

Tiberiu Alexandru

INSTRUMENTELE  
MUZICALE  
ALE POPORULUI ROMÂN



GRAFOART

# CUPRINS

	Pag.
Cuvânt înainte . . . . .	5
Despre diferitele feluri de instrumente muzicale folosite de poporul român . . . . .	9
I. PSEUDOINSTRUMENTE	
Frunza, coaja de mesteacăn, solzul de pește . . . . .	23
II. INSTRUMENTE IDIOFONE	
Drâmba . . . . .	27
Bețe de lovit, plăci de lovit, duruitoarea, toaca . . . . .	30
Clopote, zurgălăi, piteni . . . . .	32
III. INSTRUMENTE MEMBRANOFONE	
Duba, daireaua, darabana și toba mare . . . . .	33
Buhaiul . . . . .	36
IV. INSTRUMENTE AEROFONE	
Buciumul . . . . .	39
Cornul, goarna de semnalizare, «trâmbițele» și 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 și fluierașul moldovenesc . . . . .	55
Fluierul dobrogean . . . . .	58
Cavalul bulgăresc . . . . .	59
Fluierele cu dop (drepte) . . . . .	59
Tilinca cu dop . . . . .	61
Cavalul . . . . .	61
Fluierul. Fluierașul (trișca), fluierul și fluierul mare (fluieroiul) . . . . .	62
Fluierele gemănate . . . . .	66
Fluierul cu dop și șapte deschizături pentru degete . . . . .	67
B. Fluiere cu gura laterală	
Flautul și 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	
Țambalul . . . . .	97
B. Cu coardele ciupite	
Cobza . . . . .	105
Chitara . . . . .	119
Tamburițe, balalaici și alte instrumente de ansamblu cu coarde ciupite . . . . .	122
Țitera. . . . .	123
C. Cu coardele frecate	
Lira . . . . .	125
Vioara și viola . . . . .	126
Violoncelul și contrabasul . . . . .	136
Despre ansamblurile populare instrumentale.	
Despre instrumentiștii populari . . . . .	139
EXEMPLE MUZICALE. . . . .	157

## I. IMITAȚII INSTRUMENTALE ȘI PSEUDOINSTRUMENTE

1. Ardeleană (dârlăit) — Făgăraș-Brașov. . . . .	163
2. Cântec (fluierat) — Fălticeni-Suceava . . . . .	164
3. Cântec lung (frunză) — Târgu Jiu-Craiova . . . . .	164
4. Doină (solz de pește) — Călmățui-Galați . . . . .	166
5. Stânga (solz de pește) — Călmățui-Galați . . . . .	167

## II. INSTRUMENTE IDIOFONE:

6. Sârbă (drâmbă) — Caracal-Craiova . . . . .	168
7. Toconecele (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) — Oaș-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-Timișoara . . . . .	176

15. Bătuta moșnegește (flugelhorn) — Pașcani-Iași . . . . .	177
16. A lu Vidu (piston-uioară) — Arad . . . . .	178
17. Învârtită (piston-vioară) — Arad-Timișoara . . . . .	179
18. Ursăreasca (tilincă) — Câmpulung-Suceava . . . . .	180
19. Bătuta (tilincă) — Câmpulung-Suceava . . . . .	181
20. Când a pierdut ciobanul oile (fluier moldovenesc) — Botoșani-Suceava . . . . .	183
21. Bocet la mamă (voce-fluier moldovenesc) — Câmpulung-Suceava . . . . .	184
22. Di jăli (fluieraș moldovenesc) — Câmpulung-Suceava . . . . .	186
23. Hora lungă (tilincă cu dop) — Vișău-Baia Mare . . . . .	186
24. De unul singur (caval) — Brănești-București . . . . .	187
25—27. Povestea lui Tânjală (fluier) — Râmnicu Sărat-Ploiești . . . . .	189
28. Ca din cimpoi (fluier) — Târgu Jiu-Craiova . . . . .	192
29. Sârbe oltenesti (fluier) — Gilort-Craiova . . . . .	194
30. Ponturile—Bătuta feciorească (2 fluierase) — Târnăveni-Mureș . . . . .	200
31. Învârtită (2 fluierașe) — Târnăveni-Mureș . . . . .	201
32. De tare (fluier gemănat) — Vrancea-Galați . . . . .	202
33. Arama (flaut popular) — Oltețu-Craiova . . . . .	204
34. Ciocârlia (nai) — București . . . . .	205
35. Nuneasca (cimpoi cu caraba simplă) — Beceni-Ploiești . . . . .	211
36. Ungureasca — Breaza (cimpoi cu caraba simplă) — Teleajen-Ploiești . . . . .	214
37. Când păcurarul a pierdut oile și Când păcurarul a găsit oile cele pierdute (cimpoi cu caraba dublă) — Hunedoara . . . . .	215
38. Zicală (cimpoi cu caraba dublă) — Ilia-Hunedoara . . . . .	222
39. Fecioreasca (clarinet — strigături) — Făgăraș- Brașov . . . . .	223
40. Învârtită (clarinet) — Făgăraș- Brașov . . . . .	227
41. Învârtită (clarinet) — Târnăveni- Mureș . . . . .	228
42. Ciocănită (torogoată) — Caransebeș-Timișoara . . . . .	229
43. Brâu (torogoată) — Caransebeș-Timișoara . . . . .	229
44. Brăul nou (torogoată) — Caransebeș-Timișoara . . . . .	231
45. De doi din Caransebeș (torogoată) — Caransebeș-Timișoara . . . . .	231
46—48. Iedera I, II, III (saxofon) —Caransebeș-Timișoara . . . . .	232

#### V. INSTRUMENTE CORDOFONE

49. Geamparalele (țambal) — Măcin-Galați . . . . .	235
50. Hora țigănească (cobză) — Târgoviște-Ploiești . . . . .	337
51. Țiitură de horă (cobză) — Târgoviște-Ploiești . . . . .	238

52. Țiitură la Geamparale (cobză) — Târgoviște-Ploiești . . . . .	239
53. Țiitură la Brăul pe șapte (cobză) — Târgoviște-Ploiești . . . . .	240
54. Țiitură la Cântecul lui Barbu Lăutaru (cobză) — Târgoviște-Ploiești. . . . .	241
55. Horă (2 cobze) — Domnești-București . . . . .	243
56. Sârbă (vioară-cobză) — Lehliu-București . . . . .	245
57. Hora fluierată (fluierat-cobză) — Târgoviște-Ploiești . . . . .	246
58. Acompaniament la sârba «Of dor, dor, dor.» (chitară) Amaradia-Craiova . . . . .	249
59. Invârtita bătrânilor (vioară-chitară) — Vișău-Baia Mare . . . . .	251
60. Jocul ursului (vioară-chitară) — Sighet-Baia Mare . . . . .	253
61. Păcurarul deplânge oile furate (vioară) — Sebeș-Hunedoara . . . . .	254
62. Cărăbășasca (vioară) — Lugoj-Timișoara . . . . .	254
63. Țarina (vioară) — Câmpeni-Gluj . . . . .	255
64. Pe picior — A lui Jumanca (vioară) — Oravița-Timișoara . . . . .	255
65. Hora (vioară) — Bozovici-Timișoara . . . . .	256
66. Hora lui Basangiac (vioară) — Balș-Craiova . . . . .	257
67. Alunelul înfundat (vioară) — Gura Jiului-Craiova . . . . .	258
68. Brâu (vioară) — Drăgășani-Pitești . . . . .	259
69. Învârtită (vioară) — Sibiu . . . . .	260
70. Ceasul (vioară) — Beiuș-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-Mureș . . . . .	268
76. Ardeleană (2 viori-violoncel) — Arad-Timișoara . . . . .	274
77. Învârtita — De-ntors (3 viori-violoncel) — Arad-Timișoara . . . . .	276
78. Pruncii și muierea mea... (3 viori-tambură) — Arad-Timișoara. . . . .	279
79. Maneaua turcească (2 viori-cobză) — Videle-București . . . . .	280
80. Turceasca din Căluș (vioară-tambal-contrabas) — Videle-București . . . . .	287
Note la exemplele muzicale . . . . .	299
Les instruments de musique du peuple roumain (Résumé) . . . . .	331
Ilustrații . . . . .	345
INDICE:	
Materii . . . . .	357
Nume . . . . .	391

## CUVÂNT ÎNAINTE

Poporul român și-a făurit ori a împrumutat în decursul istoriei multe instrumente muzicale, potrivindu-le nevoii de a-și exprima minunatele și nesecatele sale creații, în care se oglindește lupta sa pentru existență, condițiile de exploatare și robie în care a fost ținut de către stăpînii săi de odinioară, dorul lui de libertate, suferințele și bucuriile sale, munca și lupta lui pentru o viață mai bună. Cercetarea lor este una din căile de cunoaștere a istoriei culturii muzicale a poporului.

