

Ligia Toma Zoicaș



**PEDAGOGIA
MUZICII
ȘI VALORILE
FOLCLORULUI**



EDITURA MUZICALĂ

Coperta de THEODOR ALEXANDRU POPA

LIGIA TOMA ZOICAȘ

PEDAGOGIA
MUZICII
ȘI
VALORILE
FOLCLORULUI

Biblioteca

EDITURA MUZICALĂ
București, 1987

structurii psihicului individului“³. Ideea se întilnește cu aceea a marelui dascăl Spiru Haret, care dovedise atita clarviziune cind, în rezoluția din 1898, a susținut — vorbind de perfecționarea învățămîntului nostru muzical — că acesta“... nu va fi național și rațional, cită vreme nu va avea ca fundament geniul muzical al nostru“⁴.

Dacă ne angajăm însă pe drumul dezvoltării vechimii preocupărilor pe care se clădește tema noastră, nu putem ignora contribuția valoroasă a lui Titu Maiorescu, care în 1866 cerea : „Introducerea cîntecului popular ca materie de studiu în programa de învățămînt“ prevăzînd „deprinderi speciale pentru cunoașterea și transcrierea melodiilor naționale“⁵. Reîntorcîndu-ne acum la Spiru Haret — cel care prin circulara din 28 martie 1902 (nr. 9445) face un pas mai departe, dovedind echilibru în concepție — semnalăm valoarea opiniilor sale, din care cităm : „Scopul introducerii studiului muzicii în învățămînt nu este de-a încărca pe școlarii noștri cu niște cunoștințe pur teoretice, ci de a-i învăța să cînte și să cînte anume bucăți de acelea care să aibă puterea de a-i mișca. Nici un fel de compoziție nu atinge mai bine acest scop decît bucățile de muzică românească... Nu vom să zicem că educația muzicală a tinerimii să fie de tot unilaterală. Învățarea de coruri din opere, de compoziții de maeștrii mari trebuie și ea să nu lipsească, dar nu trebuie să ocupe tot locul. Din contră, locul principal trebuie să-l ocupe muzica românească“⁶.

Dacă pozițiile afirmate apar doar ca străfulgerări ce împrăștie pentru un moment lumină în jur, pentru a se pierde apoi din lipsă de continuitate, ele nu sînt deloc întimplătoare, căci se întrepătrund cu preocupări similare pe plan european.

La început de secol (1901—1905), adică exact atunci cînd Spiru Haret își afirma punctul de vedere, Germania consemnează în istoria pedagogiei o mișcare împotriva intelectualizării excesive și pentru promovarea educației artistice. Ca expresie a tezei centrale a mișcării : „Apropierea de viața artistică a poporului“, în educația muzicală se stabilește principiul că *factorul de bază al educației muzicale este cîntecul popular german* (s.n.).

³ G. Breazul : *Educație și instrucție*, în vol. „Muzica românească de azi“, Buc., 1939, p. 494—495.

⁴ D. G. Kiriac : *Pagini de corespondență*, ediție îngrijită și adnotată de Titus Moisescu, Edit. muz., Buc. 1974, p. 14.

⁵ G. Breazul : *Educație și instrucție*, în vol. „Muzica românească de azi“, Buc. 1939, p. 550.

⁶ Spiru Haret : *Circulara din 28 aug. 1902*, apud G. Breazul : *Un capitol de educație muzicală*, Cartea Românească, Buc., 1937, p. 40—41.

În primele decenii ale secolului nostru, aproape toți cugetătorii exaltă originalitatea cîntecului popular și încep a înțelege ceea ce George Breazul a intuit atât de clar și a exprimat în cuvintele : „Opera de educație presupune în prealabil un antecedent, o corectă realitate psiho-fizică de la care pornește... care indică direcția și modul cum educația urmează a fi săvîrșită. O necesară asemănare, afinități electivă, potînviri structurale trebuie să existe între formele de viață și între puterile cuprinse în valorile spirituale“. ⁷

Dacă George Breazul a intuit și a și formulat un crez, mai era încă un pas de făcut pînă a face să înțeleagă și să convingă o întreagă generație de faptul că valorile închise în melosul popular trebuie și pot servi ca bunuri educative. Adevărul era condiționat de o seamă de cercetări, în egală măsură de istoriografie, folclor și pedagogie muzicală. Personalități reprezentative ale muzicologiei românești și europene au studiat și continuă să cerceteze, aprofundînd, problemele folclorului muzical. Am semnalat, spre exemplu, convingerea afirmată cu atîta fermitate de compozitorul și pedagogul maghiar Kodály Zoltán în cuvintele : „Comoara cîntecului nostru popular, înseamnă cultură“. ⁸

Problema capătă acum o altă perspectivă, căci spre această lume de valori se îndreaptă vederile mai tuturor creatorilor, influențînd în sens pozitiv mișcarea de valorificare a tezaurului folcloric. La început de secol, în judecățile de valoare ale operei de artă se acreditează tot mai mult ideea că unul din criteriile de apreciere o constituie „matricea stilistică“ a artei poporului respectiv. Iar ceea ce a notat Mihail Sadoveanu acum o jumătate de veac cu privire la literatură, este întru totul valabil și pentru creația plastică și muzicală : „N-au adus... lucrări de valoare decît cei care au avut în vedere elementul statornic al neamului nostru : poporul cu limba lui“. ⁹ Realități obiective ca cele amintite trebuie să constituie principii călăuzitoare, atît în activitatea de creație cultă, cit și în cea educațională în domeniul artei.

Terenul era pregătit pentru transformări esențiale care, indiferent de domeniul care îl vizau, răspundeau unui concept uman contemporan, cuprins de astă dată într-un cuvînt : poporul.

⁷ G. Breazul : *Muzica românească de azi*, Buc. 1939, p. 494—495.

⁸ Szönyi Erzsébet : *A zenei irás-olvasás módszertana*. Budapest, 1963.

⁹ M. Sadoveanu : *Poezia populară*, Editura Junimea, Iași, 1981, pg. 32—33.

Tema ce ne-am propus a o dezbate, aceea a fundamentării procesului de educație muzicală pe valorile folclorului, pretinde în primul rând a argumenta în favoarea acestui punct de vedere, și deci a oferi suport problemei; apoi, a dezvălui importanța și actualitatea ei; și în sfârșit, a releva o sumă de realități ce permit a redeschide, a repune în discuție tema, subliniindu-i contemporaneitatea. Aceasta doar ca prolegomene la temă, miezul ei avînd menirea să ofere soluții la mîlumea problemelor pe care le ridică relația proces de învățămînt-valori ale folclorului, știința selectării materialului, ca și metodologia utilizării sale; toate acestea subliniind necesitatea cunoașterii problemelor de către specialistul din domeniul instruirii muzicale.

Ne așezăm pe fundalul unui secol și jumătate de căutări, cercetări finalizate în valoroase studii ce par a-și trage sorginea din neprețuitele intuiții și preocupări ale lui Gottfried Herder, cel care în lucrarea *Ideii cu privire la filozofia omenirii* pledează pentru libertatea popoarelor de a se exprima în propriile graiuri. Din opera herderiană străbat idei ca acelea ale dezvoltării limbii, culturii și literaturii naționale, a prețuirii și valorificării culturii populare. De la această sursă — din care au izvorit îndemnuri și înriuriri; și pînă la C. A. Rossetti, ce susține că „...viața și poezia cea adevărată este în nație”¹, și Titu Maiorescu, cel care constata că trăim o epocă în care, odată cu interesul pentru limbă, literatură și teatru, „se arătase clar și originalitatea producției muzicale a poporului...”² — străbat peste veacuri necurmate strădanii ce toate converg spre iluminarea aceluiași adevăr: popoarele au dreptul să respire prin propriile valori spirituale.

Pe plan educațional, adevărul conduce spre axioma fundamentală formulată de G. Kerschensteiner în termenii: „Educația individului nu este posibilă decît prin acele bunuri culturale a căror structură spirituală este adecvată pe de-a întregul sau parțial

¹ V. Netea: C. A. Rossetti, București, 1970, p. 316.

² G. Brăezul: *Învățămîntul muzical în Țara Românească*, în „Pagini din Istoria muzicii românești”, Edit. muzicală, București, 1970, p. 114—115.

Sintetizînd și concentrînd toată această realitate favorabilă genezei unui nou concept de educație, merit a valorifica fondul de aur al creației populare, George Breazul scria : „Niciicînd ca în arta veacurilor noastre, după cum altfel este de aflat și în activitatea politică și socială, de cercetare științifică și invențiuni tehnice, poporul cu nevoile sale, cu înclinațiunile și dispozițiunile sale de creațiune și percepțiune și, mai cu seamă cu ceea ce izvorăște din adîncurile conștiinței sale și relevă genul rasei, ceea ce este popular, al poporului și avînd sorginea în popor, nu a constituit focarul central al preocupărilor lumii ca în arta și știința vremurilor noastre“¹⁰... pentru a continua pe o linie ce-l alătură credinței lui Blaga și Sadoveanu cînd spune : „Cu cît muzica va fi mai populară și mai specific și caracteristic națională, cu atît va fi mai universală și cu atît valoarea ei artistică va fi mai profund umană și mai general prețuită“¹¹ ; și G. Breazul conchide : „De aici decurge pentru toată lumea și pentru noi porunca de a adopta ca unică sursă de inspirație artistică, de studiu și orientare științifică și pedagogică, melosul popular românesc. Este într-aceasta recunoașterea nestrămutatei legi a artei și ascultarea neînfrînteii porunci a umanității de totdeauna, dar mai ales a clipelor de față, de a-și regenera și pămîni energiile existente spirituale și muzicale la minunatul izvor de prospetîme și înviorare al cîntecului popular“¹² George Breazul le spune toate acestea dînd dovadă de același simț al echilibrului și măsurii ca și Spiru Haret, căci în final muzicologul subliniază : „...fără bineînțeles ca prin aceasta să cădem în vîna încălcării drepturilor pe care nepieritoarele momente ale istoriei muzicii le au, la nesfirșita noastră admirație“¹³

În acest moment George Breazul nu mai este singurul, opinii odinioară răzlețe se unesc, și, pe aceeași platformă, tot mai multe glasuri se întîlnesc spre a dezvălui rostul, locul și importanța folclorului în viața școlii ; dar, numai el singur — George Breazul — și-a impus a cuprinde problema din toate unghiurile, angajîndu-se în cercetarea de folclor, cu scopul precizat de el însuși astfel : „În preocupările noastre, cercetările de acest gen își au sorginea în *necesități de ordin pedagogic* (s.n.)... căutînd descoperirea metodicii speciale adecvate pentru predarea acestui ma-

¹⁰ G. Breazul : *Scrisoare deschisă redactată august 1931, adresată colegilor*, apud P. Brîncuși : *George Breazul și istoria nescrisă a muzicii românești*, Edit. muzicală, București, 1976, p. 219.

¹¹ Ibidem, p. 220.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem

terial și pentru punerea temeiurilor românești ale studiului muzicii în școală".¹⁴

Ideea este reluată și subliniată de N. Parocescu în studiul său închinat lui George Breazu relevându-se faptul că: „Cunoașterea modurilor prepentatonice urmărește elucidarea acelor forme primordiale ale muzicii, care, ontogenetic puteau fi aplicate în alegerea conținutului metodei de educație muzicală a copiilor”.¹⁵

Atitudine asemănătoare, opinii de aceeași fermitate — născute din pătrunderea și dezvoltarea valorilor aceluiași fond de cultură muzicală populară — afirmă compozitorul și pedagogul maghiar Kodály Zoltán, și în fața întrebării de principiu ... *cu ce cîntece începem educația muzicală?*, Kodály răspunde: „din copilărie urmărim implantarea lentă, subconștientă a elementelor caracteristice, așezarea temelilor care stau la baza străvechei construcții proprii. (s.n.). Cu cât este mai adîncă fundația, cu atît mai trainică clădirea. Prima treaptă de temelie este limba. A doua treaptă a acelei trăiri subconștiente este cîntecul... *trăsătura cea mai autentică, expresia cea mai vie a caracterului național este jocul și cîntecul de sorginte populară.* (s.n.) În structura acestora se pot surprinde deopotrivă trăsături comune cu ale altor popoare și ceea ce constituie caracterul propriu. Copilul cu sufletul alterat nu va vorbi și simți unguerește în viață. Substanța psihică nu poate fi plămădită din material amorf. Una singură este limba maternă vorbită și cîntată”.¹⁶

Imperativul, „jocuri și cîntece maghiare pentru copiii maghiari” ce însoțea ca motto o culegere de folclor maghiar, are ecou în răspunsul lui D. G. Kiriac: „am dat cîntece românești copiilor români mici și mari”.¹⁷ Aici își găsește locul și reflecția lui Constantin Brăiloiu desprinsă dintr-o scrisoare către Bartók, în care se precizează: „Il y a entre'autres une vaste collection d'airs populaires — la plupart phonographies — des chansons pour les enfants des écoles”.¹⁸

Era acum de necontestat un fapt căruia doar George Breazu l-a găsit formularea științifică adecvată, notînd: „Primele elemente de metodică muzicală nu pot fi aflate într-un alt chip și alt un-

¹⁴ G. Breazu: *Moduri pentatonice și prepentatonice*, în „Studii de muzicologie”, vol. I. Edit. muzicală, București, 1965, p. 59.

¹⁵ N. Parocescu: *George Breazu pedagog*, în „Studii de muzicologie”, vol. V. Edit. muzicală, București, 1969, p. 157.

¹⁶ Kodály, Z.: *Zene as óvodában, Zeneműkiado vállalot*, Budapesta, 1958.

¹⁷ D. G. Kiriac: *Pagini de corespondență*, Edit. muzicală, București, 1974, p. 16.

¹⁸ Ibidem, p. 345.

deva, decît în exteriorizările muzicale ale copilului, sau din ambianța lui".¹⁹

Problema preocupă astăzi și ocupă un loc de seamă în dezbaterele Congreselor internaționale de educație muzicală. Soluțiile oferite, indiferent că vin din Occident sau Orient, din Franța, Germania, U.R.S.S., Ungaria, Austria sau Bulgaria, indiferent că sînt rodul unor recente cercetări de istoria muzicii, de pedagogie muzicală, sau că dovedesc aprofundarea unor valoroase cercetări de folclor, subscriu la teza inițial formulată de George Breazul. Astfel, ne-am oprit numai la opinia pedagogului maghiar Tibor Sarai, afirmată în cadrul Congresului internațional de educație muzicală — Moscova 1970, unde propune — drept principiu în educația muzicală — necesitatea ca, cei mici să-și culeagă primele experiențe muzicale din limbajul lor nativ; și atingînd problema repertoriului muzical al acestora, reia și subliniază punctul de vedere al compozitorului maghiar Kodály Zoltán, care susține: a) „a oferi copilului un repertoriu care să-i fie familiar; b) să i se potrivească mentalității lui și c) să aibă în același timp, valoare artistică. Aceste calități — subliniază compozitorul — le pot întruni la un loc numai cîntecele populare”.²⁰

Cercetările realizate în cadrul Seminarului de predare al Institutului de muzicologie din Paris — unele din acestea axate pe teme ca: *Studiul structurilor ritmico-melodice la copii și adolescenți*, sau *Evoluția gradată a limbajului lor muzical* — relevă puncte de vedere și teze prea bine cunoscute de noi din cercetările lui Constantin Brăiloiu și George Breazul.

Iată cîteva din concluziile la care cercetătoarea Angélique Fulin a ajuns: 1) „Copiii folosesc scări (muzicale) care sînt în afara normelor sistemului temperat; 2) Scările de trei-șase sunete sînt foarte frecvente”, (scări numite de autore «primitive») și des folosite de copiii între 6—9 ani; 3) Ritmul textului are o influență evidentă asupra improvizației.... Apoi muzicoloaga franceză conchide: „Un acord se pretinde realizat între metodele ce le practicăm și necesitățile copilului, acestea trebuind să rezulte din cunoașterea manifestărilor lui muzicale, pentru a răspunde necesităților dezvoltării acestuia”.²¹

În fine, pentru a nu mai apela decît la o singură opinie, ne oprim la aceea a Mariei Davitashvili care susține că la baza edu-

¹⁹ George Breazul: *Muzica românească de azi*, București, 1939, p. 468.

²⁰ T. Sarai: *The Role of Music in the Life of Children and Young People*, in: *Music Education IX*, Moscova 1970, p. 119.

²¹ A. Fulin: *The Musical Development of School-Age Children*, in: *Music Education in the Modern World*, International Society for Music Education IX, Moscova 1970, p.234.

cației muzicale: trebuie să stea muzica populară, alături de cea clasică (idei de mult formulate la noi, atât de Spiru Haret cât și de George Breazu), argumentînd că doar prin cunoașterea folclorului și a muzicii clasice îl vom învăța pe tînăr să judece calitatea informațiilor muzicale obținute în fiecare zi.

Opiniile care consideră oportună generalizarea valorilor folclorului muzical în școală nu mai sînt izolate. Fără îndoială că aici își spune cuvîntul numărul impresionant de cercetări privind folclorul, de analize a unei mari cantități de material de cîntec popular din Europa și din continentul Afro-Asiatic, analize care au scos în evidență ceea ce și recentele cercetări ale Secției Seminarului de predare al Institutului de muzicologie din Paris au relevat: existența unor structuri, scări diferite de hexacordie și de heptacordia diatonic-apuseană, în cîntecul popular al copiilor.

Printre cercetători — nume prestigioase de muzicologi, au fost inițial izbiți de numărul restrîns de trepte (nedepășind cinci sunete) ale acestor scări muzicale, ca și de faptul că ele sînt prezente în folclorul copiilor. Aceștia (copiii) folosesc scări care — așa cum precizează cercetătoarea Angelique Fulin — sînt în afara normelor sistemului temperat și unde determinarea tonicii, este — după opinia lui Helmholtz — mult mai nesigură ca în gama de șapte sunete.

Preocupat de aceeași problemă, acum un deceniu și jumătate, muzicianul-pedagog german Bernhard Scheidler, sublinia ideea, spunînd: „...Cîntecul copiilor poartă trăsături ale cîntecului popular“.²²

Constantin Brăiloiu, în studiul său *Despre o melodie rusă* citează un impresionant număr de muzicologi care s-au confruntat cu această problemă și căreia i-au dat soluții contrare. Printre aceștia, „C. Stumpf, care, deși frapat de această dificultate, ... nu renunță, totuși, să caute «tonul principal», ... iar von Hornbostel — deși susține că pentru a compara legile de formare a scărilor, este indispensabil să alegi o „fundamentală“ (Grundton) — este constrîns să mărturisească că această fundamentală“ nu coincide în mod necesar nici cu tonica (centrul de gravitate melodic), nici cu sunetul inițial sau final“.²³

Multă vreme, în ochii „adeptilor acestui fel de religie“ cum se exprimă C. Brăiloiu, o serie de mai puțin de șapte sunete era considerată incompletă sau defectivă. față de ceea ce scoteau ei ca fiind un model inteligibil. Opinia evasi unanimă a cercetătorilor

²² Bernhard, Scheidler : *Kling, klang*. Gloria, München, 1961.

²³ C. Brăiloiu : *Opere*, vol. 1, Edit. muzicală, București, 1967, p. 318—319.

