

Svetlana Badrajan
Interpretarea creațiilor vocale nerituale

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICA, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
Departamentul muzicologie, compoziție și jazz**

Svetlana Badrajan
INTERPRETAREA CREAȚIILOR VOCALE NERITUALE
NOTE de curs
la disciplina Istoria Artei interpretative vocale populare
ciclul I, licență, specialitatea Canto popular, 0215.2

Chișinău, 2019

CZU 784.4:781.68(075.8)

INTERPRETAREA CREAȚIILOR VOCALE NERITUALE

NOTE de curs

la disciplina Istoria Artei interpretative vocale populare

Autor:

SVETLANA BADRAJAN, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*

Redactor științific:

DIANA BUNEA, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*

Recenzenți:

NICOLAE SLABARI, doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar, departamentul *Muzicologie, Compoziție și Jazz*

ELENA NISTREANU, doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar, departamentul *Canto academic și dirijat*

Recomandat spre publicare de Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova.

Procesul verbal nr. 8 din 05.12. 2019

© Badrajan S., 2019

© AMTAP, 2019

CUPRINS

ADNOTARE/ANNOTATION.....	4
INTRODUCERE.....	5
1.CADRUL CONCEPTUAL	6
2. UNITĂȚI DE CONȚINUT.....	7
2.1. Cântecul popular românesc, procesul de evoluție al acestuia și necesitatea pregătirii interpreților vocaliști profesioniști în domeniu.....	7
2.2. Creațiile vocale nerituale în folclorul românesc. Doina, balada, cântecul propriu-zis.....	8
2.3. Interpretarea doinei, baladei și cântecului propriu-zis în contemporaneitate.....	15
2.4. Creațiile vocale nerituale în repertoriul interpreților contemporani de folclor.....	17
CONCLUZII	22
BIBLIGOFRAFIE SELECTIVĂ.....	24

Adnotare

Lucrarea metodică Note de curs la disciplina *Istoria Artei interpretative vocale populare*, care constituie o parte componentă a Planului de învățământ universitar, la ciclul I/ Licență este axată pe instruirea studentului la specialitatea *Canto popular* și crearea viitorului interpret de muzică populară, de asemenea a specialistului în domeniul patrimoniului muzical imaterial, direcție actuală importantă și absolut necesară sub aspectul salvărdării și valorificării acestui domeniu al culturii naționale. Scopul notelor de curs este de a trasa repere fundamentale la tema *Interpretarea creațiilor vocale nerituale*, necesare pentru transmiterea și însușirea de către studentul de la specialitatea Canto popular a unui segment important din cadrul cursului de *Istoria artei interpretative vocale populare*; de a înțelege importanța promovării folclorului muzical vocal în contemporaneitate prin prisma educației și pregătirii la cel mai înalt nivel profesional.

Annotation

The methodical work Course notes for the discipline “The history of folk vocal interpretative art”, which is a part of the university curriculum, at cycle I / Bachelor's degree, is focused on training the student in the “Canto popular” specialty and creating the future folklore music performer, as well as the specialist in the field of intangible musical heritage - an important and necessary movement towards safeguarding and capitalising on this area of national culture. The purpose of the course notes is to create fundamental baselines for the topic of “Interpreting non-ritual vocal creations”, which are necessary to ensure that students of the “Canto popular” specialty are exposed to and learn an important part of the course “The history of folk vocal interpretative art”, as well as understand the importance of promoting vocal music folklore nowadays from the perspective of education and training at the highest professional level.

INTRODUCERE

Notele de curs *Interpretarea creațiilor vocale nerituale* sunt destinate disciplinei *Istoria Artei interpretative vocale populare*, care constituie o parte componentă a Planului de învățământ universitar, la ciclul I/ Licență și vor contribui la instruirea studentului la specialitatea *Canto popular* și crearea viitorului/oarei interpret/e de muzică populară, de asemenea a specialistului în domeniul patrimoniului muzical imaterial, direcție importantă și absolut necesară sub aspectul salvărdării și valorificării acestui domeniu al culturii naționale.

Ca și întreaga cultură tradițională, interpretarea vocală, se transmitea pe cale orală, din generație în generație, la fel și arta lăutarilor, creându-se în timp o școală în cadrul dinastiilor, unde se învăța meseria de muzician. În prezent condițiile firești de învățare a meseriei de cântăreți de muzică populară au dispărut, de aceea este necesar ca aceștea să fie instruiți în instituții de învățământ specializat. Existența unei școli profesioniste de Canto popular, a clasei de Canto popular la Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, oferă interpreților posibilitatea de a urma o instruire consecventă, metodică, științifică, atât în ceea ce privește interpretarea, cât și selectarea repertoriului. Artă interpretativă a cântării populare timp de secole a parcurs o cale de dezvoltare specifică, reprezentând astăzi un fenomen artistic complex. Ea a ajuns să fie cunoscută departe de hotarele republicii. Cei mai dotați interpreți ai cântecului popular din Republica Moldova sunt cunoscut astăzi în diferite țări ale lumii. Printre ei pot fi numiți Tamara Ciobanu, Nicolae Sulac, Zinaida Julea, Nicolae Glib, Zinaida Bolboceanu, Nicu Măță ș.a.

Cunoștințele acumulate în cadrul cursului *Istoria artei interpretative vocale populare*, preconizat pentru anul II de studii licență, se axează pe câteva direcții tematice: interpretarea vocală în diferite perioade istorice; specificul interpretării creațiilor vocale populare de diferit gen, specie, categorie; analiza activității artistice a diferitor cântăreți de muzică popular; susținerea unui referat pe un subiect din cadrul cursului. Notele de curs vor trata trei categorii ale folclorului muzical neritual: balada, doina și cântecul propriu-zis, care presupun interpretarea contemporană de spectacol.

Scopul notelor de curs este de a trasa repere fundamentale la tema *Interpretarea creațiilor vocale nerituale*, necesare pentru transmiterea și însușirea de către studentul de la specialitatea Canto popular a unui segment important din cadrul cursului de *Istoria artei*

interpretative vocale populare; de a înțelege importanța promovării folclorului muzical vocal în contemporaneitate prin prisma educației și pregătirii la cel mai înalt nivel profesional.

I. CADRUL CONCEPTUAL

Notele de curs sunt un suport auxiliar teoretico-metodologic pentru studenți și profesori de la specialitatea Canto popular. El se axează pe formarea competențelor la cele trei niveluri comportamentale, cu grad divers de complexitate: *cunoaștere, aplicare, integrare*. Competențele la nivelul de *cunoaștere* presupun pașii de achiziționare și acumulare a cunoștințelor teoretice; formarea bazei conceptuale în domeniul respectiv. Competențele la nivel de *aplicare*, presupun formarea abilităților specifice disciplinei vizate, inclusiv dezvoltarea capacităților și atitudinilor. Competențele la nivel de *integrare* presupun formarea capacității de transfer a cunoștințelor teoretice și a abilităților practice în variate situații de viață, anticiparea și depășirea situațiilor de problemă; manifestarea atitudinii personale față de activitatea de consiliere.