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

Pe de altă parte, este cu neputință înțelegerea deplină a creației muzicale populare fără o temeinică cunoaștere a instrumentelor muzicale pe care le folosește poporul. Poporul își iubește instrumentele muzicale

<sup>1</sup> A. Agajanov, *Instrumentele muzicale populare ruse. Cu exemplificări*. Moscova-Leningrad, Editura Muzicală de Stat, 1949, p. 3.

<sup>2</sup> 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 câtorva termeni populari. Ele nu îmbrățișează decât rar aspectul istoric al problemei și nu cuprind decât date, mai mult sau mai puțin răzlețe, din regiunile unde s-au organizat expediții de cercetări folclorice. Cât 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 român folosește un mare număr de instrumente muzicale pentru a-și tălmăci în sunete simțămintele ce-l frământă. 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 *torogoala*, *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<sup>1</sup>. Patrimoniul de instrumente muzicale ale populației

<sup>1</sup> Vasile Pîrvan, *Getica, O protoistorie a Daciei*, Acad. Rom., Mem. Sect. 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, cetera, chimvale și ținbale, cinghii, cimpoaie, fluiera, giamparale, nagarale sau tumbelchiuri, naiuri, psaltiri, surle, timpene, tambure, trîmbițe, vioare, muscaluri* și alte «organe», adică alte instrumente; de asemenea se pomenesc și unele ansambluri instrumentale: *mehter-hanea, tabulhana sau daulhana*. Din acest sir lung de instrumente muzicale doar buciumul, cimpoiul, fluierul, 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'ūd*, 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<sup>1</sup>. 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 cordelor (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*, *lăută* sau *lăptă* numește în unele părți din sudul Ardealului, din regiunea Birlad, 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<sup>2</sup>). 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

<sup>1</sup> Hasdeu, *Cuvente den bătrâni. Limba romînă vorbită între 1550—1600*, Tomul I.

<sup>2</sup> Dosoftei (Mitropolitul Moldovei), *Psaltirea în versuri* [1675], publ. de I. Bianu, Buc., Acad. Rom., 1887.

*el turcica musica* » cum scrie Dimitrie Cantemir), o *tabulchana*, *tambulchana*, *tubulchana* sau *mehterhana* ori *daulhana*, muzica militară a timpului. I.a «punerea» domnilor în scaun, însuși sultanul le dădea o dată cu un număr de slujbași și «o ceată de muzicanți, de care are și vizirul»<sup>1</sup>. Ansamblul era alcătuit din «nouă tobe, nouă *zurnazeni*, sau care cînta în zurna, adecă fluiere; șapte *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 și acut»<sup>2</sup>. Tobele erau *daule*, tobe cu două membrane, *naqarale* 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 și forma acompaniamentul melodiilor puse în executare»<sup>3</sup>. După cum se vede, ansamblul cuprindea un însemnat număr de instrumente de percuție, de unde și expresia «bate mehterhaneaua» întîlnită adesea în scrierile timpului. Ansamblul era pus «sub ascultarea unui *islam-ceauș* (tambur major), care purta un *toiag* lung îmbrăcat cu argint și cu o mulțime de *hasdrane* (atîrnători) pe dînsul». Acesta se mai numea și *mehterbașa* (conducătorul muzicii). Mehterhaneaua sau tubulhanaua însoțea alaiul domnesc, cînta în timpul banchetelor de la curte, la vreo călătorie de boier mare și «bătea» în fiecare zi înainte de apusul soarelui, adică la «chindie» (de unde și numele de *chindii*, dat uneori tobelor din ansamblu). Repertoriul ei era alcătuit din «*nubetuși* (cîntece vesele, marșuri), *pestrefuri* (preludii, uverturi) și *manle* (cîntece melancolice și de amor)»<sup>4</sup>.

Clasa dominantă nu numai că gusta muzica orientală, ba adesea o practica. Astfel eruditul domnitor Dimitrie Cantemir (1673-1723) era virtuos executant din *tambură* și *nei*, în același timp autorul unui faimos tratat teoretic despre arta muzicii, inventatorul celui dintîi sistem de notație al muzicii turcești și apreciat pedagog muzical și compozitor<sup>5</sup>. Paharnicul Toader, grămatic la Andronache Donici, și Grigore Avram erau buni cîntăreți din *tambură*, paharnicul Andricu Vizanti Terzi-bașa, executant din *nei*; paharnicul Vasile Ureche din Botoșani, neîntrecut cîntăreț din *canon*;

<sup>1</sup> Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei, Cu o notiță introductivă, note explicative, un portret și o hartă* de Miron Nicolescu, membru al Soc. Geografice Romîne, Buc., Ed. Socec, 1909, p. 121.

<sup>2</sup> Demetriu Cantemir (Principe de Moldavia), *Istoria Imperiului Otoman, Creșterea și scăderea lui, cu note foarte instructive*, trad. romînă de Dr. Ios. Hodosiu, Buc., Ed. Acad. Rom., 1876, p. 13, nota 8.

<sup>3</sup> Dimitrie C. Ollănescu, *Teatrul la romîni, Partea I*, Buc., Ed. Acad. Rom., 1897, p. 143.

<sup>4</sup> Ollănescu, lucr. cit., p. 143.

<sup>5</sup> V. Cantemir, lucr. cit., p. 217-218 și Teodor T. Burada, *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir Domnitorul Moldovei*, Anale Acad. Rom., Tom. XXXII, Mem. Secț. Lit., Șed. din 20 noiembrie 1909, Buc., p. 79-192.

instrumentelor folosite (buciumul și tilinca, de pildă, nu pot reda decît un șir de armonice ale unui suncet fundamental). Repertoriul ciobănesc este alcătuit din semnale și cîntece păstorești executate din buciume, fluiere ori cimpoaie. Aici a luat naștere și povestea muzicală a ciobanului care și-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 puține și se întîlnesc mai ales în partea de apus a țării, îndeosebi în Oltenia).

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

Cît privește muzica instrumentală lăutărească, trebuie reținut faptul că încă din veacul trecut a prins să se înfiripe o « muzică cultă de stil popular », cum o numeste marele muzician maghiar Béla Bartók<sup>2</sup>, cultivată de clasa dominantă și creată adesea de lăutari. Spre finele secolului apar așa-numitele hore sau sirbe « de concert », gîndite și 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 intonație populară, iar virtuozitatea nu este un scop în sine. *Hora staccato* a lui Grigoraș Dinicu, prelucrată de Iasha Heifetz pentru vioară și pian, de compozitorul bulgar Pancio Vladigheroff pentru orchestră simfonică și de C. Bobescu pentru voce și orchestră, este una dintre cele mai cunoscute.

\*

Un criteriu unic de clasificare a instrumentelor muzicale populare recunoscut de toți specialiștii nu există<sup>3</sup>.

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

---

<sup>1</sup> La origine probabil joc; *Ciocîrlia* se mai dansează în zilele noastre în unele sate din părțile Ialomiței și din Dobrogea.

<sup>2</sup> Béla Bartók, *Muzica populară și însemnătatea ei pentru compoziția modernă*, Buc.. Ed. Soc. Compozitorilor Romîni (1934), p. 3 și urm.

<sup>3</sup> Agajanov, lucr. cit., p. 7.

## I. PSEUDOINSTRUMENTE

### FRUNZA, COAJA DE MESTEACĂN, SOLZUL DE PEȘTE

Cele mai obișnuite metode de imitație instrumentală : *fluieratul*, *șuieratul* și *dirlăitul* 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 și cercetătorul întâlnește în drumul său mulți virtuoși ai acestui fel de a cînta. Combinînd fluieratul cu șuieratul, într-o manieră personală, Victor Tocaru, solist al Ansamblului de cîntece și dansuri al forțelor armate, obține efecte de o rară măiestrie artistică. Succesele cu totul excepționale pe care le-a dobîndit în țară și peste hotare confirmă înaltul nivel artistic la care poate ajunge un atare procedeu.

Șuieratul este întărit uneori prin introducerea în gură a două degete sau a unui singur deget, îndeosebi pentru semnalizări, dar și pentru a cînta. În vreme ce bărbații și flăcăii sînt meșteri în șuierat și fluierat, fetele și femeile sînt neîntrecute la dirlăit. Cînd la vreo petrecere oarecare lipsește muzicantul instrumentist, o fată sau o femeie îi ține locul dirlăind, susținînd astfel jocul celorlalți.

Fluieratul, șuieratul și dirlăitul sînt uneori întărite ori li se modifică timbrul prin întrebuițarea unor diferite obiecte, unor false instrumente muzicale, unor *pseudoinstrumente*.

Astfel, se fluieră sau se șuieră printr-o *monedă cu centrul găurit* ori se dirlăește cu ajutorul unei *foițe de țigară presată pe buze de latul dinților unui pieptene*. Sunetul devine în acest chip mai tare, mai pătrunzător și are o culoare instrumentală caracteristică.

## II. INSTRUMENTE IDIOFONE

### DRÎMBA

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

Acest instrument este răspândit în multe părți ale lumii. Îl găsim în mîna unui mare număr de muzicanți populari, în diferite forme și din diferite materiale, avînd însă același principiu de producere a vibrațiilor.