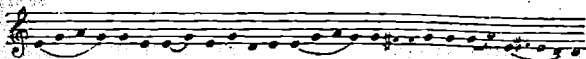
a fost că ne aflăm în fața unei scări defective (Mod d'ut defectif — M. Emmanuel, mod eliptic de fa și si — apropo de pentatonic).

„Cei care, pînă în ultimul timp, au întrevăzut posibilitatea unor sisteme muzicale mai vechi, sau cel puțin, mai sărace decît pentatonicul, se numără pe degete“.²⁴ Aprofundînd structura melodiilor „primitive“, C. Stumpf și-a dat seama că „dacă te gîndești la toate antecedentele care au permis apariția unor asemenea construcții, ești constrins să le consideri, în majoritatea cazurilor, ca produsele unui simț artistic destul de evoluat“.²⁵

După cum s-a sesizat din materialul Congreselor internaționale de educație muzicală, problema nu încetează nici astăzi să rețină atenția, să stîrnească interes, deși pentru noi ea s-a clarificat. Despre natura sistemelor prepentatonice, opiniile rarilor teoreticieni ce cred în ele, remarcă C. Brăiloiu, se deosebesc în mod sensibil. „Explicit sau implicit, mai mulți admit realitatea sistemelor mai reduse și, prin aceasta, mai arhaice decît pentatonicul“.²⁶

În evoluția limbajului muzical C. Brăiloiu subliniază ca deosebit de importantă scara de trei sunete (a se vedea *Melodia nupțială rusă*).

Cercetările și exemplele adunate de pe o întinsă arie geografică, dovedesc că aceste formațiuni prepentatonice nu lipsesc nici din muzica populațiilor socotite primitive și nici din aceea a europenilor. Prezența lor în cîntecele rituale, în formulele copiilor (fapt ce ne interesează în mod deosebit), subliniază viabilitatea ideii. Acest ultim punct de vedere pretinde a releva optica lui Guido Adler, care susține că: „la baza muzicii apusene stau muzica populară și coralul gregorian“,²⁷ semnalînd filiațiunea acestuia cu cîntecul popular. Iată un exemplu în sprijinul ideii, abstracție făcînd de incipitele tricordale :



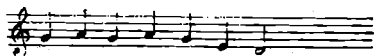
(Extras din C. Brăiloiu, Opere, vol. 1, p. 377)

²⁴ Ibidem, p. 362.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, p. 369.

²⁷ G. Breazul : *Cîntecul popular, Moduri pentatonice și prepentatonice*, în „Studii de muzicologie“, vol. 1, Buc. 1955, Edit. muzicală, p. 7.



Studii de valoare, semnate de cercetători anglo-saxoni, francezi, germani, printre care : C. Stumpf, H. Helmholtz, E. M. v. Hornbostel, R. Lachmann, J. Handschin, H. Riemann, precum și acelea ale muzicologilor și folcloriștilor români, dintre care cităm pe C. Brăiloiu, G. Breazul, R. Ghîrcoiașiu și alții, au clarificat o problemă complexă, aceea a sistemelor prepentatonice și pentatonice ; o problemă de evoluție a limbajului muzical.

Între toate acestea, este demnă de relevat clarviziunea lui C. Brăiloiu care nu se raliază unui punct de vedere unilateral, pur matematic, ce privește și judecă formațiunile sonore ca sume de sunete „în regretabilul sens aritmetic al cuvîntului“, cum el însuși se exprimă, ci, în baza analizei atente a unui impresionant material sonor, subliniază importanța scării de trei sunete, pe care, interpretînd-o (vezi studiul *Despre o melodie rusă*), impune punctul de vedere că aceasta nu poate fi considerată „un rest“ dintr-un edificiu complex, ci trebuie privită ca aparținînd unui sistem autonom cu trăsături proprii. Se subliniază astfel importanța scării de trei sunete și a pentatoniei, în evoluția limbajului muzical, socotindu-le pe acestea ca formațiuni autonome. Punctul de vedere ce-i aparține este întărit de opiniile lui Walter Wiora, care întrevede posibilitatea ca aceste formațiuni să se instituie în sisteme.

Clarviziunea și modul de a gîndi al lui C. Brăiloiu, se dezvăluie o dată mai mult dacă apelăm la punctul de vedere susținut de muzicologul J. Handschin din Băle, care invocă un argument obiectiv în problema sistemelor prepentatonice, afirmînd că nu prea există indicii (*«nur wenig Anzeichen»*) care să ne permită a conchide asupra existenței sistemelor cu mai puțin de cinci termeni²⁸ ; la care C. Brăiloiu răspunde : „E tocmai ceea ce ne revine să verificăm“²⁹ și, argumentînd, subliniază : „Pentru aceasta, *cantitatea* (s.n.) absolută a *Anzeichen*-urilor nu ne va interesa deloc și dacă ea se va dovedi infimă, aceasta nu va trebui să ne descurajeze : nu

²⁸ C. Brăiloiu : *Opere*, vol. 1, Edit. muz., Buc., 1967, p. 377.

²⁹ C. Brăiloiu : *Despre o melodie rusă*, „Opere“, vol. 1, Edit. muz., Buc., 1967, p. 370.

³⁰ Ibidem.

s-ar putea spera că tetratonicul, tritonicul și bitonicul, presupuse foarte vechi, dacă nu preistorice, să supraviețuiască în mod abundent; dar pentru ca *Anzeichen* să existe, ar trebui ca vestigiile subzistente să ne autorizeze, făcînd să vorbim de sisteme, adică de organisme sonore oferind aceleași caracteristici ca și pentatonicul: înrudire strînsă a treptelor după legile consonanței, moduri diverse corespunzînd fiecăreia din aceste trepte, desene melodice tipice, într-un cuvînt: posibilitatea unei practici muzicale avînd drept condiție suficientă o scară de patru, trei sau chiar două sunete.³¹ Concluziile se impun. Pentru problema relației folclor-proces de învățămînt, valoarea acestor descoperiri nu se mai cere subliniată. Necesitatea valorificării folclorului muzical ca mijloc în procesul educativ muzical este în afara oricărei discuții. (s.n.)

Aportul lui Constantin Brăiloiu și George Breazul, primii ce fac acest hotărîtor pas înspre legarea școlii de valorile folclorului, de limbajul muzical matern, nu poate fi suficient subliniat. Ei sînt aceia care, convinși de adevărul lozincii lui D. G. Kirac: „cîntece românești în școala românească“, valorifică în cartea de școală un impresionant material folcloric. Aici, în acest domeniu, principiile lui Constantin Brăiloiu cu privire la rolul muzicii în formarea omului și la modul de utilizare al folclorului în școală, își păstrează întreaga valabilitate.

Savantul român propune selecționarea atentă a textelor și melodiilor populare pentru uzul școlilor, susținînd că „autenticul singur este un argument științific nu un argument pedagogic“³²; și atrage atenția „...asupra dificultăților de predare a acestor particularități ritmice și modale ale folclorului nostru, care nu se încadrează în teoria muzicii clasice...“³³.

Practic, rămînem adepții punctului de vedere formulat cu atîta conciziune de Spiru Haret și reluat de George Breazul, privind apelul (în procesul instructiv-educativ) atît la substanța folcloric-muzicală (a copiilor, a adulților), cît și la creația cultă, ținînd mereu seama de imperatiivele valorii artistice.

Apelul la cîteva soluții vine să dea contur problemei, să deschidă orizontul asupra lumii de expresie ce o poartă aceste nestemate ale melosului popular, lăsînd să se întrevadă întregul farmec ce-l vor exercita asupra celui ce se formează sub semnul lor, adică,

³¹ Ibidem, p. 370—371.

³² C. Brăiloiu: *Opere*, vol. 1, Edit. muzicală, 1967, p. 371.

³³ E. Comișel: *Constantin Brăiloiu*, în „Studii de muzicologie“, vol. 1, Edit. muz., București, 1965, p. 281.

imensa lor forță educativă. Exemple de structuri prepentatonice abundă. Vom alege în primul rînd o *bicordie* :

Emilia Comișel : Folclor muzical.
Ed. did. și ped. București 1967, p. 90



Un popas substanțial se impune la *tritonie-tricordie*, unde apelul la folclorul nostru, nu al altor popoare, este grăitor. Iată un asemenea exemplu :

Aurel Ivășcanu : Educație prin artă
și literatură — Studii. Ed. did. și
ped. București 1973, p. 94.



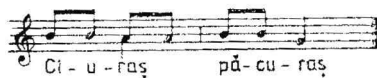
Sau o *tricordie*, cu sublinierea structurii ritmice specifice : tripodie pirică, și a posibilității de valorificare melodică : treapta *re* se intonează mai ușor în coborîre, decît suitor.

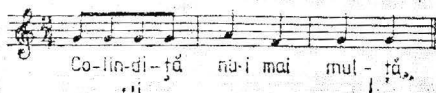
Traian Mîrza : Folclor muzical din
Bihor, Ed. muzicală București, 1974,
p. 95.



Adăugăm încă două exemple, ultimul din melodică de colind românesc :

Traian Mîrza : Folclor muzical din
Bihor. Edit. muzicală, București,
1974, p. 86.





Sînt suficiente doar aceste cîteva exemple pentru a ni se dezvălui efectele unei muzici a cărei substanță redusă doar la trei „note”, îi este suficientă pentru a-și releva pecetea de expresie autonomă.

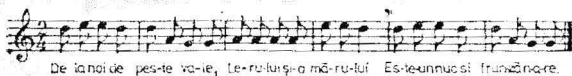
Pentru *tetratonie*, oferim un exemplu din a cărui structură melodică se poate extrage o primă formulă de acordaj, la care se va apela mai tîrziu:

Culegător : Traian Mirza

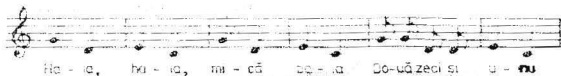


Vorbînd despre *tetratonie*, Constantin Brăiloiu afirmă că este un sistem a cărui „construcție, e vizibil mai puțin fermă decît pentatonicul... și singura terță minoră care subzistă nu îl diferențiază sensibil ci, mai degrabă, îl apropie. În schimb, cvarta, aici interval constitutiv, îl îndepărtează : fără îndoială, această consonanță elementară aduce o valoare expresivă nouă și indică arhaismul scării”.³⁴ Oferim două exemple muzicale (întru ilustrarea punctului de vedere) :

Culegător : I. R. Nicola



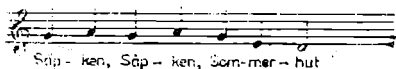
Nicolae Ursu : Cîntece și jocuri din Valea Almăjului, Edit. muzicală, Buc. 1958, nr. 168.



³⁴ C. Brăiloiu : *Despre o melodie rusă*, „Opere”, vol. 1, Edit. muzicală București, 1967, p. 371.

Vorbind despre autonomia tetratonicului, Constantin Brăiloiu subliniază faptul că majoritatea atestărilor provin „din muzica populațiilor socotite primitive; dar, deși mai puțin abundente, ele nu lipsesc nici din cea a europenilor, mai ales cum o prevedea Rimski-Korsakov, în cîntecele lor rituale, în formulele lor de copii (la care el nu s-a gândit)...“³⁵.

Iată un exemplu ce ilustrează felul în care „Copiii din Germania (și de pretutindeni) scandează :“³⁶



Odată cu caracteristicile acestui sistem, cu formulele sale melodice, se impune sublinierea: copiii au o înclinație spre intonarea cvartei, nu doar a terței mici coboritoare, cum se susține mereu!

Cu cât ne adîncim în materialul muzical, cu deosebire în lumea pentatoniei, cu atît mai mult se subliniază necesitatea bunei cunoașteri a problemelor de către propunător: dilemele, interpretările greșite posibile la tot pasul, în determinarea structurilor modale (cazurile de metabol), se pretend înlăturate; problema pieșilor, a cadențelor, ne avertizează în fiecare moment de faptul că în acest domeniu trebuie să facem abstracție de criteriile cu care operăm în spațiul gîndirii tonale. De pildă, un argument adus de Constantin Brăiloiu — vorbind de pentatonie — atrage atenția asupra faptului că „...nici unul din aceste moduri nu se desfășoară în ambitus de octavă, jalon care nu determină întru nimic formarea lor și a cărei utilitate, ca element de construcție este vizibil nulă...“³⁷; iată doar un motiv care ne îndeamnă a fi prevăzători în criteriile pe care le adoptăm. În acest moment, apelul la un exemplu concret este pilduitor:

Culegător: Aurel Ivășcanu,



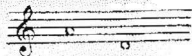
³⁵ C. Brăiloiu: *Despre o melodie rusă*, „Opere“, vol. 1, Edit. muz., Buc., 1967, p. 376.

³⁶ Ibidem, p. 377.

³⁷ Ibidem, p. 323.

Uneori acesta are text de urare : „Să fie de bine, să fie de bine, Anul care vine“. În necunoștință de cauză, se poate ușor cădea în greșeală de interpretare, căci problemele pe care le ridică

piesa sînt : a) nota inițială și cea finală



; s-ar

putea interpreta că sîntem în posesia unei scări *Re*, eliptică de treapta treia ; b) miezul *ionian* din măsurile 3—4 ; c) cadența finală *dorică* ; pe cînd scara este una pentatonică.



În considerațiile noastre, am încercat să cuprindem aspecte ale unei problematice complexe, evidențiate nouă de relația proces de învățămînt — folclor, conștienți de faptul că vastul spațiu al problemei poate fi extins prin o seamă de alte puncte de vedere, pe care capitole ca cel de ritm sau de analiză a elementelor de formă, le pot adăuga.

Problema rămîne cu deosebire complexă, dar eforturile de a o dezvălui nu sînt niciodată prea mari, dacă avem convingerea că doar creația autentică vine în sprijinul celui ce caută căile care duc spre adevărata formare.

În această perspectivă, valoarea materialului folcloric se subliniază de mai multe ori pentru cel care află aici răspuns la atîtea probleme ale capitolului de ritmică, melodică, sau chiar sugestii pentru delicatul proces de dezvoltare a aptitudinilor de creație ale copilului. Referindu-ne la situații concrete, socotim că utilizarea citatului folcloric în predarea elementelor melodice, de pildă, „valorifică metodologic, pe de o parte, principiul autonomiei scărilor pentatonice, ca organizare sonoră, formulat de Constantin Brăiloiu, iar pe de altă parte, se respectă cerința asupra căreia stăruia el : «apelarea la material autentic»“³⁸.

La toate acestea se cere adăugată incontestabila forță de expresie și putere de sugestie pe care asemenea modele o conțin, impunînd de la sine „respect — așa cum precizează profesorul C. Ciopraga — față de tradiții la baza cărora e foc etern“.³⁹

³⁸ A. Ivășcanu : *Constantin Brăiloiu autor de manuale școlare pentru învățămîntul mediu*, în „Lucrări de muzicologie“, vol. 8—9, Conservatorul „G. Dima“, Cluj-Napoca, 1979, p. 256.

³⁹ C. Ciopraga : *Portrete și reflecții literare*, București, E.P.L., 1967, p. 309.

Pentru cercetătorul din domeniul pedagogiei muzicii, ideea valorificării folclorului muzical al copiilor ca mijloc în procesul de formare, se relevă acum ca o problemă vitală, de existență, ea fiind aceea a materialului cu care și prin care se realizează opera de influențare a tânărului vlăstar. Totodată s-a impus cu hotărâre adevărul că închegarea în sistem a unei concepții de predare, presupune alăturarea la punctul de vedere teoretic formulat a unui material de creație care să răspundă perfect țelului propus.

Despre necesitatea unei asemenea relații între obiective ale educației și materialul prin care aceasta se realizează, ne vorbește marele pedagog german Georg Kerschensteiner când spune: „Educația individului nu este posibilă decât prin acele bunuri culturale a căror structură spirituală este adecvată pe de-a întregul sau parțial structurii psihicului individului”⁴⁰. Se conturează un orizont, se deschide perspectiva reală spre care trebuie să se îndrepte opera de educație muzicală. Modul cum aceasta urma „a fi săvârșită” presupunea — încă în viziunea lui George Breazul — respectarea acelor potriviri structurale, asemănări, „afinități electivă” (cu o formulă proprie marelui Goethe) create între „formele de viață și puterile cuprinse în valorile spirituale”⁴¹.

Conștient de faptul că a întrezărit drumul pe care școala de pedagogie muzicală românească trebuia să-l urmeze, George Breazul și-a orientat activitatea și în direcția cercetării de folclor, precizând că „...cercetarea de acest gen își are sorgintea în necesități de ordin pedagogic. Năzuind la valorificarea educativă a bogatului și variatului folclor muzical românesc, la introducerea în programele de învățămînt, în manualele didactice, a unui material metodic potrivit scopului formativ urmărit în școală...”⁴².

George Breazul își făcuse un ideal din „așezarea definitivă în practica școlară a ideii de valoare primordială educativă și estetică a cîntecului popular”. Întru împlinirea acestui țel au fost scrise cărțile de școală semnate de muzicieni de prestigiu, ca: însuși George Breazul, Constantin Brăiloiu, Sabin Drăgoi, Mihail Poslușnicu.

Acesta este terenul pe care se întîlnesc gîndurile și strădaniile atîtor prestigioase nume, reprezentanți ai unor școli de pedagogia

⁴⁰ G. Breazul: *Educație și instrucție*, în „Muzica românească de azi”, București, 1939, p. 495.

⁴¹ G. Breazul: *Muzica românească de azi*, Buc., 1939, p. 495.

⁴² G. Breazul: *Școala și virtuțile ei social-educative*, în P. Brîncuși: „G. Breazul și istoria nescrisă a muzicii românești”, Edit. muz., București, 1973, p. 220.

muzicii, ca și a unor sisteme de educație muzicală, cum sînt: Kodály Zoltán, Carl Orff, Edgar Willems, care s-au pătruns pe rînd de axioma fundamentală a procesului de învățămînt, atît de frumos formulată de G. Kerschensteiner.

Pentru Kodály, ideea îmbracă formă proprie, exprimată în cuvintele: „Substanța psihică nu poate fi plămădită din material amorf. Una singură este limba maternă vorbită și cîntată...⁴³. Iar Edgar Willems, conștient de valoarea pe care melosul popular o cuprinde și de rolul acestuia în educație, preconizează pentru nevoile învățămîntului muzical „în primul rînd, cîntecele populare“⁴⁴.

Cele relevate pînă aici, nu vor să se instituie atît ca argumente pentru o problemă a cărei valoare și importanță — unanim recunoscute — o situează în afara oricărei discuții, cît să justifice preocuparea și încercarea de a face un pas mai departe, așezați într-un cadru pe care personalități de seamă ale școlii românești îl creaseră.

Dacă sîntem o dată mai mult conștienți de faptul că numai temeinicia temeliei garantează soliditatea construcției, accentul pe problema aici conturată nu mai poate naște întrebări.