1. La nivel de cunoaștere și înțelegere

- Să definească și să explice obiectul de studiu
- Să caracterizeze etapele de evoluție ale interpretării vocale populare și a particularităților execuției diferitor specii ale folclorului vocal
- Să conștientizeze fenomenele ce s-au produs și se produc sub aspect diacronic în raport cu interpretarea vocală populară
- Să cunoască personalități marcante – interpreți celebri a muzicii populare vocale

2. La nivel de aplicare

- Să se orienteze liber în istoria artei interpretative vocale populare
- Să identifice și să compare diferite stiluri de interpretare
- Să investigheze, explice și interpreteze fenomenul vocal tradițional în contemporaneitate
- Să aplice cunoștințele acumulate în activitatea profesională

3. La nivel de integrare

- Să utilizeze cunoștințele în procesul de valorificare și salvagardare a culturii tradiționale
- Să folosească realizările personale și cunoștințe acumulate în proiecte culturale naționale și internaționale

II. UNITĂȚI DE CONȚINUT

2.1. Cântecul popular românesc, procesul de evoluție al acestuia și necesitatea pregătirii interpreților vocaliști profesioniști în domeniu.

Poporul român păstrează un arsenal artistic de o rară bogăție și diversitate, care reflecta concepțiile oamenilor asupra vieții și mediului înconjurător. Privită în totalitatea sa, creația populară, în general, și folclorul muzical, în particular, au o mare valoare estetică, etică, istorică, artistică, etc. Dezvoltarea interpretării vocale populare în condiții de spectacol public pune problema abordării autentice a creațiilor folclorice și redarea cât mai aproape de realitatea tradițională a funcției, semanticii acestora, devenind de o stringentă necesitate, „dacă principiul autenticității, cu alte cuvinte, dacă suntem ferm convinși că nu avem dreptul să ne erijăm în creatori de folclor, să înlocuim ceea ce generații succesive au șlefuit de-a lungul mileniilor, adaptând permanent tradiția la cerințele spirituale ale epocii, la nivelul de cultură și orizont artistic al omului, înseamnă că am făcut un pas decisiv înainte, cu convingerea că este indispensabilă confruntarea permanentă cu realitatea „contemporană”, în ceea ce are mai pur, mai specific, mai adevărat” [13, p. 92].

Astăzi, cântecul folcloric este modificat sub diferite aspecte și pretexte: moda, cerințe noi, altă mentalitate, alt mod de trai etc. La prima vedere fiind un proces firesc, el este dăunător și periculos prin posibila nivelare cultural-artistică a mediului nostru social, prin standartizarea și stereotipizarea elementelor stilistice ale valorilor folclorice, în plus, actualitatea artistică pierde mult din valoarea sa și din cauza că produsul artistic „nou” nu-și poartă numele său propriu. Este necesar ca studentul să facă distincție terminologică: folclor și muzică populară. Cântărețul contemporan ieșind în scena de concert trebuie să fie pregătit și să conștientizeze necesitatea respectării legilor culturii tradiționale, atât în ceea ce privește contextul social, cât și specificul de interpretare ale creațiilor folclorice.

Se știe că actanții din cultura tradițională se manifestau/ă în același timp ca actori și ca spectatori. Rolurile au existat dintotdeauna, în sensul că reprezentanții colectivității rurale erau împărțiți în actanți mai mult sau mai puțin activi, implicați cu funcții sau în grade diferite în actele și gesturile lumii ceremoniale, artistice. În plus, între rolurile lor granița era dacă nu extrem de vagă și reversibilă, măcar flexibilă, tranzientă. În contextul spectacular propriu-zis,

diferențierea de rol e pe deplin conștientizată, asumată și în cele din urmă exersată, studiată, devenind specializare.

Pe scena contemporană de concert contează, însă, spectacularul, virtuozitatea individuală și de grup bine dotat, excelența comunicațională și formală. Fie că presupune competiție, fie că presupune doar virtuozitate și performanță spectaculară, scena presupune publicul, care impune dezvoltarea, varietatea, atât pe planul conținutului, cât și pe planul formei.

Sala de spectacol și scena, ca spații ample, plus publicul numeros și eterogen impun anumite cerințe de profesionalism interpretului de folclor. În execuție scenică a creațiilor vocale interpretarea solistică poate să fie cu sau fără acompaniament instrumental, în funcție de specificul interpretării creațiilor în context tradițional. Spre exemplu, prezența publicului, ceia ce nu era caracteristic doinei în context tradițional, creează noi condiții de execuție, determinând necesitatea unei adaptări la acestea, păstrându-se totodată trăsăturile fundamentale caracteristice speciei. Astfel, condițiile de bază pentru desfășurarea reușită a interpretării scenice, manifestare caracterizată în special prin prezența unui puternic sentiment de răspundere și a unei atmosfere de intensă creație, este cunoașterea profundă a procesului de creativitate folclorică și a condițiilor esteticii populare de interpretare vocală.

2.2. Creațiile vocale nerituale în folclorul românesc. Doina, balada, cântecul propriu-zis.

Dintre creațiile vocale nerituale evidențiem balada, doina, cântecul propriu-zis, care include și categoria cântecelor de joc, creațiile copiilor și pentru copii, romanța. Creațiile copiilor și pentru copii se interpretează în mediu scenic în contemporaneitate doar cu ocazia festivalurilor și concursurilor de folclor, iar romanța este o creație urbană, semicultă, care presupune din start execuția de spectacol, de aceea acestea nu vor fi tratată în lucrarea dată. Vom evidenția în continuare caracteristicile doinei, baladei și cântecului propriu-zis, legate de interpretarea în mediu tradițional.

Astfel, pentru baladă, cel mai mare grad de tipizare a limbajului epic se relevă în creațiile aparținând stratului vechi. În etnomuzicologie, această ipostază se identifică cu stilul „baladei clasice”, corespondent unui strat cultural de maximă circulație în secolele XVI-XVIII, cu extincție până spre începutul secolului al XX-lea. Spre deosebire de cântecul liric propriu-zis, în formă fixă, stilul baladei clasice constituie o improvizație liberă, bazată pe combinația unor elemente tradiționale consacrate. Melopeea, la care apelează textele epice, reprezintă un element

de expresie de bază, a cărui coordonată este *recitativul epic*. Discursul melo-poetic se desfășoară într-un tempo precipitat, pe un ton patetic, plin de elan. Recitativul epic se bazează pe trei modalități importante de expresie: *recitativul recto-tono*, *recitativul melodic* și *recitativul parlato* (numit și *băsmi*). *Recitativul recto-tono* constă în repetarea în ritm liber a unui și aceluiași sunet de-a lungul unui sau a mai multor versuri. *Recitativul melodic* rezultă din combinarea treptelor apropiate ale scării, în cadrul unui ambitus redus de secundă, terță sau cvartă, uneori extins până la cvintă sau sextă. În jurul pilonilor modali ai melodiei se impun sunetele alăturate, dând naștere unor formule melodice cu profil cantabil, formule cu caracter ornamental, prin care se transmit ideile textului poetic. *Recitativul parlato* reprezintă o intonație ușor muzicalizată, apropiată de vorbire, aidoma versurilor scandate sau declamate în manieră oratorică. Acest element al stilului interpretativ concordă cu intensitatea și patosul dramatic al conținutului. De regulă, el intervine în momentele culminante ale discursului epic. *Recitativul parlato* este un element-cheie al improvizației epice. El este folosit în funcție de talentul, imaginația și inspirația interpretului.

