ou un demi dièse qui accompagnent la note *fa*. Une autre caractéristique de la structure modale appartenant à la *horea lungă* est le fait que, à la différence des deux autres régions mentionnées, où l'on retrouve les cadences des lignes mélodiques intérieures sur plusieurs degrés, ayant juste la dernière cadence en *ré*, dans la *doîna* de Maramureș ou dans celle d'Oaș, la cadence de toutes

les lignes mélodiques tombe sur la note *ré* ou bien avec une courte intonation, sur la note *la*. Les exceptions à cette règle sont rares. L'utilisation fréquente des lignes mélodiques cadencées sur la note *ré*, qui est aussi la note finale, constitue un indice en ce qui concerne l'appartenance de la *horea lungă* à l'une des couches folkloriques les plus anciennes qui existent encore sur le territoire de notre pays. En Bucovine, nous avons retrouvé ce type de cadences uniquement dans les exemplaires les plus anciens de la *doîna* locale.

La structure modale présentée en haut est propre au chant des *doînas* de Maramureș et d'Oaș, qui comportent deux catégories de matériel musical: 1. le récitatif, 2. les formules de fioriture. Le récitatif des *doînas* spécifiques au Maramureș et à l'Oaș, est, habituellement, recto-tono. Le manque quasi-complet du récitatif mélodique est caractéristique de la *doîna* de Maramureș et d'Oaș. Lorsqu'on remarque l'apparition des éléments qui appartiennent au récitatif mélodique, ils sont en général accompagnés par d'autres phénomènes spécifiques à l'étape de dissolution du style classique de la *doîna* de cette région. Les lignes mélodiques qui comportent un récitatif sont, habituellement, la ligne A, ayant le récitatif en *sol* ou bien en *la*, ou, moins souvent, présentant une succession de ces deux degrés, ainsi qu'une ou deux lignes B ou B_v, ayant le récitatif en *ré*. Grâce à ces degrés uniques qui constituent le récitatif de la *horia lungă*, dans la *doîna* de Maramureș et dans celle d'Oaș nous retrouvons, le plus souvent, les lignes mélodiques A et B, l'amplification étant réalisée habituellement sur des lignes A_v și B_v. Le récitatif en *fa* est beaucoup moins fréquent et même dans ces rares occasions, il ne comporte pas une ligne mélodique toute entière. Le récitatif recto-tono présent dans la *doîna* de Maramureș comporte d'habitude une prolongation des deux dernières notes; ou encore, nous pouvons noter une raréfaction continue de la ligne mélodique vers la fin.

Nous pourrions croire qu'ayant à la base un récitatif recto-tono, qui ne comporte en plus que trois degrés, *la* – *sol* – *ré*, la *doîna* du nord de la Transylvanie devrait avoir une mélodie simple. Pourtant, c'est n'est pas le cas. La richesse de la mélodie et des ornements caractéristiques à la *horea lungă* résident dans les formules de fioriture. Ces formules emploient la technique vocale spécifique aux coups de glotte, que les gens du pays appellent „des nœuds”. *Le fait de présenter comme unique type de fioriture les fioritures à nœuds est caractéristique de la horea lungă.* Elles sont exécutées, habituellement, sur les voyelles *u*, *i* ou *î*, précédées par un *h*, qui moyenne la dynamisation du coup de glotte. Lorsque la fioriture est en dehors du texte du vers, elle est exécutée sur un refrain, comme: *dzi, măi, dzi; duinu, măi; duinu și duinu, duina; dui, dui și iară dui* etc. Lorsque la fioriture se déroule sur une des syllabes du vers, et lorsqu'elle ne contient pas une des voyelles *î*, *u* ou *i*, la voyelle de la syllabe, quelle qu'elle soit,

se transforme pendant le son, devenant l'une des trois voyelles qui conviennent à l'exécution des „nœuds”. La notation de ces nœuds est très difficile, puisque dans la graphique musicale habituelle il n'y a aucun signe pour rendre leur sonorité réelle.

L'exécution des nœuds est une question de virtuosité. Certains interprètes, moins doués, arrivent à rendre seulement la ligne mélodique de ces formules, sans exécuter les nœuds. Au sein de la collectivité, ce fait est vu comme un signe de d'incompétence, alors ces interprètes, ayant honte, arrêtent de chanter. Voilà ce qui explique l'affirmation „la ronde aux nœuds, c'est pas quiconque qui la chante”. Pourtant, on peut noter, même chez les meilleurs interprètes, qu'au début de la chanson, le temps qu'il faut pour l'accommodation de l'organe vocal, ils exécutent uniquement la ligne mélodique de la formule, sans les nœuds. Les nœuds viennent se superposer sur des formules mélodiques ayant des contours relativement similaires entre elles, nommées *formules aux nœuds*, pour rendre les choses simples. Elles ne ressemblent pas aux structures sonores mélismatiques, ni par le contour mélodique, ni par les valeurs rythmiques. Elles comportent une oscillation sur les notes *sol – fa* ou *la – fa*, moins souvent sur *la – sol*, une oscillation qui s'appuie, habituellement, sur la note *fa* et qui finit le plus souvent en *ré* au sein des formules ou bien en dehors de celles-ci.

Même si la technique d'exécution des nœuds dans la région de Maramureș, respectivement dans les régions de Sighet et de Vișeu, est très proche à celle de la région d'Oaș, le dessin mélodique et rythmique des formules comportant des coups de glotte est dissemblable: ces éléments mélodiques et rythmiques possédant une variété éblouissante, ils ont été extraits des doïnas recueillis dans les villages de Maramureș et développent un rythme syncopé, alors que les formules homologues de la doïna d'Oaș ont un rythme régulier.

Dans la plupart des exemples de doïna de Maramureș que nous avons examinés, les formules aux nœuds n'ont pas des formes consacrées pour la place dans la strophe mélodique où elles sont exécutées; chacune d'entre elles peut être exécutée soit au début, soit à l'intérieur, soit à la fin d'une ligne mélodique. Pourtant, dans leurs grandes lignes, nous pouvons remarquer qu'une formule à nœuds, ayant une forme étendue, se trouve juste après l'interjection anacrouse introductive; et si la même chanson comporte des structures du même type, qui ont été raccourcies, alors ces dernières apparaissent, en général, à l'intérieur de la strophe mélodique ou à sa fin. Nous pouvons noter, en même temps que le processus de cristallisation de la doïna de Maramureș, la cristallisation et la consécration de ce type de rythme et de mélodie, dans des versions différentes, selon leur place, dans la strophe mélodique. Cella démontre que, peu importe le degré de liberté dans leur utilisation, pour des nombreux interprètes, il existe une

certaine différenciation. Dans sa cristallisation, la *doîna* du Maramureș ne fait pas consacrer ses formes au hasard, selon les préférences individuelles des interprètes, mais, en réalité, ce sont les interprètes qui acceptent les impératives imposées par les caractéristiques mises en relief pendant toute l'évolution de celle-ci.

Lors de leur évolution parallèle, les *doînas* de Maramureș et d'Oaș se manifestent, d'un côté, par l'expansion de certains contours mélodiques d'une ligne à deux lignes mélodiques, et d'un autre, par la répétition variée d'une de ces deux lignes, *A* et *B*. Ce qui caractérise ce processus est que très souvent, les lignes mélodiques sont liées entre elles par des formules aux noeuds, sans permettre aucune césure à l'intérieur de la ligne mélodique. En faisant usage du procédé compositionnel de l'extension d'un contour mélodique sur une ligne de la chanson, puis sur deux lignes (par la répétition des éléments propres) et du procédé de la répétition variée de certaines lignes mélodiques, auxquels on ajoute aussi le procédé de jonction des éléments appartenant à deux lignes mélodiques différentes, la forme de la *doîna* de Maramureș arrive, ayant commencé par ses deux lignes initiales, à des formes qui comportent quatre ou bien six lignes mélodiques. De tels cas sont pourtant rares et le plus souvent, sont accompagnées aussi par d'autres éléments caractéristiques de l'involutions de la *doîna* du nord de la Transylvanie, comme, par exemple, l'appauvrissement ou la disparition des formules aux coups de glotte etc.