Recitativale, cîntecele și jocurile din folclorul copiilor vor constitui deci mijloacele primei trepte educativ-muzicale, căci nimic nu poate înlocui autenticul, la vîrsta cînd nu ne putem lua permisivul de a altera simțirea copilului față de muzica propriului său popor. Cu această grijă pentru autentic, selectat și valorificat conform cu imperativele formării prin muzică, se pune implicit capăt unui proces care se așează de-a curmezișul dezvoltării muzicale firești a copilului. O desfășurare la întîmplare a acestui proces (cel de formare prin muzică) sporește pericolele infiltrării în universul muzical al copilului a unor formule muzicale tip standard, care nu numai că sînt străine de universul său, dar conduc spre sărăcirea considerabilă a resurselor sistemelor melodice și ritmice proprii acestei vîrste; fără a ajunge însă la anihilarea acestora.

Contactul cu realitatea școlară ne permite a întrezări însă și alte aspecte pe care procesul de educație și instruire muzicală realizat în afara cunoașterii necesităților reale de muzică ale copilului le dezvăluie, accentuînd golul, mărinind proporțiile unui spațiu, adevărat hiatus, ce apare între perioada orală și cea scrisă a însușirii elementelor limbajului muzical, pînă la punctul în care perioada scrisului muzical nu are ce să conștientizeze din fondul oral, ceea ce face ca odată cu această etapă „să înceapă de fapt o altă muzică“,

⁴³ Kodály Z.: *Zene az óvodában, Zeneműkiado vállalat*, Budapesta, 1958.

⁴⁴ Ed. Willems: *La préparation musicale des tous-petits*. Lausanne, 1950, p. 10.

cum preciza Gheorghe Petrescu cu prilejul colocviului muzical cu cadrele didactice — Conservatorul de muzică „G. Dima“ — aprilie 1977.

Este momentul ce ne pretinde a face pasul spre concretizări, pentru a dezvălui relația folclor-proces de formare muzicală, justificând totodată : 1) un mod de prezentare a materialului, 2) criterii de selecție a acestuia și 3) modalități de valorificare a lui.

În deplin acord cu formele proprii de manifestare ale copilului — asupra cărora deopotrivă psihologia muzicii ca și cercetătorii din domeniul folclorului ne-au atras atenția — dar și cu imperative ale pedagogiei muzicii, prezentăm în primul rînd (în interiorul lucrării) material de vers scandat. Motivarea abordării inițiale a capitolului ritmic este legată, precizează judicios Edgar Willems, de sensul pe care-l acordăm „naturii elementelor fundamentale ale muzicii și raportului lor cu natura umană“⁴⁵. Urmărind aceste raporturi, autorul citat le ordonează constant astfel : ritm, melodie, armonie, socotind „formulele ritmice — expresii ale vieții...“⁴⁶. Dar între elementele de expresie ale creației copiilor și cercetătorii folclorului muzical al acestora, acordă ritmului rol preponderent faptul fiind explicat de „constituția temperamentală, de motricitatea copiilor“⁴⁷. Gîndindu-ne la faza oralității pure (preșcolară) încă un argument ni-l oferă aceleași modalități de manifestare ale copilului care se situează acum în faza vorbirii propriu-zise, ce este asociată cu deosebire cu nivelul ritmic, dîndu-i aspectul scandării (excluzînd adesea elementul melodic) și — ne spun folcloriștii — păstrînd doar caracteristicile muzicale intonaționale ale limbii. Se poate adăuga, ca ultim argument, un fapt determinant din punct de vedere melodic, că în însăși tematica programei școlare a claselor mici, elementele abordate inițial sînt cele ritmice, pe urmă cele melodice.

Modalitatea de prezentare a versurilor din folclorul copiilor va fi aceea pe care savantul Constantin Brăiloiu a adoptat-o, cînd, în determinarea trăsăturilor caracteristice ale sistemului ritmic al copiilor, a făcut abstracție de melodie. Acest element se va constitui ca principal mijloc, minunat instrument de operare ce-și propune ca prim obiectiv achiziționarea unei experiențe ritmice, unei mici zestre la îndemînă pentru o următoare etapă, al cărei țel este

⁴⁵ Ed. Willems : *Les bases psychologique de l'éducation musicale*, P.U.F., Paris, 1956, p...

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Traian Mîrza : *Genuri și repertorii*, în Traian Mîrza, Ileana Szenik : *Curs de folclor muzical*, partea II-a, vol. 1, Conservatorul de muzică „G. Dima“, Cluj, 1969, p. 36.

dezvoltarea simțului ritmic ca manifestare a muzicalității, depășind deci stricta legătură cu mișcarea și surprinzând sunetele în relațiile lor de durată, cu posibilitatea reproducerii și reprezentării lor.

În această de a doua etapă, elevul va acționa reactivivnd un material ce-l are în simțire, pentru a descoperi și conștientiza prin el o seamă de elemente ca : durate, determinarea valorii la care se raportează toate celelalte — pătrimea — ca durată ce valorează un timp, optimea, pauzele corespunzătoare, formule ritmice ca : ana-

pest, dactil, grup de șaisprezecimi, ritm punctat



triolet etc.
Prima problemă pe care practica didactică o cere rezolvată, este aceea a ordinii însușirii elementelor ritmice, problemă în soluționarea căreia s-a adoptat, în instruirea muzicală, punctul de vedere al lui Constantin Brăiloiu — autor de manuale școlare —, punct de vedere diferit de cel al cercetătorului folclorului copiilor, care a precizat că unitatea seriei este egală cu a unei silabe scurte „prima”, reprezentată de optime.

În cartea sa de școală (ne referim la *Abecedarul muzical destinat școlărilor mici*, Manual de muzică pentru clasa I-a, respectiv a II-a, a Școalelor secundare, București, Editura Autorilor asociați, 1937-1938 — I. Croitoru, C. Brăiloiu), dovedind o perfectă intuiție pedagogică, Constantin Brăiloiu⁴⁸ propune ca unitate de timp care suprapune silaba, pătrimea, explicația dublării seriei fiind de ordin motric, didactic : mișcarea mîinii care va trebui să însoțească durata de un timp fără grabă, de la înălțimea ochilor pină la bancă⁴⁸.

Aici se găsește justificarea pentru apelul la serii a căror unitate — care suprapune silaba — este pătrimea și nu optimea — așa cum întilnim în folclorul copiilor. Valorile de pătrime scrise pe o singură linie, se execută la aceeași înălțime, „nici prea înalt, nici prea jos, potrivit pentru cîntarea în voie cu silaba neutră *la*, organizate ritmic așa fel ca să poată fi reproduse apoi cu versuri însușind opt silabe⁴⁹. Printre materialul de vers scandat vom găsi deci modele de forma :



Ra-ța fa-ce iu-gu i-gu,
Și co-co-șul cu cu-ri-șu.



1 Cum te chea-mă? Soar-be zea-mă
2 Cum te stri-gă? Mă-mă-li-gd.

⁴⁸ A. Ivășcanu : *Constantin Brăiloiu — autor de manuale școlare pentru învățămîntul mediu*, în „Lucrări de muzicologie”, vol. 8—9, p. 254—255.

⁴⁹ Ibidem, p. 256.

Că din punctul de vedere al învățării, Constantin Brăiloiu a gândit exact, o confirmă experiențele întreprinse ulterior. Am semnalat astfel că în *Abecedarul muzical* (Edit. de Stat, 1949) „elementul ritmic propus inițial a fost optimea. Lipsit de suportul metric, corespondent, să spunem, mersului sau mișcării amintite, a mîinii, pe pătrime, procedeul s-a dovedit ineficace : aceasta explică și trăinicia efemeră a cărții”⁵⁰.

Procedeul scandării versului folcloric, suprapus cu mișcarea orientativă de un timp, materializată prin pasul gimnastic sau ușoare bătăi din palme sau în bancă, vor permite copilului să facă pasul spre asimilarea elementelor fundamentale ale limbajului ritmic. Mișcarea : mers, bătăi din palme, ușoare bătăi în bancă, constituie un suport de extremă importanță în sesizarea și fixarea elementelor ritmice.

Seriilor însumind constant opt unități de pătrime, le alăturăm versurile catalectice (șapte silabe, a opta fiind substituită de pauză) valorificate în practica de instruire muzicală în scopul descoperirii pauzelor. Studiul duratelor este legat de acel al pauzelor corespunzătoare, în rezolvarea cărora materialul folcloric se transformă în real sprijin. Procedeul ce permite subiectului să descopere și să conștientizeze absența unei durate și înlocuirea acesteia cu pauza corespunzătoare, este acela al măsurării și ritmizării versului. Este cu deosebire eficient procedeul realizării simultane a ritmului — rostind textul, scandînd versul — cu metru, prin suprapunerea (scandării) cu mișcarea egală de un timp (bătăi din palme, sau în bancă).

Varietatea materialului folcloric, bogăția versului catalectic, a formelor sale, creează situații ce favorizează nu numai descoperirea, ci și fixarea problemelor, prin punerea elevului în situații mereu diferite. În acest scop, vom alătura imediat seriilor catalectice, pe cele catalectice fracționate. Iată câteva asemenea modele :

I luci soa-re, luci

II — Un te duci — La Te - cucu
 — Ce să faci — Co - zo - naci

III Că fi-oi da un pum de nuci frai feți Lo - go - feți

(Exemplele sînt preluate din manualul citat, sub semnul justificărilor anterior subliniate).

⁵⁰ Ibidem.

Varietatea îmbinării duratelor, un mare număr de combinații ritmice posibil de realizat — pornind doar de la două durate și pauzele lor — îndeamnă, pe rând, la exerciții de recunoaștere, și de dezvoltare a memoriei ritmului; mijloace ce pot îmbrăca fie forma ștafetei ritmice, fie aceea a dicteului ritmic, vizînd invenția, creația ritmică. Cu deosebire, primele zece exemple incluse de noi în capitolul de vers scandat, răspund acestor imperative.

Capitolul de ritm se îmbogățește însă treptat, iar creația folclorică a copilului ne oferă material prețios pentru multe elemente ale limbajului ritmic. Sintem astfel favorizați și slujiți de acest tezaur, fie că este vorba de însușirea ritmului punctat, fie a unor formule ca: dactil, anapest, triolet, grup de șaisprezecimi etc. Probleme care altfel ridică dificultăți în fața începătorului — cum este grupul de patru șaisprezecimi, și cuprînderea acestuia pe durata unui timp, fie grupul trisilabic ce înlocuiește grupările bisilabice etc., — se însușesc toate cu ușurință și siguranță în momentul în care se face apel la viața ritmică a copilului, la creații ce trădează o intimă legătură între vers și ritm, material pe care și-au pus amprenta legitățile metrico-ritmice și intonaționale ale limbii. Exemple ca: *Barză, barză, ce-ai în cioc*; *Bitule, bitule, un-te duci*; *Sisi capră cu mărgele*; *Unica, doica, treica, paica*, și altele, se transformă în veritabile mijloace de îmbogățire a experienței ritmice, a capacității de percepere, asimilare și operare creatoare (a subiectului), în planul ritmului muzical.

În materialul de vers scandat din folclorul copiilor se includ însă și o seamă de exemple caracteristice pentru tendința proprie copilului de a modifica cuvintele — cum precizează George Breazu — de a le „desface de sensul lor propriu, real și rațional... creînd pur și simplu forme de cuvinte (s.n.), înșiruri de silabe sau sunete onomatopoeice, fără sens și fără alt scop decît cel de sonoritate și ritm, născocite pentru satisfacerea nevoii de plăcere senzorială și de trăire în realul și fantezia proprii dezvoltării psihice a vârstei respective”⁵¹. Cîteva din exemplele cuprinse în material ilustrează problema la care ne referim și anume, piese ca: *Ina, mina, durdumina*; *Ediți, pediți*; *Andjo trialora, forfa sexalora*; *Uniliga, sutiliga*, și altele. Deloc lipsite de importanță din punct de vedere al instruirii muzicale, asemenea exemple deschid orizont spre una din cele mai gîngașe probleme: aceea a creației, căci „cea ce conferă versurilor acea viață clocotitoare, multilaterală, este capacitatea ui-

⁵¹ G. Breazu: *Cîntecul popular — funcția sa psihologică*, în „Muzica românească de azi”, București, 1939, p. 140.

mitoare de creație artistică și lingvistică a copiilor pe baza unor procedee arahice...“⁵².

Despre satisfacerea nevoii de frumos și despre puterea de invenție a copilului ne vorbesc de fapt toate mijloacele, bogăția de procedee pe care acesta le valorifică în planul jocurilor sale de cuvinte. Pornind astfel de la simpla repetare de cuvinte sau silabe din cuvinte : bourel-bourel ; mămaruță-ruță ; paparudă-rudă ; pițigaie-gaie, etc., și trecînd prin schimbarea consoanei inițiale în cuvinte repetate : gîrza-bîrza ; gîrgăriță-mărgăriță ; pentru a recurge la îmbogățirea cuvîntelor repetate cu proteza unei consoane : ulcior-bulcior ; auras-păcurăraș, etc. — așa cum ne semnaleză cercetătorii folclorului copiilor — copilul tinde nestingherit spre crearea de cuvinte constituite ad-hoc, acțiune guvernată constant de înclinația sa naturală spre realizarea de simetrii fonice. Această tendință este vădită chiar și atunci cînd, înclinați să credem că e vorba de o îngrămădire întimplătoare de cuvinte, cum este cazul versurilor formate fără un sens concret, rațional (ca și în exemplele pe care le-am citat deja) se pun în evidență de fapt necesități de rimă și ritm și o ierarhizare sonoră ce are în vedere „obținerea unei eufonii pe care numai sufletul ingenuu al copilului... o poate aprecia în nuanțele ei, pentru a-și satisface nevoia de frumos“⁵³, după cum subliniază cu competență Ovidiu Birlea. „Încîntarea produsă de echilibrul fonc al silabelor potrivit unor simetrii sonore în aparență întimplătoare, în fapt îndelung cizelate — precizează același autor — trădează sensibilitatea acută la muzicalitatea limbii“⁵⁴.

Acționînd ca atare sub imperiul unor necesități de ordin ritmic și de sonoritate, copilul se așază cu aceste încercări într-un spațiu care, depășind frontierele limbii, atinge pe cele ale muzicii.

Pentru specialistul preocupat de problemă se realizează deodată și deopotrivă o deschidere spre universul ritmului muzical, al sensibilizării auditive și cu deosebire spre acel al dezvoltării spiritului de creație. Este un teren pe care se impune să zăbovim, căci, satisfacerea gustului pentru frumos, simțul acut pentru muzicalitatea limbii, ca și predilecția pentru sonoritatea cuvîntelor gustate în sine și în afara vreunui sens în vorbirea curentă, sînt tot altele premise ce sporesc obligația noastră de a dezvolta una din cele mai valoroase înclinații naturale a copilului : aceea spre creație, aptitudine reliefată din plin de aceste încercări ale sale.

⁵² Em. Comișel : *Folclor muzical*, Edit. did. și ped., București, 1957, p. 259.

⁵³ O. Birlea : *Poetică folclorică*, Edit. Univers, București, 1979, Cap. II, *Jocul de cuvinte*, p. 30.

⁵⁴ *Ibidem*.


Materialul de vers scandat cuprins în acest capitol, are menirea de a sublinia o dată mai mult, caracterul de varietate, mobilitate în exprimarea ritmică proprie copilului, sugerînd modalități creatoare de desfășurare a activității, ideea de a valorifica cît mai multe din combinațiile ce se impun. În această perspectivă, și propunîndu-ne drept obiectiv dezvoltarea simțului ritmic pînă la stadiul de creație, vom tînde — cu fiecare nou element cucerit, cu fiecare pas făcut în lumea ritmului muzical — spre valorificarea întregului complex aptitudinal al subiectului. Indiferent că este vorba de schelete ritmice considerate sărace (cum sînt cele de pătrimi), sau de combinații de pătrimi și optimi, fie de alăturarea grupărilor bisilabice, cu cele trisilabice și tetrasilabice etc., vom tînde spre epuizarea combinațiilor posibile, în fața noastră deschizîndu-se un vast cîmp de acțiune. O asemenea muncă — contrar unor aprecieri superficiale — îl implică cu deosebire pe educator, omul chemat să dirijeze dificilul proces de formare și dezvoltare a aptitudinilor subiectului pînă la stadiul creativității. Cînd pășește pe acest teren, profesorul trebuie să fie conștient că ceea ce se improvizează mai puțin — după cum ne atrage atenția profesorul Wilhelm Keller — sînt exercițiile de improvizație. Acestea se cer pregătite cu migală, educatorul putînd face dovada stăpînirii unei mari varietăți de procedee, ca și a unui bogat material, toate pînă la stadiul ce-i permit a crea o atmosferă de lucru marcată de plăcere și libertate. Se impune deci adevărul că predarea, actul formării, include, presupune în egală măsură, artă și știință.

În încheierea acestui prim capitol destinat dezvoltării simțului ritmic, se cere subliniat faptul că s-au inclus aici —, alături de material de vers scandat (între care sînt prezente : versuri-formulă, colînde, tocone etc.) — și cîteva numărători, sau „formule de eliminare“ (cum li se spune de către specialiști), materiale care se asociază de fapt cu activitatea de joc a copilului, precedînd-o. Formulele de eliminare se dovedesc absolut necesare pentru înfișierea activității de joc fără intervenția adultului, copiii determinînd prin intermediul acestor formule pe acela care va avea de îndeplinit un anumit rol în joc. Dar, alături de numărători cu formula ritmică dată, s-au inclus și cîteva exemple fără ritmul redat grafic. Asemenea modele, invitînd pe subiect să descopere singur formula ritmică cerută de text, răspund și servesc țelului prețios al dezvoltării capacității creatoare a acestuia ; un motiv în plus, pentru a îmbogăți prin ele capitolul destinat dezvoltării simțului ritmic.

Exprimările copilului — ancorat în primele sale manifestări de creație pe terenul limbii, căreia îi valorifică trăsăturile muzicale și prozodice — ne spun că baza improvizației este textul, limba vorbită, jocul cu cuvintele, elemente ce acționează ca un stimul pentru imaginația sa. Fantezia ritmică se ridică deci de pe acest teren, poezia prilejuind un adevărat joc cu ritmul și forma. Explicația pentru o asemenea stare de lucruri o găsim, cel puțin parțial, în legitățile ce guvernează ritmul copiilor, căci acesta nu se manifestă decît prin intermediul cuvîntului, dezvoltînd organica legătură vers-ritm, încorporarea lor simultană. Cunoașterea, de către specialistul din domeniul educației muzicale, a acestor principii, a artiștilor de care se servește sistemul, precum și exploatarea acestora pînă la limita maximă a posibilităților lor, constant acoperite — cum subliniază Constantin Brăiloiu — prin resursele variației, ar permite să se valorifice și să se dezvăluie întreaga viață ritmică pe care sistemul o conține. Pentru concretizare, ar fi suficient să ne orientăm spre combinațiile pe care le poate da grupul de patru silabe, în cadrul seriei de opt scurte (numărul acestora fiind impresionant), pentru care modele ca : *Andjo trialora, forfa sexualora, sau Sisi capră cu mărgele*, sînt reprezentative.

