

Gheorghe Ciobanu

STUDII
DE
ETNOMUZICOLOGIE
ȘI
BIZANTINOLOGIE

GRAFOART®



Cuprins

| | |
|--|-----|
| Prefață | 5 |
| Originea muzicii populare românești | 9 |
| Raportul structural dintre vers și melodie în cântecul popular românesc | 14 |
| Național și universal în folclorul românesc | 34 |
| Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești | 40 |
| Legături folclorice muzicale ale popoarelor sud-est europene | 56 |
| Folclorul muzical și migrația popoarelor | 59 |
| Criteriul istoric în studierea modurilor populare | 65 |
| Modurile cromatice în muzica populară românească | 74 |
| Despre așa-numita gamă țigănească | 83 |
| Folclorul orășenesc | 105 |
| Mugur, Mugurel | 137 |
| Un cântec din colecția lui A. Pann | 145 |
| Un cântec al lui D. Cantemir în colecția lui A. Pann | 153 |
| Cântece românești inedite de la începutul secolului al XIX-lea | 170 |
| Barbu Lăutarul | 184 |
| Circulația tamburei în Țările Române în perioada medievală | 223 |
| Culegerea și publicarea folclorului muzical românesc | 229 |
| Școala muzicală de la Putna | 264 |
| Cultura muzicală bizantină pe teritoriul României până în secolul al XVIII-lea | 277 |
| Manuscrisele psaltice românești din secolul al XVIII-lea | 286 |
| Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea | 296 |
| Originea canonului Stâlpărilor alcătuit de dascălul Șarban | 306 |
| Anton Pann și „românirea“ cântărilor bisericești | 316 |
| Muzica bisericească la români | 328 |
| Un Kyrie eleison la patru voci în notație bizantină la începutul secolului al XVIII-lea | 401 |
| Muzica bizantină | 417 |

Prefață

Volumul de față cuprinde un mănunchi de studii apărute cu începere din anul 1956. În linii mari, temele abordate țin: a) de domeniul muzicii populare, dar și a celei orășenești, și b) de cultura psaltică de pe teritoriul României. Un singur studiu se referă la cultura muzicală bizantină.

La originea celor mai multe studii din domeniul creației muzicale populare și orășenești – chiar dacă unele au apărut după publicarea lucrării monografice *Lăutarii din Clejani* (București, Editura muzicală, 1969) – se află necesitatea de a rezolva problemele ridicate de lămurirea originii repertoriului și a stilului de interpretare ale lăutarilor. Problema cea mai presantă, și totodată cea mai grea, a fost aceea, referitoare la repertoriul interpretat de lăutari, dacă este sau nu „țiganizat”, cum s-a afirmat prea adesea. Pentru a răspunde științific, se cădea să determinăm ce este specific folclorului muzical românesc, să găsim factorul care impune apariția acestor trăsături caracteristice. Aceasta a necesitat o intensă și largă muncă de cercetare comparată. Rezultatul acestor căutări s-a concretizat în studiul *Raportul structural dintre vers și melodie în cântecul popular românesc*, din care se vede că factorul care trasează linia de organizare a melodiei și a ritmului în folclor este limba, prin intermediul sistemului de versificație. Determinarea acestuia este esențială pentru înțelegerea specificului în folclor, deoarece – spre deosebire de alți factori, avuți de obicei în vedere, ca: „însușiri psihice”, „suflet al poporului”, „concepții etico-estetice”, „condiții concrete de viață”, „peisaj geografic”, „tradiții” etc. – ne permite să cunoaștem concret cum și de ce se organizează într-un anumit fel melodia și ritmul în folclorul românesc. Prin determinarea acestui factor și a felului său de a acționa, am reușit să surprindem elementul de constanță în organizarea structurală a melodiei populare – nu numai la noi, ci și la alte popoare – cel care i-a asigurat în timp unitatea, și care a impus asimilarea influențelor și a împrumuturilor, indiferent de unde veneau. Tot limba este aceea care acordă preferință anumitor intervale, cele care stau la baza structurii diferitelor moduri ca și a sistemului de modulație. Ambele cuceriri reprezintă realizări indiscutabile ale etnomuzicologiei românești. Odată determinată cauza organizării structurale a melodiei și a ritmului, studiile:

