Tiberiu Alexandru

INSTRUMENTELE MUZICALE ALE POPORULUI ROMÂN



GRAFOART

©2014. Toate drepturile rezervate.
Copierea de orice fel se va efectua exclusiv
cu acordul scris al S.C. Casa de Editură GRAFOART.

Prezenta ediţie este o reproducere în facsimil a lucrării:
Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*,
Editura de stat pentru literatura şi artă, Bucureşti, 1956.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
ALEXANDRU, TIBERIU
Instrumentele muzicale ale poporului român / Tiberiu Alexandru ; ed.: Matei Bănică. - Bucureşti : Grafoart, 2014
ISBN 978-606-747-003-1

I. Bănică, Matei (ed.)

786/789(498)

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART
Bucureşti, str. Braşov nr. 20

LIBRĂRIA MUZICALĂ *G. Enescu*
Bucureşti, piaţa Sfinţii Voievozi nr. 1

TEL.: **0747 236 278 (07-GRAFOART); 021 315 07 12**
E-MAIL: **GRAFOART1991@GMAIL.COM**
COMENZI ON-LINE: **WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO**

CUPRINS

Pag.

Cuvânt înainte 5

Despre diferitele feluri de instrumente muzicale folosite de poporul român 9

I. PSEUDOINSTRUMENTE

Frunza, coaja de mesteacăn, solzul de peşte 23

II. INSTRUMENTE IDIOFONE

Drâmba 27

Beţe de lovit, plăci de lovit, duruitoarea, toaca 30

Clopote, zurgălăi, pinteni 32

III. INSTRUMENTE MEMBRANOFONE

Duba, daireaua, darabana şi toba mare 33

Buhaiul 36

IV. INSTRUMENTE AEROFONE

Buciumul 39

Cornul, goarna de semnalizare, «trâmbiţele» şi alte instrumente de suflat din alamă 44

Fluierele 46

A. Fluiere cu gura transversală

Fluierele fără dop (semitraversiere) 51

Tilinca 52

Fluierul moldovenesc. Fluierul mare şi fluieraşul moldovenesc 55

Fluierul dobrogean 58

Cavalul bulgăresc 59

Fluierele cu dop (drepte) 59

Tilinca cu dop 61

Cavalul 61

Fluierul. Fluieraşul (trişca), fluierul şi fluierul mare (fluieroiul) 62

Fluierele gemănate 66

Fluierul cu dop şi şapte deschizături pentru degete 67

B. Fluiere cu gura laterală

Flautul şi piculina populară 69

Naiul 71

Cimpoiul 76

Fluierul cu ancie 89
Clarinetul, torogoata, saxofonul 92
Armonica de gură, armonica, acordeonul 94

V. INSTRUMENTE CORDOFONE

A. Cu coardele lovite
Ţambalul 97
B. Cu coardele ciupite
Cobza 105
Chitara 119
Tamburiţe, balalaici şi alte instrumente de ansamblu cu coarde ciupite . . . 122
Ţitera. 123
C. Cu coardele frecate
Lira 125
Vioara şi viola 126
Violoncelul şi contrabasul 136
Despre ansamblurile populare instrumentale.
Despre instrumentiştii populari 139
EXEMPLE MUZICALE. 157

I. IMITAŢII INSTRUMENTALE ŞI PSEUDOINSTRUMENTE

1. Ardeleană (dârlăit) — Făgăraş-Braşov. 163
2. Cântec (fluierat) — Fălticeni-Suceava 164
3. Cântec lung (frunză) — Târgu Jiu-Craiova 164
4. Doină (solz de peşte) — Călmăţui-Galaţi 166
5. Stânga (solz de peşte) — Călmăţui-Galaţi 167

II. INSTRUMENTE IDIOFONE:

6. Sârbă (drâmbă) — Caracal-Craiova 168
7. Toconelele (voce-toacă) — Târgu Jiu. 172

III. INSTRUMENTE MEMBRANOFONE:

8. Pleacă june-ntru vânat... (voce-dubă) — Ilia-Hunedoara 172

IV. INSTRUMENTE AEROFONE

9. A oilor (bucium) — Oaş-Baia Mare 174
10. A oilor (tulnic) — Câmpeni-Cluj 174
11. A porcilor (tulnic) — Câmpeni-Cluj 175
12. A găinilor (tulnic) — Câmpeni-Cluj 175
13. Cântec de joc (tulnic) — Câmpeni-Cluj 176
14. Brâu (flugelhorn) — Bozovici-Timişoara 176

15. Bătuta moşnegeşte (flugelhorn) — Paşcani-Iaşi 177
16. A lu Vidu (piston-uioară) — Arad 178
17. Învârtită (piston-vioară) — Arad-Timişoara 179
18. Ursărească (tilincă) — Câmpulung-Suceava 180
19. Bătuta (tilincă) — Câmpulung-Suceava 181
20. Când a pierdut ciobanul oile (fluier moldovenesc) — Botoşani-Suceava 183
21. Bocet la mamă (voce-fluier moldovenesc) — Câmpulung-Suceava 184
22. Di jăli (fluieraş moldovenesc) — Câmpulung-Suceava 186
23. Hora lungă (tilincă cu dop) — Vişău-Baia Mare 186
24. De unul singur (caval) — Brăneşti-Bucureşti 187
25—27. Povestea lui Tânjală (fluier) — Râmnicu Sărat-Ploieşti 189
28. Ca din cimpoi (fluier) — Târgu Jiu-Craiova 192
29. Sârbe olteneşti (fluier) — Gilort-Craiova 194
30. Ponturile—Bătuta feciorească (2 fluierase) — Târnăveni-Mureş 200
31. Învârtită (2 fluieraşe) — Târnăveni-Mureş 201
32. De tare (fluier gemănat) — Vrancea-Galaţi 202
33. Arama (flaut popular) — Olteţu-Craiova 204
34. Ciocârlia (nai) — Bucureşti 205
35. Nunească (cimpoi cu caraba simplă) — Beceni-Ploieşti 211
36. Ungurească — Breaza (cimpoi cu caraba simplă) — Teleajen-Ploieşti . . 214
37. Când păcurarul a pierdut oile *şi* Când păcurarul a găsit oile cele pierdute (cimpoi cu caraba dublă) — Hunedoara 215
38. Zicală (cimpoi cu caraba dublă) — Ilia-Hunedoara 222
39. Feciorească (clarinet — strigături) — Făgăraş- Braşov 223
40. Învârtită (clarinet) — Făgăraş- Braşov 227
41. Învârtită (clarinet) — Târnăveni- Mureş 228
42. Ciocănită (torogoată) — Caransebeş-Timişoara 229
43. Brâu (torogoată) — Caransebeş-Timişoara 229
44. Brâul nou (torogoată) — Caransebeş-Timişoara 231
45. De doi din Caransebeş (torogoată) — Caransebeş-Timişoara 231
46—48. Iedera I, II, III (saxofon) —Caransebeş-Timişoara 232

V. INSTRUMENTE CORDOFONE

49. Geamparalele (ţambal) — Măcin-Galaţi 235
50. Hora ţigănească (cobză) — Târgovişte-Ploieşti 337
51. Ţiitură de horă (cobză) — Târgovişte-Ploieşti 238

52. Ţiitură la Geamparale (cobză) — Târgovişte-Ploieşti 239
53. Ţiitură la Brâul pe şapte (cobză) — Târgovişte-Ploieşti 240
54. Tiitură la Cântecul lui Barbu Lâutaru (cobză) — Târgovişte-Ploieşti . . . 241
55. Horă (2 cobze) — Domneşti-Bucureşti 243
56. Sârbă (vioară-cobză) — Lehliu-Bucureşti 245
57. Hora fluierată (fiuierat-cobză) — Târgovişte-Ploeşti 246
58. Acompaniament la sârba «Of dor, dor, dor.» (chitară) — Amaradia-Craiova 249
59. Invârtita bătrânilor (vioară-chitară) — Vişău-Baia Mare 251
60. Jocul ursului (vioară-chitară) — Sighet-Baia Mare 253
61. Păcurarul deplânge oile furate (vioară) — Sebeş-Hunedoara 254
62. Cărăbăşasca (vioară) — Lugoj-Timişoara 254
63. Ţarina (vioară) — Câmpeni-Gluj 255
64. Pe picior — A lui Jumanca (vioară) — Oraviţa-Timişoara 255
65. Hora (vioară) — Bozovici-Timişoara 256
66. Hora lui Basangiac (vioară) — Balş-Craiova 257
67. Alunelul înfundat (vioară) — Gura Jiului-Craiova 258
68. Brâu (vioară) — Drăgăşani-Piteşti 259
69. Învârtită (vioară) — Sibiu 260
70. Ceasul (vioară) — Beiuş-Oradea 261
71. Horă (vioară) — Caracal-Craiova 262
72. De masă — Cântec de nuntă (2 viori) — Aiud-Cluj 263
73. De-a lungul (2 viori) — Reghin 265
74. De-a lungul (2 viori) — Reghin 266
75. Pe sub mină (2 viori-contrabas) — Târnăveni-Mureş 268
76. Ardeleană (2 viori-violoncel) — Arad-Timişoara 274
77. Învârtita — De-ntors (3 viori-violoncel) — Arad-Timişoara 276
78. Pruncii şi muierea mea... (3 viori-tambură) — Arad-Timişoara 279
79. Maneaua turcească (2 viori-cobză) — Videle-Bucureşti 280
80. Turceasca din Căluş (vioară-ţambal-contrabas) — Videle-Bucureşti . . . 287
Note la exemplele muzicale 299
Les instruments de musique du peuple roumain (Résumé) 331
Ilustraţii 345
INDICE:
Materii 357
Nume 391

CUVÂNT ÎNAINTE

Poporul romîn şi-a făurit ori a împrumutat în decursul istoriei multe instrumente muzicale, potrivindu-le nevoii de a-şi exprima minunatele şi nesecatele sale creaţii, în care se oglindeşte lupta sa pentru existenţă, condiţiile de exploatare şi robie în care a fost ţinut de către stăpînii săi de odinioară, dorul lui de libertate, suferinţele şi bucuriile sale, munca şi lupta lui pentru o viaţă mai bună. Cercetarea lor este una din căile de cunoaştere a istoriei culturii muzicale a poporului.

Totodată, instrumentele muzicale populare fiind create într-un timp îndepărtat, studierea lor prezintă interes şi prin faptul că ele sînt prototipurile instrumentelor ce formează orchestrele şi ansamblurile muzicale din zilele noastre[1]. *În esenţă, toate instrumentele orchestrei simfonice contemporane sînt instrumente « populare », împrumutate în diferite epoci, de la diferite popoare şi supuse la felurite perfecţionări, în procesul dezvoltării orchestrei şi culturii muzicale* [2].

Pe de altă parte, este cu neputinţă înţelegerea deplină a creaţiei muzicale populare fără o temeinică cunoaştere a instrumentelor muzicale pe care le foloseşte poporul. Poporul îşi iubeşte instrumentele muzicale

---

[1] A. Agajanov, *Instrumentele muzicale populare ruse. Cu exemplificări.* Moscova-Leningrad, Editura Muzicală de Stat, 1949, p. 3.

[2] V. Beleaev, *Instrumentele muzicale ale Uzbekistanului*, Moscova, Editura Muzicală de Stat, 1933, p. 121.

sindicatelor, caselor de cultură și căminelor culturale de la orașe și sate, desfășurate în ultimii ani, concursuri care au antrenat mii de instrumentiști populari, dovedind totodată marea prețuire pe care instrumentele noastre populare o găsesc din partea maselor.

Această notă monografică se întemeiază pe materialul — în cea mai mare parte nepublicat, păstrat în arhiva Institutului de Folclor — adunat și coordonat în vederea alcătuirii unei monografii cuprinzătoare. Deși numărul documentelor inedite pe care le-am folosit este relativ mare, valoarea lor este limitată prin faptul că informațiile au fost notate de cele mai multe ori ca un simplu auxiliar al culegerilor de melodii populare ; adesea ele se mărginesc la descrieri sumare, ori pur și simplu la notarea în fuga condeiului a vreunei scări, vreunui acordaj, ori la înșirarea cîtorva termeni populari. Ele nu îmbrățișează decît rar aspectul istoric al problemei și nu cuprind decît date, mai mult sau mai puțin răzlețe, din regiunile unde s-au organizat expediții de cercetări folclorice. Cît privește informațiile cuprinse în publicații mai vechi, caracterul lor adesea idealist ne-a impus să le folosim cu toată rezerva, după o prealabilă examinare critică și reconsiderare. Insuficiența materialului documentar face ca lucrarea de față să aibă mai multe scăderi, dintre care cele mai însemnate sînt : lipsa unei priviri temeinice asupra evoluției instrumentelor muzicale în decursul istoriei poporului nostru și lipsa unui material informativ cuprinzător asupra unor instrumente și ariei lor de răspîndire, ca și asupra unor regiuni ale țării în care nu s-au făcut încă cercetări folclorice.

Cu toate aceste scăderi, volumul de față aduce un număr destul de bogat de date privitoare la lumea instrumentelor muzicale folosite de poporul nostru. Multe din ele sînt descrise pentru prima oară mai pe larg, fapt ce reflectă stadiul actual al cercetărilor în acest domeniu. Pe cît a fost posibil s-a arătat evoluția instrumentelor în decursul timpului, încercîndu-se să se lămurească totodată și rostul pe care ele îl au în viața muzicală a poporului. În dorința de a da o imagine cît mai apropiată de realitate, descrierea lor este întregită cu desene, fotografii și exemple muzicale. Au fost semnalate încercările de perfecționare ale unor instrumente muzicale populare, străduințele de creare ale unor instrumente muzicale noi, precum și formele noi în care au început să fie folosite. Aceste fapte ne arată calea nouă a dezvoltării artei muzicale a poporului nostru. Lucrarea se încheie cu un număr de 80 exemple muzicale, în cea mai mare parte inedite, și cu un indice de materii și nume proprii.

Acest studiu caută să fie de folos unui mare număr de cititori, cu sau fără vreo pregătire de specialitate. Din această cauză informațiile

DESPRE DIFERITELE FELURI DE INSTRUMENTE MUZICALE FOLOSITE DE POPORUL ROMÂN

În zilele noastre, poporul romîn folosește un mare număr de instrumente muzicale pentru a-și tălmăci în sunete simțămintele ce-l frămîntă. Alături de instrumente foarte vechi ca *buhaiul*, *duba*, *buciumul*, *fluierele*, *cimpoiul*, se găsesc și altele, împrumutate în perioade istorice mai apropiate, cum sînt *vioara*, *țambalul*, *chitara* sau *clarinetul*, ori unele care au pătruns de curînd în lumea cîntecului nostru popular, ca de pildă *torogoata*, *saxofonul* sau *acordeonul*.

Dacă despre instrumentele muzicale împrumutate mai recent știm într-o măsură oarecare cînd și în ce împrejurări au pătruns în popor, despre cele vechi nu prea știm mare lucru. Bănuim că unele au fost făurite sau împrumutate de la triburi vecine de străvechile seminții geto-dace, despre a căror muzicalitate ne vorbesc în scrierile lor vechii istorici greci : de la Aristotel știm că agatirșii, care locuiau în părțile Munților Apuseni, își cîntau legile lor întocmite în versuri ; Theopomp povestește că geții, cînd erau trimiși într-o solie, își luau cu ei *chitarele*, cu care însoțeau rostirea mesajului ; iar Iordanes ne istorisește despre cîntările din gură și din chitare ale preoților daci[1]. Patrimoniul de instrumente muzicale ale populației

[1] Vasile Pîrvan, *Getica, O protoistorie a Daciei*, Acad. Rom., Mem. Secț. Ist., Seria III, Tom. III, Mem. 2, Buc., Cultura Națională, 1926, p. 144-145 (Mem. p. 256-257); Constantin C. Giurescu, *Istoria Romînilor, I, Din cele mai vechi timpuri pînă la moartea lui Alexandru cel Bun (1432)*, Ediția a patra revăzută și adăugită, Buc., 1942, p. 106.

scrieri din veacul al XVIII-lea, pomenesc numele multor instrumente muzicale: *alăute* și *lăute*, *buciume*, *canoane*, *cobuze*, *cetere*, *chimvale* și *țimbale*, *cinghii*, *cimpoaie*, *fluiere*, *giamparale*, *nagarale* sau *tumbelechiuri*, *naiuri*, *psaltiri*, *surle*, *tîmpene*, *tambure*, *trîmbițe*, *vioare*, *muscaluri* și alte «*organe*», adică alte instrumente; de asemenea se pomenesc și unele ansambluri instrumentale: *mehterhanea*, *tabulhana* sau *daulhana*. Din acest șir lung de instrumente muzicale doar buciumul, cimpoiul, fluierele, naiul (muscalul) și vioara mai sînt folosite în zilele noastre. Bănuim că *alăuta* sau *lăuta* — a cărei răspîndire trebuie să fi fost odinioară foarte mare, încît a împrumutat numele său muzicanților profesioniști, cunoscuți astăzi în mai toate colțurile țării sub denumirea de *lăutari* (odinioară, prin secolul al XVI-lea și astăzi prin Dobrogea, *alăutari*) — nu este altceva decît *cobza*, pe care o vedem zugrăvită pe frescele multor biserici și mănăstiri, începînd din veacul al XVI-lea, dar al cărei nume actual apare în scrieri mult mai tîrziu. S-ar putea ca acest instrument să fi fost numit în trecut *cobuz*, acesta fiind, după cum se știe, un instrument oriental din aceeași familie. S-ar putea, de asemenea, ca instrumentul să fi venit la noi pe două căi: una din Orient, de unde denumirea *alăută* din arabul *al'ûd*, ca și cea de *cobuz* de la turcescul *kopuz* ori tătarul *kobuz*, iar cealaltă din Apus, de unde denumirea *lăută* de la germanul *Laute*, împrumut atestat pe cît s-ar părea și de termenul «*alăută nemțească*» menționat într-un manuscris slavo-romîn din prima jumătate a secolului al XVII-lea[1]. Pe aceeași cale pare să fi venit și termenul *burdoaie*, dat pînă în zilele noastre strunelor mai groase ale cobzei, care ne duce cu gîndul la medievalul *bordone*, denumire dată în Apus coardelor (de obicei mai groase), destinate să sune pe toată lungimea lor. Mai tîrziu *lăuta* și-a dat numele *lirei*, instrument cu coardele frecate cu o roată, despre care știm că pe vremuri a fost întrebuințat în partea de miazănoapte a Moldovei și prin Ardeal. Astăzi termenul *lăută*, *laută* sau *laptă* numește în unele părți din sudul Ardealului, din regiunea Bîrlad, Banat și Valea Timocului, vioara. Despre *ceteră* bănuim că a fost un instrument de coarde («ceterea cu zece strune» cum o numește Psaltirea în versuri a lui Dosoftei [2]). Nu este exclus ca acesta să fi fost numele vechi al aceleiași cobze ori a unei varietăți de cobză. Termenul a fost păstrat de popor pînă în zilele noastre, numind, în cea mai mare parte din Ardeal, vioara. *Canoanele*, *psaltirile*, *tamburele* și

[1] Hasdeu, *Cuvente den bătrâni. Limba romînă vorbită între 1550—1600*, Tomul I.
[2] Dosoftei (Mitropolitul Moldovei), *Psaltirea în versuri* [1675], publ. de I. Bianu, Buc., Acad. Rom., 1887.

et turcica musica» cum scrie Dimitrie Cantemir), o *tabulchana*, *tambulchana*, *tubulchana* sau *mehterhana* ori *daulhana*, muzica militară a timpului. La «punerea» domnilor în scaun, însuşi sultanul le dădea o dată cu un număr de slujbaşi şi «o ceată de muzicanţi, de care are şi vizirul»[1]. Ansamblul era alcătuit din «nouă tobe, nouă *zurnazeni*, sau care cînta în zurna, adecă fluiere; şepte *boruxeni* sau trompetari; patru *zilldzani*, cari bat în *zil*, o specie de discuri de aramă, cari bătîndu-le unul de altul au un sunet clar şi acut»[2]. Tobele erau *daule*, tobe cu două membrane, *nagarale* sau *tumbelechiuri*, un fel de timpane, cîte o pereche de fiecare muzicant, «unul acordat în *sol*, celălalt în *do* (cheia de bas), pe care le lovea cu ciocanul după oarecare reguli şi forma acompaniamentul melodiilor puse în executare»[3]. După cum se vede, ansamblul cuprindea un însemnat număr de instrumente de percuţie, de unde şi expresia «bate mehterhaneaua» întîlnită adesea în scrierile timpului. Ansamblul era pus «sub ascultarea unui *islamceauş* (tambur major), care purta un toiag lung îmbrăcat cu argint şi cu o mulţime de *hasdrane* (atîrnători) pe dînsul». Acesta se mai numea şi *mehterbaşa* (conducătorul muzicii). Mehterhaneaua sau tubulhanaua însoţea alaiul domnesc, cînta în timpul banchetelor de la curte, la vreo căftănire de boier mare şi «bătea» în fiecare zi înainte de apusul soarelui, adică la «chindie» (de unde şi numele de *chindii*, dat uneori tobelor din ansamblu). Repertoriul ei era alcătuit din «*nubeturi* (cîntece vesele, marşuri), *pestrefuri* (preludii, uverturi) şi *manele* (cîntece melancolice şi de amor)»[4].

Clasa dominantă nu numai că gusta muzica orientală, ba adesea o practica. Astfel eruditul domnitor Dimitrie Cantemir (1673-1723) era virtuos executant din *tambură* şi *nei*, în acelaşi timp autorul unui faimos tratat teoretic despre arta muzicii, inventatorul celui dintîi sistem de notaţie al muzicii turceşti şi apreciat pedagog muzical şi compozitor[5]. Paharnicul Toader, grămătic la Andronache Donici, şi Grigore Avram erau buni cîntăreţi din *tambură*, paharnicul Andricu Vizanti Terzi-başa, executant din *nei*; paharnicul Vasile Ureche din Botoşani, neîntrecut cîntăreţ din *canon*;

[1] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei, Cu o notiţă introductivă, note explicative, un portret şi o hartă* de Miron Nicolescu, membru al Soc. Geografice Romîne, Buc., Ed. Socec, 1909, p. 121.

[2] Demetriu Cantemir (Principe de Moldavia), *Istoria Imperiului Otoman, Creşterea şi scăderea lui, cu note foarte instructive*, trad. romînă de Dr. Ios. Hodosiu, Buc., Ed. Acad. Rom., 1876, p. 13, nota 8.

[3] Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la romîni*, Partea I, Buc., Ed. Acad. Rom., 1897, p. 143.

[4] Ollănescu, lucr. cit., p. 143.

[5] V. Cantemir, lucr. cit., p. 217—218 şi Teodor T. Burada, *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir Domnitorul Moldovei*, Analele Acad. Rom., Tom. XXXII, Mem. Secţ. Lit., Şed. din 20 noiembrie 1909, Buc., p. 79—192.

instrumentelor folosite (buciumul şi tilinca, de pildă, nu pot reda decît un şir de armonice ale unui sunet fundamental). Repertoriul ciobănesc este alcătuit din semnale şi cîntece păstoreşti executate din buciume, fluiere ori cimpoaie. Aici a luat naştere şi povestea muzicală a ciobanului care şi-a pierdut oile, un adevărat poem muzical popular.

Pentru joc s-a dezvoltat de asemenea un repertoriu muzical în cea mai mare parte instrumental (melodii vocale de joc sînt astăzi puţine şi se întîlnesc mai ales în partea de apus a ţării, îndeosebi în Oltenia).

Dintre melodiile instrumentale « de ascultat », cum li se zice de obicei, cea mai vestită este *Ciocîrlia*[1], din care instrumentiştii populari au făcut cu timpul o adevărată piesă de concert. Această melodie, care caută să redea în sunete zborul şi glasul păsării al cărei nume îl poartă, este executată la mai toate instrumentele. Ea cere mare îndemînare şi mult talent din partea interpreţilor.

Cît priveşte muzica instrumentală lăutărească, trebuie reţinut faptul că încă din veacul trecut a prins să se înfiripe o « muzică cultă de stil popular », cum o numeşte marele muzician maghiar Béla Bartók[2], cultivată de clasa dominantă şi creată adesea de lăutari. Spre finele secolului apar aşa-numitele hore sau sîrbe « de concert », gîndite şi create aproape întotdeauna pentru vioară, ale cărei mijloace de expresie muzicală sînt folosite de obicei din plin. Ele sînt valabile din punct de vedere artistic în măsura în care au o intonaţie populară, iar virtuozitatea nu este un scop în sine. *Hora staccato* a lui Grigoraş Dinicu, prelucrată de Iasha Heifetz pentru vioară şi pian, de compozitorul bulgar Pancio Vladigheroff pentru orchestră simfonică şi de C. Bobescu pentru voce şi orchestră, este una dintre cele mai cunoscute.

*

Un criteriu unic de clasificare a instrumentelor muzicale populare recunoscut de toţi specialiştii nu există[3].

În cele ce urmează, pentru orînduirea sistematică a descrierii instrumentelor muzicale folosite de poporul nostru, ne folosim

---

[1] La origine probabil joc; *Ciocîrlia* se mai dansează în zilele noastre în unele sate din părţile Ialomiţei şi din Dobrogea.

[2] Béla Bartók, *Muzica populară şi însemnătatea ei pentru compoziţia modernă*, Buc., Ed. Soc. Compozitorilor Romîni [1934], p. 3 şi urm.

[3] Agajanov, lucr. cit., p. 7.

I. PSEUDOINSTRUMENTE

FRUNZA, COAJA DE MESTEACĂN, SOLZUL DE PEŞTE

Cele mai obişnuite metode de imitaţie instrumentală : *fluieratul, şuieratul* şi *dîrlăitul* sînt procedee naturale menite să dea sunetelor produse de organul vocal omenesc un caracter instrumental. Fluieratul este adesea un mijloc de redare artistică a melodiilor şi cercetătorul întîlneşte în drumul său mulţi virtuoşi ai acestui fel de a cînta. Combinînd fluieratul cu şuieratul, într-o manieră personală, Victor Tocaru, solist al Ansamblului de cîntece şi dansuri al forţelor armate, obţine efecte de o rară măiestrie artistică. Succesele cu totul excepţionale pe care le-a dobîndit în ţară şi peste hotare confirmă înaltul nivel artistic la care poate ajunge un atare procedeu.

Şuieratul este întărit uneori prin introducerea în gură a două degete sau a unui singur deget, îndeosebi pentru semnalizări, dar şi pentru a cînta. În vreme ce bărbaţii şi flăcăii sînt meşteri în şuierat şi fluierat, fetele şi femeile sînt neîntrecute la dîrlăit. Cînd la vreo petrecere oarecare lipseşte muzicantul instrumentist, o fată sau o femeie îi ţine locul dîrlăind, susţinînd astfel jocul celorlalţi.

Fluieratul, şuieratul şi dîrlăitul sînt uneori întărite ori li se modifică timbrul prin întrebuinţarea unor diferite obiecte, unor false instrumente muzicale, unor *pseudoinstrumente.*

Astfel, se fluieră sau se şuieră printr-o *monedă cu centrul găurit* ori se dîrlăeşte cu ajutorul unei *foiţe de ţigară presată pe buze de latul dinţilor unui pieptene.* Sunetul devine în acest chip mai tare, mai pătrunzător şi are o culoare instrumentală caracteristică.

II. INSTRUMENTE IDIOFONE

DRÎMBA

Dintre instrumentele idiofone sau autofone, formate din corpuri solide suficient de elastice pentru a produce vibraţii sonore, *drîmba* — după cum se va vedea — face cel mai bine legătura cu pseudoinstrumentele.

Acest instrument este răspîndit în multe părţi ale lumii. Îl găsim în mîna unui mare număr de muzicanţi populari, în diferite forme şi din diferite materiale, avînd însă acelaşi principiu de producere a vibraţiilor.

Cea mai veche drîmbă europeană a fost descoperită în ruinele burgului Tanenberg. Ea datează din a doua jumătate a veacului al XIV-lea[1]. Mai tîrziu, pe la începutul secolului al XVII-lea, o descrie Michael Praetorius în al doilea volum al lucrării sale *Syntagma musicum*[2], numind-o «crembalum». Istoria ne-a păstrat mai multe nume de virtuoşi care dădeau concerte din drîmbă. Din instrument de virtuozitate, drîmba ajunge pe la începutul veacului trecut, din nou instrument popular — copilăresc, cedînd în ţările Apusului în faţa muzicuţei de gură.

Şi la noi, drîmba a fost folosită din timpuri îndepărtate. Burada ne arată că ea se află «la clasa de jos a poporului, la ţigani mai ales»[3]; V. Alecsandri vorbeşte despre prietenul său din copilărie

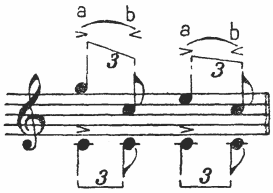
---

[1] Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1930, p. 63.

[2] *De organographia*, Wolfenbütel, 1619.

[3] *Cercetări...*, lucr. cit., p 80.

jinit pe toată lungimea lui de rîndul superior al dinţilor, în aşa fel încît capătul liber al limbii (*e*) stă în afară, între cele două rînduri de dinţi rămînînd un gol în care limba de oţel poate vibra. Cavitatea bucală formează camera de rezonanţă. Dacă se ciupeşte cu un deget — de obicei cu arătătorul mîinii drepte — capătul limbii de oţel prevăzut cu un cîrlig (*f*), se obţine un sunet destul de plin. Cînd unul, cînd altul din sunete este surprinzător întărit în raport cu poziţia limbii şi buzelor : cu cît limba e trasă mai înapoi şi cu cît buzele sînt mai strînse, cu atît se obţine un sunet mai profund; cu cît limba este împinsă mai în faţă şi buzele mai deschise, un sunet mai acut. Sunetele întărite formează melodia, care se desfăşoară pe zumzetul sunetului de bază, care răsună necontenit în chip de ison. La cîntat se respiră pe gură. Consecinţă a scurtimii sale, limba vibrează la o singură ciupire doar 3—4 secunde, din care pricină sunetele superioare întărite răsună ca şi cînd ar fi unite prin legato cu sunetul fundamental. În timpul vibraţiilor, sunetul, sau grupul de sunete, poate fi întrerupt prin schimbarea respiraţiei, de pildă:



la *a* expiraţie, la *b* inspiraţie. Unele sunete ale drîmbei sînt cîteodată lipsite de claritate : răsună împreună cu ele armonice superioare mai puţin tari, sau slabe de tot; tocmai aceasta dă muzicii de drîmbă o sonoritate tulbure şi un bîzîit caracteristic.

III. INSTRUMENTE MEMBRANOFONE

DUBA, DAIREAUA, DARABANA ŞI TOBA MARE

Se ştie că cele mai multe colinde sînt mai vechi decît creştinismul. Textele lor poetice vorbesc despre întîmplări care nu au nici o legătură cu sărbătoarea Crăciunului, iar melodiile şi îndeosebi ritmurile lor viguroase sînt cu totul diferite de ale cuvioaselor cîntări de Crăciun ale Apusului sau chiar ale cîntecelor noastre de stea. Caracterul profan al colindelor este întărit în partea de vest a ţării, în regiunea Hunedoarei, Bihorului, Aradului şi Banatului învecinat, de bătaia *dubelor* [1].

Dubele sînt formate dintr-un cerc din lemn de paltin, brad sau salcie, lat de aproximativ 12 cm şi cu diametrul de 20—25 cm, pe care sînt întinse două membrane de piele de capră, oaie sau cîine[2]. Cele două membrane sînt întinse şi legate una de alta cu o sfoară de cînepă. De obicei legătura lasă un inel («belci») care permite «dubaşilor», adică celor care bat dubele (o ceată de colindători poate avea una sau mai multe dube), să le ţină cu mîna stîngă, în timp ce cu dreapta le bat cu un beţişor de lemn, numit în unele localităţi din regiunea Hunedoara «maieţ». Uneori «maieţul» este legat cu o sfoară de legătura instrumentului, ca să nu se piardă. Alteori dubele sînt atîrnate cu o curea sau cu o sfoară de gîtul executanţilor.

Ceata de colindători trece de la o casă la alta în sunetul dubelor. Un fluier, un cimpoi sau o vioară cîntă «zicala dubelor», iar colin-

---

[1] Aşa fiind, se explică atitudinea potrivnică a clerului, îndeosebi a celui catolic şi protestant, faţă de aceste «nelegiuite» şi «diavoleşti cîntece», cum le numea acum trei sute de ani (1647) pastorul luteran Andreas Mathesius din Cergăul Mic, de lîngă Blaj.

[2] Peretele dubelor se face dintr-o «veacă» sau «butură» de lemn, al cărui miez este scobit cu sfredelul şi dalta. Alteori ele se fac din vreo sită veche sau chiar dintr-o oală de tablă desfundată.

IV. INSTRUMENTE AEROFONE

BUCIUMUL

Plaiurile munţilor patriei noastre răsună adesea de sunetul grav şi pătrunzător al *buciumului*, străvechi instrument păstoresc de munte, înrudit cu *trîmbita* ucraineană, *ligavka*, *trembita* sau *fujera* poloneză, *truba* lituaniană, *luik*-ul eston, *luur*-ul scandinav, *Alphorn*-ul elveţian şi cu multe alte instrumente asemănătoare din Asia, Africa şi America de Sud.

Din cele mai îndepărtate timpuri, mărturiile scrise romîneşti pomenesc despre *bucire*, *bucinre*, *bucine*, *buciune*, ca şi despre *trîmbiţe*, folosite la festivităţi şi pentru semnalizări militare. Astăzi întîlnim acest instrument în partea de miazănoapte a Munteniei, regiunile Piteşti, Ploeşti şi în Munţii Vrancei, unde este numit *bucium* sau *bucen*, în Munţii Tarcăului, Bistriţei şi Rodnei, numit *buşin* sau *trîmbiţă*, în Munţii Oaşului şi Maramureşului, numit *trîmdită*, *trîmbilă* sau *trîmghită* şi în Munţii Apuseni, numit *tulnic*.

Din bucium se cîntă mai ales semnale păstoreşti. Astfel, ciobanii munteni cîntă : *De oi*, *Cîntec de oi* sau *Cîntec ciobănesc*; moldovenii : *Cîntecul oilor*, *Cînd vin oile*, *La făcutul caşului*, *Drept di pi munte*; oşenii şi maramureşenii cîntă: *Horia oilor* sau *Cîntecul oilor*, *Ca la oi*, ori *A oilor*; iar în Munţii Apuseni răsună : *A oilor*, *Cînd se suie oile la munte*, *A de dimineaţă*, *Cînd vin oile la muls*, *A caşului* şi *Cînd coboară oile de la munte*. Din tulnic — amănunt interesant — cîntă mai ales fetele şi nevestele tinere, felurite semnale ca *A găinilor* sau *A porcilor*, diferite « zicăli » sau « hori », botezate uneori după numele satelor: *Vidreana*, *Albăceana*, *Ponoreana*, *Buciumeana* etc.

Oşenii, maramureşenii, bucovinenii şi moldovenii din partea de miazănoapte a provinciei cîntă din bucium şi la înmormîntare.

În mentalitatea unor ciobani bătrîni mai stăruie credinţa că în noaptea spre Sfîntul Gheorghe (22/23 aprilie) este bine să se buciume în cele patru puncte cardinale, pentru a împiedica strigoaicele şi vrăjitoarele să se apropie de vite ca să le ia mana, fiindcă în spaţiul în care se aude sunetul se formează un cerc magic în care vraja nu are putere[1]. Această credinţă apropie buciumul de alte instrumente muzicale ale căror sunete erau menite în practicile magice să îndepărteze spiritele răufăcătoare.

Din vremuri trecute, cînd buciumul slujea şi pentru semnale militare, buciumaşii din Ţara Năsăudului mai ştiu suna *A lui Bogdan* sau *Jalea plăieşilor*, despre care ra iţia spune că este melodia cîntată după nimicirea tătarilor în locul numit «Jgheabul Tătarului» din Muntele Gol, în apropierea comunei Leşu-Năsăud[2]. Tradiţia păstrează şi amintirea rolului pe care buciumul l-a avut în răscoalele ţărăneşti din Ardeal. Un text apocrif, atribuit lui Horia, spune:

Cine n-are armă bună
Cu noi nu fie-mpreună,
Şi care-i fecior voinic
S-aibă acum ş-un tulnic. [3]

Buciumul se compune dintr-un tub sonor lung, deschis la amîndouă capetele. Se construieşte din « doage » lungi de brad, paltin, frasin, tei sau alun, obţinute prin despicarea lemnului bine uscat şi curăţirea « miezului » celor două jumătăţi. Împreunate şi lipite laolaltă, ele formează un tub care se înfăşoară pe toată lungimea cu coajă tînără de cireş, mesteacăn sau tei, ori se leagă din loc în loc cu inele de lemn, sau, mai rar, de metal. În nordul Moldovei şi nordul Ardealului buciumele de lemn sînt din ce în ce mai rare, fiind înlocuite cu instrumente asemănătoare, construite din tablă de meşteşugarii din tîrguri şi oraşe. Procesul înlocuirii buciumelor de lemn cu buciume de tablă este vechi. La sfîrşitul secolului trecut, Titus Cerne scria în dicţionarul său muzical : « Pe unele locuri găsim tot sub numele de *bucium* instrumente formate dintr-un tub conic de tinichea »[4]. Este mai mult decît probabil că foarte multă vreme înainte existau atît « buciume »

---

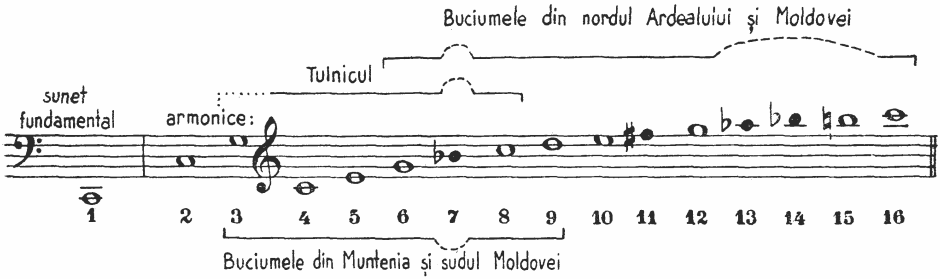
[1] Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la romîni, Studiu etnografic*, vol. III. Buc., Ed. Acad. Rom., 1898, p. 210.

[2] Florian Bădoiu, *Începuturi muzicale în Leşu (jud. Năsăud)*, publ. în *Sociologie românească*, I (1936), nr. 10, oct., p. 40—41.

[3] Teofil Frîncu şi George Candrea, *Romînii din Munţii Apuseni (Moţii), Scriere etnografică cu 10 ilustraţiuni în fotografie*, Buc., 1888, p. 295; Cf. D. Prodan, *Versuri contemporane despre răscoala lui Horea*, în *Anuarul Arhivei de Folclor*, VI, (1942), Buc., p. 23, 27 şi 29.

[4] Titus Cerne, *Dicţionar de muzică*, lucr. cit., vol. I, p. 129.

nuite în partea locului. Socotind ca sunet fundamental pe *Do* (din octava mare), armonicele sale își află folosință la diferitele tipuri de bucium după cum urmează :



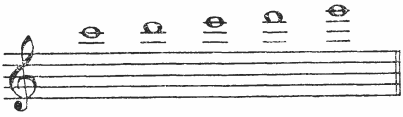
(Sunetele 7, 11, 13 și 14, scrise cu note negre, sînt lipsite de precizie în ceea ce privește intonația.)

Înainte de a cînta, buciumele de lemn sînt bine udate cu apă pentru ca lemnul să se umfle și deci tubul să nu prezinte deschideri nedorite. O descriere sugestivă a cîntatului din bucium ne-a dat-o Timotei Popovici în dicționarul său muzical, vorbind despre tulnic : « *Tulnicașul*, stînd pe un loc mai înalt, îl ține cu amîndouă mîinile. Suflarea e făcută cu jumătatea dreaptă a buzelor lipite bine de gura instrumentului. Cu mîna dreaptă rezemată de corp e incontinuu purtat în dreapta și în stînga, în semicerc, sau e ridicat tare în sus și lăsat apoi în jos, pînă mai atinge pămîntul »[1].

[1] Lucr. cit., p. 153.

		Denumire	Deschizături pentru degete	Dimensiune	Denumire	Malerial
Cu gura transversală	Fără dop (semitraversiere)	1. Tilinca	—	mare		lemn
		2. Fluierul moldovenesc	6	mic mare	Fluieraşul moldovenesc Fluierul mare moldovenesc	lemn metal
		3. Fluierul dobrogean	7	mic mijlociu		lemn trestie
		4. Cavalul bulgăresc	8	mare (din 3 piese		lemn legat cu os
	Cu dop (drepte)	5. Tilinca cu dop	—	mare		lemn (foarte rar din metal sau os)
		6. Cavalul	5	mare		
		7. Fuieru	6	mic mijlociu mare	Fluieraşul (Trişca) Fluierul Fluierul mare (Fluieroiul)	
		8. Fluierul gemănat (cu ţevile egale)	6	mic mijlociu		
		9. Fluierul gemănat (cu ţevile egale)	7	mic mijlociu		
		10. Fluierul gemănat (cu ţeava de ison scurtă)	6	mic mijlociu		
		11. Fluierul (cu şapte găuri)	7	mic		
Cu gura laterală	Traversiere	12. Flautul popular	6	mic mare	Piculina populară	lemn
		13. Flautul popular	7	mare		

la un capăt, iar la celălalt, bătînd cu degetul arătător, pentru a da diferite sunete, după cum astupă mai mult sau mai puţin capătul ei. Acest instrument este cel mai imperfect din toate fluierele ce le avem; prin simplicitatea construcţiunii lui, el aminteşte *monaulul* celor vechi. Sunetele produse sînt cam ascuţite şi lipsite de claritate; din ea se cîntă puţine cîntece monotone, din cauză că nu dă decît sunetele următoare:



Pentru a se cînta din telincă, trebuie ca ea să fie ţinută pe buze cam vertical [1].»

O altă descriere mai amănunţită a dat-o Bartók în introducerea culegerii sale de melodii populare romînești din Maramureş (1923):

Tilinca fără dop este subţire, lungă de aprox. 80 cm şi nu are deschizături pentru degete. În ea se cîntă ţuguindu-se întrucîtva buzele şi ţinînd-o puţin pieziş. Deschizăturile pentru degete lipsind, nu se pot obţine decît sunete armonice. Deschizătura inferioară a fluierului este astupată cu degetul arătător al mîinii drepte. Nu s-a putut lămuri funcţia precisă a acestui procedeu[2].

Singura tilincă pe care am putut-o studia, construită de Mihai Lăcătuş, în vîrstă de 49 ani, din comuna Cîmpulung-Moldovenesc, aflată în păstrare la Institutul de Folclor, este făcută dintr-o ţeavă de soc lungă de 69 cm, cu diametrul interior de aproximativ 2 cm, cu profilul neregulat şi gaura necentrată. Informatorul precizează că «telinca trebuie să aibă trei şchioape» lungime, iar interiorul ţevii să fie doar ceva mai mare decît degetul mic şi anume «pînă la înălţimea unghiei». Înainte de a cînta, tilinca trebuie bine udată, pentru a se asigura o perfectă omogenitate a pereţilor. Cîntatul cere un efort deosebit din partea executantului, care suflă în partea subţiată a capătului ţevii pe care o ţine pieziş. În timpul execuţiei instrumentistul «scoate sunetele prin mişcarea degetului de la partea de jos a ţevii» (pe care cînd o închide cînd o deschide) «şi prin suflarea mai tare sau mai înceată», cum spunea Lăcătuş.

---

[1] Burada, *Cercetări...*, lucr. cit., p. 71.
[2] Bartók, lucr. cit., p. XXVI.

Doinele, cîntecele și jocurile culese de la Mihai Lăcătuș [1] contrazic părerea lui Burada, care afirma că din tilincă nu se pot cînta decît « puține cîntece monotone », ca și precizarea lui Bartók că din tilincă « după cum se spune, se poate cînta doar *hora lungă* », adică doina maramureșeană [2]. (Această părere, exprimată cu oarecare rezervă, a fost însușită de alții și folosită pentru teoretizări neconforme cu realitatea [3].) Într-adevăr, Lăcătuș s-a dovedit un excepțional virtuos din tilincă. Este de-a dreptul uluitor ce efecte artistice se pot obține dintr-un asemenea instrument, cel mai simplu fluier ce se poate închipui.

Tilinca se mai face din coajă de salcie, coajă de răchită ori țeavă de metal.

Se pare că odinioară tilinca se bucura de o largă răspîndire. Acum acest străvechi instrument muzical — despre care Lăcătuș spune că « adevăratu moș e telinca, tata e fluieru (fără dop) și copilu e trișca » (fluierul cu dop) — este foarte rar. Se mai cîntă din el prin Bucovina, nordul Moldovei și nordul Ardealului. Dintre minoritățile naționale îl folosesc cînteodată ciangăii și huțulii [4].

FLUIERUL MOLDOVENESC

Fluierul mare și fluieraşul moldovenesc (Fluierul fără dop cu șase deschizături pentru degete)

La aceste fluiere cîntatul este ușurat de șase deschizături pentru degete, numite « borte », « hude », sau « găuri », tăiate în șir drept în peretele tubului, fie la egală depărtare (aproximativă) între ele, fie orînduite în două grupuri de cîte trei. Ele sînt eliptice (ovale), mai rar rotunde și aproximativ egale între ele. Cele eliptice sînt așezate întotdeauna cu diametrul mare în lungimea fluierului. La fluierele mari deschizăturile pentru degete sînt așezate în două grupuri de cîte trei, iar la fluierele mici aproximativ la egală distanță între ele. Distanța de la partea de jos a fluierului la prima deschizătură este de două pînă la patru ori mai mare decît cea dintre deschizături; ultima deschizătură (a șasea) se află cam la jumătatea tubului. O stabilire precisă a dimensiunilor și raporturilor dintre ele este

---

[1] V. Mg. 30 e, f, g, h, i, m. Arh. I. F. și ex. muz. 18—19, p. 180—182, culeg. T. Alexandru, 23. 3. 951.

[2] Lucr. cit., p. XXVI.

[3] Vezi Dr. Emil Riegler-Dinu, *Das Rumänische Volkslied. Eine Musikwissenschaftliche Studie mit 162 Liederbeispielen und 2 Tabellen*, Berlin, Walter de Gruyter, 1940, p. 60.

[4] Arh. I. F., culeg. T. Alexandru, 6—7. 4. 1950 și 23. 3. 951.

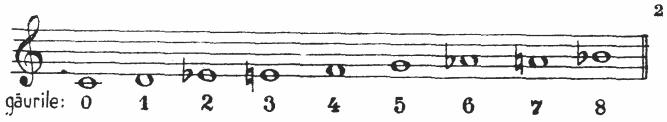
CAVALUL BULGĂRESC

(Fluierul fără dop cu opt deschizături pentru degete)

În Dobrogea romînii cîntă și din *caval bulgăresc*, împrumutat, după cum ne arată numele, de la vecinii noștri de la miazăzi[1].

Instrumentul, lung de 65—90 cm, se compune din trei tuburi înfipte unul în altul. În locul unde tuburile se îmbină, ele sînt legate cu inele din corn de vită. Prima piesă, cea de sus, lungă de 26—27 cm are marginea pe unde se suflă subțiată pe toată circumferința, la fel ca orice fluier fără dop. Ea se îmbină cu fluierul propriu-zis, lung de 25—27 cm. Acesta are șapte deschizături pentru degete, tăiate pe o parte a țevii, la egală distanță între ele, ori grupate, socotind de jos în sus, patru și trei. Pe partea opusă a țevii, deasupra celorlalte, se află încă o deschizătură. Fluierul propriu-zis se înfige în al treilea tub, lung de 21—25 cm, prevăzut cu patru găuri « de răsuflat », două pe o parte a tubului și două pe alta, așezate la diferite distanțe de capătul de jos al fluierului (între 7 și 23 cm).

Singura însemnare pe care o avem în legătură cu sunetele pe care le scoate cavalul bulgăresc ne dă o scară cromatică de la *do*:



(În exemplul de mai sus, ca în altele asemănătoare care vor urma, am însemnat cu 0 = sunetul dat de instrument cu toate deschizăturile pentru degetele închise; 1 = cu prima deschizătură (cea de jos) deschisă și celelalte închise; 2 = cu primele două deschizături deschise și celelalte închise ș. a. m. d.).

FLUIERELE CU DOP (DREPTE)

Aceste fluiere sînt caracterizate printr-un dispozitiv pentru suflat, numit « dop », bizuit pe despicarea coloanei de aer suflată de executant. Pe cînd la fluierele fără dop se cere din partea executantului o tehnică specială de suflat, din fluierele cu dop, datorită acestui dispozitiv, oricine poate cînta.

---

[1] Deși pare evident că acest instrument a fost împrumutat de la bulgari, totuși în dicționarul de instrumente muzicale al lui Sachs, lucr. cit., p. 206, se dă sub desenul unui caval bulgăresc explicația: « *KAVAL (rumänischer Typus) nach Welch, Lectures on the Recorder* ». În starea actuală a cercetărilor nu putem ști dacă se poate vorbi sau nu de un « tip romînesc » al instrumentului.

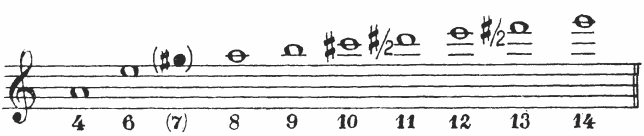
[2] Arh. I. F., culeg. C. Brăiloiu, 14.6. 1940.

Unii fluieraşi obişnuiesc cîteodată să-şi arate îndemînarea cîntînd deodată din două fluiere. Ei folosesc fluiere cu dop şi şase găuri pentru degete, de aceeaşi mărime, şi cîntă la unison, utilizînd de obicei cîte trei degete de la fiecare mînă pentru acoperirea găurilor. Nu se cunosc cazuri de execuţie polifonică, deşi procedeul ar îngădui acest lucru.

TILINCA CU DOP

(Fluierul cu dop fără deschizături pentru degete)

Faţă de tilinca fără dop, « dopul » uşurează oarecum cîntatul. Sunetele pe care le produce se mărginesc, însă, ca şi la cea fără dop, la un şir de armonice. « Tilinca cu dup » în *la*, pe care a înregistrat-o Bartók în Maramureş, a dat, de pildă, următorul şir de armonice:



[1]

sol diez^2, scos de executant printr-un procedeu care a scăpat culegătorului, ivindu-se doar răzleţ, ca apogiatură inferioară a lui *la*^{2}, iar *re*^{2} şi *fa*^{2} fiind intonate cu un sfert de ton mai sus.

CAVALUL

(Fluierul cu dop şi cinci deschizături pentru degete)

Acest fluier este răspîndit în Oltenia, Muntenia, Dobrogea şi în partea de sud a Moldovei. În toată zona sa de răspîndire e numit *caval* şi este construit din lemn, cu tubul cilindric şi cu deschizăturile pentru degete grupate întotdeauna, socotind de jos în sus, două şi trei. Distanţa de la capătul de jos al cavalului la prima deschizătură pentru deget este ceva mai mare decît distanţa de la ea la a treia; depărtarea dintre grupele de găuri — între a doua şi a treia gaură — ceva mai mare decît totalul distanţelor dintre celelalte găuri, iar distanţa de la capătul de jos pînă la deschizătura cincea, puţin mai mare decît jumătatea fluierului.

Cavalele sînt mijlocii şi mari. Ca şi la celelalte fluiere, dimensiunile lor variază aproape de la un instrument la altul. De aici

[1] Lucr. cit., ex. muz. nr. 23 i, p. 24—25 (v. p. 186—187) şi lămurirea de la p. XXXIII.

profilul exterior al tubului ușor conic și cu deschizăturile pentru degete de cele mai multe ori ovale, orînduite în două grupuri de cîte trei.

La capătul de jos al fluierului tubul este lăsat pe o mică distanță cu pereții mai groși ori este închis cu un dop, numit uneori « fund », care lasă în centru un orificiu mic, cu diametrul de aproximativ 0 5 cm.