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

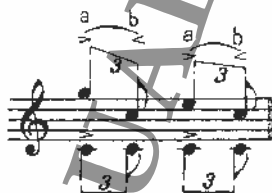
Și la noi, drîmba a fost folosită din timpuri îndepărtate. Burada ne arată că ea se află «la clasa de jos a poporului, la țigani mai ales»<sup>3</sup>; V. Alecsandri vorbește despre prietenul său din copilărie

<sup>1</sup> Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1930, p. 63.

<sup>2</sup> *De organographia*, Wolfenbütel, 1619.

<sup>3</sup> *Cercetări...*, lucr. cit., p. 80.

jinit pe toată lungimea lui de rîndul superior al dinților, în așa fel încît capătul liber al limbii (*e*) stă în afară, între cele două rînduri de dinți rămînînd un gol în care limba de oțel poate vibra. Cavitătea bucală formează camera de rezonanță. Dacă se ciupește cu un deget — de obicei cu arătătorul mîinii drepte — capătul limbii de oțel prevăzut cu un cîrlig (*f*), se obține un sunet destul de plin. Cînd unul, cînd altul din sunete este surprinzător întărit în raport cu poziția limbii și buzelor : cu cît limba e trasă mai înapoi și cu cît buzele sînt mai strînse, cu atît se obține un sunet mai profund ; cu cît limba este împinsă mai în față și buzele mai deschise, un sunet mai acut. Sunetele întărite formează melodia, care se desfășoară pe zumzetul sunetului de bază, care răsună neconținut în chip de ison. La cîntat se respiră pe gură. Consecință a scurtimii sale, limba vibrează la o singură ciupire doar 3—4 secunde, din care pricină sunetele superioare întărite răsună ca și cînd ar fi unite prin legato cu sunetul fundamental. În timpul vibrațiilor, sunetul, sau grupul de sunete, poate fi întrerupt prin schimbarea respirației, de pildă :



la *a* expirație, la *b* inspirație. Unele sunete ale drîmbei sînt cîteodată lipsite de claritate : răsună împreună cu ele armonice superioare mai puțin tari, sau slabe de tot ; tocmai aceasta dă muzicii de drîmbă o sonoritate tulbură și un bizîit caracteristic.

### III. INSTRUMENTE MEMBRANOFONE

#### DUBA, DAIREAUA, DARABANA ȘI TOBA MARE

Se știe că cele mai multe colinde sînt mai vechi decît creștinismul. Textele lor poetice vorbesc despre întîmplări care nu au nici o legătură cu sărbătoarea Crăciunului, iar melodiile și 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 țării, în regiunea Hunedoarei, Bihorului, Aradului și Banatului învecinat, de bătaia *dubelor*<sup>1</sup>.

Dubele sînt formate dintr-un cerc din lemn de paltin, brad sau salcie, lat de aproximativ 12 cm și cu diametrul de 20—25 cm, pe care sînt întinse două membrane de piele de capră, oaie sau ciine<sup>2</sup>. Cele două membrane sînt întinse și legate una de alta cu o sfoară de cînepă. De obicei legătura lasă un inel («belci») care permite «dubașilor», adică celor care bat dubele (o ceală de colindători poate avea una sau mai multe dube), să le țină cu mîna stîngă, în timp ce cu dreapta le bat cu un bețișor de lemn, numit în unele localități din regiunea Hunedoara «maieț». Uneori «maiețul» 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 executanților.

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-

<sup>1</sup> Așa fiind, se explică atitudinea potrivnică a clerului, îndeosebi a celui catolic și protestant, față de aceste «nelegiuite» și «diavolești cîntece», cum le numea acum trei sute de ani (1647) pastorul luteran Andreas Mathesius din Cergăul Mic, de lângă Blaj.

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

## IV. INSTRUMENTE AEROFONE

### BUCIUMUL

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

Din cele mai îndepărtate timpuri, mărturiile scrise românești pomenesc despre *bucire*, *bucine*, *bucine*, *buciu*, ca și despre *trîmbițe*, folosite la festivități și pentru semnalizări militare. Astăzi întâlnim acest instrument în partea de miazănoapte a Munteniei, regiunile Pitești, Ploești și în Munții Vrancei, unde este numit *bucium* sau *bucen*, în Munții Tarcăului, Bistriței și Rodnei, numit *bușin* sau *trîmbiță*, în Munții Oașului și Maramureșului, numit *trîmădită*, *trîmbiță* sau *trîmghită* și în Munții Apuseni, numit *tulnic*.

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

Oșenii, maramureșenii, bucovinenii și moldovenii din partea de miazănoapte a provinciei cîntă din *bucium* și la înmormîntare.



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

Din vremuri trecute, când buciumul slujea și pentru semnale militare, buciumașii din Țara Năsăudului mai știu suna *A lui Bogdan* sau *Jalea plăieșilor*, despre care ra iția spune că este melodia cântată după nimicirea tătarilor în locul numit «Jgheabul Tătarului» din Muntele Gol, în apropierea comunei Leșu-Năsăud<sup>2</sup>. Tradiția păstrează și amintirea rolului pe care buciumul l-a avut în răscoalele țărănești din Ardeal. Un text apocrif, atribuit lui Horia, spune:

*Cine n-are armă bună  
Cu noi nu fie-mpreună,  
Și care-î fecior voinic  
S-aibă acum și-un tulnic.*<sup>3</sup>

Buciumul se compune dintr-un tub sonor lung, deschis la amîndouă capetele. Se construiește din «doage» lungi de brad, paltin, frasin, tei sau alun, obținute prin despicarea lemnului bine uscat și curățirea «miezului» celor două jumătăți. Împreunate și lipite laolaltă, ele formează un tub care se înfășoară pe toată lungimea cu coajă tină de cireș, mestecăn sau tei, ori se leagă din loc în loc cu inele de lemn, sau, mai rar, de metal. În nordul Moldovei și nordul Ardealului buciumele de lemn sînt din ce în ce mai rare, fiind înlocuite cu instrumente asemănătoare, construite din tablă de meșteșugarii din țîrguri și orașe. Procesul înlocuirii buciumelor de lemn cu buciume de tablă este vechi. La sfîrșitul secolului trecut, Titus Cerne scria în dicționarul său muzical: «Pe unele locuri găsim tot sub numele de *bucium* instrumente formate dintr-un tub conic de tinichea»<sup>4</sup>. Este mai mult decît probabil că foarte multă vreme înainte existau alit «buciume»

<sup>1</sup> Sim. Fl. Marian, *Sărbătorile la romini, Studii etnografice*, vol. III. Buc., Ed. Acad. Rom., 1898, p. 210.

<sup>2</sup> Florian Bădoiu, *Începuturi muzicale în Leșu (jud. Năsăud)*, publ. în *Sociologie romînească*, I (1936), nr. 10, oct., p. 40-41.

<sup>3</sup> Teofil Frîncu și George Candrea, *Romnii din Munții Apuseni (Moșii). Scriere etnografică cu 10 ilustrațiuni 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 și 29.

<sup>4</sup> Titus Cerne, *Dicționar de muzică*, lucr. cit., vol. I, p. 129.

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

Buciumele din nordul Ardealului și Moldovei

Buciumele din Murtenia și sudul Moldovei

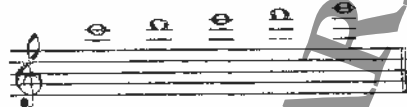
(Sunetele 7, 11, 13 și 14, scrise cu note negre, sînt lipsite de precizie în ceea ce privește intonația.)

Înainte de a cînta, buciurile 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 buciuri ne-a dat-o Timotei Popovici în dicționarul său muzical, vorbind despre tulnic : « *Tulnicășul*, 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 incon- tinuu purtat în dreapta și în stînga, în semicerc, sau e ridicat tare în sus și lăsat apoi în jos, pînă mai atinge pămîntul »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Lucr. cit., p. 153.

	Denumire	Deschizături pentru degete	Dimensiune	Denumire	Material
Fără dop (semitraversiere)	1. Tîlîncă	—	{ mare	Fluieraşul moldovenesc Fluierul mare moldovenesc	{ lemn
	2. Fluierul moldovenesc	6	{ mic mare		{ lemn metal
	3. Fluierul dobrogean	7	{ mic mijlociu		{ lemn trestie
	4. Cavalul bulgăresc	8	{ mare (din 3 piese		{ lemn legat cu os
Cu gura transversală Cu dop (drepte)	5. Tîlîncă cu dop	—	{ mare	Fluieraşul (Trîşca) Fluierul Fluierul mare (Fluieroiul)	{      lemn (foarte rar din metal sau os)
	6. Cavalul	5	{ mare		
	7. Fluieru	6	{ mic mijlociu mare		
	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 puțin capătul ei. Acest instrument este cel mai imperfect din toate fluierile ce le avem; prin simplitatea construcțiunii lui, el amintește *monaulul* celor vechi. Sunetele produse sînt cam ascuțite și lipsite de claritate; din ea se cîntă puține cîntece monotone, din cauză că nu dă decît sunetele următoare:



Pentru a se cînta din telincă, trebuie ca ea să fie ținută pe buze cam vertical<sup>1</sup>.