ORIGINEA MUZICII POPULARE ROMÂNEȘTI

Referirile privitoare la originea muzicii populare românești își fac apariția în urmă cu aproape trei secole și jumătate. Începutul l-a făcut — din câte se știe pînă acum — poetul german Martin Opitz, în cunoscuta sa poemă *Zlatna*, scrisă în anul 1623¹. Atît Opitz, cît și cei care i-au urmat pe această cale, au pornit de la constatarea asemănărilor dintre unele dansuri, obiceiuri însoțite de muzică, instrumente muzicale, terminologie populară etc., românești, romane, iar mai apoi și dacice². Deși numărul celor care au abordat această chestiune este — relativ vorbind — destul de mare, se desprinde aproape pentru toți o trăsătură comună: lipsa argumentelor de natură muzicală în fundamentarea susținerilor lor. Aceasta nu se explică atît prin faptul că cei în cauză nu erau — în marea lor majoritate — muzicieni, ci prin aceea că folcloristica muzicală, în afara căreia nu se poate rezolva problema, își face apariția ca știință de abia în pragul secolului nostru, cînd încep să fie folosite mijloacele tehnice de înregistrare a creațiilor muzicale populare.

Cu excepția unor păreri izolate, cele două *opinii care predomină* sînt: a) a *originii romane* și b) a *originii dacice* a folclorului muzical românesc, ca și a unor obiceiuri. Originea romană se bucură de susținători mai numeroși, îndeosebi pînă în secolul al XIX-lea inclusiv³; dar începînd cu Dimitrie Cantemir — și tot mai mult aproape de zilele noastre — își găsește susținători și ideea originii dacice⁴. Vom vedea că, într-un fel sau altul, au dreptate și unii și alții. În cele ce urmează, prezentăm foarte pe scurt rezultatul unor preocupări personale întreprinse în ultimii ani în această direcție.

După cum se înțelege, despre o muzică populară *românească* — avem în vedere categoriile melodice vechi, moștenite — nu se poate vorbi decît din momentul în care a luat naștere poporul român. Creația muzicală a apărut însă — după cum se susține cu suficientă temei — în urmă cu cel puțin 40 000 de ani⁵. Așa fiind, trebuie să admitem că pe aceste melcaguri s-a cîntat și înainte de formarea poporului român. Dovada ne-o face însuși folclorul nostru muzical care păstrează, alături de melodii apărute în perioada medievală sau chiar mai aproape de zilele noastre, altele foarte vechi, bazate pe un număr restrîns de sunete, care sînt legate de obiceiuri și credințe pe care poporul român le-a moștenit de la populațiile din care se trage. Din rîndul acestora fac parte numeroase formule de incantație, întîlnite îndeosebi în lumea

RAPORTUL STRUCTURAL DINTRE VERS ȘI MELODIE ÎN CÎNTECUL POPULAR ROMÂNESC

Problema raportului dintre părțile componente ale cîntecului nostru popular — ne referim la text și melodie — a fost privită pînă acum din următoarele puncte de vedere :

1. Al rolului primordial al melodiei care, pentru unii, organizează forma versurilor și determină ritmul acestora ¹ :

2. Al independenței mai mare sau mai mică a melodiilor față de texte și a textelor față de melodii ².

Obiecțiile de fond ce se pot aduce acestor susțineri sînt următoarele :

a) Nu se ține seama că poezia și muzica sînt arte care dispun de mijloace și posibilități de realizare proprii :

b) Se uită că cele două arte se unesc în cîntecul popular în vederea exprimării mai depline a aceluiași conținut, fără ca una să fie subordonată celeilalte ;

c) Se au în vedere manifestări neesențiale, de suprafață, ale legăturii dintre text și melodie.