Une autre forme de manifestation de la *horia lungă*, présentant un niveau esthétique d'une réelle valeur, est la forme instrumentale. Au Maramureș, aussi bien qu'en Bucovine, la forme instrumentale de la *doîna* représente l'instrumentalisation particularisée de la chanson vocale spécifique. Lors de l'exécution de cette pièce, l'instrument assume les éléments caractéristiques les plus prégnants: la descente cadencée vers la sexte inférieure, le contour mélodique des formules aux noeuds et la conclusion par un récitatif sur la note finale.

L'analyse de la *doîna* du nord de la Transylvanie révèle, d'un côté, son appartenance essentielle, en ce qui concerne ses caractéristiques générales, au genre musical, roumain par excellence, de cette catégorie lyrique et d'un autre côté, le développement des particularités unilatérales, indépendantes des influences ou des liens voisins.

Parmi les traits qu'elle partage avec les *doînas* des régions connues par nous jusqu'au présent on retrouve les suivantes: a) le matériel musical est composé par le récitatif et les formules de floriture; b) le déroulement de la partie essentielle de la mélodie dans le registre d'une quinte, *la-ré*, lors de laquelle l'oscillation du récitatif dans la première partie de la *doîna* se fait en *sol-la* et son déroulement dans la partie finale se fait en *ré*; c) certaines lignes mélodiques, surtout la ligne finale comportent parfois des chutes ou bien des glisses de la finale *ré* jusqu'à la note *la*;

d) la structure modale, en dépit de la présence d'une phase prépentatonique – tout comme les structures des *doïnas* en provenance d'autres régions – évolue vers le mode dorique ayant un quatrième degré oscillant; e) elle a parcouru pendant son évolution une phase d'improvisation, ayant atteint de nos jours une phase de cristallisation strophique.

Les traits qui la distinguent sont: a) la technique vocale des coups de glotte, cultivée sous la dénomination de „*nœuds*”, qui n'existe dans nulle autre région du pays; b) le contour mélodique des formules de fioriture adaptée aux „*nœuds*” d'une manière différente de celles des formules mélismatiques connues; c) la structure prépentatonique propre; d) l'insistance du type recto-*tono* dans le récitatif; e) le *glissando* lent d'ascension sur l'interjection *anacruse* longue; f) la chute sur la *sexe inférieure* (*fă-la*), caractéristique de la partie introductive.

Dans notre étude, nous nous sommes limités à présenter les traits caractéristiques de la *doïna* de Maramureș et de la *doïna* d'Oaș, les comparant seulement, dans une certaine mesure, à celles de la *doïna* de Bucovine et de la *doïna* de l'Olténie subcarpatique. Nous n'avons pas étendu la comparaison entre la *doïna* du nord de l'Ardeal et les *doïnas* propres aux autres régions du pays, qui n'ont pas fait l'objet, jusqu'à présent, d'études spéciales.

En tant que catégories d'une grande valeur artistique et documentaire, témoignages d'un des centres les plus anciens de culture roumaine, la *doïna* de Maramureș et la *doïna* d'Oaș représentent des éléments précieux, très anciens, du folklore roumain. La recherche dont ils font l'objet a reçu, par les moyens de cette étude, une modeste contribution pour la clarification de certains problèmes qui la concernent et dont l'approfondissement ne saurait jamais dépasser les limites de l'attention qu'elle mérite.

Aspects de la structure, des particularités et de l'évolution de la doîna de Bucovine

Résumé

Notre recherche est fondée sur presque 300 doînas, parmi lesquelles 132 sont des transcriptions personnelles, à partir d'enregistrements de phonographe, de disque et de bande de magnétophone, réalisés dans le département de Suceava, dans les localités de Fundu Moldovei, Botuș, Sadova, Pojorâta, Breaza, Dorna Candrenilor, Coșna, Vicovu de Sus, Vicovu de Jos, Bilca, Horodnic de Sus, Botoșana, Cajvana, Mălini, Preuțești, Rotopânești, Ciumulești; dans le département de Botoșani, dans les localités de Suha și Tudora; dans le département de Neamț, dans les localités de Hangu, Audia, Sabasa, Călugăreni, Buhalnița, Izvorul Alb, Bistricioara, Galu, Izvorul Muntelui, Bicăz Chei; dans le département de Bacău, les localités d'Agăș et de Lăboiaia; dans le département de Vaslui, dans les localités de Ferești et de Broșteni; dans le département de Iași, dans les localités de Valea Seacă, Iorcani et Prisăcani — en ce qui concerne la Bucovine et la Moldavie. D'autres transcriptions appartiennent aux folkoristes Constantin Prichici, Vasile D. Nicolescu, Gotfried Habenicht et Maria Siminel-Fusteri. Pour le département de Năsăud nous avons examiné les recueils des communes de Leșu et Șanț, qui existent dans l'archive de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore. Le matériel utilisé pour les analyses comparatives est lui aussi très dense et inclut les régions voisines. Pour l'étude de la doîna de la région de Bucovine proprement dite nous allons faire référence aux exemples recueillis dans les 36 communes et villages mentionnés.

La thématique de prédilection de la doîna de Bucovine est *la désolation*, qui est souvent exprimée par des images poétiques, sans préciser le motif réel. Parmi ces motifs réels nous retrouvons, d'une manière symbolique, le manque de chance. D'autres fois, le motif est constitué par la vie difficile qu'une femme mène dans la famille étrangère et sans pitié de son mari, ou bien la vie qu'elle partage avec un mari qui lui a été imposé contre sa volonté. La désolation de la mère est justifiée par le manque de chance de ses enfants et une tristesse infinie comble la vie lorsqu'il intervient une séparation d'une personne bien aimée. Le nombre de

textes qui ne portent pas l’empreinte de la tristesse est infime. Vu cette sphère thématique et sa concordance avec le contenu musical de la doîna de Bucovine, sa mélodie a pu être empruntée et intégrée par les hutsules de plusieurs villages de Bucovine dans les coutumes d’enterrement, en tant que lamentation d’enterrement, qu’ils appellent „doină la mort” (doîna pour les morts), „de jele la mort” (chant de deuil pour les morts) ou tout simplement „de jele” (de deuil). En Bucovine, le plus souvent, le côté triste du récit du „berger qui a perdu ses moutons” est fondée sur le type de doîna spécifique à la Bucovine. Dans la commune de Breaza, au département de Suceava, où les lamentations des hutsules ont été enregistrées, cette mélodie est chantée souvent pour les enterrements, accompagnée par une flûte. Pourtant, même si la commune de Breaza se trouve tout près du village de Botuș (Fundu Moldovei, Suceava), où la lamentation comporte une chanson consacrée, différente de la doîna, il n’est pas exclus que la mélodie de la lamentation hutsule ait été prélevée dans la tradition des villages de Bucovine comme Bîlcăi, où elle est chantée d’habitude sur la mélodie de la doîna de Bucovine.

Les premiers documents musicaux qui font référence à la doîna de Bucovine datent de l’année 1907, lorsque Alexandru Voevidca a noté quelques exemplaires après les avoir entendus. Ensuite, des versions de ces chansons ont été publiées dans un arrangement pour le piano réalisé par Carol Miculi (*48 airs nationaux roumains* en quatre suites, Lemberg, Ed. Gubrynowicz et Schmidt, f.a., cahier I, p. 2—3 et 4—7). Pourtant, ces chansons n’ont pas été utilisées en tant que documents scientifiques sur la doîna de Bucovine, car il manque l’identification de la localité où ces chansons ont été recueillies. Pour cette raison, ils ne peuvent tout simplement pas attester de l’existence de cette mélodie sur le territoire du pays, au moment où Carol Miculi composait ses cahiers des airs nationaux roumains. D’autres recueils de l’Institut d’Ethnographie et Folklore ont été effectués en 1971 par Ghisela Sulițeanu.