O altă descriere mai amănunțită a dat-o Bartók în introducerea culegerii sale de melodii populare românești din Maramureș (1923):

*Tilîncea fără dop* este subțire, lungă de aprox. 80 cm și nu are deschizături pentru degete. În ea se cîntă ținându-se întrucîtva buzele și ținînd-o puțin pieziș. Deschizăturile pentru degete lipsind, nu se pot obține decît sunete armonice. Deschizătura inferioară a fluierului este astupată cu degetul arătător al mîinii drepte. Nu s-a putut lămuri funcția precisă a acestui procedeu<sup>2</sup>.

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

<sup>1</sup> Burada, *Cercetări...*, lucr. cit., p. 74.

<sup>2</sup> Bartók, lucr. cit., p. XXVI.

## CAVALUL BULGĂRESC

(Fluierul fără dop cu opt deschizături pentru degete)

În Dobrogea romîni cîntă și din *caval bulgăresc*, împrumutat, după cum ne arată numele, de la vecinii noștri de la miazăzi<sup>1</sup>.

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 cavatul 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 fluier sînt caracterizate printr-un dispozitiv pentru suflat, numit « dop », bizuit pe desplicarea 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.

<sup>1</sup> 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 românesc » al instrumentului.

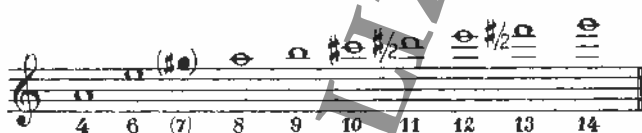
<sup>2</sup> Arh. I. F., culeg. C. Brăiloiu, 14.G. 1940.

Unii fluierași obișnuiesc câteodată să-și arate îndemnarea cîntînd deodată din două fluiere. Ei folosesc fluiere cu dop și șase găuri pentru degete, de aceeași mărime, și cîntă la unison, utilizînd de obicei cîte trei degete de la fiecare mînă pentru acoperirea găurilor. Nu se cunosc cazuri de execuție polifonică, deși procedeul ar îngădui acest lucru.

### TILINCA CU DOP

(Fluierul cu dop fără deschizături pentru degete)

Față de tilinca fără dop, «dopul» ușurează oarecum cîntatul. Sunetele pe care le produce se mărginesc, însă, ca și la cea fără dop, la un șir de armonice. «Tilinka cu dop» în *la*, pe care a înregistrat-o Bartók în Maramureș, a dat, de pildă, următorul șir de armonice:



*sol diez*<sup>2</sup>, scos de executant printr-un procedeu care a scăpat culegătorului, ivindu-se doar răzlet, ca apogiatură inferioară a lui *la*<sup>2</sup>, iar *re*<sup>2</sup> și *fa*<sup>2</sup> fiind intonate cu un sfert de ton mai sus.

### CAVALUL

(Fluierul cu dop și cinci deschizături pentru degete)

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

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

<sup>1</sup> Lucr. cit., ex. muz. nr. 23 l. p. 24—25 (v. p. 186—187) și 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 câte 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, iar 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 fluierie sînt uneori construite într-o bită («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»). Fluierile vrincenilor au «toartă», o proeminență lunguiată cu creștături, 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 briu.

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 fluierie studiate 34 au dat scări majore, 14 majore «neterminate» (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 întia 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 întia 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”

Intensitatea surlului:

Din ce în ce mai tare

Foarte slab      Potrivit      Tare

Degetația:

Reșine:

I Sunete foarte slabe și aneviole de obținut „Pe gros”

II Sunete din ce în ce mai tari și mai pătrunzătoare

III Sunete din ce în ce mai stridente și mai greu de obținut „Pe subțire”

# II. SUNETE INTERMEDIARE

Intensitatea surlului:

1.      2.      etc.

Degetația:

● gaură închisă      ◐ gaură închisă pe jumătate      ○ gaură deschisă



FLUIERELE TRAVERSIERE

FLAUTUL ȘI PICULINA POPULARĂ

Asemenea fluiere, mari și 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 și ea «vrană», lăiată în peretele tubului. Pe aceeași parte a țevii se află șase sau șapte deschizături pentru degete, orînduite la cele mari în două grupe (3+3 sau 4+3). În timpul cîntatului aceste flaute primitive sînt ținute într-o poziție transversală față de corpul instrumentistului, de unde denumirea de *fluiere traversiere* ce li s-a dat.

Din flautele și piculinele populare se cîntă ca din fluierele obișnuite, cu singura deosebire că sunetul e produs prin desplicarea coloanei de aer suflată de executant, de pereții gurii, întocmai ca la flautul perfecționat. Sunetul gutural, gemut, scos de organul vocal al instrumentistului, care însoțește aproape întotdeauna cîntarea din fluiere, întovărășește și cîntatul din flautele și piculinele populare.

Că și la celelalte fluiere, scările flautelor variază, din cauza construcției lor empirice.

Formațiile lăutărești folosesc rar flaute și piculine perfecționate produse de fabrici. Găsim uneori asemenea instrumente în mina unor instrumentiști populari amatori, care le folosesc fără vreun scop lucrativ, așa 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 construcția instrumentului. Lungimea și grosimea tubului sonor determină înălțimea absolută a fundamentalei, numărul deschizăturilor pentru degete dă numărul treptelor scării, iar diametrul și distanța dintre găuri, precum și distanțele de la găuri la gura instrumentului și la capătul opus, hotărăsc raportul de înălțime dintre sunetele scării.

Cum este și normal, fluierele fără deschizături pentru degete (*tilinca fără dop* și *tilinca cu dop*) dau un șir mai mare sau mai mic de armonice ale sunetului fundamental, după cum executantul știe să-și modeleze direcția și intensitatea suflatului, coordonînd-o cu mișcarea degetului cu care închide din cînd în cînd partea de jos a țevii.

Bizuindu-se după cum se pare pe relatările lui Sulzer, datînd din ultimul p trrar al veacului al XVIII-lea<sup>1</sup>, T. Burada afirmă că «naiul în timpurile vechi nu se afla dec t în m na locuitorilor din  esurile Moldovei  i Valahiei, astăzi însă se află în m na lăutarilor  igani»<sup>2</sup>. Această precizare ar putea  ndrept ti bănuiala unei utilizări neprofesionale a instrumentului. De fapt, Sulzer a scris că locuitorii de la  es, din Valahia  i Moldova, se folosesc, la dansurile lor, de nai, alături de vioari, ceea ce nu exclude caracterul profesional al instrumentului, ci dimpotrivă. Astăzi naiul este un instrument popular lăutăresc  i toate mărturiile pe care le avem din trecut ni-l  nf i eaz  ca atare.  ncep nd din secolul al XVIII-lea documentele timpului îl arată în aproape toate ansamblurile instrumentale lăutărești din Muntenia  i Moldova; despre el povestesc călătorii străini în trecere prin Principatele Dunărene, îl desenează gravorii timpului  i îl pictează pînă  i zugravii bisericilor<sup>3</sup>.

Naiul rom nesc are multe rudenii r sp ndite în lumea întreagă (Europa, Asia, Africa, Oceania  i America de Sud), toate bizuite pe principiul  nm nuncherii unui număr oarecare de tuburi închise la capătul de jos. De la  apte sau opt  evi, c te avea prin veacul al XVIII-lea<sup>4</sup>, naiul ajunge în Moldova până la optsprezece, iar în Muntenia p n  la douăzeci  i trei sau chiar mai multe.  n același timp, c nt re ti din nai, deveni i mari virtuozii, ca Mihalache Ro u din taraful lui Barbu Lăutaru, T. Teodorescu  . a. sînt admira i în  ar   i peste hotare.

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

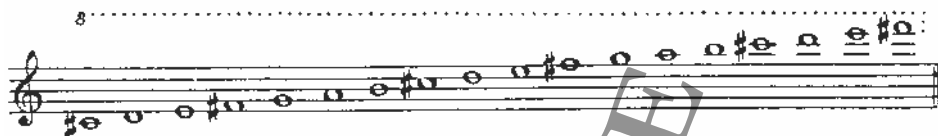
<sup>1</sup> Sulzer, lucr. cit., II, p. 419.

<sup>2</sup> Burada, *Cercetări...*, lucr. cit., p. 74.

<sup>3</sup> O pictură murală a bisericii satului Ostrovu, comuna Greci, raionul Bal , regiunea Craiova (1787),  nf i eaz  doi muzicanți, unul cu nai  i altul cu vioară, c nt nd la masa  mp ratului Irod, în timp ce Salomeea aduce pe tavă capul lui Ioan Botezătorul. Vezi Bobulescu, *Lăutari  i hori...*, lucr. cit., p. 61, 64-67.