Problema legăturii dintre vers și melodie a frămîntat mai de mult pe specialiști, dînd naștere la discuții susținute ³ : apoi s-a reluat cu acuitate, la cea de-a XII conferință a *Consiliului Internațional de Muzică Populară*, care s-a ținut în august 1959 la Sinaia ⁴. Aceasta dovedește importanța deosebită ce i se acordă.

Ca forme concrete ale aceluiași fenomen social — arta — între poezie și muzică există legături indiscutabile care privesc originea, forma de reflectare a realității și scopul, funcția lor socială. În afară de aceste legături generale — comune de altfel tuturor formelor concrete ale artei — mai există încă o legătură care are loc între elementul fundamental al poeziei — versul — și elementul fundamental al muzicii — melodia ⁵. Obiectul studiului de față îl formează tocmai prezentarea acestei legături și sublinierea importanței ei pentru cunoașterea mai adîncă a cîntecului nostru popular.

Pentru a se putea înțelege și urmări mai ușor ceea ce va urma, vom prezenta pe scurt, după Constantin Brăiloiu ⁶, structura versului nostru popular cîntat. Nu ne vom referi în ceea ce va urma la cîntecule și jocurile de copii, care sînt de asemenea cîntate — sau cel puțin recitate — dar care au întrucîtva altă structură ⁷, și cu atît mai mult nu ne vom referi la versurile necîntate pe care le întîlnim în conăcării, plugușoare etc., care se bazează pe cu totul alte principii de construcție.

ELEMENTE MUZICALE VECHI ÎN CREAȚIILE POPULARE ROMÂNEȘTI ȘI BULGĂREȘTI

Contactul direct dintre popoarele român și bulgar, care dăinuie încă de la formarea acestora, a dus în mod firesc la împrumuturi și influențe în toate domeniile de activitate, deci și în cel al creației muzicale populare. În ceea ce privește profunzimea acestor împrumuturi și influențe, pentru lingvistică, etnografie și literatură, s-au adus contribuții foarte serioase pînă acum. Nu putem spune însă același lucru cu privire la raporturile muzicale, direcție în care cercetările încă nu au început. Această situație nesatisfăcătoare se datorează în primul rînd faptului că, în general, folcloristica muzicală se numără printre disciplinele cele mai tinere, dar și pentru că ne mai găsim în faza de strîngere și clasificare a materialului. Socotim totuși că se poate trece și la lămurirea acestor raporturi. Acumularea de pînă acum a materialului folcloric-muzical, atît la noi cit și la poporul vecin sud-dunărean, ca și rezultatele obținute de folcloriștii din alte țări în cercetarea unui material strîns din cele mai diverse ținuturi ale globului pămîntesc, fac posibilă abordarea acestei probleme, fără riscul unor concluzii pripite.

Amintim, că nu de mult, anumite sisteme modale, ritmice, ca și diferite alte elemente de formă, erau considerate ca aparținînd creației muzicale a unui singur popor¹. Constatările existenței acelorași trăsături la popoarele vecine sau la populațiile conlocuitoare — pentru că la atît se întindea, de fapt, sfera cercetărilor — erau atribuite mai totdeauna influențelor exercitate de populația majoritară. Documentele muzicale, strînse de la cele mai diferite popoare, dovedesc însă că unele trăsături modale, ritmice, de formă arhitectonică etc. pot fi întîlnite la popoare care nu au venit niciodată în contact unele cu altele. Constatarea este de importanță deosebită pentru că, după cum remarcă Walter Wiora, cunoscut muzicolog și folclorist german, ne putem da seama de „unele comunități în natura omului și în bazele muzicii“ de pretutindeni². În ceea ce ne privește, socotim totuși că interesează mai mult specificul decît ce este general, comun. Să ne gîndim, de pildă, la melodiile construite pe 2, 3 sau 4 sunete diferite, care pot fi întîlnite la mai toate popoarele³. Baza lor sonoră este într-adevăr aceeași, totuși ele sînt — cu excepția unora dintre cîntecele de copii — altfel de la un popor la altul. Dacă este așa, înseamnă că nu interesează atît fondul sonor comun, cit felul particular de înlănțuire a sunetelor, țesătura melodică ce rezultă din imbinarea lor și care, într-un anumit fel, este specifică fiecărui popor.