Lorsque l’on parle de la doîna de Bucovine, nous faisons référence à un seul type de mélodie de doîna, qui comporte plusieurs sous types et un nombre indéfini de versions de celles-ci, représentant des étapes différentes d’évolution et des directions différentes de ramification. Toutes ces données nous indiquent que l’existence de ce type de doîna en Bucovine remonte à des temps immémoriaux, ainsi que le début de son évolution par des formes archaïques pour après atteindre des structures architectoniques d’improvisation très amples, qui en suite ont été abandonnées en faveur des formes plus cristallisées. Le même type mélodique que l’on peut discerner dans la doîna vocale, ainsi que dans la doîna instrumentale, représente le type de doîna qui est devenu populaire dans l’interprétation de Maria Surat. Evidemment, la forme classique de la doîna est celle d’improvisation, mais si nous commençons nos recherches

en partant de la forme cristallisée ample, la recherche rétrospective devient plus facile. Nous pouvons ainsi retrouver le matériel musical de la doïna dans ses formes labiles d'improvisation, nous pouvons suivre sa formation avec plus de précision, ayant comme point de départ des formes qui comportent un seul motif et allant jusqu'au formes les plus amples, car le moment de la cristallisation représente un point final, vers lequel toutes les diverses versions antérieurs se dirigent. L'exemplaire cristallisé, pour la doïna (un genre musical au caractère essentiellement improvisé), représente le bilan de toute son existence, tissé dans une dernière image. En utilisant ces derniers exemplaires en tant que point de départ, nous pouvons déduire d'où et par quelles voies ces moyens artistiques d'expression sont arrivés, dans quelle direction ils se dirigent et où est ce qu'ils se défont. Ayant ces principes comme critères de sélection, nous sommes arrêtés sur l'une des versions de la doïna „*Mândră floare-i norocu...*” (La chance c'est comme une belle fleur). (ex. 1, mg. 651 d, AIEF, com. Sadova, dép. de Suceava, inf. Maria Surupat, 51 a., collec. Vasile D. Nicolescu, 1956, transcr. V. D. Nicolescu, E. Cernea).

La structure mélodique qui constitue la base du chant est la quinte *ré-la*, et en atteignant la note *si* et reposant sur la note *ré*, la structure modale qui se forme est celle qui mène au mode dorique. La quarte inférieure joue un rôle secondaire. C'est sur celle-ci que les finals de certaines doïnas tombent, par un saut, comme dans cet exemple (ex. 4, fg. 3541 a, AIEF, com. Fundu Moldovei, dép. de Suceava, inf. Parasca Cazacu, 23 ans, collec. Constantin Brăiloiu, 1928, transcr. E. Cernea. Dans certains cas, le chant descend graduellement vers cette quarte, comme dans l'exemple suivant (ex. 5, mg. 653 a, AIEF, com. Sadova, dép. de Suceava, inf. Maria Surupat, 51 a., collec. Tiberiu Alexandru, Constantin Prichici, Maria Fusteri, George Vancu, Vasile D. Nicolescu, transcr. E. Cernea). Même dans les versions cristallisées, les interprètes peuvent chanter une strophe mélodique sans cette terminaison et une autre qui finit sur la quarte inférieure. Dans la version de Maria Surupat de 1958 (mg. 1466 I e, AIEF) nous retrouvons la suivante succession des lignes mélodiques: *A B C D E F G / A B C D E F G H / A B C D //*.

La version de Parasca Leuştean de la commune de Fundu Moldovei, enregistrée en 1928 par George Breazul comporte des groups strophiques de 3 et 4 lignes mélodiques, présentant un matériel musical qui varie d'une strophe à l'autre *AEG / AA / AA / AH / EH //*. Nous revenons sur le rôle de cette ligne mélodique comprise dans la structure modale de la doïna de Bucovine pour souligner le fait qu'elle apparaît le plus souvent sous la forme d'une récitation de sa partie finale, lorsque la hauteur notable des sons récités atteint seulement les notes *si* ou bien *do*.

La clôture par un saut sur la quarte inférieure ou par la descente graduelle vers la même quarte représente une variation plus récente de cette ligne mélodique qui, dans ses versions plus anciennes, est entièrement récitée ou juste le long des dernières 6 ou 4 syllabes. La descente vers la quarte, dans sa version de récitation ou de mélodie, dans une certaine étape de l'évolution de la *doîna*, représente un procédé artistique d'expression. La récitation est toujours marquée par une note dépressive, ayant une intonation descendante vers la fin du vers. Celle-ci exprime, le plus souvent, le sentiment d'une tristesse saisissante par sa nuance de regret profond, d'impuissance face à une réalité douloureuse que le sujet subit. Dans les exemples d'improvisations nous pouvons noter l'apparition de ce vers récit é qui suit des groupes inégaux de vers. Il est placé là où son contenu concentre tout son émotion, au point de clôture de la pensée poétique (ex. 6, mg. 4030 I a, AIEF, com. Bilca, dép. de Suceava, inf. Ilie Mihăilă, 84 a., collec. Ghisela Sulițeanu, Cornelia Călin, 1971, transcr. E. Cernea).

Le processus de renonciation au vers récit é se produit de manière différente dans de diverses communes; alors qu' à Bilca il disparaît du matériel musical de la *doîna*, à Fundu Moldovei, Sadova, Pojorâta et dans d'autres communes, le vers récit é se transforme d'abord en partie, puis entièrement dans un récitatif mélodique, qui imite l'intonation de la récitation antérieure, en la fixant sur les degrés sonores *ré* et *la* inférieur ou la réduisant à un simple saut descendant de quarte et n'est qu'après cette étape que nous remarquons sa disparition. Entre les années 1956–1958, ce processus se déroulait encore dans les communes mentionnées. Il arrivait aussi que le même interprète chante – comme dans la commune de Bilca – une version qui inclut cette descente et une version qui ne l'inclut pas (ex. 7, fg. 3636 d, AIEF, com. Sadova, dép. de Suceava, inf. Maria Surupat, 30 a., collec. Constantin Brăiloiu, 1935 transcr. E. Cernea) (Exemple à comparer avec l'exemple no. 1).

Nous savons que dans les genres au caractère d'improvisation les formules mélodiques initiales ne changent pas; elles indiquent toujours le début et le final de la pensée musicale, appelés de manière conventionnelle „période” ou bien „strophe mélodique”. C'est ici que nous pouvons noter que la présence de cette ligne finale n'est pas constante. Pourtant, ce qui ne change pas et qui représente le final de la pensée mélodique pour chaque strophe musicale de la *doîna* de Bucovine est la clôture par la note finale *ré*, qui remplace la note tonique dans cette structure modale, alors que la note *la* inférieure nous rappelle les modes médiévaux *hipo*; dans cette instance de la melodisation du vers récit é nous avons à faire à un mode *hipodorique*, ayant une quarte oscillante.

Une particularité de cette quarte oscillante est que dans de nombreuses versions, habituellement lors de la cinquième ligne mélodique, l'interprète attaque le *sol naturel*, pour

ensuite monter graduellement, presque de manière imperceptible, soit dans la colonne, soit dans la ligne mélodique, attaquant chaque *sol* qui suit en ajoutant la hauteur d'une comma, jusqu'à atteindre le *sol dièse*. Il se peut que cette particularité soit notable dans des doïnas spécifiques à d'autres régions aussi ou dans des genres différents, mais néanmoins; elle reste un attribut, une manière d'expression qui existe en tant que partie constitutive des moyens d'expression propres à la doïna de Bucovine.

Les sons de clôture des cadences oscillent d'une strophe à l'autre, ainsi que dans les différentes versions. La stabilité de la structure modale est réalisée par des fragments de récitatif recto-tono et par des notes prolongées portant un point d'orgue ou ayant des valeurs temporelles plus grandes, au sein des lignes mélodiques. Les degrés dominants représentent le squelette modal, les pilons modaux d'appui; nous ne retrouvons pas ces pilons dans la cadence, comme dans le chant lyrique, où l'intérieur de la phrase musicale est plus mobile et il est rare de trouver à l'intérieur d'une ligne mélodique une note d'appui qui ne soit pas prolongée dans la cadence aussi.

Du point de vue du tempo, la doïna de Bucovine se déroule dans le parlando rubato et utilise d'habitude, en tant qu'unités rythmiques, la croche et la noire. Le mouvement métonymique se fait d'habitude entre la croche = 180 et la croche = 192. Les cellules rythmiques utilisées sont le *pyrrhique*, le *trochée* et le *iambique*, toute syllabe longue pouvant être encore prolongée, soit par un point d'orgue, soit par le déroulement des formules mélismatiques plus amples (ex. 9).