<sup>4</sup> Sulzer, lucr. cit., p. 417, îl nume te: «*Maulorgel, oder Siebenpfeife (Syringa Panos)*», adică: «org  de gură sau fluier cu  apte  evi (fluierul lui Pan)», d ndu-i  i termenul local, acela  : «*Mosk l*», iar francezul M. Carra îl descrie drept «un fluier cu opt găuri în care suflu plimb ndu-l în sus  i în jos supt buze». Vezi *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une dissertation sur l' tat actuel de ces deux provinces*, Ia i, 1777, publ. Într-o nouă edi ie la Neufch tel în anul 1781  i în traducere rom neasc  de N. I. Or şanu sub titlul *Istoria Moldaviei  i a României cu disertare asupra stărei acestor două provincii pe la anul 1781*, București, 1857.

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



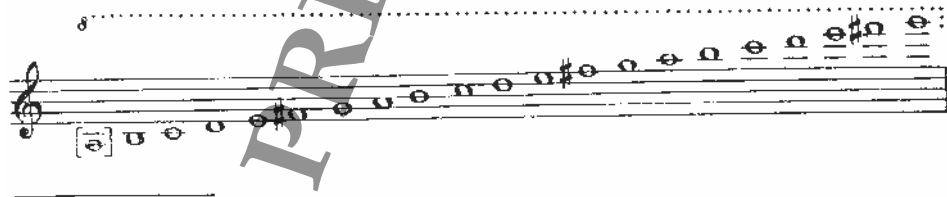
Autorul adaugă : « Afară de aceste note se poate face pe el cu ușurință și gama cromatică, depinde numai de la modul cum se suflă în țevi »<sup>1</sup>.

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



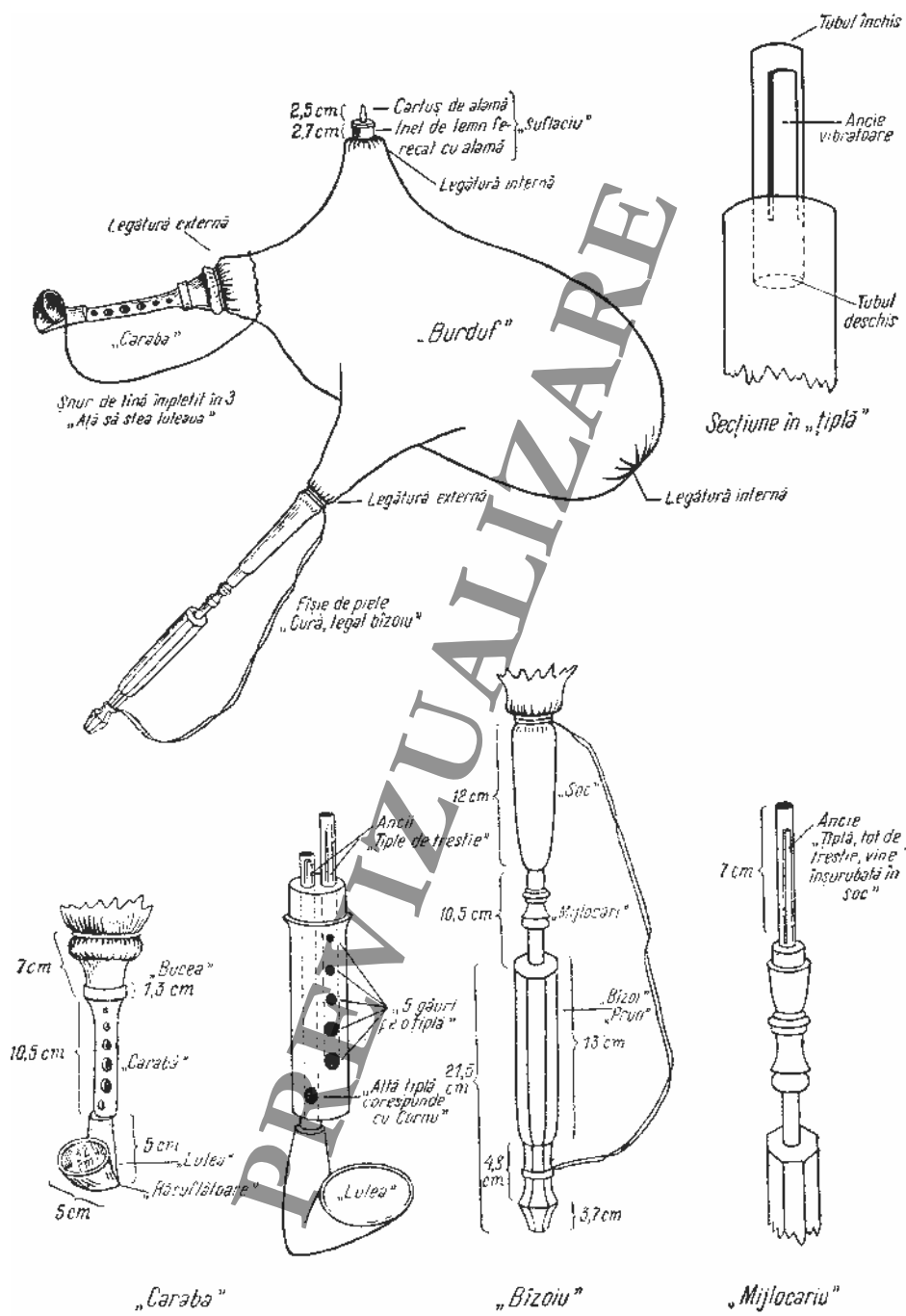
De notat însă că instrumentistul, care și-a cumpărat naiul cu 20 de ani mai înainte, nu se folosea decât de 19 din cele 23 de tuburi ale instrumentului<sup>2</sup>.

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



<sup>1</sup> Lucr. cit., p. 74.

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



Cimpoi cu caraba dublă

*Cîte țete-n sat la noi  
Toate-s bune de cimpoi,  
Ear țata diacului  
De cimpoiul dracului!*<sup>1</sup>

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

\*

Prin însăși construcția sa, cimpoiul este un instrument polifonic: melodia se desfășoară pe isonul bîzoiului, întărit la cimpoaie 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 mișcare basistică.

Înrîurirea muzicii de cimpoi se poate urmări pînă în ziua de azi în dezvoltarea polifoniei populare romînești, ale cărei începuturi se bîzue pe principiul unor pedale armonice, înrudite cu hangul cimpoiului. Acompaniamentul ostinato, cu o cvintă goală, al chitariștilor maramureșeni, se pare că își are obîrșia în isonul cimpoiului; de asemenea, intervalele armonice de cvartă și cvintă pe care le întîlnim adesea la lăutarii sătești, care acompaniază cu vioara. Cimpoiul cu caraba dublă bănuim că a determinat armonizarea « semicadențelor » cu care se încheie cele mai multe cîntece bănățene. Într-adevăr, acest fel de melodii se termină pe treapta a doua a scării, după ce s-au desfășurat 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 disonanță la un interval de secundă, destul de supărătoare:



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



<sup>1</sup> Jarnik-Bîrseanu, lucr. cit., p. 438.

## FLUIERUL CU ANCIE

*Surla* din care cîntau în vremile vechi « surlarii » la curțile domnești a dispărut de mult. Nu știm în ce măsură a pătruns și la sate, după cum nu știm precis ce fel de instrument a fost. Bănuim însă că era un fluier cu ancie, înrudit cu *zurna* sau *surla*, din care mai cîntă și astăzi unii muzicanți turco-tătari din Dobrogea, însoțindu-i sunetele nazale și pătrunzătoare cu bătaia unui *daul*<sup>1</sup>, sau unui *darabukkî*<sup>2</sup>. Bănuiala noastră este întărită și de faptul că « surla » întrebuințată pînă nu de mult de către « Junii brașoveni » este de fapt o zurnă: « Ea e făcută din acioaie și are forma unei trompete mici cu șase găuri. (Lungimea surlei e de 35 cm, iar diametrul pîlniei de 11,50 cm.) Partea pe unde se suflă e prevăzută cu o așa-numită « fufază », care este compusă din două lame de piele legate cu ață. Pe aceasta e aplicată o roțiță de os care arată pînă unde poate fi introdusă în gură »<sup>3</sup>:



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

Acest instrument este alcătuit din două țevi de trestie de mare, legate laolaltă cu o sfoară, pe care executantul o udă înainte de a cînta. Cea mai lungă dintre țevi (25,2 cm) are șase găuri pentru degete, aproximativ la egală distanță între ele. Cealaltă (22,6 cm), fără nici o gaură, are rolul unui fluier de ison. Executantul nu o folosește, ci o înfundă cu bumbac, fiindcă suflatul în amîndouă țevile deodată îi cere un efort prea mare. Țeava pe care cîntă se termină cu un inel de trestie « mai lărguț », 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 vibrație de o ancie de trestie pe care o numește « mustuc ». Ca și cimpoierii — de altfel Grigore Tudose cîntă

<sup>1</sup> Tobă mare cu două membrane, una bătută cu un mai de lemn (*ciomar*), iar cealaltă cu o nuia (*ciubuc*).