Exemple de mare diversitate pe care versul folcloric le evidențiază, bogăția acestuia — ilustrată cu prisosință de scriile cu aspect ritmic heterometric și polimorf — sau cele care relevă un alt aspect de excepție, acela ce scoate în evidență posibilă fluctuație a valorilor de notă ce compun celulele, de unde formule ca :



sau  (pentru care avem suficiente modele) — ne îndeamnă

a zăbovi în acest capitol, a stăruii la scandarea unui bogat material de vers folcloric, la ritmizarea variatelor exprimării proprii copilului. A ignora aceste resurse înseamnă a ignora elemente ce hrănesc, îmbogățesc și stimulează imaginația, puterea de inventivitate a subiectului (nostru). Desprinși de pe acest teren și paralel cu o etapă marcată de necesitatea cîștigării unei bogate experiențe ritmice, vom tinde spre exprimarea liberă, spre invenția de text, formulată convingător în jocul de cuvinte, care, la rîndul lui, își poate propune rezolvarea de probleme, cum ar fi : invenția de text pentru structură ritmică dată, sau crearea de structuri ritmice pentru texte date. Este vorba de acțiuni ce toate pun în joc capacitatea de versificație, presupunînd libertate și ușurință în valorificarea resurselor prozodice ale limbii.

VERSURI SCANDATE
și
NUMĂRĂTORI

VERSURI SCANDATE

1. MĂMĂRUȚĂ, RUȚĂ


Traian Mirza: Genuri și repertorii, în Traian Mirza, Ileana Sze-nik: Curs de folclor muzical p. II, vol. I. Conservatorul „G. Dima” — Cluj, 1969, p. 26



Mă — mă — ru — ță ru — ță
Su — ie — mă-n că — ru — ță
Și mă du ia va — ie
Pe un zmeu că — la — re

2. LUNĂ, LUNĂ NOUĂ

Emilia Comișel: Folclorul copiilor, în Istoria literaturii române I. Edit. Academiei, București, 1970, p. 182



Lu — nă, lu — nă no — uă
Ta — ie pîi — nea-n do — uă
Și ne dă și no — uă
Mi — e ju — mă — ta — te
Ți — e ju — mă — ta — te
La va — ră bu — ca — te

3. MELC, MELC, CODOBELC

Culeg. Ioan R. Nicola. Arhiva Institutului de folclor Cluj-Napoca

Melc, melc, co - do - belc

Scoa-te coar-ne bu - lă - reș - te

Și te du la bal — tă
Și bea a - pă cal — dă

Și te su - ie pe buș - tean
Și mîn - că un le - u - ștean

4. AURAȘ, PĂCURĂRAȘ

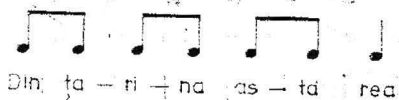
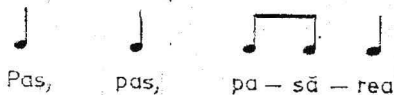
Emilia Comișel: Folclorul copiilor,
în Istoria literaturii române I. Ediț.
Academiei, București, 1970, p. 183-
184

A - u - raș pă - cu - ră - raș
Scoa-te-mi a - pa din u - rechi
Că ți-oi da pa - ra - le vechi

Scoa-te - mi-o din a - mîn - do - uă
Că ți-oi da pa - ra - le no - uă

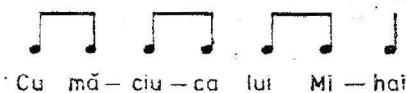
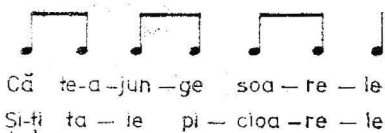
5. PAS, PAS, PASĂREA

Culeg. Emilia Comișel — Arhiva
Institutului de folclor București



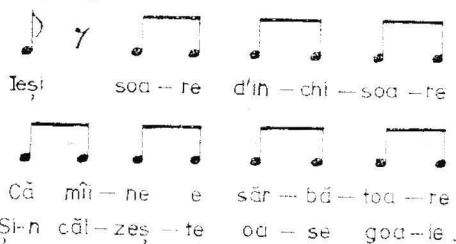
6. TRECI PLOAIE CALĂTOARE

Culeg. Emilia Comișel — Arhiva
Institutului de folclor București



7. IEȘI SOARE D'INCHISOARE

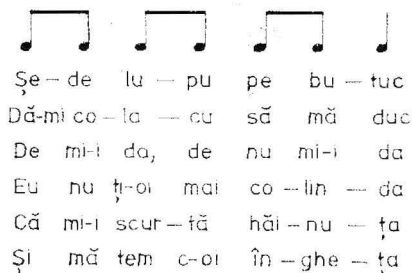
Constantin Brăiloiu, Opere vol. I,
Edit. Muzicală, București, 1967,
p. 139



Ieși soa - re d'in - chi - soa - re
Că mî - ne e sâr - bă - toa - re
Și - n căi - zeș - te oa - se goa - le .

8. ȘEDE LUPU PE BUTUC

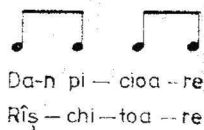
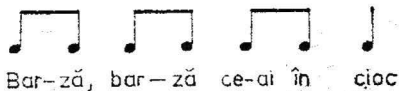
Culeg. Ioan R. Nicola, Arhiva
Institutului de folclor Cluj-Napoca



Șe - de lu - pu pe bu - tuc
Dă - mi co - la - cu să mă duc
De mi - i da, de nu mi - i da
Eu nu ț - oi mai co - lin - da
Că mi - i scur - tă hăi - nu - ța
Și mă tem c - oi în - ghe - ța

9. BARZĂ, BARZĂ, CE-AI ÎN CIOC

Traian Mirza : Genuri și repertorii,
în Traian Mirza și Beana Szenik :
Curs de folclor muzical p. II, vol. I,
Conservatorul „G. Dima“ Cluj, 1969,
p. 26



10. BUNĂ-I ZIUA LUI AJUN

Traian Mirza : Genuri și repertorii,
în Traian Mirza și Ileana Szenik :
Curs de folclor muzical, p. II, vol. I,
Conservatorul „G. Dima” Cluj, 1969,
p. 32

Bună-i zi-ua lui A-ju-n,
Că-s-mai bun-i zo-rii de-a d-um
Că-s cu mei cu pur-cel,
Cu co-pi-ii a-u-pă-e
Bun-i săr-să-râi


11. LUCI, SOARE, LUCI

Titus Moisescu : Cărțica mea,
cîntece pentru copii. Edit. Muzicală,
București, 1967, p. 2.

Luci, soa-re, luci
Că-ți-oi da un pumn de nuci
Și-o pe-re-che de pa-puci
Luci, soa-re, luci

12. RAȚA FACE IGU, IGU


C. Brăiloiu, I. Croitoru : *Manua de muzică pentru cl. I-a Școalele secundare*. București. Edit. autorile asociați 1937/1938



Ra — Ța fa — ce i — gu, i — gu
Și co — co — șul cu — cu — ri — gu

13. CUM TE CHEAMĂ

C. Brăiloiu, I. Croitoru : *Manua de muzică pentru cl. I-a Școalele secundare* București. Edit. autorile asociați, 1937/1938, p. 6



— Cum te chea — mă?
— Soar — be zea — mă
— Cum te stri — gă?
— Mă — mă — li — gă
— Cin — te cul — că?
— Pui de cur — că
— Cin — țe scoa — lă?
— Pui de cloa — ră

14. LA PLĂCINTE ÎNAINTE

C. Brăiloiu, I. Croitoru : Manual de muzică pentru cl. I-a Școalelor secundare București, Edit. autorilor asociați, 1937/1938, p. 6

La plă - cin - te î - na - in - te

La răz - boi, î - na - poi,

The musical notation consists of two lines of notes. The first line has eight notes: four quarter notes (La, plă, cin, te) followed by four quarter notes (î, na, in, te). The second line has eight notes: four quarter notes (La, răz, boi, followed by a fermata) followed by four quarter notes (î, na, poi, followed by a fermata).

15. UNTE DUCI ? LA TECUCI !

C. Brăiloiu, I. Croitoru : Manual de muzică pentru cl. I-a Școalelor secundare București, Edit. autorilor asociați, 1937/1938, p. 8

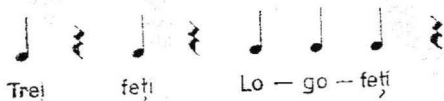
-Un' te duci? -La Te - cuci

-Ce să faci? -Co - zo - naci

The musical notation consists of two lines of notes. The first line has eight notes: four quarter notes (-Un', te, duci?, followed by a fermata) followed by four quarter notes (-La, Te, cuci, followed by a fermata). The second line has eight notes: four quarter notes (-Ce, să, faci?, followed by a fermata) followed by four quarter notes (-Co, zo, naci, followed by a fermata).

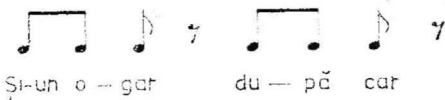
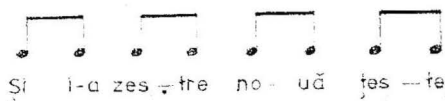
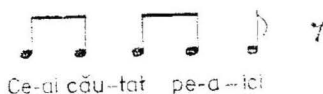
16. TREI FEȚI, LOGOFEȚI

C. Brăiloiu, I. Croitoru : Manual de muzică pentru cl. I-a Școalelor secundare. București, Edit. autorilor sociali, 1937/1938, p. 8



Emilia Cornișel : Fotocolorul copiilor ;
 în Istoria literaturii române vol. I,
 Edit. Academiei București, 1970,
 p. 183

17. ARICI, POGONICI



18. INA, MINA, DURDUMINA

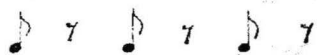
Emilia Comișel : Curs de folclor muzical. Edit. Did. și ped., București, 1967, p. 265



I — na, mi — na, dur — du — mi — na

Tre — ier o — pa, si — ti — co — pa.

Și-o bo — lu — ță, mă — ză — ri — ță



Lim, pom, pic,



Tal — pă de voi — nic

19. BÎTULE, BÎTULE, UN-TE DUCI ?

Nelu Ionescu : 7 cîntece din folclorul copiilor pentru vioară și pian, București, 1951, p. 11



Bî — tu le, bî — tu le un — te duci ?



Nu — ma-n fus — tă si-n pa — pucl

20. SISI CAPRĂ CU MĂRGELE

Constantin Brăiloiu : Opere, vol. I
Edit. Muzicală, București, 1967
p. 169



Si-si ca-pră cu măr-ge-le
Cu mai mul-te fio-ri-ce-le

21. ANDJO TRIALORA, FORFA SEXALORA

Constantin Brăiloiu : Opere, vol. I
Edit. Muzicală, București, 1967
p. 169



An-djo tri-a-lo-ra, for-fa se-xa-lo-ra

22. UNICA, DOICA, TREICA, PAICA

Constantin Brăiloiu : Opere, vol. I
Edit. Muzicală, București, 1967
p. 142



U-ni-ca, doi-ca, trei-ca, pai-ca

23. ȘITE, GROȘITE

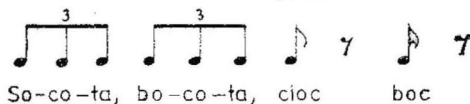
Constantin Brăiloiu : Opere, vol. I
Edit. Muzicală, București, 1967
p. 148



(Gro-) Și-te, gro-și-te, că-s mai pes-tri-te

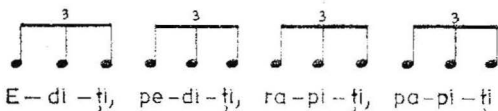
24. SOCOTA, BOCOTA

Constantin Brăiloiu : Opere, vol. I.
Edit. Muzicală, București, 1967,
p. 149



5. EDIȚI, PEDIȚI

Constantin Brăiloiu : Opere, vol. I.
Edit. Muzicală, București, 1967,
p. 149



26. BUNĂ SARA LUI AJUN

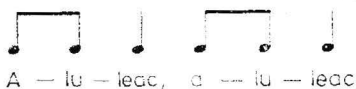
Culeg. Ioan R. Nicola, Centrul de
științe sociale, Sectorul de etnologie
și sociologie, Universitatea Cluj-
Napoca



Bu - nă sa - ra lui A - jun'
Că de-un an sîn - tem pe drum,
Cu ca - lu' ne - pot - co - vit.
Ca - lu' tre - be pot - co - vit
Cu pot - coa - vă de co - lac
Și cu cu - ie de cîn - nat.
Tre - be ca - lu' a - dă - pat
Cu-n pa - har de vin cu - rat,

127. ALULEAC, ALULEAC

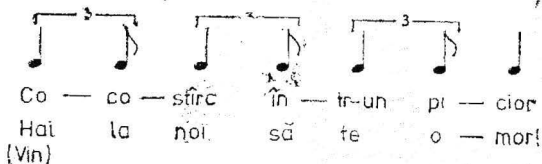
Culeg. Ioan R. Nicola, Centrul de științe sociale, Sectorul de etnologie și sociologie, Universitatea Cluj-Napoca



Obs.: Se zice vara, cind copii văd liliacul zburind „oblac“ = fereastră dintre grajd și șură!

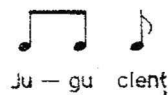
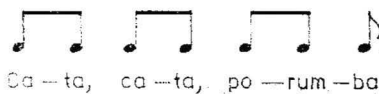
28. COCOSTIRC INTR-UN PICIOR

Culeg. Ioan R. Nicola, Centrul de științe sociale, Sectorul de etnologie și sociologie, Universitatea Cluj-Napoca



29. UNLIGA, SUTILIGA

Traian Mirza : Genuri și repertorii,
în Traian Mirza și Ileana Szenik :
Curs de folclor muzical p. II, vol. I,
Conservatorul „G. Dima” Cluj, 1969,
p. 41



30. ȚURALEISA

Traian Mirza: Folclor muzical din
Bihor, Edit. Muzicală, București,
1974, p. 94

Tu — ra — lei — sa!

Roa-dă-n grîu

pî-nă-n brîu

Dintr — un spic, un o — chi — cău;

Nalt ca și ca — sa,

Ver — de ca mă — ta — sa;

Gai — ben ca cea — ra,

Dintr — un fir se um — ple ta — ra.

NUMĂRĂTORI

(Formule de eliminare)

1. ALA, BALA PORTOCALA

Emilia Comișel: Folclor muzical.
Edit. Didactică și pedagogică, Bucu-
rești, 1967, p. 226

Ala, bala, portocala
Ieși bădiță la porțiță
Că te-așteaptă Talion,
Talion fecior de domn,
Cu tichie
 de frînghie
Cu pană de ciocîrlie ;
Cu căruța Radului
Cu caii-mpăratului
Cu biciul cumnatului
În mijlocul satului.
 Clanț, zbanț, dorobanț,
 Cioc-boc, treci la loc !

2. CÎT DAI OALA MĂI VECINE ?

Abecedar muzical, Edit. de Stat,
1949, p. 13.

— Cît dai oala măi vecine ?
— Zece lei cu coada ei.
Un, doi, trei, patru,
Cinci, șase, șapte, opt,
Nouă, zece,
 ieși berbece.

3. ŞADE BARZA PE CUIBAR

Abecedar muzical, Editura de Stat,
1949, p. 14

Şade barza pe cuibar
Şi numără ouăle :
Cîte unu, cîte două,
Cîte trei, cîte patru,
Cîte cinci, cîte şase,
Cîte şapte, cîte opt,
Cîte nouă, cîte zece,
ieşi berbece.

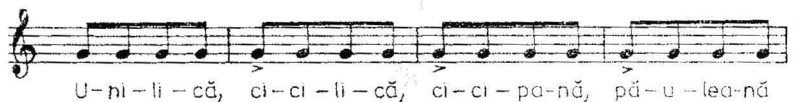
4. UNI, DUNI

Traian Mirza : Genuri şi repertorii,
in Traian Mirza şi Ileana Szenik :
Curs de folclor muzical, p. II, vol. I,
Conservatorul „G. Dima“ Cluj, 1969,
p. 30

Uni, duni,
Trini, pani
Ciungăr-bungăr
Bala-başca
Tupi, zece
Buf !

5. UNILICĂ, CICILICĂ

Traian Mîrza : Folclor muzical din
Bihor. Edit. Muzicală, București,
1974, p. 89



Unică, cicilică,
Cicipană, păuleană.
Elnic, jelnic,
Hostan, pintic
Siminic, Hiș, în cîmp !
6. CINE NU MAI POATE

Traian Mîrza : Folclor muzical din
Bihor. Edit. Muzicală, București,
1974, p. 89

♩ = 136

Re - zis - ten - ță, for - ță și ca - den - ță,

Ci - ne nu - mai poa - te, O mî - nă la spa - te, jos!

Rezistență,
Forță și cadență,
Cine nu mai poate,
O mînă la spate.
Rezistență,
Forță și cadență,
Cine nu mai poate,
Două mîini la spate.

Rezistență,
Fortă și cadență,
Cine nu mai poate,
Un picior la spate.
Rezistență,
Fortă și cadență,
Cine nu mai poate,
Dă capu pe spate.
Rezistență,
Fortă și cadență,
Cine nu mai poate,
Jos !

7. UNA, DOUĂ, TREI

Emilia Comișel : Folclorul copiilor,
în Istoria literaturii române I. Edit.
Academiei, București, 1970, p. 184

Una, două, trei
Baba la bordei
Curăță ardei
Pentru moș Andrei.

8. UNU, DOI, TREI, PATRU, CINCI...

Emilia Comișel : Folclorul copiilor,
în Istoria literaturii române I. Edit.
Academiei, București, 1970, p. 187

Unu, doi, trei, patru, cinci,
Tata cumpără opinci,
Mama cumpără secară,
Dumneata să ieși afară !

9. UNILIGA, SUTILIGA

Traian Mirza : Genuri și repertorii,
în Traian Mirza și Ileana Szenik :
Curs de folclor muzical, p. II, vol. I,
Conservatorul „G. Dima” Cluj, 1969,
p. 30

Uniliga, sutiliga
Pana pinte raponița
Rapongău
Scoate arcu din coteț !
— Scoate-l-aș da nu cutez.
— Ai, de cine și de cine ?
— De-o păpușe-n căldărușe
Zup, la naiba după ușe.
Tu ești tup !

Obs. : Formula precede jocul „De-ascunselea”. Cel ce recită atinge pe rînd cu mîna pe jucătorii din jurul său ; cel atins pe cuvîntul „ușe”, urmează să treacă „la tupit”. Formula imperativă „Tu ești tup !” este doar rostită.

10. DOI, PATRU, ȘASE, OPT, ZECE

Culeg. Gh. Petrescu și grup. Arhiva
Conservatorului „G. Dima” Cluj.

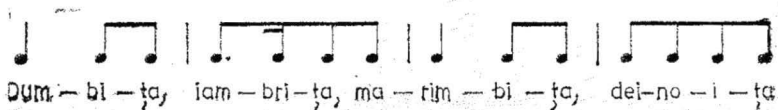
Doi pa - tru, șa - se, opt ze - ce

Iesi a - fa - ră măi ber - be - ce

The image shows two lines of musical notation. The first line consists of five measures: a quarter note, a pair of eighth notes, a pair of eighth notes, a quarter note, and a pair of eighth notes. The second line consists of four measures, each containing a pair of eighth notes. The lyrics are written below the notes.

11. DUMBIȚA, IAMBRIȚA

Culeg. Gh. Petrescu și grup. Arhiva
Conservatorului „G. Dima” Cluj.