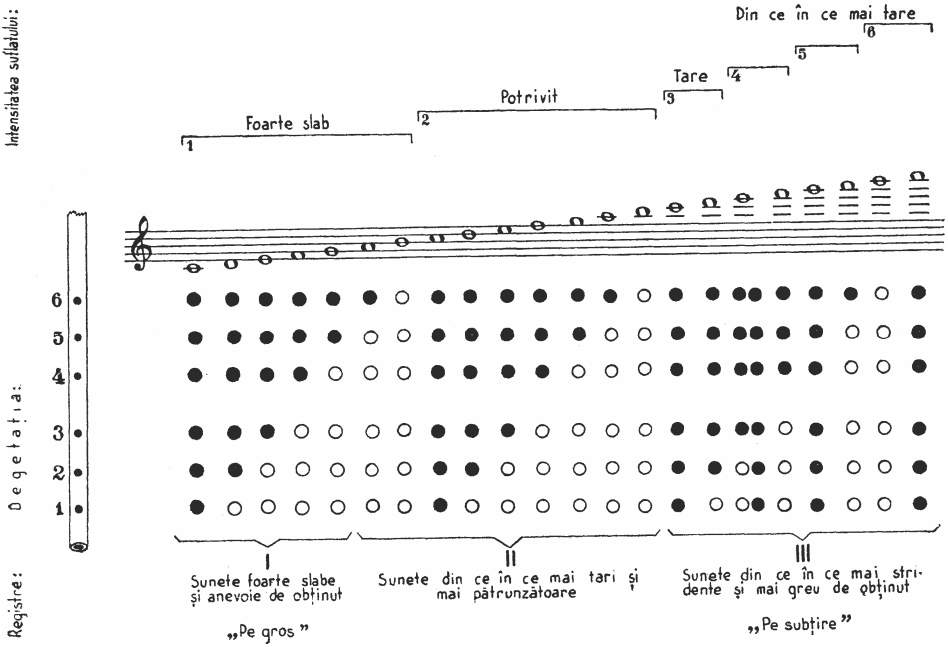
Depărtarea de la capătul de jos al fluierului la prima deschizătură pentru deget este mai mare decît distanța dintre celelalte deschizături (pînă la îndoitul distanței, rar mai mult) și ceva mai mare decît cea dintre cele două grupuri de deschizături. Gaura a șasea se află cam la jumătatea distanței dintre limba vranei și capătul de jos al țevii.

Asemenea fluiere sînt uneori construite într-o bîtă (« fluier în botă »), în care caz se taie în tub o deschizătură corespunzătoare găurii de jos a țevii. Alteori, un fluier cu dop și șase deschizături pentru degete se face în codirișca unui bici (« fluier bici »). Fluierele vrîncenilor au « toartă », o proeminență lunguiață cu crestături, lăsată de-a lungul tubului, în partea opusă șirului de deschizături pentru degete. Mijlocul ei este străbătut de o gaură, care îngăduie executantului să-și lege instrumentul de brîu.

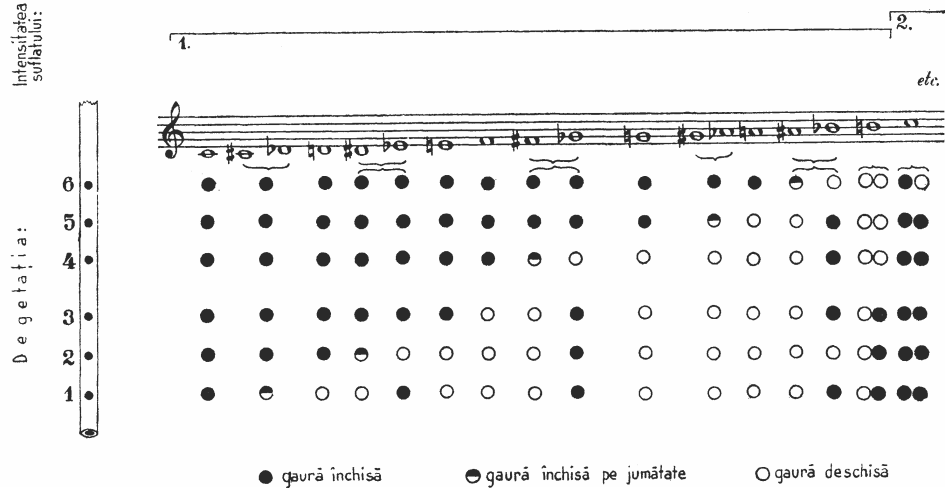
Scările fluierelor cu dop și șase deschizături pentru degete diferă și ele aproape de la un instrument la altul.

În ce privește relația dintre intervalele scării, din 66 fluiere studiate 34 au dat scări majore, 14 majore « netemperate » (două cu treapta a doua intonată puțin mai sus; două cu treapta a doua mai jos; trei cu treapta a treia mai jos; una cu treapta a patra mai sus; una cu treapta a șasea mai jos; una cu treapta a șaptea mai jos; una cu treapta a treia și a șaptea mai jos; una cu treapta a doua, a patra, a cincea și a șasea mai sus; una cu treapta a patra, a cincea, a șasea și a șaptea mai jos și una cu treapta a doua, a treia, a patra, a cincea și a șasea mai sus, iar a șaptea mai jos); una majoră fără sensibilă *(mod de sol)*; una majoră fără sensibilă cu treapta a doua intonată mai jos; una majoră cu treapta a patra urcată cu un semiton *(mod de fa)*; una majoră cu treapta a patra urcată cu un semiton, cu treapta a treia și a patra intonate mai jos și treapta a cincea mai sus; una majoră cu treapta a patra și a cincea urcate cu un semiton; una majoră cu treapta a patra și a cincea urcate cu un semiton, cu treapta întîia intonată cu aproape un semiton mai jos; două scări minore cu treapta a șasea și a șaptea urcate cu un semiton; două minore cu treptele a șasea și a șaptea urcate cu un semiton, cu treapta întîia intonată ceva mai jos și a doua cu treapta a patra, a șasea și a șaptea mai jos; una minoră cu treapta a patra și a șaptea mai jos cu un semiton, iar treapta a doua intonată mai jos; șapte scări defective: trei fără treapta a șaptea (una cu treapta a șasea repetată, una cu treapta a șaptea înlocuită cu octava fundamentalei, una s milară însă cu treapta a treia intonată puțin mai jos); una minoră cu treapta a șasea lipsă; una majoră cu treptele a doua și a șaptea lipsă, treapta

I. SUNETE „NATURALE"



II. SUNETE INTERMEDIARE



gură. Cele două fluiere sînt întotdeauna paralele și construite fie dintr-o singură bucată de lemn, fie separat și reunite apoi prin lipire, legare sau ferecare cu metal. Ele sînt mijlocii și mici.

Fluierele gemănate pe care le cunoaștem sînt de trei feluri:

1) cu amîndouă fluierele la fel de lungi: primul cu șase deschizături pentru degete și al doilea fără deschizături;

2) cu amîndouă fluierele la fel de lungi: primul cu șase deschizături pentru degete și al doilea cu una singură, în dreptul primei găuri a celuilalt;

3) cu fluierul al doilea fără deschizături pentru degete, mai scurt.

Primul tip este cel mai răspîndit, al doilea este foarte rar, iar al treilea se găsește mai ales prin Țara Vrancei.

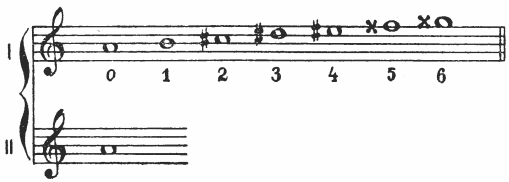
Fluierul fără deschizături pentru degete scoate în timpul cîntatului un ison: la unison cu sunetul fundamental al fluierului cu deschizături cînd țevile sînt egale și la octava acestuia cînd fluierul fără deschizături pentru degete este pe jumătate de lung. Melodia — însoțită de ison — este cîntată pe fluierul cu deschizături pentru degete, cu tehnica cunoscută. Cînd se suflă mai tare, o dată cu scara de sunete pe care o dă fluierul cu găuri se urcă și isonul.

Scările date de fluierele gemănate sînt tot atît de variate ca și la celelalte fluiere, datorită construcției lor empirice [1].

FLUIERUL CU DOP ȘI ȘAPTE DESCHIZĂTURI PENTRU DEGETE

În actuala stare a cercetărilor nu știm dacă un asemenea fluier se întrebuințează pe o scară mai largă. A fost găsit doar în mîna lui Iustin Sora, în vîrstă de 76 ani, din Ticvaniul Mic, raionul Oravița, regiunea Timișoara și a feciorului și nepotului său, cu care cîntă împreună, el melodia, și ceilalți « săcund » și

[1] Însemnăm ca o curiozitate scara prin ton pe care o dădea fluierul gemănat al lui Gheorghe Preda, 26 ani, din com. Bertea, raionul Teleajen, regiunea Ploești, pe care l-a cumpărat din București « de la niște olteni » și cel al lui Dumitru Catelin, 37 ani, din com. Babadag, raionul Istria, regiunea Constanța, cumpărat de la un penitenciar:



Arh. I. F., culeg. Em. Comișel, 9.7.1938 și 23.6.1940.

FLUIERELE TRAVERSIERE
FLAUTUL ŞI PICULINA POPULARĂ

Asemenea fluiere, mari şi mici, se găsesc în partea de răsărit a Olteniei. Cele mari sînt numite *flaute*, iar cele mici *piculine*. Ele au tubul complet închis la unul din capete, în apropierea căruia se află gura: o gaură rotundă, numită şi ea «vrană», tăiată în peretele tubului. Pe aceeaşi parte a ţevii se află şase sau şapte deschizături pentru degete, orînduite la cele mari în două grupe (3+3 sau 4+3). În timpul cîntatului aceste flaute primitive sînt ţinute într-o poziţie transversală faţă de corpul instrumentistului, de unde denumirea de *fluiere traversiere* ce li s-a dat.

Din flautele şi piculinele populare se cîntă ca din fluierele obişnuite, cu singura deosebire că sunetul e produs prin despicarea coloanei de aer suflată de executant, de pereţii gurii, întocmai ca la flautul perfecţionat. Sunetul gutural, gemut, scos de organul vocal al instrumentistului, care însoţeşte aproape întotdeauna cîntarea din fluier, întovărăşeşte şi cîntatul din flautele şi piculinele populare.

Ca şi la celelalte fluiere, scările flautelor variază, din cauza construcţiei lor empirice.

Formaţiile lăutăreşti folosesc rar flaute şi piculine perfecţionate produse de fabrici. Găsim uneori asemenea instrumente în mîna unor instrumentişti populari amatori, care le folosesc fără vreun scop lucrativ, aşa cum cîntă din fluiere sau alte instrumente populare.

*

S-a văzut din cele expuse mai sus că scările diferitelor feluri de fluiere variază în raport cu construcţia instrumentului. Lungimea şi grosimea tubului sonor determină înălţimea absolută a fundamentalei, numărul deschizăturilor pentru degete dă numărul treptelor scării, iar diametrul şi distanţa dintre găuri, precum şi distanţele de la găuri la gura instrumentului şi la capătul opus, hotărăsc raportul de înălţime dintre sunetele scării.

Cum este şi normal, fluierele fără deschizături pentru degete (*tilinca fără dop* şi *tilinca cu dop*) dau un şir mai mare sau mai mic de armonice ale sunetului fundamental, după cum executantul ştie să-şi modeleze direcţia şi intensitatea suflatului, coordonînd-o cu mişcarea degetului cu care închide din cînd în cînd partea de jos a ţevii.

Bizuindu-se după cum se pare pe relatările lui Sulzer, datînd din ultimul pătrar al veacului al XVIII-lea[1], T. Burada afirmă că « naiul în timpurile vechi nu se afla decît în mîna locuitorilor din şesurile Moldovei şi Valahiei, astăzi însă se află în mîna lăutarilor ţigani »[2]. Această precizare ar putea îndreptăţi bănuiala unei utilizări neprofesionale a instrumentului. De fapt, Sulzer a scris că locuitorii de la şes, din Valahia şi Moldova, se folosesc, la dansurile lor, de nai, alături de viori, ceea ce nu exclude caracterul profesional al instrumentului, ci dimpotrivă. Astăzi naiul este un instrument popular lăutăresc şi toate mărturiile pe care le avem din trecut ni-l înfăţişează ca atare. Începînd din secolul al XVIII-lea documentele timpului îl arată în aproape toate ansamblurile instrumentale lăutăreşti din Muntenia şi Moldova; despre el povestesc călătorii străini în trecere prin Principatele Dunărene, îl desenează gravorii timpului şi îl pictează pînă şi zugravii bisericilor [3].

Naiul romînesc are multe rudenii răspîndite în lumea întreagă (Europa, Asia, Africa, Oceania şi America de Sud), toate bizuite pe principiul înmănuncherii unui număr oarecare de tuburi închise la capătul de jos. De la şapte sau opt ţevi, cîte avea prin veacul al XVIII-lea [4], naiul ajunge în Moldova pînă la optsprezece, iar în Muntenia pînă la douăzeci şi trei sau chiar mai multe. În acelaşi timp, cîntăreţi din nai, deveniţi mari virtuoşi, ca Mihalache Roşu din taraful lui Barbu Lăutaru, T. Teodorescu ş. a. sînt admiraţi în ţară şi peste hotare.

Încă din a doua jumătate a veacului trecut, naiul, după ce ajunsese la o mare strălucire, a început să dispară din Moldova

---

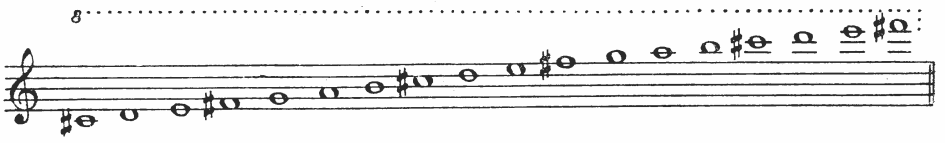
[1] Sulzer, lucr. cit., II, p. 419.

[2] Burada, *Cercetări. . .*, lucr. cit., p. 74.

[3] O pictură murală a bisericii satului Ostrovu, comuna Greci, raionul Balş, regiunea Craiova (1787), înfăţişează doi muzicanţi, unul cu nai şi altul cu vioară, cîntînd la masa împăratului Irod, în timp ce Salomeea aduce pe tavă capul lui Ioan Botezătorul. Vezi Bobulescu, *Lăutari şi hori . . .*, lucr. cit., p. 61, 64—67.

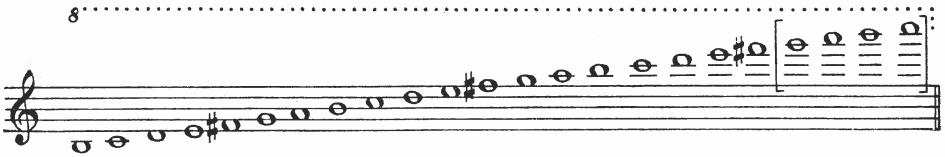
[4] Sulzer, lucr. cit., p. 417, îl numeşte: «*Maulorgel, oder Siebenpfeife (Syringa Panos)*», adică: « orgă de gură sau fluier cu şapte ţevi (fluierul lui Pan) », dîndu-i şi termenul local, acela de « *Moskál* », iar francezul M. Carra îl descrie drept « un fluier cu opt găuri în care suflu plimbîndu-l în sus şi în jos supt buze ». Vezi *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux provinces*, Iaşi, 1777, publ. într-o nouă ediţie la Neufchâtel în anul 1781 şi în traducere romînească de N. I. Orăşanu sub titlul *Istoria Moldavii şi a Romînii cu disertare asupra stării acestor două provincii pe la anul 1781*, Bucureşti, 1857.

În studiul său asupra instrumentelor populare, T. Burada dă următoarea scară a unui nai moldovenesc cu 18 tuburi :



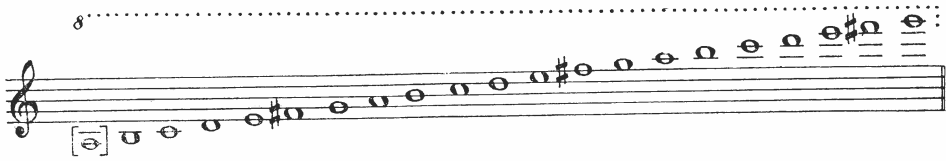
Autorul adaugă : « Afară de aceste note se poate face pe el cu uşurinţă şi gama cromatică, depinde numai de la modul cum se suflă în ţevi »[1].

Întinderea unui nai muntenesc cu 23 de tuburi, după un document mai recent (1932), păstrat în arhiva Institutului de Folclor, este oarecum asemănătoare:



De notat însă că instrumentistul, care şi-a cumpărat naiul cu 20 de ani mai înainte, nu se folosea decît de 19 din cele 23 de tuburi ale instrumentului[2].

Naiul cunoscutului artist popular Fănică Luca are 20 de tuburi (al 21-lea, cel mai lung şi gros, lipsea în momentul culegerii). Lungimea ţevilor variază între 5 şi 20 cm, iar diametrul lor între 0,8 şi 1,3 cm. El dă următoarea scară :



[1] Lucr. cit., p. 74.

[2] Naiul lui Mielu Păunescu al lui Păun, 34 ani, din Broşteni-Urziceni, cumpărat cu 20 de ani înainte de la Marin Bulgaru-Muscalagiu, constructor de instrumente; Arh. I. F., 4. 3. 1932.

3) cu șapte deschizături pentru degete pe o parte a tubului și una pe cealaltă (al doilea tip muntenesc, cel mai frecvent, numit uneori « bulgăresc »)[1];

b) *Cu fluierul dublu* (cu două ancii, în două tuburi paralele):

4) cu cinci deschizături pentru degete pe un tub și o deschizătură în partea de jos a celuilalt (Oltenia, Banat și Bucovina);

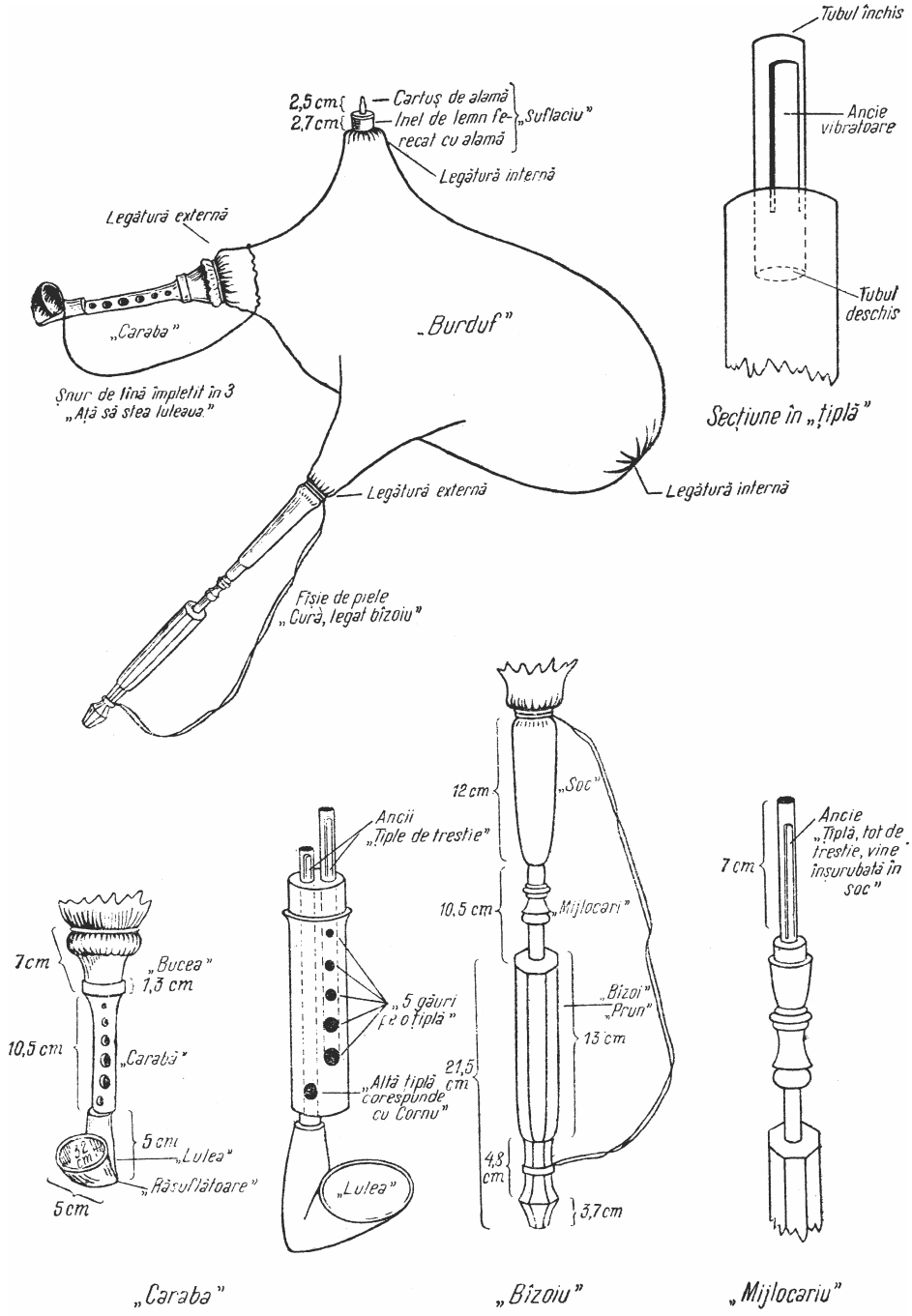
5) cu șase deschizături pentru degete, dintre care una mică, pe o parte a primului tub, o gaură corespunzînd cu cea mică pe cealaltă parte a tubului și o gaură în partea de jos a celui de-al doilea tub (Hunedoara).

Spre deosebire de fluierele obișnuite, diametrul deschizăturilor pentru degete variază între ele chiar la aceeași carabă. Uneori ele pot fi micșorate sau mărite prin adăugarea sau luarea de ceară și prin aceasta scara respectivă « potrivită », « îndreptată » sau « dreasă ». La unele cimpoaie, deschizături speciale, tăiate pe o latură a carabei sau în pavilion, numite « răsuflătoare » (Oltenia), « straje » (Banat), « ferestre » sau « ghizăi » (regiunea Hunedoara) slujesc la acordare prin folosirea cerei. Potrivirea celor două fluiere ale cimpoiului, caraba și bîzoiul, se mai face — ca la toate instrumentele de suflat de lemn, făcute din mai multe piese — prin înfigerea mai mult ori mai puțin a tuburilor unele în altele.

Cînd se cîntă, burduful cimpoiului, umflat cu aer, este ţinut de obicei sub braţul drept al executantului. Prin apăsare, aerul este comprimat și silit să iasă prin cele două fluiere. Cimpoierul este nevoit să-și umfle burduful cu aer pe măsură ce acesta se împuţinează. Unii cimpoieri obișnuiesc să cînte din gură și să se acompanieze cu instrumentul. Din cînd în cînd, glasul încetează, iar cursul melodiei este continuat de instrument. În timpul acesta, executantul are tot răgazul să-și umfle din nou burduful.
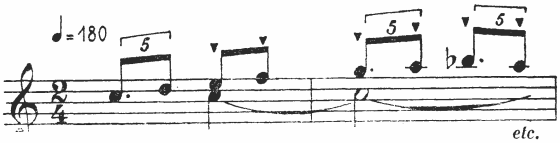
În timp ce bîzoiul dă tot timpul cîntatului un singur sunet grav, în chip de ison, caraba scoate un șir de sunete care îngăduie exe-

[1] Acest tip de cimpoi este de fapt identic cu cele bulgărești descrise de R. D. Kaţarova, *Cimpoaiele unui meșter din Șumen*, extras din *Comunicările Muzeului Popular Etnografic din Sofia*, XII (1936), p. 89—110, cu un rezumat în l. franceză, p. 107—110. A șaptea deschizătură pentru deget, cea mai mică, face legătura cu a opta, sfredelită în partea opusă a tubului, printr-o ţeavă scurtă de pană de gîscă, care se prelungește cam pînă la mijlocul diametrului ţevii.
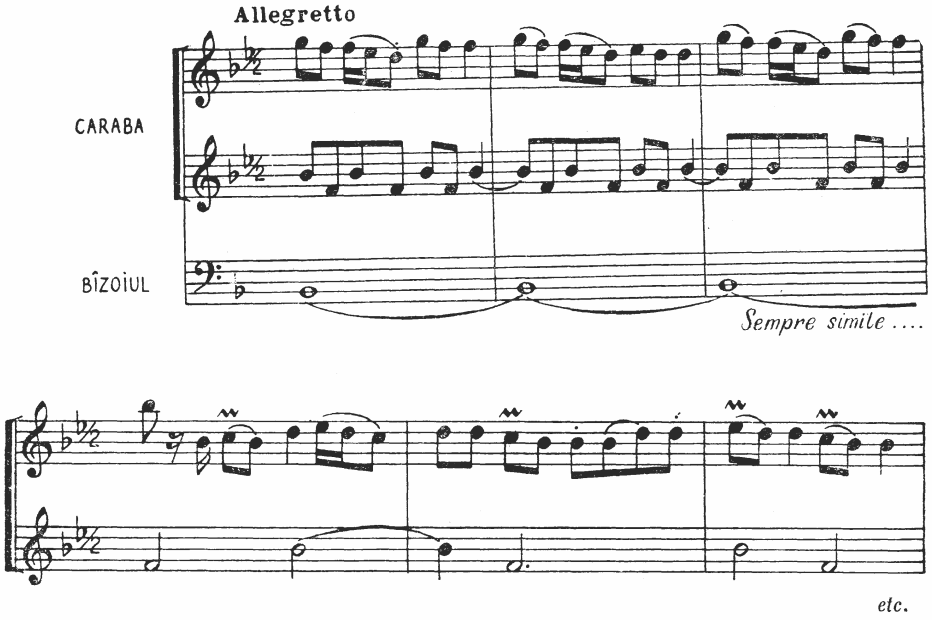


Cimpoi cu caraba dublă

Impresia care rezultă este a unei melodii cîntate puternic staccato pe o pedală:



Această tehnică de execuţie este determinată de nevoia de a întrerupe cîntarea legato, care ar rezulta din emisiunea egală şi permanentă a aerului presat prin comprimarea burdufului. Apogiaturile îngăduie atît repetarea aceluiaşi sunet, cît şi separarea unor sunete diferite. Acelaşi rol îl îndeplinesc şi mordentele sau trilurile, care împreună cu apogiaturile constituie ornamentaţia specifică a melodiilor cimpoiereşti.

Cele două sunete pe care le scoate fluierul de ison al carabei gemănate, după cum deschizătura pentru deget este închisă sau deschisă, însoţesc melodia schimbîndu-se între ele, uneori — ca în jocul bihorean de mai jos — vădind oarecare preocupări armonice:[1]



[1] Béla Bart k, *Cîntece poporale romîneşti din comitatul Bihor (Ungaria)*, Acad. Rom., *Din viaţa poporului romîn*, *Culegere de studii*, XIV, Buc., 1913, p. 333, *Jocul lui Floare Hidi* (mel. nr. 348), fgr. 898 a, înregistrată în comuna Cîmp. Semnul bemol/2 arată intonarea cu un sfert de ton mai jos.

Cîte fete-n sat la noi
Toate-s bune de cimpoi,
Ear fata diacului
De cimpoiul dracului![1]

Dimpotrivă, cimpoiul se bucură de mare preţuire în multe părţi ale Hunedoarei, ca şi în unele sate din Muntenia, de pildă în comuna Bătrîni-Teleajen, sat care numără vreo patruzeci de cimpoieri şi un interesant ansamblu de cimpoaie al căminului cultural.
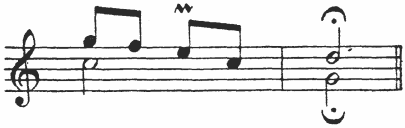
*

Prin însăşi construcţia sa, cimpoiul este un instrument polifonic: melodia se desfăşoară pe isonul bîzoiului, întărit la cimpoaiele cu carabă dublă cînd de cea de a doua cvintă, cînd de a doua octavă superioară a lui.

Intervalul armonic de cvintă perfectă al cimpoiului cu carabă dublă este de altfel cea mai veche armonie a muzicii noastre populare, iar alternarea celor două sunete ale fluierului de ison al carabei, prin pasul de cvartă caracteristic, cea dintîi mişcare basistică.

Înrîurirea muzicii de cimpoi se poate urmări pînă în ziua de azi în dezvoltarea polifoniei populare romîneşti, ale cărei începuturi se bizuie pe principiul unor pedale armonice, înrudite cu hangul cimpoiului. Acompaniamentul ostinato, cu o cvintă goală, al chitariştilor maramureşeni, se pare că îşi are obîrşia în isonul cimpoiului; de asemenea, intervalele armonice de cvartă şi cvintă pe care le întîlnim adesea la lăutarii săteşti, care acompaniază cu vioara. Cimpoiul cu caraba dublă bănuim că a determinat armonizarea « semicadenţelor » cu care se încheie cele mai multe cîntece bănăţene. Într-adevăr, acest fel de melodii se termină pe treapta a doua a scării, după ce s-au desfăşurat într-un mers care cuprinde în el osatura acordului de tonică. Dacă fluierul de ison al carabei ar da octava fundamentalei bîzoiului, cîntecul s-ar termina cu o disonanţă la un interval de secundă, destul de supărătoare:

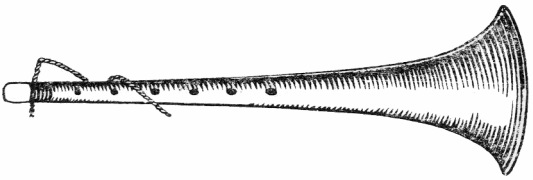


Cimpoierii bănăţeni — ca şi vecinii lor sîrbi, de altfel — caută să evite o astfel de încheiere, acompaniind finala cu cvinta bîzoiului, celălalt sunet pe care fluierul de ison al carabei este în stare să-l dea:



[1] Jarnik-Bîrseanu, lucr. cit., p. 438.

Surla din care cîntau în vremile vechi « surlarii » la curţile domneşti a dispărut de mult. Nu ştim în ce măsură a pătruns şi la sate, după cum nu ştim precis ce fel de instrument a fost. Bănuim însă că era un fluier cu ancie, înrudit cu *zurna* sau *zurla*, din care mai cîntă şi astăzi unii muzicanţi turco-tătari din Dobrogea, însoţindu-i sunetele nazale şi pătrunzătoare cu bătaia unui *daul* [1], sau unui *darabukkî* [2]. Bănuiala noastră este întărită şi de faptul că « surla » întrebuinţată pînă nu de mult de către « Junii braşoveni » este de fapt o zurnà: « Ea e făcută din acioaie şi are forma unei trompete mici cu şase găuri. (Lungimea surlei e de 35 cm, iar diametrul pîlniei de 11,50 cm.) Partea pe unde se suflă e prevăzută cu o aşa-numită « fufază », care este compusă din două lame de piele legate cu aţă. Pe aceasta e aplicată o rotiţă de os care arată pînă unde poate fi introdusă în gură » [3]:



Un instrument din aceeaşi categorie este *puiul de cimpoi* din care a cîntat Grigore Tudose din comuna Leu, raionul Craiova, la festivalul care a încheiat congresul căminelor culturale din Bucureşti, în februarie 1950.

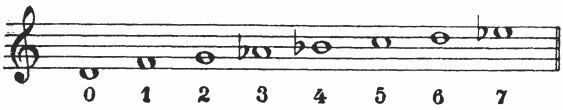
Acest instrument este alcătuit din două ţevi de trestie de mare, legate laolaltă cu o sfoară, pe care executantul o udă înainte de a cînta. Cea mai lungă dintre ţevi (25,2 cm) are şase găuri pentru degete, aproximativ la egală distanţă între ele. Cealaltă (22,6 cm), fără nici o gaură, avea rolul unui fluier de ison. Executantul nu o foloseşte, ci o înfundă cu bumbac, fiindcă suflatul în amîndouă ţevile deodată îi cere un efort prea mare. Ţeava pe care cîntă se termină cu un inel de trestie « mai lărguţ », pe care spune că l-a « inventat » el « ca să dea drumul la sunet, să intoneze mai bine ». Aerul suflat de instrumentist este pus în vibraţie de o ancie de trestie pe care o numeşte « muştuc ». Ca şi cimpoierii — de altfel Grigore Tudose cîntă

[1] Tobă mare cu două membrane, una bătută cu un mai de lemn (*ciocmar*), iar cealaltă cu o nuia (*ciubuc*).

[2] Tobă cu o singură membrană, cu corpul format dintr-un vas de lut ars cu fundul deschis. Executantul o ţine sub braţ (uneori agăţată de gît cu o curea) şi o bate cu mîinile.

[3] Ion Muşlea, *Obiceiul Junilor braşoveni, Studiu de folclor*, din *Lucrările Inst. de Geografie al Univ. din Cluj*, Cluj, 1930, p. 56—58 şi planşa a III-a.

În decursul cîntatului deschizăturile pentru degete trebuiesc bine închise, iar suflul trebuie să fie tare şi uniform, fiindcă « cum slăbeşti, cum schimbă glasul » (scade). Sunetul este la fel cu al carabei de cimpoi. Fluierul dă următoarea scară, pe care digitaţia în furcă o întregeşte cu cîteva sunete intermediare:



Ion Mihăilă cînta din fluierul său « prin casă, aşa ». La stăruinţele directorului şcolii din comună s-a prezentat cu el la concursul căminelor culturale. Succesul pe care l-a dobîndit — între 3 şi 8 septembrie 1951 a participat la concursul pe ţară ţinut în Bucureşti — a stîrnit interesul consătenilor, îndeosebi al celor tineri, care îl cheamă mereu pe la şezători ca să le cînte şi-i cer să le facă instrumente asemănătoare. Văzînd « că-i doare aşa inima să înveţe », Mihăilă a construit din lemn vreo 7 – 8 fluiere cu ancie şi le-a dăruit, fiindcă « băieţii n-avea gologani ». Flăcăii învaţă să cînte şi « le rupe aşa, da, nu poţ să-nţelegi », cu excepţia unuia dintre ei, Mitică a Domnichii, în vîrstă de vreo 17 – 18 ani, care a început să-şi stăpînească binişor instrumentul [1].

Un fluier cu ancie, de dimensiune mai mare, este « tîlvul » lui Vasile Diaconu din Gura Văii, raionul Rîmnicu Vîlcea, pe care şi l-a făcut dintr-o tivgă, « tîlv » cum i se zice în regiune [2]. Instrumentul a fost scos la iveală de acelaşi concurs al căminelor culturale din vara anului 1951. Nu a fost încă studiat.

La concursul pe ţară al soliştilor populari amatori din iulie 1953, au apărut alte două fluiere cu ancie, construite de însişi executanţii: Constantin Bursuc din Negreşti-Bacău, care şi l-a făcut cu vreo trei luni de zile înainte dintr-o ţeavă de trestie, în peretele căreia a tăiat limba anciei şi şase deschizături pentru degete şi Gligoraş Balaur din Furceni-Tecuci, care şi-a construit instrumentul în toamna trecută, încercînd să imite clarinetul. Fluierul cu ancie al acestuia din urmă este făcut din lemn de fag, cu corpul cilindric şi pavilionul conic; are şase găuri pe faţa tubului şi încă una, în spate, desupra celorlalte; ancia (« pana »), făcută din lemn de prun, este ca a clarinetului. Nici aceste instrumente nu au fost încă studiate.

---

[1] Arh. I. F., culeg. T. Alexandru, 30. 4. 1952.

[2] Un fel de dovleac de forma unei carafe, care uscat slujeşte la diverse întrebuinţări, ca scoaterea ţuicii sau vinului din butoi, la păstrarea laptelui, sării etc. *(lagenaria vulgaris)*.

V. INSTRUMENTE CORDOFONE

A. Cu coardele lovite

ŢAMBALUL

Originea acestui instrument cu coarde lovite, avînd numeroase rudenii răspîndite în Asia, Africa și Europa, se pierde în negura timpului. Iconografia europeană îl reprezintă cu începere din secolul al XV-lea, ceea ce nu înseamnă însă că nu era cunoscut dinainte. Această bănuială ne-o întărește faptul că organologii secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, abia dacă îl pomenesc în scrierile lor, socotindu-l tare vechi.

În ţările din apusul Europei, cu rare excepţii (ca de pildă cantonul Appenzell din Elveţia), ţambalul și-a pierdut forma iniţială, prin adoptarea unei claviaturi. Perfecţionat la finele secolului al XVII-lea de Pantaleon Hebenstreit din Mersburg (1690), el a dat, fără îndoială, un puternic imbold construirii pianului[1].

La unguri, unde ţambalul (numit *cimbalom*) ajunge să joace un rol de frunte în orchestrele de lăutari, este pomenit încă din secolul al XVI-lea. El ajunge în scurtă vreme instrumentul favorit al nobilimii. Îl găsim în loc de mare cinste în castele, poeţii îl cîntă, iar pictorii îl zugrăvesc. Începînd din secolul al XVIII-lea ţambalul este nelipsit în orchestrele de lăutari, care fie că îl poartă agăţat cu o curea de gît, fie că îl așază pe vreo masă sau pe vreun butoi, în timp ce cîntă din el, lovindu-i strunele cu două baghete[2]. Ajuns să fie socotit instrument naţional, este perfecţionat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de constructorul de instrumente
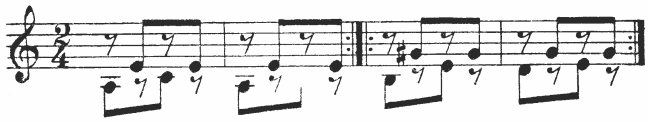
[1] Sachs, *Reallexikon...*, lucr. cit., p. 173.
[2] Haraszti, lucr. cit., p. 67—68.

1 — — — — sol ♯² - la ♭² — — — — — si² — — — — — — — — — — — — mi³ — — — 35
2 — — — — — — — — — — do³ — — — — — — — — — — — — do ♯³ - re ♭³ — — — — — 34
3 — — — — fa ♯² - sol ♭² — — — — — la² — — — — — — — — — do ♯³ - re ♭³ — 33
4 — — — — — — — — la ♯² - si ♭² — — — — — — — — — re ♯² - mi ♭² — — — — — 32
5 — — — — — — — fa² — — — — — — — — sol² — — — — — — — — — — — re³ — — — 31
6 — — — — — — — — — — — — — — — re ♯¹ - mi ♭¹ — — — — — — — — — — — — — 30
7 — — — — — — — — — — — mi² — — — — — — — — — — — — la ♯¹ - si ♭¹ — — — — — 29
8 — — — — — — — — — — — — — — — do ♯¹ - re ♭¹ — — — — — — — — — — — — — 28
9 — — — — — — — — — — re² — — — — — — — — — — — — — sol ♯¹ - la ♭¹ — — — — — 27
10 — 26
11 — — — — — — — — do ♯² - re ♭³ — — — — — — — — — — — — fa ♯¹ - sol ♭¹ — — — — — 25
12 — 24
13 — 23
14 — 22
15 — 21
16 — 20
17 — 19
18 — 18
19 — 17
20 — 16
21 — 15
22 — 14
23 — 13
24 — 12
25 — 11
26 — 10
27 — 9
28 — 8
29 — 7
30 — 6
31 — 5
32 — 4
33 — 3
34 — 2
35 — 1
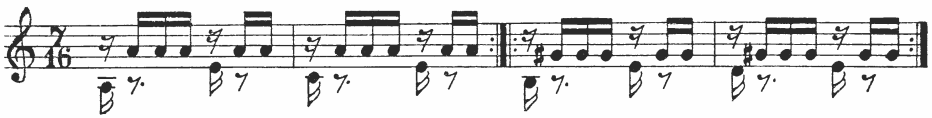
Coardele 1, 3 şi 5 sînt împărţite în trei părţi cu ajutorul a două căluşe şi dau fiecare cîte trei sunete; coardele 2, 4, 7, 9, 11, 13, 15, 17 şi 19 sînt împărţite în două părţi de un căluş şi dau fiecare cîte două sunete; celelalte coarde (6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20-35) vibrează pe toată întinderea lor şi dau fiecare cîte un singur sunet.

Cu toate că deosebirile dintre acordajul « unguresc » şi cel « romînesc » nu sînt esenţiale, rezumîndu-se în fond la orînduiri

Sîrbă nemțască



Dintre jocurile cu unul din timpi alungit, ţiitura de *Geampara* este cea mai des întîlnită:



Ţambalagiii talentaţi îşi îmbogăţesc adesea ţiiturile cu formule ritmice noi, înrudite totuşi cu cele arătate mai sus, împletindu-le uneori cu fragmente variate ale melodiei pe care o acompaniază.

Tehnica ţambalagiilor din Muntenia şi Moldova nu cunoaşte ţiituri deosebite pentru melodiile lente. Din pricina acompaniamentului tocat de sîrbă sau de horă, doinele şi cîntecele executate de lăutari primesc un fals caracter de joc. În schimb, ţimbaliştii din Ardeal şi Banat îşi acompaniază cîntecele cu mişcare domoală cu ţiituri bazate pe arpegii şi sunete ţinute prin tremolo, întocmai ca lăutarii unguri.

Ţambalele mici nu au un dispozitiv de surdină. De aceea sunetele lor se amestecă şi dau acompaniamentului un caracter tulbure. Pentru a preîntîmpina acest neajuns, supărător îndeosebi cînd se cîntă într-o încăpere mică, lăutarii obişnuiesc să pună sub strune o batistă, menită « să astupe » sunetele, scurtîndu-le durata vibraţiilor.

Înălţimea absolută a acordajului la ţambale variază. Ele sînt potrivite după celelalte instrumente din taraf. Cînd formaţia cuprinde instrumente cu sunete fixe, ca acordeonul de pildă, acestea hotărăsc diapazonul.

Cum s-a văzut mai sus, ţambalul este un instrument lăutăresc de acompaniament. Se pot însă întîlni ţambalagii care cîntă — adesea cu multă iscusinţă şi îndemînare — doine, cîntece sau jocuri, acompaniaţi sau nu de alte instrumente.

Ţambalele s-au răspîndit înlăturînd cobzele. La rîndul lor, astăzi, ele sînt înlocuite de acordeoane, care pătrund din ce în ce mai mult în tarafurile noastre de la oraşe şi de la sate.

COBZA

Cu gîtul de fag
Ca să cînți cu drag;
Cuili de abanos
Ca să cînți frumos;
Coardele de sîrmă,
Inima-mi fărîmă...

« Vorbe » auzite « de la bătrîni » de cobzarul Vasile Bursuc, de 57 ani, din Teiș-Tîrgoviște.

După cît se pare cobza este cel mai vechi instrument de acompaniament cunoscut de poporul nostru. Existența ei din cele mai vechi timpuri este dovedită de frescele unor biserici și mănăstiri romînești, unde o vedem pictată, cu deosebire în icoanele ce-l înfățișează pe David cîntînd împăratului Saul, ca în zugrăvelile mănăstirilor Voroneț (cca. 1550), Sucevița (1585), Horezu (1692) ș.a.[1].

Cobza provine din instrumentul arabo-persan *el aud* sau *l'ûd* și poate din instrumentul, de asemenea oriental, *kopuz*. Despre aceasta pomenesc scripturile vechi și poeziile noastre populare, numindu-l *cobuz*, *copus*, *căpuș* sau *căbuz*:

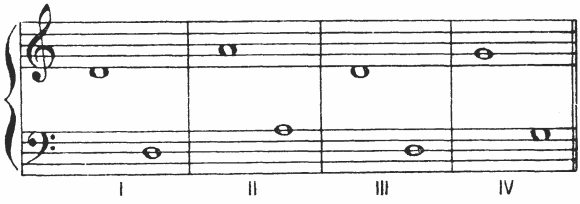
Ăl cobuz de soc,
mult zice cu foc;
ăl cobuz de os,
mult zice duios;
ăl cobuz cu fire,
mult zice subțire[2].

Presupunem că odinioară cobza era numită *cobuz*, *alăută* sau *lăută*, de unde a derivat și denumirea de « lăutar » dată astăzi muzicanților instrumentiști populari profesioniști. Se pare că mai tîrziu, în urma unor influențe ucrainene, instrumentul a primit numele pe care-l are astăzi[3]. Existența a două sau mai multe denumiri — în cazul nostru *cobuz*, *lăută (alăută)* și *cobză* (poate și *ceteră)* — pentru unul și același instrument, precum și unul și același termen numind instrumente diferite, sînt fenomene obișnuite în lumea instrumentelor noastre populare.

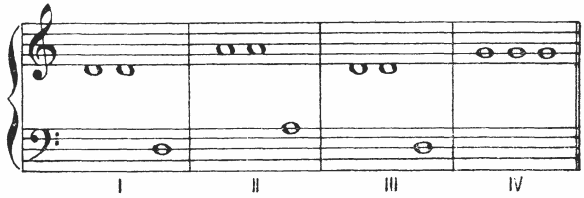
---

[1] Bobulescu, *Lăutari și hori...*, lucr. cit., p. 6, 9 și 28.
[2] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare romîne*, Buc., 1885, p. 492.
[3] Cu tot numele identic, *kobza* sau *bandura* ucraineană este un instrument diferit de cobza noastră.

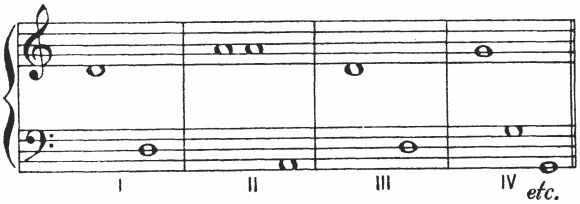
prezintă variante ale unui acord tip: *re — la — re — sol*, socotind cuplurile de coarde din partea de sus a instrumentului:



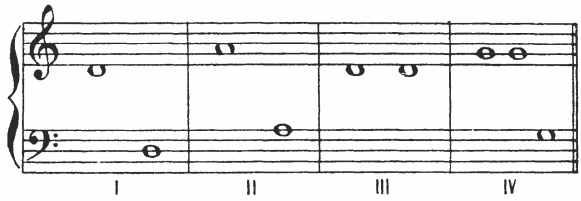
sau



ori



Cobzele construite pentru Orchestra Populară « Barbu Lăutaru » sînt acordate în chipul următor:



În anumite cazuri cobza poate primi scordaturi, adică modificări ale acordului obișnuit. Astfel, pentru unele « ţiituri » în *do* strunele primului cor sînt coborîte cu un ton (de la *re* la *do*), iar pentru altele, urcate cu un ton (de la *re* la *mi*).

care cele mai folosite sînt cea de *horă* și cea de *sîrbă*, fiecare în cîteva variante, după « tonul » în care acompaniază sau după talentul și sensibilitatea instrumentistului.
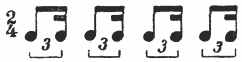
Cobzarul Vasile Bursuc întrebuința în general trei feluri de țiituri de horă: în « tonurile » *Do*, *Re* și *La*:



în *Si bemol*:



în *Sol*:



și două țiituri de sîrbă, pentru « tonurile » *Do*, *Re*, *Sol* și *La*:

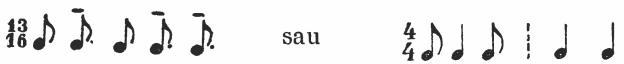


iar pentru *Si bemol*:



Dintr-un repertoriu de 29 jocuri cunoscute de Bursuc, 12 aveau țiituri de horă (*Brîul drept, Călușul, Ciobănașul, Focșeneanca, Jianu, Neagra, Sălcioara, Saveta, Stolniceasca, Șișu, Țiitura, Vlăscencuța*) și 13 de sîrbă (*Alunelul, Ațica, Bezdeadul, Birul greu, Drumul dracului, Floricica, Joiana, Mariția, Mocăncuța, Nuneasca, Perinița, Rața, Sultănica*). Celelalte aveau țiituri speciale:

Ca la Breaza sau *Ungurica* și *Răzvedeanca*

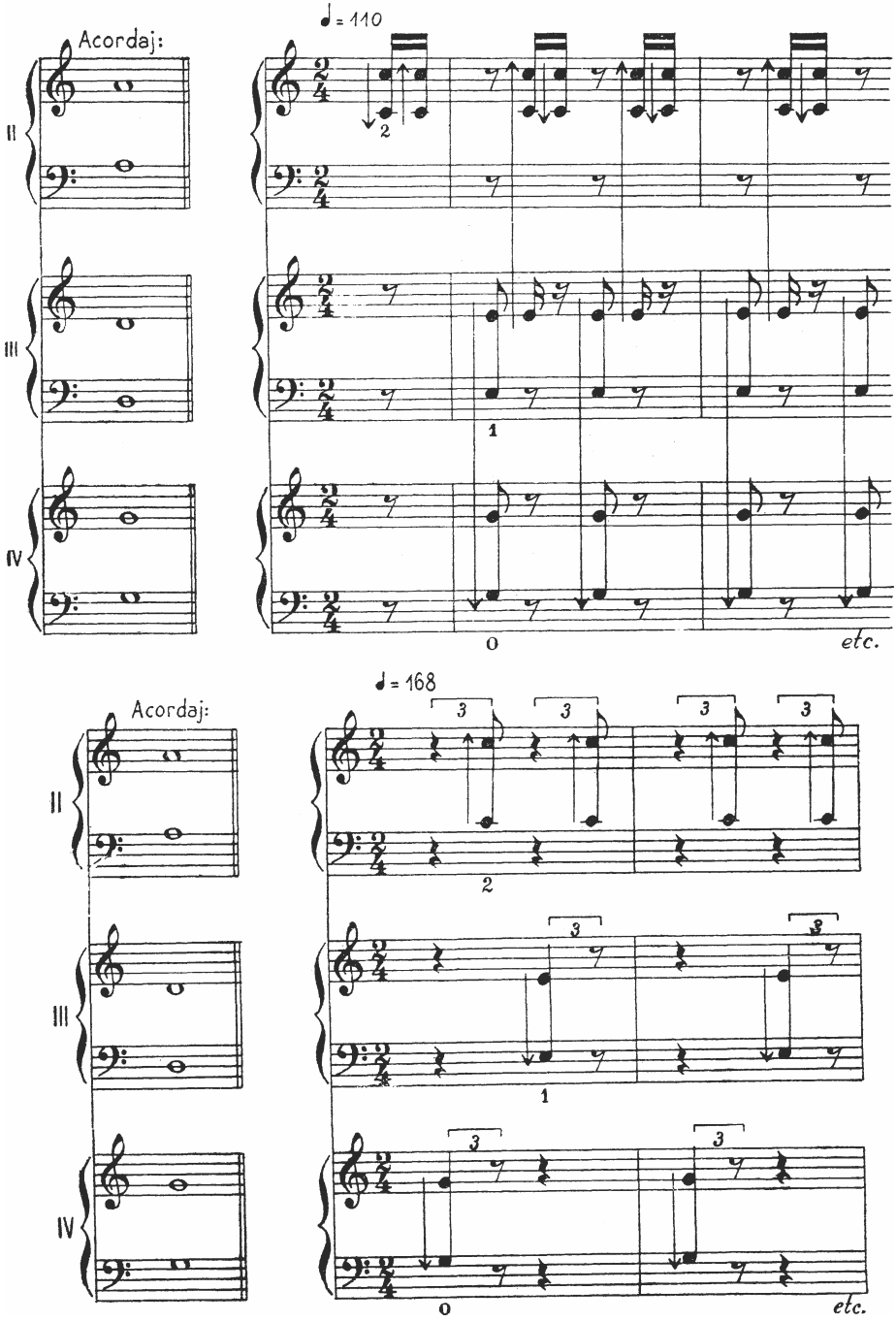


Geamparalele
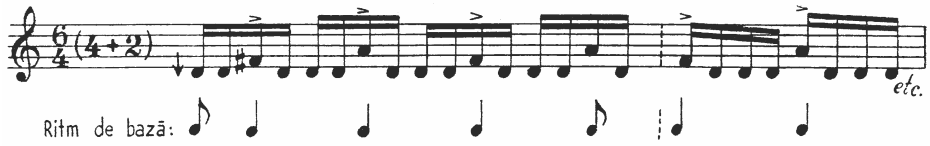


Brîul pe șapte




Acordaj:
♩ = 110
II
III
IV
2
1
0
etc.
Acordaj:
♩ = 168
II
III
IV
3
2
1
0
etc.

Brîul pe șase
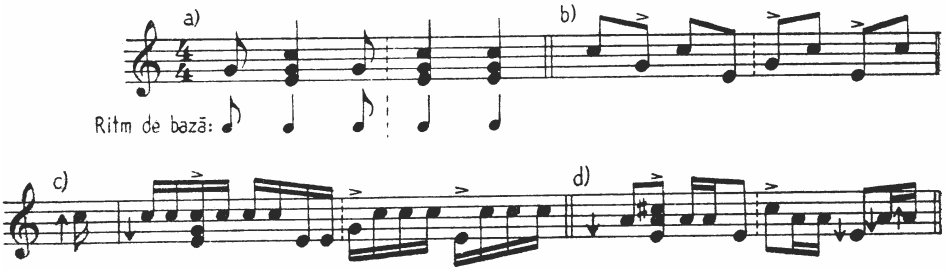


Brîul înfundat («e mîna mai grea, mai forte»)
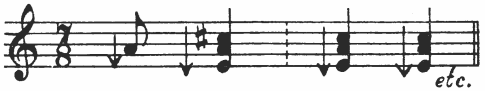


Geamparalele



Ca la Breaza



Invîrtita



Pe lîngă acompaniamentul «romînesc» de horă și de sîrbă, cobzarii, ca și țambalagiii, folosesc cîteodată și acompaniamentul «nemțesc», pe care Zlotea îl explică fiind «în stilu pianului : is-tam, is-tam»:

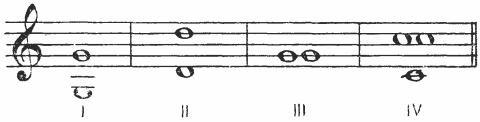
Horă nemțască



Sîrbă nemțască



mai întrebuinţează un căluş de lemn, mobil (botezat impropriu « surdină »), care scurtează cîmpul de vibraţie al coardelor şi urcă acordul instrumentului cu o cvartă, ferind cîntatul de « zdrăngăneală »:
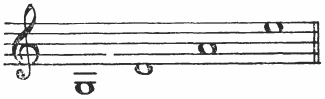


Un talentat constructor de instrumente muzicale, Roman Boiangiuc din Suceava, a făcut şi el o serie de îmbunătăţiri în construcţia cobzei : a înlocuit grinda de sub cordar cu o stinghie de lemn de aceeaşi lungime cu cordarul, montată sub acesta, obţinînd o substanţială sporire a rezonanţei; a lipit pe placa de molift a tablei de armonie, în locul bucăţii de piele, o scîndurică de asemenea de molift, alegînd însă un lemn mai « pietros », deoarece pielea sau alt lemn (paltin, fag, furnir) întunecă sunetul; a renunţat la deschizătura triunghiulară din faţa instrumentului negăsindu-i vreun rost; a montat în cuier un mecanism de mandolină pentru legatul strunelor[1].