LEGĂTURI FOLCLORICE MUZICALE ALE POPOARELOR SUD-EST EUROPENE

Cercetarea diverselor laturi ale culturii populare — pentru a ne limita la aceasta — a dus la constatarea unor puternice legături între popoarele sud-estului european, unele foarte vechi. În domeniul creației poetice de pildă, se întâlnesc motive care au o răspândire generală, cum este cel al jertfei zidirii, precum și nume comune de eroi, ca : Novak, Gruia, Doicin etc. la sirbi, bulgari și români, Marco Kralevici la sirbi și bulgari etc.

În domeniul coregrafiei, termenii *horos* la greci, *chorus* ca și *cho-rea* la latini, *horă* la români, *horo* la bulgari, *kolo* dar pe alocuri și *oro* la iugoslavi ne indică același fenomen : dansul în formă de cerc, închis sau deschis, executat după cântarea vocală sau după instrumente. Pe lângă acestea, *Geamparatele* românești (a căror denumire este turcească), *Răcenița* bulgară, *Mandilado*-ul grec, *Mandra* turcă etc., aparțin aceluiași tip de joc și se dansează la fel — cel puțin la români și bulgari — cu toate denumirile lor diferite. În sfârșit, jocuri cu denumirea *Bulgăreasca* întâlnim în câmpia dunăreană și în Moldova, iar cu denumirea de *Vlașca* pină pe versantul nordic al munților Pirini în Bulgaria, dar și în Iugoslavia.

Numărul exemplurilor ar putea fi mărit, ne oprim însă doar la acestea pentru a putea insista mai mult asupra laturii muzicale.

Și în domeniul folclorului muzical întâlnim legături și asemănări puternice, precum : a) forme modale prepentatonice, pentatonice, sau cu un număr mai mare de sunete, care prezintă aceeași structură ; b) ritmuri asemănătoare, fie ele simetrice sau asimetrice ; c) formule melodice asemănătoare, unele foarte frecvent întâlnite ; d) melodii întregi care sînt, în mod indiscutabil, variante.

În cadrul acestor asemănări, distingem în mare cîteva straturi care corespund anumitor perioade din frămîntata istorie a popoarelor acestei zone geografice, și anume :

Un *strat vechi* care ține de perioada anterioară formării actualelor popoare ale zonei la care ne referim. Din acea vreme ni s-au transmis numeroase obiceiuri, legate mai ales de date calendaristice sau de anotimpuri, dar și de evenimente importante din viața omului (mai ales de înmormîntare și de nuntă), care pot fi întâlnite mai la toate popoarele balcanice. Odată cu aceste obiceiuri ni s-au transmis numeroase melodii : colinde, cîntece de înmormîntare, cîntece de nuntă, de seceră, de secetă etc., care sînt îndeaproape înrudite. Aceste melodii

FOLCLORUL MUZICAL ȘI MIGRAȚIA POPOARELOR

Spațiul restrâns al comunicării nu ne permite să ne oprim mai pe larg, în cursul expunerii noastre, asupra celor două teorii, privitoare la bunurile culturale, care se înfruntă : *teoria difuziunii* și *teoria invențiunii*. Pentru acest motiv, ne precizăm de la început poziția față de ele, spunînd că atît una cît și cealaltă devin false numai în momentul cînd sînt absolutizate. Arheologia, lingvistica, etnomuzicologia etc. au acumulat atîtea fapte în ultimele două decenii cu privire la legăturile dintre vechile populații ale pămîntului și la peregrinările acestora într-o parte și alta a globului, încît teoria difuziunii nu mai poate fi respinsă cu totul. Pe de altă parte, alte fapte pledează tot atît de convingător pentru identitatea naturii umane, și, ca urmare, pentru manifestări identice ale acesteia, încît nici teoria invențiunii nu mai poate fi respinsă de cît de oameni cu idei preconcepute.