În procesul articulării textului epic, aceste trei elemente de expresie sunt îmbinate liber, în concordanță cu intensitatea actului narator. Ele formează țesătura melodică a vechilor cântece epice. Balada de stil „clasic” evidențiază, de cele mai multe ori, o schemă arhitectonică tipică, care constă din:

1. *Preludiul instrumental* cu rol de introducere, constituit din câteva fraze melodice, organizate liber, de obicei, axate pe motivele-cheie din melodia vocală, articulate în sistemul *rubato*, prin care interpretul captează atenția publicului, familiarizându-l în același timp cu atmosfera modală și tematică a baladei, numită de lăutari *taxim* (de la turcescul *taksim* – preludiu);
2. *O perioadă vocală*, de dimensiuni elastice, de regulă, corespondentă unui episod al textului epic. Ea reprezintă unitatea de bază în procesul desfășurării actului narator, fiind similară unei părți sau mișcări dintr-o lucrare amplă, ciclică. Perioada vocală exprimă o idee-imagie completă din cadrul subiectului, reperând un număr variabil de fraze muzicale, constituite în unități arhitectonice de tipul *strofei elastice*, în cadrul cărora se manifestă *recitativul epic*. Perioada vocală revine după fiecare interludiu instrumental, ea marcând treptele de evoluție a discursului epic;
3. *Interludiul instrumental* sau *riturnela*, constituită din elemente ale perioadei vocale, din formule specifice de acompaniament (*țituri*), din sunete ținute, uneori din elementele melodiei de joc. Interludiul instrumental este menit să dinamizeze discursul epic, îndeplinind în același

timp diverse funcții contextuale: a) psihologice (reconfortare, mobilizare, recreare a auditorului); b) discursive (marcarea unor secțiuni, unități sintactice și semantice relevante); c) ludice (etalarea măiestriei și virtuozității instrumentale); d) artistice (crearea contrastului dinamic, timbral și ritmic) etc.

4. *Postludiul final instrumental*, derivat din materialul vocal al baladei sau, cel mai adesea, axat pe o melodie tradițională de dans, menită a sublinia deznodământul optimist al conflictului dramatic. În genere, postludiul tinde să transfere percepția ascultătorului într-un plan vesel, amuzant, agreabil, luminos. El favorizează buna dispoziție și delectarea estetică a publicului. De regulă, în ritmul săltăreț al melodiei de dans sau „de vivat” (vivart), mesenii închinau paharele, un vechi obicei, cu origini în cultul bahic [21, p. 285].

Perioadele vocale pot fi acompaniate omofonic sau heterofonic, la un singur instrument sau de către formația de taraf. Acompaniamentul ritmico-armonic diferă după felul instrumentului, după practica locală și, în parte, după priceperea executantului.

La nivelul perioadelor vocale se disting o serie de formule melodice grupate în jurul a trei funcții sintactice de bază: inițială, mediană și finală. *Formula inițială* deschide perioada vocală, de obicei, printr-o frază muzicală de tip recitativ, ea fiind precedată sau nu de o interjecție. Formula introduce ascultătorul în temă, enunță ideea de bază a episodului. Uneori, lăutarul apelează la un simplu joc de cuvinte, cu sens ludic sau metaforic, provocând astfel curiozitatea și interesul celor prezenți.

Formula mediană este cea mai dinamică sub aspect arhitectonic, ea înglobând un număr variabil de fraze, destinate dezvoltării ideii centrale a episodului epic. În cuprinsul formulei mediane se realizează un adevărat travaliu tematic, cooptând valențele expresive ale recitativului *recto-tono*, melodic și *parlato*. Melodia are un aspect predominant silabic.

Formula finală încheie perioada vocală, deseori cu un recitativ *recto-tono* și/sau un recitativ *parlato*. De regulă, ea proiectează o mișcare descendentă a melodiei către fundamentala modului sau către sunetul de sub-cvartă. Cu toate că ambitusul uneori este relativ de mare, în cele mai multe balade recitativul epic se menține mai mult în registrul mediu. Sunetele din registrul acut au, în general, rolul de subliniere a momentelor de expansiune sau accentelor expresive. Recitativul epic se desfășoară într-un ritm liber, *parlando-rubato*. Fraza muzicală este amplificată prin procedee variate:

1. adăugarea unor interjecții care uneori se dezvoltă în cuprinsul rândului melodic;
2. unirea a două sau trei versuri într-o frază;

3. adăugarea unui grup melismatic la sfârșitul sau pe parcursul rîndului melodic.

În rezultat arhitectonica baladei se axează pe o formă de tip strofă elastică.

Unele categorii de balade erau cîntate de femei, dar majoritatea interpreților erau bărbați. Sunt balade interpretate numai de lăutari. Gen complex, de mari proporții discursive, balada solicită interpretului calități vocale și artistice deosebite: o memorie bună, dicție perfectă, talent actoricesc, abilități de exprimare dramatică și oratorică, mimică și gesticulație expresivă, intensitate și flexibilitate timbrală a vocii, stăpînire impecabilă a ritmului și metrului, a legilor versificației populare, imaginație și fantezie creatoare, simțul improvizatoric, măiestrie în mînuirea instrumentelor muzicale tradiționale etc.

Doina este o specie distinctă a liricii populare de o profunzime și o frumusețe incontestabilă. Etnomuzicologi precum Bela Bartok, Constantin Brăiloiu, George Breazul, Emilia Comișel, Traian Mârza ș.a. au constatat faptul că doina are o melodie specifică, marcată prin caractere proprii, că pe această melodie nu se interpretează doar texte triste sau deprimante, deși acestea predomină, ci și de altă natură, că unul și același text se interpretează cînd pe melodie de doină, cînd de cîntec propriu-zis. Constatările date duc în final la concluzia că *doina* poate fi definită numai pe baza melodiei. Acest punct de vedere mai elastic, fără îndoială, și mai fidel realității vii, nuanțează raportul doinei cu cîntecul liric propriu-zis, subliniază complexitatea lui. Cercetătorii literaturii orale au acceptat definiția doinei ca gen sau stil muzical.