La forme est cristallisée en huit lignes mélodiques. Les interjections habituelles sont *of* et *hei*. Parfois, en tant que syllabe qui complète la ligne, nous utilisons le mot *măi* ou bien les voyelles *u* ou *i*. La forme architectonique de la doïna nous oblige à analyser le matériel musical dans le contexte de son évolution. Pour rendre l'analyse de la doïna de Bucovine plus claire, nous pouvons essayer une comparaison entre le contenu musical des versions, en commençant par l'un des exemples cristallisés de la doïna que nous allons regarder de manière rétrospective, dans un ordre inverse, c'est à dire allant en arrière, année par année, pour ensuite, comme conclusion, comprendre le chemin évolutif de la doïna de Bucovine.

En analysant le recueil de folklore musical de Bilca, qui contient un nombre impressionnant de doïnas pour notre époque, nous retrouvons une série d'indices qui témoignent de l'ancienneté considérable du folklore conservé dans cette région. Ces informations démontrent que la version de doïna propre à la commune de Bilca est l'une des formes les plus anciennes de la doïna de Bucovine qui ont subsisté dans le répertoire de notre village contemporain.

1. La mélodie de la doîna de Bucovine inclut presque tout le répertoire musical vocal traditionnel du village (lyrique, épique, berceuse, chansons sur la vie des soldats, chants de noces et chants funèbres). L'utilisation d'une seule mélodie pour le répertoire vocal tout entier d'une région a été remarqué dès le temps de Béla Bartók, dans les ouvrages *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* (1923) et *Rumanian Folk Music*, vol. V, *Maramureș County* (1975), en tant que phénomène qui atteste de l'état très ancien dans lequel se retrouve le folklore de cette région. Nous avons rencontré un phénomène identique chez la population hutsule, dans la commune de Breaza (Suceava), dans le recueil de l'année 1965 (ex. 6). Outre celle-ci, il existe seulement une autre mélodie de danse populaire vocale, elle aussi traditionnelle, en tempo giusto, ayant un rythme qui oscille entre $7/16$ et $2/4$, qui semble avoir été une chanson de danse populaire, que l'on retrouve uniquement dans des textes satiriques, de noces, de joie. Habituellement, ce sont les ménestriers qui jouent de la musique de danse populaire (ex. 19, mg. 4032 I e, AIEF, com. Bilca, dép. de Suceava, inf. group de femmes, collec. Ghisela Sulițeanu, 1971, transcr. E. Cernea). Les caractéristiques surprenantes sont le contour mélodique et modal commun de ces deux mélodies, la même échelle diatonique descendante, ayant une tierce mineure et un troisième degré qui des fois est plus haut, dans les limites d'un ambitus de quinte parfaite, la même cadence de toutes les lignes mélodiques sur le son fondamental, ainsi que la similarité entre la forme mélodique de la cadence de la première (et parfois de la troisième ligne mélodique) de la chanson de danse populaire et l'une des formules spécifiques de cadence de la doîna etc.

2. Les formules rythmiques des lignes mélodiques de la doîna de Bilca sont les même qui ont été conservées dans la forme ample de la doîna de Bucovine (ex. 11, 12).

3. La structure architectonique de la doîna de Bilca consiste de l'improvisation et se manifeste par une succession nonperiodique des deux lignes mélodiques, *A* et *B*, où le *B* représente en fait, à ses origines, un *A*₂. Une ligne mélodique *C*, entièrement ou partiellement récitée, apparaît, d'habitude, à la fin d'une pensée poétique ou bien dans les moments poétiques les plus émouvants, jouant le rôle de ligne mélodique finale (ex. 6). Nous notons qu'habituellement, lorsque la mélodie de la doîna n'est pas chantée dans un texte lyrique, mais dans le cadre d'une cérémonie, il devient encore plus évident que sa forme est composée d'une seule ligne mélodique, variée: *A*, *A*₂, etc. Pour ce qui est de la berceuse, la forme de la mélodie est encore plus réduite et la répétition de la ligne mélodique *A* se produit d'une manière presque identique.

Tel que nous l'avons déjà précisé, les communes de Bilca et Breaza semblent avoir

conservé leur folklore (Bilca, pour le folklore Roumain, et la population hutsule de Breaza, pour le folklore hutsule) dans une étape d'ancienneté lors de laquelle presque tout le folklore poétique et musical du village était interprété dans les versions d'une seule mélodie. Si nous analysons de manière comparative ces chansons, nous pouvons noter que leur ambitus, ainsi que leur structure modale sont très proches: dans les limites d'une quinte il y a une échelle diatonique descendante au substrat tetratonique qui se déroule, ayant la même oscillation initiale sur la quarte et la quinte de l'échelle, les mêmes cadences des lignes mélodiques sur le son fondamental de l'échelle (ex. 23, mg. 2904 h, AIEF, com. Paltin, dép. de Suceava, inf. Ilie Mihăilă, 38 a., collec. Ghisela Sulițeanu, 1965, transcr. E. Cernea).

La structure modale de ces chansons est tetracordique dans l'ambitus de quinte, avec un substrat prépentatonique: *re-mi (-fa pyen)-sol-la*. Ce qui les différencie du point de vue modal est le fait que dans la doïna de Bilca nous ne notons aucun substrat tétra ou pentatonique, car tous les degrés sont constitutifs. En plus, il y a la descente indéfinie comme hauteur de la ligne mélodique récitée et le quatrième degré est souvent plus haut: *re-mi-fa-sol (sol diez)-la*.

Le rythme différencie clairement entre la mélodie hutsule et la mélodie roumaine. La chanson hutsule est structurée d'une manière dépendante de la composition syllabique spécifique au folklore poétique ukrainien, notamment celle des vers en 8 + 6 syllabes, alors que la doïna de Bilca conserve le vers roumain connu, en 8 syllabes, avec des rimes en pairs. Au surplus, la mélodie de la doïna roumaine se déroule dans le tempo rubato, au rythme libre, alors que la mélodie hutsule comporte un rythme giusto, qui sert aussi pour les mélodies des chansons populaires. Le rythme et le tempo spécifiques de la doïna de Bucovine (plus proches de celles propres à certains peuples balkaniques qu'à celles propres aux slaves du nord) sont communs pour la doïna de toutes les régions du pays où elle existe encore.

La cohabitation des hutsules établis dans une série de villages du nord de la Bucovine avec la population locale roumaine a favorisé certains emprunts réciproques d'éléments de la culture spirituelle. Parmi ceux-ci, les éléments que je considère comme les plus notables sont l'emprunt intégral de certaines pièces ou genres, tels que la danse populaire „*Huțulca*”, que les roumains de Bucovine ont intégrés dans les dizaines de danses populaires qu'on joue pour la ronde de dimanche, ainsi que l'emprunt par les hutsuls de la doïna de Bucovine et son intégration dans les coutumes d'enterrement en tant que lamentation, sous le nom de „doină la mort” (doïna pour le mort), „de jele la mort” (chant de deuil pour les morts) ou (de deuil), qui signifient „lamentation”, des éléments que nous avons déjà discutés en début de ce document. Sans doute, cet emprunt a eu lieu dans une étape plutôt ancienne. D'un côté, parce

qu'il est naturel de supposer que l'intégration d'un chant dans une coutume d'enterrement est un fait qui n'aurait pas pu avoir lieu récemment, puisque ces coutumes ont été cristallisées il y a longtemps, et de l'autre, il est certain que cette mélodie aurait pu être emprunté uniquement avant les années 1930—1931, lorsque sa forme avait déjà commencé à se présenter dans sa version amplifiée, et encore plus, même avant l'année 1912, date des premiers documents musicaux sur la *doîna* de Bucovine, cristallisée dans des formes mineures.

Le répertoire hutsul de la commune de Breaza est particulièrement intéressant, grâce au fait que l'on chante une seule mélodie dans une multitude de versions. Le chant lyrique, épique, de noces, la berceuse, le chant pour les danses populaires, ils ont tous la même mélodie, qui varie du point de vue mélodique, mais qui reste unitaire par son rythme unique et saisissant (ex. 23). Ces rythme distance clairement la mélodie hutsule de toute ressemblance avec la *doîna* de Bucovine, même si le ambitus de quinte, l'insistance sur la première ligne mélodique sur *la* et *sol*, la cadence descendante de la deuxième ligne mélodique de *sol* jusqu'au *ré*, tout comme le final en *ré* devraient nous faire penser, en théorie, à une liaison entre les deux chansons. Ensuite, un fait qui constitue une différence incontestable et qui indique l'origine roumaine de la mélodie de lamentation hutsule est que cette lamentation inclut uniquement des vers en 8 syllabes, avec de rimes en paires, spécifiques au folklore roumain.