În lupta mai mult decît seculară dintre cele două teorii, balanța a înclinat, pe măsura achiziționării de fapte, cînd într-o parte, cînd în cealaltă. Aceste balansări se constată nu numai în domeniile etnografiei, antropologiei, biologiei, lingvisticii etc., ci și în domeniul etnomuzicologiei. După ce mult timp s-a căutat să se demonstreze că anumite trăsături muzicale generale, ca : panta ascendentă sau descendentă a liniei melodice, forma arhitectonică, anumite intervale etc., aparțin în primul rînd unui anumit popor și că aflarea lor la alte popoare constituie proba evidentă a influențelor unilaterale ; sau că anumite scări muzicale simple au luat naștere într-un anumit loc pe globul pămîntesc, apoi de acolo au fost duse de un anumit popor în alte continente și numai de la acesta au pătruns în zone mai apropiate sau mai îndepărtate de locul în care s-a stabilit, s-a ajuns să se argumenteze astăzi în mod convingător că cele mai multe trăsături generale, de felul celor amintite, ca și materialul sonor primar și unele tehnici vocale sînt „cuceriri acustice inițiale“¹, deci bunuri ale celei mai mari părți, dacă nu ale întregii omeniri.

În ultima decadă, tendința de plasare tot mai accentuată pe pozițiile teoriei invențiunii — ca o reacție, pare-se, împotriva unor susțineri ale nazismului — a unor etnomuzicologi de frunte, cum sînt : Const. Brăiloiu, W. Wiora, P. Collaer etc., a făcut ca cercetările să se îndrepte mai mult spre scoaterea în evidență a ceea ce este comun omenirii.

Fiind convins că urmărirea unilaterală a problemelor împiedică progresul științei etnomuzicologice, mă voi abate de la această ultimă

CRITERIUL ISTORIC ÎN STUDIAREA MODURILOR POPULARE

Problema modurilor a fost, și va rămâne încă multă vreme, una dintre cele mai discutate din întreaga teorie a muzicii. Aceasta se explică prin faptul că, în decursul vremii, numărul modurilor și concepția asupra lor au suferit schimbări importante. Teoria modurilor elaborată de Pitagora, de pildă, prezenta un sistem de șapte „armonii“. Acest sistem este combătut, în secolul al IV-lea î.e.n., de Aristoxene care elaborează un nou sistem de 13 moduri, dezvoltate apoi de cei ce i-au urmat — dintre care menționăm pe cel mai important, Aristides Quintilianus — la 15 moduri. Mai apoi, Ptolemeios (secolul al II-lea e.n.) revine la sistemul de șapte moduri, dar conceput altfel decât Pitagora. De la un teoretician la altul variază nu numai cadrul general, ci și ordinea, ba chiar denumirea topică a octavei. Aceasta a determinat, probabil, pe un eminent cercetător al vechii culturi eline să afirme: „Poate părea ciudat că un autor, care timp de mai bine de 40 de ani din viața sa s-a ocupat cu studierea metricii și a muzicii grecești, îndrăznește să declare că nu știe exact ce este un mod grecesc, cu excepția dorianului, și că nu știe să scandeze... o odă de Pindar sau de Bachilide“¹.

Lucrurile nu stau mai bine nici în perioada medievală. Cercetările întreprinse au dovedit că, alături de muzica sinagogală și de cea populară — al cărei aport este, după părerea noastră, cu mult mai mare decât se bănuiește — a contribuit și muzica greacă la zămislirea artei muzicale creștine. Când s-a organizat Oktoihul, între secolele al VI-lea și al VIII-lea, churile bizantine ca și tonurile gregoriene au fost indicate printr-un număr de ordine: *echos protos, devteros, tritos* etc. la bizantini; *protus authentus, protus plagius* etc. la apuseni. Prestigiul deosebit de mare de care s-a bucurat cultura elină în întreaga perioadă medievală a făcut ca, începând din secolul al XI-lea, să se adopte pentru modurile bisericesti vechile numiri topice ale „armoniilor“ eline. Se știe însă că aceste denumiri nu mai corespund întocmai celor grecești. Ceva mai mult, modul pe care bizantinii îl numesc *lidian* este numit de teoria apuseană *frigian*, și invers. Cu toate acestea, se va susține sus și tare că modurile religioase, ca și întreaga teorie, „vin de la elini“. Contradicția cuprinsă într-o asemenea susținere, nepotrivirea dintre structura și denumirea modurilor grecești și medievale duce la acea veritabilă „babilonie modală“ ce se constată cercetând afirmațiile teoreticienilor. Cauza confuziei modurilor — chiar pentru cele care poartă aceeași denumire — se explică prin ruperea de realitatea mu-