Fondul tematic și imagistic, specific doinei, are un caracter unitar, care nu exclude, însă, varietatea și diversitatea din interiorul lui, condiționate funcțional de sensibilitatea interpretului și gustul lui artistic. Această diversitate este determinată de asemenea de aspectele multiple ale vieții, de anumite atitudini și trăiri legate de realități sociale, naturale etc., spre exemplu: tema înstrăinării, tema despărțirii de cei dragi, tema norocului, tematica de dragoste, tema haiducească, tema relației cu natura. Așa dar, doina exprimă o gamă largă de sentimente într-o simbioză profundă cu elementele melodiei: necazurile, uneori nemulțumirile și revolta, dragostea, nostalgia plaiului natal și dorul, acest sentiment definit printr-un termen intraductibil în alte limbi. Astfel privită, doina este „un simbol al spiritualității românești iar, pe plan mai general, este o formă specific românească de manifestare a unui stil muzical cvaziuniversal” [21, p. 300].

Etnomuzicologii definesc doina ca „un stil melodic prin excelență liric, o melopee de formă deschisă pe care executantul-creator o improvizează într-o nesfârșită variație pe baza unor formule și procedee tradiționale” [12, p. 225]. Așa dar, față de expresia concentrată și contururile

precise ale cântecul propriu-zis, doina este, de regulă, o desfășurare melodică amplă, improvizatorică. Cercetările contemporane au descoperit existența unor cântări asemănătoare doinei „în întreaga Peninsulă Balcanică, în Orientul turco-perso-arab, în India, China, Mongolia etc.” [21, p. 301]. Aceste asemănări melodice sau stilistice nu înseamnă împrumut sau influențe, „unele elemente muzicale – formule ritmico-melodice, intonații, emisiuni vocale, structuri formale – își au obârșia în însăși constituția psiho-fizică a omului [21, p. 301].

Pornind de la definiția expusă anterior – melopee pe care interpretul o improvizează într-o continuă variație, pe baza unor formule și procedee tradiționale, într-o formă liberă – trebuie subliniat faptul că *doina* este, din punct de vedere strict muzical, un gen înrudit cu balada, ambele aparținând categoriei stilurilor liber-improvizatorice cu caracter recitativ. *Doina*, în forma ei tradițională (precum am menționat anterior) are o funcție caracteristică de alinare, de ușurare a durerilor, a necazurilor. De aceea interpreții, cântând mai mult pentru ei însuși, dau frâu liber melodiei care poate lua forme bogat înflorite. Dimpotrivă, balada este cântată întotdeauna pentru un public, astfel încât melodia secondează, uneori cu accentuat dramatism, textul ce trebuie bine reliefat pentru a fi înțeles. Și dacă în ambele categorii se întâlnesc mijloace asemănătoare de realizare compozițională–recitativ melodic, *recto-tono*, ornamente etc. – ponderea lor este diferită.

Evidențiem câteva aspecte generale comune ale doinei care fac abstracție de zona geografică sau de gradul evolutiv și care determină, de fapt, omogenitatea stilistică subliniată anterior. Tiparul metric al textului poetic este octosilabic. Textul este subordonat melodiei. Astfel, respirația mai largă a rândului melodic, depășind uneori schema metrică a versului, a condiționat completarea acestuia cu unele silabe având rol de interjecții sau refren: *of, hei, măi, le-le* ș.a., care apar la începutul sau la sfârșitul rândurilor melodice. În afara silabelor de completare, în procesul interpretării, apare deseori interjecția sau anacruza de sprijin. Această anacruză (sau interjecție) nu face parte din fraza muzicală.

Ambitusul exploatează frecvent octava, dar o și depășește. Recitativele *recto-tono*, melodice, au o prezență definitivă pentru gen, ce constituie anumite tipuri de formule inițiale, mediane și finale. Ritmul se încadrează sistemului *parlando-rubato*, cu multiple posibilități de combinare a duratelor, corespunzând interpretării oarecum după dorința executantului, care cântă lungind sau prescurtând ușor sunetele, grăbind sau răbind pe nesimțite interpretarea. Forma consacrată este cea liberă. Rândurile melodice se grupează liber în mod improvizatoric, în strofe elastice de dimensiuni variabile.

De obicei strofa melodică elastică are trei părți: *o parte introductivă*, care poate să debuteze cu o interjecție introductivă, ce constă dintr-un arpeggiu ascendent, alcătuit din unul sau mai multe sunete, dintr-un salt de terță sau octavă, sau un desen melismatic. Această parte se desfășoară, de regulă, pe unul, mai rar două rânduri melodice, și este constituită din alternarea repetată a două trepte sau dintr-un recitativ *recto-tono*; *o parte mediană*, construită la libera alegere a interpretului, în funcție de inspirația și talentul său, pe baza motivelor tradiționale, sunt caracteristice pasaje ornamentale; *o parte concluzivă*, precedată uneori de o largă formulă ornamentală, de coroana pe un sunet neafirmat suficient în partea mediană, uneori de o pauză și constă dintr-un recitativ *recto-tono*, dintr-un desen melodic descendent, în general, dintr-un pasaj de unul sau două rânduri melodice, bine individualizat față de discursul muzical anterior. Doinele se încheie printr-o formulă concluzivă caracteristică, de regulă un recitativ pe treapta întâi – fundamentala scării.

Trebuie subliniat însă că, din ce în ce mai mult se observă tendința de cristalizare, de reducere a elementului improvizatoric, situație în care se păstrează, totuși, principalele atribute ale formei libere: secțiuni inițiale și finale bine conturate și relativ stabilite, încadrând o secțiune mediană caracterizată prin posibilități diverse de combinare a unor formule specifice.

Cântecul propriu-zis¹ ca și doina, aparține liricii nerituale, zugrăvind problemele vieții de toate zilele ale omului. În el se exprimă întreaga gamă de simțiri și nazuințe: dorul, jalea, urâtul, dragostea, înstrăinarea, lipsa de noroc, căsătoria nereușită, triste frământări ale omului asupra destinului său, pe de o parte, pe de alta parte acest gen cuprinde și sentimentul de voie bună, satiric, etc.

Cântecul propriu-zis aparține tuturor vârstelor și categoriilor sociale, astfel poate fi interpretat în cele mai diverse ocazii: la muncă, la petreceri, în singurătate, în mijlocul naturii, circulând mai mult printr-o interpretare individuală, modalitate preferată de speciile lirice, însă unele creații, îndelung cristalizate, intrate mai adânc în conștiința colectivității sau cu o putere de solidaritate, favorizează și o cântare în grup. Este totuși, specia în care este prezentă o atitudine

¹ Termenul de cântec propriu-zis, este folosit pentru prima dată de Constantin Brăiloiu în anul 1931, pentru a detașa această specie de cele cu o implicație funcțională mai bine precizată: „Unul singur e „autonom”, cântecul liric, cântat oricând și oriunde, cântecul liric propriu-zis” (Constantin Brăiloiu, „Schița unei metode de folklore musical 1931, în „Opere”, vol. IV, traducere și îngrijire de Emilia Comișel, Editura muzicală București 1979, pag. 31-54.

individuală activă, în receptarea și transformarea creatoare a variantelor, cu toată limitarea aproape strictă a formei arhitectonice la cadrul strofei melodice fixe.