BICORDII și BITON

Dacă în procesul de instruire și educație muzicală ritmului i se acordă prioritate, problemele de melodică sînt cele care au primordalitate și ca atare, materialul de cîntec și joc muzical din folclorul copiilor se va alătura imediat producțiilor destinate scindării. Partea covârșitoare a materialului muzical integrat în lucrare, vine în sprijinul rezolvării problemelor de melodică, fie acestea legate de însușirea formațiunilor premodale (în mers gradat, pînă la constituirea heptacordiei), fie a intervalelor, sau a consolidării tonalității, ori a sesizării bipolarității tonale și pendulării major-minor, etc.; cu fiecare problemă, tinzînd a valorifica materialul pînă la stadiul creației. Din punct de vedere tematic, al conținutului, materialul muzical ilustrează pe cît posibil mai toate categoriile specifice folclorului copiilor, cum ar fi *Cîntece-formule*, ce oglindesc, așa cum precizează cercetătorii genului — reacții ale copilului în raporturile lui cu natura și cu mediul social familial lui, respectiv cîntece ca: *La ploaie*; *La cocostîrc*; *Moara macină făină*, etc. La acestea se adaugă o a doua categorie, a *Cîntecelor legate de joc*, însoțite toate de indicații de desfășurare a activității de joc muzical, ca într-o a treia grupă să intre *Producțiile integrate obiceiurilor* (colinde, sorcova, chiraleisa, etc.) și un ultim grup, al patrulea, *Cîntecul de leagăn*, ca și creații destinate, sau care se adresează copiilor.

În acest mare capitol al melodicii, punctul de vedere de la care pornim în valorificarea materialului este acela exprimat de profesorul Aurel Ivășcanu, ce afirmă: „Numeroase cîntece din folclorul copiilor, de structură restrînsă, sînt de o spontaneitate și expresivitate remarcabilă. Utilizarea acestora în predarea elementelor melodice valorifică, metodologic, pe de o parte, principiul autonomiei scării prepentatonice, ca organizare sonoră, formulat de Constantin Brăiloiu, iar pe de altă parte se respectă cerința asupra căreia stăruia el: «apelarea la material autentic»⁵⁵. Savantul român propunea selecționarea atentă a textelor și melodiilor populare pentru uzul școlilor, precizînd „autenticul singur este un argu-

⁵⁵ A. Ivășcanu: *Constantin Brăiloiu — autor de manuale școlare pentru învățămîntul mediu*, în „Lucrări de muzicologie“, vol. 8—9, p. 256, Conservatorul de muzică „G. Dima“, Cluj-Napoca, 1979.

ment științific, nu un argument pedagogic“⁵⁶. Criteriul trebuie respectat, căci utilizarea unor formule melodico-ritmice străine de cele proprii copiilor, nu pot decît să-i altereze acestuia simțirea. Aproape cu aceeași forță însă, acționează în selectarea materialului criteriul estetic, oglindit în organizarea ritmico-melodică a motivelor, în măsură să-i confere valoare artistică. Respectarea acestui principiu presupune evitarea monotoniei, aglomerarea inutilă de piese muzicale, cunoscînd bogăția materialului de structură bicordală, bitonală, ori tricordală ce valorifică același fond poetic ; or, se știe prea bine, cantitatea nu ne salvează. În acest caz am acționat sub imperiul necesității de a cuprinde în capitolul de melodică, piese din toate categoriile specifice folclorului copiilor, așa cum s-a subliniat deja.

În strădania respectării și selectării modelului pur, după criteriul autenticității, o primă problemă ce s-a ivit a fost aceea a încadrării materialului în : a) folclorul copiilor — ca și creații proprii ale acestuia și b) creația adulților pentru copii, sau în alte scopuri.

Erorile de apreciere pot apărea atîta timp cît se aplică cu ușurință eticheta : „din folclorul copiilor“ unor produse străine de structura melodico-ritmică a acestuia, de principiile ce guvernează creația copiilor. Cazurile de contrafacere a folclorului, întîlnite în paginile unor colecții de material de cîntec destinat copiilor, fie în manuale sau chiar în metodici de specialitate, ne-au obligat să ne îndreptăm mereu spre considerațiile cercetătorilor de specialitate, în scopul clarificării problemei, știind că doar creația autentică se dezvăluie ca inepuizabil izvor de sugestii pentru modul în care copilul însuși abordează cel mai complex capitol : cel de melodică. „Primele elemente de metodică muzicală nu pot fi aflate într-un alt chip și altundeva decît în exteriorizările muzicale ale copilului sau din ambianța lui“⁵⁷ a precizat George Breazul, și ținînd seama că scările muzicale arhaice cristalizate treptat au rămas în cîntecele și jocurile copiilor, este firesc să se pornească de la bitonul *sol-mi*, formulă-celulă a copiilor, progresînd cu formațiunile premodale și prepentatonice, prin amplificare treptată cu sunete superioare și inferioare, pînă la constituirea heptacordiei. Iată răspunsul pe care copilul, prin manifestările sale muzicale — din analiza atentă a căroră George Breazul a desprins un principiu fundamental pentru acțiunea pedagogică — îl oferă la întrebarea : cu ce să începem ? Bazat pe o realitate muzicală și în intimă relație cu manifestările artistice ale copilului, George Breazul a ajuns la convingerea că

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ G. Breazul : *Patrium Carmen*, p. 468.

întrearea în lumea melodiei nu se va face cu *do major*, atîta vreme cît „Majorul — nota ei pe o fișă aflată în *Biblioteca sa* — chiar admîțînd că face parte și din muzica noastră populară, este instrumental. Muzica este de conceput, în originea ei ca și în caracterul ei popular, ca vocală. Iar muzica vocală, spune George Breazu, întreaga istorie a originii și primei dezvoltări a muzicii o arată, nu se întemeiază pe major. Majorul și minorul de azi apar tîrziu”⁵⁸.

Vederi comune au și autori ca : Bernhard Scheidler, Hans Sabel, Szönyi Erzsébet, Carl Orff și mulți alți cercetători contemporani. Așadar nu cu gama majoră facem primul pas în capitolul de melodică, ci cu formațiunile premodale și cu olicordiile, a căror valoare și autonomie a fost relevată de Constantin Brăiloiu. Copilul va avea astfel prilejul să ia contact cu o realitate muzicală ce este a lui, cu un univers poetic și muzical propriu. Un prim contact cu această lume melodică relevă faptul că, cei mici au o înclinație spre întonarea cvartei nu doar a terței mici coboritoare, cum se susține. Iar una dintre cele mai importante probleme ale capitolului de melodică — intervalele — așa cum o găsim oglîndită încă în materialul bitoniilor și bicordiilor, prefigurează parcă imperativul pedagogic spre care tindeau muzicieni ca Iacob Mureșianu, Eusebie Mandicevschi, Edgar Willems, cînd formulau pretenția de a dispune la acest capitol de cîntece ale intervalelor. Valorificînd acest material, avem putința de a intona intervalele, în contextul unor cîntece, ca elemente melodice vii, expresive, nu aride, singulare, — opiniază profesorul Aurel Ivășcanu. Aceasta este și calea ideală, procedeul corect de însușire a intervalelor. Modele de o simplitate și expresivitate remarcabilă ne oferă tezaurul folcloric și am cita doar cîteva, cu referire la intervalul de secundă și terță. Astfel, extragem din capitolul bicordiilor și bitoniilor, exemple ca : *La ploaie* ; *Sorcova* ; *Paparudă* ; *Fluture roșu* ; *Auraș-păcurăraș* ; *Ineluș, învirtecuș* ; sau : *Moara macină făină* ; *Cocostîrc, cocostîrc* ; și *Hop, hop, nuțisor*, pentru a nu aminti decît cîteva.

Cum cîntecul înseamnă viață ritmică și melodică, realitate sonoră în care cele două componente se îmbină armonios, el oferă o multitudine de situații, care — după dificultățile ce le conțin — se cer valorificate fie într-un moment de dobîndire de noi cunoștințe, fie într-unul de fixare, utilizînd mereu cele mai diferite tehnici didactice, pînă la cele ce favorizează manifestarea creatoare.

În cazul primei formațiuni melodice — bitonul *sol-mi*, sau bicordul *sol-la* — modelele cuprinse în lucrare (în număr suficient

⁵⁸ P. Brîncuși : *G. Breazu și istoria nescrisă a muzicii românești*. Edit. Muz., București, 1976, p. 221.

de mare) își justifică prezența atît prin plusul de viață ce-l aduc, prin dimensiunea ritmică (în unele cazuri), cît și prin organizarea ritmico-melodică a motivelor în măsură să le confere valoare artistică (în alte cazuri). Și nu de puține ori, modalitatea de desfășurare sub formă de joc adaugă un plus de valoare unor exemple, permițînd o fixare creatoare a cunoștințelor. Concretizînd, cu referire la prima formațiune melodică, se cere precizat faptul că materialul care se propune pentru însușirea acesteia, nu va fi identic cu acela prin care se realizează fixarea ei. Și dacă pentru prima situație pedagogică exemple ca: *La ploaie*; *Stai ploaie călătoare*; *Melc, melc*; sau *Auraș-păcurăraș*, sînt cele mai indicate, fiind vorba de descoperirea formațiunii melodice (într-un material de cîntec ce nu mai ridică și probleme de ordin ritmic) pentru momentul de fixare a cunoștințelor se poate recurge la modele captivante, care să permită desfășurarea unei activități dinamice, de o mare varietate. Cîteva exemple ar fi concludente. Astfel, apelînd de pildă la cîntecul: *Barză, barză, ce-ai în cioc?*, modalitatea de desfășurare sub formă de dialog, antrenează pe subiecți într-un joc ce le procură reală plăcere, facilitînd mult exersarea formațiunii premodale. Și cu cît materialul acestui cîntec este variat, și din punct de vedere ritmic, cu atît posibilitățile de exersare creatoare cresc. Dar spre forma antrenantă a jocului ne conduc atîtea alte exemple, fiecare sporînd modalitățile noastre de operare. De pildă, cîntecul *Ineluş învîrtecuş* sugerează didactului inventiv, posibilitatea de a provoca gîndirea în sunete, spre descoperirea bitonului (*sol-mi*) prezent aici nu în mișcare descendentă, ca de obicei, ci invers, element ce provoacă derută. Descoperirea poate fi urmată de memorare și reprezentare în scris a materialului. Nu pot fi însă nicidecum ignorate alte cîteva sugestii oferite de bicordiile: *Chiraleisa*; *Cocostirc, cocostirc*; sau *Moava macină făină*, mai ales atunci cînd este vorba de desfășurarea unei munci cu caracter creator. La proporțiile respective, găsîm, de exemplu în *Chiraleisa*, modelul necesar pentru o organizare interioară variată a motivelor, pentru deslușirea cîtorva modalități de îmbogățire a discursului, elemente ce toate îl propun unei activități de analiză ce precede și pregătește pe cea de creație. Dezvăluînd bogăția și logica interioară ce guvernează materialul, se vor impune procedee de creație ca repetarea, reluarea motivului, segmentarea acestuia, îmbogățirea ritmică prin apelul la formule ca: triolet, grup de șaisprezecimi, ca și combinațiile acestora cu pătrimi, optimi și pauze de optime. Cu evidentă se impune faptul că în ciuda pînătății elementelor melodice constitutive (două), asemenea mici creații se încheagă ca orizonturi de expresie care se dovedesc suficiente prin ele însele.

ante, vorbesc despre fecunditatea acestui raport, ce îmbracă mereu alte forme sonore.

În interiorul acestui prim segment destinat problemelor de melodică se găsesc însă și exemple integrate în capitolul anterior, cel al versului scandat. Nu este vorba de o simplă repetare, ci de considerente de ordin pedagogic muzical, căci dacă inițial aceste materiale se valorifică sub aspect ritmic, ele îmbracă acum formă melodică, venind încă o dată în sprijinul nostru, spre rezolvarea unor probleme ale acestui capitol.

Exemple ca : *Sisi capră cu mărgele* ; *Fluture roșu* ; sprijină punctul de vedere.

1. LA PLOAIE

Folclor muzical din zona Huedin
Traian Mirza și colectivul, Comite-
tul de cultură și educație socialistă
al jud. Cluj. Conservatorul „G.
Dima“ Cluj-Napoca, 1978, p. 77

Musical notation for the first piece, 'LA PLOAIE'. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 92. The melody is written on a single staff with a series of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are: Ploa - ie , cu soa - re, Mî - ne - i sâr - bă - toa - re

Ploaie cu soare.
Mîine-i sârbătoare

2. STAI PLOAIE CĂLĂTOARE

Culegător Ioan R. Nicola, Arhiva
Institutului de folclor Cluj-Napoca

Musical notation for the second piece, 'STAI PLOAIE CĂLĂTOARE'. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of quarter note = 92. The melody is written on a single staff with a series of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are: Stai ploa - ie că - lă - toa - re Că te - a - jun - ge sfin - tu soa - re ;

Stai, ploaie călătoare
Că te-ajunge sfintu soare.

3. CU DEGETELE CELUI MIC

Folclor muzical din zona Huedin Traian Mirza și colectivul. Comitetul de cultură și educație socialistă al jud. Cluj. Conservatorul „G. Dima” Cluj-Napoca, 1978, p. 77

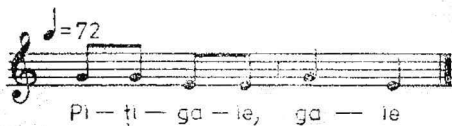


Unu merge la purcei,
Unu merge la viței,
Unu strînge așchiuțe,
Unu face plăcintuțe,
Cel mai mic
Tiri, țiri cîte un pic.

Obs. : Ultimele două versuri, vorbite.

4. PIȚIGAIE

Folclor muzical din zona Huedin Traian Mirza și colectivul. Comitetul de cultură și educație socialistă al jud. Cluj. Conservatorul „G. Dima” Cluj-Napoca, 1978, p. 81



Pițigaie, gaie
Un picior de oaie
Și-unu de cîne
Să-mi fie mai bine.

5. PIȚIGAIE

Traian Mirza : Folclor muzical din Bihor. Edit. Muzicală, București, 1974, p. 90

Musical notation for the song "Pițigaie". It consists of two staves. The first staff shows the main melody with lyrics "Pi - ț i - ga - le, ga - le,". The second staff is labeled "Var. vers 5" and shows a variation of the melody with lyrics "Zup cu ei su' pat.".

Pițigaie, gaie,
Ce duci în tigaie ?
Un picior de oaie
— Cine ți l-a dat ?
— Un fiu de-mpărat,
Zup, cu el su' pat !

6. SISI CAPRĂ CU MĂRGELE

George Breazu : „Cîntecul popular — funcția psihologică“, în Muzica românească de azi, București, 1939, p. 142

Repede

Musical notation for the song "Sisi Capră cu Mărgele". It consists of four staves of music with lyrics. The tempo is marked "Repede".

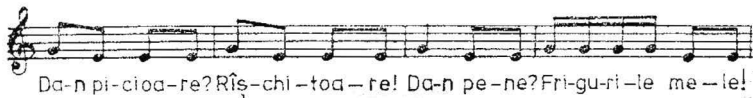
Si - si ca - pră cu măr - ge - le, Cu mai mul - te ghi - o - ce - le,
Ron - ciș, Pon - ciș, Pe la ca - sa lui Ti - viș,
Ti - vi - ca - na, Ber - be - ca - na, Cran - țu - ri - le, Sban - țu - ri - le,
(vorbit)
Cut - cu - vi - a, Spar - man - ț i - a, Ia - ț i mî - na de - a - ci - a !

Sisi capră cu mărgele
 Cu mai multe ghiocole,
 Ronciș, Ponciș,
 Pe la casa lui Tiviș,
 Tivicana, Berbecana,
 Cranțurile, Sbanțurile,
 Cuteuvia, Sparmanția,
 Ia-ți mîna de-acia !

Obs.: Copiii se împart în grupuri de cîte 3, 5 sau 7, apoi se învoiesc între ei cine să „închidă”. Cel ce „închide” își îndoaie trunchiul, se prinde cu mîinile de genunchi, spatele lui formînd astfel un fel de măsuță; și ține ochii închiși. Pe spatele celui ce „închide” fiecare jucător pune, ca pe o masă, palma mîinii stîngi întinsă cu dosul în jos. Apoi, unul dintre jucători, atinge ușor cu mîna dreaptă, pe rînd, mîinile jucătorilor, începînd cu a lui, cîntînd împreună cu toți jucătorii (afară de cel ce „închide”), cîntecul. La atingerea mîinii stîngi a fiecărui jucător, se cîntă, după cum vin la rînd în cîntec, cîte două silabe, *Ronciș, ponciș*, (sau o silabă cum cere textul). Cuvintele „Ia-ți mîna de-acia !” se adresează jucătorului pe mîna căruia s-a isprăvit cîntecul (deci silabele „ți-a”, de la „Sparmanția”). Acela trebuie să ia mîna, să plece în rîndul celorlalți și să treacă în locul celui ce „închide” spre a-l schimba. Acesta vine în locul lui. Și așa continuă jocul mai departe.

7. Barză, barză, ce-ai în cioc ?

George Beazul: Patrium Carmen,
 1941, p. 194

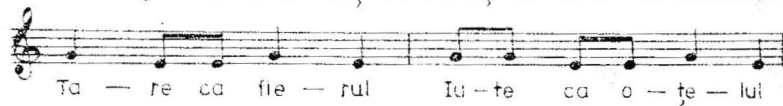


Barză, barză,
 Ce-ai în cioc ?

- Un boboc ?
 - Da-n picioare ?
 - Rîșchitoare
 - Da'-n pene ?
 - Frigurile mele
- Să te duci cu ele !

8. URARE DE ANUL NOU

Culeg. L. Dubău, Gă. Petrescu, Centrul de științe sociale, Sectorul de etnologie și sociologie, Universitatea Cluj-Napoca



Anul nou cu bine
 Cu zile senine
 Ploi la timp
 noroc la plug.
 Sănătate
 și belșug !

Sorcova, vesela
Să trăiți să-nfloriți
Ca un fir de trandafir ;
Tare ca fierul,
Iute ca oțelul.

La anu și la mulți ani,
Să ne deie moșu bani.

9. SORCOVA

George Breazul, in „303 Colinde“.
Scrisul românesc, S. A., Craiova,
p. 401

Repejor

Sor-co - va, ve - se - la, Pes - te va - ră, pri - mă - va - ră,
Să tră - iți, să - mbă - trî - niți.

Sorcova, vesela
Peste vară, primăvară
Să trăiți,
să-mbătrâniți
Să-nfloriți
să mărgăriți
Ca un măr, Ca un păr,
Ca un fir
de trandafir.

10. AURAȘ, PĂCURĂRAȘ

I. R. Nicola, I. Szenik, Tr. Mirza :
Curs de folclor muzical p. I-a. Edit.
Didactică și pedagogică, București,
1963, p. 269



Auraș, păcurăraș,
Scoate apa din urechi
Că ți-oi da parale vechi
Și ți-oi spăla cofele
Și ți-oi bate tobele.

