

Tiberiu Alexandru

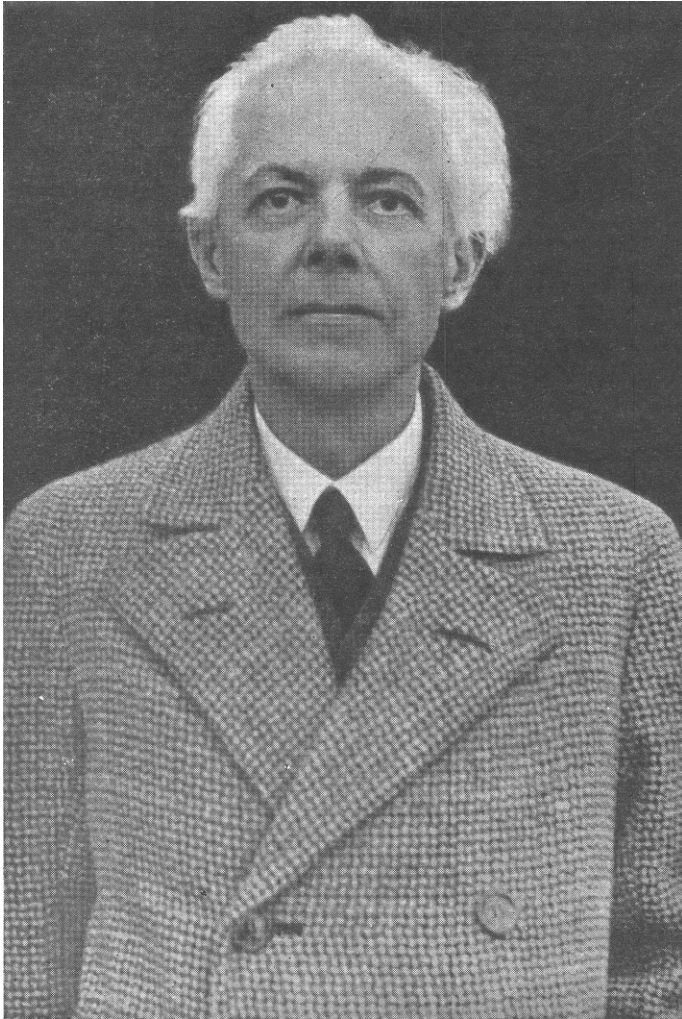
BÉLA BARTÓK

despre
folclorul
românesc

GRAF[©]ART[®]

Cuprins

Béla Bartók și folclorul românesc	5
Versul popular cântat	25
Clasarea melodiilor populare	36
Despre diferitele «categorii» ale cântecului popular românesc	42
Colindele	46
Melodiile de nuntă	53
Melodiile de înmormântare	55
Jocurile	57
« Hora lungă » maramureșeană.	71
Cântecele propriu-zise	79
Dialectele muzicale ardelenеști.	81
Repertoriul păstoresc	101
Instrumentele muzicale populare	107
Încheiere	115
Addenda: Localitățile din care Béla Bartók a cules muzică populară românească	125



Béla Bartók fotografat de C. Brăiloiu (1937)

BÉLA BARTÓK ȘI FOLCLORUL ROMÎNESC

Acum o jumătate de veac, un mănunchi de tineri compozitori maghiari, în frunte cu Béla Bartók și Zoltán Kodály, străduindu-se să tămăduiască muzica de excrescențele post-romantismului și să-i dea un suflu nou, național, și-au ațintit luarea-aminte spre muzica populară. Dîndu-și seama că înviorarea spre care năzuiau nu putea veni din muzica ungurească cîntată de lăutarii de la oraș, s-au îndreptat către muzica țărănească.