La Institutul de Folclor s-a încercat construirea unei cobze cu gîtul mai lung, de mărimea unei mandoline, destinată să fie un instrument melodic. Încercarea nu a fost însă dusă pînă la capăt.

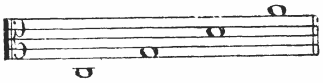
Cele mai însemnate încercări de perfecţionare ale cobzei sînt cele înfăptuite în iarna 1949—1950 la Ansamblul de cîntece şi dansuri al forţelor armate de către meşterul constructor de instrumente muzicale Paraiciuc, după indicaţiile colonelului Stelian Dinu.

Păstrîndu-se forma tradiţională a instrumentului s-a construit, după mai multe încercări, o familie de cobze formată din patru membri :

1) *cobză sopran*, cu opt coarde grupate în patru coruri, acordate ca vioara sau mandolina :



2) *cobză alto*, iniţial cu douăsprezece strune, cîte trei într-un cor, acordate ca şi cobzele obişnuite (*re-la-re-sol*), are în forma actuală patru perechi de coarde, acordate ca viola:



3) *cobză tenor*, cu trei coruri, de cîte două strune, acordate :



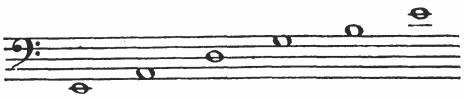
[1] Cobza lui Mihai Lăcătuş din Cîmpulung-Moldovenesc, construită de Roman Boiangiuc; Arh. I. F., culeg. T. Alexandru, 7.4.1950.

CHITARA

După T. T. Burada, chitara ar fi fost introdusă în Principate pe la începutul secolului al XIX-lea, devenind instrumentul preferat al burgheziei. Între cei care cîntau din chitară pe acea vreme « s-au deosebit... Ioan Cartu și Leonard Bancherul », iar sulgerul Teodor Burada dădea lecții de chitară elevelor din « pensionatul său de domnișoare » înființat în 1831, în care scop a întocmit cu trei ani înainte o « gramatică sau shoală pentru ghitară cu pilde de arii, danțuri și cîntece », pe care plănuia s-o publice[1]. Comisul moldovean T. Cerchez scria în « 1841 apri(li) 10 » unei cunoștințe, rugînd-o să-i caute pentru « copili » un « dascal franțuz » sau « mădamă franțușcă », care « să aibă știință și la chitar[ă] », « precum nouă ne trebuiești »[2]. Este posibil însă ca unele varietăți de chitară să fi fost folosite și mai demult[3].

În scurtă vreme, chitara a pătruns în tarafurile lăutărești din orașe și tîrguri, înlocuind cobza cu care se acompaniau cîntăreții, în timp ce din saloanele protipendadei a izgonit-o pianul. Mai tîrziu, ea răzbate și în lumea satelor, unde o găsim pînă în vremea de azi, în mîna cîntăreților din tarafurile oltenești sau însoțind vioara lăutarilor maramureșeni. Aceștia din urmă au botezat-o *cobză* sau *zongoră*.

Chitara pe care o folosesc sporadic lăutarii din orașele Moldovei și Munteniei este cea obișnuită, cu șase coarde, acordate « italienește »:

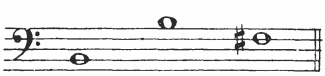
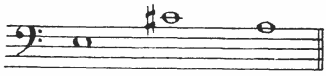


Ea servește aproape exclusiv la acompaniament, îngăduind instrumentistului să execute ușor formule de acompaniament, cuprinzînd atît sunete de bas cît și contratimpi. În același timp chitara are mari posibilități ritmice și armonice, putînd să dea acorduri pe trei, patru, cinci sau chiar pe toate șase coardele. (În partituri este notată cu o octavă mai sus decît înălțimea absolută a sunetelor pe care le produce.)

---

[1] Burada, *Cercetări...*, lucr. cit., p. 87.
[2] Bobulescu, *Lăutarii noștri*, lucr. cit., p. 38.
[3] Idem, p. 33—36.

Pentru melodii deosebite, acordajul este modificat după cum urmează:

 sau 

iar ritmul de acompaniament este uneori:



Coardele sînt ciupite cu un plectru de lemn, fiindcă pana de gîscă «e prea moale», ori în «zongoră... trebuie să dai tare, să sune», cum spunea lăutarul maramureșean Alexandru Draiman din Berbești[1].

[1] Arh. I. F., culeg. T. Alexandru, 31.12.1948.

ŢITERA

În unele locuri din ţară se cîntă din *ţitere* rudimentare, făcute de înşişi executanţii sau de mici meşteşugari sătești. Instrumentul este format dintr-o cutie de rezonanţă de formă dreptunghiulară, făcută din scîndurele de brad, cu fundul închis sau deschis și uneori cu eclisa (laturea) opusă strunelor bombată. Pe tabla de armonie se află un număr de coarde de metal, prinse de una din laturile instrumentului și întinse cu ajutorul unor cuie de metal, înfipte în lemn în partea opusă, strînse cu o cheie sau cu un cleşte. Laturile în care sînt bătute ţintele și înfipte cuiele care întind strunele sînt făcute dintr-un lemn tare. Dedesubtul coardelor, pe toată lungimea lor, este fixată o scînduriţă, o tastă, divizată printr-un număr oarecare de bucăţi de sîrmă bătute în ea. Coardele, de obicei toate de aceeași lungime, sînt împărţite în două grupe: un cor alcătuit din trei sau patru strune acordate la unison, pe care executantul le scurtează cu ajutorul unei bucăţi de lemn, pe care o apasă între diviziunile metalice ale tastei și un grup de două sau trei strune care vibrează pe toată lungimea lor. Cînd se cîntă, instrumentul este așezat pe masă sau pe genunchi, iar coardele sînt ciupite cu o pană de gîscă. Melodia este cîntată pe grupul de coarde întinse deasupra tastei, în timp ce coardele celelalte ţin tot timpul hangul sau sînt din cînd în cînd ciupite. Acordul ţiterelor diferă. Cea a ţăranului mijlocaș Luca Pralea, de 41 ani, din comuna Leșu-Năsăud[1], pe care și-a procurat-o de la un consătean în schimbul unui stup de albine, avea un cor din trei coarde acordate *do*^{2} și două coarde de ison acordate *la bemol*^{1} și *la bemol*.

Instrumentul este numit *ţiteră*, *ţiitorea* sau *ciitură*. Se pare că ţiterele au fost preluate de la minorităţile naţionale conlocuitoare într-un timp nu prea îndepărtat. Concursul căminelor culturale din vara anului 1951 a arătat marea lor răspîndire în unele regiuni din Moldova (Suceava și Bacău) și Muntenia (regiunile Bucureşti și Ploești), scoţînd la iveală instrumentiști talentaţi, ca Maria Crăciun din Conţești-Zimnicea, ba chiar un ansamblu, în Axintele-Lehliu.

*

Cu titlu de curiozitate însemnăm aici încercarea de a construi un instrument de coarde ciupite inedit. Este vorba de « dacofonul » construit prin 1935 de Nicolae Dogaru, în vîrstă de 48 ani, după o fotografie pe care susţine că

[1] Arh. I. F., culeg. I. Cocișiu, 24.9.1935.

C. Cu coardele frecate

LIRA

În stadiul actual al cercetărilor nu cunoaștem cît de răspîndit a fost la noi în trecut acest instrument, cu coardele puse în vibrație prin frecarea lor cu o roată și călcate prin mijlocirea unui mecanism cu claviatură. Știm doar că pe vremuri el a fost întrebuințat în partea de miazănoapte a Moldovei și prin Ardeal de către cerșetori, cari îl numeau *lîră* (de la rusescul «kolesnaia lira»), *lăută* sau *organ*.

Citînd următoarea notă a lui Constantin Stamate, pe marginea poeziei *Imnul lăutei romînești*: «Lăuta (Luth) era un fel de scripcă cu două sau trei coarde, pe care cu mîna dreaptă se învîrtea o roată, ce zbîrnîie pe coarde, iar cu mîna stîngă lăutarul călca cu degetele tonurile cîntecului său, și de aceea din vechi se numea la romîni muzicanții lăutari. Iar mai pe urmă ieșind din modă lăuta, s-a primit în loc scripca sau vioara și s-au numit muzicanții scripcari»[1], T. T. Burada scrie, în studiul său despre instrumentele populare romînești[2], următoarele: «D-l Stamati s-a înșelat în definiția ce a dat lăutei; instrumentul cu roată descris se numește *vielle* și care pînă astăzi se vede în mîna locuitorilor săraci din Transilvania cerînd milă, și pe care ei o numesc din necunoștință *organ* și cîteodată și *lăută*».

Astăzi acest instrument a dispărut cu totul.

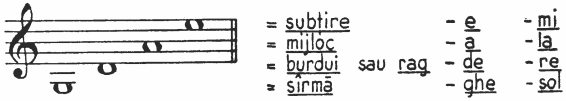
---

[1] *Musa romanească*, Iași, 1868, p. 9.
[2] Lucr. cit., p. 77.
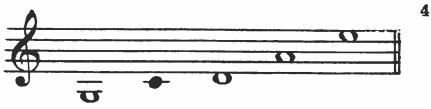
și petreceri, dar și în alte împrejurări speciale, la clacă, colindat și înmormîntare. De obicei, vioara apare în diferite ansambluri instrumentale cîntînd melodia, acompaniată fiind de una sau mai multe viori secunde, de viole, cobză, ţambal, contrabas. În destule cazuri, însă, mai ales în Ardeal, o întîlnim singură.

Lăutarii își cumpără viori aproape întotdeauna de la oraș, din magazinele care desfac instrumente muzicale produse de fabrici, ori de diferiţi luthieri autohtoni[1], dar și direct de la constructori săteni, dintre care unii, ca Sidor Andronicescu din Fundu Moldovei, raionul Cîmpulung, Iacob Corcea din Feleacu, raionul Cluj, ori Aron Albu din Mușca, raionul Cîmpeni[2], izbutesc să facă instrumente destul de bune.

Cele patru « coarde », « corzi », « fire » sau « strune », numite prin Muntenia « bătrînește »: « sîrmă », « burdui » sau « rag », « mijloc » și « subţire », iar « ca toată lumea »: « ghe », « de », « a », « e » sau *sol*, *re*, *la*, *mi*, sînt acordate în obișnuitele cvinte:



Coardele sînt puse în vibraţie prin frecarea lor cu un « arc », « harc » sau « arcuș », al cărui păr (de cal) este « uns » cu « sacîz » (lipit uneori pe partea din dos a gîtului viorii)[3]. Celor patru coarde li se adaugă cîteodată altele. Astfel între coardele *sol* și *re* unii lăutari din părţile Făgărașului și Tîrgoviștei intercalează o coardă subţire de metal (*mi*) acordată *do*, pe care instrumentistul nu o atinge cu arcușul cînd cîntă; ea vibrează prin simpatie, întărind rezonanţa sunetelor înrudite:


[4]
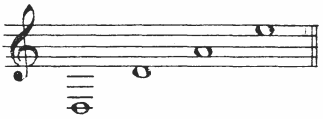
[1] V. articolul *Un Stradivarius romîn* de Maximilian Costin, în rev. *Muzica*, III (1921), nr. 1, p.2-6, în care se vorbește despre constructorul autodidact Dimitrie Ştirbulescu, precum și de un oarecare Macarie din Piteşti, « un distins profesor și constructor de viori ».

[2] V. fig. 52.
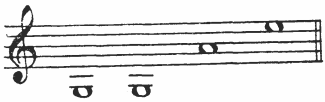
[3] Lăutarii bătrîni din părţile Tîrgoviștei topeau și lipeau sacîzul, numit pe ţigănește « makló », « pă dosu viorii, pă gît », fiindcă « la cîntare, la nunţ nu aveau timp să se scotocească prin buzunare ». Inf. Grigore Dima — Gore Ionescu, 50 ani, din Teiș (Tîrgoviște-Ploești), culeg. T. Alexandru, 31.3.1950.

[4] Vioara lui Ion Dragomir din com. Șinca Veche (Făgăraș), Arh. I. F., culeg. I. Cocișiu, 8.7.1939 și vioara lui Niţă Teușeanu, 56 ani, din Teiș (Tîrgoviște — Ploești), Arh. I. F., 17. 3. 1932.

coarda *sol* coborîtă la *re* lăsată liberă, lăutarii imită isonul grav și bîzîit scos de fluierul mare al cimpoiului:



în acelaşi scop coarda *re* este coborîtă la *sol* :

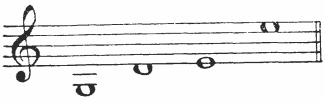


sau coarda *sol* este urcată la *la*, iar coarda *re* este coborîtă la *la* :



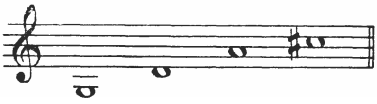
Una din strune sună tot timpul cîntatului, imitînd isonul scos de bîzoiul cimpoiului.

Căutînd efecte sonore orientale, lăutarii coboară coarda *la* la *mi* și cîntă deodată pe amîndouă strunele « încălecate », adică apropiate pe căluș una de alta. Călcînd deodată cele două coarde de grosimi diferite — a doua cu tensiunea mult sub normal — cu arcușul și cu degetele, se obțin melodii în octave, de un efect sonor pitoresc :
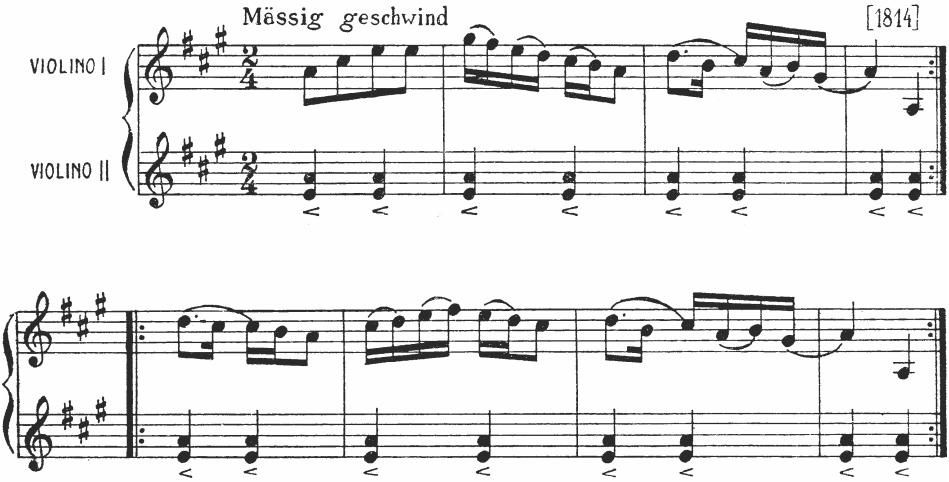


Cu această scordatură cîntă unii lăutari jocurile *Turceasca*, *Bulgărească*, *Sîrba sîrbească* ș.a.

Pentru a cînta *Ceasul* sau *Ceasornicul*, un joc foarte răspîndit, care cuprinde de obicei unele pasaje ce caută să înfățișeze în sunete muzicale, prin ciupirea coardelor (pizzicato), bătaia ceasornicului, coarda *mi* este coborîtă la *do diez* :

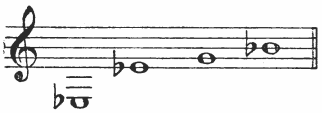


joc ardelenesc, pare să fi fost cîntat cu vioara primă acordată ca mai sus. Nu se arată acordajul viorii secunde, dar s-ar putea bănui că ar fi vorba de o altă scordatură, cvarta mi^1—la^1 fiind cîntată pe coarde libere:



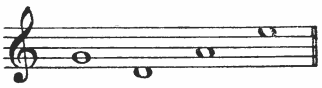
Din această notaţie credem că se vede înrîurirea muzicii de cimpoi asupra concepţiei « armonice » a viorii secunde. Cvarta *mi-la* este identică cu sunetele alternative pe care le-ar scoate fluierul de ison al carabei duble a unui cimpoi în *la*. Exemplul confirmă existenţa încă acum un veac şi jumătate a unor rudimente polifonice în ansamblurile instrumentale lăutăreşti de la noi.

Scordaturile afectează de obicei una sau două coarde, mai rar trei şi foarte rar toate cele patru. Asemenea scordaturi, ca cea de mai jos şi altele asemănătoare, au un caracter vădit personal:



Cu un asemenea acordaj a cîntat lăutarul Iordan Pantea, în vîrstă de 62 ani, din Caravaneţ-Turnu Măgurele, *Hora cu coardele stricate*, despre care spunea că a învăţat-o « dă la un lăutar bătrîn, vestit, Costea din Săcieni » şi că « n-o (mai) cîntă nici un lăutar »[1].

Prin Bihor lăutarii cîntă în mod constant cu vioara acordată în chipul următor (coarda *sol* urcată cu o octavă) :



[1] Arh. I. F., fgr. 8379, culeg. T. Alexandru, 4.4.1940.

sfîrîitul monoton al fusului, lăutarii munteni şi olteni leagă de coarda *re*, în apropierea căluşului, un fir de păr rupt din arcuş. Cu degetele frecate cu sacîz trag uşor firul care pune coarda în vibraţie, iar melodia o obţin în mod obişnuit, călcînd coarda cu degetele mîinii stîngi. Pentru a parodia cîntarea pe nas a popilor sau ţîrcovnicilor, ori spre a imita sunetele altor instrumente, lăutarii obişnuiesc să pună un păhărel pe tabla de armonie, sprijinit de partea de sus a căluşului şi de cordar[1] ş.a.m.d.

Specificul stilului de execuţie lăutăresc cunoaşte unele artificii în general desconsiderate de practica scolastică: triluri pe coardă liberă, alunecări pe coarde printr-o digitaţie proprie, un vibrato particular, poziţia « necorectă » a instrumentului în decursul cîntatului (gîtul sprijinit de încheietura mîinii şi vioara rezemată de piept)[2] ş.a. Studierea procedeelor de execuţie, precum şi a didacticii lăutăreşti, în toate amănuntele ei tehnice, nu s-a făcut încă în mod satisfăcător[3].

Prin unele locuri ale ţării a început să fie folosită « vioara cu goarnă » (vioara « sistem Tiebel — radio »), răspîndită de muzica de jaz, la care cutia de rezonanţă este înlocuită cu o diafragmă, pe care se aşază căluşul, şi de un pavilion de metal (« goarna »).

Însemnăm aici o încercare romînească de a perfecţiona vioara. E vorba de *violina-harpă* sau *violina-chitară* făcută de constructorul Th. Zach din Viena, după îndrumarea prinţului Grigore Sturza - « Beizadea Viţel », caracterizată prin forma nesimetrică a cutiei de rezonanţă.

Vioara a fost expusă la expoziţia universală din Viena din anul 1873, împreună cu o violă şi un violoncel, făcute de asemenea după planurile lui Sturza. Cu ele s-a susţinut un concert de muzică de cameră la Viena şi altul la Iaşi. Deşi s-a lăudat calitatea sunetelor acestor instrumente, construcţia lor nu a fost continuată[4].

Viola, numită *braci*, *braciu*, *brace*, *braici*, *vraci* sau *contralaucă* este folosită exclusiv la acompaniament, cu deosebire în Ardeal.

---

[1] V. Arh. I. F., disc 1679 I (Homocord R.4—11104) cu înregistrarea unei parafraze a vestitului lăutar N. Buică: *Armonica*.

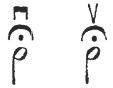
[2] Rareori se pot întîlni şi viorişti care aşază vioara vertical pe genunchi şi cîntă din ea ca din *kemange* sau *gusla* sud-slavă, ori cum se cînta din *gudok*-ul rusesc. Aşa a cîntat, de pildă, lăutarul orb Nicolae Cordoneanu, 26 ani, din com. Pipirig (Tîrgu Neamţ-Bacău), la un concurs al căminelor culturale ţinut la Piatra Neamţ în ziua de 3 iulie 1949. Mai des se întîlnesc « stîngaci », care mînuiesc arcuşul cu stînga şi calcă strunele, orînduite invers, cu mîna dreaptă, fără ca virtuozitatea execuţiei să aibă de suferit.

[3] Vezi Ovidiu Bîrlea, « *Conservatorul* » *de lăutari din Rociu în Dîmbovnicul, O plasă din sudul judeţului Argeş. Cîteva rezultate ale unei cercetări monografice întreprinse în 1939 sub conducerea lui Mihai Pop şi A. Golopentia*, extras din *Sociologie romînească*, IV (1942), nr. 7—12, iulie-decembrie, p. 63—67, un interesant studiu pe marginea problemei didacticii lăutăreşti, din păcate lipsit de amănuntele tehnice muzicale. Unele cercetări în acest domeniu au fost întreprinse de către prof. Iancu Stroescu din Tîrgovişte, un bun cunoscător al muzicii lăutăreşti pentru vioară din Oltenia şi Muntenia, încă nepublicate.

[4] Burada, *Originea violinei...*, lucr. cit., p. 44; Sachs, *Reallexikon.*, lucr. cit., p. 414 şi V. V. Bianu, *Secretul viorii*, Buc., 1938, p. 7 şi 42.

Într-un singur taraf se poate întîmpla ca amîndouă felurile de acompaniament să fie combinate, anume o vioară secundă să « ţină romîneşte » şi alta « nemţeşte ».

În Ardeal şi Banat lăutarii acompaniază « romîneşte », pe duble coarde, « rar » pentru melodiile cu mişcare largă şi « des » pentru cele cu mişcare vie. La acompaniamentul « rar », fiecărui sunet îi corespunde o trăsătură de arcuş:



pe cînd la acompaniamentul « des » se cîntă cîte două valori dintr-o singură trăsătură de arcuş, întreruptă printr-o uşoară mişcare a încheieturii:



În timp ce în Ardeal basul face de obicei o mişcare asemănătoare, în Banat execută o mişcare basistică obişnuită atacînd timpii, sau contrapunctează melodia.

Acompaniamentul îl susţin de obicei « contraşii » (în Ardeal numiţi pe alocurea « contralăi »), fiecare cu cîte o vioară sau unul cu o vioară şi altul cu o violă. Ei caută uneori să se completeze între ei, adică în timp ce unul cîntă fundamentala şi cvinta acordului, celălalt cîntă fundamentala şi terţa, terţa şi cvinta sau terţa şi septima acordului, după cum le cere concepţia armonică. Alteori însă ei acompaniază melodia fără să ţină seama de eventualele nepotriviri dintre ei, izvorîte din interpretări armonice diferite a melodiei pe care o însoţesc.

Din informaţiile culese s-a stabilit că în tarafurile lăutăreşti din unele regiuni, violoncelul este anterior contrabasului.

Contrabasul numit *bas*, *gordună mare*, *broancă* sau *bècheş*, este de multe ori lipsit de una sau două din coardele sale şi anume de cele mai subţiri. În ansamblurile lăutăreşti el susţine fundamentul armonic al acompaniamentului.

★

Cu excepţia eterofoniei, toate rudimentele de polifonie semnalate mai înainte sînt bazate pe principiul de ison, foarte vechi în muzica instrumentală[1]. Chiar cele două sunete de hang scoase alternativ de fluierul de ison al carabei duble a cimpoiului nu sînt în fond decît o întărire a pedalei dată de bîzoi, prin două sunete armonice imediat învecinate (octava şi cvinta), deşi unii cimpoieri — după cum s-a văzut — le alternează după oarecare concepţii armonice.

Armonia lăutărească s-a dezvoltat la noi în bună parte pornind de la acest principiu tradiţional de bordurare. Chitara cu două coarde a lăutarilor maramureşeni, acordată *re — la*, pînă în ziua de azi nu face altceva decît să susţină ritmic, pe această pedală invariabilă, melodia violonistului pe care o însoţeşte; la fel procedează violoncelul cu coardele bătute descris mai înainte. Vioara de acompaniament a început şi ea prin a se conforma aceleiaşi concepţii armonice, după cum s-a văzut de altfel mai înainte (v. exemplul muzical de la p. 131). Într-un stadiu mai înaintat, lăutarii simt nevoia schimbării armoniei. Cînd melodia pe care o armonizează descrie conturul acordului de tonică, ei execută acest acord, iar cînd melodia cere un alt acord, instrumentele de acompaniament se deplasează de pe acordul de tonică, urmărind melodia. Lăutarii continuă însă să gîndească în acorduri de o durată mai mare, în pedale armonice, fără să se sinchisească de unele nepotriviri dintre melodie şi armonia de sprijin. Absenţa sensibilei în melodiile modale ori pentatonice schimbă funcţia dominantei modificîndu-i tendinţa către tonică, iar înlănţuirea acordurilor se face pe baze proprii: nu se cunoaşte interzicerea paralelelor nici rezolvarea septimei în conducerea vocilor, iar disonanţele nu se pregătesc şi se rezolvă într-o manieră specifică, prin reluarea armoniei de tonică, care nu este întotdeauna identică cu finala[2].

Lăutarii de la oraşe, în contact cu muzica cultă, şi-au însuşit un limbaj armonic puternic influenţat de muzica occidentală. Se cunosc mai multe cazuri cînd lăutarii — în deosebire vioriştii « primaşi », şefi de orchestră — nevoiţi să-şi primenească repertoriul muzical pe placul burgheziei citadine, în măsura prefacerii mentalităţii acesteia, au plecat să înveţe peste hotare sau

---

[1] Armonia populară s-a dezvoltat la noi, de altfel, în cea mai mare parte, din posibilităţile tehnice ale instrumentelor de acompaniament, în special ale celor cu coarde. Este fapt stabilit că însăşi muzica polifonică apuseană s-a dezvoltat sub puternicul imbold al muzicii instrumentale. Ne-o dovedeşte între altele şi termenul de « organum » dat uneia din formele primitive de polifonie vocală, termen ce înseamnă totodată instrument.

[2] Vezi György Ligeti, *Armonizarea poporană exemplificată prin muzica lăutarilor din Covăsînţ* (jud. Arad.), comunicare la Institutul de Folclor — Centrul Cluj, 1950 (ms.) V. şi articolul aceluiaşi, intitulat: *Egy Aradmegyei román együttes*, publicat în volumul omagial închinat compozitorului Kodály, cu prilejul împlinirii vîrstei de 70 de ani: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70 születés-napjára*, szerkeztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest, Akademiai Kiadó, 1953, p. 399—404.

DESPRE ANSAMBLURILE POPULARE INSTRUMENTALE DESPRE INSTRUMENTIȘTII POPULARI

Ansamblurile populare instrumentale au luat naștere din necesitatea de a da o amploare mai mare muzicii în anumite momente ale vieții sociale. Dezvoltarea lor este în general legată de ivirea unor muzicanți semiprofesioniști sau profesioniști.

Fazele apariției și dezvoltării profesionismului se pot vedea chiar în zilele noastre. Astfel, se cunosc sate unde în locul unor muzicanți profesioniști, cîntă la joc ori la alte petreceri populare, fără plată, diferiți membri ai colectivității, buni executanți din fluier sau din cimpoi. Chiar în satele în care la horă cîntă muzicanți profesioniști sau semiprofesioniști, sînt diferite împrejurări în viața locuitorilor cînd muzica este susținută de instrumentiști populari fără plată (de pildă la șezători). Repertoriul muzical al acestora se confundă cu al colectivității.

Datorită talentului și specializării, unii instrumentiști amatori sînt preferați altora. Organizatorii unor petreceri, dorind neapărat să le aibă concursul, caută să-i cîștige, făcîndu-le în schimb diverse servicii, ajutîndu-i la munca cîmpului, la adusul lemnelor din pădure etc. Mai mult, muzicanții sînt răsplătiți uneori prin daruri, iar darul în bani duce pe nesimțite spre semiprofesionism.

Semiprofesionismul începe cu instrumentiștii care știu să cînte din instrumente mai anevoie de procurat— cum ar fi de pildă cimpoiul. Pătrunderea între instrumentele muzicale populare a unor instrumente fabricate peste hotare, pe măsura dezvoltării schimbului de mărfuri, întărește poziția muzicanților semiprofesioniști. Se

Barbu se închină pînă la pămînt şi taraful începu a cînta:

Tu îmi ziceai odată, un cîntec lin, melancolic şi cam sălbatic, necontenit în ton minor, şi pe care lăutarii îl cîntau cu un accent particular şi propriu modului lor de executare. Cei doi lăutari însărcinaţi cu acompaniamentul cîntau singuri bătînd coardele cobzelor cu o peniţă, acele dulci cuvinte ale romanţei atît de cunoscute în Romînia, ce începe astfel: « *Tu-mi ziceai odată* »...

Apoi, după cîntec, sub avîntul unui entuziasm cu totul artistic, Barbu se cufundă într-un cîntec ţigănesc, într-adevăr minunat. Liszt asculta şi nu zicea nimic. Sub influenţa acestei scene măreţe ce avea înaintea ochilor săi, el asculta cu sfinţenie pe aceşti artişti ambulanţi, care nici nu ştiu ce este muzica şi care o gîcesc. Este cu neputinţă de a se descrie cu cîtă simţire şi izbucnire trăgeau cu arcuşul; notele ascuţite ale naiului acopereau aria gravă şi cîntecul larg făcînd să reiasă plîngerea sa răguşită şi stridentă.

În muzica aceasta sînt ţipete de mîhnire, izbucniri nebune, melancolice, ale pustietăţilor, cîntecul este susţinut de un acompaniament monoton al cobzei şi înfrumuseţat din timp în timp prin o frază cîntată, o singură frază, care se opreşte deodată şi revine la oarecare interval, spre a arunca în această stranie muzică sălbaticul ei tip.

Liszt asculta mereu, rezemat pe un scaun de stejar, mînca cu ochii pe lăutari, şi uneori nervii lui simţeau zguduituri care se oglindeau pe faţa sa cea iscusită.

Cînd ultimul acord se auzi, el îşi apucă mîinile şi pieptul său apăsat, avu un suspin de uşurare.

— Ah! cît e de frumos! zise el.

Toţi boierii bătură din palme; Liszt luă din buzunarul său un pumn de galbeni şi turnîndu-i în paharul lăutarului zise:

— Să bem amîndoi, lăutarule!

Amîndoi ciocniră paharele. Liszt era atît de impresionat, încît tremura cînd turna pe al său. În fundul sălii, boierii deprinşi cu aceste curioase melodii vorbeau între dînşii, punînd după fiecare bucată cîţiva galbeni în paharul minunatului lăutar.

După cîteva momente, Liszt se sculă şi îndreptîndu-se către lăutar îi zise:

— Barbule, m-ai făcut să cunosc muzica ta; am să te fac să cunoşti pe a mea.

Bătrînul lăutar, drept răspuns, puse mîinile la piept şi se închină pînă la pămînt. Liszt se puse la clavir, în mijlocul unei tăceri ce se tăcu deodată. Lăutarul cu scripca în mînă asculta cu luare-aminte, fără a pierde din vedere pe tainicul muzicant. Liszt începu cu un preludiu, apoi, sub îmboldirea inspiraţiei lui extraordinare, şi a încordării nervilor săi, improviză un marş unguresc, al cărui cîntec lung şi melodios domina mereu în mijlocul arpegiilor, trilurilor şi greutăţilor înspăimîntătoare cu care împodobea cîntecul său. Apoi, însufleţindu-se, îmbătat de melodie, cu faţa sa galbenă şi caracteristică şi cu capul dat înapoi, cu ochii pe jumătate închişi, mergea de la un capăt al clavirului la celălalt, făcea să curgă din degetele sale o ploaie de mărgăritare, care veneau cu încetul să se contopească în întîiul motiv; degetele sale cu o repeziciune de necrezut alergau pe clavir, făcînd să se audă notele metalice, spre a reveni mereu la acel cîntec de la început, mare, magistral şi trist, ca un cîntec de organ. Era în adevăr prea frumos. Niciodată Liszt nu se urcase la o aşa înălţime; boierii ascultau fără a pricepe ceva, lăutarul însă pricepea; mînca cu ochii pe cel ce cînta, nu pierdea nici o notă, şi fizionomia sa era straniu mişcată în tot timpul acestei strălucite improvizări.

« îmbrăcaţi de asemenea bine, întocmai ca burghezii, care cîntau din tot felul de instrumente »[1].

Burghezia din Principate cunoaşte în această epocă o dezvoltare uluitoare. Moldova, prin contactul cu Rusia, este în frunte. În timp ce în Muntenia erai nevoit de la începutul veacului să treci munţii dacă voiai să deprinzi meşteşugul cîntatului la pian — boierii şi marii negustori îşi trimiteau odraslele să înveţe « clavirul » la vreun « cloaşter » din Sibiu ori din Viena — , în Moldova, pe la 1812, se pomeneşte numele pianistelor Smaranda Şepte Sate şi Eufrosina Lăţescu, iar în 1813 germanul Karl Haase îşi deschide pe uliţa mare a Iaşului fabrica sa de piane. Tot pe atunci vine în capitala Moldovei pianista vieneză Elena Tayber, pedagogă a fetelor lui Sturza-Vodă. Mai tîrziu (1817), ea se căsătoreşte cu Gh. Asachi, iar fiica ei, Ermiona, muzicantă şi ea, cu Edgar Quinet. Principatele sînt vizitate de numeroase trupe străine de operă şi operetă şi mulţi muzicanţi de peste hotare se statornicesc aici. Wachman, Caudella, Wiest, Flechtenmacher ş.a. joacă, după cum se ştie, un rol însemnat în istoria muzicii romîneşti.

În 1844 Clara Schumann, însoţindu-şi soţul la întoarcerea lor din Rusia, concertează la Iaşi[2], iar peste doi ani Liszt este aplaudat în Bucureşti şi în ianuarie 1847 la Iaşi. Progresul este aşa de mare, încît o scrisoare a lui Tolstoi — pe atunci ofiţer în armata rusească — zugrăveşte Bucureştiul ca centrul unei vieţi muzicale deosebit de bogate[3].

În ritm cu prefacerile sociale, taraful orăşenesc se îmbogăţeşte cu un violoncel ori cu un contrabas, ţambalul pătrunde din ce în ce mai mult în ansambluri, iar chitara începe să înlăture cobza. Lăutarii ţigani, care « cîntau de obicei din gură însoţindu-se cu chitare, cobze, viori, naiuri » încep să cînte « cu flaute, viole, contrabasuri, cimbale, formînd o adevărată orchestră »[4]. Lăutarii moldoveni părăsesc cei dintîi naiul, iar cei din Muntenia le urmează pilda nu peste multă vreme, aşa încît instrumentul ajunge din ce în ce mai rar, pe măsură ce ne apropiem de zilele

---

[1] Dintr-o scrisoare a consulului prusac din Iaşi şi Bucureşti Kreuchely-Schwertberg către Militz, ambasadorul Prusiei la Constantinopol, publ. în Hurmuzaki, X. Buc., 1897, p. 183; cit. după Potra, lucr. cit. p. 131.

[2] Într-o însemnare din *Albina romînească* din 4 ianuarie 1844 se spune că a concertat « Schumann, pianist a curţii de Dresda ». După cum relatează muzicologul Octavian Beu, Robert Schumann nu putea să cînte pe atunci din cauza unei infirmităţi la mînă. De altfel, din aceeaşi cauză, la concertele date în Rusia, compoziţiile sale au fost interpretate de soţia sa Clara, o excepţională pianistă a vremii. V. Octavian Beu, lucr. cit., p. 53.

[3] *Muzica romînească* (După *Zenei Lexicon*, C. Brăiloiu), în *Societatea Compozitorilor Romîni 1920—1930*, Bucureşti, 1930, p. 84.

[4] D. C. Ollănescu, *Raport general asupra expoziţiei din Paris*, Buc., 1901, p. 180, cit. după Potra, lucr. cit., p. 131.

o violă, un ţambal mare şi un contrabas[1]. În acelaşi timp, la sate, cerinţele muzicale ale colectivităţii au dus cu încetul în Ardeal la formarea unor lăutari semiprofesionişti, adesea romîni. (Doar puţini lăutari profesionişti s-au statornicit la sate ; cei mai mulţi au rămas în mahalalele oraşelor.) Cazurile cînd între săteni şi lăutarii semiprofesionişti ori profesionişti intervin înţelegeri contractuale, cu plata în natură, sînt mai dese aici decît în Muntenia şi Moldova.

În perioada dintre ultimele războaie folcloriştii au constatat în dezvoltarea ansamblurilor lăutăreşti unele alcătuiri caracteristice pentru diferite regiuni ale ţării. Astfel, în Muntenia, ansamblul format din vioară şi ţambal este mai des întîlnit decît cel format din vioară şi cobză ; taraful gorjenesc din viori, chitară (ori chitare) şi contrabas s-a impus într-o mare parte a Olteniei; în satele bogate din Muntenia taraful este format din viori, cobze, ţambal şi contrabas sau viori, ţambal şi contrabas ; o mare parte din Moldova cunoaşte formaţia vioară-cobză, căreia i se adaugă uneori un fluieraş (în partea de munte a regiunii Suceava); în Bihor, Ţara Oaşului, ca şi în alte ţinuturi ardeleneşti, cîntă un singur viorist; în Maramureş vioara este însoţită de obicei de o chitară, uneori şi de o tobă; în sudul Ardealului cîntă adesea un singur clarinetist, iar în « Cîmpie » se întîlnesc adesea ansambluri de doi vioriști, cărora li se alătură cîteodată o « gordună », un violoncel ori un contrabas; în apusul Ardealului, pe valea Mureşului, viorilor li se adaugă o « broancă », adică un violoncel cu strunele bătute şi cîteodată un clarinet; în Banat, pe valea Almăjului, se întîlnesc formaţii de coarde : vioară primă, vioară secundă, violă şi contrabas, sau viori şi contrabas, în timp ce în raionul Caransebeş coardele deţin doar funcţia de acompaniament, melodia fiind cîntată de trompete, torogoate şi saxofoane, iar partea de bas de tube şi helicoane ; fanfara lăutărească, «banda » sau « mozîca », este caracteristică pentru o însemnată parte din Moldova ca şi pentru vestul Olteniei, în vreme ce în Banat, în părţile Oraviţei, cîntă fanfara sătească decăzută de la rostul pentru care a fost întemeiată[2]. Modul împerecherii instrumentelor într-un ansamblu este extrem de variat

---

[1] Tiberiu Alexandru, lucr. cit., p. 33.

[2] Fanfarele ţărăneşti au luat fiinţă în provinciile romîneşti din fosta împărăţie Austro Ungară, îndeosebi în Banat, încă din a doua jumătate a veacului trecut. Ca şi corurile, ele au constituit o armă a poporului romîn din Ardeal şi Banat în lupta sa pentru eliberarea naţională. După unire, fanfarelor li s-a imprimat un caracter diversionist, naţionalist-şovin de cele mai multe ori; alteori au fost prefăcute în mijloace propagandistice de către clerul ortodox, unit sau baptist. În sfîrşit, unele din ele — ca cele pomenite mai sus — s-au substituit lăutarilor. Acestea din urmă, îndeosebi, cu instrumentişti de cele

Relatările lui Franz Liszt despre lăutarii romîni pe care i-a ascultat în iarna 1846—1847 oglindesc neîndoios caracterul intonației repertoriului muzical al epocii, alcătuit, pe lîngă melodii propriu-zis populare, din romanțe ca cele pomenite mai sus:

« Aproape toate ariile lor, afară de cîteva cîntece, sînt destinate dansului, fără ca sub arcușul virtuosului să depășească ca la noi destinația lor primitivă, pentru a se preta capriciilor fanteziei și salturilor amețitoare împletite de imaginația violonistului, care se distrează reproducîndu-le pe instrumentul său. Alura este mult mai puțin dezvoltată, mai puțin vehementă și zgomotoasă și mai puțin înflorită. Se observă în general o sensibilă influiență a moravurilor molatice asupra acestor oaspeți ai provinciilor danubiene. Mai înceți în mersul și elocința lor, mai calmi în ținută, cu mai puține gesturi, mai puțin mîndri, fini și pătrunzători în privirea lor, mai puțin stranii în surîsul lor, mai puțin bruști în mișcări, au adoptat o parte din costumul național și poartă cu o gravitate musulmană haina beilor. Furia avîntului, mimica unei veselii nervoase ocazionate la alți confrați ai lor de serbări și de petreceri, le sînt mai puțin obișnuite, sau poate le ascund mai ușor. Se pot regăsi mai curînd în cochetăria lor artistică ondulațiunile încete și tresăririle ușoare, care caracterizează dansul femeilor din harem. Pentru a arăta cît e de moleșită și fadă arta lor, e suficient să spunem că fluierul joacă un rol principal, întrebuințînd adesea un instrument cu numeroase tuburi suprapuse, asemănător celui din antichitate, atribuit invențiunii zeului Pan. Sunetele dulci ale acestui instrument transmit orchestrei o adevărată nervozitate. Un fel de mandolină face la fel parte integrantă din orchestră, înlocuind țimbalul într-un chip ascuțit, care contribuie la moleșirea armoniei. »[1]

Cîntecele vechi se demodează și pier. Le iau însă locul altele, create pe gustul burgheziei în plină dezvoltare, uneori de însăși reprezentanții ei. Dintr-o scrisoare a lui Ghica către Alecsandri aflăm că Nănescu, crescut de Ghiculești, fost vătaf de curte, vătaf de spătărie și judecător de tribunal, bun cîntăreț din vioară, este autorul multor cîntece din repertoriul lăutarilor din cartierul bucureștean « Scaune » ca: *Ah, iubito, cale bună, dar te rog nu mă uita, Ardă-ți rochița pe tine, cum arde inima-n mine, Ah, amor, amoraș, vedea-te-aș călugăraș, Fă-te om de viață nouă să furi cloșca de pe ouă, Frunză verde ș-o lalea, n-am cuțit că m-aș junghia* ș.a.[2]. Se înfiripă un repertoriu cult de stil popular al clasei dominante, pe care lăutarii de la orașe și-l însușesc și-l îmbogățesc cu creații proprii, hore și sîrbe « de concert », prilej să arate cît sînt de « ageri la degete și sprinteni la arcuș ». Mai tîrziu, pe măsura creșterii influențelor cosmopolite, lăutarii cîntă succesele teatrelor de revistă, dansurile moderne, « cîntece romînești » ca: *Roata morii se-vîrtește* sau *Cu lăutarii după mine* și « șlagăre » ca *Iubirea e o bombă, Pantoful tău e o chitară*, ori *Aș vrea să fiu cățelușul dumitale*. Pianul, acordeonul, saxofonul, toba de jaz cu accesorile ei, potrivite intonației noului repertoriu, se impun, în timp ce naiul și cobza nu-și mai găsesc întrebuințare. Lăutarii — îndeosebi cei din mahalale — continuă însă să cînte, cînd li se cere, melodii populare ori creații proprii în spirit popular.

Îngrijorîndu-se de « puritatea » folclorului nostru, multe glasuri s-au ridicat împotriva lăutarilor — îndeosebi împotriva lăutarilor țigani — socotind că aceștia nu sînt în stare să interpreteze cîntecele noastre populare fără

[1] Liszt, lucr. cit., p. 227, cit. după Beu, lucr. cit., p. 36—37.
[2] Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, Buc., 1905, p. 78—79.

ieşte cum se cuvine. La rîndul lor, orchestele populare cîntă cu mult elan şi cu o măiestrie care încîntă şi însufleţeşte, căutînd mereu să-şi îmbogăţească repertoriul şi mijloacele de expresie artistică.

În aprilie 1949, o dată cu Institutul de Folclor, ia fiinţă orchestra sa populară, prin selecţionarea celor mai buni lăutari din cei vreo patru sute ai ansamblurilor existente în acel moment. În scurtă vreme orchestra, numărînd aproape optzeci de membri, a depăşit stadiul iniţial de taraf mare, devenind o adevărată orchestră populară, cu un just echilibru sonor între instrumentele care o compun, cu un repertoriu substanţial îmbogăţit şi cu o intonaţie specifică prin întrebuinţarea într-o măsură mai mare a instrumentelor populare lăutăreşti. Se încearcă să se introducă în ansamblu şi alte instrumente populare, făcîndu-se începutul cu fluierul; se fac încercări de perfecţionare a instrumentelor populare vechi, iar în repertoriu încep să se introducă aranjamente sau compoziţii scrise anume pentru ansamblu.

În 1950 Orchestra Populară a Institutului de Folclor a întreprins un reuşit turneu în Cehoslovacia, Polonia, Ungaria şi Bulgaria, iar în iarna 1951 - 1952 — purtînd de astă dată numele faimosului lăutar « Barbu Lăutaru » — în U.R.S.S. Cronicile muzicale scrise cu acest prilej [1] au subliniat realizările artistice remarcabile ale orchestrei, cît şi unele lipsuri, între care cea mai importantă este insuficienta folosire în ansamblu a instrumentelor muzicale populare. Colectivul de conducere al orchestrei se străduieşte să îmbunătăţească munca artistică a orchestrei în lumina experienţelor dobîndite în cei şapte ani de activitate neîntreruptă. Începînd din toamna anului 1953, Orchestra Populară « Barbu Lăutaru » a trecut în cadrul Filarmonicii de Stat « George Enescu » din Bucureşti.

Concomitent au luat fiinţă orchestre populare pe lîngă marile ansambluri de cîntece şi jocuri, între care cea a ansamblului Ministerului Afacerilor Interne este cea mai bine închegată. În acelaşi timp, unele din cele vreo treizeci de orchestre populare din provincie, se dezvoltă printr-o rodnică activitate artistică, valorificînd specificul muzical regional, atît cel romînesc, cît şi cel al minorităţilor naţionale. Unele, ca « Taraful Gorjului» din Tîrgu Jiu sau Orchestra Populară « Lazăr Cernescu » din Caransebeş, au întreprins turnee în mai multe regiuni ale ţării, propagînd cu real succes muzica populară a regiunii de baştină.

---

[1] Dintre acestea citäm *Concertele artiştilor romîni la Moscova* de A. Anisimov, Maestru emerit al artelor din R.S.F.S.R., publ. în *Pravda* din 8 ianuarie 1952; *O artă originală şi plină de bucurie* de I. Martînov, publ. în *Iskusstvo* din 16 ianuarie 1952 şi *Concertele orchestrei romîneşti* de I. Martînov, publ. în *Muzica sovietică*, nr. 3 (1952), p. 87—88.

concursul pe ţară al soliştilor populari amatori ţinut în vara aceluiaşi an, au evidenţiat alţi minunaţi instrumentişti populari, ca Tache Grigore, muncitor la CFR — Ploeşti (frunză şi ţiteră)[1], Ana Iordache, activistă a unui cămin cultural din Bucureşti (frunză), Mihai Lăcătuş, ţăran muncitor din Cîmpulung — Suceava (tilincă), Florea Netcu, vînzător la cooperativa «Muncitorul» din Turnu Măgurele (fluier), Tudor Trăistaru de la Sfatul Popular Turnu Măgurele (fluier şi ocarină), Nicolae Parpală, ţăran muncitor din Vîrtoapele-Bucureşti (fluier, caval şi ocarină), Maxim Frunză de la Direcţia Regională CFR — Timişoara (clarinet), Petru Tarţa, ţăran muncitor din Buruene — Hunedoara (clarinet), Petre Olărescu de la «Industria Lînei» din Timişoara (torogoată), studenţii Nicu Dumitrescu şi Emil Ţaţără de la Institutul de Agronomie din Bucureşti (acordeon) şi mulţi alţii.

Dar concursurile soliştilor populari şi formaţiilor artistice de amatori din ultimii ani au mai scos la lumină şi altceva. Mai întîi, năzuinţa perfecţionării instrumentelor populare vechi: bănăţeanul Iustin Sora din Ticvaniul Mic-Oraviţa a adăugat fluierelor sale încă o deschizătură pentru deget, mărindu-le scara muzicală, iar bucovineanul Mihai Lăcătuş din Cîmpulung — Suceava a întocmit o familie de fluiere, compusă din trei memebri, meniţi să cînte laolaltă.

Apoi, preocuparea scoaterii la lumină a unor instrumente muzicale părăsite ori făurirea unor instrumente muzicale noi. Astfel, ţăranul sărac Ion Mihăilă din Palanca-Bacău a reconstituit un străvechi fuier cu ancie[2], iar ţăranul muncitor Vasile Diaconu din Gura Văii-Vîlcea a făcut dintr-un «tîlv» (tivgă) un instrument cu ancie, cu sunet cam ca al saxofonului. Fluiere cu ancie şi-au făurit şi ţăranii muncitori Constantin Bursuc din Negreşti-Bacău şi Gligoraş Balaur din Furceni-Tecuci.

În fine, concursurile au scos la iveală mai multe ansambluri de instrumente muzicale specifice, ca minunatul grup de fluieraşi din Jina-Sebeş, ansamblul de fluiere moldoveneşti din Cîmpulung-Suceava al lui Mihai Lăcătuş, un interesant grup de trei fluiere al lui Iustin Sora din Ticvaniul Mic-Oraviţa, ansamblul de fluieraşi ai Depoului CFR-Piteşti, ansamblul de fluiere a uzinelor «Independenţa» din Sibiu, ansamblurile de fluiere ale căminelor culturale din Cătina-Ploeşti, Novaci-Craiova, Orăştioara-Hunedoara, grupul de fuiere şi flaute populare din Roşiile-Craiova, un interesant ansamblu de cimpoaie din Bătrîni-Teleajen şi altul din Vadu Oii-

[1] V. fig. 51.
[2] V. fig. 37.

EXEMPLE MUZICALE

Cele optzeci de exemple muzicale care urmează: jocuri, doine, cîntece, melodii păstorești și altele, culese din aproape toate regiunile țării, sînt transcrieri sau notații ale celor mai de seamă instrumente muzicale folosite de poporul nostru, precum și ale cîtorva ansambluri instrumentale populare. Ele caută să întregească descrierea instrumentelor noastre muzicale și să ajute la o mai cuprinzătoare înțelegere a lor.

Așa cum s-a mai arătat, cele mai multe sînt inedite. Doar opt au mai văzut lumina tiparului. În cea mai mare parte ele sînt transcrieri după înregistrări sonore pe cilindri de fonograf, discuri de gramofon și benzi de magnetofon din arhiva Institutului de Folclor. Cîteva au fost notate direct de la executanți, fie că cei care le-au culeș nu au avut la îndemînă aparatajul adecvat unor imprimări sonore, fie din dorința de a însemna pe viu tehnica de execuție a instrumentiștilor cu care s-a lucrat. În cazul acesta, melodiile notate au fost uneori și înregistrate. (Am întrebuințat termenul « transcriere » cu înțelesul de punere pe note a unei melodii după o înregistrare sonoră, iar termenul « notare » pentru punerea pe note a unei melodii direct după dictarea informatorului. Credem că nu mai este nevoie să arătăm că în primul caz valoarea științifică a documentului este mult mai mare, chiar dacă am lua în considerare numai faptul că există posibilitatea de a confrunta oricînd transcrierea cu înregistrarea respectivă.)

Melodiile au fost în general scrise la înălțimea reală la care au cîntat instrumentele, pentru a se vedea cît mai deplin posibilitățile lor sonore. Instrumentele naturale de suflat au fost notate în *do*, ca să se poată urmări cu ușurință șirul de armonice folosite de fiecare în parte în construirea melodiilor, iar instrumentele să poată fi ușor comparate între ele. Instrumentele lăutărești de coarde, deși acordate uneori mai jos ori mai sus față de diapazonul normal (la^1 = 880 vibrațiuni), au fost transcrise la înălțimea acordajului obișnuit, deoarece altfel s-ar fi îngreunat înțelegerea tehnicii de execuție. Unele melodii vocale, neacompaniate sau acompaniate de instrumente fără înălțime fixă, au fost notate în

melodie a suferit variaţiuni ritmice, melodice sau armonice în număr mare, a fost transcrisă în întregime, cu toate repetările.