La comparaison entre la *doîna* de Bucovine et ses versions intégrées dans le répertoire hutsul d'enterrement nous aident, d'un côté, à nous rendre compte de la force avec laquelle la *doîna* s'est répandue, et d'un autre, nous permet de déduire la forme d'improvisation de la *doîna* de Bucovine, dans son étape la plus ancienne, que nous connaissons de Bilca et l'étape que nous avons réussi à identifier dans les documents enregistrés dans les villages roumains mentionnées.

La force de pénétration de la *doîna* de Bucovine ne s'est pas manifesté uniquement vers le nord de la Bucovine, vers les habitations hutsules, mais aussi vers le ouest, à travers les Carpates, jusqu'au pays de Năsăud, où elle s'est fait naturaliser et a emprunté les caractéristiques locales, ainsi que vers le sud, atteignant la région de Bicaz. Elle a été reconnue partout comme chant représentatif pour la région de Bucovine.

Un autre aspect qui mérite qu'on lui prête une attention spéciale est la *doîna* instrumentale. A première vue, celle-ci semble avoir un caractère d'improvisation plus prononcé, mais suite à une analyse comparative entre la *doîna* instrumentale et la *doîna* vocale, nous pouvons noter que l'improvisation est limité au prolongement de certains temps par des formules mélismatiques répétés et amples ou à la concentration d'autres temps dans un

nombre plus limité de notes récités; faut remarquer, pourtant, que tous ces phénomènes ont lieu uniquement dans les limites de la ligne mélodique.

Les caractéristiques mélodiques et rythmiques de la doîna de Bucovine sont déterminées, d'abord, par les formules mélodiques et rythmiques et par la structure compositionnelle de ce type de doîna, ainsi que, dans un plan secondaire, par le style ornemental. L'une des formules mélodiques et rythmiques spécifiques à la doîna de Bucovine est composée, d'habitude, d'un triolet, suivi par un group binaire, les deux croches, sur lesquelles se déroulent graduellement une quinte descendante entre *la* et *ré*. Cette quinte descendante en cadence est l'une des formules mélodiques les plus fréquentes dans les chansons populaires roumaines, mais qui est présenté plutôt dans le chant lyrique que dans la doîna. Pourtant, l'élément qui l'individualise dans ce cas est le contexte dans lequel elle apparaît. La formule spécifique de la doîna de Bucovine est d'habitude précédée par un son prolongé par un point d'orgue, ou en tout cas, ayant une valeur temporelle supérieure à la croche et qui comporte une cadence descendante finissant dans une note courte. Ce final court des lignes mélodiques est spécifique aux lignes internes de la doîna en général, étant en même temps associé à la construction typique de la récitation, souvent recto-tono, des mélodies spécifiques à la doîna, une construction qui fixe les degrés modaux d'appui à l'intérieur des lignes mélodiques, non à la fin des cadences, ayant des cadences qui présentent une note finale prolongée, d'habitude, uniquement pour la première et la dernière ligne mélodique (ex. 44). Une autre particularité de cette formule réside dans le fait que, même si du point de vue structurel elle appartient à la première ligne mélodique *A* de la doîna à la forme ancienne ou vers la fin de la ligne *B*, dans sa forme plus récente, spécifique à la région de Câmpulung Moldovenesc, nous la retrouvons souvent à la fin de la ligne *B* aussi (dans la forme ancienne), *C* où *E*, même si les pilons d'appui modal des lignes mélodiques sont (*la*, *sol*, *mi*) et c'est exactement cette particularité qui souligne le caractère particulier de l'organisation de cette cadence. Des fois, nous la trouvons même au début de certaines lignes mélodiques, en tant que reprise ou déplacement de la cadence de la ligne antérieure (ex. 1). Ayant une si grande importance dans le cadre compositionnel de la doîna et en tant qu'une des formes principales qui bénéficient de la maîtrise ornementale des interprètes, nous sommes en mesure de comprendre pourquoi l'un des éléments distinctifs de la doîna de Bucovine est justement cette formule de cadence. Bien sûr, elle ne se présente pas dans une forme immuable, mais elle subit différentes variations rythmiques, mélodiques et ornementales.

Un autre élément qui contribue à la mise en évidence du spécifique régional de la doîna de Bucovine est l'existence de deux formules rythmiques, *a* et *b* (ex. 10, 11), qui se

succèdent dans le schéma rythmique de la doîna et qui, dans leur forme cristallisée ample font preuve d'une tendance vers la symétrie; $A B A B A A B B$, à la différence des schémas rythmiques des doînas spécifiques à d'autres régions, qui comportent une diversité plus vaste des formes rythmiques.

En ce qui concerne la doîna de Bucovine, nous pouvons délimiter les conclusions suivantes:

1. Les exemplaires les plus anciens que nous détenons sont celles de la commune de Bilca, ayant une forme d'improvisation, conservée parmi les personnes âgées. La structure architectonique est composée de trois lignes mélodiques, $A B C$ (avec la ligne B qui est très proche d'une forme de A), et la ligne C qui n'apparaît que dans le final de certains fragments musicaux ayant des dimensions variables, composées par les lignes mélodiques $A A_v, B B_{vp}$, qui se succèdent d'une manière libre. La structure modale, limitée à une échelle diatonique en ambitus de quinte avec une tierce mineure et le IV-ème degré un peu plus haut, se fait remarquer par la cadence de toutes les lignes mélodiques sur le son fondamental, à l'exception de la ligne mélodique C , qui est entièrement ou partiellement récitée. Les versions de Bilca contiennent les traits spécifiques essentiels à la doîna de Bucovine: a) les deux formules rythmiques; b) deux des formules mélodiques et rythmiques cadencées; c) le rythme mélodique partiellement récité.

2. Dans des étapes plus avancées, la doîna de Bucovine s'est enrichie par de nouvelles lignes mélodiques, contribuant à une forme ample d'improvisation.

3. Suivant sa tendance de cristallisation continue, elle a quitté la forme ample d'improvisation, pour en extraire les deux sous types de formes mineures, cristallisées, qui à leur tour, grâce aux relations étroites entre leurs premières lignes, ainsi qu'à leur cohabitation antérieure au sein de la forme d'improvisation, ont fusionné, ayant comme résultat une forme cristallisée ample, dont l'évolution a suivi un trajet en spirale.

4. Le processus de cristallisation surprend le matériel musical lorsqu'il atteint la forme de version locale. Alors que dans les communes de Fundu Moldovei, Pojorâta et Sadova la cristallisation a eu lieu dans une étape du développement de la doîna pendant laquelle elle comportait jusqu'à huit lignes mélodiques, dans la commune de Bilca, la cristallisation se produit par une alternance régulière des lignes mélodiques A et B et présente une faible variabilité en ce qui concerne la répétition des lignes et le renoncement complet à la ligne récitée C . La période de cristallisation d'une doîna représente en réalité le début de sa dissolution en tant que genre au caractère d'improvisation. Les maîtres de l'improvisation disparaissent, mais les maîtres des formes cristallisées font leur apparition; les procédés d'improvisation disparaissent, mais les

conservateurs des formes fixes des améliorations acquises grâce aux procédés d'improvisation font leur apparition. Lors des années 1931—1935, les sous types à trois ou à quatre lignes mélodiques se déplacent dans un plan secondaire et c'est de leur conjonction que les nouvelles formes de la doîna ample cristallisée se développeront, ayant une tendance de plus en plus prégnante de cristallisation dans la forme ample, qui comporte d'abord six, puis sept et huit lignes mélodiques. Nous sommes face à un phénomène étrange et impressionnant en même temps, tout comme le chant du cygne, un phénomène présent lors du début de la disparition de la doîna de Bucovine au moment de sa cristallisation dans sa forme la plus ample, la plus accomplie de point de vue compositionnel, la plus expressive, mais qui est disparue de la vie proprement dite de ce genre musical, le procédé d'improvisation.