După Bartók, între muzica populară a orașului unguresc și muzica populară a satului unguresc sînt deosebiri fundamentale:

Pe de o parte, creații ale păturii « culte » și « semiculte » a orașelor, a « domnilor » amatori de muzică din secolul trecut, muzică larg difuzată de orchestrele de țigani din orașe și din această pricină numită, de multă lume, impropriu, « muzică țigănească »¹. Cu alte cuvinte, o « muzică cultă cu caracter popular » ce « nu cunoaște decît individe melodice, care

¹ Țigani satelor își au cîntecele lor în limba țigănească, cu totul deosebite, pe care orchestrele de lăutari țigani de la orașe nu le cîntă, ba nici măcar nu le cunosc. V.B. Bartók, *Ungarische Volksmusik*, în «Schweizerische Sängszeitung», Berna, 1933, trad. în limba maghiară de Bence Szabolcsi sub titlul *A régi magyar népzeneről* [Despre vechea muzică populară maghiară], publ. în *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára* [Volum omagial lui Zoltán Kodály pentru aniversarea a șaizeci de ani de la naștere], în redactarea lui Béla Gunda, Budapesta, Magyar Néprajzi Társaság, 1943. Articolul este reprodus în volumul *Bartók Béla válogatott zenei írásai* [Scrierile muzicale alese ale lui Béla Bartók], lucrare întocmită de András Szöllösy, introducerea și notele de Bence Szabolcsi, Budapesta, Magyar Kórus, 1948. La finele culegerii se află o importantă însemnare bibliografică privind scrierile lui

VERSUL POPULAR CÎNTAT

Versurile pe care le folosesc românii pentru cîntecele lor nu cunosc strofa. Aceasta se întîlnește doar în unele creații culte ori semiculte, ca de pildă în cîntecele de stea, care au pătruns într-o perioadă istorică mai nouă între creațiile propriu-zis populare.

Versurile sînt izometrice, adică alcătuite dintr-un număr întotdeauna statornic de silabe. Sînt două tipuri de vers: *a*) octosilabic, cu opt silabe, orînduite în patru «trohei» și *b*) hexasilabic, cu șase silabe, grupate în trei «trohei». Acesta din urmă este foarte rar. Prin «troheu» trebuie să înțelegem un grup metric format din două silabe, prima accentuată și a doua neaccentuată, nu o silabă lungă urmată de una scurtă. Ultimul «troheu» este deseori incomplet. Așadar, în astfel de cazuri, versurile numără șapte, respectiv cinci silabe. Cu alte cuvinte, versul popular românesc, atît cel de opt cît și cel de șase silabe, cunoaște o variantă catalectică (*n. n.*).

Accentele din cuprinsul versului sînt mai tari și mai pușin tari:
La versul octosilabic:

$\underline{\underline{ // }} \text{ — } | \text{ — } \underline{\underline{ / }} \text{ — } || \underline{\underline{ // }} \text{ — } | \text{ — } \underline{\underline{ / }} \text{ — }$

iar la versul hexasilabic:

$\underline{\underline{ // }} \text{ — } | \text{ — } \underline{\underline{ / }} \text{ — } || \underline{\underline{ // }} \text{ — }$

sau

$\underline{\underline{ // }} \text{ — } || \underline{\underline{ // }} \text{ — } | \text{ — } \text{ — }$

CLASAREA MELODIILOR POPULARE

Preocuparea lui Bartók de a compara folclorul muzical maghiar cu cel al popoarelor vecine, în vederea deslușirii particularităților sale specifice, l-a determinat să caute un criteriu unic de notare și clasare a melodiilor populare. În acest scop, el a adoptat orînduirea melodică inițiată de folcloristul finlandez Ilmari Krohn¹, sistematizare pe care a modificat-o și perfecționat-o fără conținere, după cerințele materialului folcloric cules și studiat.

Pe scurt, sistemul constă din transpunerea tuturor melodiilor încît să se termine pe aceeași finală și orînduirea lor după principiul de la simplu la complicat: întîi după numărul rîndurilor melodice, apoi după cezura principală (cadența principală din cuprinsul strofei melodice) și, în fine, după cezurile (cadențele) celorlalte rînduri melodice.² În cazul cînd mai multe melodii au același număr de rînduri melodice și cadențele pe aceleași sunete, clasarea lor se face după ambitus: întîi cele cu întindere mai mică și treptat celelalte.