Fiecare melodie pusă pe note poartă în stînga ei numărul fonogramei (*Fgr.*), discului (*Disc*) sau benzii de magnetofon (*Mg.*), pe care a fost înregistrată. Dacă documentul sonor respectiv nu se află la Institutul de Folclor, se menţionează locul unde se găseşte. (În această situaţie sînt unele transcrieri ale lui B. Bartók, după cilindrii de fonograf păstraţi la Budapesta.) Tot în partea stîngă se află trecut numele transcriitorului (sau transcriitorilor), ori, după caz, numele celui care a notat melodia direct de la informator. În dreapta se află originea: *Satul* (*Raionul — Regiunea*), numele informatorului cu etatea lui, numele culegătorului (sau culegătorilor) şi data culegerii. Cînd o melodie a fost culeasă de la acelaşi informator de două ori, s-au trecut amîndoi culegătorii, bineînţeles afară de cazul cînd în amîndouă rîndurile a cules acelaşi. (În această situaţie se găsesc cele mai multe din înregistrările pe disc, făcute în Bucureşti, după o prealabilă culegere la faţa locului. Unii dintre cei mai talentaţi informatori, întîlniţi de cercetători de-a lungul şi de-a latul ţării, au putut să fie aduşi în Capitală pentru a fi înregistraţi în condiţii tehnice optime.) Cînd sînt doi ori mai mulţi cercetători care au colaborat, fie la culegere, fie la transcriere, numele lor au fost scrise în ordine alfabetică.

Dorind să dăm o imagine cît mai completă a realităţii, am întovărăşit exemplele muzicale cu date biografice ale instrumentiştilor populari care le-au dat viaţă, cu informaţii despre instrumentele lor, tehnica lor, precum şi în legătură cu melodiile pe care le-au cîntat (unde, cînd şi de la cine le-au învăţat). Informaţiile pe care ei le-au dat, ca şi textele poetice ale melodiilor vocale, au fost notate fonetic de către culegători. Aici, ca şi în prima parte a lucrării, am socotit nimerit să le dăm în ortografia curentă, căutînd totuşi să păstrăm, pe cît s-a putut, limbajul informatorilor. Aceste însemnări se află la finele celor optzeci de exemple muzicale: numerele de ordine pe care le poartă melodiile fac trimitere la lămuririle ce le revin. Consultarea lor este îndeosebi necesară în unele cazuri, ca de pildă la melodie 71, care altminteri s-ar putea citi greşit.

Nu întotdeauna am avut însă la îndemînă datele necesare, uneori nici chiar pe cele de strictă trebuinţă.

Exemplele care urmează vor ajuta desigur la o mai bună cunoaştere a instrumentelor muzicale folosite de poporul nostru. Din nefericire, oricît de amănunţit am descrie instrumentele şi cu oricît de mare migală le-am pune pe note glasul, o deplină înţelegere a lor nu este cu putinţă decît auzindu-le. Se ştie, bunăoară, că timbrul — unul dintre principalele însuşiri ale sunetului, esenţial în cazul nostru — nu poate fi scris pe hîrtie. Socotim deci că ar fi de folos ca această lucrare să fie întregită, în viitor, cu un album de discuri de gramofon, cuprinzînd cele mai caracteristice înregistrări în domeniul muzicii instrumentale a poporului nostru.
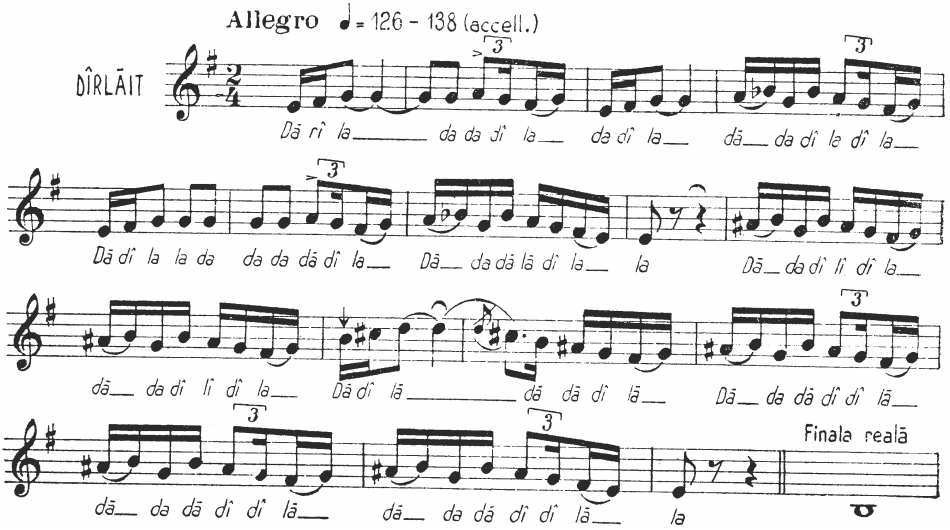
1. ARDELEANĂ
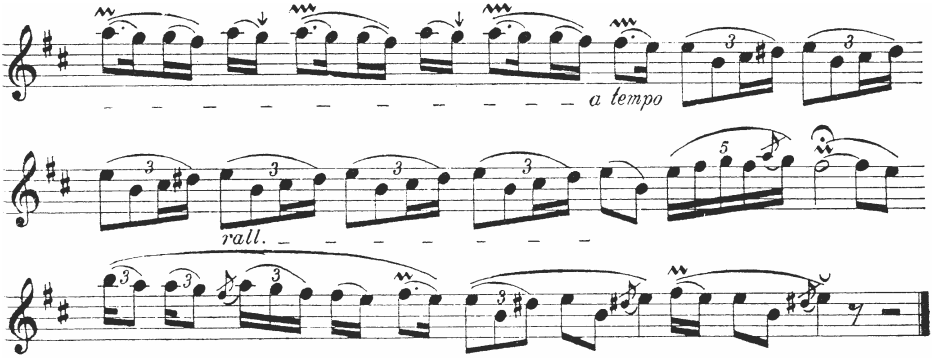
«Cîntec din cimpoi»

Joc

Fgr. 1046 a
Transcr.: *P. Carp*

Drăguş (Făgăraş-Stalin)
Inf.: *Ana Luţian*, 14 ani
Culeg: *C. Brăiloiu*, 1.8.1929
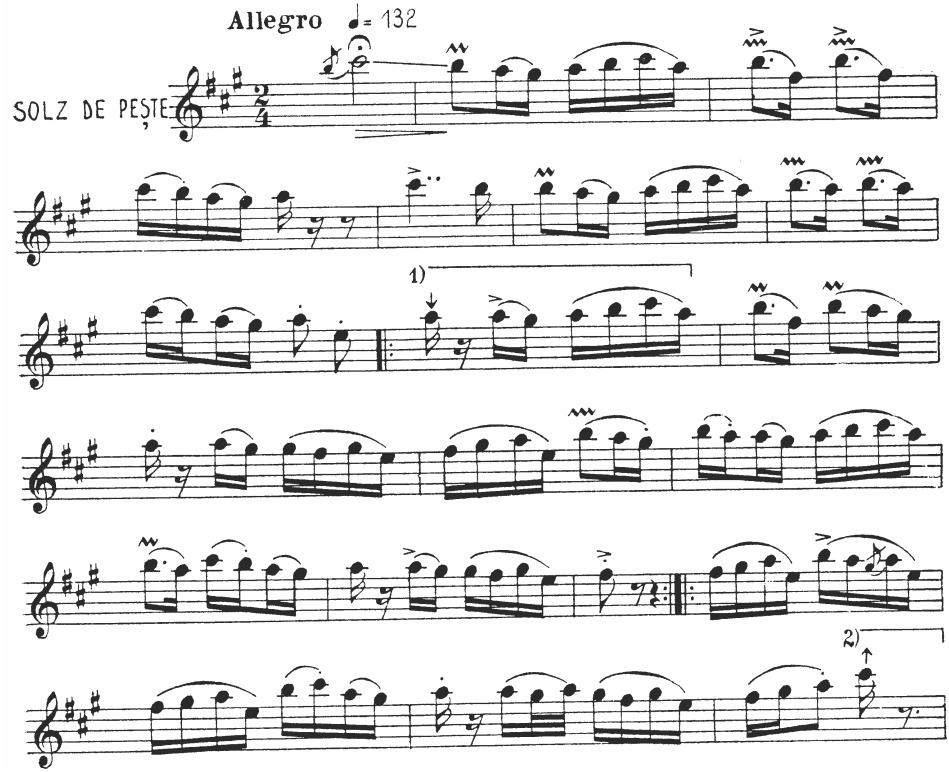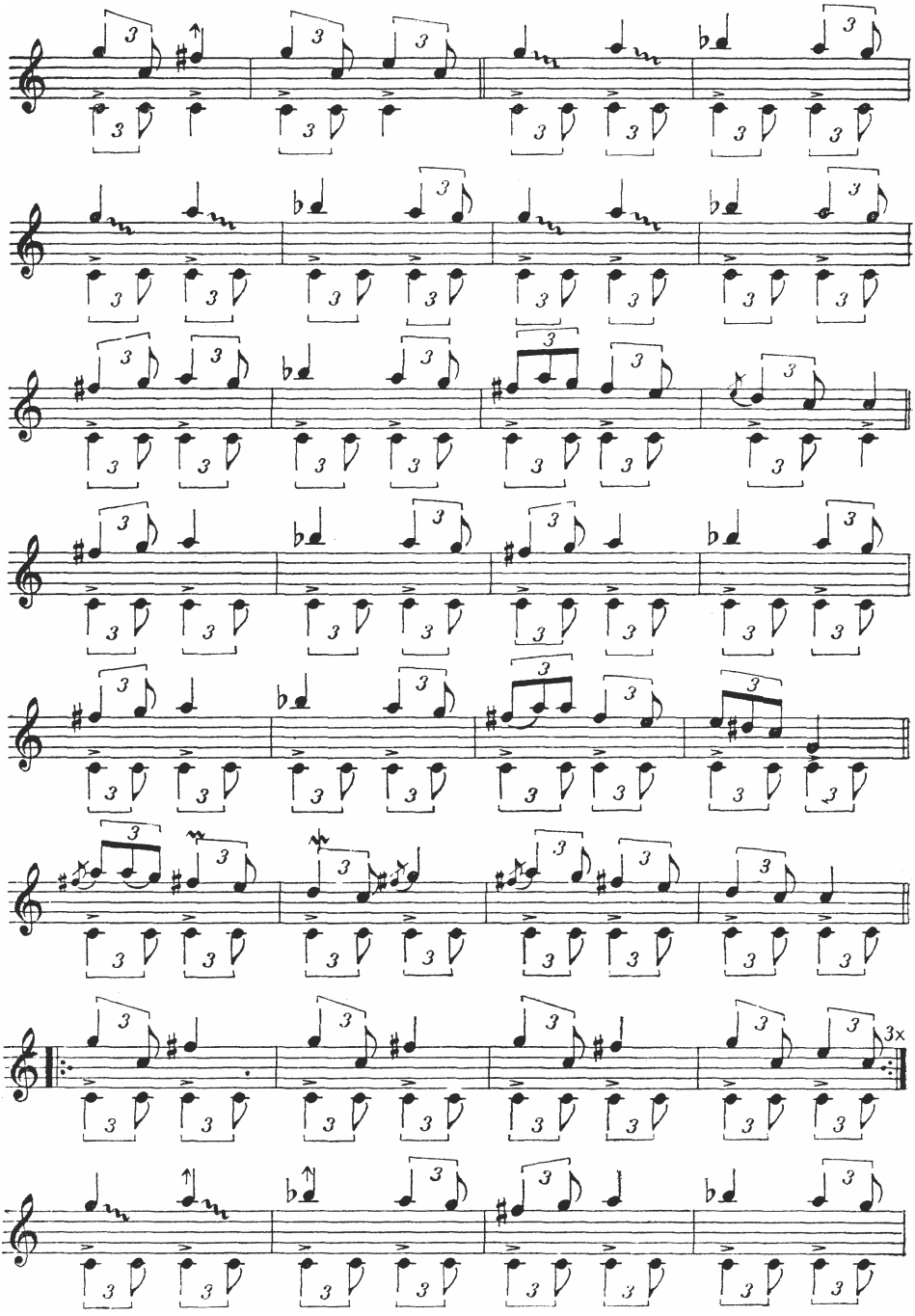




5. STÎNGA

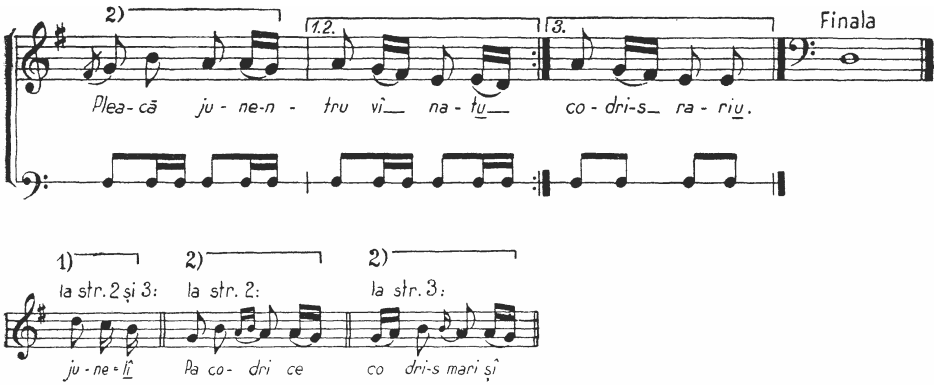
Joc

Disc 746 c
Transcr.: *P. Bentoiu, P. Carp*
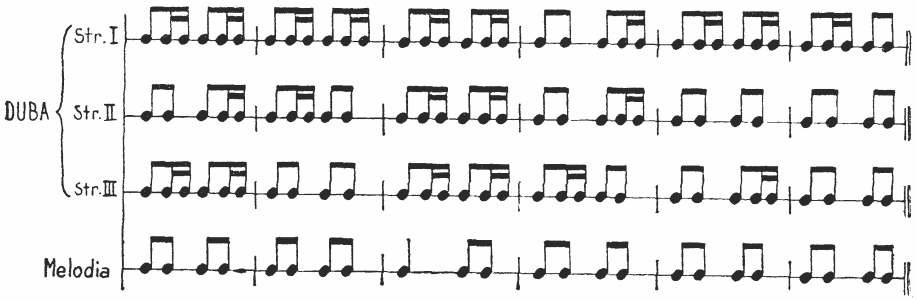
Victoria (Călmățui-Galați)
Inf: *Marin Toma*, 40 ani
Culeg.: *C. Brăiloiu*, 15. 1. 1938




3x
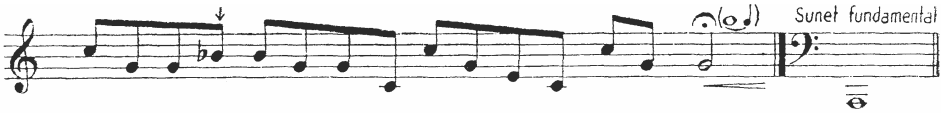


Variantele ritmice ale dubei suprapuse pe ritmul melodiei, la cele trei strofe melodice ale colindei, cîte au fost înregistrate:



Textul dictat:

Pleacă june-n-to vînatu,
Junelui junel bunu,
Pleacă june-ntru vînat
În codrii șie n-au d umblat;
Codri-s mari
și codri-s rari.
Tăt umblară
cît umblară,
O ziuă mare gi vară.
Cînd fu colea lîngă sară
Gegi [1] *-n urma leului.*
Și pe urmă se luară,
Gasî leu d-adormit
Subt un spin mîndru-nflorit.
Pînă junel să judea [2]
Leu-n talpe mi-ș sărea
Și din gură-așa-i grăia:
— Șe-ai căutat, june, pe-aici?
Ori zîle urîte-ț-ai,
Ori moartea venită-ț-o?
Junel din gură-i grăia:
— Ba, zîle nu mi-am urît,
Niș moartea nu mi-au vinit.
C-am vinit, leuz, la cine,
Să mă lupt, leuz, cu cine!
Și la luptă să luară,
O noapte mică ge vară.
Cînd fu zi mai dimineață,
Leuț să-ndobosea
Și junel să-mbărbăta,
În curăle mi-l lega
Jos la țară-n geal boia [3],
Tăt legat și-ncurălat.

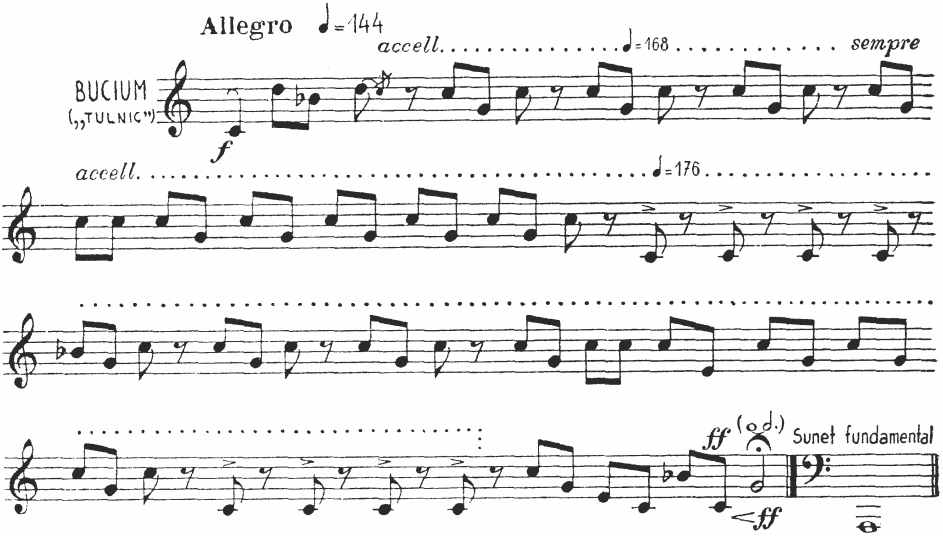
[1] Dădu
[2] Se judeca, se gîndea
[3] Cobora de pe deal



11. A PORCILOR

Disc 538 b
Transcr.: *P. Bentoiu, M. Chiriac, J. Cohn*

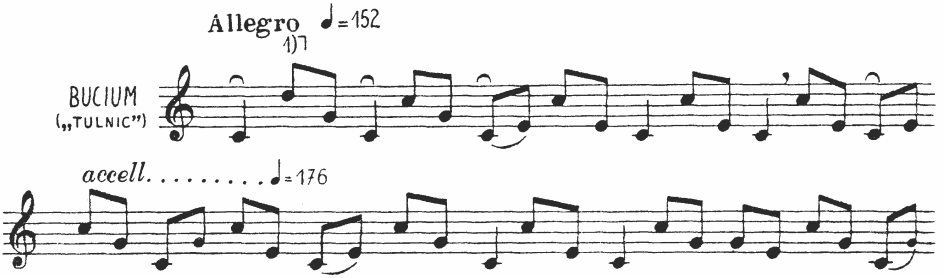
Ponorel (Cîmpeni-Cluj)
Inf.: *Anica Drăgoi*, 25 ani
București, 16. 10. 1934



12. A GĂINILOR

Disc 538 c
Transcr.: *P. Bentoiu, P. Carp*

Ponorel (Cîmpeni-Cluj)
Inf.: *Anica Drăgoi*, 25 ani
București, 16.10.1934
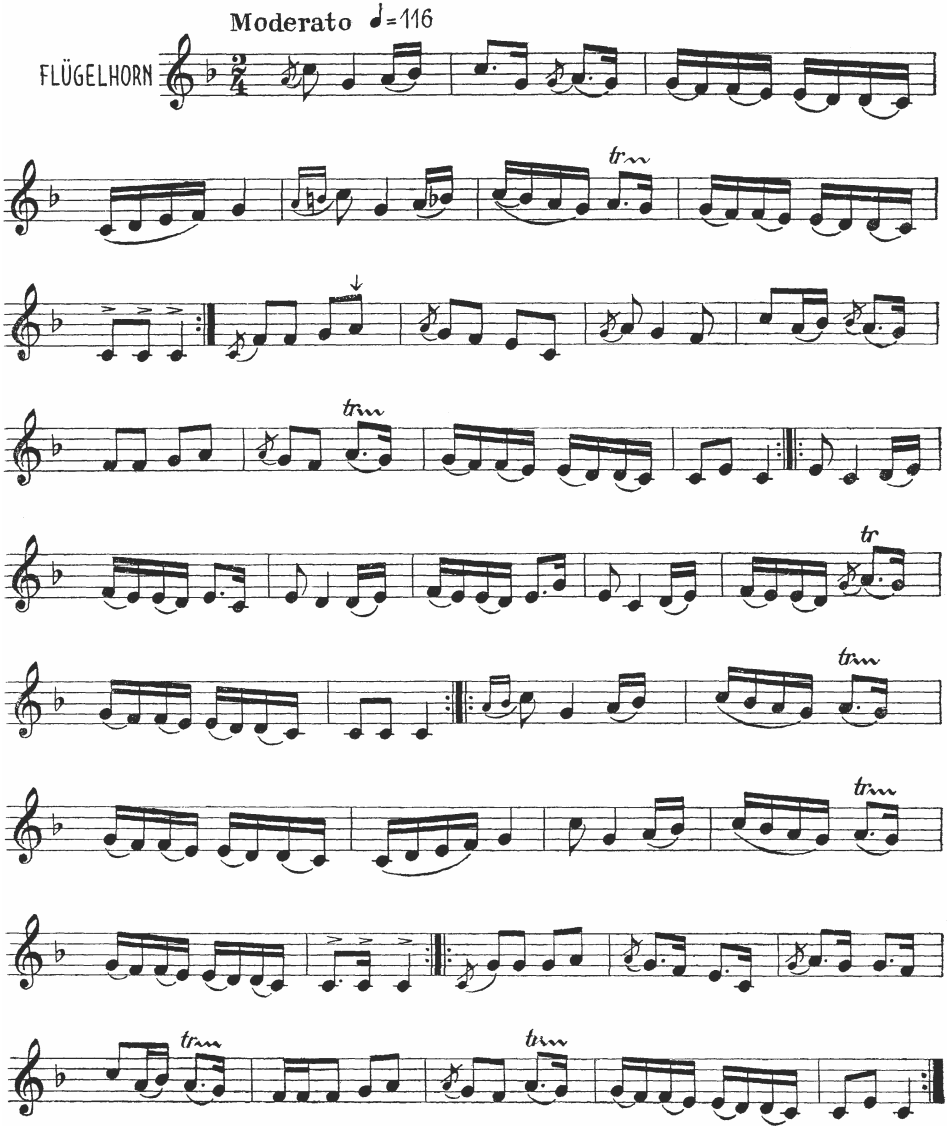


15. BĂTUTA MOȘNEGEȘTE

Joc

Fgr. 10625 b
Transcr.: *I. Cocișiu, V. Dosios*

Hălăucești (Pașcani-Iași)
Inf.: *Gurgu Mihai*, 29 ani
Culeg.: *I. Cocișiu, C. Zamfir*, 21.7.1949
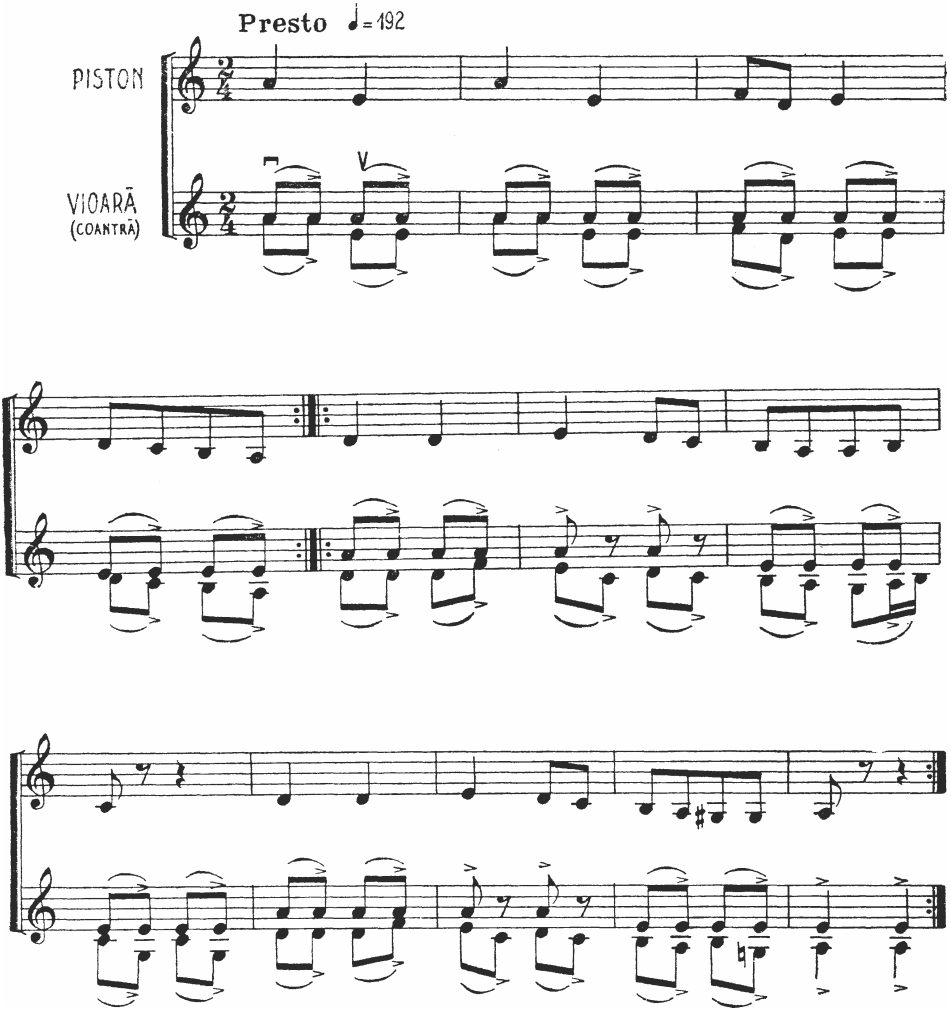


17. ÎNVÎRTITĂ

Joc

Not.: *I. Florea*
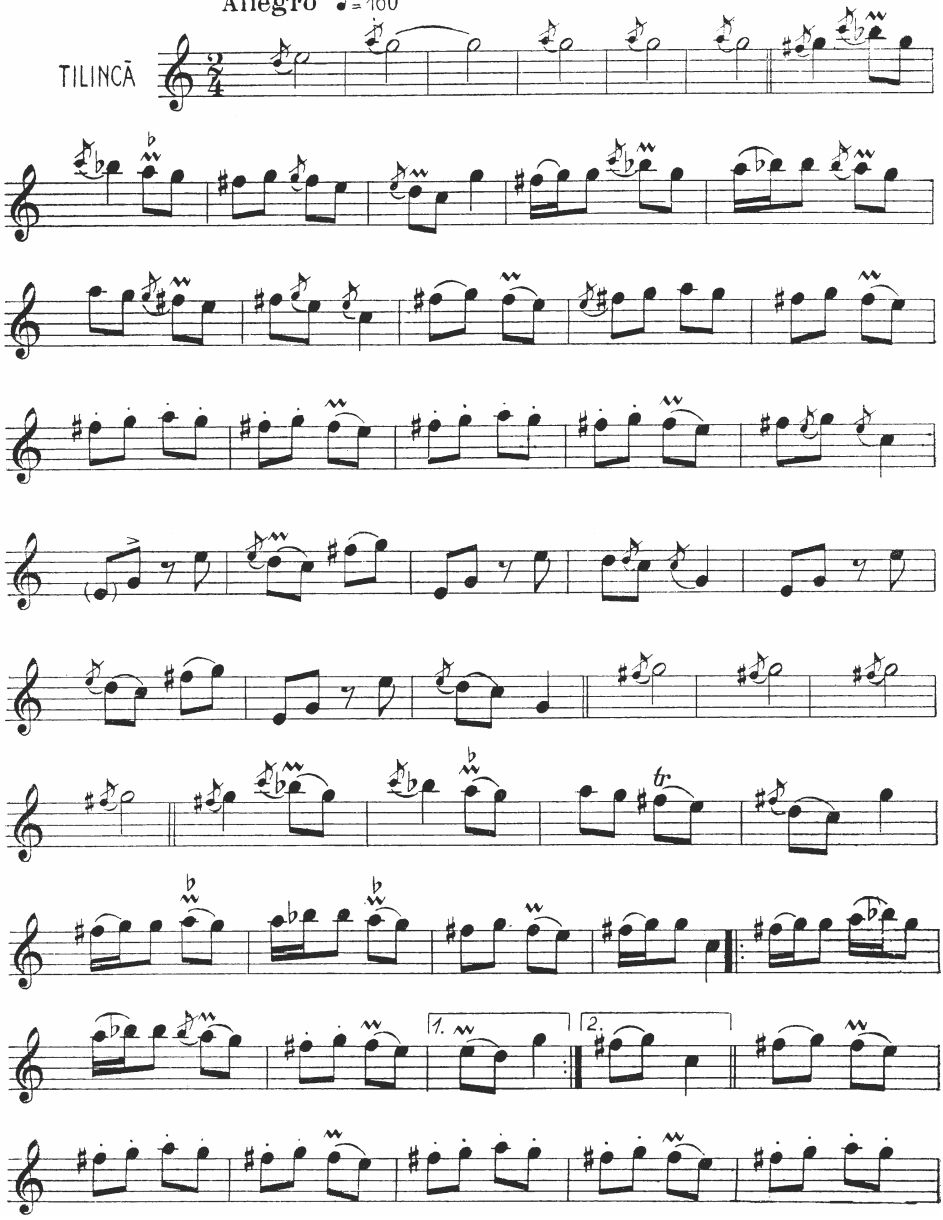
Covăsinț (Arad-Timișoara)
Inf.: *Marian Lingurar*, 58 ani (piston) și *Gh. Sîngeorgean*, 32 ani (vioară)
Culeg.: *I. Florea*, noiembrie 1950
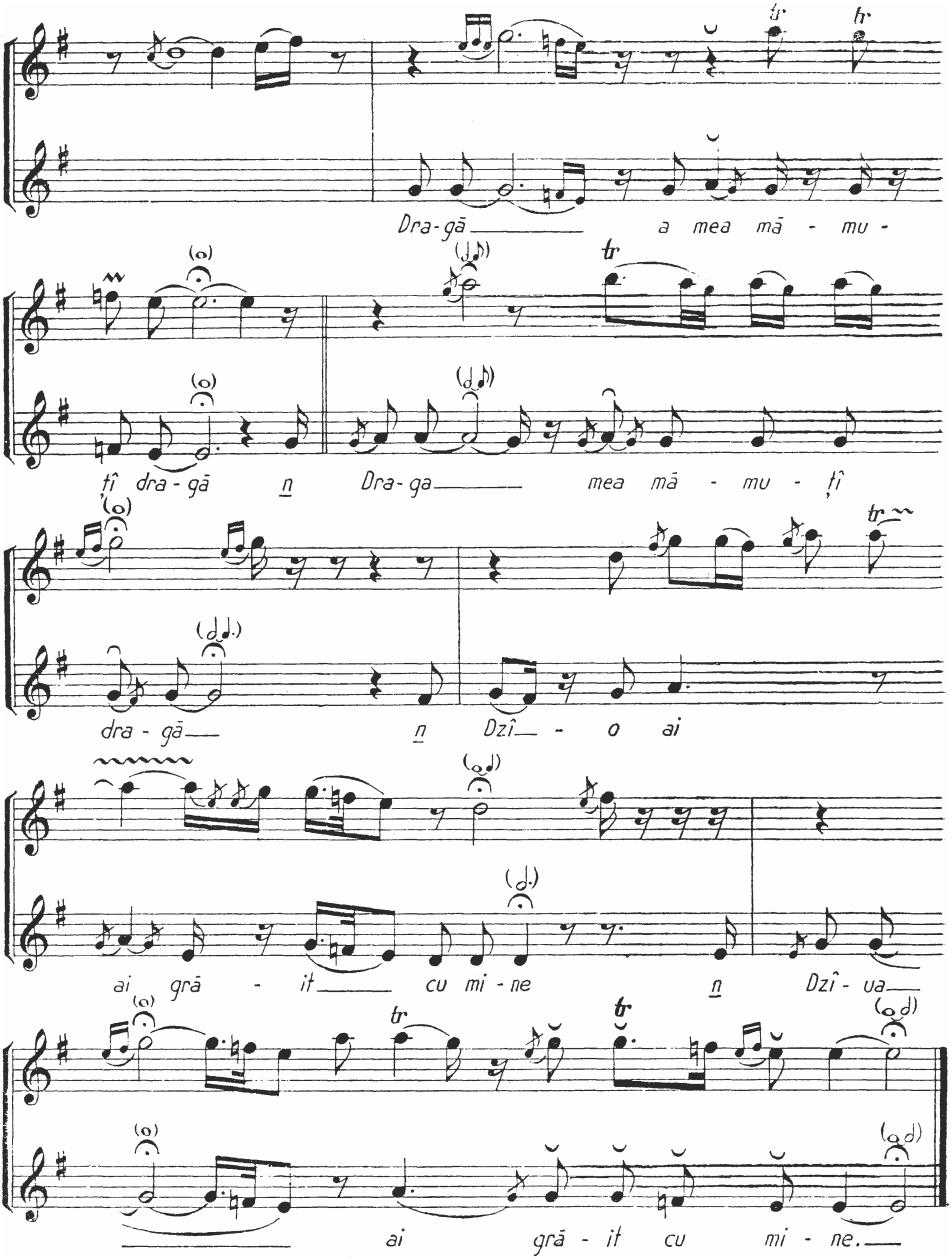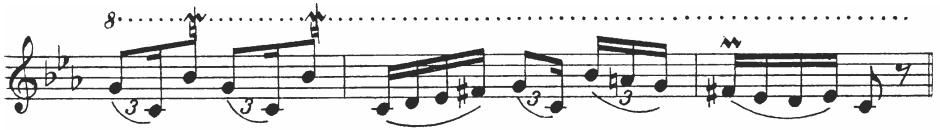


Joc

Mg. 30 g
Transcr.: *P. Bentoiu, B. Marcu*

Cîmpulung (Cîmpulung-Suceava)
Inf.: *Mihai Lăcătuș*, 49 ani
Culeg.: *T. Alexandru*, 23. 3.1951




Dra-gă a mea mă - mu -
ți dra-gă n Dra-ga mea mă - mu - ți
dra-gă n Dzî - o ai
ai grâ - it cu mi-ne n Dzî-ua
ai grâ - it cu mi - ne.



25—27. POVESTEA LUI TÎNJALĂ

Disc 961
Transcr.: *T. Alexandru, P. Bentoiu*

Pleşu-Jitia (Rîmnicu Sărat-Ploeşti)
Inf.: *Ion I. Gheorghiţă-Roşu*, 49 ani
Culeg.: *C. Brăiloiu*, 6.10.1938

« Odată, în timpu vechiu, la noi iera un cioban. Nu-i ştiam numele cum îl cheamă. A venit cu-oile la cîmp. Venindă cu oile la cîmp a chierdu' fluieru. A pus ochii pă neşte cojani[1] arîndă, a luat o tînjală[2] de-acolo, ş-a făcut un fluier. Cojanii a pus mîna pă iel ş'l-a dus la judecătorie. Judecătoru l-a-ntrebat:
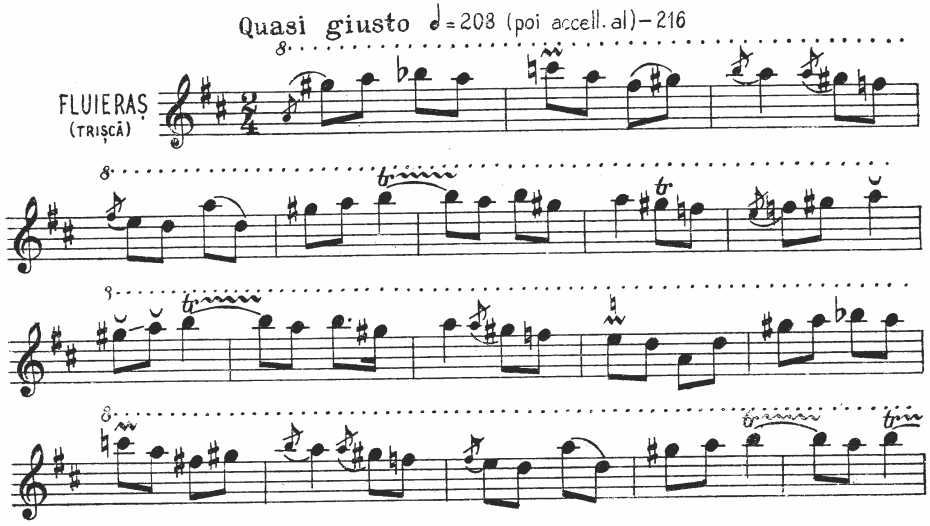
— Di ce-ai făcu', ciobanule, aşa?

— Am perdut fluieru venindă de la munte, am făcut un fluier din tînjală.

'Ce:

— Ia cîntă tu un cîntec, dacă şti să cînţi !
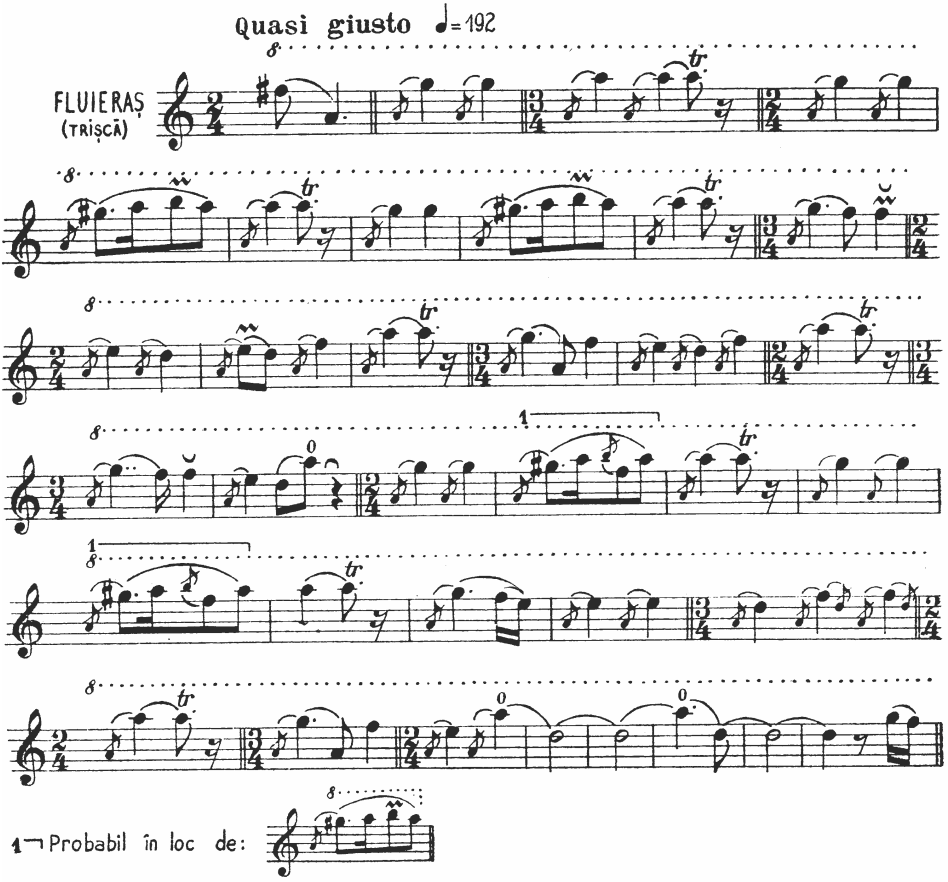
A făcut:
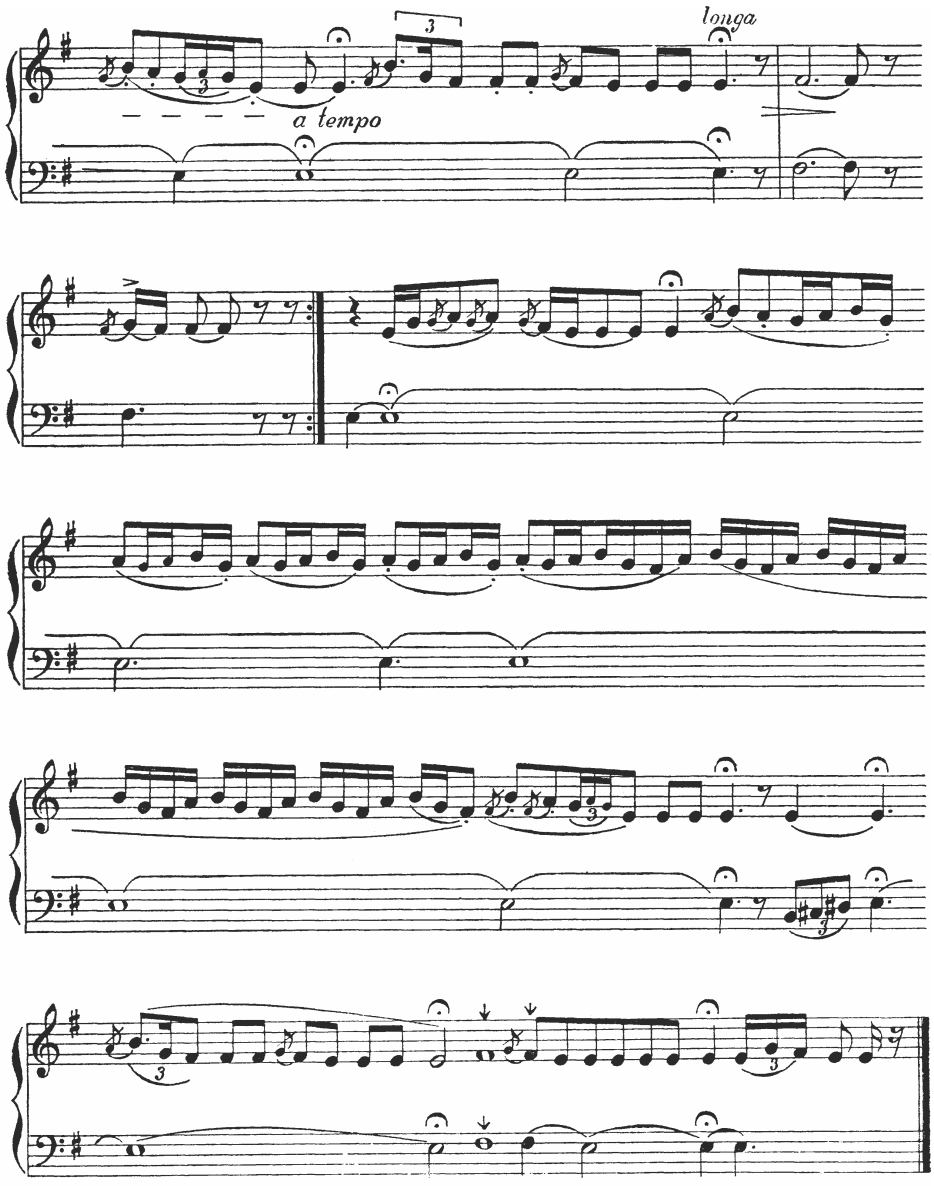


[1] Nume dat în ironie locuitorilor de şes, agricultori, de către locuitorii de la munte, ciobani, numiţi de cei dintîi « mocani ».

[2] Prăjina prinsă de jug, de care este legat plugul sau grapa.
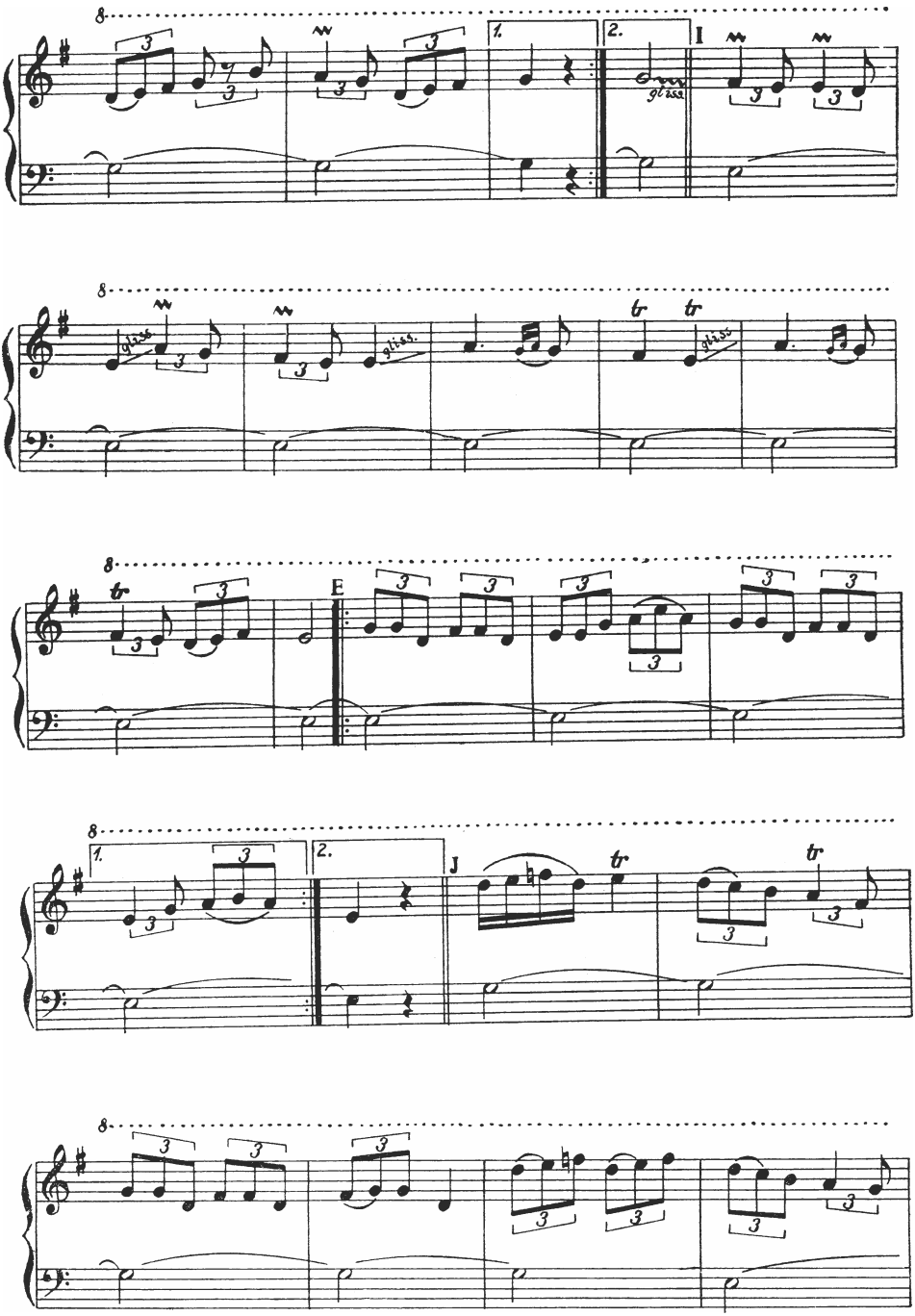
Primăvara, cînd a ieşît oile la munte, iel le-a auzit di diparte, şi iel pă iele ş-iele pă iel. A-ncepu' să cînte al' cîntec, de bucurie că venea[1]:
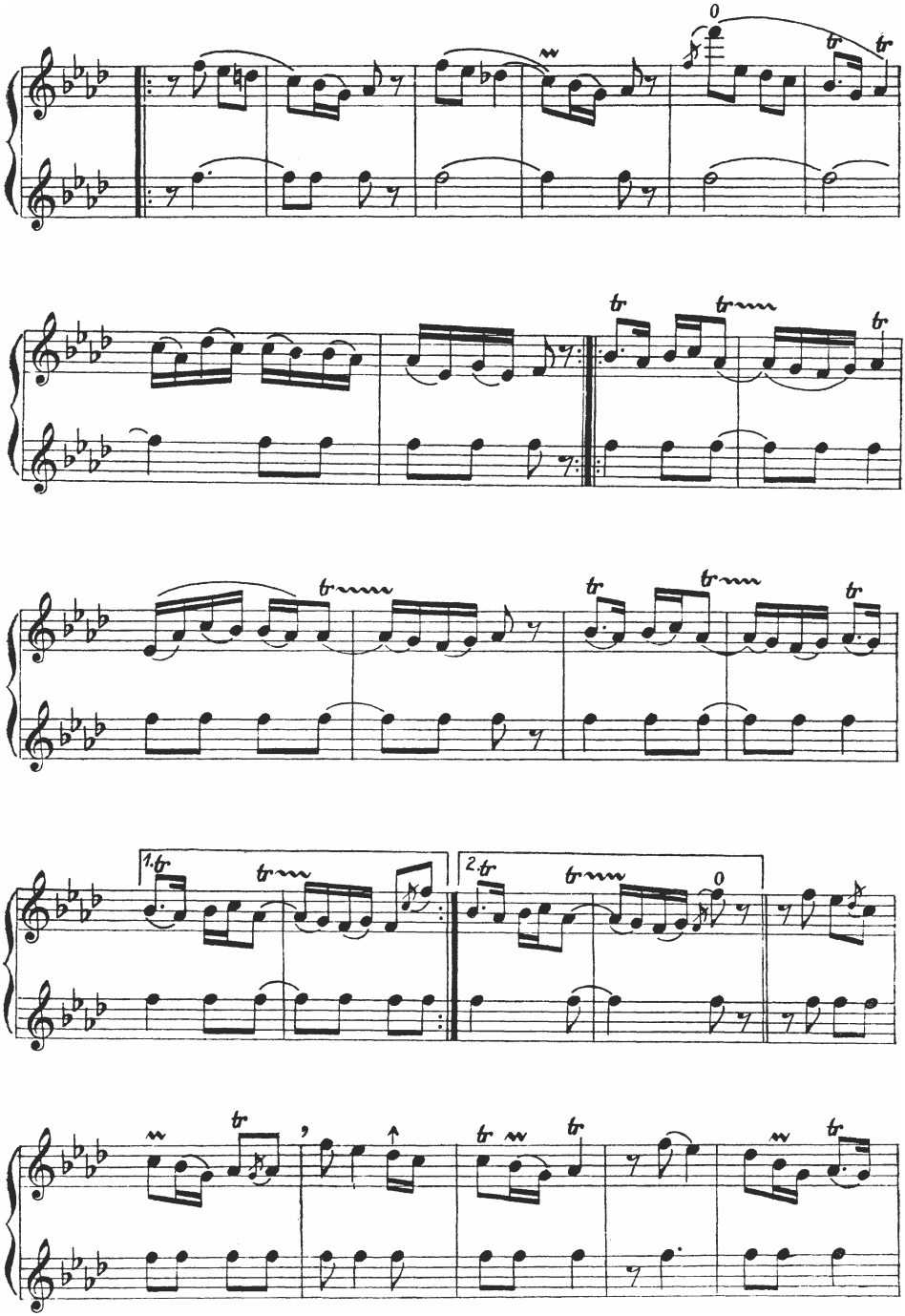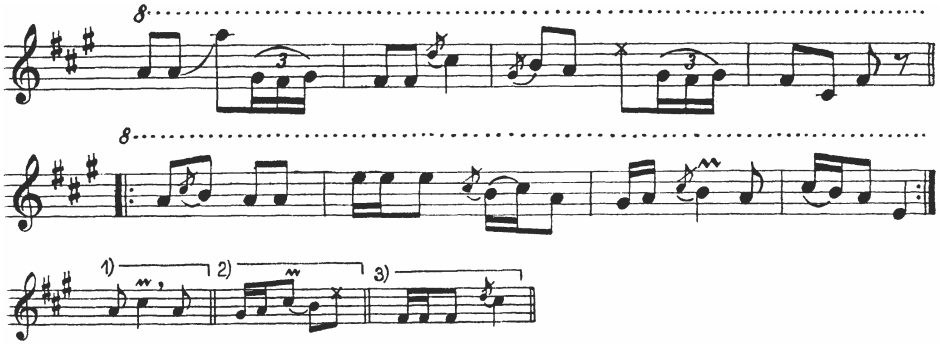


[1] În altă variantă, tînjala este luată de la un turc. Ca să scape cu viaţă, ciobanul propune turcului următoarea încercare: cînd se va duce, în timpul arşiţei, cu oile să le adape, va fi în stare să le întoarcă de la o depărtare de zece paşi de apă, printr-un cîntec din fluier. Într-adevăr, « cînd a tras cîntecu ăsta, *Şiriagu lu Tînjală* şi a văzut că oile s-a întors înapoi fără să bea apă, turcu nu i-a mai făcut nimic ». Arh. I. F., inf.: Vasile Rîjnoveanu, 35 ani, din Trestieni (Cîmpina-Ploeşti), culeg. C. Brăiloiu. Cît priveşte sfîrşitul povestirii: iernarea pe vîrful muntelui, în alte variante ciobanul moare « într'o bucurie dumnezeiască », cînd aude oile care urcă la munte. Arh. I. F., inf.: Gh. Nistor, 68 ani, din Spulber (Vrancea-Galaţi), culeg. C. Brăiloiu, 18.7.1938.