Specialiștii delimitează diferențieri zonale în ciuda caracterului și trăsăturilor unitare evidențiate. Remarcăm vechimea cântecului propriu-zis. Sunt comparate în acest sens Doina și Cântecul propriu-zis, cele mai pregnante trăsături atestând totodată și o mare vechime, cântecele propriu-zise din zone în care Doina circulă mai puțin sau nu se întâlnește deloc astăzi: Bihor, Banat, Hunedoara. Acesta ar fi un argument pentru a considera cântecul propriu-zis din zonele mai sus menționate ca având o vechime ce se plasează aproximativ în același timp cu începuturile liricii vocale nerituale din alte ținuturi. Cum originea veche a doinei a fost demonstrată, ar însemna că și cântecul propriu-zis a fost prezent, printre manifestările lirice din timpuri anterioare feudalismului; evoluția acestor specii s-ar fi petrecut diferențiat pe zone, în funcție de „dezvoltarea istorică și factură psihică” [21, p. 320].

Tematica literară în cântecele propriu-zise în raport cu de sentimentele exprimate este la fel de diversă. Specialiștii utilizează diferite clasificări ale conținutului tematic, spre exemplu: cântece de jale, cântece de înstrăinare, cântece de dor, cântece de dragoste, cântece de cătănie, recruție, cântece satirice, distractive.

Ca în toate culturile lumii și în cultura noastră populară omul, în diversitatea manifestărilor lui, constituie un reper fundamental. Faptul se verifică pe întreaga ei devenire, din paleolitic până în contemporaneitate, în cele mai diverse ipostaze ale creației. Folclorul este o oglindă specifică a aceleiași problematici, iar în cadrul ei *lirica* deține, prin natura sa, un loc privilegiat.

Însoțind omul pe toată durata lui individuală, familială, istorică și socială, încercând a-i surprinde și exprima ființa în marea sa complexitate, folclorul a ajuns în timp la o bogăție și adesea la un rafinament și forță expresivă cu totul excepțională. În acest amplu context, lirica populară se configurează drept una dintre cele mai cuprinzătoare, nuanțate și pure.

Sistemul ritmic al cântecului propriu-zis este predominant giusto-silabic, dar în funcție de conținutul textului poetic, deseori este utilizată execuția *quasi rubato*. Spre deosebire de balada și doină, pentru care este caracteristică interpretarea individuală, cântecul propriu-zis, în mediu tradițional putea să se execute atât individual, cât și în grup, sau alternându-se interpretarea solistică cu cea colectivă. De asemenea în funcție de condițiile în care este solicitat pentru interpretare, cântecul propriu-zis putea să fie susținut de acompaniament instrumental sau nu. În acest sens are similitudini cu doina, adică în execuție țărănească nu era neapărat susținerea

instrumentală, mai ales că în acest context, de regulă preva la interpretarea în grup, în execuție lăutărească, din contra, interpretarea solistică era acompaniată instrumental.

2.3. Interpretarea doinei, baladei și cântecului propriu-zis în contemporaneitate

Odată cu dezvoltarea formelor de valorificare spectaculară a tradiției folclorice apar și un șir de probleme legate de interpretarea creațiilor vocale nerituale în sălile de concert. Interpretul ieșind în fața publicului trebuie să fie conștient de respectarea anumitor legi nescrise referitoare la aducerea folclorului pe scenă. Printre acestea:

- să cunoască profund creația folclorică atât a poporului său, cât și al etniilor conlocuitoare;
- să manifeste o atitudine obiectivă față de faptul folcloric în culegerile personale, cunoscând metode diverse de investigare a tradiției populare;
- respectul față de tradiție, în sensul de a nu confunda criteriile estetice ale maselor cu criteriile personale;
- cunoașterea perfectă a creației (sau creațiilor) pe care dorește s-o aducă pe scenă: particularitățile genului, funcțiile, multiplele variante poetice și melodice, maniera execuției etc.
- deoarece scena are legi specifice, prezentarea în fața unui public, conform unei idei regizorale personale, cântecul trebuie să fie încadrat într-o formă care să amintească de mediul, atmosfera tradițională în care se practică;
- aducerea folclorului pe scenă înseamnă ruperea lui de mediul natural, de ambianța obișnuită și schimbarea funcției, prioritar devenind cea distractivă, artistică, informativă [13, p. 25].

În mediul folcloric elementul spectacular putea fi dependent de rituri și ceremonii cu caracter fie biografic, fie calendaristic. Evenimentul avea caracter sacral. Spectacolul de folclor se ghidează însă după calendarul laic al aproximărilor neperiodice, contractuale, al ocaziilor mai mult sau mai puțin aleatorii, al intereselor și investițiilor financiare.

După cum am menționat actanții din folclor sunt actori/interpreți și spectatori, important este participarea activă, care se desfășoară în grade diferite de competență și într-o atmosferă de toleranță extremă a acestora, în sensul că „artiștii” mai puțin dotați se pot totuși expune cu prilejul sărbătorilor, voci mai puțin dotate pot intra și ele în corul cetelor de colindători, spre

exemplu. Prestanța lor contează prea puțin, mesajul lor e de ajuns să atingă suficiența comunicățională și formală.

Scena are și un rol generator, în sensul calității sale de a prevala, susține și dezvolta forme unice, fie dispărute în mediul original, fie uitate. Interpretul își va alcătui repertoriul în așa fel ca doina, balada, cântecul propriu-zis executate să armonizeze și să creeze un echilibru emoțional, contribuind la realizarea unei dinamici ascendente în atmosfera integrală a evoluării.

Perioada de pregătire a unui recital sau concert este pentru un interpret experimentat nu numai o perioadă de sintetizare și de perfecționare a unor deprinderi acumulate anterior precum și de asamblare într-un tot întreg a unor lucrări de diferit caracter, de diferit gen, ci și în special o etapă de concentrare psihică asupra programului ce trebuie executat în fața publicului.

În interpretarea doinei, care presupune o profundă individualizare, cântărețul trebuie să-și înlăture treptat atenția atât de la persoana sa, cât și de la publicul care-l va asculta, canalizând-o totalmente spre creația executată. Puțini interpreți de muzică populară reușesc să interpreteze o doină în cadrul concertelor publice, captivând totalmente publicul eterogen. Interpreți ai cântecului popular, aparținând deja etapei clasice în acest domeniu precum Maria Tănase, Maria Lătărețu, Nicolae Sulac și mulți alții sunt modele ale artistismului interpretativ nu numai pentru tinerii interpreți de muzică populară, dar și pentru cei consacrați.

În prezent, cu regret, noțiunea de doină este constrânsă să-și lărgască disproporționat sfera, pentru a adăposti și acea categorie de cântece propriu-zise, care se execută în ritmuri quasi libere, rubatizate. De aici și categorii intermediare precum doină-cântec sau cântec-doină. Forma acestor categorii este mai concisă și evoluează către organizare ritmică mai riguroasă. Limitarea în timp a unui spectacol folcloric a determinat ca doina-cântec să se bucure de o mai mare răspândire decât doina propriu-zisă, având o apreciable viabilitate.