Ca finală unică a fost ales *sol*¹, sunet² pe care Bartók îl înseamnă

¹ *Suomen kansan sävelmiä*, Jyväskylässä, 1904.

² La muzica instrumentală unde înălțimea este determinată de felul instrumentelor, Bartók a păstrat în general înălțimea originală a execuției. La melodiile vocale este necesar să se însemne finala reală, spre a se putea ști înălțimea absolută la care s-a cîntat. Bartók face de altminteră aceasta în *Melodien der rumänischen Colinde*, unde indică la finele transcrierilor finalele reale (vocale femeiești și de copii în cheia *sol*, iar cele bărbătești în cheia *fa*, cheile fiind urmate de nota respectivei finale, ori de cîte ori ele s-au putut constata cu precizie).

Instrumentele naturale, bazate pe armonicile sunetului fundamental (buciumul, tilinca și drimba), le notează în *do*, însemnînd însă tonul instrumentului respectiv.

COLINDELE ¹

Nu trebuie să asemuim colindele românești cu smeritele cîntări de Crăciun ale Apusului. Mai întîi, partea cea mai importantă a textelor — poate o treime — n-are vreo legătură cu sărbătoarea creștinească a Nașterii. În locul poveștii Betlehemului aflăm aci descrierea unei minunate lupte biruitoare cu năinșul leu sau cu nebiritul cerb; legenda celor nouă frați care au vînat atîta în pădurile bătrîne pînă s-au prefăcut în cerbi, minunata povestire despre soare care a peșit pe soră-sa luna ș.a.m.d., fără îndoială texte păstrate încă din timpuri precreștine.

O sărbătoare de căpetenie a popoarelor păgîne era aceea a solstițiului de iarnă. În urmă — fie întîmplător, fie voit — sărbătorile Crăciunului creștin s-au statornicit tocmai în vremea solstițiului de iarnă.

Nu este de mirare că în mentalitatea popoarelor păgîne, proaspăt creștinate, cele două sărbători s-au contopit.

Drept minune putem privi cel mult netulburata viețuire mai departe a textelor păgîne, după atîtea sute de ani.

Sînt, desigur, și texte de colinde « religioase », legende naive cu personaje biblice.

Cu neasemuita lui bună-credință, Bartók mărturisește că nu a avut decît prea puțin prilejul să fie martor la desfășurarea acestei datini, încît nu poate să dea o descriere amănunțită a ei (procedeul, timpul exact al colindatului, alegerea colindelor pentru anume case, respectiv pentru familii sau membri de familie, care anume colinde sînt interpretate de oameni bătrîni și care de cei tineri, rostul și răspîndirea jocului « Cerbul », « Turca » sau « Țurca »² ș.a.m.d.).

¹ În redactarea acestui capitol ne-am folosit în mare măsură de recenzia lui C. Brăiloiu asupra lucrării lui Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde*, recenzie despre care am mai pomenit (v. nota 1, p. 16).

² Versiunea ardelenescă a « Caprei » sau « Brezaei » de Anul Nou.

MELODIILE DE ÎNMORMÎNTARE

În această categorie Bartók înglobează « felurite melodii funebre », cunoscute sub numele de « bocet »; pe alocurea numite « după morți », « vaiet » [cîntecul] « zorilor » și « cîntecul bradului ».

După colinde, cîntecele rituale cele mai importante din punct de vedere muzical sînt bocetele, din care multe seamănă cu un recitativ gregorian. De cele mai multe ori într-un sat nu este cunoscută decît o singură melodie de bocet. În unele regiuni se cere, însă, o melodie pentru priveghi, alta pentru înmormîntare, iar în alte regiuni se cunosc două melodii deosebite, una pentru bocirea tinerilor, alta pentru bocirea bătrînilor (Maramureș). Le cîntă doar femeile (aproape numai rudele mortului), de cele mai multe ori pe texte improvizate după anume tiparuri. Exemplul următor este un bocet maramureșean după tînăr :

F. 2115 a Vișeu de Jos (Vișeu-Baia Mare),
Vîrvară Braicu (19)

Assai andante $\text{♩} = 150-165$

Oe - oe - oe - mē - i - Io - nu! 1.