1) La repetiție isonul rămîne pe mi fără să urce, iar coroana este mai lungă.


8
1.
2.
I
gliss
tr
E
J
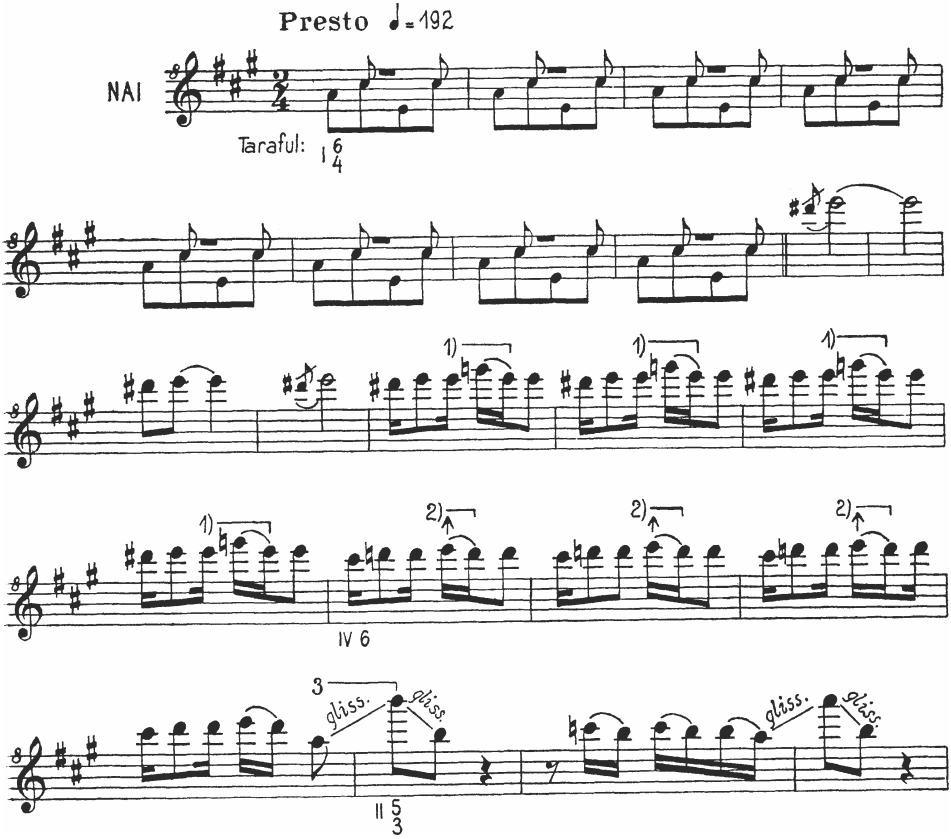

0
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
1. tr
tr
2. tr
tr
0
tr
tr
tr
tr
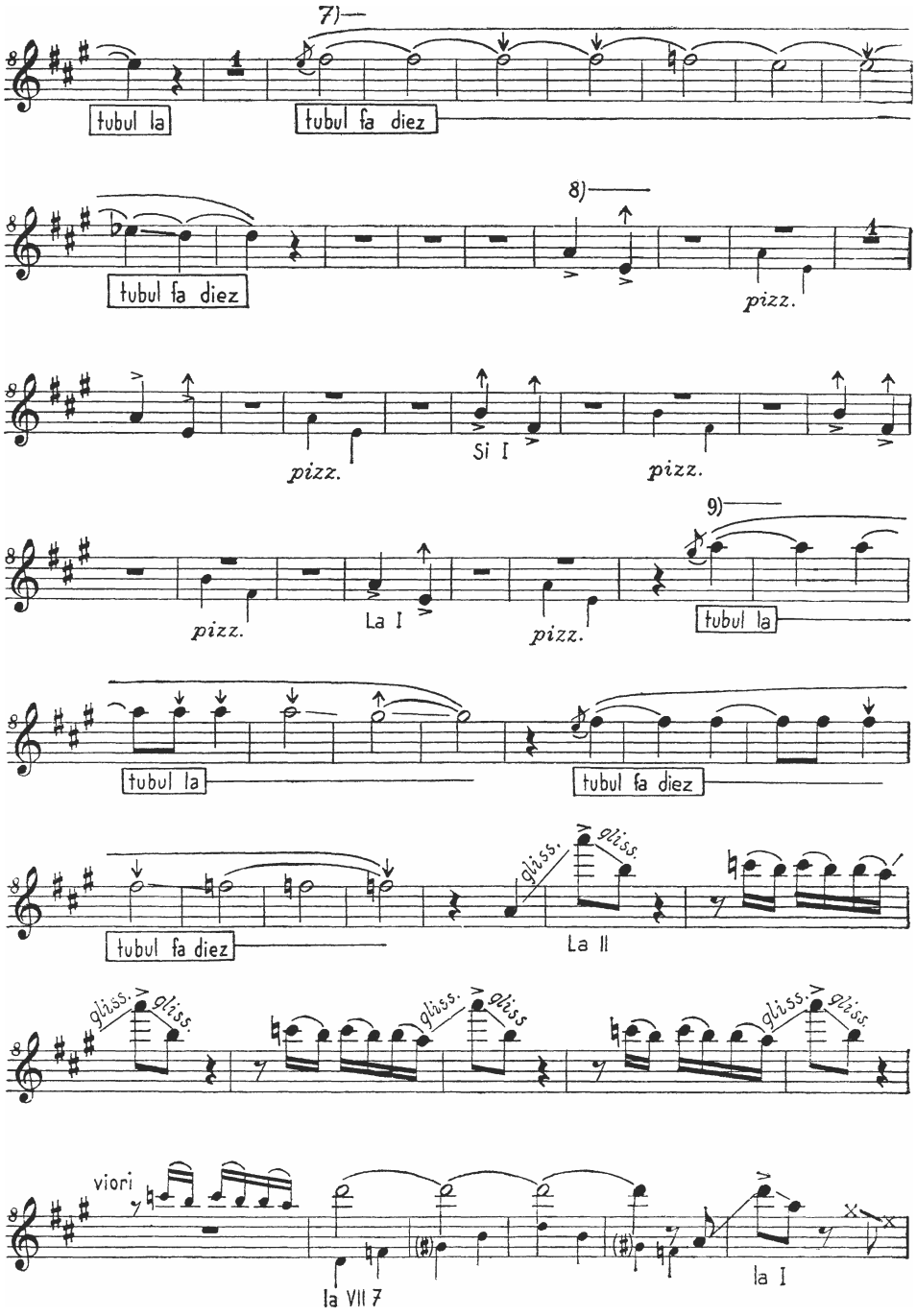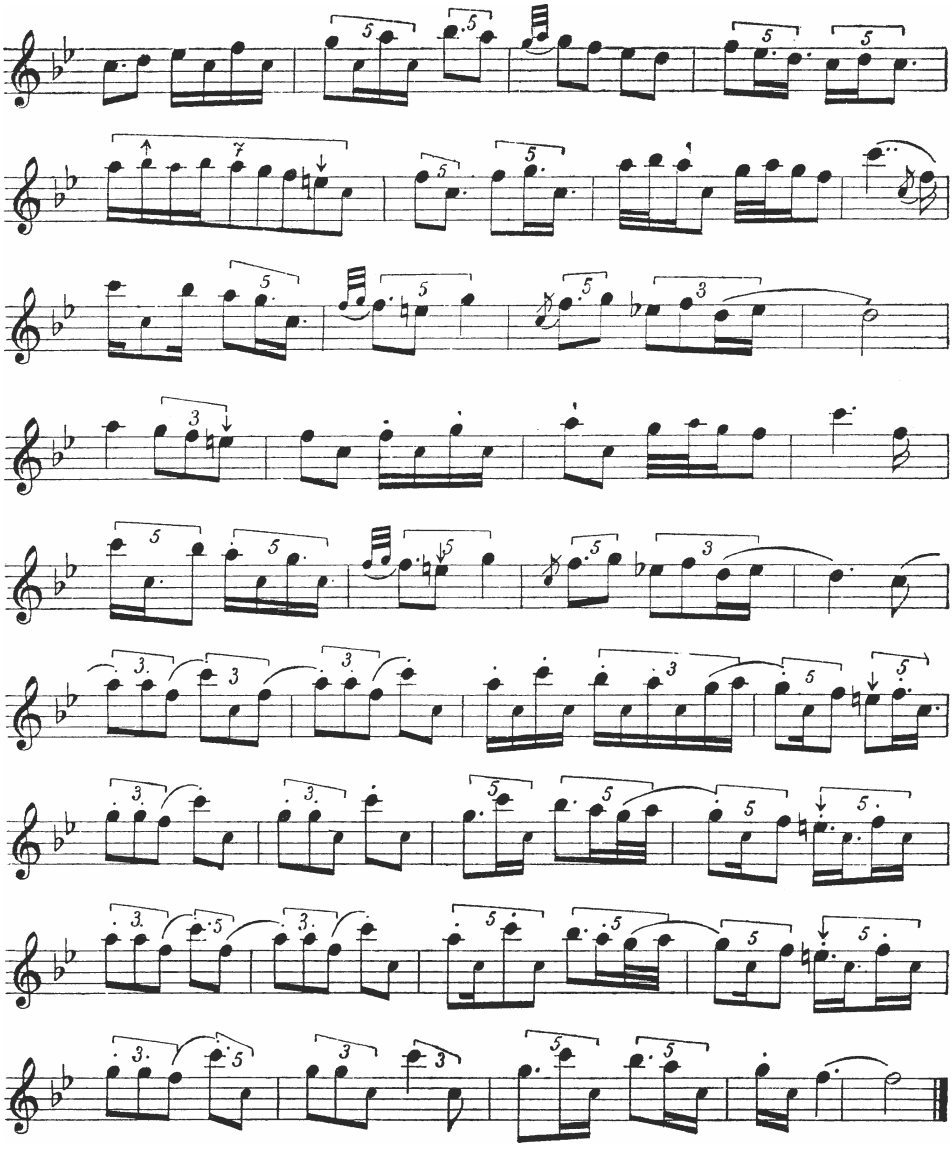


34. CIOCÎRLIA

Mg 8 c
Transcr.: *T. Alexandru, P. Bentoiu*

București
Inf.: *Fănică Luca*, 57 ani
Culeg.: *T. Alexandru*, 6.2.1951
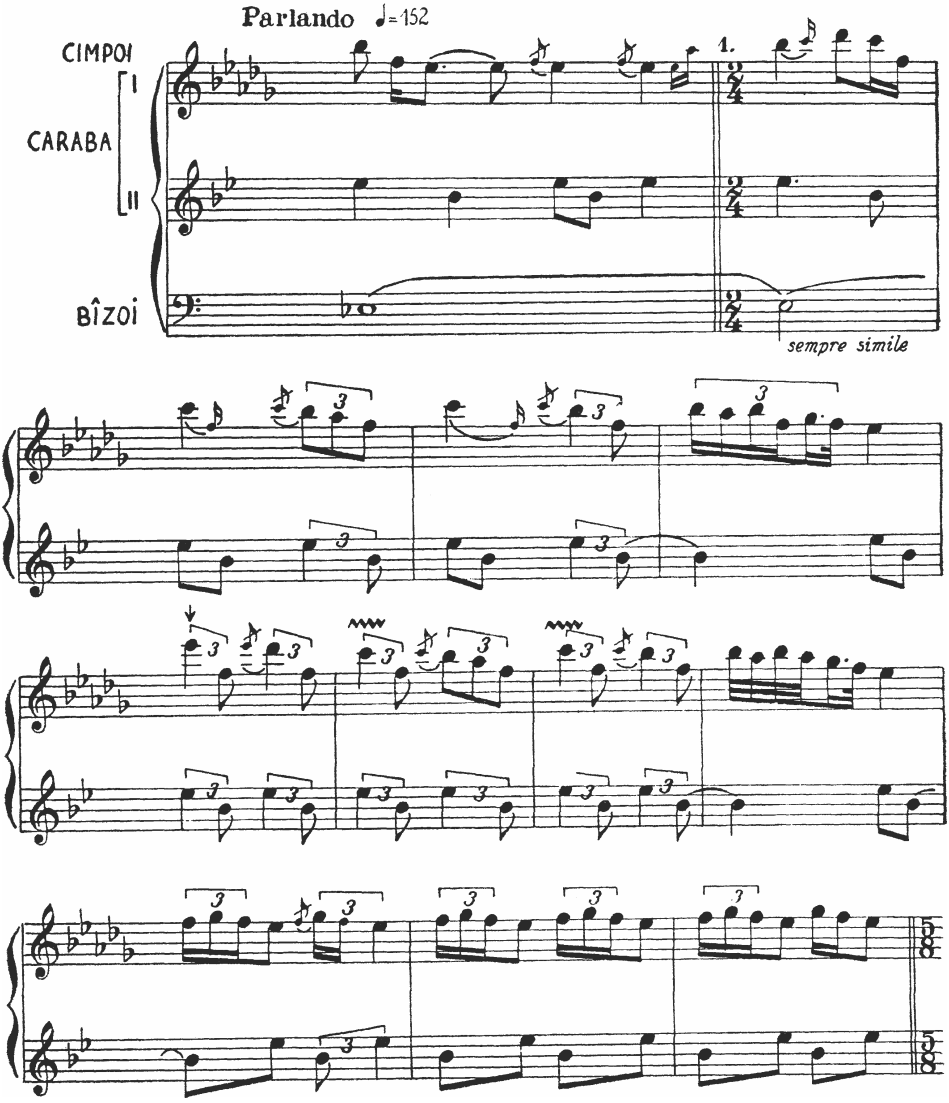



7)
tubul la
tubul fa diez
8)
tubul fa diez
pizz.
pizz.
Si I
pizz.
9)
pizz.
La I
pizz.
tubul la
tubul la
tubul fa diez
tubul fa diez
gliss.
gliss.
La II
gliss.
gliss.
gliss.
gliss.
gliss.
gliss.
viori
la VII 7
la I
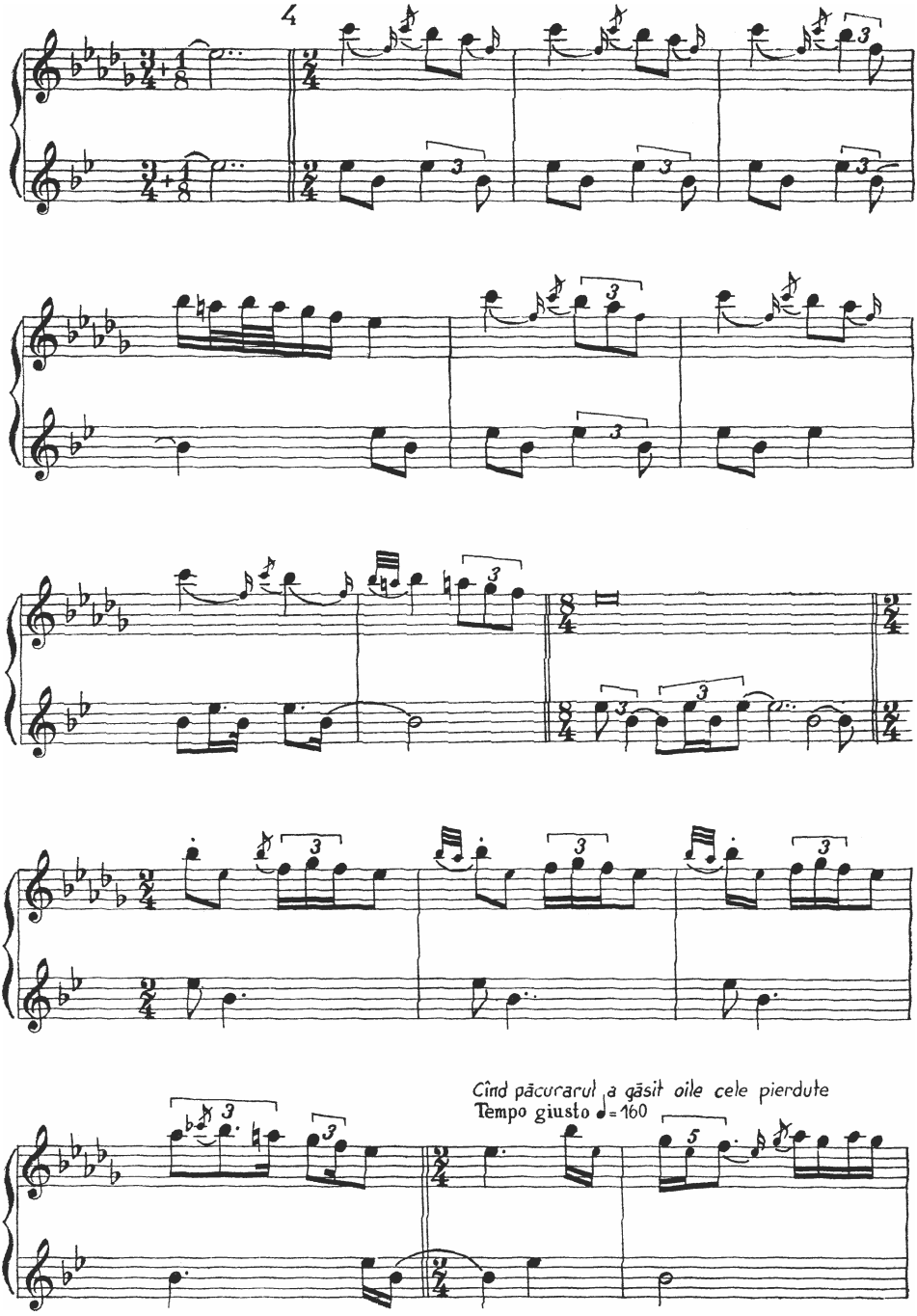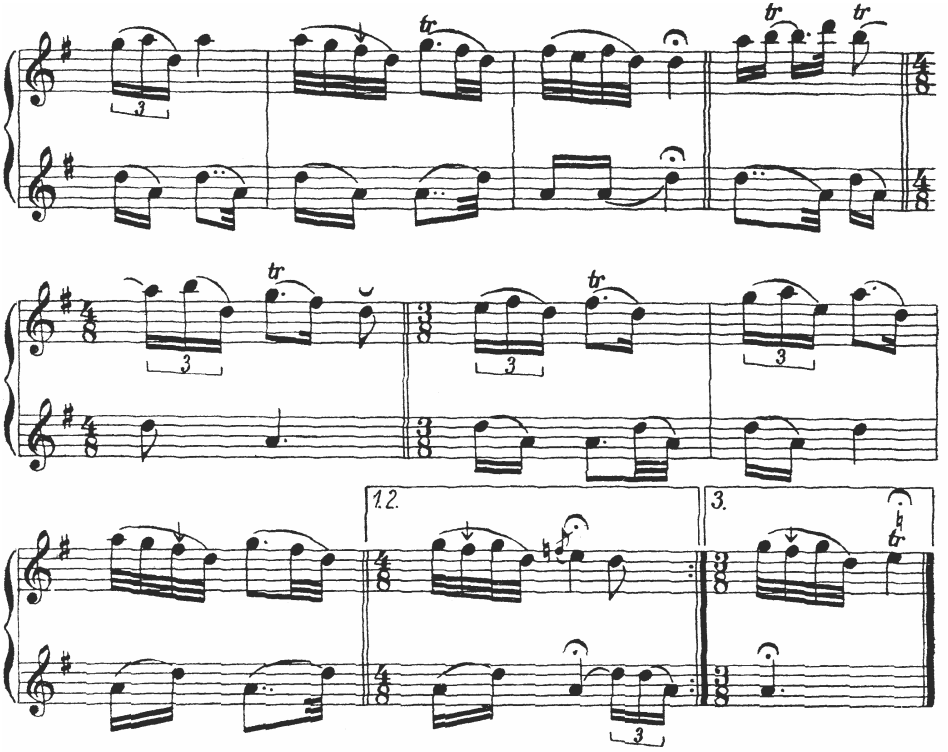


37. «CÎND PĂCURARUL A PIERDUT OILE» ȘI «CÎND PĂCURARUL A GĂSIT OILE CELE PIERDUTE»

M. Gr. 14 a și 14 b — Budapesta
Transcr.: *B. Bartók, J. Deutsch*

Cerbăl (Hunedoara-Hunedoara)
Inf.: *Lazăr Lăscuș*, 18 ani
Culeg.: *B. Bartók*, martie, 1914




4
Cînd păcurarul a găsit oile cele pierdute
Tempo giusto ♩= 160

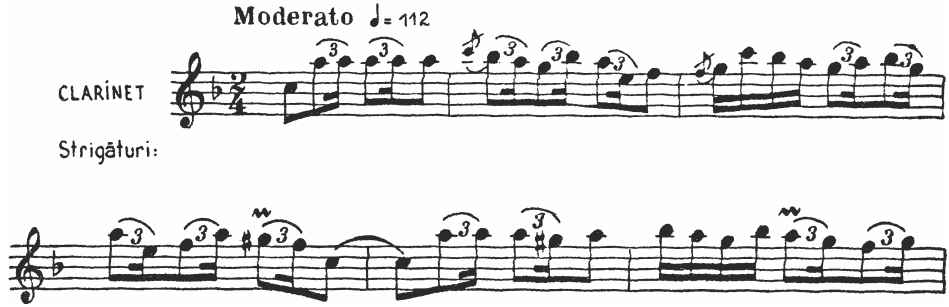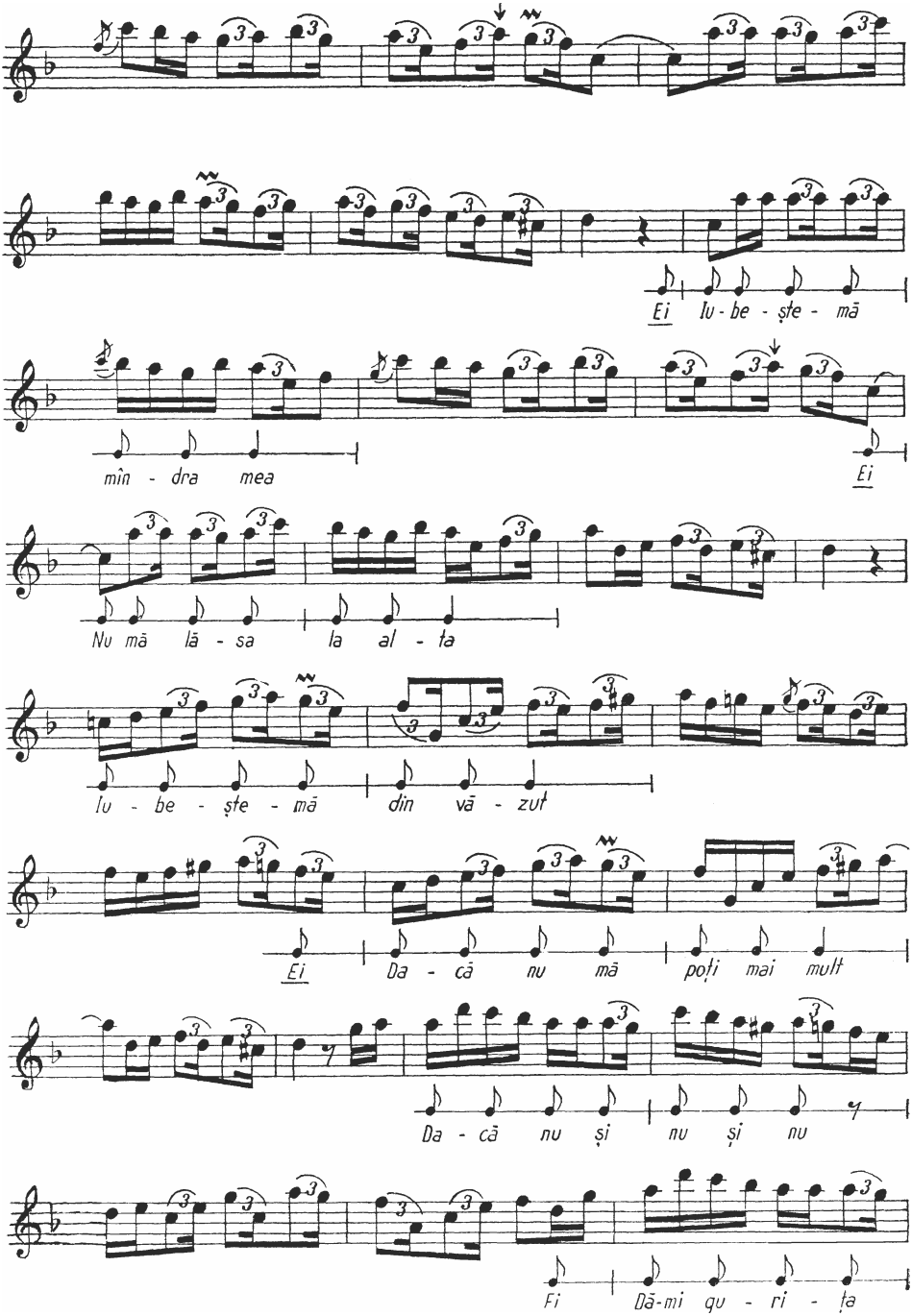


39. FECIOREASCA
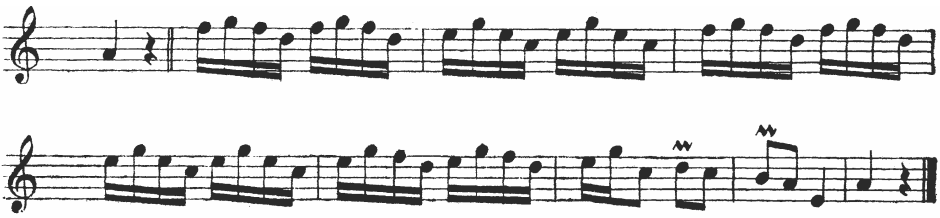
Joc

Fgr. 11382 a
Transcr.: *B. Marcu, R. Weiss*

Viştea de Jos (Făgăraş-Stalin)
Inf.: *Nicolae Şandru*, 53 ani (clarinet) *şi Gh. Borzea* (strig.)
Culeg.: *O. Bîrlea, R. Weiss*, 28. 1. 1950




Ei Iu - be - ște - mă
min - dra mea
Ei
Nu mă lă - sa la al - ta
Iu - be - ște - mă din vă - zut
Ei Da - că nu mă poți mai mult
Da - că nu și nu și nu
Fi Dă-mi qu - ri - ța
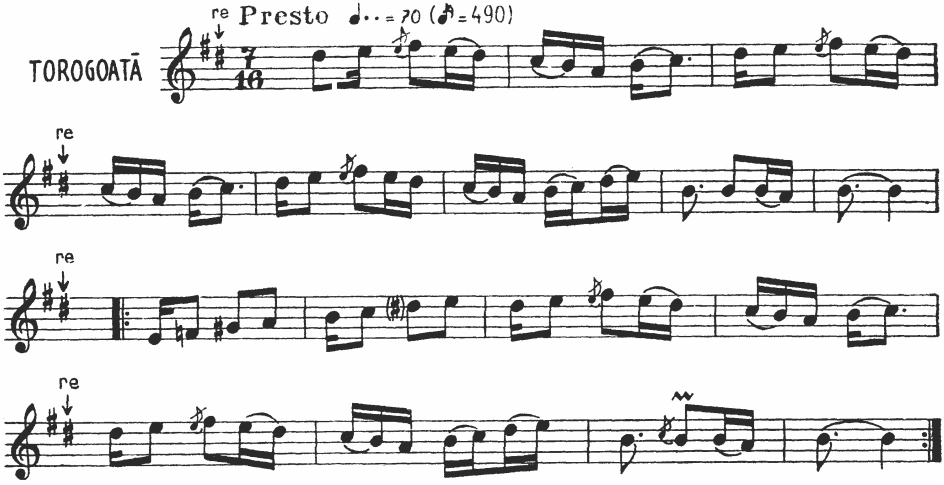


44. BRÎUL NOU

Joc

Fgr. 11905 b
Transcr.: *B. Marcu*

Obreja (Caransebeş-Timişoara)
Inf.: *Ion Ioviţă-Luţă*, 47 ani
Culeg.: *B. Marcu*, 16.6.1950
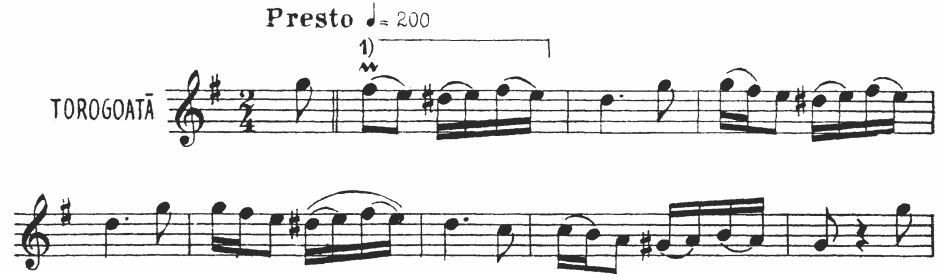


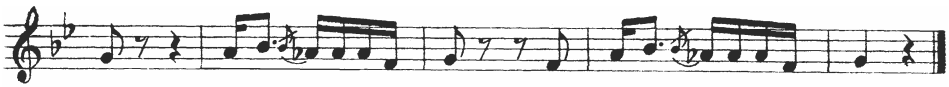
45. DE DOI DIN CARANSEBEŞ

Joc

Fgr. 11905 d
Transcr.: *B. Marcu*

Obreja (Caransebeş-Timişoara)
Inf.: *Ion Ioviţă-Luţă*, 47 ani
Culeg.: *B. Marcu*, 16.6.1950
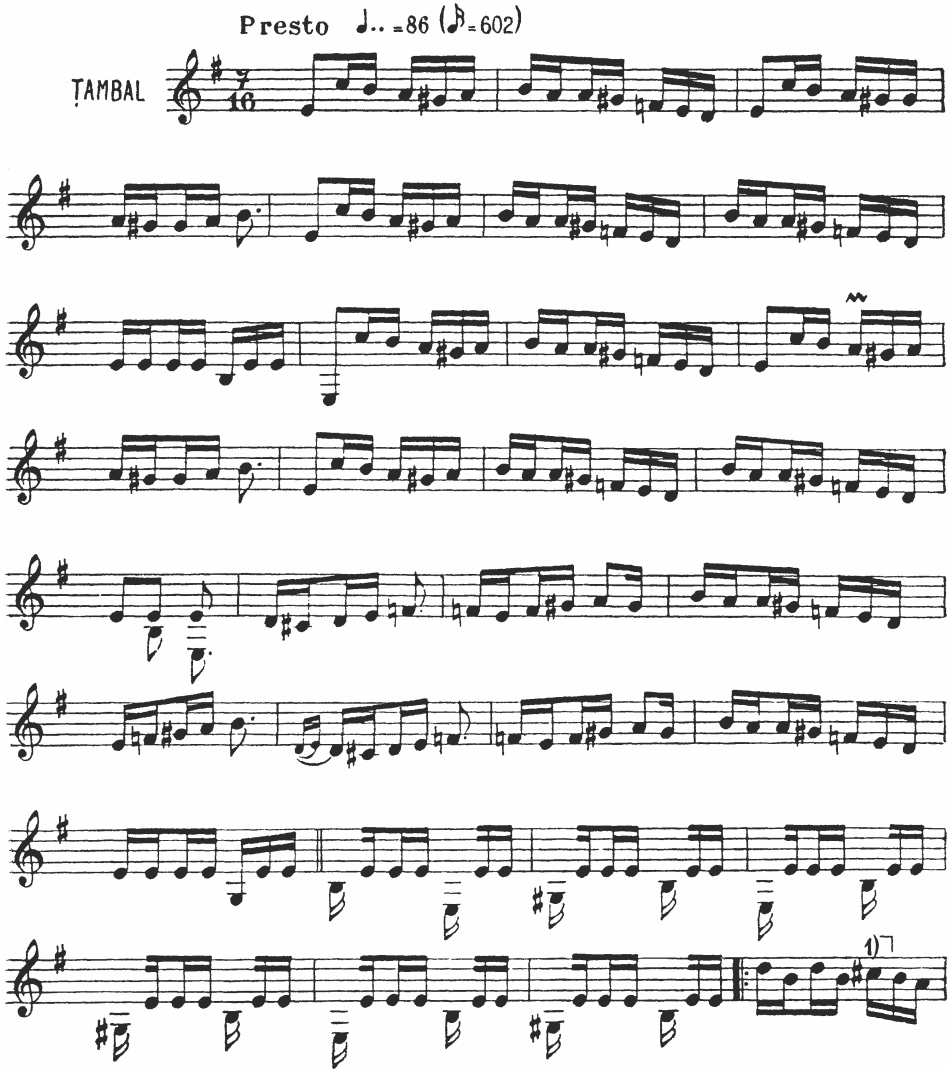




49. GEAMPARALELE

Joc
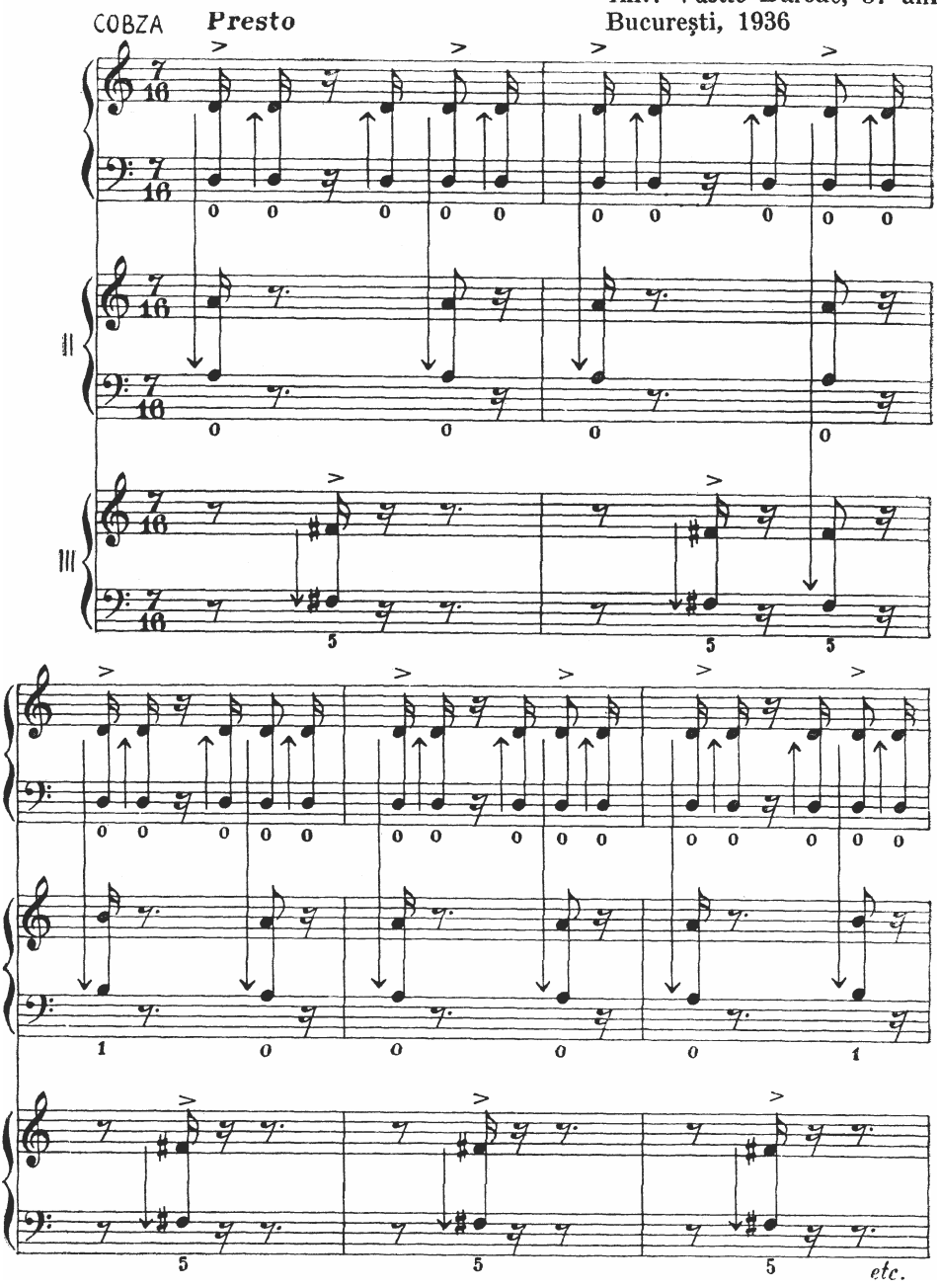
Disc 829 a
Transcr.: *B. Marcu*

Dăeni (Măcin-Galați)
Inf.: *Tudor Vlădilă-Taligă*, 50 ani
Culeg.: *T. Alexandru, I. Cocișiu*
9. 7. 1938
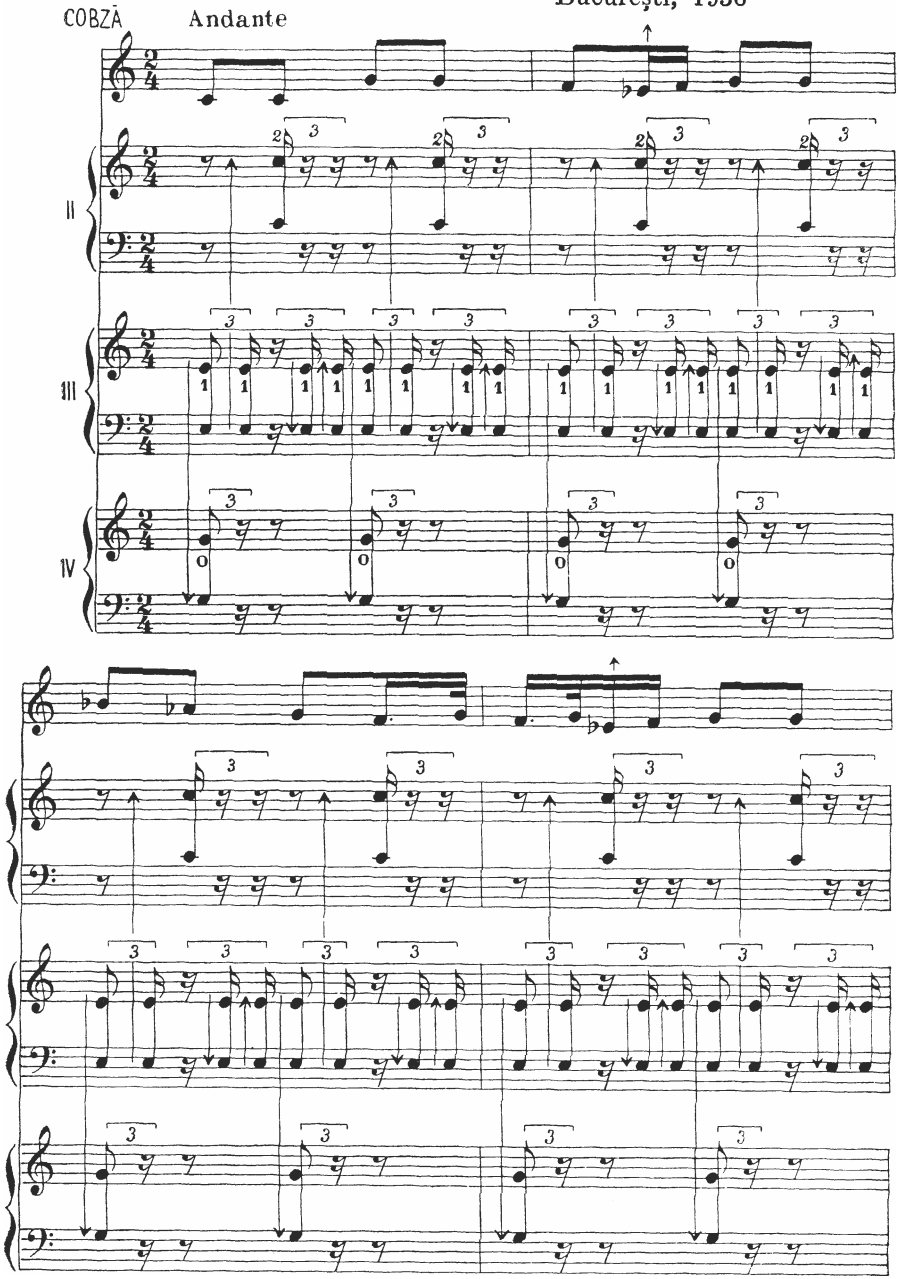


52. ŢIITURĂ LA GEAMPARALE

Teiș (Tîrgoviște-Ploești)
Inf.: *Vasile Bursuc*, 57 ani
București, 1936



54. ŢIITURĂ LA CÎNTECUL LUI BARBU LĂUTARUL

Teiş (Tîrgovişte-Ploeşti)
Inf.: Vasile Bursuc, 57 ani
Bucureşti, 1936
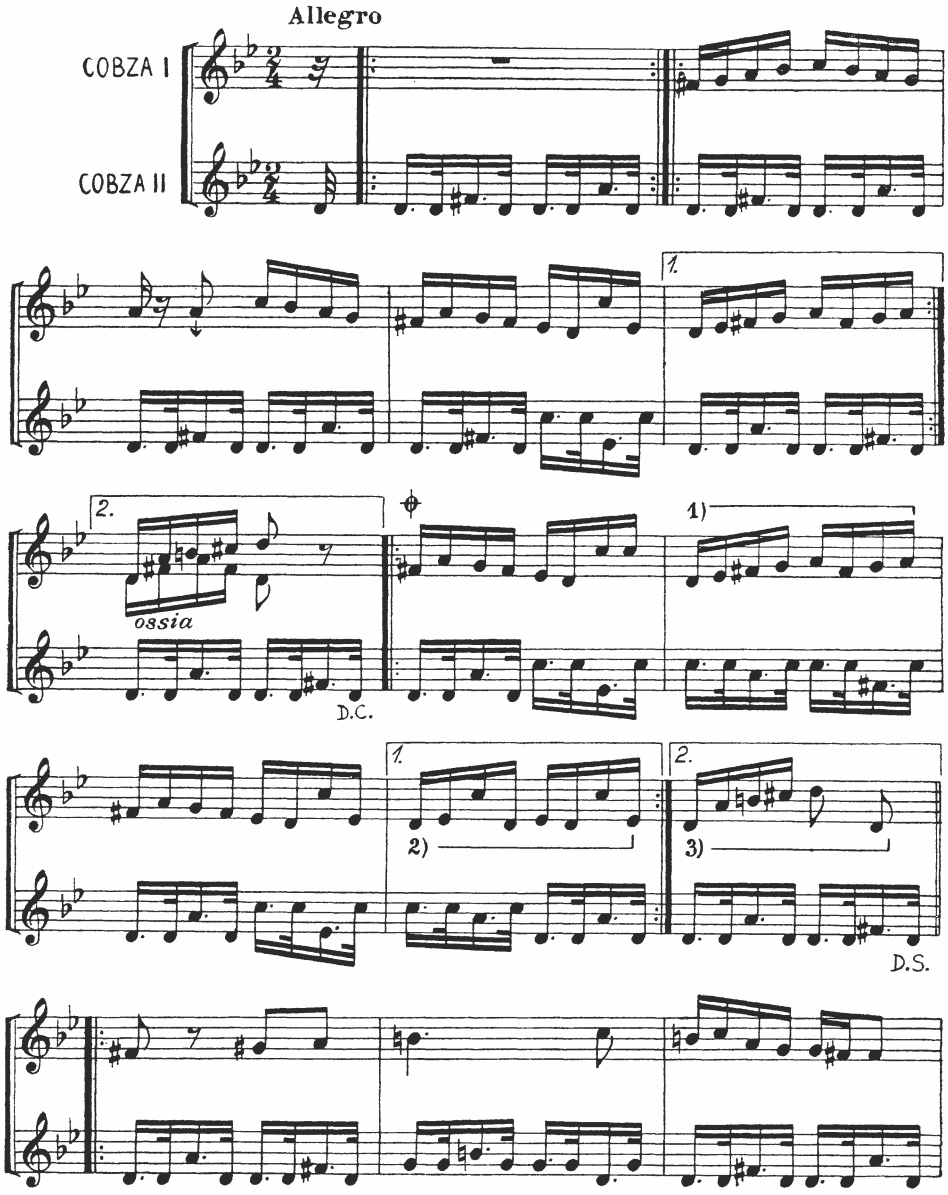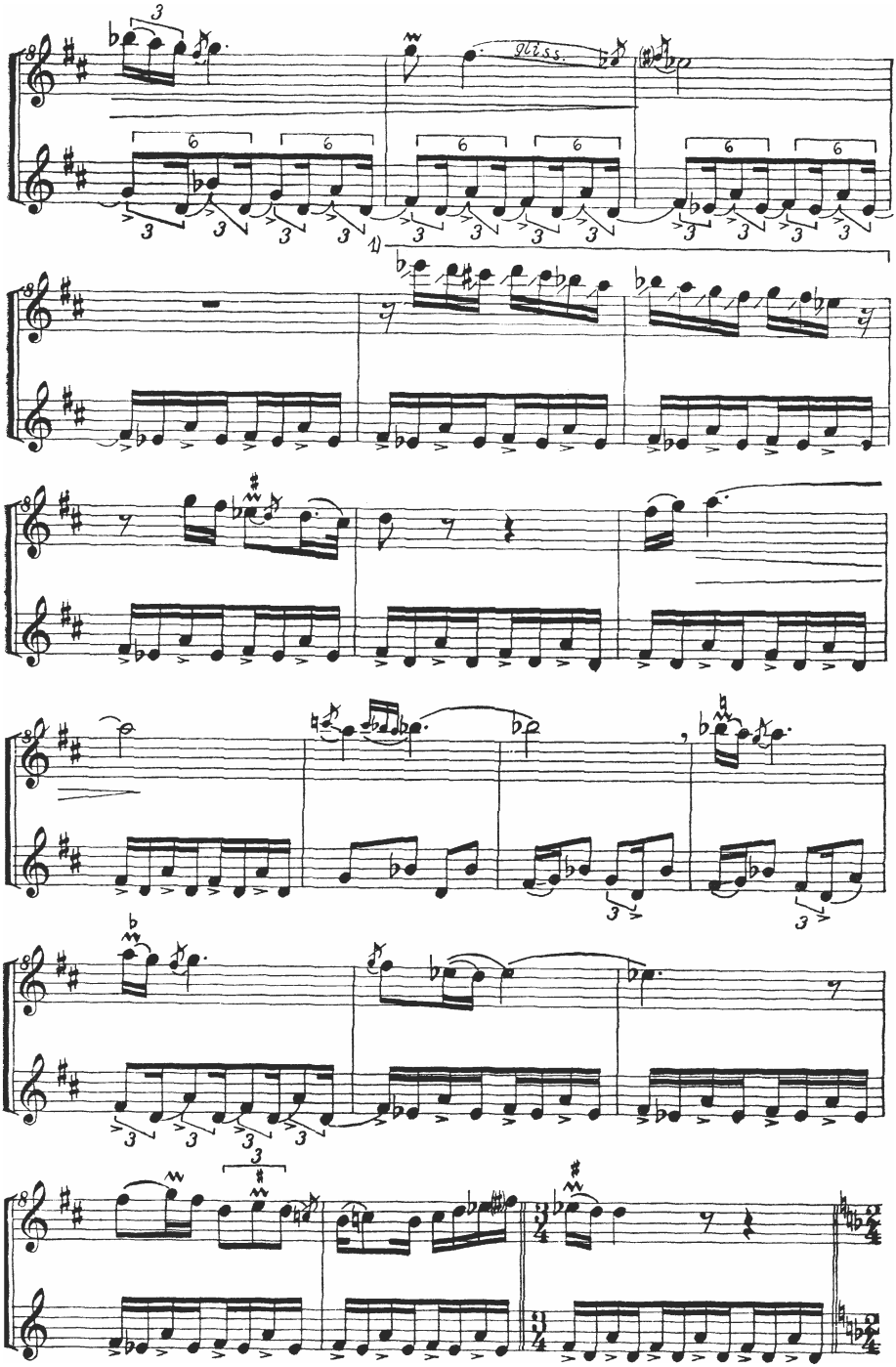


55. HORĂ
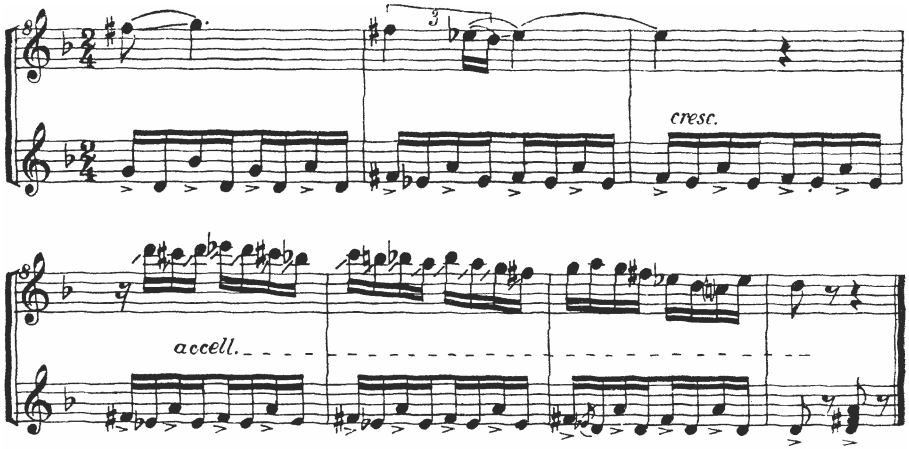
Joc

Not.: *C. Zamfir*

Ţegheş-Domneşti (Domneşti-Bucureşti)
Culeg.: *C. Zamfir*, 1951
Inf.: *Ion Zlotea-Cobzar Bătrîn*, 53 ani



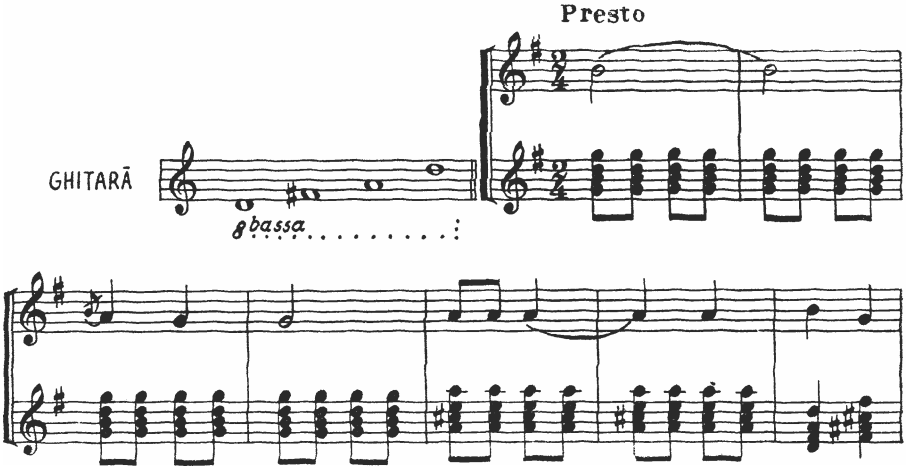

gliss.
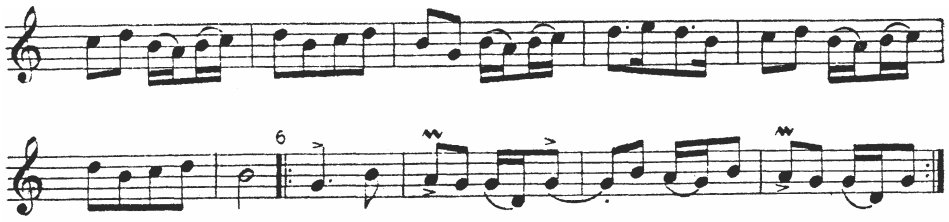


Cu o octavă mai sus.
1)┐ Atacate prin glissando de jos.