FOLCLORUL ORĂȘENESC

În a doua jumătate a secolului trecut, au avut loc în numeroase țări — datorită dezvoltării continue a burgheziei, dar mai ales datorită mișcărilor țărănești — așa-zise „reforme țărănești”. Felul cum au fost înlăptuite aceste reforme nu a dus însă în nici o parte la rezolvarea acestei acute probleme sociale. Nu numai că nu a fost desființat jugul moșieresc, dar exploatarea a continuat cu și mai mare intensitate. Pe de o parte această situație, iar pe de alta rapidă diferențiere a țăranimii după „reformă”, au făcut să se repună în curînd cu și mai multă insistență „problema țărănească”. În aceste împrejurări apar curente politice, ideologice și literare care pun această problemă în centrul discuțiilor cu privire la contradicțiile sociale existente. Asemenea curente au fost, de pildă, *narodnicismul* la ruși, *semănătorismul* și *poporanismul* la noi.

Deși semănătorismul și poporanismul aveau țeluri diferite — primul reprezenta în fond reacția feudală împotriva dezvoltării capitalismului la noi, iar al doilea reflecta ascensiunea politică a burgheziei satelor — ambele curente puneau accentul pe opoziția sat-oraș, pe care o considerau ca fiind contradicția fundamentală a societății capitaliste. Mai ales semănătorismul cerea „întoarcerea la sat”, crearea unei literaturi legate de viața poporului, de specificul național al României. Aceste idei, într-o măsură oarecare progresiste, vor fi dezvoltate ulterior, „în sensul concepției reacționare a etnicismului, a unității naționale de «sînge», deasupra claselor”. Ceva mai târziu, gîndirismul va socoti satul „neîntinat de civilizație” drept „păstrătorul unor tradiții și trăsături naționale imuabile” (1.71)*

Accentul pus tot mai insistent pe sat a dus în domeniul folcloric la îndreptarea atenției cercetătorilor exclusiv asupra creațiilor țărănești, și la ignorarea totală a creațiilor orășenești. Subliniem că mai înainte lucrurile se întîmplau tocmai invers, colecțiile de melodii — excepțiile sînt cu totul neînsemnate — cuprinzînd în primul rînd ceea ce oferea orașul, fără să se facă vreo distincție între ceea ce era creație țărănească, creație „în stil” popular și creație cultă. Este adevărat că întîlnim pe la anul 1884 făcîndu-se distincție între „cîntecele naționale” sau „poporane”, create de popor, și „cîntecele populare”, adoptate de popor (cf. 2, nr. 21.1). Această distincție vestește oarecum o concepție ce se va impune ulterior tot mai mult.

* Trimiterile bibliografice sînt redată aici prin cifre și se referă la Bibliografia generală de la sfîrșitul studiului.

MUGUR, MUGUREL

Mugur, mugurel este printre puținele cîntece populare mai vechi care s-au bucurat de o puternică circulație, și care pot fi urmărite, în același timp, pînă către vremea apariției lor. Ce se știe despre originea acestui cîntec ?