<sup>2</sup> Tobă cu o singură membrană, cu corpul format dintr-un vas de lut ars cu fundul deschis. Executantul o ține sub braț (uneori agățată de gît cu o curea) și o bate cu mîinile.

<sup>3</sup> Ion Mușlea, *Obiceiul Junilor brașoveni, Studiul de folclor, din Lucrările Inst. de Geografie al Univ. din Chiș, Cluj*, 1930, p. 56—58 și planșa a III-a.

## V. INSTRUMENTE CORDOFONE

### A. Cu coardele lovite

#### ȚAMBALUL

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 țările din apusul Europei, cu rare excepții (ca de pildă cantonul Appenzell din Elveția), țambalul și-a pierdut forma inițială, prin adoptarea unei claviaturi. Perfecționat la finele secolului al XVII-lea de Pantaleon Hebenstreit din Mersburg (1690), el a dat, fără îndoială, un puternic îmbold construirii pianului<sup>1</sup>.

La unguri, unde țambalul (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, poezii îl cîntă, iar pictorii îl zugrăvesc. Începînd din secolul al XVIII-lea țambalul este nelipsit în orchestrele de lăutari, care fie că îl poartă agățat 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<sup>2</sup>. Ajuns să fie socotit instrument național, este perfecționat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de constructorul de instrumente

<sup>1</sup> Sachs, *Reallexikon...*, lucr. cit., p. 173.

<sup>2</sup> Haraszti, lucr. cit., p. 67-68.

ACORDUL UNUI ȚAMPAL MARE (PERFECTIONAT)

1	sol # <sup>2</sup> - la b <sup>2</sup>	si <sup>2</sup>	mi <sup>3</sup>	35
2		do <sup>3</sup>	do # <sup>3</sup> - re b <sup>3</sup>	34
3	fa # <sup>2</sup> - sol b <sup>2</sup>	la <sup>2</sup>	do # <sup>3</sup> - re b <sup>3</sup>	33
4	la # <sup>2</sup> - si b <sup>2</sup>		re # <sup>2</sup> - mi b <sup>2</sup>	32
5	fa <sup>2</sup>	sol <sup>2</sup>	re <sup>3</sup>	31
6		re # <sup>1</sup> - mi b <sup>1</sup>		30
7		mi <sup>2</sup>	la # <sup>1</sup> - si b <sup>1</sup>	29
8		do # <sup>1</sup> - re b <sup>1</sup>		28
9		re <sup>2</sup>	sol # <sup>1</sup> - la b <sup>1</sup>	27
10		si		26
11	do # <sup>2</sup> - re b <sup>3</sup>		fa # <sup>1</sup> - sol b <sup>1</sup>	25
12		la # - si b		24
13	do <sup>2</sup>		fa <sup>1</sup>	23
14		la		22
15		si <sup>1</sup>	mi <sup>1</sup>	21
16		sol # - la b		20
17	la <sup>1</sup>		re <sup>1</sup>	19
18		sol		18
19	sol <sup>1</sup>		do <sup>1</sup>	17
20		fa # - sol b		16
21		fa		15
22		mi		14
23		re # - mi b		13
24		re		12
25		do # - re b		11
26		do		10
27		Si		9
28		La # - Si b		8
29		La		7
30		Sol # - La b		6
31		Sol		5
32		Fa # - Sol b		4
33		Fa		3
34		Mi		2
35		Re		1

Coardele 1, 3 și 5 sînt împărțite în trei părți cu ajutorul a două călușe și dau fiecare cîte trei sunete; coardele 2, 4, 7, 9, 11, 13, 15, 17 și 19 sînt împărțite în două părți de un căluș și dau fiecare cîte două sunete; celelalte coarde (6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20-35) vibrează pe toată întinderea lor și dau fiecare cîte un singur sunet.

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



## COBZA

Cu gitul de faș  
 Ca să cînși cu drag;  
 Cuili de abanos  
 Ca să cînși frumos;  
 Coardele de strmă,  
 Inima-mi fărîmă...

\* Vorbe auzite de la bătrîni de cobzarul Vasile Bursuc, de 57 ani, din Teș-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 românești, unde o vedem pictată, cu desosebire în icoanele ce-l înfățișează pe David cîntînd împăratului Saul, ca în zugrăvelile mănăstirilor Voroneț (cca. 1550), Sucevița (1585), Horezu (1692) ș.a.<sup>1</sup>

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*:

Al cobuz de soc,  
 mult zice cu joc;  
 Al cobuz de os,  
 mult zice duios;  
 Al cobuz cu fire,  
 mult zice subțire<sup>2</sup>.

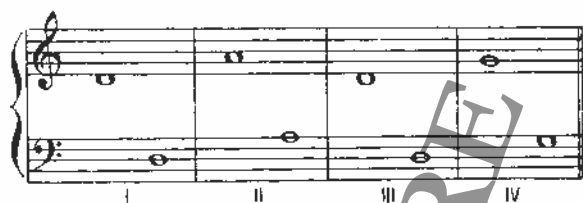
Presupunem că odinioară cobza era numită *cobuz*, *alăută* sau *lăută*, de unde a derivat și denumirea de «lăutar» dată astăzi muzicanților instrumentiști populari profesioniști. Se pare că mai târziu, în urma unor influențe ucrainene, instrumentul a primit numele pe care-l are astăzi<sup>3</sup>. Existența 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.

<sup>1</sup> Bobulescu, *Lăutari și hori...*, lucr. cit., p. 6, 9 și 28.

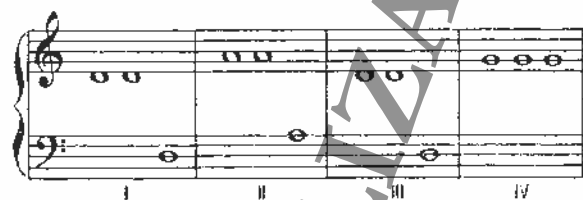
<sup>2</sup> G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare romine*, Buc., 1885, p. 492.

<sup>3</sup> 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:



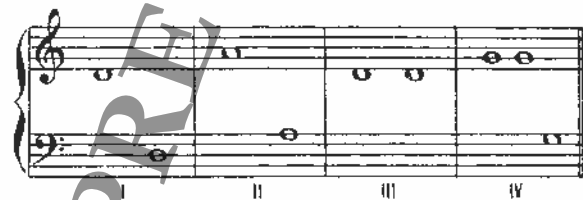
sau



ori



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



În anumite cazuri cobza poate primi scordaturi, adică modificări ale acordului obișnuit. Astfel, pentru unele « țituri » 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 întrebuița în general trei feluri de țituri de horă: în «tonurile» *Do*, *Re* și *La*:



în *Si bemol*:



în *Sol*:



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

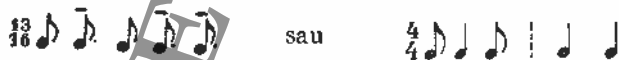


iar pentru *Si bemol*:



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

*Ca la Breaza* sau *Ungurica* și *Răzvedeanca*



*Geamparatele*



*Briul pe șapte*



# Țițură de Horă și țițură de Strbă

♩ = 110

Acordaj:

II

III

IV

etc.

♩ = 168

Acordaj:

II

III

IV

etc.

*Briul pe șase*



Ritm de bază:

*Briul înjundat («e mina mai grea, mai forte»)*



*Geamparatele*



*Ca la Breaza*



Ritm de bază:



*Învîrlita*



Pe lângă acompaniamentul «rominesc» de horă și de sirbă, cobzarii, ca și țambalagii, folosesc cîteodată și acompaniamentul «nemțesc», pe care Zlotea îl explică fiind «în stila pianului : is-tam, is-tam»:

*Horă nemțască*



*Sîrbă nemțască*



## 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 cântau 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 școală pentru ghitară cu pilde de arii, danțuri și cîntece », pe care plănuia s-o publice<sup>1</sup>. Comisul moldovean T. Cerchez scria în « 1841 apri(li) 10 » unei cunoștințe, rugînd-o să-i caute pentru « copili » un « dascăl franțuz » sau « mădamă franțuzică », care « să aibă știință și la chitar[ă] », « precum nouă ne trebuiești »<sup>2</sup>. Este posibil însă că unele varietăți de chitară să fi fost folosite și mai demult<sup>3</sup>.