58. ACOMPANIAMENT LA SÎRBA « OF, DOR, DOR, DOR... »

Bodăeşti (Amaradia-Craiova)
Inf.: Gh. Căldăraru-Doicin, 18 ani
Bucureşti, 21.3.1938
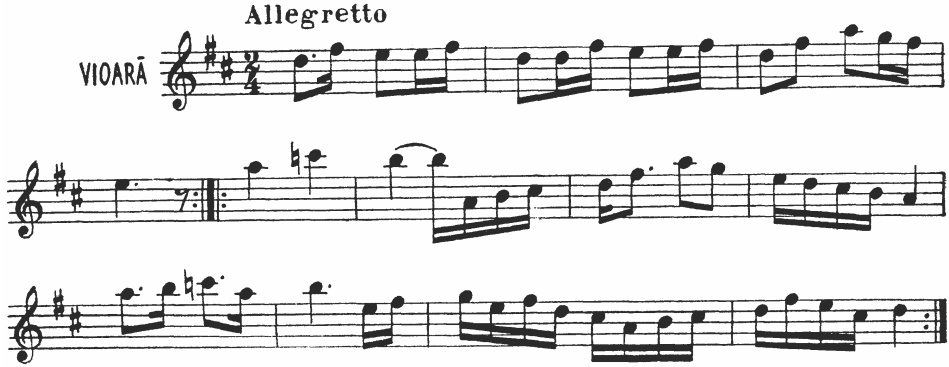




63. ȚARINA

Joc

Not.: *T. Brediceanu*

Abrud (Cîmpeni-Cluj)
Inf.: *Gh. Haja-Ghiuț*, 60 ani
Culeg.: *T. Brediceanu*, 1907
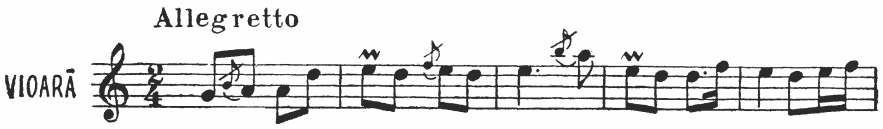


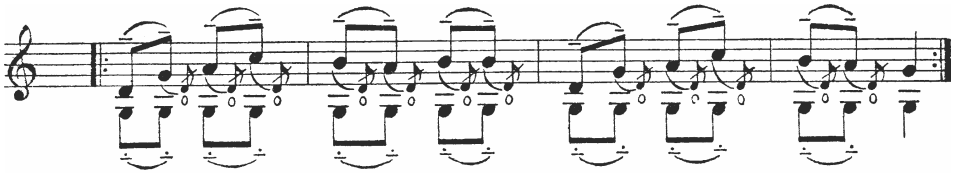
64. PE PICIOR — A LUI JUMANCA

Joc

Not.: *T. Brediceanu*

Oravița (Oravița-Timișoara)
Inf.: *Alexă Bîrcă*, 50 ani
Culeg.: *T. Brediceanu*, 1906
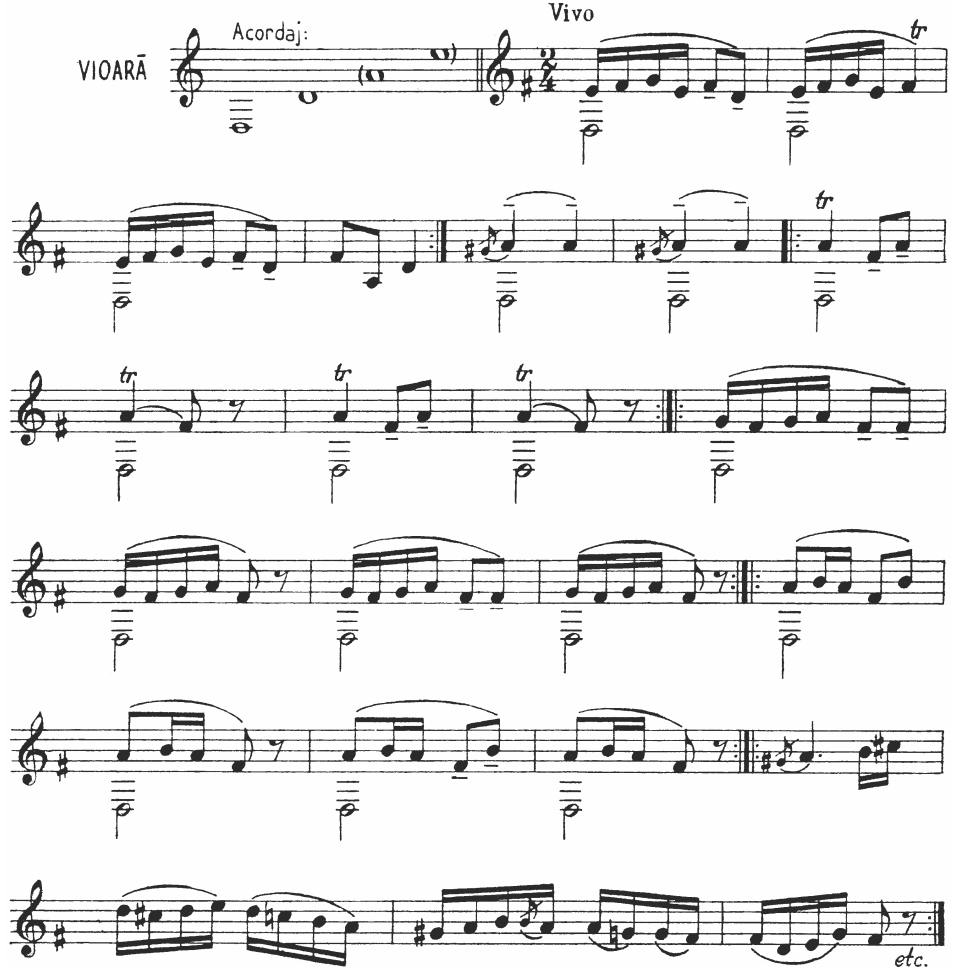




68. BRÎU

Joc

Not.: *G. Fira*

Ștefănești (Drăgășani-Pitești)
Culeg.: *G. Fira*
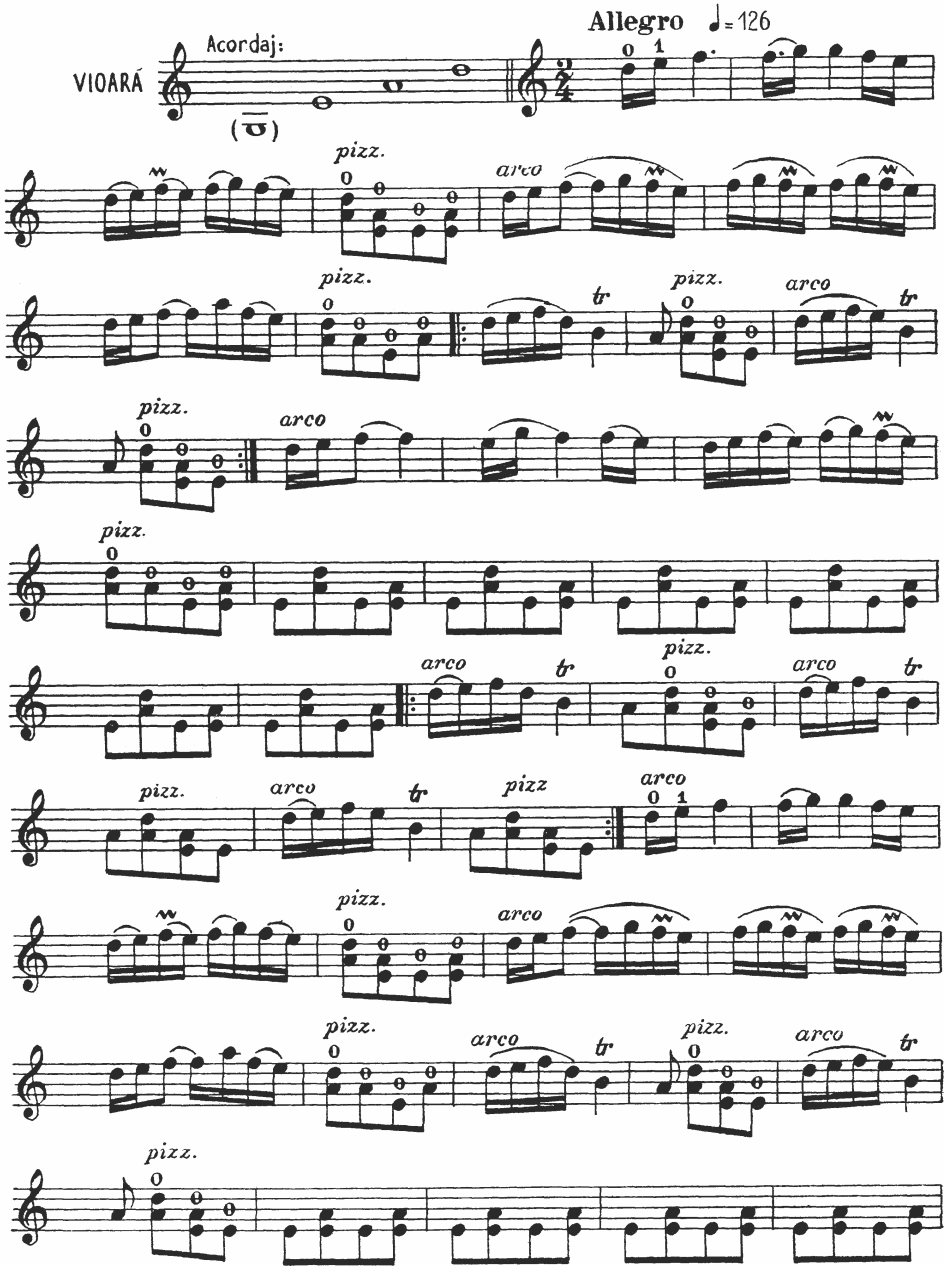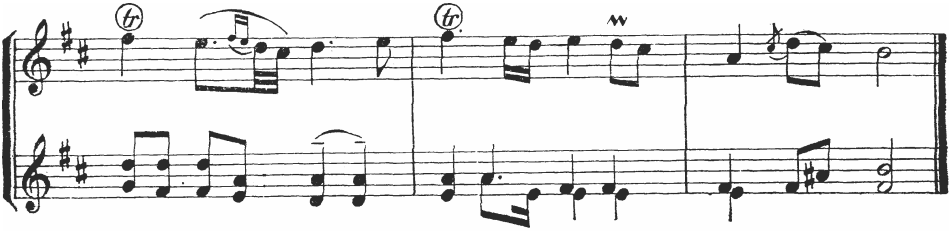


70. CEASUL

Joc

Fgr. 11527 a
Transcr.: *B. Marcu*

Cărpinet (Beiuș-Oradea)
Inf.: *Ștefan Forțon*, 59 ani
Culeg.: *B. Marcu*, 8.7.1950
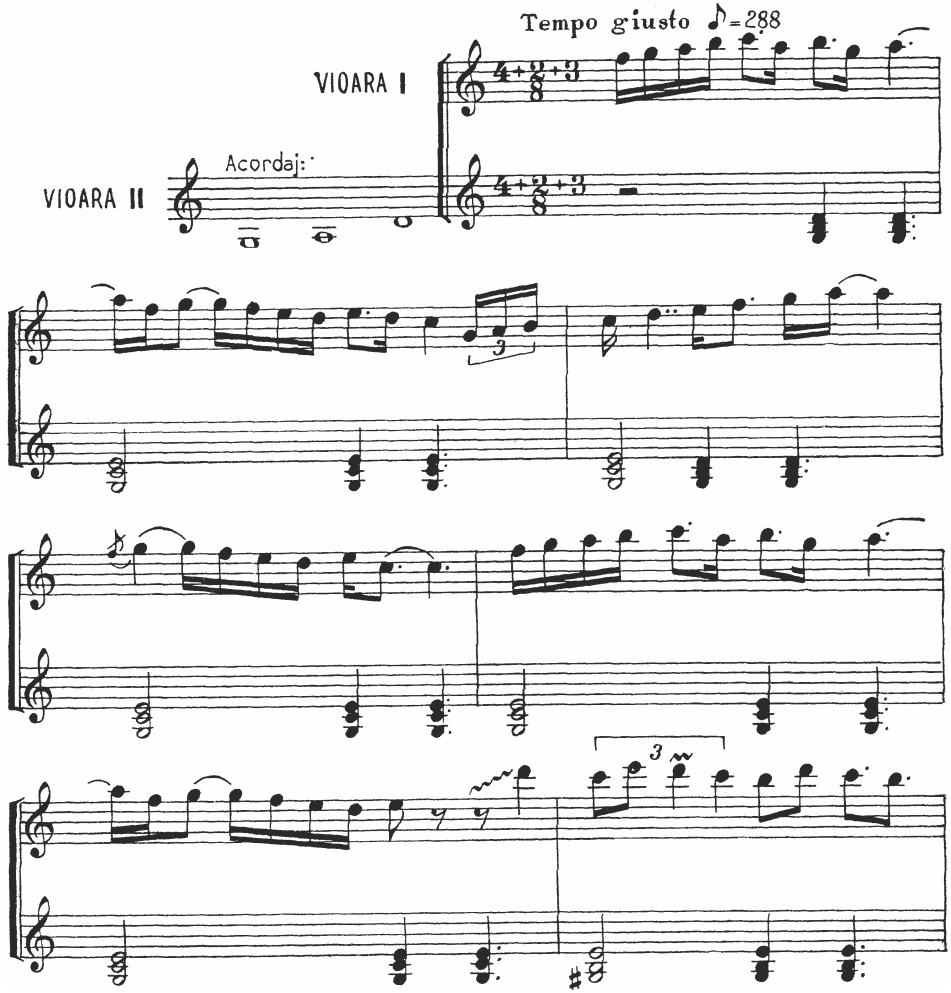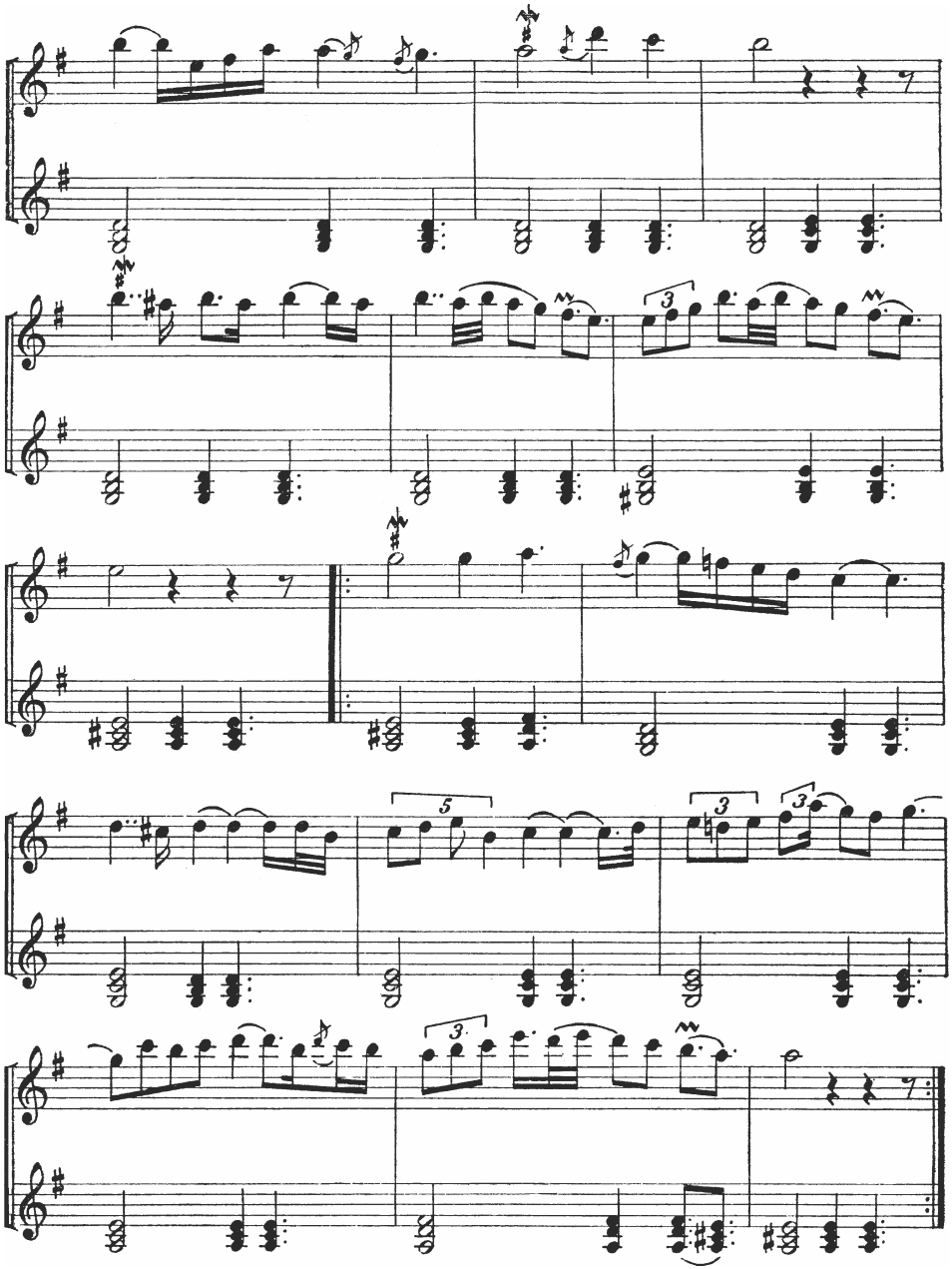




73. DE-A LUNGUL
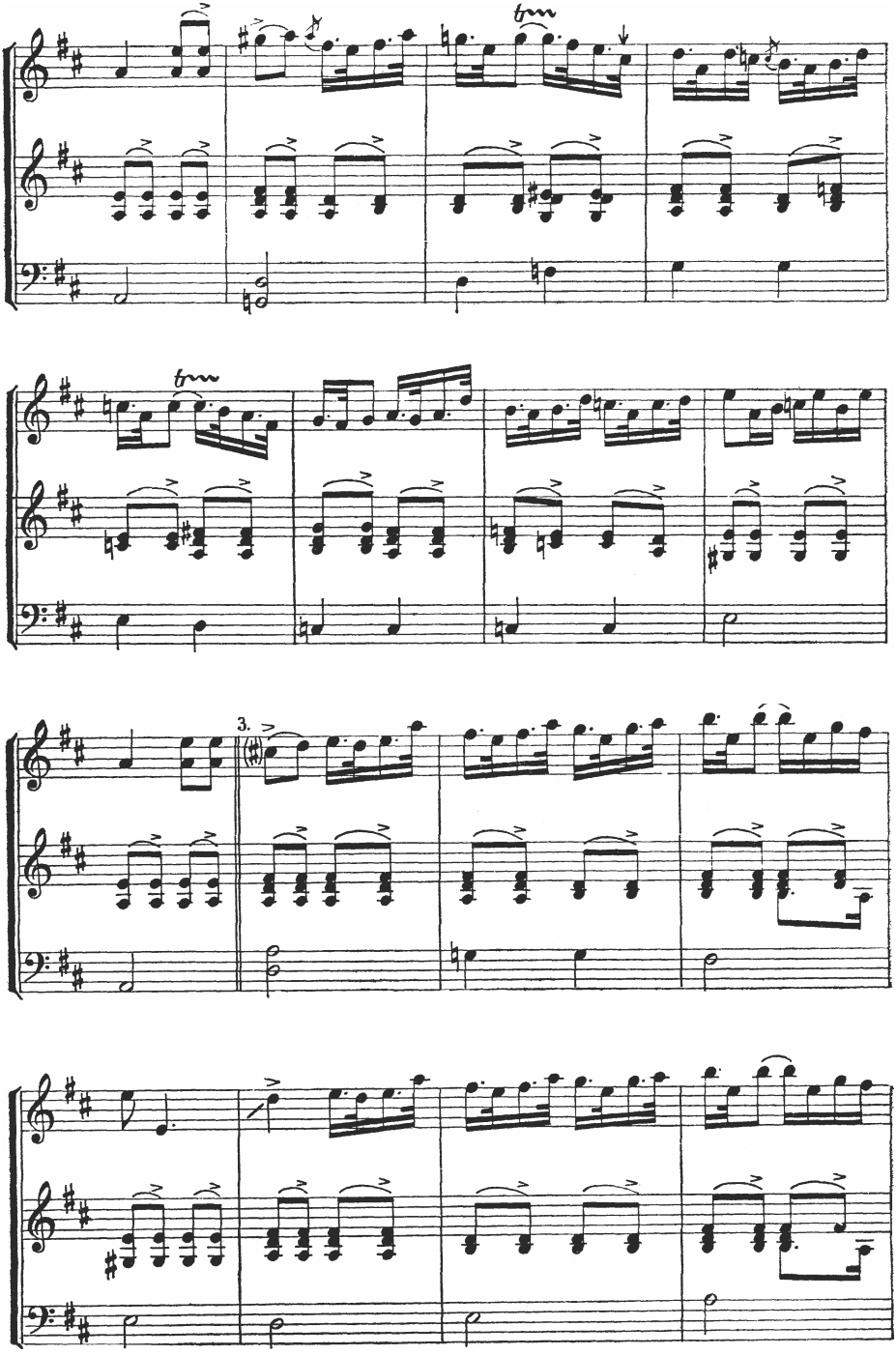
Joc
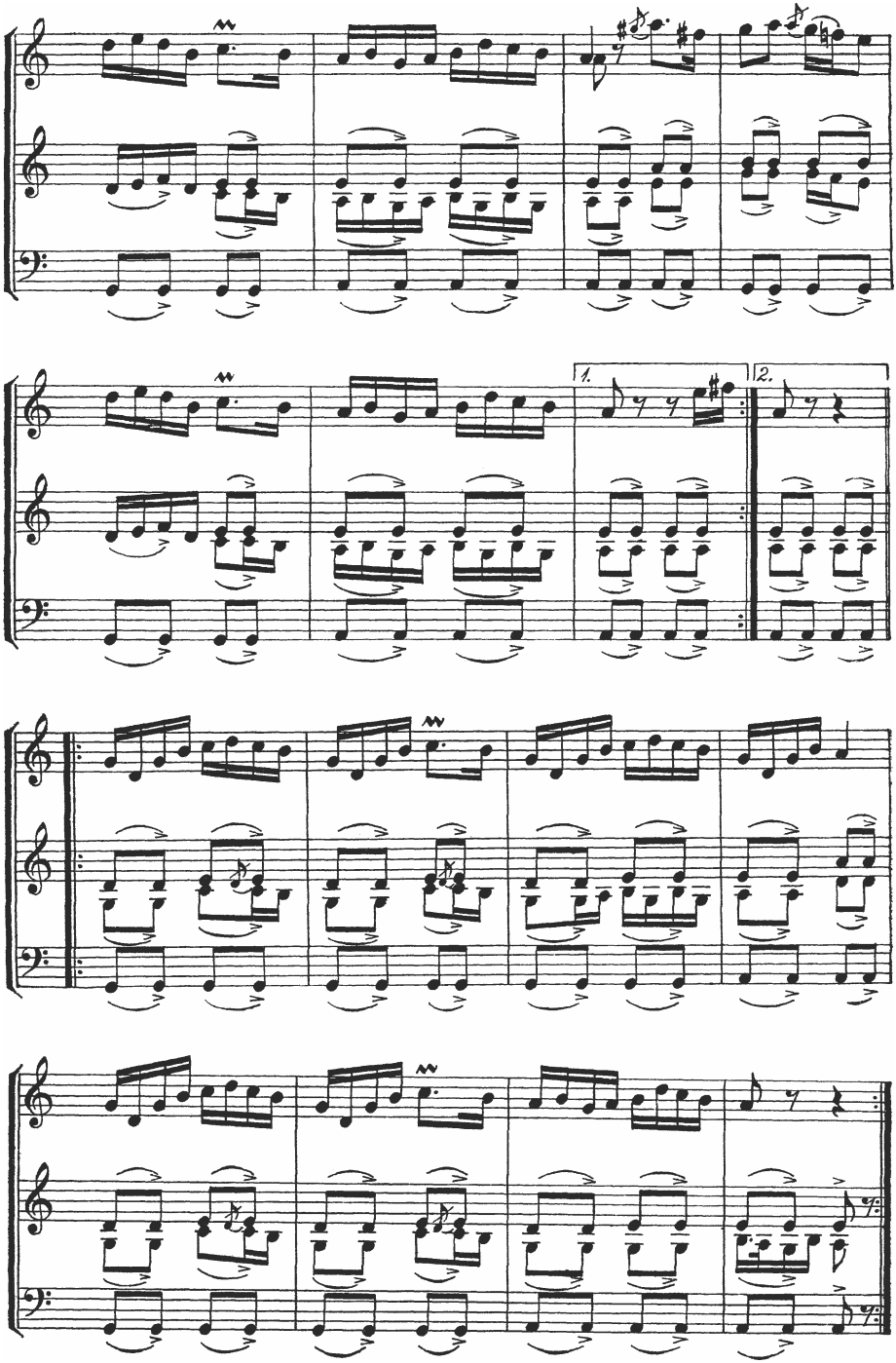
F. 1234 d Budapesta
Transcr.: *B. Bartók*
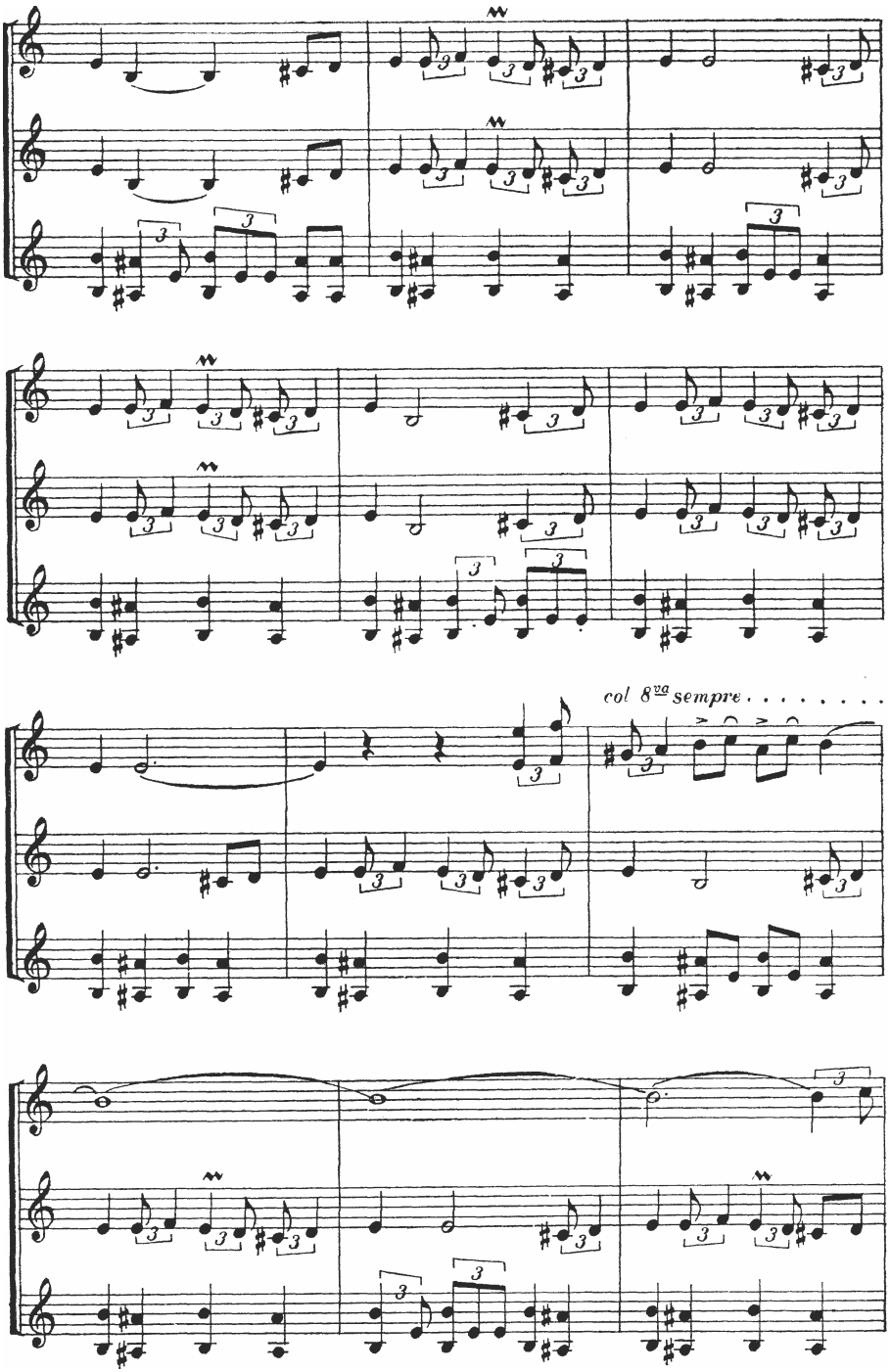
Idicel (Reghin-Reg. Aut. Maghiară)
Inf.: *Ila Cacula*, 22 ani și *Ion Lup*, 42 ani
Culeg.: *B. Bartók*, 1914
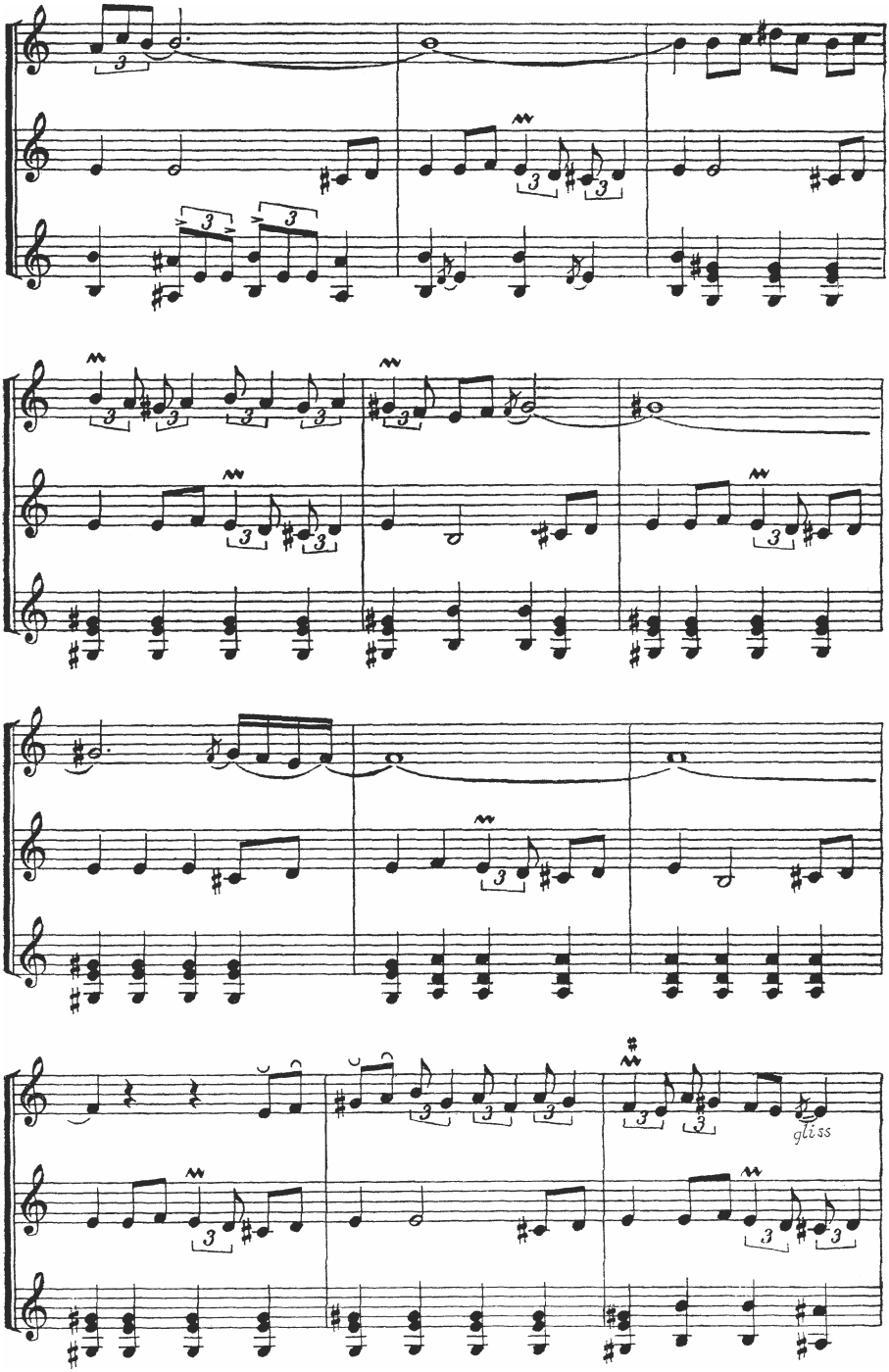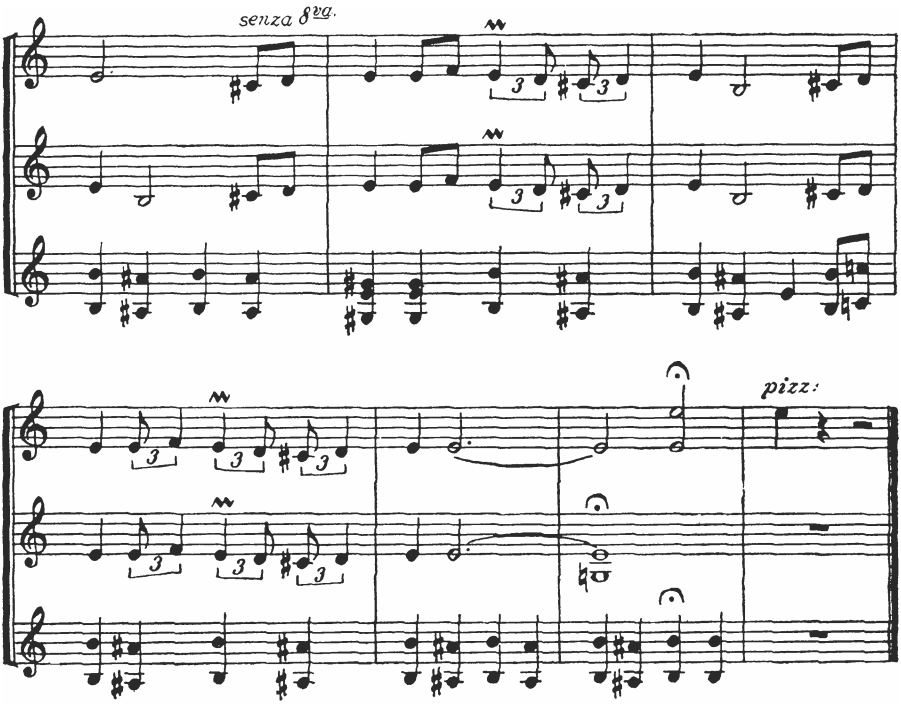





3.


1.
2.


col 8va sempre . . . . . .


gliss
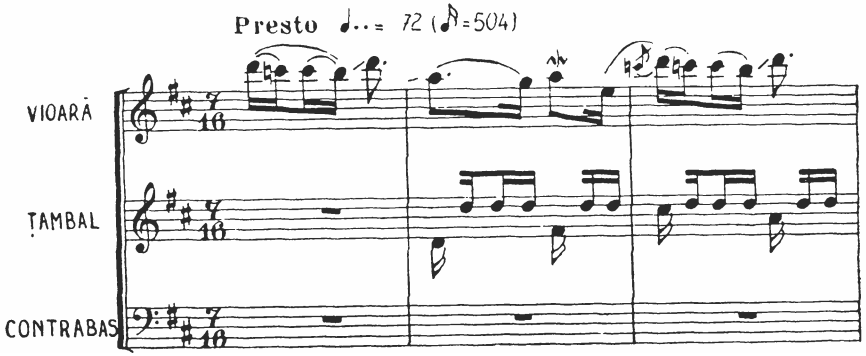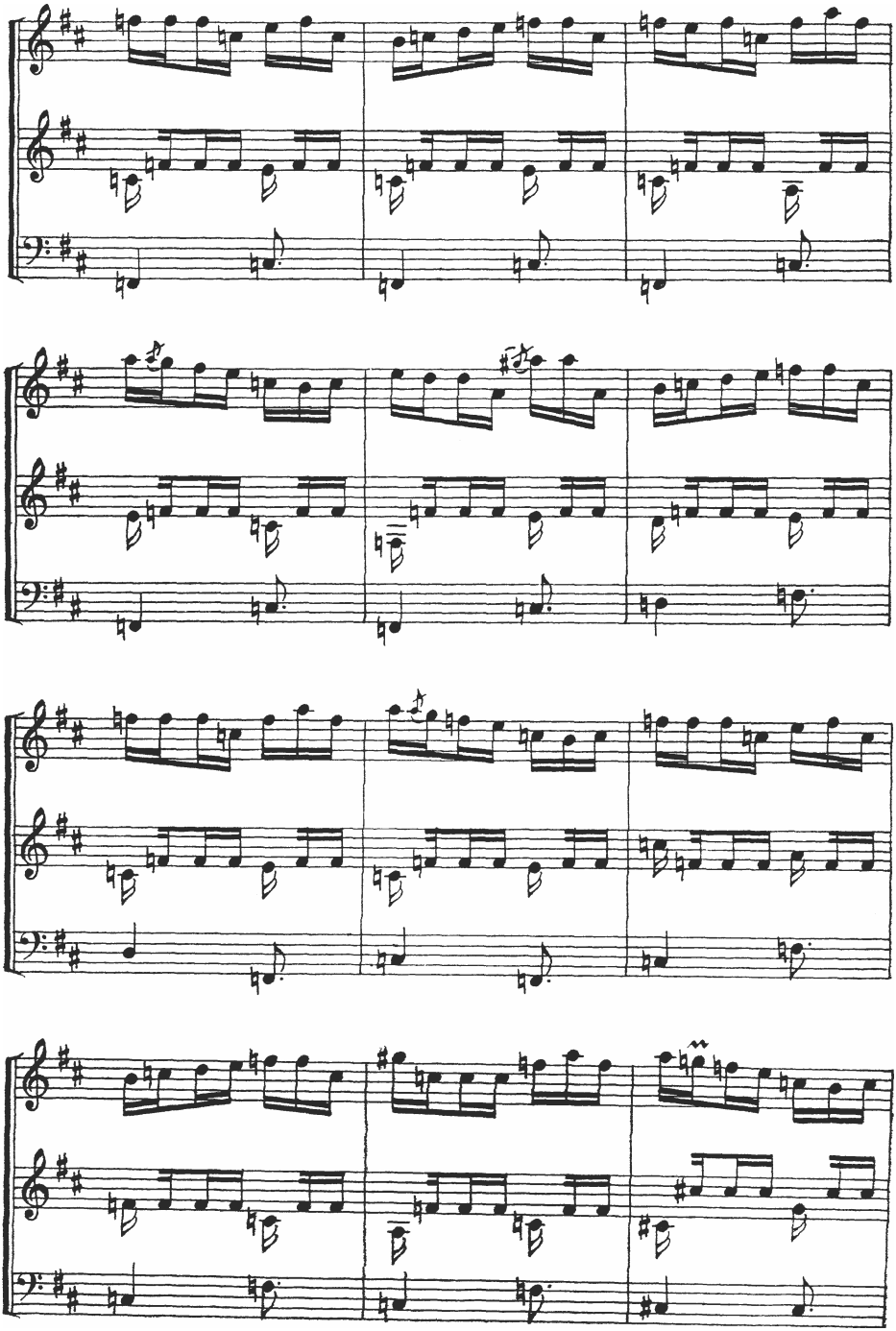


80. TURCEASCA
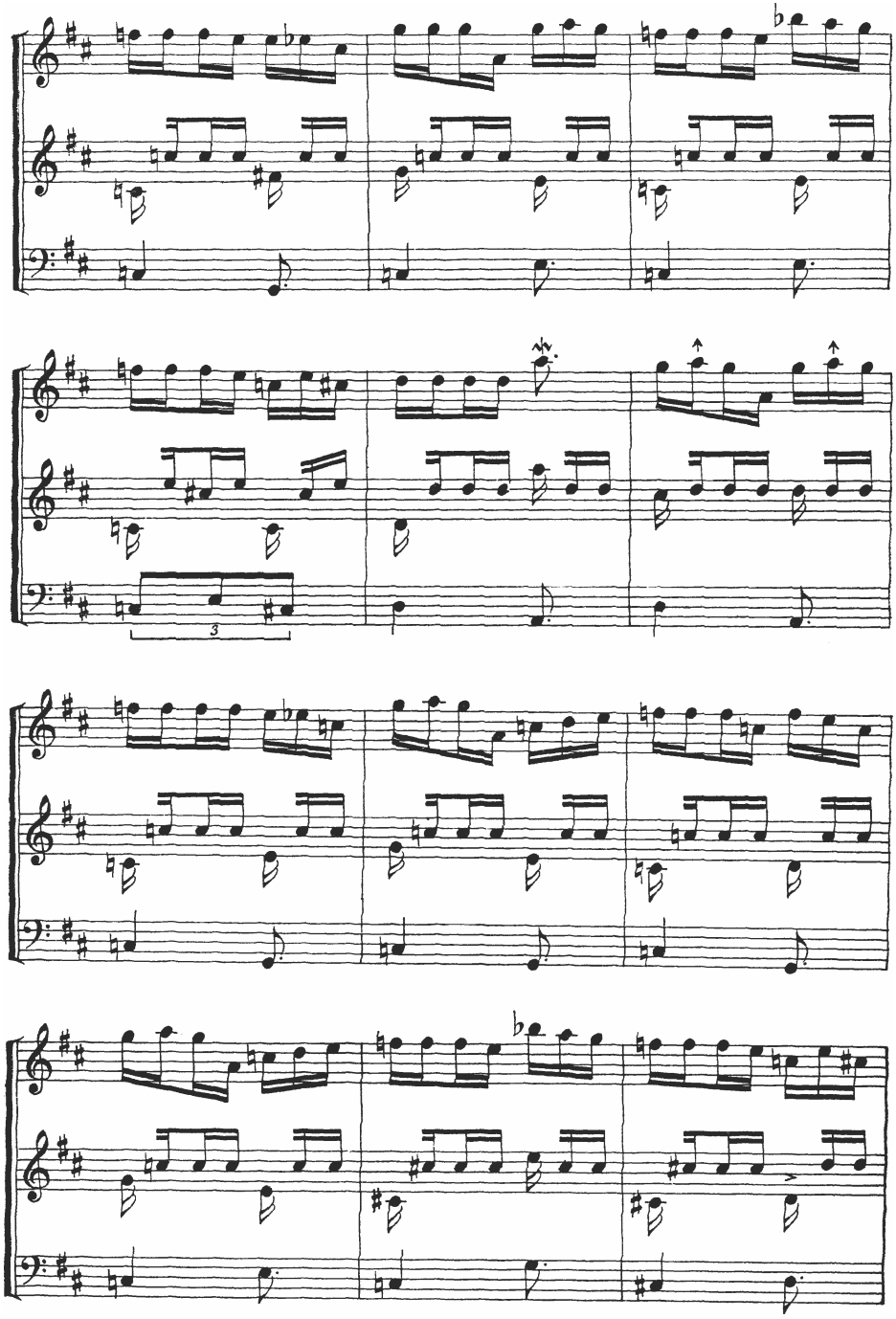
Joc «din Căluș»

Disc 1405 I a
Transcr.: *P. Bentoiu*

Merenii de Sus (Videle-București)
Inf.: *Mitică Burcea*, 55 ani (vioară), *Florea M. Burcea*, 30 ani (țambal) și *Ion M. Burcea*, 23 ani (contrabas)
Culeg.: *T. Alexandru, C. Brăiloiu*, 12. 4. 1911







NOTE LA EXEMPLELE MUZICALE

I. IMITAŢII INSTRUMENTALE ŞI PSEUDOINSTRUMENTE

1

Prin *dîrlăit* cîntăreţii şi mai ales cîntăreţele populare caută să imite felurite instrumente muzicale, îndeosebi de suflat, cum ar fi clarinetul, torogoata ş.a. În acest scop, melodiile se cîntă pe silabele *da, dă, dî, la, lă, lî, ră, rî, tu, ru* şi altele asemănătoare, de unde termenul onomatopeic « dîrlăit » sau « dîrlîit » dat de popor acestui fel de a cînta. Fata Ana Luţian — Ana Lonului (a lu Lonu Luţianului) din Drăguş-Făgăraş, a numit jocul pe care l-a cîntat *Cîntec din cimpoi.* Bună cîntăreaţă, Ana Luţian, în vîrstă de 14 ani (1929), a absolvit cinci clase primare. A fost trecător la Bucureşti, la Făgăraş la tîrg, adesea, şi în satele vecine (« *am fost de-am făcut fîn* »).

La înregistrarea pe cilindru de fonograf, melodia s-a cîntat de patru ori. Tendinţa de grăbire s-a menţinut, mişcarea fiind spre sfîrşit: optimea = 144. În decursul execuţiei, cîntăreaţa a făcut multe variaţii rîtmice şi melodice, dintre care cele mai însemnate au schimbat însăşi cadenţa finală, care la a doua strofă melodică (*a doua reluare a melodiei*) s-a făcut pe treapta a V-a, iar la a treia strofă pe treapta a 3-a. (În arhiva Institutului de Folclor se păstrează transcrierea amănunţită a tuturor strofelor).

2

În vreme ce dîrlăitul caută să imite glasul anumitor instrumente muzicale, *fluieratul* este, în această privinţă, un mijloc de redare a muzicii, de sine stătător. Se fluieră ori se şuieră, uneori cu mare artă, fără a se urmări imitarea vreunui instrument. Ţinînd seamă de specificul acestui fel de execuţie, îl apropiem mai degrabă de muzica instrumentală decît de cea vocală.

Melodia pe care o publicăm este varianta unui cunoscut cîntec moldovenesc. A fost înregistrată pe cilindru de fonograf de D. G. Kiriac în 1913, de la Gheorghe Cepoiu din Rotopăneşti-Fălticeni.

Caracteristic pentru fluierat este înălţimea mare a sunetelor ce se pot obţine (între do^2 şi sol^4), ceea ce de altfel se poate observa şi din transcrierea de la p. 246—249.

Stînga, deşi joc, începe cu un sunet prelung, pe care executantul îl filează, căzînd printr-un portament pe sunetul următor. Acel vibrato caracteristic, întîlnit la doină, apare şi aici, însă mai puţin frecvent, datorită desigur caracterului mişcat al melodiei.

II. INSTRUMENTE IDIOFONE

6

Sîrba din *drîmbă* a fost culeasă de la Stăvărache Tudoraşcu[1] din Dobroslăveni-Caracal (1941). În vîrstă de 58 de ani, neştiutor de carte, informatorul n-a părăsit satul decît cu prilejul stagiului militar, pe care l-a făcut în Craiova şi Slatina şi în decursul războiului 1914-1918, cînd a fost în Moldova, la Timişoara, Arad şi în Budapesta, prizonier. Este un adevărat virtuos al drîmbei. După cum ne mărturiseşte, sîrba a învăţat-o de la lăutari.

Ca mai toate sîrbele din regiune şi cea interpretată de Stăvărache Tudoraşcu, este caracterizată printr-o mare mobilitate a formei, datorită multiplelor variaţii pe care le face executantul-creator, în procesul activ de creaţie care se produce în momentul execuţiei.

Intensitatea fiecărui sunet scade, după ce limba instrumentului a fost ciupită şi lunecă printr-un fel de portament înspre fundamentală. De aici caracterul oarecum nestabil al muzicii de drîmbă.

7
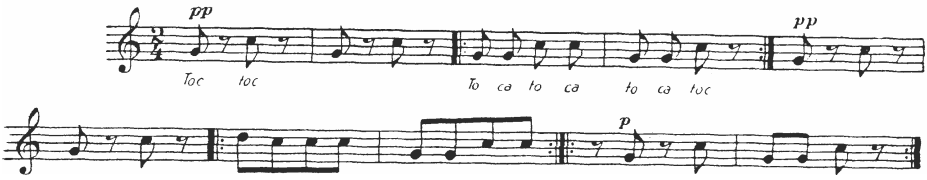
Toconelele au fost înregistrate de la copiii Vasile V. Rasoveanu de 11 ani, elev în clasa a V-a primară şi Vasile V. Coiculescu de 13 ani, elev în clasa a VI-a primară (1938), amîndoi din Cîmpofeni-Tîrgu Jiu. Melodia au cîntat-o împreună, în timp ce unul din ei a bătut în acelaşi timp şi *toaca*.

Toaca începe mai rar, însă după două-trei grupuri de cîte patru şaisprezecimi se fixează la ritmul piesei. În decursul cîntării ea nu este bătută exact în măsură; uneori ritmul ei este ceva mai mişcat decît al cîntecului[2].

---

[1] V. fig. 4.

[2] Între hîrtiile rămase de la D. G. Kiriac s-a găsit şi notaţia de mai jos, scrisă pe un fragment de filă de caiet dictando, purtînd pe verso însemnarea unui număr de înregistrare a unei adrese a Ministerului de Culte către Comunicaţii (30408/26.6.1922). Notaţia pare făcută sub impresia felului în care se bate toaca în Banat:



III. INSTRUMENTE MEMBRANOFONE

8

Colinda vînătorească « de june », acompaniată de *dubă*, a fost înregistrată de la flăcăii Traian Maduşa de 21 ani, Trandafir Bogari de 19 ani şi Virgil Stăniş de 18 ani, toţi trei din Almăş - Sălişte, raionul Ilia. Duba a bătut-o cel din urmă. Trebuie să însemnăm faptul că în Almăş-Sălişte fiecare colindător are cîte o dubă şi cînd cîntă le bat cu toţii. Nu toate colindele din repertoriul satului sînt însă acompaniate de dube. Colinda au învăţat-o « ge-acolo, gi la noi ».

IV. INSTRUMENTE AEROFONE

Buciumul şi instrumente de suflat din alamă

9
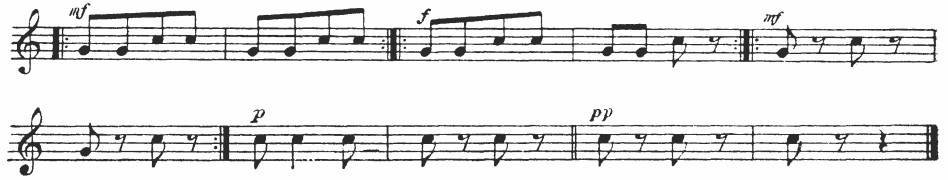
A oilor este un semnal păstoresc de bucium din Ţara Oaşului, înregistrat de la un tînăr cioban, Vasîi Baltă din Trip (1937). Buciumaşul spune că a învăţat acest semnal la oi.

Timbrul pătrunzător şi totodată plin, caracteristic buciumelor cu tubul cilindric, dă impresia că sunetele sînt mai profunde decît în realitate. Abundenţa apogiaturilor dau execuţiei un caracter oarecum neprecis. Primele cinci sunete par chiar o intonare şovăitoare a sunetului *sol*, umbrită de intercalarea în două rînduri a unui sunet parazitar, cu timbrul răguşit, *la*.

Faţă de notaţia noastră, înălţimea reală a melodiei cîntate de Vasîi Baltă, din « trîmbghita » sa de tinichea, este cu un semiton mai jos.

10—12

A oilor, *A porcilor* şi *A găinilor* sînt trei semnale de « tulnic », culese de la Anica Drăgoi din Ponorel-Cîmpeni. În vîrstă de 25 de ani, a învăţat singură



Dintre compozitorii noştri care s-au inspirat din bătaia toacei amintim pe maestrul Mihail Jora, care a compus o minunată piesă pentru cor mixt, *Toaca*, pe un cunoscut text popular de dragoste: « Cînd toca la Radu-vodă . . . » (*Trei coruri mixte*, Buc., Editura Societăţii Compozitorilor Romîni).

© 2014. GRAFOART

să citească şi să scrie. Ţărancă săracă, a fost trei ani servitoare la Sibiu, iar în momentul cînd s-au cules cîntecele ei (1934), era stabilită de şase luni în Bucureşti, tot ca servitoare.

Sunetul instrumentului este puternic şi plin, asemănător ca timbru cu trombonul, însă ceva mai închis. Armonica a 7-a are sunetul oarecum răguşit.

Cele trei semnale, ca mai toate melodiile de tulnic din Ţara Moţilor, se bizuie pe jocul octavă-cvintă-fundamentală, cu intercalarea din cînd în cînd a terţei. În toate cazurile, mişcarea este grăbită în decursul execuţiei. Sunetul final este atacat în crescendo, cu toată puterea şi filat uşor doar cînd executanta şi-a epuizat suflul.

A porcilor aduce o imitaţie onomatopeică, plină de haz, a grohăitului, prin accentele date celor două grupuri de cîte patru optimi pe *do*, urmate de pauze.

A găinilor este de asemenea o imitaţie onomatopeică: un fel de « cotcodac ».

Culegătorul a neglijat să însemne rostul acestor semnale, dacă nu cumva cu ajutorul lor gospodina moaţă îşi chema orătăniile sau animalele — lucru perfect posibil, cunoscînd legea reflexelor condiţionate [1].

13

Cîntecul de joc este o « zicală » din « tulnic » din Albac-Cîmpeni, variantă a unei melodii cunoscute, răspîndită probabil prin lăutari, culeasă de Béla Bartók şi publicată într-un dicţionar de muzică maghiar [2].

14

Brîul cîntat din *flügelhorn* de Ilie Zaberca, în vîrstă de 28 ani, din Prilipăţ-Bozovici, a fost notat de maestrul Sabin V. Drăgoi în vara anului 1928 şi publicat [3].