Pourtant, lors des années 1928—1931, on parlait encore de la doîna au présent. Voilà ce que l'informateur Nicolae Agapie (38 ans, com. Mălini, dép. de Bacău, fiche fg. 3156 b, AIEF, 1931) répond à la question „Quand est-qu'on chante la doîna?": „Chaque fois après avoir bu...". Gavril Frâncu (43 ans, com. Fundu Moldovei, fiche fg. 3 571 a, AIEF, com. Constantin Brăiloiu, 1931) nous dit: „D'habitude, à l'occasion des mariages" et Andrei Nergheș (45 ans, Fundu Moldovei, fiche fg. 3573, AIEF, collec. Constantin Brăiloiu, 1931) raconte: „...C'est ainsi que les ancêtres chantaient. Mais c'était il y a longtemps". C'est à dire qu'en 1931 la doîna était chantée à l'occasion des fêtes et des noces par des personnes adultes, mais le plus souvent, par des personnes âgées. Paraschiva Cozmariu (54 ans, Fundu Moldovei, fiche fg. 3 622 a, AIEF, com. Constantin Brăiloiu, 1935) dit qu'elle l'a apprise dès sa plus tendre enfance et que cette mélodie était chanté à l'époque le plus souvent ensemble avec d'autres mélodies. Domnica Creangă (com. Botoșana, Suceava, fiche fg. 4225 a, AIEF, collec. C. Brăiloiu, 1934) affirme avoir appris la doîna „avec les gamines du village". Voilà donc qu'entre les années 1931—1934 la doîna existait dans le répertoire des personnes âgées, qui l'avaient chanté plus dans leur jeunesse, mais elle existait aussi dans le répertoire des jeunes, bien sûr; tel que nous venons de le démontrer, dans une forme cristallisée, plus ample.

La doîna de Bucovine a survécu dans sa forma classique, d'improvisation, probablement jusqu'au début du XX-ème siècle, lorsqu'elle a commencé à se cristalliser dans des formes mineures et différentes entre elles. Puis, lors des années 1931—1934, ces formes mineures ont fusionné (à l'exception des versions de Bilca) et c'est la forme ample, cristallisée qui commence à se dessiner. C'est cette forme-là qui représente le point culminant de la réalisation artistique expressive dans la vie de la doîna de Bucovine, une nouvelle étape de la spirale de son évolution, qui en même temps constitue l'étape finale de sa vie.

Bibliografie

[1955], *200 cântece și doine*, culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor, de Gheorghe Ciobanu și Vasile Nicolescu, prefața Alexandru Amzulescu, ESPLA, București.

1979, „*Bătrâneasca*”. *Doine, bocete, cântece și jocuri din Ținutul Rădăușilor (cercetare monografică)*, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, Institutul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor, Arhiva de Folclor a Moldovei și Bucovinei. Florin Bucescu, Silvia Ciubotaru, Viorel Birleanu, în: „Caietele Arhivei de Folclor”, I, Iași.

Agapie, Larisa

1971, *Doina bucovineană, contribuții la cunoașterea cântecului popular*, în „Revista de etnografie și folclor”, 3, p. 215–223.

Alecsandri, Vasile

1866, *Poezii populare ale românilor. Adunate și întocmite de...*, Tip. lucrătorilor asociați, București.

Alexandru, Tiberiu

1978 a, *Muzica populară bănățeană*, în *Folcloristică, Organologie, Muzicologie. Studii*, I, Editura Muzicală, București, p. 39–70.

1978 b, *Doina românească și folclorul muzical comparat*, în *Folcloristică, Organologie, Muzicologie. Studii*, I, Editura Muzicală, București, p. 71–75.

Amzulescu, Alexandru

1964, *Balade populare românești*, I, Editura pentru Literatură, [București].

Bartók, Béla

1923, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, Drei Masken Verlag, München.

1956, *Însemnări asupra cântecului popular*, ESPLA, București.

1967, *Rumanian Folk Music*, I, Martinus Nijhoff, The Hague.

1975, *Rumanian Folk Music*, V, Martinus Nijhoff, The Hague.

Birlea, Ovidiu

1974, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică Română, București.

1983, *Folclorul românesc*, II, Editura Minerva, București.

Bot, Nicolae

1987, *Doina – poezie a destinului*, în „Anuarul de folclor”, V–VII, Cluj-Napoca, p. 29–60.

Brăiloiu, Constantin

1967 a, *Versul popular românesc cântat, [Le vers populaire roumain chanté]*, în *Opere*, I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din republica Socialistă România, București, p. 15–118.

1967 b, *O problemă de tonalitate, [Un problème de tonalité]*, în *Opere*, I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din republica Socialistă România, București, p. 281–304.

1967 c, *Despre o melodie rusă, [Sur une mélodie russe]*, în *Opere*, I, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din republica Socialistă România, București, p. 305–400.

1969 a, *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi, [Musicologie et Ethnomusicologie aujourd'hui]*, în *Opere, [Œuvres]*, II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, p. 131–166.

1969 b, *Viața anterioară, [La vie antérieure]*,], în *Opere, [Œuvres]* II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, p. 187–204.

1974 *La musique populaire roumaine*, în *Opere*, III, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, p. 128–137.

1979 a, *Arhiva de Folklore a Societății Compozitorilor Români. Schiță a unei metode de folklore muzical, [Esquisse d'une méthode de folklore musical (Les Archives de la Société des Compositeurs Roumains)]*, în *Opere, [Œuvres]*, IV, Editura Muzicală, București, p. 31–68.

1979 b, *Viața muzicală a unui sat. Cercetarea repertoriului din Drăguș (România), [Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguș (Roumanie)]*, în *Opere, [Œuvres]*, IV, Editura Muzicală, București, p. 93–258.

Brătulescu, Monica

1966, *Stilul compozit în textele de doină din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie și folclor”, 11, nr. 2, p. 165–175.

Burileanu, C. N.

1936, *Între „Frunză verde” și Doine*, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Chișinău.

Cantemir, Dimitrie

[f.a.], *Descrierea Moldovei*, trad. Gh. Adamescu, București, XXXI + 170 p. + hartă. Original în limba latină, 1716.

Caracostea, Dumitru

1969, *Poezia tradițională română. Balada populară și doina*, II, Editura pentru Literatură, Partea a II-a, *Doina. Origine – Artă – Clasificare*, București, p. 443–591.

Caracostea, Dumitru și Ovidiu Birlea

1971, *Problemele tipologiei folclorice*, Editura Minerva, București.

Caraman, Petru

1988, *Contribuții la caracterizarea doinei*, în *Studii de folclor*, II, Editura Minerva, București, p. 1 – 53.

Carp, Paula

1960, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor”, 5, nr. 1–2, p. 7–24.

Carp, Paula și Al.[exandru] Amzulescu

[1964], *Cântece și jocuri din Muscel*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.

Cernea, Eugenia

1970 a, *Doina din nordul Transilvaniei. Contribuții la studiul particularităților compoziționale și stilistice*, în „Studii de muzicologie”, VI, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, p. 181–201.

1970 b, *Despre evoluția doinei bucovinene*, în „Revista de etnografie și folclor”, 15, nr. 2, p. 133–142.

1979, *Doina din Maramureș, Oaș și Bucovina (Tipologie)*, mss. 16 SM I AIEF.

1980, *Aspecte ale structurii, particularităților și evoluției doinei bucovinene*, în „Studii de muzicologie”, XV, Editura Muzicală, București, p. 297–341.

Cihac, Alexandru

1870–1879, *Dicționarul etimologic daco-român*, apud Petru Caraman, *Studii de folclor*, II, Editura Minerva, 1988, București, p. 3.

Ciobanu, Gheorghe

1969, *Lăutarii din Clejani*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București.

Cocișiu, Ilarion

1944, *Folclor muzical din județul Târnava Mare*, [f.ed.], Sighișoara.

1956, *Despre emisiunea vocală a cântăreților ardeleni*, în „Studii muzicologice” (Buletin), 2, p. 3–20.

Comișel, Emilia

1959, *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în „Revista de folclor”, IV, nr. 1–2, p. 147–174.