În scurtă vreme, chitara a pătruns în tarafurile lăutărești din orașe și țirguri, înlocuind cobza cu care se acompaniau cîntăreții, în timp ce din saloanele protipendadei a izgonit-o pianul. Mai tirziu, ea răzbate și în lumea satelor, unde o găsim pînă în vremea de azi, în mina cîntărețelor din tarafurile oltenesti 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 »:



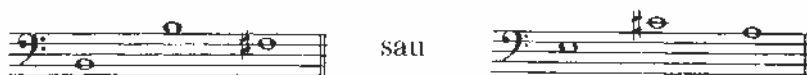
Ea servește aproape exclusiv la acompaniament, îngăduind instrumentistului să execute ușor formule de acompaniament, cuprinzînd atît sunete de bas cît și contratimpuri. În același timp chitara are mari posibilități ritmice și armonice, putînd să dea acorduri pe trei, patru, cinci sau chiar pe toate șase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

<sup>1</sup> Burada, *Cercelări...*, lucr. cit., p. 87.

<sup>2</sup> Bobulescu, *Lăutarii noștri*, lucr. cit., p. 38.

<sup>3</sup> Idem, p. 33-36.

Pentru melodii deosebite, acordajul este modificat după cum urmează:



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 spunca lăutarul maramureșean Alexandru Drăiman din Berbești<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Arh. I. F., culeg. T. Alexandru, 31.12.1948.

## ȚITERA

În unele locuri din țară se cîntă din *țitere* rudimentare, făcute de înșiși executanții sau de mici meșteșugari sătești. Instrumentul este format dintr-o cutie de rezonanță de formă dreplunghiulară, făcută din scîndurele de brad, cu fundul închis sau deschis și uncori 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 cuițe de metal, înfipite în lemn în partea opusă, strînse cu o cheie sau cu un clește. Laturile în care sînt bătute țintele și înfipite cuițele care întind strunele sînt făcute dintr-un lemn tare. Dedesubtul coardelor, pe toată lungimea lor, este fixată o scînduriță, o lastă, divizată printr-un număr oarecare de bucăți de sîrmă bătute în ea. Coardele, de obicei toate de aceeași lungime, sînt împărțite în două grupe: un cor alcătuit din trei sau patru strune acordate la unison, pe care executantul le scurtază cu ajutorul unci bucăți 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 cealalte țin tot timpul hangul sau sînt din cînd în cînd ciupite. Acordul țiterelor diferă. Cea a țăranului mijlocăș Luca Pralea, de 41 ani, din comuna Leșu-Năsăud<sup>1</sup>, pe care și-a procurat-o de la un consătean în schimbul unui stup de albine, avea un cor din trei coarde acordate *do*<sup>2</sup> și două coarde de ison acordate *la bemol*<sup>3</sup> și *la bemol*.

Instrumentul este numit *țiteră*, *țitorea* sau *citură*. Se pare că țiterile au fost preluate de la minoritățile naționale 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 București și Ploești), scoțînd la iveală instrumentiști talentați, ca Maria Crăciun din Conțești-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 susține că

<sup>1</sup> Arh. I. F., culeg. I. Cocișiu, 24.9.1935.



## LIRA

C. Cu coardele frecate

În stadiul actual al cercetărilor nu cunoaștem cât de răspândit 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 *liră* (de la rusească «kolesnaia lira»), *lăută* sau *organ*.

Citind următoarea notă a lui Constantin Stamate, pe marginea poeziei *Imnul lăutei românești*: «Lăuta (Luth) era un fel de scripcă cu două sau trei coarde, pe care cu mîna dreaptă se învîrtea o roată, ce zbirnie 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»<sup>1</sup>, T. T. Burada scrie, în studiul său despre instrumentele populare românești<sup>2</sup>, următoarele: «D-l Stamate 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 necunoaștință *organ* și cîteodată și *lăută*».

Astăzi acest instrument a dispărut cu totul.


<sup>1</sup> *Musa românească*, Iași, 1868, p. 9.

<sup>2</sup> *Lucr. cit.*, p. 77.

și petreceri, dar și în alte împrejurări speciale, la clacă, colindat și înmormintare. De obicei, vioara apare în diferite ansambluri instrumentale cîntînd melodia, acompaniată fiind de una sau mai multe viori secunde, de viole, cobză, țambal, 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 diferiți luthieri autohtoni<sup>1</sup>, 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<sup>2</sup>, izbutesc să facă instrumente destul de bune.

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



= subțire	- e	- mi
= mijloc	- g	- la
= burdui sau rag	- de	- re
= sîrmă	- ghe	- sol

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



<sup>1</sup> V. articolul *Un Stradivarius român* de Maximilian Costin, în rev. *Muzica*, 111 (1921), nr. 1, p.2-6, în care se vorbește despre constructorul autodidact Dimitrie Șirbulescu, precum și de un oarecare Macarie din Fitești, « un distins profesor și constructor de viori ».

<sup>2</sup> V. fig. 52.

<sup>3</sup> Lăutarii bătrîni din părțile Tîrgoviștei topeau și lîpeau sacizul, numit pe țigănește « makló », « pă dosu viorii, pă gît », fiindcă « la cîntare, la nunț 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.

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

joc ardelenesc, pare să fi fost cântat cu vioara primă acordată ca mai sus. Nu se arată acordajul vioarei secunde, dar s-ar putea bănui că ar fi vorba de o altă scordatură, cvarta *mi<sup>1</sup>--la<sup>1</sup>* fiind cântată pe coarde libere:

Mässig geschwind [1814]

Din această notație credem că se vede înriurirea muzicii de cimpoi asupra concepției « armonice » a vioarei secunde. Cvarta *mi-la* este identică cu sunetele alternative pe care le-ar scoate fluietul de țeson al carabei duble a unui cimpoi în *la*. Exemplul confirmă existența încă acum un veac și jumătate a unor rudimente polifonice în ansamblurile instrumentale lăutărești de la noi.

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

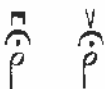
Cu un asemenea acordaj a cântat lăutarul Iordan Pantea, în vîrstă de 62 ani, din Caravaneț-Turnu Măgurele, *Hora cu coardele stricate*, despre care spunea că a învățat-o «dă la un lăutar bătrîn, vestit, Costea din Săcieni» și că «n-o (mai) cîntă nici un lăutar»<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> Arh. I. F., fgr. 8379, culeg. T. Alexandru, 4.4.1940.

Într-un singur taraf se poate întâmpla ca amândouă felurile de acompaniament să fie combinate, anume o vioară secundă să «țină românește» și alta «nemțește».

În Ardeal și Banat lăutarii acompaniază «românește», pe duble coarde, «rar» pentru melodiile cu mișcare largă și «des» pentru cele cu mișcare vie. La acompaniamentul «rar», fiecărui sunet îi corespunde o trăsătură de arcuș:



pe cind la acompaniamentul «des» se cîntă cite două valori dintr-o singură trăsătură de arcuș, întreruptă printr-o ușoară mișcare a încheieturii:



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

Acompaniamentul îl susțin de obicei «contrașii» (în Ardeal numiți pe alocurea «contralăi»), fiecare cu cite o vioară sau unul cu o vioară și altul cu o violă. Ei cîntă uneori să se completeze între ei, adică în timp ce unul cîntă fundamentală și cvinta acordului, celălalt cîntă fundamentală și terța, terța și cvinta sau terța și septima acordului, după cum le cere concepția armonică. Alteori însă ei acompaniază melodia fără să țină seama de eventualele nepotriviri dintre ei, izvorite din interpretări armonice diferite a melodiei pe care o însoțesc.

## DESPRE ANSAMBLURILE POPULARE INSTRUMENTALE DESPRE INSTRUMENTISTI 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 semiprofioniști sau profesioniști.

Fazele apariției și dezvoltării profesionismului se pot vedea chiar în zilele noastre. Astfel, se cunosc sate unde în locul unor muzicanți profesioniști, cântă 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 cântă muzicanți profesioniști sau semiprofioniști, 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 lemnului din pădure etc. Mai mult, muzicanții sînt răsplătiți uneori prin daruri, iar darul în bani duce pe nesimțite spre semiprofionism.

Semiprofionismul începe cu instrumentiștii care știu să cînte din instrumente mai așevoie 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 semiprofioniști. Se

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

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

Apoi, după cîntec, sub avîntul unui entuziasm cu totul artistic, Barbu se cufundă într-un cîntec țigănesc, într-adevăr minunat. Liszt asculta și nu zicea nimic. Sub influența acestei scene mărețe ce avea înaintea ochilor săi, el asculta cu sfințenie pe acești artiști ambulănți, care nici nu știu ce este muzica și care o gîcesc. Este cu nepuință de a se descrie cu cîtă simțire și izbucnire trăgeau cu arcușul; notele ascuțite ale naiului acopereau aria gravă și cîntecul larg făcînd să reiasă plîngerea sa răgușită și stridentă.

În muzica aceasta sînt țipete de mîhnire, izbucniri nebune, melancolice, ale pustietăților, cîntecul este susținut de un acompaniament monoton al cobzei și înfrumusețat din timp în timp prin o frază cîntată, o singură frază, care se oprește deodată și revine la oarecare interval, spre a arunca în această stranie muzică sălbaticul ei tip.

Liszt asculta mereu, rezemat pe un scaun de stejar, mîncă cu ochii pe lăutari, și uneori nervii lui simțeau zguduiri care se ogîndeau pe fața sa cea iscusită.