Oe - oe - oe - mē - i - Io - nu! Că d'e cînd ai -

o - dor - mi!, Toe - hē - ce - se - a - o - no - gîf.

Din puținele spuse de mai sus despre cîntecele înmormîntării, reiese că Bartók, ca și mulți alți cercetători ai folclorului nostru, nu face deosebire între « bocetul propriu-zis », lamentația rudenilor și a celor apropiați sufletește de cel dispărut, « o revărsare melodică a părerii de rău » (Brăiloiu) și străvechile cîntece ceremoniale funebre, ce se cîntă în puține regiuni din apusul țării, de femei știitoare, în anume clipe ale înmormîntării, după legi statornice păstrate cu sfințenie.

« PRE LOC »

Tolvădia (Ciacova-Timișoara)

MOARĂ *♩=525*

« DE-A LUNGUL »

Idicel (Reghin-Reg. Aut. Magh.),
Ila Cacula (22) și Ion Lup (42),
1914

VIOARA I *Tempo giusto ♩=288*

VIOARA II *Acordaj:*

lămurească dacă poate fi vorba de o uriașă răspîndire a unui anumit tip de cîntare sau dacă melodii similare au putut fi create concomitent de popoare diferite, aflate în condiții de dezvoltare asemănătoare.

Acceptînd obîrșia orientală a doinei propriu-zise, ne îndoim că este mai veche decît unele străvechi cîntece rituale, ca cele de înmormîntare, de pildă, ori chiar decît colindele.

În zilele noastre, cu excepția Olteniei, Munteniei, Dobrogei și în parte a Moldovei, doina propriu-zisă este pe cale de totală dispariție

[CÎNTECELE PROPRIU-ZISE]

Cea mai însemnată grupă este aceea a *cîntecelor*, « numite oficial doine », deși termenul nu e cunoscut de popor. În Bihor, de pildă, poporul nu cunoaște cuvîntul « doină » și le numește « hore »; « hore » le spun și maramureșenii. Ele se caracterizează prin structură înche-gată, obișnuit ternară, ritm parlando-rubato și, în general, prin orna-mentație bogată. Pe ele se cîntă texte lirice, epice sau chiar satirice. Sînt foarte diferite de la un ținut la altul, încît se grupează în verita-bile *dialecte muzicale*.

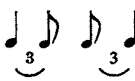
În acest sens se disting două zone, cu totul deosebite una de alta :

1) *Teritoriul dialectal de nord*, al cărui centru îl constituie Mara-mureșul și Ugocea. Întinderea lui spre sud, — spune Bartók — nu o cunoaștem, deoarece județele Satu Mare, Sălaj și Năsăud nu sînt încă cercetate.

2) *Teritoriul dialectal de sud*, care cuprinde ținuturile așezate la apus de linia care ar trece între județele Bihor și Făgăraș, cuprinzînd poate și Sibiul, întinzîndu-se, pe cît se pare și peste partea învecinată a Munteniei, cum par să arate cîntecele din culegerea încă nepubli-cată a lui Kiriac ¹.

¹ Ceea ce dovedește că Bartók avea cunoștință de materialul cules din Muntenia subcarpatică de D. G. Kiriac.

Se remarcă o anumită tendință de variație în alegerea ritmurilor acestea: mai rar ritmul e izocron. Ritmul slăbește uneori și devine

triolet:  sau o formă intermediară între cele două formule, care nu poate fi notată. Dacă melodia întreagă are ritmi slabi o notăm în $\frac{6}{8}$ sau $\frac{6}{4}$.