15

Din *flügelhorn* a fost cîntată şi *Bătuta moşnegeşte*, de către Mihai Gurgu din Hălăuceşti-Paşcani. În vîrstă de 29 ani, Gurgu a absolvit şapte clase primare şi o şcoală de muzică a parohiei catolice din comună. Cunoaşte

---

[1] Ciobanul bănăţean Isaia Laţchescu, 65 ani, din Bogiltin-Orşova, ne-a povestit, de pildă, cum îşi învaţă oile să asculte cînd « fişcbnează » (şuieră) din degete semnalul « de întors ». În timp ce un cioban fluieră semnalul pe care doreşte ca oile să-l deprindă, altul le sperie şi le goneşte spre cel dintîi. Cu timpul, animalele asociază semnalul respectiv de sperietură şi de cîte ori îl aud « se întorc » în fugă lîngă păstor (Arh. I. F., culeg. T. Alexandru, 7. 7. 1946). Din păcate, repertoriul muzical al ciobanilor nu s-a bucurat pînă în prezent de un studiu şi nu s-a lămurit rostul melodiilor care îl alcătuiesc. Ar fi deosebit de important de constatat în ce măsură se ajută ciobanii în munca lor de anumite melodii, aşa cum pare să arate numele acestora (v. p. 39, 51 şi nota 1 de la p. 191.)

[2] « A kottapélda román táncdallam Albákból (Torda Aranyos m.) » în *Zenei Lexikon*, Budapesta, 1931, vol. II, p. 63, la articolul *Magyar népi hangszerek*.

[3] Sabin V. Drăgoi, *122 melodii poporale din judeţul Caraş, îndeosebi din Valea Almăjului*. Din colecţia « Arhivei Fonogramice » a Ministerului Cultelor şi Artelor, Buc., f. d., p. 44.

fluier, cobză și vioară. În același timp este un bun cunoscător al jocurilor populare locale. Activist de multă vreme al căminului cultural din Capu-Satului (cartierul apusean al orașului), el este în momentul de față directorul acestuia.

În cadrul căminului, Lăcătuș muncește cu rîvnă la formarea unor tinere cadre de instrumentiști populari și la permanenta ridicare a nivelului artistic al formației de fluiere moldovenești pe care a organizat-o.

Lăcătuș cîntă din tilincă cu o măiestrie care uimește și farmecă. Arta sa a fost răsplătită în vara anului 1943, cînd i s-a decernat premiul întîi pe țară la concursul de soliști instrumentiști populari.

Ursăreasca, după mărturia lui Mihai Lăcătuș, este o melodie bătrînească de joc, pe care a învățat-o de mult. « *Di mi'copil* » a învățat și jocul *Bătuta*.

20

Gheorghe I. Iacob-Buzdugan [1] din Tudora-Botoșani, de la care s-a cules povestea muzicală *Cînd a pierdut ciobanul oile*, învățată de la un «moș» al său, avea în momentul culegerii (1940) 28 de ani. Țăran sărac, a muncit un an și vreo două luni la Ilva-Năsăud, la construirea liniei ferate și multă vreme la pădure, în împrejurimile satului. A urmat trei clase primare. Cîntă din fluier mare cu multă sensibilitate artistică.

Varianta poveștii muzicale a ciobanului care și-a pierdut oile, cîntată de Gheorghe Iacob, este alcătuită dintr-o frumoasă doină moldovenească, urmată de un joc, al cărui stil amintește muzica de cimpoi. Gemutul gutural, caracteristic cîntatului din fluier, îndeplinește la doină rolul de ison, fiind acordat cu melodia.

21

Din îngemănarea *fluierului mare moldovenesc* al lui moș Trifănucă Nemciuc cu glasul Leontinei Niga, rezultă o interesantă eterofonie. Originari din Deia-Cîmpulung Suceava, Nemciuc avea în momentul culegerii (1937) 73 ani, iar Leontina Niga 33 ani. Moș Trifănucă nu a învățat carte și nu a umblat decît « pîn'la țară » la Suceava și la Rădăuți, o dată la Dorna și adesea prin satele vecine, după lucru. Leontina Niga — Leontina lu Costan, cum i se spune în sat — a urmat trei clase primare, a stat cinci ani în Băișești-Fălticeni și a umblat la Cîmpulung, Humor și Fălticeni, adesea, pe la tîrguri.

Din *Bocetul la mamă*, înregistrat pe o față de disc, nu s-au transcris decît două strofe melodice, cea dintîi începută de fluier și continuată de amîndoi. Cîntat sub stăpînirea unei puternice emoții, creată de conținut, acest bocet este o realizare artistică remarcabilă.

22

Cîntecul *di jăli* a fost cîntat din *fluieraș moldovenesc* de Gheorghe Ursu a lui Chifor, din Fundul Moldovei-Cîmpulung Suceava, în vîrstă de 30 de ani (1938), absolvent a trei clase primare.

[1] V. fig. 26.

o mică abatere și anume un interval armonic de cvintă. Amîndouă jocurile par să fi avut la bază un ritm de trei timpi, cu primul alungit:

 sau poate  .

32

Fluierul gemănat din care Gheorghe Hurjoi din Nereju-Vrancea a cîntat jocul local *De tare,* are țeava de ison mai scurtă: jumătate din lungimea țevii cu găuri pentru degete. În decursul cîntatului, fluierul de ison scoate o pedală invariabilă pe *fa*^{2}, în vreme ce melodia se desfășoară cînd deasupra cînd dedesubtul ei. Isonul marchează uneori ritmul, alteori însă rămîne ca sunet prelung, după cum executantul întrerupe sau nu cu limba coloana de aer suflată prin « lumină ». Primele două sunete sînt în afara melodiei; ele trebuiesc socotite ca atare: instrumentistul le-a scos înainte de a ataca primul sunet al melodiei propriu-zise. Timbrul este moale, iar intensitatea variabilă după registru: slabă în registrul grav și tare în cel înalt. Nu știm dacă saltul la octava inferioară a melodiei din prima parte a jocului este făcută cu intenție sau întîmplător, din cauza scăderii temporare a intensității suflatului. Relativa regularitate cu care se face acest salt, de trei ori pe aceeași formulă melodică și a patra oară pe o formulă de încheiere a liniei melodice, dau tărie primei ipoteze.

Gheorghe Hurjoi, în vîrstă de 27 ani (1939), absolvent a patru clase primare, spune că a învățat jocul de la un bătrîn din sat.

Flautul popular al lui Constantin Dinculescu din Lădești-Vîlcea, cu care a cîntat jocul *Arama,* are șase deschizături pentru degete. Este lung de 60,5 cm, cu tubul ceva mai bombat la gură. A fost făcut din lemn de frasin de un consătean mai în vîrstă, Tiță Mitică, constructor de fluiere, flaute și cavale, « încolo lucrează tîmplărie, căpățîni de care, care. . . » Timbrul instrumentului este aspru, iar melodia abundă în armonice superioare, care îi scapă executantului în timpul cîntatului. Acesta însoțește cîntarea cu isonul gutural caracteristic fluieraşilor, însă de înălțime neprecisă. Spune că jocul este vechi; l-a învățat de la horă.

În vîrstă de 20 ani, Constantin Dinculescu, orfan de tată, a crescut în sărăcie. Din cauza unei boli de ochi nu a umblat la școală. În București a mai fost în două rînduri, prima dată ca salahor la o bina, apoi pentru un tratament medical. În regiune a lucrat la munca cîmpului pe la diverși moșieri și chiaburi. În momentul culegerii (1949) cînta din flaut la Florească, la hora de duminică a oltenilor. A învățat să cînte din fluier de la vîrsta de șase ani, păzind vitele satului, împreună cu alți copii. A învățat întîi din fluier și apoi din flaut. Spune că « mai greu cu flauta este, da'are vocea mai frumoasă ».

© 2014. GRAFOART

Ciocîrlia a fost transcrisă după o înregistrare pe bandă de magnetofon a execuţiei din nai a cunoscutului artist popular Fănică Luca.

Iordache Luca Ştefan — Fănică Luca — s-a născut în Bucureşti în anul 1894. Tatăl său, originar din Ploeşti, s-a stabilit în Bucureşti în anul 1875. Muscalagiu talentat, a cîntat în orchestrele renumiţilor lăutari ai timpului: Dobrică, Savu Pădureanu, Pompieru, Moţăescu şi alţii. Cu familie grea, nevastă şi cinci copii, dintre care cel mai mic era Fănică, abia izbutea să-şi ducă zilele cu ceea ce cîştiga. Marele nostru artist popular povesteşte cum s-a dus la şcoală desculţ şi dezbrăcat şi cum profesoara lui, scriitoarea Smara, l-a îmbrăcat şi i-a cumpărat cărţi în timpul celor patru ani ai cursului primar, pe care l-a absolvit cu menţiune.

La stăruinţele copilului, tatăl său îi procură un nai cu 12 ţevi şi-l învaţă să cînte. Încă şcolar, Fănică Luca cutreiera în timpul liber grădinile de vară de la « Şosea », cîntînd « cu cheta ». Gologanii pe care-i cîştiga îi da mamei sale, contribuind după puterile lui la uşurarea greutăţilor gospodăriei. În 1907 este angajat în taraful unui vestit lăutar, ţambalagiu şi cîntăreţ, Lache din Găeşti, cu care cîntă vara la Olăneşti, iar iarna în Găeşti şi la balurile şi nunţile din satele învecinate. Peste trei ani, în vîrstă de 16 ani, pleacă pentru prima dată în străinătate, la Smirna, cu orchestra lui Carabulea. După patru luni, terminîndu-şi angajamentul, cîntă la o grădină de vară din Pera-Constantinopol. În 1911 se înapoiază în ţară şi cîntă trei ani la un restaurant din strada 11 Iunie, pînă ce, în 1916, pleacă militar la un regiment din Bazargic.

În timpul războiului este rănit pe Neajlov şi cade prizonier. Stă 9 luni într-un lagăr din fosta Serbie, unde munceşte ca lucrător sondor. Este dus apoi în Macedonia şi pe urmă în ţară, la Cîmpina. Din lagărul de prizonieri din Cîmpina fuge la Bucureşti şi se angajează la acelaşi restaurant de pe strada 11 Iunie. În aprilie 1919 se prezintă la cercul de recrutare din Bucureşti, unde venise o comisie din Moldova, şi este din nou încorporat. Pentru meritele sale din timpul războiului a primit mai multe decoraţii.

După război cîntă la alte restaurante din Bucureşti, iar din 1929 la radio şi imprimă discuri de gramofon. În octombrie 1929 pleacă la Varşovia cu orchestra lui Manole Ciolac, la o expoziţie. Reîntors în ţară, cîntă în Bucureşti, la Ploeşti şi vara la mare. Pe acea vreme cînta şi din gură, acompaniindu-se cu chitara.

În 1937 pleacă cu Grigoraş Dinicu la Expoziţia internaţională de la Paris. Naiul său s-a bucurat de un succes răsunător, ceea ce l-a determinat să rămînă la Paris, angajat la teatrul Châtelet şi mai pe urmă la un local din Montmartre. În urma succeselor i se oferă un angajament la teatrul Palladium din Londra. Obosit şi bolnav se înapoiază pentru o lună în ţară (august 1938) şi caută să-şi tămăduiască durerile reumatice pe plaja Mării Negre. La 1 septembrie pleacă la Londra, iar în 1939 la Expoziţia internaţională de la New York, din nou cu Grigoraş Dinicu.

În septembrie 1939, izbucnind cel de-al doilea război mondial, revine în patrie. Face mai multe turnee prin ţară, pînă în 1942, cînd este mobilizat şi trimis să cînte prin spitalele de răniţi şi pentru diferite unităţi militare. În 1943 cîntă la un restaurant din Pera-Constantinopol. Nu stă însă în Turcia decît două luni.

După 23 August 1944, Fănică Luca duce o vie activitate pentru propăşirea muzicii noastre populare. Ia parte activă la organizarea orchestrelor populare.

Portamentele se obţin suflîndu-se în acelaşi tub şi ridicînd treptat fascicolul de ţevi, apoi lăsîndu-l în jos, sau numai ridicîndu-l. Cel dintîi portament (nota 4) se realizează pe tubul lui *sol*[4], întîi prin presarea ţevilor de bărbie, în care mod se obţine sunetul *la*[4], apoi prin ridicarea treptată a instrumentului, ceea ce are ca efect coborîrea sunetului, întîi pînă la *fa*[4], apoi a doua oară pînă la *do diez*[4]. Revenirea la sunetul iniţial se face prin înclinarea naiului, pînă în poziţia normală. Atacarea sunetelor de jos în sus — arătată în partitură prin liniuţe oblice care preced notele respective — se face printr-o uşoară tremurare a instrumentului în timpul executării portamentului. Portamente se mai fac pe tuburile *la*[3] (nota 6) şi *fa diez*[3] (nota 7). Pe aceste două tuburi se realizează şi cîntarea cocoşului şi anume prin înălţarea treptată a instrumentului, întovărăşită de uşoare întreruperi ale suflului, corespunzînd articulării silabelor « cu-cu-ri-gu ga-gu » (nota 9). Pentru a se putea urmări cît mai bine modul de executare al portamentelor, s-a însemnat în partitură, de fiecare dată, tubul pe care ele se fac. Ceea ce trebuie să se ştie este că — aşa cum s-a mai arătat — modificarea poziţiei instrumentului faţă de buzele executantului schimbă înălţimea sunetului şi anume, ridicarea ţevii are ca urmare coborîrea înălţimii şi viceversa.

La înregistrarea pe banda de magnetofon pe care am transcris-o, naiul a fost însoţit de o mică formaţie din Orchestra « Barbu Lăutaru ». Acompaniamentul este cel « nemţesc », basul atacînd timpii, iar viorile şi viola contratimpii. Armonia a fost cifrată, iar replicile tarafului şi viorilor, cînd naiul tace, sau uneori, cînd execută un sunet prelung, au fost însemnate cu note mici.

Cimpoiul şi alte instrumente cu ancie

35

Jocul de nuntă *Nuneasca,* cîntat din cimpoi cu caraba simplă de cimpoierul semiprofesionist Ion Papuc din Beciu-Beceni, regiunea Ploeşti, a fost transcris la Budapesta, sub directa îndrumare a lui Béla Bartók. Transcrierea, foarte amănunţită, obţinută prin încetinirea turaţiei aparatului de reproducere[1], înseamnă cu note mici revenirea sistematică pe fundamentală, atît de caracteristică muzicii de cimpoi şi care — aşa cum am mai arătat — dă impresia că melodia este cîntată stacatto pe o pedală.

---

[1] Trebuie să precizăm că la încetinirea turaţiei aparatului de reproducere al unei înregistrări sonore apar unele sunete care nu se aud cînd melodia este cîntată în mişcarea şi la înălţimea ei reală. Este vorba de anume particularităţi care dau relief şi culoare execuţiei. Un vibrato aproape imperceptibil, de pildă, poate să apară la o încetinire exagerată a turaţiei aparatului de reproducere în chip de tril. Ar fi deci o greşeală să se acorde prin notaţie alt înţeles acestor amănunte decît cel pe care ele îl au în realitate.

Transcrierea a fost verificată după discul cu înregistrarea respectivă şi transpusă la înălţimea reală la care s-a cîntat, deoarece în notaţia Bartók jocul era notat cu o cvartă mai jos, adică cu fundamentala în *sol*[1].

Ciocăniţa este un joc bătrînesc din împrejurimile Caransebeşului, din ciclul *Poşovăicilor.*

În vreme ce jocurile bătrîneşti au o formă strofică bine cristalizată, jocurile mai noi, jucate în toate ocaziile, sînt caracterizate printr-un viu proces de creaţie, manifestat pe de o parte printr-o necontenită născocire de melodii noi, iar pe de altă parte prin abundenţa improvizaţiilor executanţilor, care aproape niciodată nu repetă melodia la fel. În această situaţie se găseşte *Brîul* lui Luţă, ca şi sîrbele şi horele din Oltenia şi Muntenia, multe din fecioreştile, învîrtitele şi alte jocuri ardeleneşti, jocurile bănăţene « de doi », ardelenele şi brîurile mai noi, ca şi multe alte jocuri din întreg cuprinsul ţării.

44 — 45

Jocurile *Brîul nou* şi *De doi* au fost culese de la Ion (« Niţă ») Ioviţă-Luţă, unul din feciorii lui Luţă Ioviţă. Născut în comuna Obreja-Caransebeş, în 1903, Ion Ioviţă a învăţat să cînte din clarinet şi mai pe urmă din torogoată. A cîntat la Lugoj, Timişoara, Oraviţa, Orşova, Turnu Severin, Brăila, Galaţi, Bîrlad, Iaşi şi în Bucureşti, unde s-a stabilit în urmă cu vreo douăzeci de ani. În Bucureşti a cîntat şi cu tatăl său şi singur. Acompaniat de orchestra tatălui său, Ion Ioviţă a cîntat adesea din gură la radio şi a imprimat numeroase discuri de gramofon. În prezent cîntă în Orchestra « Barbu Lăutaru ».

Ion Ioviţă-Luţă a învăţat *Brîul nou* în anul 1949, de la un saxofonist din Orchestra Populară din Caransebeş, adusă în Bucureşti de către Institutul de Folclor pentru înregistrări. Jocul, ca cele mai multe brîuri bănăţene — îndeosebi cele din partea de sud-vest a provinciei — se caracterizează prin ritmul său de trei timpi cu primul alungit. În timpul execuţiei, la înregistrare, Ion Ioviţă îşi bătea măsura cu piciorul, în formula ritmică caracteristică:



Jocul bănăţean *De doi* este cîntat adesea de Ion Ioviţă-Luţă, ca solist al Orchestrei « Barbu Lăutaru ». De aici, probabil, forma întotdeauna aceeaşi în care-l execută, spre deosebire de bogăţia improvizaţiilor cu care jocurile de acest fel sînt mereu împrospătate în Banat.

46 — 48

Dintre lăutarii *saxofonişti* din raionul Caransebeş, unul dintre cei mai talentaţi este Vasile Petru Tincu, poreclit « Cap de Cal ». Născut în anul 1926, în comuna Ciuta, Tincu este fiu de muzicant — tatăl său cîntă din torogoată. A urmat şapte clase primare. A cîntat în Caransebeş şi în multe sate din regiune : Ruieni, Luncaviţa, Verendin, Domaşnea, Iablaniţa, Cireşa, Marga, Bouţari şi Bucova.

Cele trei *Iedere* le-a învăţat de la moş Ion Rada din Caransebeş, pe timpul cînd acesta organizase o foarte reuşită echipă de dansuri populare a căminului cultural din localitate. Le cîntă într-un stil de execuţie aidoma cu al muzicanţilor torogotişti.

V. INSTRUMENTE CORDOFONE

A. Cu coardele lovite

49

Geamparalele, joc cu ritmul de trei timpi, al treilea alungit, a fost cules de la lăutarul dobrogean Tudor Vlădilă-Taligă din Dăeni-Hîrşova, care l-a cîntat din *ţambalul* său acordat « romîneşte », descris mai înainte (p. 100).

În vîrstă de 50 de ani în momentul culegerii (1938), Tudor Vlădilă a umblat, după cum ne spune, « prin toată ţara : dă pă unde m-oi întreba, pe-acolo am fost ». A umblat prin Transilvania, a fost la Brăila, Tulcea, Constanţa, în Bulgaria la Nicopole şi de cinci-şase ori la Bucureşti, unde a cîntat pe Calea Griviţei « cu neşte lăutari de la Muscel, ţigani d-ăia mocăneşti ». Lăutar plin de talent, ştia cîteva balade interesante, pe care le cînta acompaniindu-se singur cu ţambalul.

Geamparalele, pe care le-a cîntat cu multă precizie ritmică, le-a învăţat de la un « moş » al său. Deşi la înregistrare şi-a înfundat strunele cu o batistă vîrîtă dedesubtul lor, sonoritatea instrumentului este totuşi tulbure, din pricina amestecului unor sunete de înălţimi diferite. Aşa cum s-a mai arătat, acesta este un neajuns al ţambalelor mici, cărora le lipseşte un dispozitiv de surdină. Deşi cîntă singur, Vlădilă simte nevoia acompaniamentului, ceea ce-l determină să intercaleze, din cînd în cînd, cîteva măsuri de acompaniament, care întrerup cursul melodiei. În transcriere, fragmentele de acompaniament au fost separate de melodie prin bare de măsură duble, « basul » executat cu mîna dreaptă a fost scris cu cozile în jos, iar « bătaia », executată cu stînga, cu cozile în sus.

B. Cu coardele ciupite

50

« *Hora ţigănească* » notată de la cobzarul Ion Păturică[1], laureat al Festivalului mondial al tineretului şi studenţilor de la Berlin, a fost larg difuzată prin repertoriul Orchestrei « Barbu Lăutaru », sub numele *Hora de la Clejani*. Compozitorul Mircea Chiriac, căruia i se datoreşte şi notarea pe care o publicăm, a folosit-o în *Rapsodia pentru instrumente populare*.

Pentru a nu produce confuzii în ceea ce priveşte desfăşurarea profilului melodic al jocului, notele care indică mersul melodiei au fost scrise obişnuit, iar octavele lor, care sună atunci cînd cobzarul cîntă pe un cuplu de coarde acordate în octavă, au fost scrise cu note mici.

În vîrstă de 29 ani (1949), Păturică s-a născut în Teiş-Tîrgovişte, dintr-o familie de lăutari. Este nepotul unui renumit cobzar din partea locului, Marin Mărţînă. A început să cînte din cobză de la vîrsta de şapte ani, sub

[1] V. fig. 46.

© 2014. GRAFOART

îndrumarea unui frate al tatălui său. A trăit mai tot timpul în București, unde a cîntat prin diferite cîrciumi. Cercetătorii Institutului de Folclor l-au găsit în primăvara anului 1949 la Clejani-Videle, stabilit acolo de trei ani prin căsătorie. Adus în București, a fost promovat solist al Orchestrei « Barbu Lăutaru », calitate pe care o deține și în prezent. A însoțit orchestra în turneele ei peste hotare, bucurîndu-se întotdeauna de mare succes.

51—54

Țiiturile la *Horă*, *Geamparale*, *Brîul pe șapte* și *Cîntecul lui Barbu Lăutaru* au fost notate de la un vestit lăutar din Teiș-Tîrgoviște, pe nume Ion Vasile Bursuc. În vîrstă de 57 de ani (1936), analfabet, Bursuc și-a făcut armata în Tîrgoviște, iar în timpul războiului 1916—1918 a umblat prin Dobrogea și prin părțile Cîmpulungului. A cîntat « toată Dîmbovița » acompaniind un cunoscut viorist din partea locului, Dobrică; de asemenea în București, unde au fost înregistrați pe discuri de gramofon. *Cobza*, pe care o stăpînește cu multă pricepere, a învățat-o de la vîrsta de 15 ani. Este deținătorul unei interesante teorii lăutărești asupra acompaniamentului, studiată în cadrul fostei Arhive de Folclor a Societății Compozitorilor Romîni (v. p. 110 și urm.).

În notațiile pe care le redăm s-au scris cîte o pereche de portative pentru fiecare cuplu de coarde ale cobzei, pentru a se putea analiza în amănunt tehnica de acompaniament, deși — așa cum s-a mai arătat și cum s-a putut vedea din exemplul dinainte — ea se scrie în mod obișnuit pe un singur portativ. Săgețile arată direcția penei cu care cobzarul ciupește strunele instrumentului, iar cifrele din josul portativelor, digitația. Cuplurile de coarde sînt indicate de cifrele romane puse în stînga acoladelor.

La *Țiitura de horă*, făcută pe toate patru cuplurile, acordul primului cuplu a fost modificat prin coborîrea octavei *re* (cuplul I) la *do*. În cazul celorlalte țiituri acordajul este cel normal.

55

Hora notată de prof. C. Zamfir după cobzarul Ion Zlotea zis Cobzar Bătrîn [1], laureat al Premiului de Stat, reprezintă o melodie de joc, cîntată din cobză, acompaniată de o a doua cobză. Atît melodia cît și acompaniamentul au fost notate sub dictatul lui Zlotea. Acordul cobzelor este cel obișnuit (v. p. 114).

Născut în cătunul Țegheș, comuna Domnești, Ion Zlotea, încă de-o șchioapă, a început să învețe vioara, pe care o ținea ca pe un contrabas. De la vîrsta de cinci pînă la nouă ani a învățat să cînte din cobză, acompaniind pe un frate mai mare, viorist. De la vîrsta de 12 ani vine în București, unde cîntă vreme îndelungată prin diferite cîrciumi și restaurante. Într-o vreme a învățat să cînte la contrabas, « căci cobza se cerea tot mai rar ». Se întîmpla totuși că în vreme ce cînta cu contrabasul, « în timpul programului, veneau oameni care mă ruga să las basul pentru cîteva minute și să le cînt cu cobza ». Ajungînd să-și

[1] V. fig. 45.

poate observa cum executantul folosește exclusiv acorduri majore, în aceeași stare, pe care le obține scurtînd toate coardele deodată, prin apăsarea degetului în aceeași cază. El urmărește melodia oarecum în sens paralel și nu se sinchisește să acompanieze cu un acord major melodia minoră.

Acest mod de gîndire armonică este încă foarte răspîndit în Oltenia. Dirijorul Orchestrei Populare « Taraful Gorjului » din Tîrgu Jiu se plîngea că cei trei chitariști din ansamblu, nu știu să acompanieze decît cu acorduri majore. Țăranul muncitor Tudor Sarcea din Ianca-Corabia, premiat la concursul pe țară al căminelor culturale din vara anului 1951, de pildă, călca deodată toate strunele chitarei sale, acordată într-un acord de *re major*, cu un singur deget, pe care l-a îmbrăcat în acest scop într-un degetar de piele. Oricare ar fi caracterul armonic al melodiilor pe care el le cîntă din solz de pește, le acompaniază invariabil cu acorduri perfect majore, în stare directă. Tot așa acompaniază din tambura sa, înrudită cu chitara, și Ion Pera din Păuliș-Lipova (v. p. 279—280).

59 — 60

Dacă chitariștii olteni mai schimbă din cînd în cînd acordurile cu care acompaniază, maramureșenii cîntă invariabil pe strunele libere, acordate în cvintă sau în cvintă și octavă. Așa au acompaniat din « zongorele » lor melodiile cîntate din vioară, lăutarii de la care Bartók a cules *Învîrtita bătrînilor* și *Jocul ursului*[1].

C. Cu coardele frecate

61

Vioara caută uneori să imite unele instrumente populare vechi. În transcrierea noastră, datorită lui Béla Bartók, vioara pare să imite fluierul ciobănesc.

62

În jocul *Cărăbășasca*, culeș de maestrul Sabin V. Drăgoi în Belinț-Lugoj, vioara imită cimpoiul. « Cărăbășasca » înseamnă de altminteri « cimpoierească ».

Jocul a fost cules de la Nicolae Pătruca-Giura, de 57 ani (1934), muncitor agricol. Știe să citească. A părăsit satul pe cînd era tînăr căsătorit, cînd a locuit în satul vecin Budinț. Jocul l-a învățat de la lăutari bătrîni. L-a cîntat din vioară, singur, fără acompaniament. Povestește că pe vremuri acompaniamentul îl susțineau doi instrumentiști: unul cu vioara a doua (« contra ») și altul cu un violoncel (« broancă »), cu strunele acordate în cvarte și bătute cu bățul. După cum mărturisește, Nicolae Pătruca știa foarte multe

[1] Bartók, *Maramureș*..., lucr. cit., melodiile 146 b și 171, p. 108-109 și 145.

fragedă vîrstă, la început de la tatăl său, apoi de la un vestit lăutar din localitate, pe nume Stănică Aspru — Stănică Lăutaru, cum îi ziceau sătenii — care « rupea vioara, nu alta, cînd zicea la hora satului ». De la vîrsta de 10 ani, Chirea a fost primit în taraful lui Stănică, cu care a cutreierat satele din împrejurimi, iar peste trei ani ajunge tocmai în București, adus de alt lăutar vestit al locului, Constandin al Toanii. La vîrsta de 16 ani, Ilie Chirea își alcătuiește propriul său taraf, cu care colindă regiunea natală și cu care cîntă în Capitală. În timpul războiului 1916—1918 cade prizonier și este internat într-un lagăr din Slatina, unde, după propria-i mărturisire, « vioara m-a scăpat de foamete ». În lagăr l-a cunoscut pe faimosul viorist Ion Basangiac, mort prea de timpuriu. Despre el Chirea nu are decît vorbe de mare laudă:

« Visa noaptea și punea mîna pe vioară.

— Ce faci, frate-meu?

— Visai ceva !

Făcea o horă și mîine n-o mai făcea la fel, mai minunată o făcea. »

Hora lăutărească « de concert » din notația noastră, este o creație a acestui renumit lăutar. În amintirea lui, Chirea a botezat-o *Hora lui Basangiac.*

Ilie Chirea a cîntat la Slatina, în Rîmnicul Vîlcea, la Drăgășani, în Craiova și de mai multe ori în București, prin diferite cîrciumi și restaurante; a fost în două rînduri înregistrat pe discuri. A cîntat adesea pentru echipa de dansuri a căminului cultural din comuna natală, premiată de cîteva ori în cadrul concursurilor formațiunilor artistice de amatori. Ilie Chirea a contribuit din plin la buna reușită a ei, atît prin calitatea repertoriului, cît și a execuției.

67

Lăutarul Marin Glăvaru din Bechet-Gura Jiului, în vîrstă de 30 ani (1951), dorind să imite din *vioară* cimpoiul, cîntă *Alunelul înfundat* pe coarda *re*, în poziție, atingînd totodată cu arcușul coarda *sol*, pe care o face să sune ca ison.

Marin Glăvaru a urmat cinci ani la școala primară din sat. La școală a învățat și vioara de la învățător: « M-a învățat de la ureche... mă-nvăța jocuri d-ăștia de școală ». Repertoriul și l-a îmbogățit de la lăutari, ba într-un timp a luat chiar lecții de la un lăutar: « Iera din alt sat și venise la noi la birt; mă duceam la el și-i plăteam să mă-nvețe ». Are un pogon și jumătate de pămînt pe care-l lucrează cu nevasta. Își întregește venitul lucrînd ca hamal în port și cîntînd cu vioara la horă și pe la nunți. De obicei cîntă acompaniat de chitară și contrabas.

68

Alt procedeu de a imita cimpoiul din *vioară* este « stricarea » acordajului. Anume, lăutarul coboară coarda *sol* la *re* și o face să sune tot timpul, imitînd hangul cimpoiului, în vreme ce cîntă melodia pe coarda *re*. Cu această scordatură a fost cîntat *Brîul* notat de folcloristul G. Fira, de la unul din lăutarii din Comuna Ștefănești-Vîlcea, Mîzgă sau Lache [1].

[1] G. Fira, *Nunta în județul Vîlcea*, Din viața Poporului Romîn, XXXVII, Buc., Academia Romînă, 1928, p. 50.

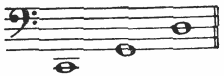
combinație între eterofonie și o armonizare sumară a melodiei, cu caracter improvizatoric, în sensul că schimbările de acord nu se fac concomitent și pe același acord la toate instrumentele care acompaniază, iar față de melodie armonia se modifică de multe ori cu oarecare întîrziere.

Constatările lui Ligeti, valabile în parte și pentru armonia noastră populară din alte regiuni ale țării, constituie o serioasă bază de plecare pentru studiul unui domeniu încă neexplorat de folcloristica noastră.

Ardeleana a fost notată de la lăutarii Ioan Munteanu-Mănole de 38 ani, « primaș » (vioara I), Gheorghe Sîngeorgean-Partenie de 32 ani, « contraș » (vioara II) și Lan Brădean, de 47 ani, « broncaș » (violoncel). Melodia a fost învățată de primaș în tinerețe, de la « *Mihaiu lu Coceț* », lăutar din comună, mort cu vreo 28 ani în urmă, în etate de 32 ani.

Ioan Munteanu-Mănole este porcarul satului și lăutar semiprofesionist. Carte nu știe. Este chemat adesea să cînte la nunți în regiune, prin Banat, pe Valea Mureșului, înspre Săvîrșin. . . Gh. Sîngeorgean este același « contraș» care l-a acompaniat și pe « trîmbițașul » Lingurar Marian-Ianu (v. p. 304). Lan Brădean este plugar, muncitor cu ziua și lăutar semiprofesionist. A acompaniat la « broancă » diferiți lăutari din Covăsinți și din împrejurimi.

Instrumentele au fost acordate aproape cu un ton mai sus decît diapazonul normal. Notația s-a făcut însă la acordajul normal pentru a se putea urmări tehnica de execuție. Coardele viorii prime: « prima » *(mi)*, « săcunda » *(la)*, « tîrsîia » *(re)* și « firu » *(sol)*, sînt acordate în obișnuitele cvinte; vioara « contrașului » are doar cele trei coarde mai groase, deci îi lipsește « prima », iar violoncelul (« broanca ») are trei strune: « subțire » *(re)*, « mijlocașă » *(sol)* și « firu » *(do)*, acordate:



« Broncașul » a cîntat cu arcușul (coll' arco), folosind doar cele două strune mai groase.

Învîrtita (De-ntors) a fost notată de la lăutarii Pătruț Martin a lu Granu, de 19 ani, « primaș » (vioara I), Iacob Muscan de 28 ani, « contraș » (vioara II), Vasile Martin a lu Granu, de 20 ani, « contraș » (vioara III) și Todor Lingurar-Granu, de 60 ani, « broncaș » (violoncel).

« Primașul » Pătruț Martin — frate cu « contrașul » Vasile Martin, amîndoi feciorii « broncașului » Todor Lingurar — s-a născut în Covăsinț. Copilăria și-a petrecut-o cu părinții în Drăuți-Ineu. S-au mutat din nou în Covăsinț prin 1933—1934. Este analfabet, deși tatăl său este știutor de carte. Vioara a învățat-o de vreo cinci-șase ani; a început să cînte împreună cu fratele și tatăl său, care îl acompaniau, primul cu « coantra », al doilea cu « broanca ». În momentul culegerii (1949—1950) erau angajați toți trei, împreună cu alt lăutar din comună, Crăciun Martin, să cînte la hora satului. Lăutăria o practică în timpul liber. În mod obișnuit lucrează ca « zîuaș » (cu ziua), pe la oamenii din sat și la pădure.

Iacob Muscan a lui Iancu este și el lăutar semiprofesionist (« contraș »). Și el muncește cu ziua pe la consăteni. A început să învețe singur vioara de la vîrsta de șapte ani. Într-o vreme a fost « primaș », dar, după cum spune, « acuma cîntă alții mai bine ca mine ». Cîntă în satele vecine, pe Valea Mure-

noştri, de la vechii oameni. Fiindcă trumbiţii au doba, noi doară asta avem ca să facă suiet mai mare. *Numai la alea care se joacă se foloseşte asta.* » Cîntecele şi jocurile mai puţin vii le acompaniază cu arcuşul (coll'arco). Uneori, însă, la cererea flăcăilor, acompaniază cu « piscalăul » şi « bîtul » şi unele jocuri mai domoale. Astfel dacă la un joc ca *Invîrtita* « bătutul broancei » este obligator, la *Ardeleană* se face numai la cerere.

Cîntecul *Pruncii şi muierea mea... a fost notat*[1] de la o formaţie alcătuită din trei viori (un « primaş » cu doi « contraşi »), o tambură sîrbească şi o tobă. Aceasta din urmă lipseşte din partitură. Au cîntat lăutarii covăsinţeni Ioan Munteanu-Mănole, « primaş » (vioara I), Gheorghe Lingurar, « contraş » (vioara II), Iacob Muscan « contraş » (vioara III) şi Ion Pera (tambură). Despre « primaşul » Ioan Munteanu şi « contraşul » Iacob Muscan am pomenit mai sus. Gh. Lingurar, în vîrstă de 29 ani, lăutar semiprofesionist, lucrează mai ales ca « zîuaş » (lucrător ziler) la vii şi pădure. Cîntă în împrejurimile satului şi prin Banat, acompaniind diverşi lăutari. Ion Pera, de 28 ani, este născut în Păuliş-Lipova. S-a stabilit de şapte ani în Covăsinţ, prin căsătorie. Lucrează cu ziua pe la oamenii din sat. Cîntă din vioară, contrabas şi tambură. Spune că a învăţat « din capu meu, singur ». Mai mult însă cîntă din contrabas. Din tambură a învăţat de mai bine de un an, de la un prieten din Miniş-Lipova. Cîntă prin împrejurimile Covăsinţului, pe la « ospeţe » (nunţi).

Viorile « contraşilor » sînt lipsite de coarda *mi*. Tambura, după mărturia lui Pera o « terţ-tambură », are patru coarde de aceeaşi grosime acordate *sol — si — re*[1], din cauză că nu găseşte coarde potrivite. Cîntă sau pe toate coardele libere sau le apasă deodată pe toate, cu o călcătură a degetului, scoţînd deci numai acorduri majore în stare directă. Întrebat dacă ceea ce cîntă se potriveşte întotdeauna cu ce cîntă primaşul, a răspuns cu hotărîre : « Sigur că da ! » În acompanierea cîntecului ce urmează, a folosit doar două acorduri: *sol major* şi *la major*. În general, la o piesă muzicală nu foloseşte mai mult de două-trei acorduri.

Cîntecul *Pruncii şi muierea mea...* după cum povesteşte « primaşul » Ioan Munteanu-Mănole, a fost cîntat de tatăl său, cînd a plecat în război, de unde nu s-a mai întors:

Pruncii şi muierea mea
Ai, Doamne, grijă de ea
Şi de mine dacă-i vrea...

« Cu astă cîntare — povesteşte el — s-o gespărţît ge noi. Io am auzît-o ge la Vidu [lăutar clarinetist din Covăsinţ]; iera prieten cu tata. O cîntă şi alţi oameni bătrîni. *La nuntă-m zice:* Mă, Manole, cîntă p-a lu tată-to ! »

79

Maneaua este un cîntec turcesc de dragoste şi jale, pe care lăutarii din Muntenia îl cîntă cînd li se cere. *Maneaua* pe care o publicăm este îndeosebi interesantă prin concepţia polifonică a executanţilor. Melodia viorii prime,

[1] Cîntecul a fost înregistrat pe cilindru de fonograf, fgr. 11095 a, culeg.: O. Bîrlea şi I. Florea, 2. 1 1950. Notarea *compozitorului Mircea Chiriac a fost* însă făcută pe cale orală, spre a se putea urmări pe viu tehnica de execuţie a instrumentiştilor.

Ion (contrabas). Este de remarcat caracterul improvizatoric al melodiei, pe care Burcea nu o cîntă de două ori la fel, precum şi tehnica sa bogată în înfloriturі şi glissande.

Mitică Burcea s-a născut în 1886 în Merenii de Sus. Tatăl său era cobzar şi cîntăreţ, iar bunicul fierar, a cîntat şi el în tinereţe din vioară. Are şapte copii: cinci băieţi şi două fete. Toţi băieţii au învăţat lăutăria: « doi cu vioara, doi ţambalişti şi unu cu acordeon ». Pe vioriştі i-a învăţat el, ţambalagiii au învăţat singuri (« să-nvaţă de la iei; fura de la ăla, pînă prindea la ureche »), iar pe acordeonist « l-am mai dus pă la altu ». Mitică ştie carte: a urmat cinci clase la şcoala primară din sat. Vioara a început s-o înveţe la vîrsta de 10 ani, de la un unchi al său, violist. Spune că vioara se învaţă de obicei în doi-trei ani, « da io am fost inimos şi-am învăţat-o în şasă luni ». Învăţa cu unchiul său, în toate zilele cîte patru-cinci ceasuri, « şî dimineaţa şî după masă, cîntam cu iel alături ». A început să cînte de la vîrsta de 11 ani, la început cu tatăl său, care-l acompania cu cobza, apoi « dac-a-mbătrînit, n-am mai cîntat cu el, mi-am luat şi ieu altu de seama mea; ieram de 23 de ani ». A cîntat în regiune, în raioanele Videle, Drăgăneşti-Vlaşca, Alexandria şi Giurgiu. În Bucureşti a cîntat o singură dată, la nunta unui consătean, « trompet la orchestră pî la circuri ». Preferă îndeosebi baladele. (« Înainte vreme cîn' făceam un cîntec vechi — ala-i boala mea — să ducea o jumăta' dă noapte, cîn' zîceam unu »). Nu cîntă de unul singur, deoarece « fără ajutor nu să poate ». În formaţie de doi inşi, vioară şi cobză sau vioară şi ţambal, a cîntat mai rar. De obicei cînta în formaţie de trei: vioară, ţambal şi contrabas. Basul « îi dă mult, dă cîn' m-am născut ieu iera basu p-acolo » (la Mereni)[1]. S-a cules în trei rînduri de la el: pe cilindri de fonograf (1937), pe discuri de gramofon (1941) şi bandă de magnetofon (1951). A murit în anul 1952.

Florea M. Burcea, de 30 ani (1941), a cîntat vreo şase ani în Bucureşti în mai multe cîrciumi şi restaurante, apoi la Giurgiu şi cîte două-trei zile prin satele din Vlaşca şi prin cîteva din Ilfov, la nunţi. La Bucureşti, unde l-a avut pe un frate al său « dizer », a învăţat « vreo douăzeci de tangouri, vreo zece-cincisprezece „şimiuri" şi populare „cît lumea" ». A învăţat « d-ale lu Dinicu, d-ale lu Fănică Luca » şi de la alţi lăutari din Bucureşti. Ale lui Dinicu le-a învăţat « dă la placă » şi « dă la Dinicu, în piaţă, că-i era drag un băiat p-acolo, cînta bine cu vioara, şi venea la doă, la trei dimineaţa la ciorbă de burtă; strîngea toz lăutarii ».

Ion M. Burcea, de 23 ani, analfabet, a cîntat în satele din jur împreună cu tatăl său. În 1936 a cîntat o lună la Bucureşti, la o cîrciumă din Calea Rahovei. Este ţambalagiu, dar cîntă şi din contrabas. Se pare însă că în timpul cînd s-au făcut înregistrările (1941) nu stăpînea încă instrumentul. Dacă fratele său, Florea, urmăreşte cu destulă precizie melodia cîntată din vioară de tatăl lor, el întîrzie adesea să schimbe ţiitura.

Turceasca se joacă şi la horă, nu numai în cuprinsul *Călușului*.

---

[1] Arh. I.F., culeg. O. Bîrlea, 24.3.1951.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DU PEUPLE ROUMAIN

Le peuple roumain se sert d'un grand nombre d'instruments de musique, les uns fort anciens, les autres appartenant à des époques historiques plus rapprochées. Ce sont les premiers qui constituent à proprement parler, les instruments populaires. Ils sont confectionnés par les exécutants mêmes ou encore par de petits artisans des villages et des villes. Les plus nouveaux sortent des fabriques. Ils se sont peu à peu mêlés aux anciens et leur utilisation coïncide avec le développement du capitalisme.

Les instruments populaires — de même que les chansons populaires — diffèrent souvent d'une région à l'autre, ce qui s'explique par les conditions historiques spécifiques à chaque régions. Leur dénomination diffère également. Il arrive souvent qu'un même instrument de musique change de nom, selon la région, ou encore que le même terme désigne des instruments différents.

On trouve mentionné dans les anciens documents, à partir du XV-ème siècle, un grand nombre d'instruments de musique. Certains ont été abandonnés au cours des siècles et remplacés par d'autres, conséquence des transformations économiques et sociales survenues dans l'histoire du peuple roumain. Ce processus de substitution d'instruments nouveaux aux instruments anciens suit aujourd'hui pleinement son cours.

Afin de coordonner d'une manière systématique le matériel dont nous disposons, nous utiliserons la classification la plus répandue, qui est la suivante:

Instruments idiophones, confectionnés en une seule matière suffisamment élastique pour vibrer et émettre des sons.

Instruments membranophones, pourvus d'une ou de deux membranes qui produisent le son par percussion ou par friction,

Instruments aérophones qui émettent des sons grâce à une colonne d'air mise en vibrations par les lèvres du musicien (tuyau à anche naturelle), par une fente (tuyau simple) ou à l'aide d'une anche (tuyau à anche).

masqué, figurant une chèvre ou un cerf). La mâhoirce inférieure de la « chèvre » est articulée à l'aide d'un mécanisme assez simple, actionné par le personnage masqué, de manière à ce que les deux mâchoires s'entrechoquent au rythme de la danse.

La crécelle est une planchette en bois, frappée par les saillies d'une roue qui tourne autour d'un axe. Cet instrument est assez rare.

La « Toaca » est un instrument bien connu dans les églises orthodoxes, depuis les temps les plus anciens. Elle est formée par une planche en bois, ou par une plaque en métal, suspendue à une solive et que l'on frappe au moyen de deux petits marteaux en bois. Dans la province du Banat, les enfants fabriquent des « toaca » en bois qu'ils manient pendant tout le grand carême, En Olténie les enfants frappent sur leurs « toaca » à l'église pendant la semaine sainte, tout en chantant un air traditionnel qui exprime la satisfaction pour le carême finissant.

LES CLOCHETTES, LES GRELOTS, «LES ÉPERONS»

En dehors des différentes clochettes attachées au cou des animaux, nous rappelons les grelots qui ornent les banderoles de cérémonies des mariage, les grelots du costume des « chèvres » du Nouvel An, et les grelots qui s'enroulent parfois autour des chevilles des danseurs.

En Valachie, les danseurs qui exécutent la danse traditionnelle du « Căluş[1] » portent des « éperons », formés d'une bande de fer blanc disposée autour du talon, et qui se termine à l'extérieur par une boucle que traverse une tige en fer où l'on suspend de petits disques en métal.

III. INSTRUMENTS MEMBRANOPHONES

LE TAMBOUR, LE TAMBOURIN ET LA GROSSE CAISSE

Les tambours, pourvus de deux membranes, servent, dans les régions occidentales du pays, à accompagner les « Colinde[2], vieux chants traditionnels exécutés pendant les fêtes de Noël. A ces instruments s'apparentent les tambours de la Moldavie du nord qui accompagnent les danses de Nouvel An, exécutées par un homme déguisé en ours. Ces derniers sont plus volumineux et pourvus d'une seule membrane. A l'intérieur se trouvent plusieurs disques ou plaques carrées en métal que traverse un fil de fer. Un autre instrument, à peu près semblable, est le tambourin utilisé jadis par les tziganes montreurs d'ours.

Les fanfares et la musique de jazz ont amené dans les villages — en même temps qu'un certain nombre d'instruments à vent — le tambour et la grosse caisse. Ces instruments semblent avoir remplacé certains tambours populaires qui furent abandonnés au cours des siècles.

1. Prononcez: Kalouch.
2. Prononcez: Kolïnde.

a) lorsque la mélodie qu'il s'agit d'exécuter exige une autre tonalité, on introduit dans les tuyaux dont le son doit être élevé au registre supérieur des plombs, des petits cailloux, des haricots, etc.;

b) des sons altérés dont l'utilisation est accidentelle s'obtiennent en inclinant le tuyau respectif.

LA CORNEMUSE

Le peuple roumain connaît la cornemuse depuis très longtemps. Les documents historiques en font mention depuis le XV-ème siècle. La cornemuse se compose d'un réservoir en peau de chèvre, où l'air est introduit par un tuyau pourvu à l'intérieur d'une soupape en cuir, dont la fonction est d'empêcher l'air de s'échapper par la même voie. En comprimant cette outre qui est placée sous le bras de l'exécutant, on expulse l'air par deux chalumeaux à anches: l'un de ces chalumeaux est long, sans trous pour les doigts; il produit d'une manière continue un son grave invariable; l'autre tuyau est plus court, avec plusieurs trous pour les doigts (six, sept ou huit). C'est ce deuxième chalumeau qui sert à exécuter la mélodie. Le petit chalumeau est la pièce la plus importante de l'instrument. Sa forme (simple ou double), ainsi que le nombre des trous caractérisent les divers types de cornemuse. Au stade actuel des recherches, nous connaissons cinq variétés de cornemuses utilisées par le peuple roumain, à savoir: trois dont le petit chalumeau est simple, et deux dont le petit chalumeau est double.

La cornemuse à petit chalumeau simple produit une gamme diatonique. Certains des sons de cette gamme sont placés un peu plus haut ou plus bas que le son normal. Elle commence à la deuxième octave à partir de la pédale produite par le grand chalumeau, ou bien de la quinte ou de la quarte de ce son. Les cornemuses à petits chalumeaux doubles produisent trois catégories de sons: une note fondamentale produite par le grand chalumeau, la deuxième quinte et la deuxième octave de ce son produites alternativement par le chalumeau de pédale du petit chalumeau, ainsi qu'une gamme diatonique, souvent incomplète, et non tempérée, c'est-à-dire avec certains degrés qui vibrent à un registre soit plus élevé, soit plus grave.

Tout comme les joueurs de flûte, les joueurs de cornemuse peuvent obtenir des semi-tons, en bouchant à moitié quelques-unes des ouvertures pour les doigts, ainsi que par un doigté en fourche, complétant ainsi la gamme naturelle.

Jadis dans la plupart de nos villages, on dansait au son de la cornemuse, instrument qui ne manquait jamais aux fêtes de noce. A l'heure actuelle, sauf dans certaines régions, son usage se fait de plus en plus rare.

LES CHALUMEAUX

Les concours qui ont eu lieu dernièrement, entre les équipes artistiques d'amateurs ont mis en évidence, surtout en Moldavie, plusieurs essais de construire des chalumeaux, qui s'apparentent aux anciens « Surla »[1], espèce de « zourna ». Ces chalumeaux, sont construits en bois ou en métal avec des anches en roseau et en général, ayant six trous pour les doigts.

1. Pronocez: Sourla.

parfois par tous les doigts de la main gauche et pincées au moyen d'une plume d'oie — sont disposées en quatre groupes de deux ou trois cordes. Elles sont accordées d'une manière variée. Toutefois dans la plupart des cas cet accordage est: *ré - la - ré - sol.*

Les « cobzas » sont des instruments d'accompagnement. Cependant on rencontre quelquefois des joueurs de « cobzas » qui exécutent sur cet instrument des mélodies exigeant beaucoup d'habileté.

Ces instruments étaient jadis très répandus en Moldavie, en Valachie et en Olténie ; actuellement ils deviennent de plus en plus rares.

Mentionnons un essai de construire une famille de «cobzas» (soprano, alto, ténor et basse), entrepris par l'Ensemble de Chants et de Danses des Forces Armées.

LA GUITARE

La guitare a été introduite au début du XIX-ème siècle dans les Principautés Roumaines. Elle devint aussitôt l'instrument de prédilection de la classe dominante. Puis, après une période assez brève, elle fut adoptée par les orchestres populaires des villes et des bourgades, remplaçant la « cobza ». Plus tard, elle pénétra également dans les campagnes et on la trouve de nos jours entre les mains des ménétriers de l'Oltenie et du Maramourech (sud-ouest et nord du pays). Cette guitare, telle qu'on la trouve dans nos campagnes, est pourvue de deux ou trois cordes.

LES « TAMBURIŢE[1] » BALALAIKAS ET AUTRES INSTRUMENTS D'ENSEMBLE À CORDES PINCÉES

Dans les parties occidentales du pays, du côté de Timişoara et d'Arad, les musiciens professionnels utilisent parfois certains instruments appartenant à la famille des « tamburiţe » empruntés aux Serbes.

Les ensembles artistiques d'amateurs s'intéressent — en même temps qu'à la musique russe et soviétique — aux orchestres de balalaïkas et de « domre » (espèce de luth). Très souvent ces ensembles emploient aussi des mandolines et des banjos, en exécutant des arrangements de mélodies populaires roumaines.

LA CITHARE

On trouve ci et là, des cithares rudimentaires, construites par les exécutants eux-mêmes ou par de petits artisans villageois. A l'occasion des concours organisées par les Foyers Culturels, on a pu constater que ces instruments sont assez répandus dans certaines régions de la Moldavie et de la plaine de la Valachie. Il semble que cet instrument soit venu se joindre aux autres instruments populaires roumains à une époque relativement récente.