Se pare că în condițiile social-economice de astăzi, cântecul interpretat doinit preia funcția doinei propriu-zise, acest cântec în *parlando-rubato* și bogat ornamentat este denumit în circulație generală ca doină. Și totuși, nici în aceste cazuri, cu tot conținutul liric comun, doina nu se confundă cu cântecul propriu-zis, pentru că fiecărei specii îi sunt caracteristice anumite structuri și mijloace de expresie: moduri, elemente intonaționale și ritmice, formule, emisiuni vocale, de aceea este necesar să evidențiem rolul recitativului în construcția arhitecturală a doinei.

Și evoluția dinamică a baladei a favorizat apariția unor *forme tranzitorii*, în care patosul epic s-a îmbinat organic cu cel liric. Substanța epică a unor creații s-a transgresat în mod

progresiv, ajungând uneori până la contopirea totală cu liricul. În funcție de pregnanța elementului epic, în repertoriul actual pot fi evidențiate mai multe stadii de evoluție: **1)** – stadiul vechi, reprezentat de eposul fundamental (cântecele vechi fantastice, legendare, eroice, istorice); **2)** – stadiul pre-modern, creația epico-lirică (cântecele haiducești, baladele familiale, unele cântece istorice, eroice); **3)** – stadiul modern, creația lirico-epică (baladele cu conținut istoric, nuvelistic, inclusiv jurnalul oral); **4)** – stadiul nou, creația lirico-narativă (cântecele propriu-zise).

Cântecul propriu-zis, spre deosebire de baladă și doină, a suferit în contemporaneitate, cele mai puține transformări, datorita ariei largi de răspândire și a particularităților de interpretare.

Interpretarea baladei, doinei, cântecului propriu-zis în mediu folcloric se caracterizează printr-o cântare plină, o voce de piept alternând cu registrul de cap, melodia care se mișcă predominant pe intervale mici, are un sunet expansiv. La ornamentare în cadrul melodiei o vocală se schimbă cu alta prin modificarea poziția buzelor și prin cutia de rezonanță. Atunci când intervin consoane se produce un fel de falsă respirație. În interpretarea acestor creații deseori sunt utilizate loviturile ușoare de glotă. Acestea se fac într-o anumită ornamentare și îndeosebi pe vocalele *u*, *i*, *î*. Lovitura de glotă aplicată notei respective se produce în momentul atacului sunetului. Audiată cu atenție, lovitura de glotă prezintă o anumită înălțime, cu toate că ea nu sună perfect muzical, deoarece lovitura de glotă anticipează nota, iar prin intensitatea ei provoacă un sunet mai înalt de cât cel real, al cărui atac îl pregătește. Aceasta se notează prin apogiaturi sau mordente, iar particularitatea execuției se marchează prin „cruciulițe” deasupra apogiaturilor. Cu regret, fenomenul emisiunilor vocale cu lovituri de glotă este astăzi în regres, atât din punctul de vedere al frecvenței cu care interpreții (fie profesioniști, fie amatori) apelează la această modalitate, cât și din cel al varietății și dimensiunii formulelor folosite. De aceea este necesar studierea și însușirea stilului de interpretare a doinei, a *bel canto*-ului popular, a baladei, din care în prezent este eliminat recitativul *parlato* și înlocuit cu o declamație total improprie speciei, o studiere sistematică în instituții specializate, îndrumați de profesori care cunosc tradiția folclorică.

2.4. Creațiile vocale nerituale în repertoriul interpreților contemporani de folclor

Vom analiza în continuare repertoriul unor interpreți de muzică populară, reprezentanți ai diferitor generații în scopul dezvăluirii frecvenței creațiilor vocale nerituale, evidențiate

anterior, în repertoriul lor. Din prima generație vom numi pe Nicolae Sulac, Maria Drăgan, Angela Păduraru, Nina Ermurachi, Nicolae Glib, Maria Sarabaș, Valentina Cojocar, ș.a.

Printre primii, evident, îl vom numi pe Nicolae Sulac. Acest mare cântăreț a fost un adevărat rapsod popular, venit din tradiție, de aceea interpretarea firească, tradițională este caracteristică stilului său. Nu a neglijat balada și doina. Mihai Morăraș într-un interviu menționează că „Legenda Nicolae Sulac a trăit, trăiește și va trăi atâta timp, cât pe aceste întinsuri daco-romane se va înălța în toată Măreția Sa Cântecul nostru popular și Doina noastră întremătoare”. Întrădevăr, maestrul Nicolae Sulac a rămas o legendă în folclorul românesc. Balada *Miorița* și *Doina* lui, cântate de atâtea ori sunt culmea măiestriei interpretative. Chiar dacă balada *Miorița* este în versiune liricizată, N. Sulac nu a recurs niciodată la secționarea, scurtarea acesteia, nu s-a lăsat influențat de limitarea în timp a spectacolelor publice ci a fost întotdeauna fidel tradiției, manifestând o atitudine sacrală față de folclor, de memoria poporului din care a ieșit.

Din aceiași generație este regretată Maria Drăgan, ce a avut o activitate interpretativă scurtă, repertoriul ei, însă este o dovadă autenticității folclorice. Marea majoritate a creațiilor ei sunt cântece propriu-zise cu o tematică foarte variată: de la subiecte de dragoste, de soarta până la cântece de glumă și de pahar. Dintre speciile care ne interesează în aceasta lucrare, în număr mic, întâlnim doar doina și derivatele ei doină-cântec, cântec-doină. Numim aici: *Vai sărmana turturică*, *De s-ar afla cineva*, *Inimă de-amărăciune*, ș.a.

Interpreta Nina Ermurache este printre primele cântărețe, care a stat la începuturile orchestrei *Folclor*, înființată în 1968. Repertoriul ei cuprinde zeci de cântece, însă la fel ca și la Maria Drăgan majoritatea sunt cântece propriu-zise. Totuși trebuie să subliniem că N. Ermurachi este poate printre pușinii cântăreți de muzică populară care cunoaște și simte doina, are un talent deosebit în a doini. De aceea în repertoriul ei vom găsi mai multe doine și derivatele ei, precum: *Mai*, *cucule*, *blestemat*, *Pădure*, *verde pădure*, ș.a. Însăși interpreta a menționat că are o predilecție pentru cântecele de jale cu un suflu larg melodic.

O interpretă valoroasă de muzică populară, în plină activitate, este Maria Sarabaș. Grație talentului muzical deosebit, crescut în miezul culturii orale, M. Sarabaș s-a afirmat în domeniul interpretării vocale populare printr-un exemplar simț al tradiției. Vocea naturală, mlădioasă și limpede, timbrul cristalin, suplețea și strălucirea acutelor au conferit cântecelor sale autenticitate, cucerind simpatia ascultătorilor. *Leagănă-te vârf de brad* este o doină-cântec care se bucură de cea mai mare popularitate.