Cînd ultimul acord se auzi, el își apucă miinile și pieptul său apăsător, avu un suspin de ușurare.

— Ah! cît e de frumos! zise el.

Toți boierii bătură din palme; Liszt luă din buzunarul său un pumn de galbeni și 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 deprinși cu aceste curioase melodii vorbeau între dinșii, punînd după fiecare bucată cîțiva galbeni în paharul minunatului lăutar.

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

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

Bătrînul lăutar, drept răspuns, puse mîinile la piept și se închină pînă la pămînt. Liszt se puse la clavier, în mijlocul unei tăceri ce se lăcu deodată. Lăutarul cu scribea în mînă asculta cu luare-amiute, fără a pierde din vedere pe tainicul muzicant. Liszt începu cu un preludiu, apoi, sub îmboldirea inspirației lui extraordinare, și a încordării nervilor săi, improviză un marș unguresc, al cărui cîntec lung și melodios domina mereu în mijlocul arpeggiilor, trîlurilor și greutăților înspăimîntătoare cu care împodobește cîntecul său. Apoi, însuflețindu-se, îmbătător de melodie, cu fața sa galbenă și caracteristică și cu capul dat înapoi, cu ochii pe jumătate închiși, mergea de la un capăt al clavierului la celălalt, făcea să curgă din degetele sale o ploaie de mîrgăritare, care veneau cu încetul să se contopească în întîiul motiv; degetele sale cu o repeziciune de necrezut alergau pe clavier, făcînd să se audă notele metalice, spre a reveni mereu la acel cîntec de la început, mare, magistral și trist, ca un cîntec de organ. Era în adevăr prea frumos. Niciodată Liszt nu se urcase la o așa înălțime; boierii ascultau fără a pricepe ceva, lăutarul însă pricepea; mîncă cu ochii pe cel ce cînta, nu pierdea nici o notă, și fizionomia sa era straniu mișcată în tot timpul acestei strălucite improvizații.

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

« Aproape toate ariile lor, afară de câteva 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 ametoare 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 influență a moravurilor molatice asupra acestor oaspeți ai provinciilor danubiene. Mai încetei 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 brusti 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 confracți 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 undulațiunile 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 fluietul joacă un rol principal, întrebuițînd 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 țîmbalul într-un chip ascuțit, care contribuie la moleșirea armoniei. »<sup>1</sup>

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 vîtaf de curte, vîtaf 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 călușăraș, Fă-te om de viață nouă să furi cloșca de pe ouă, Frunză verde ș-o lălea, n-am cuțit că m-aș junghia ș.a.*<sup>2</sup> Se infiripă 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 sirbe « 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 prea să fiu cățelușul dumitale*. Pianul, acordeonul, saxofonul, toba de jaz cu accesoriile ei, potrivite intonației noului repertoriu, se impun, în timp ce naiul și cobza nu-și mai găsesc întrebuițare. 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 — socotînd că aceștia nu sînt în stare să interpreteze cîntecele noastre populare fără

<sup>1</sup> Liszt, lucr. cit., p. 227, cit. după Beu, lucr. cit., p. 36—37.

<sup>2</sup> Ion Ghica, *Scrisori către V. Alecsandri*, Buc., 1905, p. 78—79.

iește cum se cuvine. La rîndul lor, orchestele populare cîntă cu mult elan și cu o măiestrie care încintă și însufletește, căutînd mereu să-și îmbogățească repertoriul și mijloacele de expresie artistică.

În aprilie 1949, o dată cu Institutul de Folclor, ia ființă orchestra sa populară, prin selecționarea 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 depășit stadiul inițial de taraf mare, devenind o adevărată orchestră populară, cu un just echilibru sonor între instrumentele care o compun, cu un repertoriu substanțial îmbogățit și cu o intonație specifică prin întrebuințarea într-o măsură mai mare a instrumentelor populare lăutărești. Se încearcă să se introducă în ansamblu și alte instrumente populare, făcîndu-se începutul cu fluicrul; se fac încercări de perfecționare a instrumentelor populare vechi, iar în repertoriu încep să se introducă aranjamente sau compoziții scrise anume pentru ansamblu.

În 1950 Orchestra Populară a Institutului de Folclor a întreprins un reușit turneu în Cehoslovacia, Polonia, Ungaria și 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<sup>1</sup> au subliniat realizările artistice remarcabile ale orchestrei, cît și unele lipsuri, între care cea mai importantă este insuficiența folosire în ansamblu a instrumentelor muzicale populare. Colectivul de conducere al orchestrei se străduiește să îmbunătățească munca artistică a orchestrei în lumina experiențelor dobîndite în cei șapte ani de activitate neîntreruptă. Începînd din toamna anului 1953, Orchestra Populară «Barbu Lăutaru» a trecut în cadrul Filarmonicii de Stat «George Enescu» din București.

Concomitent au luat ființă orchestre populare pe lingă marile ansambluri de cîntece și jocuri, între care cea a ansamblului Ministerului Afacerilor Interne este cea mai bine încheată. În același timp, unele din cele vreo treizeci de orchestre populare din provincie, se dezvoltă printr-o rodnică activitate artistică, valorificînd specificul muzical regional, atît cel românesc, cît și cel al minorităților naționale. Unele, ca «Taraful Gorjului» din Tîrgu Jiu sau Orchestra Populară «Lazăr Cernescu» din Caransebeș, au întreprins turnee în mai multe regiuni ale țării, propagînd cu real succes muzica populară a regiunii de baștină.

<sup>1</sup> Dintre acestea cităm *Concertele artiștilor 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 originină și plină de bucurie* de I. Martînov, publ. în *Iskusstvo* din 16 ianuarie 1952 și *Concertele orchestrei romînești* de I. Martînov, publ. în *Muzica sovietică*, nr. 3 (1952), p. 87-88.



**PREVIZUALIZARE**

**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 întregescă 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 cules nu au avut la îndemînă aparatul 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 confrunța 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

1. ARDELEANĂ  
«Cîntec din cimpoi»

Joe

Fgr. 1046 a  
Transcr.: P. Carp

Drăguș (Făgăraș-Stalin)  
Inf.: Ana Luțian, 14 ani  
Culeg.: C. Brăiloiu, 1.8.1929

Allegro ♩. 126 - 138 (accetl.)

DÎRLĂIT

Dă ri la da da di la da di la da da di le di la  
Dă di la ia da da da di la Dă da da di la ia Dă da di li di la  
da da di li di la Dă di la da da di la Da da da di di la  
da da da di di la da da da di di la la

Finala reală

This page contains eight systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass staff. The music is primarily composed of eighth-note triplets, indicated by a '3' above the notes and a bracket underneath. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various accidentals (sharps and flats) and dynamic markings. A large, semi-transparent 'PREVIEW' watermark is overlaid diagonally across the center of the page.



### 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

Allegro  $\text{♩} = 144$   
*accel.* .....  $\text{♩} = 168$  ..... *sempre*

BUCIUM  
 („TULNIC”) *f*

*accel.* .....  $\text{♩} = 176$  .....

*ff* <sup>(od)</sup> Sunet fundamental

### 12. A GĂINILOR

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

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

Allegro  $\text{♩} = 162$

BUCIUM  
 („TULNIC”) *f*

*accel.* .....  $\text{♩} = 176$  .....

# 15. BĂTUTA MOȘNEGEȘTE

Joe

Fgr. 10625 b

Transcr.: I. Cocișiu, V. Dosios

Hălăucești (Pașcani-Iași)

Inf.: Gurgu Mihai, 29 ani

Culeg.: I. Cocișiu, C. Zamfir,  
21.7.1949

Moderato  $\text{♩} = 116$

FLÜGELHORN

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

19. BĂTUTA

Joe

Mg. 30 g

Transcr.: P. Bentoiu, B. Marcu

Cimpulung (Cimpulung-Suceava)

În.: Mihai Lăcătuș, 19 ani

Culeg.: T. Alexandru, 23. 3.1951

Allegro  $\text{♩} = 160$

TILINĂ

The musical score for 'TILINĂ' is written on ten staves. It begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The score consists of a single melodic line. The first staff contains the first four measures, including a half rest in the second measure. The second staff contains measures 5-8. The third staff contains measures 9-12. The fourth staff contains measures 13-16. The fifth staff contains measures 17-20. The sixth staff contains measures 21-24. The seventh staff contains measures 25-28. The eighth staff contains measures 29-32, featuring a first ending bracket over measures 30-31 and a second ending bracket over measure 32. The ninth staff contains measures 33-36. The tenth staff contains measures 37-40. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. A large, diagonal watermark reading 'DRUMATAINTRA' is overlaid across the center of the page.

Dra-gă a mea mă - mu -  
 fi dra - gă și Dra - ga mea mă - mu - fi  
 dra - gă și Dze - o ai  
 ai gră - it cu mi - ne și Dze - ua  
 ai gră - it cu mi - ne.