1969, *Genurile muzicii populare românești. Doina*, în „Studii de muzicologie”, V, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, p. 79–122.

Delavrancea, Barbu Ștefănescu

1902, *Doina*, în „Albina”, București, an V, nr. 48, 1 sept., p. 1246–1250 și nr. 49, 8 sept., p. 1281–1284.

Hasdeu, Bogdan Petriceicu

1979 a, *Doina. Originea poeziei populare la români*, în *Studii de folclor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 103–115 și 275–277.

1979 b, „*Doina*” *răstoarnă pe Rösler*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 116–125 și 277–278.

Ispas, Sabina și Doina Truță

1974, *Propuneri pentru catalogul liricii orale românești*, în „Revista de etnografie și folclor”, 19, nr. 2, p. 113–152.

1985, *Lirica populară de dragoste*, Editura Minerva, București.

Kahane, Mariana

1963, *Doine din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de folclor”, VIII, nr. 1–2, p. 99–116.

1964, *Baza preparentonică a melodicii în Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie și folclor”, 9, nr. 4–5, p. 387–411.

1965, *De la cântecul de leagăn la doină*, în „Revista de etnografie și folclor”, nr. 5, p. 447–489.

1967, *Trăsături specifice ale doinei din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie și folclor”, 12, nr. 3, p. 203–211.

1979 a, *De la sistem sonor la formă arhitectonică*, în „Revista de etnografie și folclor”, 24, nr. 1, p. 11–41.

1979 b, *Observații în legătură cu Ciocirlia*, în „Anuarul Institutului de Cercetări Etnologice și Dialectologice”, seria A, I, p. 193–204.

2007, *Doina vocală din Oltenia. Tipologie muzicală*, Editura Academiei Române, București.

Kahane, Mariana și Lucilia Georgescu-Stănculeanu

1988, *Cântecul Zorilor și Bradului (Tipologie muzicală)*, Editura Muzicală, București, 1988.

Lupașcu, Marian

2002, *Abordări și premise teoretice moderne în sistematica ritmicii asimetrice folclorice*, în *Etnologica*, Editura Paideea, p. 33–70.

Niculescu, Vasile D. și Constantin Prichici

1963, *Cântece și jocuri din Moldova*, Editura Muzicală, București.

Oprea, Gheorghe

1998, *Doina*, în *Sisteme sonore în folclorul românesc*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, p. 170–178.

2002, *Doina*, în *Folclorul muzical românesc*, Editura Muzicală, București, p. 485–508.

Papadima, Ovidiu

1960, *Considerații despre doină*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, IX, 2, p. 309–329 și 4, p. 627–629.

Popescu-Sireteanu, I.

1983, *Cuvântul românesc doină și familia lui*, în *Limbă și cultură populară. Din istoria lexicului românesc*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, p. 83–192.

Rădulescu-Pașcu, Cristina

1998, *Ornamentația doinei*, în *Ornamentația melodiei vocale în folclorul românesc*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, p. 109–133.

Secară, Constantin

2010, „Hori” și „hori în grumaz” din Țara Lăpușului. *Confluențe, sincretisme și variante vocal-instrumentale (I)*, în „Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor «Constantin Brăiloiu»”, serie nouă, 21, Editura Academiei Române, p. 199–209.

Zamfir, Constantin

1972, *Despre obârșia și filiația unor melodii de doină*, în „Studii de muzicologie”, VIII, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, p. 263–295.

Zinveliu, Gemma

1995, *Fr. I. Sulzer în Dacia Cisalpină și Transalpină*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București.

Catalog CD

| | | |
|--------------------|---|------|
| | 1. BUCURĂ-TE, CUJMA ME¹ | 2:29 |
| Mg. 2221 f | Inf.: Maria BOHOTICI „a Liontiti”, 52 a. Orig.: Mara [fost Crăcești] – MM. Culeg.: Paula CARP, 28.07.1962, București. | |
| | 2. C-AUZIT-AM RAREORI | 2:04 |
| Mg. 2221 g | Inf.: Maria BOHOTICI „a Liontiti”, 52 a. Orig.: Mara [fost Crăcești] – MM. Culeg.: Paula CARP, 28.07.1962, București. | |
| | 3. CODRULE, BĂTUT DE PLOI | 1:01 |
| Mg. 2221 h | Inf.: Maria BOHOTICI „a Liontiti”, 52 a. Orig.: Mara [fost Crăcești] – MM. Culeg.: Paula CARP, 28.07.1962, București. | |
| | 4. „Cu cioturi”: BATĂ-VĂ FOCU, GRUMAZI | 1:16 |
| Mg. 3161 j | Inf.: Ileana TUPIȚA, 56 a. Orig.: Mara [fost Crăcești] – MM. Culeg.: Eugenia CERNEA, 19.08.1966, Mara. | |
| | 5. „Cu noduri”: CINE M-O DAT DORULUI | 0:56 |
| Mg. 3162 a' | Inf.: Gheorghe LINGURAR „Unguraș”, 57 a. Orig.: Ungureni – MM. Culeg.: Eugenia CERNEA, ing. Gabriel OBLEMENCO, 21.08.1966, Mara. | |
| | 6. „Cu noduri”: CÂNTĂ PUIU CUCULUI | 1:02 |
| Mg. 3162 z | Inf.: Maria GRIGORIȚĂ [fostă BOHOTICI], 58 a. Orig.: Mara [fost Crăcești] – MM. Culeg.: Eugenia CERNEA, ing. Gabriel OBLEMENCO, 21.08.1966, Mara. | |
| | 7. „Cu noduri”: CODRULE, BĂTUT DE PLOI | 1:20 |
| Mg. 3162 aa | Inf.: Maria GRIGORIȚĂ [fostă BOHOTICI], 58 a. Orig.: Mara [fost Crăcești] – MM. Culeg.: Eugenia CERNEA, ing. Gabriel OBLEMENCO, 21.08.1966, Mara. | |

¹ Nu am folosit semnele diacritice din transcrierea fonetică, dar ne-am străduit să redăm particularitățile graiurilor.

| | | |
|-------------|--|------|
| | 8. „Cu noduri”: <i>BINELE MEU DE ODATA</i> | 0:40 |
| Mg. 3162 bb | Inf.: Maria GRIGORIȚĂ [fostă BOHOTICI], 58 a. Orig.: Mara [fost Crăcești] – MM.
Culeg.: Eugenia CERNEA, ing. Gabriel OBLEMENCO, 21.08.1966, Mara. | |
| | 9. „Pă lung”: <i>LA BUDEȘTI, ÎNTRE HOTARĂ</i> | 1:11 |
| Mg. 3167 j | Inf.: Irina BORODI, 79 a. Orig.: Budești – MM. Culeg.: Eugenia CERNEA, ing.
Gabriel OBLEMENCO, 29.08.1966, Budești. | |
| | 10. „Ca la leagăn” <i>[CĂ MAMA TE-A ADURMI]</i> | 1:18 |
| Mg. 813 f | Inf.: Maria SAS, 53 a. Orig.: Negrești-Oaș – SM. Culeg.: Lucilia STÂNCULEANU,
Ghizela SULIȚEANU, 29.06.1956, București. | |
| | 11. <i>HORI-AȘ, HORILE-MI PLAC</i> | 1:07 |
| Mg. 813 i | Inf.: Maria SAS, 53 a. Orig.: Negrești-Oaș – SM. Culeg.: Lucilia STÂNCULEANU,
Ghizela SULIȚEANU, tehn. Paul CIOCOS, 29.06.1956, București. | |
| | 12. <i>SĂLEACU[-S] ȘI N-AM NIMICĂ</i> | 1:20 |
| Mg. 813 h | Inf.: Maria SAS, 53 a. Orig.: Negrești-Oaș – SM. Culeg.: Lucilia STÂNCULEANU,
Ghizela SULIȚEANU, 29.06.1956, București. | |
| | 13. <i>CUCULE, PENILE TALE</i> | 1:23 |
| Mg. 813 o | Inf.: Maria SAS, 53 a. Orig.: Negrești-Oaș – SM. Culeg.: Lucilia STÂNCULEANU,
Ghizela SULIȚEANU, 29.06.1956, București. | |
| | 14. <i>MIREAȘ, CUNUNA TA</i> | 1:41 |
| Mg. 814 b | Inf.: Maria SAS, 53 a. Orig.: Negrești-Oaș – SM. Culeg.: Lucilia STÂNCULEANU,
Ghizela SULIȚEANU, tehn. I. GEORGESCU, 29.06.1956, București. | |