---

1. Prononcez: Tambouritzé.

ILUSTRAȚII

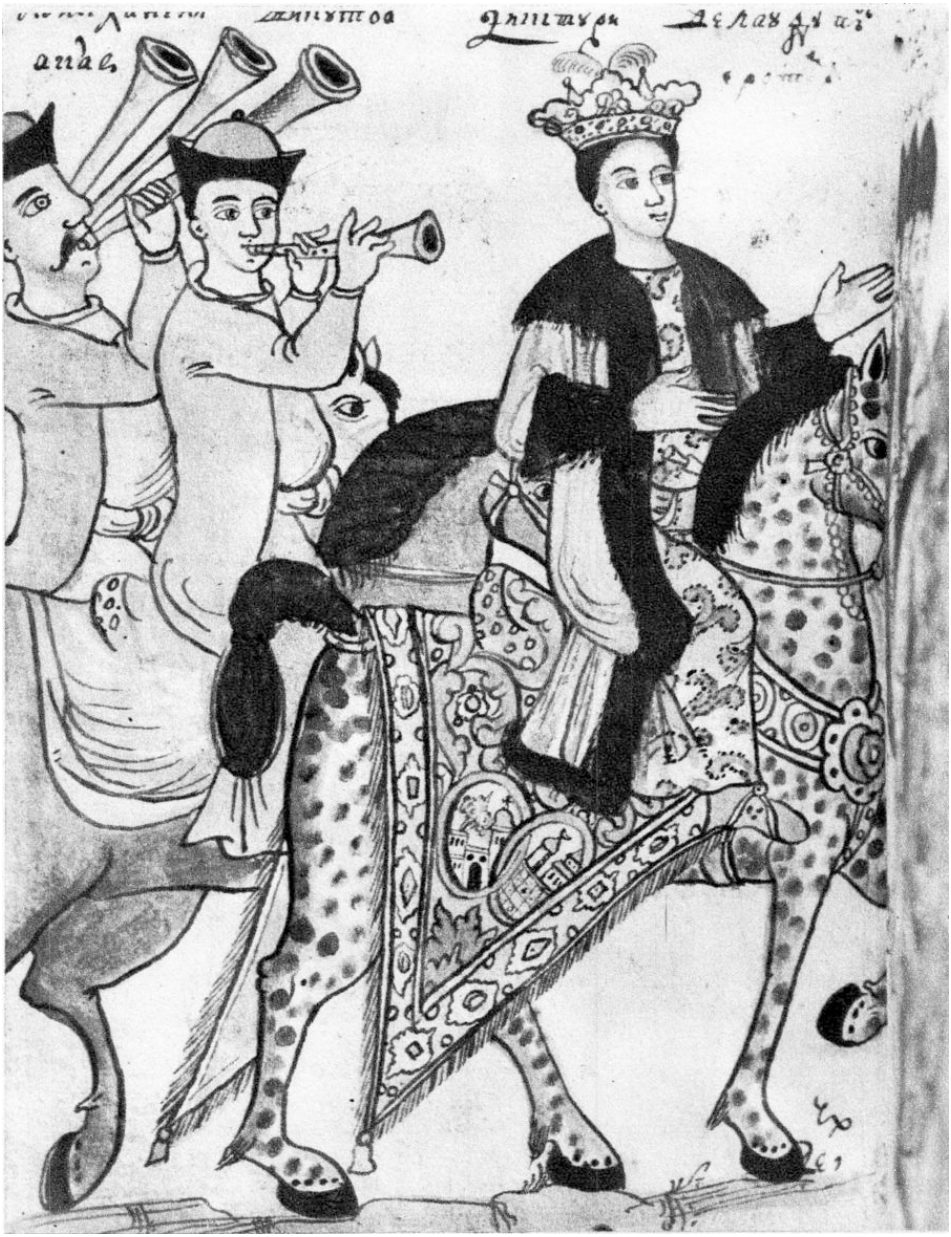


Fig. 1. **Mehterhanea din manuscrisul romanului « Erotocrit », zugrăvit de Petrache Logofătul (1787)**

Fig. 4. **Cîntăreț din drîmbă din regiunea Craiova**

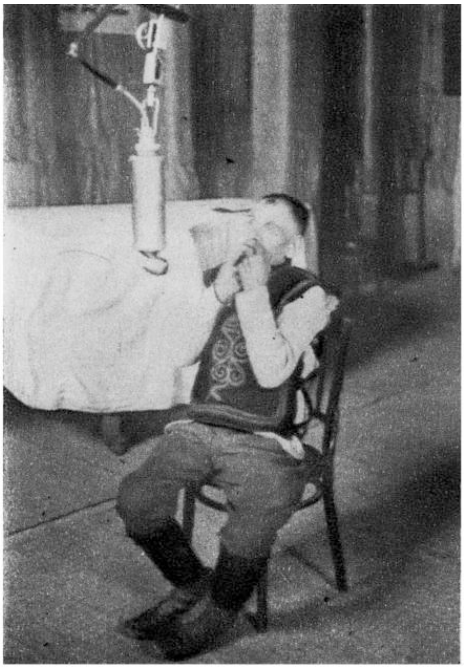


Fig. 5. **Alai de nuntă din raionul Năsăud**



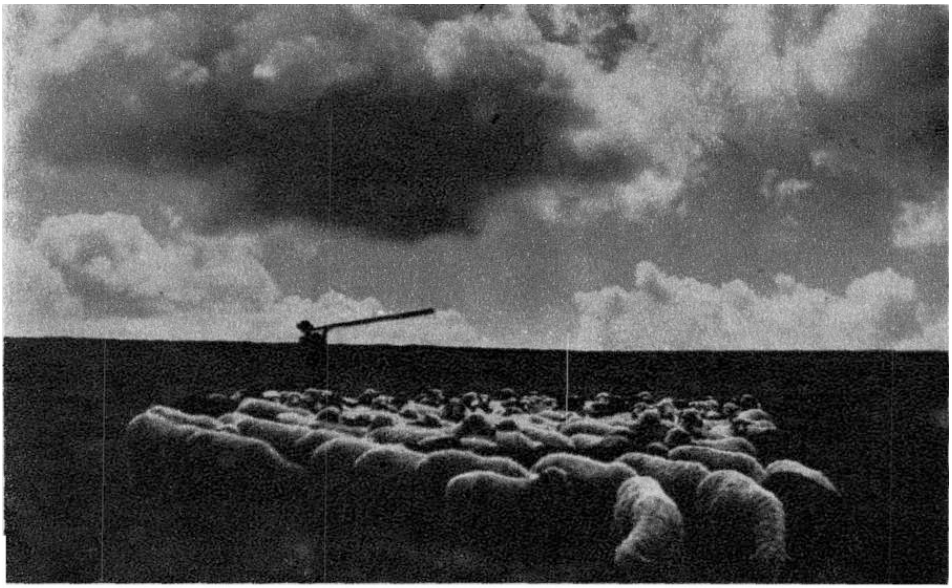


Fig. 9. Cu buciumul

Fig. 10. Buciumaş din Ţara Oaşului





Fig. 13. Copil din Munţii Apuseni cu tulnic



Fig. 14. Buciumaş din regiunea Suceava cu bucium de tablă

Fig. 15. Buciumaşi din regiunea Piteşti

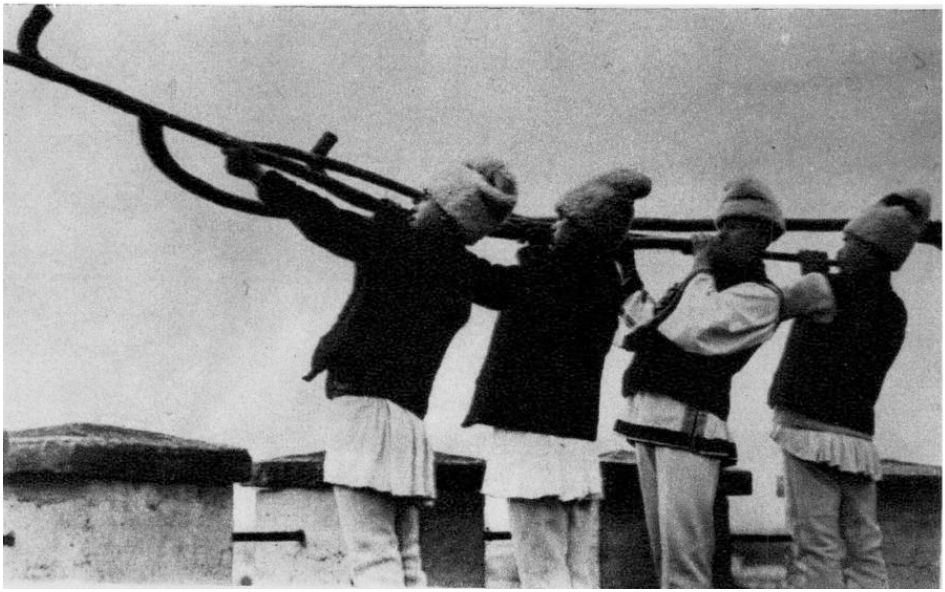




Fig. 19. Fluiere

Fig. 20. Constructori de fluiere din Hodac-Mureș (Raionul Reghin)

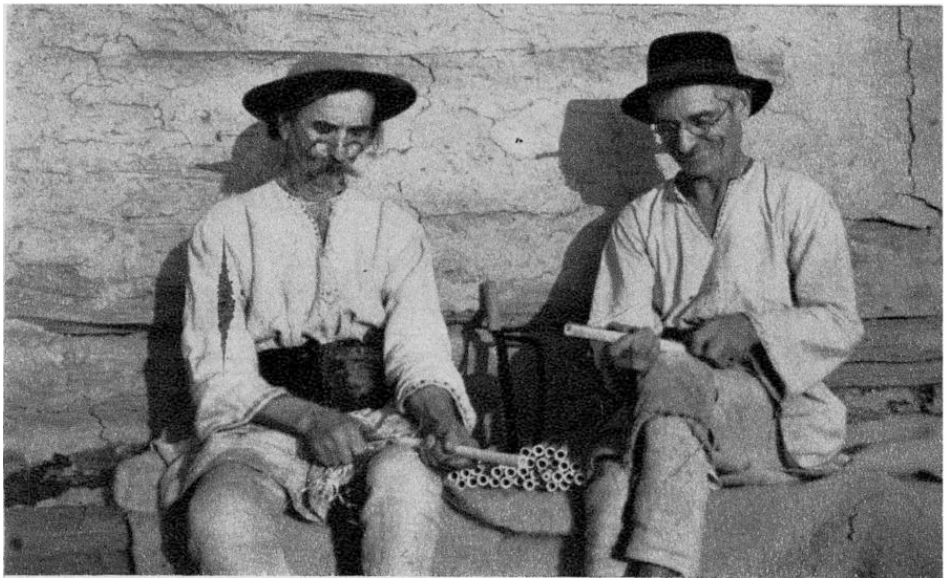




Fig. 29. Cîntăreață din caval din regiunea București

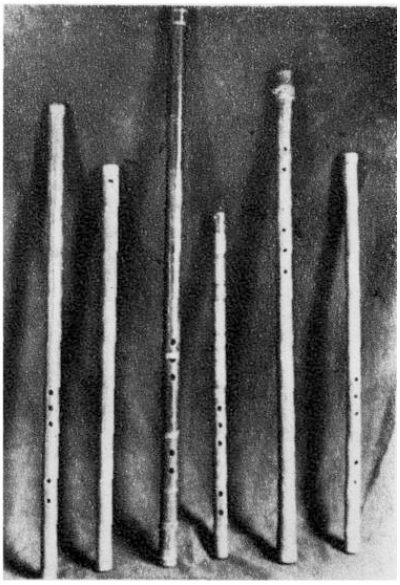


Fig. 30. Cavale

Fig. 31. Fluiere cu dop

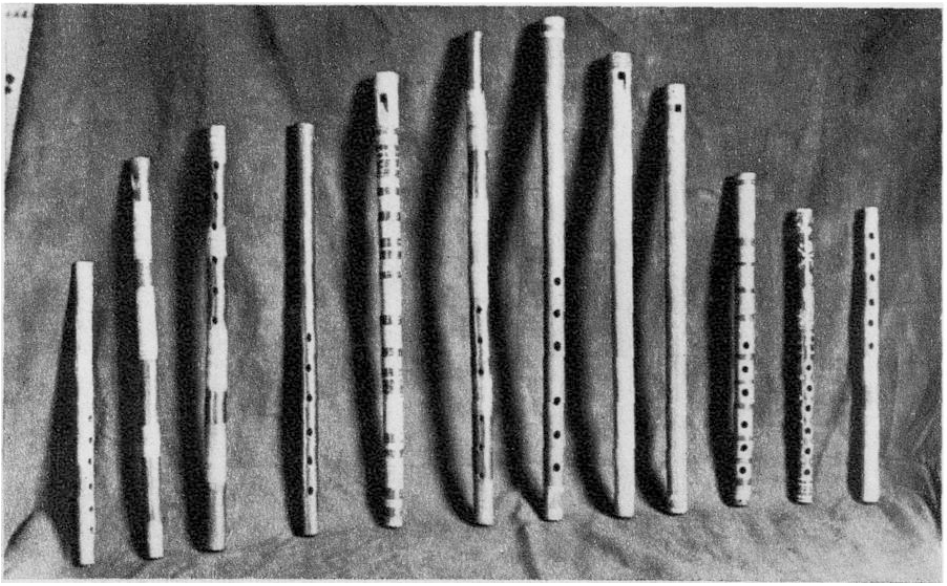




Fig. 34. Executanți din fluiere gemănate

Fig. 35. Flaut și piculină populară

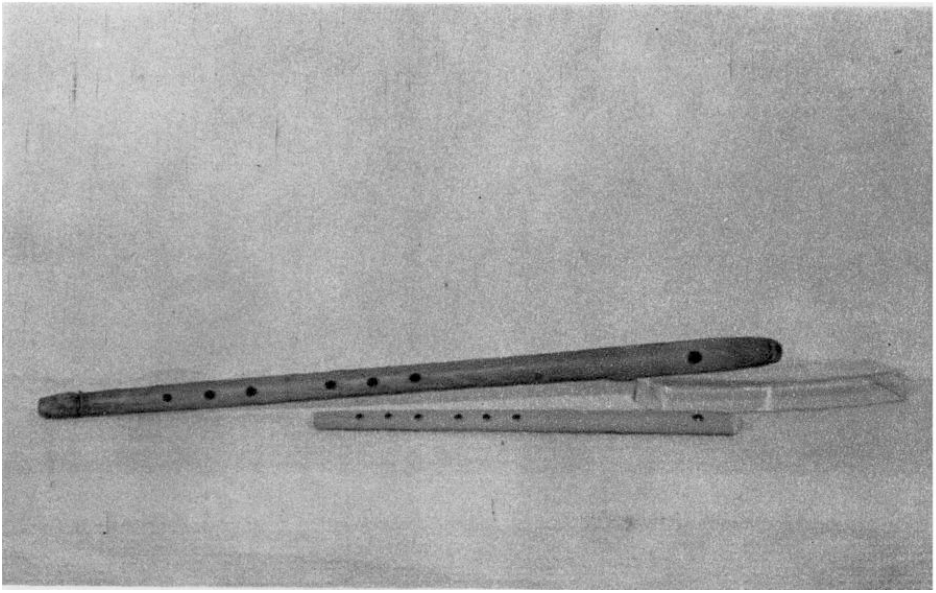




Fig. 40. Detaliu dintr-un basorelief de pe un sarcofag, datînd din epoca stăpînirii romane, descoperit în Oltenia (din colecţia Muzeului Naţional de Antichităţi)



Fig. 43. Joc după clarinet. Echipa de dansuri a Căminului Cultural din Vișteа de Jos (Raionul Făgăraș)



Fig. 44. Cîntăreț din torogoată de lemn din regiunea Timișoara



Fig. 49. Din zugrăveala bisericii Voroneț (cca. 1550)



Fig. 52. Constructor de viori din Ţara Moţilor



Fig. 53. Ceteraş din Ţara Moţilor

Fig. 54. Lìră

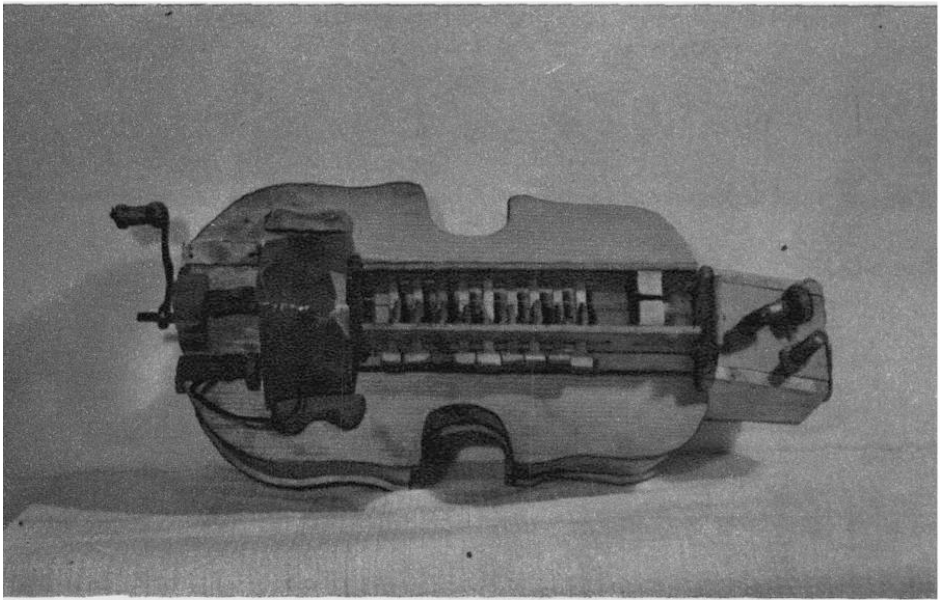


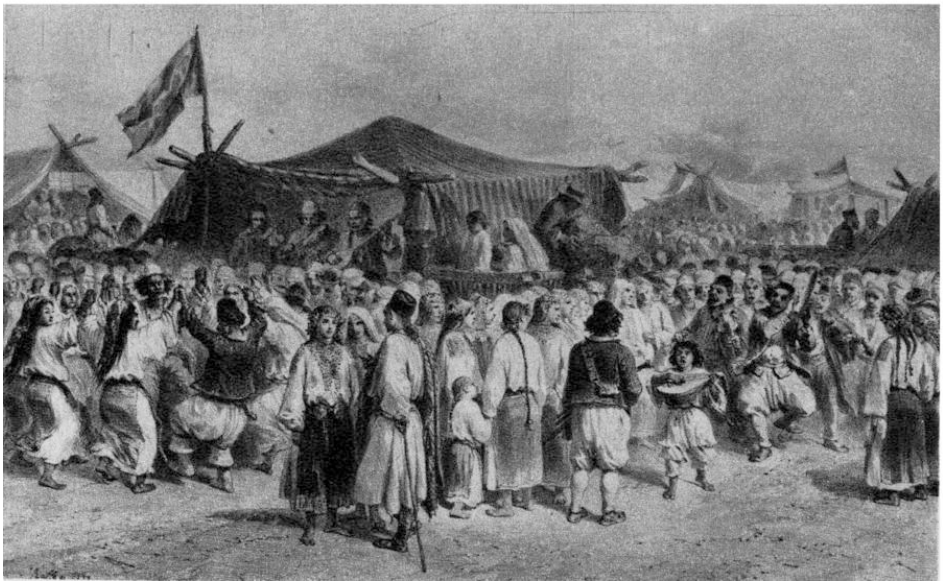


Fig. 56. **Lăutari de ţară din secolul XIX (tabloul neterminat de Teodor Aman)**



Fig. 57. Taraf de lăutari din Bucureşti (cca. 1860), (după o acuarelă de Szathmary

Fig. 58. Bilciul de Sf. Petru din Giurgiu (1837). Gravură de Raffet



© 2014. GRAFOART

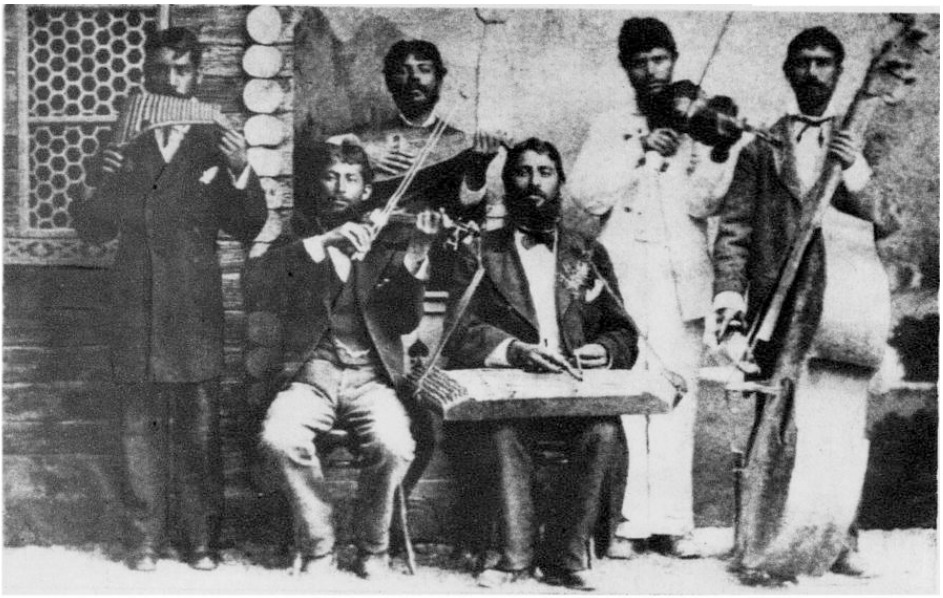


Fig. 59. Taraf de lăutari din București (1896)

Fig. 60. Taraf de lăutari din București (1906)





Fig. 67. Taraf de lăutari din Dobrogea (colonişti originari din regiunea Piteşti)

Fig. 68. Muzicanţi din regiunea Suceava



INDICE

Indicele cuprinde două părți: Materii *(instrumente muzicale și accesorii, tehnică de execuție, melodii etc.) și* Nume *(persoane, locuri, popoare etc.).*

Cifrele indică paginile; cele precedate de însemnarea Ex. *trimit la exemplul muzical respectiv, iar cele precedate de însemnarea* Fig. *la ilustrațiile respective. Cifrele tipărite cu caractere mai grase (aldine) arată paginile unde s-a făcut descrierea mai pe larg.*

Titlurile de melodii sînt tipărite cu litere cursive. Cînd este cazul se arată în paranteze instrumentele din care ele au fost executate.

Cînd același termen are două sau mai multe înțelesuri, s-au dat pe scurt explicațiile necesare, pentru a preîntîmpina eventuale confuzii.

La termenii străini pe care i-am folosit se arată, în paranteză și cu caractere cursive, originea. În acest scop s-au folosit următoarele prescurtări:

ar. arab
ceh. ceh
est. eston
fr. francez
germ. german
gr. v. grecesc vechi
it. italian
lat. latin
lat. med. latin medieval
lit. lituan
pers. persan
pol. polonez
rus. rusesc
sîrb. sîrbesc
scand. scandinav
tăt. tătăresc
turc. turcesc
țig. țigănesc
ucr. ucrainean
ung. unguresc

MATERII

A (coardă) 127.
a («ton») 114.
A cașului (bucium) 39.
A ciobanului care și-a pierdut oile (fluier) 19, 51, 183 — 184 (Ex. 20), 214 — 222 (Ex. 37).
A de dimineață (bucium) 39.
A dracului noapte mică . . . 326.
A găinilor (bucium) 39, 175—176 (Ex. 12), 302, 303.
A lu Bogdan sau *Jalea plăieșilor* (bucium) 41.

boruxeni *(turc.)* 15.
brace 132, 133.
braci, braciu 132, 133.
braci I, II, III (tamburiţe) 122.
braici 133.
breasla lăutarilor din Iaşi 141.
breasla lăutarilor evrei 141.
breasla meşterilor scripcari sau lăutari 140, 141.
Breaza v. *Ca la Breaza.*
Brezaie 30.
brîi 141.
brînceliu 32.
Brîu — joc 66, 176 (Ex. 14), 229—231 (Ex. 43) 259 (Ex. 68), 303, 314, 315, 321.
Brîul ciobănesc — joc (fluier) 51.
Brîul drept — joc (cu ţiitură de horă) 111, 114.
Brîul înfundat — joc 115.
Brîul nou — joc (torogoată) 231 (Ex. 44), 315.
Brîul pe şapte — joc (cu ţiitură proprie)111, 240 (Ex. 53).
Brîul pe şase — joc 115.
Brîuri — jocuri 315.
broancă 136, 137, 274—275 (Ex. 76), 319, 325, 326, 327.
broncaş 136, 325, 326.
buce 80.
bucea 79, 80, 83.
bucen 39.
bucine 39.
bucinre 39.
bucire 39.
bucium = corn 44.
bucium = suport al bîzoiului sau carabei 79, 80.
buciuma (a) 41, 44.
buciumaş (dim. de la bucium) 40.
buciumaş = executant din bucium 40, 41, 302.
Buciumeana (« tulnic ») 39.
buciumul 9, 10, 11, 12, 13, 14, 19, 20, **39—43,** 44, 99, 154, 174 (Ex.9), 174—175 (Ex. 10), 175 (Ex. 11), 175—176 (Ex. 12), 176 (Ex. 13), 302, 303, 307, 312, Fig. 9, Fig. 10, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13, Fig. 14, Fig. 15.
buciune 39, 42.
bugă 36.
Buhai 32.
buhaiul 9, 11, 20, **36—37,** 99, Fig. 8.
Bulgăreasca — joc 129.
bumb 128.
bumbărdoane 45.
burdoaie 13, 108.
burduf = cutie de rezonanţă la cobză 108.
burduf sau foale = rezervor de aer 76, 78, **79,** 80, 81, 83, 84.
burdui 127.
buşin 39.
butea 79.
butie 80.
butură 33.
buzoi 78.

Ca din cimpoi (fluier) 70.
Ca din cimpoi — doină (fluier) 192—193 (Ex. 28), 307.
Ca la Breaza, Breaza, Ungureasca sau *Ungurica* — joc 111, 115, 214 (Ex. 36), 312, 313.
Ca la oi (bucium) 39.
calităţi = mărimi de fluiere 48.
canonul 13, 15, 17, 98, 99, 150.
cap 108.
capel-maister 138.
capele de muzicanţi 17.
Caprele (de Anul Nou) 30, 51, Fig. 3.
carabă = ancie 79.
carabă = fluierul mic al cimpoiului 78, 79, **80,** 81, 82, 83, 84, 85, 87, 90, 91, 131, 137, 211, 215, 222, 311, 312, 313.
carabă sau cărabă = cimpoi 77.
carava 78.
castaniete 14.
caterincă 35, **104.**
cavalul 49, 57, **61—62,** 70, 86, 155, 187—189 (Ex. 24), 206, 308, 312, Fig. 29 (Maria Crăciun din Conţeşti-Zimnicea), Fig. 30.
cavalul bulgăresc 12, 49, **59,** 70, Fig. 28 (Petcu Stoian Jipa din Niculiţel-Tulcea).
căbuz 105.
căluş 99, 100, 101, 104, 128.
Căluşul — joc 30, 32, 111 (cu ţiitură de horă), 287 (Ex. 80), 328, 329.
căpuş 105.
cărabă 77, 78.
cărabie 78.
cărabie = ancie 79.
Cărăbăşasca — joc (vioară) 254 — 255 (Ex. 62), 319.
cărăbi sau cimpoaie 77.
cărăbiţă 80.
cărăboi 78.
cărăboiaş 80.
Căzăceasca 17.
ceară (pt. acordaj) 72, 81, 93.
Ceardaşul 17.
Ceasornicul — joc 129.
Ceasul — joc (vioară) 129, 261—262 (Ex. 70), 322.
cel 136.
cempoi 77.
Cerb 30.
cetera 13, 14, 105.
ceteraş 126, 140, 142.
ceteră = vioară 126.
cetre, leuti e simili *(it.)* 16.
chimbale 98.
chimvale într-alesuri 98.
chindii 15.
chitara 9, 10, 12, 17, 20, 99, 116, **119—121,** 122, 137, 147, 148, 149, 249—250 (Ex. 58), 251—253 (Ex. 59), 253 (Ex.

Gaida — horă macedo-romînă de George Marcu 156.
gaidă 77.
Galaonul înfundat 64.
« Garofiţa » (Orchestra Populară) v. ac.
găuri de răsuflat 59.
Geampara sau *Geamparalele* — joc 94, 103, 111, 115, 235—237 (Ex. 49), 239 (Ex. 52), 315, 317, 328.
gemănate (fluiere) v. ac.
gemene (fluiere) v. ac.
gemut (ison gutural la fluiere) 52, 54, 69, 70, 183, 192—199, 305, 306, 307.
ghe (coardă) 127.
ghizăi 81.
giamparale *(turc.)* 13, 14.
giangăraş 32.
gît 105, 108, 127.
glasurle ciînpoiloru 76.
glavină 80.
goarnă de semnalizare 20, **44—45.**
gordon 136.
gordună 136, 149.
gordună mare 137.
gornişti 44.
grifuri secrete 92.
gudok *(rus.)* 133.
gusla *(sîrb.)* 133.

Ha (« ton ») 114.
Hackbrett *(germ.)* 98.
hamur (« ton ») 114.
hang 78, 79, 86, 87.
hangul mic 80.
harc 127.
harpa 16, 17, 99.
harmonică 95.
hasdrane *(turc.)* 15.
havaet sau avaet 140, 141.
Hăit 32.
heliconul 10, 11, 45, 149, 304.
heterofonie v. eterofonie.
highediş sau higheduş 126.
higheghe sau higheză 126.
hîrgoi 78.
Hora « boierească » (cobză) 114.
Hora Bucureştiului 320.
Hora ciobanului (fluier) 51.
Hora cu coardele stricate (vioară) 131.
Hora de la Clejani 316.
Hora din cîmpoi (fluier) 64.
Hora fluierată (fluierat şi cobză) 246—249 (Ex. 57), 318.
Hora lui Basangiac (vioară) 257—258 (Ex. 66), 320, 321.
Hora lui Puceanu 130.
Hora lungă — doină 55, 186—187 (Ex. 23), 306.
Hora staccato de Grigoraş Dinicu 19.
Hora ţigănească (cobză) 237—238 (Ex. 50), 316, 317.
horă pl. hori = melodie (melodii) vocale 52, 132.
horă = joc (prilej) 57, 140, 308, 329.
Horă 102, 103, 112, 113, 114, 116, 126, 130, 143, 243—245 (Ex. 55), 256 (Ex. 65), 262—263 (Ex. 71), 312, 315, 317, 320, 322.
horă după fluier 51, 78.
horă nemţească (ţiitură) 102, 115.
horă romînească (ţiitură) 102, 114.
Hore sau *Sîrbe « de concert »* 19, 151, 320, 321.
hori (a) = a cînta din gură 52; din instrument 39, 46, 66.
Horia mortului (bucium) 40.
Horia oilor (bucium) 39.
hot 44.
hude 55.
hurgoi 44.
hurnoi 44.

Ie (« ton ») 114.
Iedera — joc (saxofon) 232—235 (Ex. 46—Ex. 48).
ief (« ton ») 114.
iertăciune 11.
igreţ 126.
imitaţii instrumentale 163 (Ex. 1), 164 (Ex. 2), 246—249 (Ex. 57), 299, 318.
instrumente aerofone 20, **39—96,** 174—234 (Ex. 9— Ex. 48), 302—315.
instrumente cordofone 20, **97—138,** 178 (Ex. 16), 179 (Ex. 17), 235—298 (Ex. 49—Ex. 80).
instrumente cordofone cu coardele ciupite 20, **105—124,** 237—253 (Ex. 50—Ex. 60), 279—280 (Ex. 78), 280—287 (Ex. 79) 316—319.
instrumente cordofone cu coardele frecate 20, **125—138,** 178 (Ex. 16), 179 (Ex. 17), 245—246 (Ex. 56), 251—298 (Ex. 59—Ex. 80), 319—329.
instrumente cordofone cu coardele lovite 20, **97—104,** 235—237 (Ex. 49), 287—298 (Ex. 80), 316.
instrumente idiofone 20, **27—32,** 36, 168—172 (Ex. 6), 172 (Ex. 7), 301.
instrumente membranofone 20, **33—37,** 172—173 (Ex. 8), 302.
instrumente profesionale lăutăreşti 11, 20, 21, 71—75, 92—121, 126—138, 152, 153, 159.
islam ceauş *(turc.)* 15.
ison 52, 54, 67, 70, 80, 84, 85, 87, 89, 129, 137, 192, 307, 308, 313.
italieneşte (acordaj) 119.
Iubirea e o bombă . . . 151.

Împistrite 50.
încălecate 129.
încrestate 50.
îndreptat 81.
înfloriturі 152.
înfundată (ţeava fluierului) 64.
îngemănate 66.

mehteri *(turc.)* 17.
melodii păstorești 19, 39,.51, 159.
Menuet 107.
meșterii lăutari 141.
m terhana v. mehterhana.
mici (fluiere) 47, 48, 49.
mijloc (coardă) 127.
mijlocari 79, 83.
mijlocașă (coardă) 325.
mijlocii (fluiere) 48, 49.
Mioriţa — baladă 40.
miskal *(turc.)* 14, 72.
Mocăncuţa — joc (cu ţiitură de sîrbă) 111.
monaul 53.
monedă găurită 23.
moscal sau muscal 13, 14, 71, 72, 143.
mozăcanti 17.
mozîcă 149.
muscalagiu 74, 309.
musici 144.
muștiuc sau muștuc 42, 78.
muzica apuseană, evropenească, occidentală 16, 17, 107, 137.
muzica creștinească (« christiana musica ») 14, 15.
muzica de joc germană 146.
muzica de la Goleşti 18.
muzica germană 16.
muzica grecească 16.
muzica militară 15.
muzica «națională» 47.
muzica nemțească 16, 17.
muzica orientală 17.
muzica pămînteană 142.
muzica rusească şi sovietică 122.
muzica turcească (« turcica muzica ») 14, 15, 16.
muzica turcească de cameră 98.
muzica valahă 16.
muzical 96.
muzicanți 10, 13, 15, 16, 17, 21, 27, 35, 45, 47, 104, 105, **139 — 156,** 314, 315, 323. V. şi lăutari.
muzicanţii jidovi 141.
muzică = fanfară 312.
muzică = taraf 314.
muzicuța de gură 10, 11, 27, **94—96.** V. şi armonica de gură,

Nagarale *(turc.)* 13, 14, 15.
naie 143.
naiul 10, 11, 12, 13, 14, 18, 20, **71—75,** 98, 99, 107, 143, 144, 145, 146, 147, 151, 152, 160, 205—210 (Ex. 34), 309, 310, 311, Fig. 36 (Fănică Luca), Fig. 40, Fig. 57, Fig. 59, Fig. 60.
nay *(ar.)* 14, 72.
nay mus *(pers.)* 72.
năval 114.
Neagra — joc (cu ţiitură de horă) 111.
neiul 13, 14, 15, 17, 72, 99, 142, 143, 150, Fig. 55.
nemțesc (acompaniament) 102, 103, 115, 116, 134, 135, 311.
neva 130.
Nubeturi (turc.) 15.
Nuneasca — joc 111, 211—213 (Ex. 35), 311, 312.
nuntă 11, 30, 32, 44, 57, 77, 78, 99, 126, 127, 140, 141, 148, 211, 263, 311, 312, 323, 327, 329.

O *du lieber Augustin* 17.
oboist 17.
ocarina 10, 11, 68, 155.
ochi 60.
Of, dor, dor, dor. . . sîrbă (chitară) 249—250 (Ex. 58), 318.
opral *(ţig.)* 114.
Orchestra Populară a Institutului de Folclor 112, 153, 318.
Orchestra Populară a Ministerului Afacerilor Interne 153, 310.
Orchestra Populară « Barbu Lăutaru » 47, 68, 74, 75, 109, 112, 152, 153, 310, 311, 315, 316, 317, 318, Fig. 70.
Orchestra Populară « Ciocîrlia » 152, 310.
Orchestra Populară « Garofiţa » 152.
Orchestra Populară « Lazăr Cernescu » din Caransebeş 153.
Orchestra Populară « Săbărelul » 152.
Orchestra Populară « Taraful Gorjului » 120, 153, 319.
orchestre 11.
orga cu manivelă 96.
organ = liră 125.
organ = orgă 145.
organe 13.
organe sunătoare 17.
organe tinse-n strune 98.
organum *(lat. med.)* 137.
orgă 304.
orgănaş 96.
ospăţ 78, 327. V. şi nuntă.

P*adecatru* 150.
Padepatiner 150.
pană = ancie 79, 91.
pană = plectru 108, 110, 112, 116, 122, 123, 124.
pandado *(ţig.)* 114.
Pantoful tău e o chitară . . . 151.
Pastorale 76.
Păcurarul deplînge oile furate (vioară) 254 (Ex. 61).
pe gros 56, 65, 307.
Pe picior de Sabin V. Drăgoi 156.
Pe picior — A lui Jumanca — joc (torogoată) 255—256 (Ex. 64), 320.
Pe sub mînă (2 viori-contrabas) 268—274 (Ex. 75), 323, 324.
pe subţire 56, 65.
Periniţa — joc cu (ţiitură de sîrbă) 111.
pescoaie 79.
Pestrefuri (turc.) 15, 17, 150.

16), 179 (Ex. 17), 245—246 (Ex. 56), 251—253 (Ex. 59), 253 (Ex. 60), 254 (Ex. 61), 254—255 (Ex. 62), 255 (Ex. 63), 255—256 (Ex. 64), 256 (Ex. 65), 257—258 (Ex. 66), 258—259 (Ex. 67), 259 (Ex. 68), 260 (Ex. 69), 261—262 (Ex. 70), 262—263 (Ex. 71), 263—265 (Ex. 72), 265—266 (Ex. 73), 266—267 (Ex. 74), 268—274 (Ex. 75), 274—275 (Ex. 76), 276—278 (Ex. 77), 279—280 (Ex. 78), 280—287 (Ex. 79), 287—298 (Ex. 80), 304, 305, 306, 311, 314, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, Fig. 52 (Aron Albu din Mușca-Cîmpeni), Fig. 53, (Silviu Răbulea din Mogoș-Cîmpeni), Fig. 55, Fig. 56— Fig. 65, Fig. 67, Fig. 68, Fig. 70.
vioară cu goarnă (sistem Tiebel-radio) 133.
vioară obligată 148.
vioare 13.
viola 10, 16, 20, **126—135,** 138, 147, 149, 311, 323.
violina chitară 133.
violina harpă 133.
violină 126.
violiță 126.
violoncelul 10, 11, 20, 133, **136—138,** 147, 149, 274—275 (Ex. 76), 276—278 (Ex. 77), 319, 325, 326, Fig. 62 (Nic. Viscan din Țebea-Brad).
viorist, vioriști 17, 133, 137, 148, 149, 317, 323, 329.
vîrf 79.
Vlăscencuța—joc (cu țiitură de horă) 111.
vraci 133.
vrană 60, 69, 307.
vrană = gaură pentru deget 90.
vuvă 35.

W*ass macht der Herr Papa?* 17.

Xilofonul 30.

Zdrăngăneală 117.
zdrîncănă 32.
Zicala dubelor 33, 78.
Zicală (cimpoi) 222—223 (Ex. 38), 313.
zicală, zicăli = cîntec (cîntece) instrumentale 39, 52, 86, 222, 303, 313.
zicălaș 126.
zicătură 326.
zice (a) = a cînta din instrument 46, 52.
zice ciobănește (din fluier) 52.
zil *(turc.)* 15.
zilldzani *(turc.)* 15.
zongoră 119, 121, 319.
zorzoane 18.
zurgălăi 20, **32,** Fig. 5, Fig. 6.
zurla sau zurna 89, Fig. 1.
zurna *(turc., tăt.)* 14, 15, 89, 92, Fig. 1.
zurnazeni *(turc.)* 15.

NUME

Abrud (Cîmpeni-Cluj) 138, 255, 320.
abrudeni 320.
A Domnichii (Mitică) din Palanca (Moinești-Bacău) 91.
Africa 30, 36, 39, 71, 76, 97.
Agajanov (A.) 5, 19, 95.
Agatirși 9.
Agnita-Stalin 66.
Aiton (Turda-Cluj) 30.
Aiud-Cluj 263, 313.
Alba Iulia 142.
Albac (Cîmpeni-Cluj) 176, 303.
Albu (Aron) din Mușca (Cîmpeni-Cluj) 127, Fig. 52.
Alecsandri (Vasile) 18, 27, 77, 144, 151.
Alexandria 46, 312, 329.
Alexandru (Tiberiu) 24, 34, 40, 46, 50, 55, 58, 68, 77, 78, 79, 82, 86, 91, 92, 100, 117, 120, 121, 127, 128, 130, 131, 132, 136, 149, 150, 152, 168, 172, 174, 181, 183, 184, 186, 187, 189, 192, 194, 202, 204, 205, 222, 232, 233, 234, 235, 263, 268, 287, 304.
Allaga Géza 98, 99.
Almăș Săliște (Ilia-Hunedoara) 34, 172, 302, 313.
Al Toanii (Constandin) 321.
Aman (Teodor) Fig. 56.
Amaradia-Craiova 50, 249, 318.
America de Sud 39, 71.
Amzulescu (A.) 90.
Andricu Vizanti Terzi-bașa 15.
Andronicescu (Sidor) din FunduMoldovei (Cîmpulung-Suceava) 57, 127, Fig. 65 (vioristul).
Angheluță 146, 150.
Anisimov (A.) 153.
Appenzel-Elveția 97.
Apus 13, 16, 27, 33.
apusene, apuseni 10, 17, 137, 150.
arab 14, 72, 105, 128.
arabo-persan 72, 105.
Arad 30, 33, 122, 136, 137, 178, 179, 274, 276, 279, 301, 304, 324.
Ardeal 11, 13, 30, 32, 36, 41, 42, 43, 44, 46, 55, 57, 76, 77, 78, 103, 106, 125, 126, 127, 132, 133, 135, 136, 148, 149, 307, 314, Fig. 5.
ardelean, ardeleni, ardelenesc 11, 32, 52, 62, 66, 92, 131, 138, 149, 315.
Arefu (Curtea de Argeș-Pitești) 50.
Argeș 133, 142.

Dobrică 309.
Dobrică (N.) din Teiș-Tîrgoviște 317.
Dobrogea 11, 13, 19, 58, 59, 61, 68, 77, 78, 89, 126, 300, 317, 328, Fig. 67.
dobrogeni 12, 62, 122, 316.
Dobroslăveni (Caracal-Craiova) 28, 168, 301.
Dogaru (Nicolae) 123, 124.
Doicu (Pătru) din Cornereva (Orșova-Timișoara) 77.
Domașnea (Orșova-Timișoara) 315.
Domnești (Domnești-București) 243, 317.
Donici (Andronache) 15.
Dosios (Victoria) 177.
Dosofteiu (Mitropolitul) 13,
Dragomir (Ion) din Șinca Veche (Făgăraș-Stalin) 127.
Draiman (Alexandru) din Berbești (Sighet-Baia Mare) 121.
Drăgășani 72, 259, 321.
Drăgășani-Vlașca 329.
Drăghici (Gheorghe) – Luca Damian 72, 310.
Drăghici (Manolache) 16, 126.
Drăgoi (Anica) din Ponorel (Cîmpeni-Cluj) 174, 175, 302.
Drăgoi (Sabin V.) 31, 150, 156, 176, 254, 303, 319, 320.
Drăguș (Făgăraș-Stalin) 163, 299.
Drăguș (Pătru) din Oncești (Sighet-Baia Mare) 253.
Drăuți (Ineu-Oradea) 325.
Dresda 147.
Drugă (Alexă) 314.
Dumitrache Lăutaru 18.
Dumitrescu (Ion) 148, 152.
Dumitrescu (Nicu) 155.
Dumitru (Gavrilaș) 90.
Dunărea 25.

Egipt 124.
Elveția 97.
elvețian 39.
Enăchescu (Gheorghe) din Bătrîni (Teleajen-Ploești) 313.
Enescu (George) 153, Fig. 70.
Enisala (Istria-Constanța) 86.
eston 39.
Europa 16, 30, 36, 71, 76, 97.
european 27, 76, 97.

Făgăraș 24, 127, 163, 223, 227, 299, 313, 314, Fig. 43.
Fălticeni 164, 299, 305.
Feier (Florea al Solomnichii) din Hodac (Reghin-Reg. Aut. Maghiară) 48.
Feldioara (Făgăraș-Stalin) 314.
Feldioara (Sărmaș-Cluj) 268, 324.
Feleacu (Cluj-Cluj) 30, 127.
Fereștî (Vaslui-Iași) 50.
Fétis (F. J.) 47.
Fieraru (Iancu) din Orchestra Populară «Barbu Lăutaru» Fig. 47.
Filimon (N.) 130.
Fira (G.) 259, 321.
Flechtenmacher 147.
Florea (Alexandru) din Năruja (Vrancea-Galați) 128.
Florea (Ion) 178, 179, 274, 327.
Focșani 141, 312.
Forton (Ștefan) din Cărpinet (Beiuș-Oradea) 261, 322.
Fotescu (Dimitrie) 141.
Fotino (Dionisie) 16.
francezi 36, 76.
Franța 76, 313.
franțuz, franțușcă, franțuzește 107, 119.
Frîncu (Teofil) 41.
Frunză (Maxim) 155.
Fundu Moldovei (Cîmpulung-Suceava) 57, 77, 86, 127, 154, 186, 305.
Furceni (Tecuci-Galați) 91, 155.

Gabor (Gheorghe) din Căpîlna de Jos (Tîrnăveni-Stalin) 200, 201, 307.
Galați 11, 60, 126, 128, 166, 167, 191, 202, 312, 315.
Galinescu (Gavril) 28.
Găești 309.
Gănescu Boiță (Alexandru) 72.
Georgescu (Stelian L.) 31.
germane 45, 48.
geto-daci 9.
Gheroghiță (Ion I.) din Pleșu-Jitia (Rîmnicu Sărat-Ploești) 189, 306.
Ghibănescu (Gh.) 17.
Ghica (Grigore) 146.
Ghica (Ion) 18, 28, 151.
Ghiculești 151.
Gilort 194, 307.
Giuglea (G.) 48.
Giurescu (Const. C.) 9.
Giurgiu 143, 312, 329.
Glăvaru (Marin) din Bechet (Gura Jiului-Craiova) 258, 321.
Glimboca (Caransebeș-Timișoara) 152.
Godinești (Ilia-Hunedoara) 78, 222, 313.
Golescu (Dinicu) 17.
Golești 18.
Golopenița (A.) 133.
Gorj 300, 307.
gorjean, gorjenesc 86.
Goroveri (Artur) 86.
greci 106.
greco-latine 48.
Grigorie (Episcop de Argeș) 142.
Gura Humorului 77.
Gura Jiului-Craiova 258, 321.
Gura Văii (Rîmnicu Vîlcea-Pitești) 91, 155.
Gurgu (Mihai) din Hălăucești (Pașcani-Iași) 177, 303.
Gustav Adolf 142.

Haase (Karl) — Jupîn Carlo «făcător de forte-pianuri» 17, 147.
Haja-Diuț (Gheorghe) din Abrud (Cîmpeni-Cluj) 138, 255, 320.

Perşai (Gheorghe) din Pogoanele-Ploeşti 72.
Peşteana Jiu (Tîrgu Jiu-Craiova) 120.
Petcu Stoian Jipa din Niculiţel (Tulcea-Constanţa) Fig. 28 (executant din caval bulgăresc).
Peticilă (Ion) din Bătrîni (Teleajen-Ploeşti) Fig. 39.
Petra (Ion) din Hodac (Reghin-Reg. Aut. Maghiară) 46.
Petrache (Logofătul) 126, 143, Fig. 1, Fig. 55.
Petrescu (Ifrim) din Hîrşa-Ploeşti 92.
Petrescu-Malacu (Dumitru) 72.
Petrila-Dobreşti (Petroşani-Hunedoara) 66.
Petroşani 66, 86.
Petru-Tincu (Vasile) — Cap de Cal din Ciuta (Caransebeş-Timişoara) 232, 233, 234, 315.
Piatra Neamţ 133.
Pipirig (Tîrgu Neamţ-Bacău) 133.
Piteşti 24, 39, 68, 127, 155, 259, Fig. 15, Fig. 61, Fig. 64, Fig. 67.
Pîrvan (Vasile) 9.
Pîrvescu (Pompiliu) 6, 148.
Pîrvu-Horia (Vasile) din Dalci (Caransebeş-Timişoara) 152.
Pîrvulescu (Vasile) din Cîmpofeni (Tîrgu Jiu-Craiova) 84, 86.
Plătăreşti (Brăneşti-Bucureşti) 82, 187, 306.
Pleşu-Jitia (Rîmnicu Sărat-Ploeşti) 189, 306.
Ploeşti 39, 67, 72, 78, 79, 92, 122, 123, 127, 154, 155, 189, 191, 211, 214, 237, 238, 239, 240, 241, 246, 306, 309, Fig. 2, Fig. 39, Fig. 51, Fig. 69.
Pobirci (Const.) din Bîrseşti (Tîrgu Jiu-Craiova) 132.
Poboru (Vedea-Piteşti) 72.
Pocan (Valeriu) din Căplina de Jos (Tîrnăveni-Stalin) 200, 201, 307.
Pocluşa (Beiuş-Oradea) 78.
Pogoanele-Ploeşti 72.
Poiana Stampei (Vatra Dornei-Suceava) 58.
Poienile Glodului (Vişău-Baia Mare) 186, 251, 306.
polonez 39.
Polonia 153, 310, 313.
Pompieru 309.
Ponorel (Cîmpeni-Cluj) 174, 175, 302.
Pop (Mihai) 133.
Popescu (Petre) din Tega (Cislău-Ploeşti) 154.
Popovici (Timotei) 6, 43.
Popovici (Vasile) 164.
Porojan (Vasile) 28.
portughezii 76.
Poseşti (Teleajen-Ploeşti) 312.
Poslușnicu (Mihai Gr.) 141, 144.
Potra (George) 140, 144, 147,
Praetorius (Michael) 27, 48.
Praga 318.
prahovean 86.
Pralea (Luca) din Leşu-Năsăud 123.
Preda (Gheorghe) din Bertea (Teleajen-Ploeşti) 67.
pre-romane 48.
Preziosi 86, 156.
Prichici (C. Gh.) 98.
Prilipăţ (Bozovici-Timişoara) 176, 303.
Principate 16, 17, 71, 106, 107, 119, 140, 147, 150.
Proca-Ciortea (Vera) 258.
Prodan (D.) 41.
Provinciile Danubiene 151.
Prusia 147.
Puceanu (Ion) din Teiş-Tîrgovişte 130.
Puică (Alexandru) 154.
Putna 306.

Quinet (Edgar) 147.

Rada (Ion) din Caransebeş 315.
Radu Anghel din Greci 24.
Raffet 143, Fig. 58.
Rasoveanu (V.) din Cîmpofeni (Tîrgu Jiu-Craiova) 172, 301.
Răbulea (Silviu) din Mogoş (Cîmpeni-Cluj) Fig. 53.
Răchitova (Oraviţa-Timişoara) 68.
Rădăuţi-Suceava 305.
Rădoeşti (Olteni-Bucureşti) 154.
Rădulescu (soţii) 95.
Răgălie-Bribinel (Pîrvan) din Clejani (Videle-Bucureşti) 280. 328.
Reghin 46, 48, 50, 265, 266, 323.
Reghiu (Vrancea-Galaţi) 128.
Reg. Aut. Maghiară 265, 266.
Reşiţa 314.
Retişu (Agnita-Stalin) 66.
Riegler-Dinu (Dr. Emil) 55.
Ristea (Dumitru P.) din Jilava-Bucureşti 82, 86.
Rizea (Nicolae) 94.
Rîmboi (Gheorghe) din Sîmbăta de Sus (Făgăraş-Stalin) 24.
Rîmnicu Sărat 189, 306, 312.
Rîmnicu Vîlcea 91, 321.
Rîncezi (Teleajen-Ploeşti) 312.
Rişnoveanu (Vasile) din Trestieni (Cîmpina-Ploeşti) 86, 191.
Rociu (Costeşti-Piteşti) 133.
Roman 150.
Romanaţi 90, 320.
romanii 76, 106.
Roşia Nouă (Lipova-Timişoara) 92.
Roşiile (Olteţu-Craiova) 155.
Roşu (Mihalache) 71.
Rotopăneşti (Fălticeni-Suceava) 164, 299.
R. P. Bulgaria 153, 310.
R. P. Cehoslovacia 153, 310.
R. P. Chineză 310.
R. P. Polonă 153, 310.
R. P. Ungară 153, 310.
Rucăr (Făgăraş-Stalin) 314.
Rudăreanu (Iliuţă) 92.
Ruieni (Caransebeş-Timişoara) 315.
Ruja (Ionel) din Stremţ (Alba-Hunedoara) 263, 323.

ACEASTĂ LUCRARE ESTE PROTEJATĂ
DE LEGEA DREPTULUI DE AUTOR !

VĂ MULŢUMIM DACĂ NU VEŢI FOTOCOPIA ACEASTĂ LUCRARE INTEGRAL SAU PARŢIAL !

RESPECTAŢI EFORTUL AUTORULUI ŞI AL ECHIPEI REDACŢIONALE
ŞI SUSŢINEŢI PUBLICAREA ALTOR LUCRĂRI SIMILARE !



PUTEŢI ACHIZIŢIONA LUCRĂRILE NOASTRE DIN

LIBRĂRIA MUZICALĂ *G. Enescu*
Bucureşti, piaţa Sfinţii Voievozi nr. 1
(lângă Liceul de muzică G. Enescu)

SAU

PUTEŢI COMANDA ONLINE VIZITÂND

WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

E-MAIL: GRAFOART1991@GMAIL.COM
TEL.: 0747 236 278 (07-GRAFOART)