Valentina Cojocaru, o alta interpretă din această primă generație, care se bucură de dragostea și aprecierea publicului și în prezent. A cântat cu diferite orchestre, dar de fiecare dată și-a păstrat stilul și principiile sale. În repertoriul său întâlnim la fel ca și la ceilalți cântăreți evidențiați predominant cântece propriu-zise cu o tematică foarte variată. Lor li se alătură câteva doine-cântece: *Cântă puiul cucului, Inima, tu cremene rămâi, Te duci, tinerețe, te duci*, de asemenea o variantă a baladei *Miorița*, preluată de la colportoarea din satul Manta — Elena Anastasiu.

Nicolae Glib este unul din pușinii cântăreți de muzică populară care a realizat investigații folclorice de teren pentru a-și completa repertoriul cu creații autentice. Astfel pe lângă cântece propriu-zise și cele de joc, vom întâlni și creații cu texte epice, cum ar fi *Cântecul lui Codreanu, balada Nucului* și doina-cântec *Pădure, verde pădure*.

Următoare generație de cântăreți o constituie o pleiadă numeroasă de muzicieni, printre aceștia numim pe: Ioana Căpraru, Mihai Ciobanu, Zinaida Julea, Lidia Bejenaru, Larisa Arseni, Maria Iliuț, ș.a. Ioana Căpraru este reprezentată de cântece în caracter de dans – bătute, hore, etc. Doina și derivatele ei, balada nu sunt abordate de interpretă. Mihai Ciobanu chiar dacă are în repertoriul său multe cântece propriu-zise de diferit caracter și conținut, doina și derivatele ei nu lipsesc. Creațiile: *Busuioc înlăcrimat, Am la inimioară-un spin, doina Recrutului, Pe ostrovul Prutului* ș.a. prin structura lor melodică denotă elemente caracteristice doinei și anume: recitativele *recto-tono*, melodic, ritmul *parlando-rubato*, improvizația.

Lidia Bejenaru — o altă interpretă de muzică populară cu o personalitate inedită și o popularitate de câteva decenii. Ea este și în prezent solistă în orchestra *Lăutarii*, fiind așteptată cu mare drag de către publicul meloman. Cu regret repertoriul acestei cântărețe, chiar dacă cuprinde un număr impunător de creații, este constituit predominant din cântece propriu-zise, de joc și de petrecere. Vom descoperi doar două balade: *balada soldatului, balada Șarpelei*. Aceiași situație este și în repertoriul interpretat de o altă mare cântăreață, care întotdeauna este solicitată și apreciată de public — Zinaida Julea, ce preferă cântecul propriu-zis și muzica de petrecere.

Încă o interpretă ce reprezintă această generație este Larisa Arseni. Repertoriul ei este divers și bogat. El include doine, cântece propriu-zise, de joc, romanțe. Doina și romanța, însă, sunt speciile preferate ale L. Arseni, pe care le poate asculta și executa la nesfârșit. Melodicitatea, mesajul lor pot sensibiliza cele mai ursuze suflete. Doina o reprezintă. I-a lăsat-o ca moștenire tatăl ei, cu toată jalea și dorul pe care l-a purtat în suflet, fiind deportat. Cunoscuta doină, pe care o regăsim în diferite culegeri de folclor muzical, *Bate vântul vârfurile*, de

asemenea *Lumea crede că mi-i bine*, *Mi-a spus măicuța aseară*, sunt unele din cele mai îndrăgite de interpretă, de asemenea numim cântecul–doină *La poarta inimii mele*, și altele. Nu lipsește din repertoriul ei nici balada. *Chira Chiralina* este o creație epică autentică, cu tematică antiotomană, pe care L. Arseni o execută respectând toate rigorile acestui gen.

Maria Iliuț, este o interpretă care prin stilul și repertoriul său reprezintă graiul bucovinean al dialectului moldovenesc. Are o activitate intensă ca solistă și conducătoare de ansamblu folcloric. Doina *Tot mă-ntreabă iedera* este una din cele mai reprezentative pentru această categorie a liricii populare. Menționăm și un cântec de leagăn pe care interpreta îl execută și în cadrul spectacolelor sale, în structura și modul de interpretare ale căruia se simte o puternică influență a doinei.

Din ultima generație de cântăreți o mare parte sunt absolvenți ai secției Canto popular, de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Printre aceștia Zinaida Bolboceanu, Nătălița Munteanu, Marin Ganciu și mulți alții. O altă parte la fel au studii muzicale specializate în majoritatea cazurilor fie dirijat de cor, fie instrument.

O personalitate aparte este Zinaida Bolboceanu. Întotdeauna a pus în prim plan al activității sale autenticitatea creațiilor folclorice. Are un repertoriul bogat și de diferit caracter. Este printre primele interprete formate după anii '90 au sec. XX, care a abordat baladei în forma ei clasică. Numim în acest sens balada *Toma Alimoș*. Nu îi este străină nici doina și derivatele ei, spre exemplu: *Ia-mă-n brațe*, *dorule*, *Câte lacrimi am vărsat*, ș.a. Trebuie să menționăm că Z. Bolboceanu este poate din puținele interprete contemporane care are un repertoriul relativ echilibrat din punct de vedere a genurilor și speciilor abordate.

Nătălița Munteanu este o interpretă de o valoare aparte din generația contemporană. Știe să-și structureze repertoriului și să-l echilibreze în ceia ce privește genurile și speciile selectate, sursa acestora. Vom întâlni cântece propriu-zise, balada, doina. Dintre balade menționăm, în special, *La Siret*, *la Nămolosa*. Este o creație epică de tip jurnal oral. Chiar dacă melodia este liricizată, N. Munteanu având un simț deosebit al narațiunii, redă conținutul epic cu o profunzime și o expresivitate aparte.

Încă un interpret consacrat din această generație este Marin Ganciu, care se evidențiază printre vocile bărbătești prin timbrul său de tenor, o voce caldă, cu o tehnică impecabilă, o modelare fină, neobservată la trecerea dintr-un registru în altul, la schimbarea pozițiilor de piept sau de cap. Repertoriul său este inspirat din zona din care vine – sudul Basarabiei, regiunea Reni

Svetlana Badrajan
Interpretarea creațiilor vocale nerituale

din Ucraina. Cântecele doinilor *Lăcrima un biet bătrân* ne impresionează atât prin conținutul muzical poetic, cât și prin interpretare.

Aceștia sunt doar câțiva din cântăreții din ultima generație. Analizând repertoriul interpretat și de alți cântăreți am observat că în mare parte doar cei care au urmat studii de Canto popular la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice includ în programul său creații ce solicită un efort și o pregătire aparte, cunoștințe profunde în domeniul folclorului muzical. Ne referim, în special, la baladă și doină. Realizând o privire comparată a repertoriilor abordate de interpreții celor trei generații evidențiate constatăm ca balada și doina, practic, lipsește din repertoriul reprezentanților generației a doua. În ceea ce privește raportul de pondere a celor trei categorii ale liricii vocale nerituale, evident cântecele propriu-zis predomină.