Mișcarea cântecelor maramureșene este variabilă între limite largi: MM 40 — MM 80.

Între text și melodie nu se stabilește un tot inseparabil (ca de altfel în marea majoritate a cântecelor propriu-zise ardelenesti, *n.n.*). În al treilea și al patrulea rînd melodic, după cum s-a mai văzut, rîndurile de vers pot fi înlocuite cu refrenul caracteristic:

*Ș-apoi daina și daina
Și iară daina, daina.*

Silabele de întregire, așa cum s-a mai arătat, sînt rar folosite.

Bartók enunță ipoteza că dată fiind asemănarea structurii cântecelor cu cea a melodiilor de joc locale cu formă închegată, asemănătoare totodată *Ardelenelor* din celelalte ținuturi transilvănene, geneza « horelor » maramureșene s-ar fi făcut sub înrîurirea unor melodii de joc împrumutate.

M. F. 2125 a Bocicoiel (Vișeu-Baia Mare),
Erina Chiesa (15) și Ioana Chiesa, 1913

Tempo giusto $\text{♩} = 65$



Su - pă - ră - reo și u - ri - tu,

Su - pă - ră - reo și u - ri - lu, Gin - dești că lă-a-

du-nă vin - tu, Gin - dești că lă-a - du-nă vin-tu.

3) compararea melodiilor maghiare pentatonice cu ale cere-
mișilor¹, care dovedește că scara pentatonică este o moștenire asiatică.

*

Cele spuse în capitolul acesta trebuiesc întregite cu următoarele observațiuni:

1) Înainte de toate, credem că nu se poate vorbi de « dialecte muzi-
cale» în Ardeal, ci cel mult de « graiuri muzicale regionale», întrucât
deosebirea dintre cîntecele unui ținut și cîntecele din altul nu sînt
chiar atît de tăioase. În starea actuală a cercetărilor credem, însă, că
se poate vorbi, pe drept cuvînt, de un dialect muzical macedo-romîn,
care corespunde totodată dialectului lingvistic.

Bănuim că ceea ce l-a determinat pe Bartók să vorbească, în repetate
rînduri, despre așa-zisa « lipsă de omogenitate » a folclorului muzical
ardelenesc și să stăruie asupra unor deosebiri, pe care le găsește « extra-
ordinare », între stilul de nord și cel de sud, este îndeosebi « Hora lungă »,
doina maramureșeană, pe care a înglobat-o în « dialectul » de nord.
Într-adevăr, deosebirile dintre « Hora lungă » și cîntecele propriu-zise
sînt foarte mari. Ele se explică însă prin faptul că doina, pe de o parte,
și cîntecele, pe de altă parte, sînt genuri muzicale deosebite, care au
luat naștere și s-au dezvoltat în condiții istorice diferite, condiții pe
care încă nu le cunoaștem. În vreme ce cîntecele propriu-zise se deose-
besc suficient de la un ținut al țării la altul pentru ca să alcătuiască
graiuri muzicale regionale bine conturate, doinele propriu-zise sînt
foarte unitare: de fapt ele aparțin unui stil de cîntare omogen ce
cuprinde abia cîteva tipuri relativ puțin diferențiate, care pe alocurea
au prins oarecare culoare locală.

Graiuri muzicale bine închegate s-au putut dezvolta doar în ținuturi
în care condițiile particulare de trai, sociale, economice și politice,
le-au fost prielnice. Așa se explică faptul că nu peste tot se găsesc graiuri
muzicale locale caracteristice, că, de pildă, se poate vorbi de un grai
muzical specific Maramureșului, Hunedoarei ori Bihorului și nu se
poate vorbi despre unul al Cîmpiei, zonă de trecere și de puternice
interferențe între oameni originari din locuri diferite și de origine națio-
nală felurită; asemenea, dincoace de munți, se poate vorbi, de pildă, de

¹ Populație de lingă Volga, de obîrșie fineză, înrudită cu maghiarii.