11. MELC, MELC

N. Saxu, G. Breazul : Carte de cin-
tece pentru copiii de cl. I-a primară.
Edit. Scrisul Românesc, Craiova,
1938



Melc, melc
Cotobelc
Scoate coarne
Bourești
Și te du la baltă
Și bea apă caldă
Și te du la Dunăre,
Și bea apă turbure
Și te suie pe buștean
Și mănâncă leuștean.

12. FURNICA

I. Coste, D. Fărcașiu : Folclor muzical din Mintiul Gherlii. Comitetul de cultură și educație socialistă al jud. Cluj, 1979



Hai la groa-pa cu fur-ni-ca, A-i-cea-i groa-pa

Hai la groapa cu furnica

Să-ngropăm pe măcinica.

Cine-a furat mițul

Să-l mînce pămîntul

Aicea-i groapa ! (strigăt).

Ba-i aici, ba nu-i aici.

Mama spală vasele

Cuțu roade oasele

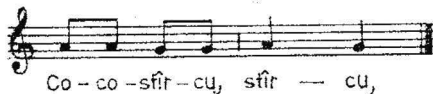
Noi ne dăm de-a-ntoarșele

(Urmează răsturnarea copilului de pe brațe în picioare)

Obs.: Se execută de către fete și băieți, care prinzîndu-se de miini cîte doi, îl leagănă pe un al treilea mai mic (ce este culcat pe brațele lor) în ritmul versurilor — intonînd cîntecul pînă la sfîrșit. Cînd spun ultimele două versuri „Cuțu roade oasele, Noi ne dăm de-a-ntoarșele“, îl răstoarnă pe cel de pe brațele lor, în picioare.

13. LA COCOSTÎRC

Traian Mirza : „Folclor muzical din Bihor“. Edit. Muzicală, București, 1974, p. 85



Co-co-sîr-cu, sîr — cu,

Cocostîrcu, stîrcu

Roșește-ne ouă

Douăzeci și nouă

Și ne dă și nouă.

14. MELC, MELC, CODOBELC

Culeg. Ioan R. Nicola. Centrul de
științe sociale, Sectorul de etnologie
și sociologie, Universitatea Cluj-
Napoca

Musical notation for the song 'MELC, MELC, CODOBELC'. It features a single staff with a treble clef and a tempo marking of quarter note = 54. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in two lines: 'Melc, melc, co - do - belc' and 'Scoa-te coar-ne bo - ie - rești'.

Mele, melc, codobelc,
Scoatе coarne boierești
Și te du la baltă
Și bea apă caldă.

15. CHIRALEISA

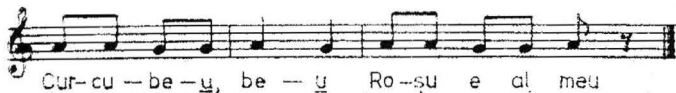
Traian Mirza: Folelor muzical din
Bihor. Edit. Muzicală, București,
1974, p. 93

Musical notation for the song 'CHIRALEISA'. It features two staves with a treble clef and a tempo marking of quarter note = 108. The melody is written in eighth notes. Below the first staff, the lyrics are: 'Chi - ra - lei - sa lei - sa, Spic de grâu, pînă-n brîu,' and 'Po - pa cu a - lei - sa,'. Below the second staff, the lyrics are: 'Spic de se - ca - ră, pînă su-su-oa - ră.'

Chiraleisa, leisa,
Popa cu aleisa.
Spic de grâu, pînă-n brîu ;
Spic de secară, pînă susoară.

16. CURCUBEU, BEU

Emilia Comișel: Folclor muzical.
Edit. Didactică și pedagogică, 1967,
p. 170



Curcubeu, beu
Roșu e al meu.

17. PĂPARUȚĂ

Traian Mirza: Folclor muzical din
Bihor, Edit. Muzicală, București,
1974, p. 94



Păpăruță, ruță
Bun-ar fi-o ploiță,
Ploiță curată
Făr-un pic de piatră
Unde-oi da cu sapa,
Șă să umple groapa.

18. PĂPĂRUȚĂ, RUȚĂ

Emil Riegler-Dinu, în „Das rumänische Volkslied“, 1940, p. 161



Păpăruță, ruță
Bun-ar fi-o plouță.

19. INELUȘ-ÎNVIRTECUȘ

Culeg. Gh. Petrescu (de la prof.
A. Ivășcanu)



I - ne - lus în - vîr - te - cuș; Ghici pe-a cui de - get am pus!

Ineluș învîrtecuș
Ghici pe-a cui deget am pus !
Ineluș învîrtecuș
Ghici pe care degetuș !

20. PRIN PĂDUREA DEASĂ

Culeg. Traian Mirza și grup. Arhiva
Conservatorului de muzică „G. Dima”
Cluj-Napoca



Prin pădurea deasă,
Bine-ar fi să iasă.
Prin pă-du-rea mi-că,
Bine-ar fi să zi-că
Prin pă-du-rea ma-re,

Bine-ar fi să zică tare !

21. MOARA MACINĂ FĂINĂ

Culeg. L. Dubău, Gh. Petrescu,
Centrul de științe sociale, Sectorul
de etnologie și sociologie, Universi-
tatea Cluj-Napoca



Moara macină făină
Și moraru toarnă-n coș.
Morărița cîntărește,
Și dă boabe la cocoș.

22. COCOSTÎRC, COCOSTÎRC

I. R. Nicola, Tr. Mirza, I. Szenik :
Colecția de cîntece populare. Anexă
la cursul de folclor muzical, Con-
servatorul „G. Dima” Cluj, 1958,

Allegretto

Co-co-stîrc, co-co-stîrc N-ai vă-zut pe ma-ma-n tîrg?
-Ba-m vă-zu-to în Fă-gă-raș,
Cum-pă-ra un chil de caș.

— Cocostîrc, cocostîrc,
N-ai văzut pe mama-n tîrg ?
— Ba-m văzut-o în Făgăraș
Cumpăra un chil de caș.

23. FLUTURE

Emilia Comişel : Folclor muzical
Edit. Didactică și pedagogică,
București, 1967, p. 90

Moderato

Flu - tu - re ro - șu, Vin' la ta - ca mo - șu

Fluture roșu
Vin' la taica moșu.

24. HOP, HOP NUȚIȘOR

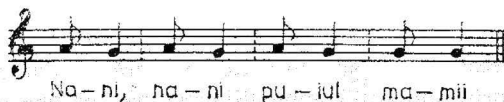
P. Brîncuși: G. Breazul și istoria nescrisă a muzicii românești. Edit. Muzicală, București, 1973, p. 114. Culeg. Em. Comișel



Hop, hop, nuțisor
Vin la maica-n brățisor.

25. NANI, NANI, PUIUL MAMII

Ioan R. Nicola, Traian Mirza, Heana Szenik: Curs de folclor muzical, p. I-a. Edit. Didactică și pedagogică, București, 1963, p. 188



Nani, nani,
puiul mamei.

Principiul care ordonează activitatea de însușire a formațiunilor melodice, va fi acela ce guvernează și înlănțuirea problemelor pe care acest capitol le ridică. Vom evolua așadar, de la bicordii și bitonii, la tricordii și tritonii. Obiectivele pe care le putem împlini slujindu-ne de acest material, se înmulțesc acum. Cîștigăm în acest moment o seamă de posibilități care se referă pe rînd la : 1. descoperirea unui sunct nou și cu aceasta, a unei noi formațiuni melodice, necunoscute, 2. lărgirea spațiului intervalistic și tot atîtea posibilități (noi) de combinare a acestora, 3. valorificarea melodică a unei trepte — cum este *re* — care se intonează cu mai multă ușurință în coborîre ; și nu în ultimă instanță, 4. îmbogățirea combinațiilor ce pot apărea atît între intervale ca cele de secunde, terțe, cvarte, cvinte, cît și între diferitele sisteme premodale și oligocordice formate. Didactul preocupat de dezvoltarea creativității va găsi aici o seamă de sugestii. Cu referire la aceasta, semnalăm fenomenul deja conturat în capitolul anterior, cînd am vorbit de varietatea exprimărilor muzicale ale copilului care, pornind de la aceeași sursă poetică, îi conferă acesteia alte și alte sensuri melodice. Fenomenul este prezent și invers, copilul îmbrăcînd texte diferite în aceeași haină sonoră, în cadrul aceleiași formațiuni — de pildă în cadrul structurii tritonale.

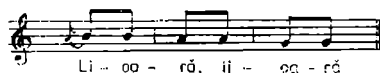
Cît de multe și interesante evoluții melodice se pot naște din combinarea a trei sunete fie acestea : *la-sol-mi*, *mi-re-do*, sau *sol-do-re*, ne-o demonstrează exemple ca : *Pas, pas, pasărea* ; *Fluturaș, fluturaș* ; *Cine poartă focul* ; *Lună, lună, nouă* ; *Porumbița* ; *Colo sus pe după lună* ; *Sorcova* ; *Soare ieși din închisoare*, pentru a cita doar cîteva din materialele ce se constituie, fiecare, în model artistic. În improvizația melodică la acest nivel, sîntem desigur dependenți de numărul restrîns de sunete cu care operăm ; dar adevărul s-a impus : atît prin numărul combinațiilor ce pot lua naștere, cît și prin bogăția de expresie pe care unele din aceste combinații o aduc, ele ne îndeamnă să zăbovim timp mai îndelungat în spațiul tritonilor și tricordilor. Exemple ca : *Baba, oarba*, sau *Soare ieși din închisoare* — care, deopotrivă, prin noutatea motivelor muzicale, în care însăși

căderea de cvintă impune o notă aparte, ca și prin (în special în cel de al doilea exemplu) frumusețea, gingășia și puritatea imaginilor poetice deschis un orizont nebănuț.

Intrarea în această minunată lume a invenției nu se face însă înaintea cunoașterii unui bogat material de cîntec, exersat în variate forme. Astfel, înainte de a-i propune copilului să caute, să găsească; să inventeze o melodie la un text poetic dat, este firesc să epuizăm asemenea posibilități ca : recunoașterea melodiei unui cîntec pe baza ritmului acestuia, extragerea scheletului ritmic dintr-un material de cîntec necunoscut, integrarea în dialog, și realizarea de scurte conversații muzicale care se axează pe celulele melodice extrase din cîntece, sau, valorificarea sub formă de joc a tehnicii întrebărilor și răspunsurilor, dezvoltînd subiectului și simțul pentru formă, componentă esențială a creației. Sînt formulate aici numai cîteva din procedeele care, valorificate, îl pregătesc pe subiect și îl conduc spre desfășurarea pleneră a forțelor sale.

Situat între materialele ce răspund unor cerințe pur didactice și acelea ce conduc spre exersarea capacităților creatoare, materialul de joc muzical — pe care îl extragem din tezaurul folcloric, integrîndu-l, după caz, în fiecare capitol — reține și aici, ca și în capitolul următor, atenția educatorului. El nu poate fi ignorat sub nici o formă, pe de o parte pentru că de ori cît am dispune, niciodată nu putem spune că avem destul pentru satisfacerea nevoii de joc muzical, iar pe de altă parte, pentru că el este materialul ce permite a opera în diferite moduri cu elemente deja însușite, — fixînd creator problemele în baza unui material de deosebită valoare educativă și artistică. Să ne oprim doar la un exemplu ca acela pe care-l oferă jocul *Lioara*, creație care prin conținutul său aruncă încă o dată o lumină asupra acelor „potriviri structurale“ care, după o cerință formulată de George Breazu, trebuie să existe între formele de viață și valorile spirituale.

„Fetițe bihorene“ — comentează profesorul Aurel Ivășceanu — așezate în cercuri concentrice își schimbă locul de joc, spre a se așeza lîngă o surată „preferată“. Caracterul gingaș al jocului de fete este ilustrat și de versurile apelative inițiale, care dau, de altfel, și numele jocului.



Versurile — de șase silabe — se suprapun unui tricord major, melodia desfășurîndu-se în piric neînterupt.

Referindu-ne la valoarea artistică a acestor materiale, se cere subliniat că asemenea exemple, cum sînt *Soare, ieși din închisoare* — în care copiii evocă soarele să iasă în întîmpinarea a două căprioare, care au „cercei de ghiocei și papuci de flori de tei“, — sau *Ruje de pe cale*, alături de multe alte cîntece care reflectă în conținut, raporturile copilului cu viața, natura, cu vietățile care o populază, constituite muzical — după cum subliniază profesorul Aurel Ivășceanu — pe un triton sau un tricord, fac implicit și dovada — în ciuda materialului sonor restrîns — unor posibilități de expresie pe care numai creația autentică le poate dezvălui. Valoarea artistică a acestor materiale se dezvăluie încă o dată, dacă reflectăm la faptul că unele dintre exemplele incluse în acest capitol se oferă ca adevărate cîntece ale intervalelor, modele care permit și prilejuiesc exersarea creatoare (în variate combinații), a acestor elemente fundamentale ale limbajului melodic : intervalele.

TRICORDII și TRITONII

1. CĂRĂMIDĂ NOUĂ

Culeg. L. Dubău, Gh. Petrescu.
Centrul de științe sociale, Sectorul
de etnologie și sociologie, Universi-
tatea Cluj-Napoca



Cărămidă nouă
Bine-ar fi să plouă.

2. LUNĂ, LUNĂ, NOUĂ

Emilia Comișel: Folclor muzical.
Edit. Didactică și pedagogică, Bucu-
rești, 1967, p. 171



Lu - nă, lu - nă no - uă
Ta - ie pî - nea-n do - uă

Lună, lună, nouă
Taie piinea-n două
Și ne dă și nouă
Ție jumătate
Nouă sănătate
La vară bucate.

3. PAS, PAS, PASĂREA

Emilia Comișel : Curs de folclor muzical. Edit. Didactică și pedagogică, București, 1967.

Allegretto

Pas, pas, pa-să - rea, Din țar - ri - na as - ta rea
Să vi - e fe - ti - țe - le Să ro - deas - că .grî - ne - le.

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Pas, pas, pasărea,
Din țarina asta rea.
Să vie fetițele,
Să rodească grânele.

4. FLUTURAȘ, FLUTURAȘ

I. Șerfezi, E. Albuțiu : Muzica — Manual pentru clasa a X-a. Edit. Didactică și pedagogică, București, 1967, p. 40

Allegretto

Flu - tu - raș, flu - tu - raș zboa - ră sus de pe bu - taș
Și vi - no la mi - ne, că na - m mă - ră - ci - ne.

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Fluturaș, fluturaș,
Zboară sus de pe butaș
Și vino la mine,
Că n-am mărăcine.

5. FLUTURE ROȘU

Titus Moiescu : Cîntece pentru copii. Cărticica mea. Colecție alcătuită de Titus Moiescu. Edit. Muzicală, București, 1967, p. 40

Allegretto
mf

Flu - tu - re ro - șu, Vin la tai - ca mo - șu
Să-ți dau un ou ro - șu
Flu - tu - re fru - mos, La - să - te pe jos.

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'mf'. The melody is simple and rhythmic, with lyrics written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics.

Fluture roșu,
Vin la taica moșu
Să-ți dau un ou roșu.
Fluture frumos,
Lasă-te pe jos.

6. CINE POARTĂ FOCUL ?

Culeg. Gh. Petrescu

Hai să-n-ce - pem jo - cul Nos - tru, în - că - o - dat
Ci - ne poar - tă fo - cul? Eu l-am tot pur - tat

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 'Allegretto' and a dynamic marking of 'mf'. The melody is simple and rhythmic, with lyrics written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics.

Hai să-ncepem jocul
Nostru, încă-odat
Cine poartă focul ?

Eu l-am tot purtat.
Dacă ți-ai dat seama
Nu cumva să-i spui
C-am lăsat năframa
Îndărătul lui.

Regula jocului. Copiii sînt prinși de mîini, în cerc. Un copil înconjoară cercul cu o bîsmăluță — focul! — în mină, pe care o lasă în spate, la picioarele unui participant la joc. Acesta, cînd a dat de veste, fuge, spre a-l atinge cu basmaua : dacă primul a reușit să se reazeze la locul lui în cerc, celălalt devine purtătorul „focului“, și jocul continuă.

7. BABA, OARBA

N. Ionescu : „7 Cîntece din folclorul copiilor“ pentru vioară și pian, nr. 2, 1951.

Moderato



Ba-ba, ba-ba oar-ba, Un-de-ți es-te roai-ba? Ba-ba ici co - lea
Roaiba de-o voi prin-de, Ca-pu ți-oi a - prin-de Ia-te du-pă ea.

Baba, baba oarba
Unde-ți este roaiba ?
Roaiba de-o voi prinde,
Capu ți-oi aprinde.

Baba ici, colea,
Ia-te după ea.

8. SOARE, IEȘI DIN ÎNCHISOARE

Aurel Ivășcanu, Educația prin artă
și literatură — Studii. Edit. Didac-
tică și pedagogică, București, 1973,
p. 94



Soare, ieși din în-chi-soa-re Că vin do-uă că-pri-oa-re
Cu cer-cei de ghi-o-cei Cu pa-puci din flori de tei.

Soare, ieși din închisoare
Că vin două căprioare,
Cu cercei de ghiocei,
Cu papuci din flori de tei.

9. MELC, MELC,

Cartea de cîntece pentru cl. I-a se-
cundară. Metoda profesor G. Brea-
zul. Prelucrare profesor S. V. Dră-
goi. Edit. Scrisul Românesc, Craiova,
1927, p 24

Allegro



Melc, melc, co-to-belc, Scoate coar-ne bo-u-, resti



Și te du la bai-tă Și bea a-pă cal-dă.

Melc, melc, cotobelc
Scoate coarne bourești
Și te du la baltă
Și bea apă caldă.

10. MELC, MELC, CODOBELC

George Breazu : Idei curente in cercetarea canteului popular. Moduri pentatonice si prepentatonice. Studii de muzicologie, vol. I, 1965, p. 42.

Melc, melc, co - do - belc, Scoa - te coar - ne bo - o - re
Și te du la Du - nă - re Și bea a - pă tul - bu - re.

Melc, melc, codobelc,
Scoate coarne boore,
Și de du la Dunăre,
Și bea apă tulbure.

11. ALA, BALA, PORTOCALA

Emilia Comișel : „Folclor muzical“.
Edit. Didactică și pedagogică, București, 1967, p. 169.

A - la, ba - la, por - to - ca - la

Ala, bala, portocala
Ieși Gheorghită la porțiță,
Că te-asteaptă Talion,
Talion fecior de domn.

12. BÎTULE, BÎTULE

N. Ionescu : 7 cintece din folclorul copiilor, pentru vioară și pian, 1951, p. 11

Allegretto

Bî-tu-ie, bî-tu-ie, un - te duci? Numa-n fus-tă și pa - puci?
Mă-n-fil-ni cu-n om în ca-le
Și cre-deam că ești ma-ta-ie

Bitule, bitule, un-te duci ?
Numa-n fustă și papuci ?
Mă-nfilni cu-n om în cale
Și credeam că ești matale.

13. PIȚIGAIE, GAIE

Culeg. Gh. Petrescu, L. Istoc, Cen-
trul de științe sociale, Sectorul de
etnologie și sociologie, Universtatea
Cluj-Napoca

$\text{♩} = 92$

- Pi - ți - ga - ie, ga - ie - Ci - ne ți l-a dat? Ba-ge-l so-cru tău
Ce ai în ti-ga-ie? - Po - pa din Măr-gău Cu ca-pu-n pă-rău.
- Un pi-cior de oa - ie

— Pițigale, gaie,
ce ai în tigate ?
— Un picior de oaie.
— Cine ți l-a dat ?
— Popa din Mărgău.
Bage-l socru tău
Cu capu-n părau.