Concluzii

Problema valorificării actuale și integrării folclorului muzical în viața cultural-artistică contemporană, a preluării lui de fiecare generație, este de cea mai mare importanță. Valoarea estetică, etică și umane a folclorului nostru este reflectată prin creații artistice de o deosebită diversitate și bogăție stilistică și compozițională, tematică și funcțională. Ele reprezintă modalități variate de reflectare a spiritualității și nivelului de civilizație al poporului. Interpretarea scenică presupune o cunoaștere foarte bună a legilor spectacolului contemporan pe de o parte și a legităților de interpretare vocală tradițională.

Evident nu promovăm preluarea și valorificarea de forme, genuri, elemente și piese cât mai arhaice, ori „evocarea și elogiarea unor proprietăți arhaice rurale și regionale cât mai strict și purist delimitate” [19, p. 268]. Importantă este revitalizarea creativă cu o cunoaștere profundă a normelor estetice ale culturii populare, a mecanismelor posibile de compatibilitate cu cerințele de spectacol și alegerea versiunii celei mai reușite de interpretare în alte condiții și cu alte funcții decât cele tradiționale.

Astfel, aducând o baladă sau o doină în fața spectatorului contemporan, fie în cadrul unui festival, concurs sau spectacol public, cântăreții trebuie să fie conștienți și responsabili de cunoașterea particularităților structurale și interpretative ale acestor specii folclorice. Ele au unele elemente comune sub aspect structural, ceea ce duce deseori la interpretare eronată ale acestora.

Dintre acestea numim: improvizația, strofa elastică, recitativul *recto-tono*, recitativul melodic și *parlato*, de asemenea prezența acompaniamentului instrumental. Ponderea și valoarea expresivă și structurală a acestor recitative este total diferită în doină și baladă. În baladă primează recitativ *parlato*, care pune în evidență textul epic, deoarece narațiunea este elementul determinant al speciei. În doină recitativele melodic și *recto-tono*, în combinație cu formulele melodice și ornamentarea scot în evidență linia melodică, elementul definitoriu al speciei. O problemă legată de interpretarea acestor specii este anume recitativul *parlato*, pe care deseori cântărețul îl transformă în declamație, ceea ce e total inoportun, mai mult decât atât se apelează la declamație, adică o simplă recitare a textului poetic și în doină, procedeu străin acestei specii folclorice. Referindu-ne la acompaniamentul instrumental trebuie să subliniem că

În baladă acesta este parte componentă importantă, care poate să întrerupă nararea baladei cu interpretarea unei melodii de joc, în doină susținerea instrumentală creează doar un fon ritmico-armonic.

Încă un aspect important este legat de dinamică și fluctuațiile tempo-ului. Dacă în doină vom folosi oscilații de nuanțe dinamice, în baladă nu vom specula cu acestea, mai ales că balada se cântă cu voce tare, în fața unui public, iar doina, conform tradiției, se cântă pentru sine. La fel și tempo-ul: în baladă acesta este modificat mai des la final de rând sau strofă muzical-poetică, iar în doină se produce și pe parcursul desfășurării discursului muzical. Din această cauză deseori, interpreții preluând un cântec propriu-zis, îi modifică tempo-ul și îl prezintă ca pe o doină, necunoscând întreg complexul de elemente care definesc o doină.

Evident suntem conștienți de procesul contemporan de dezafectare a acestor specii folclorice, totuși, dacă ne propunem să interpretăm o doină sau o baladă, indiferent că ești profesionist sau amator, trebuie să ne documentăm, să manifestăm respect pentru tradiție, pentru toți cei care au creat aceste capodopere și să contribuim la perpetuarea tezaurului folcloric, dar nu la distrugerea acestuia.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

1. Alexandru T. *Cântecul popular românesc*. În: Folcloristică, organologie, muzicologie, Vol. I, București: Editura Muzicală, 1978.
2. *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și Modernitate*, Chișinău, Editura Grafema Libris, 2009.
3. Axionova L. *Cântecul popular moldovenesc*, Chișinău, Editura de Stat a Moldovei, 1958.
4. Badrajan S., Bolboceanu Z. *Aspecte ale cercetării fenomenului de interpretare a creațiilor vocale tradiționale în context scenic contemporan: colinda și doina*. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: 2017, pp. 64–68.
5. Băieșu Gh., Botezatu G. *Cât îi Maramureșul*, Chișinău: Știința, 1993.
6. Botezatu. Gh., Stoianov P. *Cântece populare moldovenești*, Chișinău: Cartea moldovenească, 1967.
7. Brăiloiu C. *Versul popular cântat*. În: Opere, Vol. I, București: Editura muzicală, 1967.
8. Breazul G. *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești* (MELOS, Culegere de studii muzicale scoasă de G. Breazul, Vol.I), Craiova: Scrisul Românesc, 1941.
9. Blajinu Dm. *Antologie de folclor muzical. 1107 melodii și cântece din Moldova*, Constanța: 2002.
10. Budeanu Gh. *Vai, sărmana turturică*, Chișinău: 1999.
11. Buzilă S. *Interpreți din Moldova*. Lexicon enciclopedic (1460–1960), Chișinău: 1996.
12. Comișel Em. *Folclor muzical*, București, Editura Didactică și Pedagogică: 1967.
13. Comișel, Em. *Studii de etnomuzicologie*, vol. I, București: Editura Muzicală: 1986.
14. Comișel, Em. *Studii de etnomuzicologie*, vol. II, București: Editura Muzicală: 1992.
15. Cosma O. L. *Hronicul muzicii românești*, Vol. I, București, Editura muzicală: 1973.
16. Ciobanu Gh. *Cântecul de dragoste*. În: Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, Vol. III, București: Editura Muzicală, 1992.
17. *Creația populară, curs teoretic de folclor românesc din Basarabia, Transnistria și Bucovina*. Chișinău: 1991.
18. *Dicționar de termeni muzicali*, Academia Română. Institutul de Istoria Artei, București: Editura enciclopedică, 2010.

19. *Genuri și specii literate*. Mic dicționar-antologie pentru elevi, București: Editura Demiurg, 1993.
20. Ghilaș V. *Muzica etnică tradiție și valoare*, Chișinău: Grafema Libris, 2007.
21. Marian-Balașa, M. Reprezentanța folclorică și spectacolul folclorismului. În: Anuarul Institutului de Etnografie și folclor „Constantin Brăiloiu”, vol. 11-13, 2000-2002, București: Editura Academiei Române, 2004.
22. Oprea Gh. și Agape L. *Folclor muzical românesc*, București: Editura Didactică și pedagogic, 1983.
23. Rădulescu-Pășcu Cr. *Ornamentica melodicii vocale în folclorul românesc*, București: Editura Muzicală, 1998.
24. Rădulescu S. *Cântecul. Tipologia muzicală* (colecție națională de folclor), București: Editura Muzicală, 1990.
25. Rusnac C. *Cucușor cu pană sură*, Chișinău: Editura artistică, 1988.
26. Stoianov P. *În grădina cu flori multe*, Chișinău : Literatura artistică, 1980.
27. Tămazlăcaru A. *Pe drumuțul dorului*, caiet de folclor, Chișinău : Șearec-com, 2001.
28. Vrabie Gh. *Folclorul, obiect, principii, metodă, categorii*, București: Editura Academiei Române, 1974