Printre numeroasele date privitoare la revoluția din 1821, C. D. Aricescu ¹ a strîns unele care se referă la Ilarion, episcop al Argeșului, sfătuitor apropiat al lui Tudor Vladimirescu. În legătură cu acest Ilarion sînt primele date asupra originii cîntecului de care ne ocupăm. Pe scurt, se spun următoarele :

La o mare sărbătoare — unii susțin că întimplarea ar fi avut loc la scurt timp după numirea lui Ilarion ca episcop al Argeșului ² — notabilii rămîn surprinși că la sfîrșitul utreniei nu se cîntă doxologia. Unul dintre ei întrebă pe episcop pentru ce nu s-a cîntat, iar acesta-i răspunde : „Noi obișnuim s-o cîntăm la urmă“. Nu s-a cîntat doxologia, bineînțeles, nici la sfîrșitul slujbei. După ce s-a terminat, Ilarion i-a invitat pe toți în salonul episcopal. Aici, după cafea și dulceață, el dădu ordin unui favorit al său să cînte „doxologia cea nouă“. Acesta începu ³ :

*Bate-i, Doamne, pe ciocoi,
Cum ne bat și ei pe noi.
Mugur, mugurel.*

Mai există și alte date care atribuie lui Ilarion paternitatea acestei creații ⁴. Va fi mențiunea lui Aricescu originea celorlalte susțineri, sau acelea nu fac la rîndul lor decît să consemneze ceea ce s-a păstrat prin tradiție ? Este foarte greu de spus ! Un lucru pare totuși sigur, și anume : *Mugur, mugurel* nu este creație țărănească ci orășenească, ieșită din mediul apropiat bisericii. Iată considerentele ce ne determină să-i atribuim această origine :

1. Invocarea pedepsei dumnezeiești este mai specifică oamenilor bisericii — chiar cînd aceștia erau socotiți „volteristi“, cum i se spunea lui Ilarion — decît lumii țărănești care, după cum se vede, în cîntecele sale așteaptă mai puțin de la Dumnezeu și mai mult de la propriile-i acțiuni.

Între

*Oleoleo, ciocoi, ciocoi,
De te-aș prinde la zăvoi
Cu măciuca să te-nmoi...⁵*

sau

*Dar o da și Dumnezeu
D-o umbla și plugul meu,
Să trag brazda dracului
La ușa bogatului ;
O brăzduță d-ale sfinte,
Să fie ciocoiul minte...⁶*

și

*Bate, Doamne, pe ciocoi
Cum ne bat și ei pe noi...*

FLORICĂ, FLORICEA

Andantino

Flo - ri - ci - că, flo - ri - cea, - te - ai cres - cut în ca - lea
mea - A - șa - nal - tă, sub - fi - rea, - toc - mai pe po - tri - va mea.

| | |
|-------------------------------|----------------------------|
| <i>Floricea</i> trei suljine, | <i>Floricea</i> de pe șes, |
| Dorul tău calea mi-așine ; | Te-am îndrăgît de pe mers, |
| Merg la deal și merg la vale, | Că ți-e mersul legănat, |
| Dorul tău îmi iese-n cale. | La inimă m-ai secat. |

Floricea de pe deal,
Dorul tău mă duce val ;
Val mă duce, val mă-ntoarce
Și din om, neom mă face.

Se cânta pe vremea lui Barbu Lăutarul (cf. M. Poslușnicu : *Istoria muzicii la Români*, p. 610).

Izvoarașul, Bistrița-Mehedinți, 4 (1922), nr. 2, 6. (Cor pe 3 voci egale de G. Galinescu).

200 Cîntece și doine, E.S.P.L.A. (1955), p. 113 ; *Ia mai zi din frunză*, Ed. de stat didactică și pedagogică [1958] 55.

Varianta Alecsandri (*Poezii populare ale Romînilor*, 161) :

| | |
|------------------------------|------------------------------------|
| <i>Frunză verde</i> de ovăs, | <i>Floricea</i> , floare-albastră, |
| <i>Floricea</i> de pe șas ! | Răsărită-n calea noastră, |
| Te-am îndrăgît de pe mers, | Nălțișoară, subțirea, |
| Că ți-e mersul legănat, | Tocmai din potriva mea, |
| La inimă m-a secat ! | Cărăușii te-or călca. |

Te-or călca și te-or strica,
La inimă m-or seca ;
Floricea, floricea,
Vină pe inima mea,

Lîngă mine să-nflorești,
De pas rău să te ferești.
Sufletul să-mi răcorești !