Desfășurarea jocului : Copiii își apucă unul altuia pielea de pe dosul palmei, legănînd mîinile în sus și jos în ritmul cîntecului. Cel care nu reușește să se lase de mîină la ultima silabă primește o pedeapsă dinainte stabilită, apoi jocul se reia.

14. PIȚIGAIA

Culeg. Tr. Mîrza, L. Istoc. Centrul de științe sociale, Sectorul de etnologie și sociologie, Universitatea Cluj-Napoca



Pi - țî ga - ia, ga - ie C-un pi - cior de oa - ie
Ci - ne țî l-a dat Po - pa din Ba - nat.

Pițigaia, gaie,
C-un picior de oaie
— Cine ți l-a dat?
Popa din Banat.

15. GAIA

Folclor muzical din Mîntiul Gherlii.
I. Coste, D. Fărcașiu. Comitetul de cultură și educație socialistă al jud. Cluj, 1979, p. 24

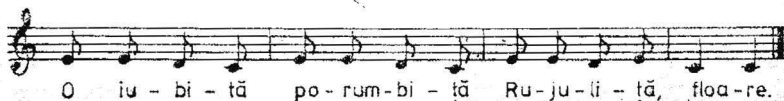


Pi - țî - ga - ie, ga - ie

— Pițigaie, gaie
Ce duci în tîgaie?
— Un picior de oaie.
— Cine ți l-a dat?
— Popa din Bîrgău.

16. PORUMBIȚA

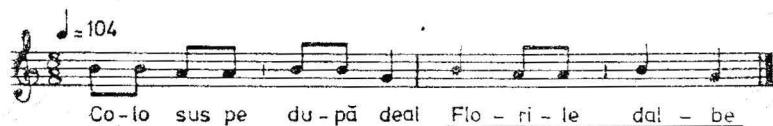
Aurel Ivășceanu : Educația prin artă și literatură — Studii, Edit. Didactică și pedagogică, București, p. 94, 1978



Ruje de pe cale
A plecat în vale
O iubită porumbiță
Rujuliță, floare.

17. COLO SUS PE DUPĂ DEAL

Traian Mirza și colectivul. Folclor muzical din zona Huedin. Comitetul de cultură și educație socialistă al jud. Cluj. Conservatorul de muzică „G. Dima” Cluj-Napoca, 1978, p. 84



Colo sus pe după deal
Florile daîbe
Este-un biet de păcurar,
Cu fluieru de arțar ;
Toate oile plîngeau,
Numa' băla săraca
Sta-n genunchi și se ruga,
Să vină primăvara
Cu frunza și cu iarba.

18. SORCOVA

Dumitru Galavă : Culegere de folclor literar-muzical. Comitetul de cultură și educație socialistă. Centrul de îndrumare a creației populare jud. Constanța, 1974, p. 89

Andante

Sor-co - va, ve - se - la, Să tră - iți să - m - bă - trî - niți,
Ca un măr, ca un păr, Ca un fir de tran - da - fir'
Ta - re ca pia - tra Iu - te ca să - gea - ta,
Ta - re ca fie - rul Iu - te ca o - țe - lul
Pe - re - va - ră, Pri - mă - va - ră Nici ca - pul să nu vă doa - ră
La a - nu și la mulți ani.

Sorcova, vesela
Să trăiți,
să-mbătrîniți
Ca un măr
ca un păr,
Ca un fir
de trandafir

Tare ca piatra
Iute ca săgeata,
Tare ca fierul,
Iute ca oțelul
Peste vară, primăvară
Nici capul să nu vă doară
La anul și la mulți ani !

19. SORCOVA

Titus Moiescu : Cîntece pentru copii
Cărticica mea. Colecție alcătuită
de Titus Moiescu. Edit. Muzicală,
București, 1967, p. 47

Moderato



Sor-co-va, ve-se-la, Să tră-iti să-m-bă-trî-niți
Ca un măr, ca un păr, Ca un fir de tran-da-fir



Ta-re ca pia-tra, Iu-te ca să-gea-ta
Ta-re ca fie-rul, Iu-te ca o-țe-lul



La a-nul și la mulți ani!

Sorcova, vesela,
Să trăiți
să-mbătrîniți
Ca un măr
ca un păr
Ca un fir
de trandafir
Tare ca piatra
Iute ca săgeata
Tare ca fierul
Iute ca oțelul

La anul și la mulți ani !

20. COLINDIȚĂ NU-I MAI MULTĂ

Culeg. Ioan R. Nicola. Centrul de științe sociale, Sectorul de etnologie și sociologie, Universitatea Cluj-Napoca



Colindită nu-i mai multă
Să trăiască cine-ascultă
Sus la cer o înălțăm
Și la gazdă o-nchinăm
O-nchinăm cu bucurie
Și cu mare veselie
C-am ajuns scara de-ajun
Pentru Anul Nou cel bun (vorbit).

21. SÎC CURCANE

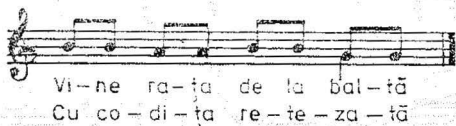
Emilia Comișel: Folclor muzical.
Edit. Didactică și pedagogică, Bucu-
rești, 1967, p. 170



Sîc, curcane
n-ai mărgele
Roșii c-ale mele
Sîc, curcane
n-ai oprege.
Cin' te mai alege ?

22. VINE RAȚA DE LA BALȚĂ

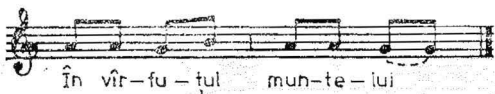
Emilia Comisel : Folclor muzical.
Edit. Didactică și pedagogică, Bucu-
rești, 1967, p. 169



Vine rața de la balță
Cu codița retezată
Și face de-un oușor
Și i-l dă lui Nicușor

23. ULIU

I. Coste, D. Fărcașiu, Folclor mu-
zical din Mintiul Gherlii. Comitetul
de cultură și educație socialistă al
jud. Cluj, 1979, p. 23



În vârful muntelui
Arde casa uliului
Las' să ardă cât de tare
C-o crescut destul de mare
(Strigăt : uliu, hó, ho !)

24. LA SCĂLDAT

Traian Mîrza : Folclor muzical din
Bihor. Edit. Muzicală, București,
1974, p. 36



Auraș, păcurăș
Scoate apa din urechi
Că ți-oi da parale vechi ;
Și ți-oi bate tobele
Și ți-oi spăla cofele.

25. TICA, TICA

Culeg. L. Dubău, Gh. Petrescu. Cen-
trul de științe sociale, Sectorul de
etnologie și sociologie, Universitatea
Cluj-Napoca



Tica, tica, tica
M-a bătut Mămica
C-a mîncat pisica
Toată mîncărica
Și-am plecat la școală
Cu burtica goală.

26. LA AVION

Folclor muzical din zona Huedin-Traian Mirza și colectivul. Comitetul de cultură și educație socialistă al jud. Cluj. Conservatorul de muzică „G. Dima” Cluj-Napoca, 1978, p. 81

$\text{♩} = 94$

A - vi - on cu mo - tor Ia - mă și pe mi - ne - n zbor,

The musical notation is on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 94. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

Avion cu motor
Ia-mă și pe mine-n zbor

27. PLOIȚĂ, PLOIȚĂ

Culeg. L. Dubău, Centrul de științe sociale, Sectorul de etnologie și sociologie, Universitatea Cluj-Napoca

$\text{♩} = 52$

Plo - i - tă, plo - i - tă Că te - a - jun - ge soa - re - le
Treci că - tre fo - ni - ță Și - ți ta - ie pi - cioa - re - le

Cu - n mai, cu - n pai, Cu sa - bi - a lui Mi - hai.

The musical notation is on two staves in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 52. The first staff contains the melody for the first two lines of lyrics, and the second staff contains the melody for the last line. The piece ends with a double bar line.

Ploiță, ploiță
Treci către Poniță
Că te-ajunge soarele
Și-ți taie picioarele
Cu-n mai, cu-n pai,
Cu sabia lui Mihai.

28. SUS, SUS, SUS PE LÎNGĂ LUNĂ

Culeg. L. Dubău, Centrul de științe sociale, Sectorul de etnologie și sociologie, Universitatea Cluj-Napoca



Sus, sus, pe lângă lună,
C-o mină mă țin de lună,
Cu una-mpletesc cunună ;
Dar cununa cui i-oi dau-o ?
Da i-oi dau-o lu' tătutu
Că de mic m-a tot splălatu
De mare m-a învățatu

29. PUICĂ NEAGRĂ

Culeg. I. Szenik și grup. Arhiva Conservatorului de muzică „G. Dima“ Cluj, 1971



Pui- că nea- gră, o - uă tari,
Scoa-lă, gaz- dă, dă la cai,

Puică neagră, ouă tari,
Scoală, gazdă, dă la cai
Că ți-i ora de sculat,
Și la prunci de dat colac.

30. LIOARA

Traian Mirza : Folclor muzical din
Bihor. Edit. Muzicală, București,
1974, p. 95



- Lioară, lioară
Ce vis de mioară,
Ce rîndu-i de rînd
De-i mai mult la voi
Mai puțin la noi?
- Dacă-ți pare rău,
Vină și-ți alege
Care ție-ți place
- Surată dincoace,
Că-i cu rochia creată
Bătută-n mezdreață,
Cu sprinceana trasă,
Ca la jupîneasă.

Rostit :

- (— Da-ne-ț' cale prin cetate ?
- Da, destulă și v-om bate
Tot cu pumnii peste spate).

Observații privind desfășurarea jocului: Din grupul de fete se formează două rînduri — un rînd mai numeros, cu două jucătoare în față, ori perechi înșiruite, care trec pe sub „poarta” ridicată (prin împreunarea mâinilor) de o pereche din față etc. — situație în care cele din partida mai mică, au posibilitatea de a alege, „fiecare pe cine-i place”, din partida mai mare.

31. FRIGURELE, MITITELE

Emilia Comişel : Folclor muzical
Edit. Didactică și pedagogică, Bucu-
rești, 1967, p. 170

Two staves of musical notation in treble clef, 2/4 time. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes.

Fri- gu- re - le mi- fi- te - le, Nu mă lua pe mi- ne.
Ia-l pe cel din gîr- lă
Că-i mai ma-re de-cît mi- ne Că-i mai ma-re și-i mai mic Și-i mai pi-titic.
Cît un vîrf de mă-ră-ci - ne

Frigurele mititele,
Nu mă lua pe mine
Ia-l pe cel din gîrlă
Că-i mai mare decât mine
Cît un vîrf de mărăcine
Că-i mai mare și-i mai mic
Și-i mai pititic.

32. IEȘI, SOARE DIN-CHISOARE

Muzica pentru clasa a VIII-a: Mi-
nisterul Învățămîntului, 1949

Allegretto

One staff of musical notation in treble clef, 4/4 time. The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes.

Ieși, soa-re din-chi-soa-re Că mî-ne e sâr-bă-toa-re.

Ieși, soare din-chisoare
Că miine e sârbătoare
Și-ncălzește oase goale.

33. CEST TÎNĂR VOINICU

Sabin Drăgoi : „303 Colinde”. Edit.
Scrișul Românesc, Craiova, p. 122.
Culeg. Sabin Drăgoi



Cest tînăr voinicu
Flori dalbe de măru
Ce curți ș-a croitu
Cam din sus de drumu
'Nalte și frumoase,
Albe luminoase.

Materialul sonor format din patru, cinci și mai multe sunete, mergînd pînă la constituirea heptacordiei, favorizează rezolvarea multor altor probleme, pe lîngă cele legate de studiul formațiunilor melodice și al intervalelor. Ne gîndim cu deosebire la imperativul exersării capacităților creatoare ale subiectului instruirii.

Odată cu studiul tetracordiilor și tetratoniilor avem posibilitatea să extragem din materialul folcloric și primele formule de acordaj melodic. Înlanțuirea *la-sol-mi-do*, pe care ne-o propune cîntecul *Lasă-ne găzdiță-n casă* (fie alte exemple), se instituie ca o asemenea formulă.

Dacă problema de care ne izbim este aceea a bipolarității tonale, a pendulării major-minor, sau a consolidării tonalității — ce apar aici firesc din evoluția melodică a materialului, instrumente de lucru negațabile, mijloace eficiente se dezvăluie încă, în materiale ca *Sus în vîrfurile muntelui*; sau *Intr-o zi de sîrbătoare* etc.; de unde ușurința cu care se operează cu un asemenea material, calitatea sa pentru munca pedagogică. Aceasta, în ciuda faptului că unele creații — ne referim la *Sus în vîrfurile muntelui* — reprezintă producții care au aparținut mai înainte folclorului celor mari, dar supraviețuiesc acum, în forme simplificate, în repertoriul copiilor.

Uneori, datorită sugestiilor bogate pe care un material de cîntec sau joc ni-l oferă, am citat — în cadrul acestui capitol — și variantele acestuia, așa cum este cazul cu jocul *La noi mai puține*, care prin structura sa melodică — mereu alta — servește la tot atîtea probleme. Cu cît progresăm în interiorul formațiunilor oligocordice și a pentatoniei, evoluînd spre heptacordie, cu atît mai mult se dezvăluie marea bogăție și varietate a combinațiilor ritmice și intonaționale. Dar dacă există vreun element care merită toată atenția noastră, atunci acela este fără îndoială cel al frumuseții motivelor melodice, al modurilor preferate de unire, combinare a acestora, ca și a formulilor de cadențare specifice folclorului românesc.

Nu pot rămîne nerelevate nici aspectele metrice atît de deosebite, în care fie alternanța de măsuri, ca în exemplul *Eu sint copil de școală*, fie metru eterogen compus, cum apare în cîntecul *Unde mergi împărăteasă*, vin să îmbogățească substanțial experiența subiectului.

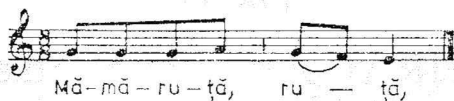
O nouă legătură apare între obiective ale instruirii muzicale și creația folclorică dacă ne gândim la faptul că unele materiale pot sprijini și realizarea citorva din scopurile marelui capitol al culturii vocale — avînd în vedere fie și numai cîștigarea unei mobilități a maxilarului și efectuarea unei gimnastici a acestuia, sau rezolvarea unor probleme de dicțiune, obiective pentru realizarea cărorora ne stau la îndemîină materiale cuprinse încă în capitolul de *Vers scandat*.

Pe lîngă atitea obiective propuse, avem credința că țelul suprem la care întregul material trebuie să răspundă, este acela ca prin intermediul lui, copilul să deslușească, cu prioritate, semnificația idiomului muzical matern, înainte de a se pune în contact și a studia modalitățile de exprimare muzicală proprii altor popoare.

De la
TETRATONIE (tetracordie)
la
HEPTACORDIE

1. LA BUBURUZĂ

Traian Mirza : Folclor muzical din
Bihor. Edit. Muzicală, București,
1974, p. 85



Mămăruță, ruță
Suie-mă-n căruță
Și mă du la vale
Ca pe cal călare.

2. CĂRĂMIDĂ NOUĂ

I. R. Nicola, I. Szenik, Tr. Mirza :
Curs de folclor muzical, p. I, Edit.
Didactică și pedagogică, București,
1963, p. 269



Cărămidă nouă,
Bine-ar fi să plouă !
Cărămidă veche,
Bine-ar fi să-nsete !

3. ȚIGU, ȚIGU

Nelu Ionescu : 7 Cîntece din folclorul copiilor pentru vioară și pian, 1951, p. 11

Allegro vivo



Ți - gu, ți - gu pe mă - lai Ce mai di - plă că - pă - tai.

Țigu, țigu pe mălai
Ce mai diplă căpătai.

4. BABA OARBA

Traian Mîrza : Folclor muzical din Bihor. Edit. Muzicală, București, 1974, p. 91



Ba - ba, ba - ba oar - ba, Roa - ba ici, co - lea,
Un - de - ți es - te roa - ba? Ia - te du - pă ea.

Baba, baba oarba,
Unde-ți este roaba ?
Roaba ici, coalea,
Ia-te după ea.

5. PUICĂ NEAGRĂ

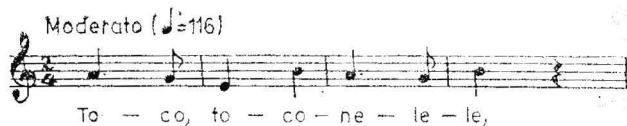
Traian Mirza : Folclor muzical din
Bihor. Edit. Muzicală, București,
1974, p. 92



Puică neagră bagă-n sac,
Florile dalbe,
Am venit după colac.
Rămii gazdă sănătoasă,
Să plătești corinda noastră,
C-un cîrnat, e-un cardaboș,
Cît picioru' meu de gros.

6. TOCO, TOCONELELE

I. R. Nicola, I. Szenik, Tr. Mirza :
Curs de folclor muzical, p. I, Edit.
Didactică și pedagogică, București,
1963, p. 306. Culeg. Const. Brăiloiu



Toco, toconecelele,
Mîine iese soarele.
Să lăsăm urzicile
Că-s mai bune merele ;
Dă-le-ncolo de urzici
Că-s mai bune niere dulci !

7. HAIA, BAIA

Nicolae Ursu : Cîntece și jocuri din
Valea Almăjului. Edit. Muzicală,
București, 1958, p. 16



Haia, haia, mică baia,
Cuculică, fată mică,
Douăzeci și unu
Dă-mi și mie unu
Lululică-n cuculică,
Haia mică, fată mică.
Hai, hai, hai, hai,
Moș Mihai, hai.
Cîți copii ai ?
Douăzeci și unu,
Dă-mi și mie unu.

8. LU, LU CU LEAGĂNU

Nicolae Ursu : Contribuții muzicale
la monografia com. Sirbova, 1939,
p. 64



Lu, lu cu leagănu'
Pî-nă vine breabănu'
Vină somn,
de mi-l adormi
Vină rață
de-l ia-n brață
Și tu pește
de-l hrăncește.
Și tu miță,
de-i dă țită.

9. HAIDA, HAIDA

Nicolae Ursu : Cîntece și jocuri din
Valea Almăjului. Edit. Muzicală,
București, 1958, p. 159

Andante

Hai — da, hai — da să cul-căm pe Pa — vel,
Ma-ma fa-ce: na — na, Hai — da, hai — da, să cul-căm pe Pa — vel.

Haida, haida
să culcăm pe Pavel,
Mama face : nana,
Haida, haida,
să culcăm pe Pavel.

10. SORCOVA

Culeg. Tr. Mîrza, I. Szenik și grup.
de studenți (1966). Arhiva de folclor
a Conservatorului „G. Dima” Cluj-
Napoca

Allegretto

Sor-co-va, ve-se-la, Să tră-iți să-mbă-trî-niți
Ca un măr, ca un păr, Ca un fir de tran-da-fir
Ta — re ca pia — tra, Iu — te ca să — gea — ta
Ta — re ca fie — ru, Iu — te ca o — țe — lu.