| | | |
|----------------------|---|------|
| | 15. <i>M-ÎI MÂNDRUȚ, FLOARE DOMNEASCĂ</i> | 1:57 |
| Mg. 814 a | Inf.: Maria SAS, 53 a. Orig.: Negrești-Oaș – SM. Culeg.: Lucilia STÂNCULEANU, Ghizela SULIȚEANU, tehn. Ion GEORGESCU, 29.06.1956, București. | |
| | 16. „Hore”: <i>CODRULE, FRUNZĂ ROTUNDĂ</i> | 1:51 |
| Fg. 2173 | Inf.: Maria STAN, 52 a. Orig.: Certeze – SM. Culeg.: Constantin BRĂILOIU, 21.05.1934, Certeza. | |
| | 17. „Hore”: <i>DE CÂTE MI-ADUC AMINTE</i> | 2:29 |
| Fg. 2158 | Inf.: Mărie MORAR. Orig.: Negrești-Oaș – SM. Culeg.: Constantin BRĂILOIU, 20.05.1934, Negrești-Oaș. | |
| | 18. <i>MÂNDRĂ FLOARE-I NOROCU</i> (a) | 0:40 |
| Mg. 651 d | Inf.: Maria SURUPAT. Orig.: Gura Sadovei – SV. Culeg.: Constantin PRICHICI, Vasile NICOLESCU, Maria FUSTERI, George VANCU, tehn. Ion GEORGESCU și Paul CIOCOS, 17.02.1956, București. | |
| | 19. <i>MÂNDRĂ FLOARE-I NOROCU</i> (b) | 2:18 |
| Mg. 653 g | Inf.: Maria SURUPAT. Orig.: Gura Sadovei (Câmpulung – SV). Culeg.: Constantin PRICHICI, V. NICOLESCU, Maria FUSTERI, George VANCU, tehn. Paul CIOCOS, 18.02.1956, București. | |
| | 20. <i>DU-TE DOR ȘI IARĂ VINĂ</i> | 1:53 |
| Mg. 1481 II a | Inf.: Paraschiva COZMARIU, 77 a. Orig.: Sadova – SV. Culeg.: Constantin Gh. PRICHICI, Florin GEORGESCU, 24.10.1958, Sadova. | |
| | 21. <i>ȚINE-MI, DOAMNE, VIAȚA</i> | 2:48 |
| Mg. 653 f | Inf.: Zenovia ȚIMPĂU. Orig.: Pojorâta – SV. Culeg.: Tiberiu ALEXANDRU, Constantin PRICHICI, Vasile NICOLESCU, Maria FUSTERI, George VANCU, tehn. Paul CIOCOS, 18.02.1956, București. | |

22. CÂTE-N LUME VINȘI TREC 2:00

Mg. 1183 h Inf.: Ioana BÎRSAN, 74 a. Orig.: Fundu Moldovei – SV. Culeg.: Remus GEORGESCU, tehn. Paul SUSLĂNESCU, 31.07.1957, Fundu Moldovei.

23. IZVORAȘ CU APĂ RECE 2:18

D. 732 a² Inf.: Leontina NIGA „Leontina lui Costan”, 33 a. Orig.: Deia – SV. Culeg.: Tiberiu ALEXANDRU, 28.09.1937, *Columbia*, STCHR 91, S.C.R.

24. DOI COPII CÂND SE IUBESC [LOGODNICII NEFERICIȚI] 1:39

Mg. 1462 II h Inf.: Elisaveta BALAN „Raia”, 68 a. Orig.: Pojorâta – SV. Culeg.: Eugenia CERNEA, 04.08.1958, Pojorâta.

25. MÂNDRIȚ FLOARE-I NOROCU(c) 1:50

Mg. 1466 I e Inf.: Maria SURUPAT, 55 a. Orig.: Sadova – SV. Culeg.: Florin GEORGESCU, Vasile D. NICOLESCU, 12.08.1958, Sadova.

26. FUTU-ȚI LEGEA, VALE LUNGĂ 0:31

Mg. 1462 II f Inf.: Saveta BALAN „Raia”, 68 a. Orig.: Pojorâta – SV. Culeg.: Eugenia CERNEA, 04.08.1958, Pojorâta.

27. MAICUȚA, CÂND M-A FĂCUT 0:58

Mg. 1173 d Inf.: Iuliana VOLOȘIENIUC, 20 a. Orig.: Fundu Moldovei – SV. Culeg.: Vasile NICOLESCU, tehn. Paul SUSLĂNESCU, 26.07.1957, Fundu Moldovei.

28. DĂ-I, DOAMNE, OMULUI 1:09

Mg. 1186 b Inf.: Iftinca LEHACI, 69 a. Orig.: Fundu Moldovei – SV. Culeg.: Remus GEORGESCU, tehn. Paul SUSLĂNESCU, 3.08.1957, Fundu Moldovei.

² Var.: Fg. 5271 (alt text).

| | | |
|----------------------|---|------|
| | 29. VINI SARA, UN MĂ CULC | 1:04 |
| Mg. 4030 I a | Inf.: Ilie MIHĂILĂ, 84 a. Orig.: Bilca – SV. Culeg.: Ghizela SULIȚEANU, Cornelia CĂLIN, 27.09.1971, Bilca. | |
| | 30. VAI, SĂRACA, CĂȚANA | 2:45 |
| Mg. 4031 I n | Inf.: Ana BRĂILEAN, 74 a. Orig.: Bilca – SV. Culeg.: Ghizela SULIȚEANU, 02.10.1971. | |
| | 31. CREȘTI PADURE ȘI TE-NDEASĂ | 1:55 |
| Mg. 4031 II b | Inf.: Ana BRĂILEAN, 74 a. Orig.: Bilca – SV. Culeg.: Ghizela SULIȚEANU, Cornelia CĂLIN, 30.09.1971, Bilca. | |
| | 32. DUCE-M-AȘ ȘI N-AȘ VENI | 1:42 |
| Mg. 1196 h | Inf.: Teodora CIUPERCOVICI, 36 a. Orig.: Fundu Moldovei – SV. Culeg.: Eugenia CERNEA, 09.08.1957, Fundu Moldovei. | |
| | 33. SUB P[O]JALA CODRULUI VERDI | 1:15 |
| Mg. 4030 II m | Inf.: Anghelina SAVU, 66 a. Orig.: Bilca – SV. Culeg.: Ghizela SULIȚEANU, Cornelia CĂLIN, 30.09.1971, Bilca. | |
| | 34. AȘ CĂNTA, CĂȘTIU CE-OI ZĂCI [ZICE] | 2:00 |
| Mg. 4031 II o | Inf.: Ana IRIMESCU, 48 a. Orig.: Bilca – SV. Culeg.: Ghizela SULIȚEANU, Cornelia CĂLIN, 02.10.1971, Bilca. | |
| | 35. ÎN PADURI, PI SUB FAGI | 1:10 |
| Mg. 4033 I i | Inf.: Ana IRIMESCU, 48 a., și grup femei. Orig.: Bilca – SV. Culeg.: Ghizela SULIȚEANU, 04.10.1971, Bilca. | |

La 2 octombrie 2009, *Doina* a fost inclusă în Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (UNESCO). Inițiativa aparține acad. Sabina ISPAS, directorul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, care, în anul 2002, a început pregătirea dosarului de candidatură. Ca urmare, alături de regretatul etnomuzicolog Mariana KAHANE (1922–2008), am lucrat la argumentația științifică. În 2005 a apărut componenta sonoră: *Doina*, dublu CD document din seria Arhive Folclorice Românești, iar în 2007 a fost publicată și monumentală tipologie muzicală *Doina vocală din Oltenia*. În toamna lui 2008, specialiști din Institut au completat dosarul cu un film. Ediția critică a *Doinei din Maramureș, Oaș și Bucovina* realizată în același format editorial complex (studiu, transcrieri muzicale și de text, informații, fotografii, sunet), completează imaginea fenomenului folcloric.

Marian LUPAȘCU