Sorcova, vesela,
Să trăiți
să-mbătrîniți
Ca un măr, ca un păr.
Ca un fir,
de trandafir.

Tare ca piatra,
Iute ca săgeata.
Tare ca fieru,
Iute ca oțelu.
Rostit : La anu și la mulți ani !
Ne dați, ori nu ne dați
Piine cu cîrnaț ?

11. LASĂ-NE GĂZDIȚĂ-N CASĂ

Culeg. Traian Mirza



Lasă-ne găzdiță-n casă :
Afară plouă de varsă
Lasă-ne găzdiță-n șură :
Afară plouă de cură.

12. MIINE ANUL SE-NOIEȘTE

Titus Moiescu : Cântecul meu,
cântec pentru copii. Edit. Muzicală,
București, 1967, p. 46



Miine anul se-noiește
Plușorul se pornește
Plușor cu patru boi
Plușor minat de noi
Și începe a brăzda,
Pe la case a ura.
Iarna-i grea, omătu-i mare,
Semne bune anul are.
Semne bune de belșug
Pentru brazda de sub plug.

13. VOI ACUM COPIILOR

În : „300 colinde“. G. Breazu. Edit.
Scrisul Românesc S. A. Craiova,
1938, p. 15

Repejor

Voi, a-cum, co-pi-i-lor, Și voi, buni pă-rin-ți-lor,
Lă-u-dați, și cîn-tați, Și vă bu-cu-rați

Voi, acum, copiilor,
Și voi, buni, părinților
Lăudați
și cântați,
Și vă bucurați.

14. TRECI PLOAIE TRECĂTOARE

I. R. Nicola, I. Szenik, Tr. Mirza.
Curs de folclor p. I. Edit. Didactică
și pedagogică, București, 1963,
p. 270

Moderato

Treci ploa-ie că-lă-toa-re, Că te-a-jun-ge soa-re-le
Și-ți ta-le pi-cioa-re-le, Cu-n pai, cu-n mai,
Cu mă-ciu-ca lui Mi-hai.

Treci ploaie călătoare,
Că te-ajunge soarele
Și-ți tale picioarele,
Cu-n pai, cu-n mai,
Cu măciuca lui Mihai

Cu o coajă de mălai
 Uscată de nouă ani.
 Dă-mi măicuță mie bita
 S-alungăm ploaia-ndărăta.

15. TAI, TAI

„Folclor muzical din Mintiul Gherlii”. I. Coste, D. Fărcășiu. Comitetul pentru cultură și educație socialistă al jud. Cluj, 1979, nr. 3



Tai, tai, cu sa-bi-a lui Mi-hai, lui Mi-hai.

Tai, tai, cu sabia lui Mihai.

Desfășurarea jocului: Un grup de băieți, fiecare avînd în mînă o nuia, aleargă — grupați în cerc —, unul după altul, încercînd a se lovi cu nuiaua peste picioare. Cel care nu poate evita lovitura sărînd mai sus, este scos din joc.

16. EU SÎNT COPILAȘ DE ȘCOALA

Sabin Țrăgoi: 303 Colinde, Edit. Scrisul Românesc, Craiova, 1925, p. 200



Flo-ri - le dal-be Eu sînt co - pi - laș de șca - lă,

Florile dalbe
 Eu sînt copilaș de școală,
 Cu hăinuța ruptă-n poală,
 Și cu păru retezatu,
 C-am tot seris și învățatu.

De nu mă credeți pe mine
 Aduceți-mi un cărbune,
 Să vă scriu mare minune,
 Scriu cîrnați și scriu colaci,
 Faceți bine și mi-i dați.

17. EU SÎNT MAI MICUȚ ÎN ȘCOALA

I. R. Nicola, I. Szenik, Tr. Mirza :
Curs de folclor muzical, vol. I, Edit.
Didactică și pedagogică, București,
1963, p. 272. Culeg. I. R. Nicola

Andante (♩=60)

Eu sînt mai mi -- cuț, în școa -- lă
Cu că-ma-șă pî -- nă-n poa -- lă

Eu sînt mai micuț în școală
Cu cămașa pînă'n poală
Cu păruț' retezat
M-am silit de-am învățat.
Aduceți-mi un cărbune
Să vă spui mare minune.

18. MICI COLINDĂTORI

Culeg. A. I. Ivășcanu

Mici co -- lin -- dă -- to -- ri, Mici co -- lin -- dă --

to -- ri, Zi - u -- rel de zi - uă

Mici colindătorii
Ziurel de ziuă
Pe unde-am umblatu
Și ce-am căpătat
Mere d-aurele.

19. FRIGURILE MELE

Nicolae Ursu : Cîntece și jocuri din
Valea Almăjului. Edit. Muzicală
București, 1958

Alliegretto



Frigurile mele,
Pe a lui din piele.
Cel din apă-n țapă,
Cel din rîu în briu
Nu te-ncinge șerpe,
Pîn-mă-ncing și eu, eu, eu.

20. TREI PĂCURĂREI

Colecția de cîntece populare a
Cursului de folclor muzical, vol. I,
Edit. Did. și ped. București, 1963.
Culeg. I. R. Nicola



Trei păcurărei
La-o turmă de oi,
Hoi, Lerui leru
La o turmă de oi.

21. NOI UMBLĂM A COLINDA

G. Breazu : Colinde. Cartea Satului. Edit. Scrisul Românesc, S. A. Craiova, 1938, p. 89

Repejon

Noi um-blăm a co-lin-da Flori gal-be de măr Pe la ca-se a a-ura.

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written with eighth and quarter notes. The second staff continues the melody. The lyrics are written below the notes.

Noi umblăm a colinda,
Florile dalbe de măr
Pe la case a ura.

22. PLOIȚĂ

Culeg. Gheorghe Petrescu

Plo-i-ță, plo-i-ță Fugi că-tre Po-ni-ță
Că te-a-jun-ge soa-re-le Și-ți ta-ie pi-cioa-re-le

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written with eighth and quarter notes, including triplets. The second staff continues the melody. The lyrics are written below the notes.

Ploiață, ploiață,
Fugi către Poniță
Că te-ajunge soarele
Și-ți taie picioarele.

23. ȘI-AM PLECAT SA COLINDĂM

G. Breazul : Colinde. Cartea Satului. Edit. Scrisul Românesc, S. A., Craiova, 1938, p. 42

Repejor

Și-am ple-cat să co-lin-dăm. Mă - ruț, măr-gă - ri - tar,
 Și-am ple-cat să co - lin - dăm.

Și-am plecat să colindăm
 Măruț, mărăgăritar
 Pe la curți de boieri mari,

Dar boierii nu-s acasă
 C-au plecat la vînătoare,
 Să vîneze căprioare ;

24. COLO SUS LA RĂSĂRIT

Folclor muzical din zona Huedin.
 Tr. Mirza și colectivul. Comitetul de cultură și educație socialistă al jud. Cluj. Conservatorul de muzică „G. Dima“ Cluj-Napoca, 1978, p. 84

Co - lo sus la ră - să - rit Flo - ri - le dai - be
 Es - te un pom min - dru - nflor - rit Flo - ri - le dai - be

Colo sus la răsărit,
 Florile dalbe
 Este-un pom mindru-nflorit,
 Florile dalbe
 La tulpina pomului
 Crește finul cîmpului :

Și în fin cine era,
 Era fată de-mpărat.
 Scoală fiică n-adormi,
 Singele te-a năpădi,
 Iarbă verde te-a-ngrădi,
 Florile te-or ingrădi.

25. PUICĂ NEAGRĂ

Culeg. Gh. Petrescu și grup de studenți. Arhiva Conservatorului de muzică „G. Dima“, Cluj

Musical notation for the first line of the song 'Puică neagră'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 152. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the staff, the lyrics are: 'Pui-că neagră stă-ntr-o la-bă Mi-e doi co-laci îmi tre-be'.

Puică neagră stă-ntr-o labă,
Mie doi colaci îmi trebe
Cît roțița plugului
Umple straița pruncului.

26. LIUI, LIUI, LIUI

Culeg. Traian Mirza și grup. Arhiva Conservatorului de muzică „G. Dima“ Cluj.

Musical notation for the first three lines of the song 'Liui, liui, liui'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 192. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Below the staff, the lyrics are: 'Liui, liui, liui, pu — iul ma — mii, Eu te lea — găn, tu-i dor — mi, Eu te lea — găn tu-i dor-mi.'

Liui, liui, liui, puiul mamei,
Eu te leagăn, tu-i dormi,
Culcă-te, tu, pui de pește,
Să te poată mama crește.
Și îi crește mărișor
Și-i fi mamei ajutor

Și te-o duce mama-n cimpu
Și-i crește mare și mindru
Culcă-te, tu, pui de cuc
Eu te leagăn și mă duc.

27. PĂPĂRUGA

Nicolae Ursu : Cîntece și jocuri din
Valea Almăjului. Edit. Muzicală,
București, 1958, p. 162

Pă-pă - ru-gă, ru - gă, Ia ieși de ne u - dă,
C-o gă - lea-tă de-a-pă Pes-te lu - mea toa - tă

Păpărugă, rugă,
Ia ieși de ne udă
C-o găleată de-apă
Peste lumea toată
Unde dai cu plugu
Să meargă ca vîntu,
Unde dai cu sapa
Să meargă ca apa.

28. LA NOI MAI PUȚINE

Traian Mîrza : Folclor muzical din
Bihor. Edit. Muzicală. București,
1974. p. 96

La noi mai pu - ți - ne, Și la voi mai mul - te,
Do - ru mă - ri - oa - re - lor, su - ri - oa - re - lor.

- La noi mai puține,
Și la voi mai multe,
Doru mărioarelor, surioarelor,
- Poftiți și v'alegeți
Care cum vă place
- Nouă că ne place
Pe (O p r i ș) încoace.

29. COLO-N DEAL DE DUP-UN DEAL

Folclor muzical din zona Huedin.
Traian Mîrza și colectivul. Comite-
tul de cultură și educație socialistă
al jud. Cluj. Conservatorul de mu-
zică „G. Dima“ Cluj-Napoca, 1978,
p. 85

Musical notation for the song 'Colo-n deal de dup-un deal'. It consists of two staves of music in 3/8 time, with a tempo marking of quarter note = 208. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes.

Co-lo-n deal de dup-un deal, Flo - ri - le dal - be
E - ste-un biet de pă - cu - rar, Flo - ri - le dal - be

Colo-n deal de dup-un deal,
Florile dalbe
Este un biet de păcurar,
Cu fluiere de dălțar ;

Cin' cu fluiere zicea
Toate oile juca,
Numai băla săraca,
Sta-n genunchi și se ruga,
Să vie primăvara.

30. LA NOI MAI PUȚINE

Traian Mîrza : Folclor muzical din
Bihor. Edit. Muzicală, București,
1974, p. 95

Musical notation for the song 'La noi mai puține'. It consists of two staves of music in 3/8 time. The melody is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes.

La noi mai pu - ți - ne, și la voi mai mul - te,
Do - ru mă - ri - oa - re - lor, su - ri - oa - re - lor.

— La noi mai puține
Si la voi mai multe,
Doru mărioarelor, surioarelor,
— Pofțiți și v-alegeți
Care vă mai place.

31. LA NOI MAI PUȚINE

Traian Mîrza : Folclor muzical din
Bihor. Edit. Muzicală. București,
1974. p. 96

La noi mai pu — ți — ne, Și la voi mai mul — te,
Do — ru mă — ri — oa — re — lor, — su — ri — oa — re — lor.

- La noi mai puține,
Și la voi mai multe,
Doru mărioarelor, surioarelor,
- Nou nu ne place,
Că-i mai mult încoace ;
- Pofțiți și v-alegeți
De care vă place.

Obs. : Fetițe așezate în cercuri concentrice își schimbă locul în joc, spre a se așeza lângă o surată „preferată“.

Desfășurarea jocului : Copiii formează două cercuri alăturate. Cercul mare cu majoritatea copiilor, și cercul mic cu 3—4 copii.

Înainte de a începe cîntecul, odată cu invitirea celor două cercuri cu pași marcînd unitatea de timp, copiii din cercul mic decid numele copilului pe care-l vor chema în cercul lor, odată cu intonarea strofei a doua.

Copilul chemat trece în cercul mic.

32. RAȚA

Nicolae Ursu : Cîntece și jocuri din
Valea Almăjului. Edit. muzicală,
București, 1958, p. 208

Moderato

1. Da -- ră ra -- ța ce-m lu -- cra

mac, mac, mac, mac, mac, mac, mac

2. Ea la a -- pă se du -- cea

mac, mac, mac, mac, mac, mac, mac.

1. Dară rața ce-m lucra?
mac, mac, mac, mac,
mac, mac, mac
2. Ea la apă se ducea
mac, mac, mac, mac,
mac, mac, mac
3. Cu rățoiu se-nțilnia
mac, mac, mac, mac,
mac, mac, mac.

33. UNDE MERGI ÎMPĂRĂTEASĂ

Culeg. Gheorghe Petrescu

Un copil — Un-de mergi, Un-de mergi îm-pă-ră-tea — să
Alt copil — Eu mă duc, Eu mă duc să-mi caut o fa-tă

Totți copii

A-sta e fa-ta Iu-te a-ța s-o desfacem: cercului un brîu să-i facem
Se fa-ce roata Vin cu a-ța eu oi duce Și-napoi nu oi a-duce

— Unde mergi
Unde mergi împărăteasă
— Eu mă duc
Eu mă duc să-mi caut o fată

Asta e fata
Se face roata
Iute ața s-o desfacem
Cercului un brîu să-i facem
Vin cu ața eu oi duce
Și-napoi nu oi aduce.

34. ÎNTR-O ZI DE SĂRBĂTOARE

În „300 Colinde“ G. Breazul, Edit.
Scrisul Românesc S. A. Craiova,
1938, p. 399

Repede

În-tr-o zi de sâr-bă-toa-re, Co-rin-dă bun-ă
Tre-ce-un fe-ci-o-rel că-lă-re Co-rin-dă bun-ă

Într-o zi de sărbătoare
Corindă bună
Trece-un feciorel călare,
Corindă bună

— Și-așa iute ce trecea,
Pământu cutremura.
— Und' te duci tu, feciorel ? (bis)
— S'aleg zece copilași,
Toți cu bicele de toi,
Să trosnească, să plesnească,
Plugușorul să pornească.
Plugușor cu șase boi,
Boișori minăți de noi.
Boișorii de la roată,
Cu cornițele de piatră.

Boișorii din mijloc,
Cu cornițele de foc.
Boișorii din nainte.
Cu cornițele-aurite.
— Cei din casă să trăiască
Afară să izvorască !

35. SADE MOȘU PE BUTUC

Folclor muzical din zona Huedin,
Tr. Mirza și colectivul. Comitetul
de cultură și educație socialistă al
jud. Cluj. Conservatorul „G. Dima”
Cluj-Napoca, 1978, p. 85

Șe - de mo - șu pe bu - tuc, Flo - ri - le dal - be
Dă - mi co - la - cu să mă duc Flo - ri - le dal - be

Sede moșu pe butuc
Florile dalbe
Dă-mi colacu să mă duc,
Că mă tem c-oi îngheța,
Că mi scurtă rochia.

36. AM FOST CEL MAI MIC DIN ȘCOALĂ

Steluța Popa, Obiceiuri de iarnă:
Folclor muzical din repertoriul co-
piilor. Edit. Muzicală, București,
1981, p. 70. Culeg. I. R. Nicola și
Tr. Mirza



Am fost cel mai mic din școală
Florile dalbe
Cu cămașa pînă-n poală,
Și cu părul rețezat,
M-am trudit de-am învățat.

37. SUS ÎN VÎRFUL MUNTELUI

Folclor muzical din zona Huedin.
Tr. Mirza și colectivul, Comitetul
de cultură și educație socialistă al
jud. Cluj. Conservatorului „G. Dina”
Cluj-Napoca, 1978, p. 88



Sus în vârful muntelui
E castelu' gregului
Gregu are o fetiță
O fetiță garofiță ;
De frumoasă ce era,
Carolina o chema.

38. M-A TRIMIS MAMA LA TATA

Steluța Popa, Obiceiuri de iarnă,
Folclor muzical din repertoriul co-
piilor, Edit. Muzicală, București,
1931, p. 82. Culeg. Gh. Petrescu



M-a tri-mis ma-ma la ta-ta, Flo-ri'n dal -- be de măr,
M-a tri-mis ma -- ma la ta-ta Flo-ri'n dal-be de măr.

M-a trimis mama la tata,
Flori-n dalbe de măr,
M-a trimis mama la tata
Flori-n dalbe de măr.
Cu-n tioc de lapte acru.
Slobozi-mă, gazdă-n casă
C-afară plouă de varsă,
Și mi scurtă buicuța,
Și mă tem c-oi îngheța.

39. MIINE ANUL SE-NNOIEȘTE

G. Breazul. 300 Colinde. Cartea
Satului, Craiova, Edit. Scrisul Ro-
mânesc, 1938, p. 398

Repejor

The musical score consists of four staves of music in a 2/4 time signature. The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. The first line of music corresponds to the first line of lyrics, and so on. The final note of the fourth line is a double bar line.

1. Mi — ne a — nul se'n — no e — ște,
Plu — gu — șo — rul se por — ne — ște,
Plu — gu — șor cu pa — tru boi
Plu — gu — șor mi — nat de noi.

Miine anul se-nnoiește
Plugușorul se pornește
Plugușor cu patru boi,
Plugușor minat de noi.
Boli, boli di'nainte,
Cu cornițe poleite ;
Boli, boli din mijloc,
Cu cornițele de foc.
Boli, boli de la roate,
Cu cornițe'mbelciugate,
Boi în coade codâlbei,
S'aibă (...) parte de ei.

Obs. : Cele trei puncte din ultimul vers se vor înlocui cu numele celui
cărui a se urează.

Capitolul ultim al lucrării include câteva piese de repertoriu, care, prin circulația lor în lumea copilului, au fost adoptate de acesta și și-au asigurat dreptul de a se alătura creației lui : iar în intenția și cu dorința de incita și atrage pe creatori spre acest univers în care simplitatea stă alături de noblețe, am alăturat încă câteva creații — modele oferite de compozitori români — care, pornind de la citatul folcloric, își propun a-l valorifica fără a-i altera structura, instituindu-se astfel ca exemple ce satisfac nevoia de muzică a copilului. Aici se integrează piese ca *Ciocănele*, *ciocănele* ; *Lioara* ; *Meșterul cîntăreț*, etc.

Desigur că nu au putut fi cuprinse toate problemele și dacă realizarea va fi pe măsura năzuințelor, aceasta nu ne-o va putea spune decît timpul și realitatea școlară.

PIESE de REPERTORIU

1. COSITUL

G. Breazul : „Educația și instrucția“
in Muzica românească de azi, Bucu-
rești, 1939, p. 517



Ui-te-a-șa co-seș-te ta-ta, Ui-te-a-șa, a — șa



Tot la sfin-ga și la dreap-ta Ui-te-a-șa, a — șa.

Uite-așa cosește tata
Uite-așa, așa
Tot la stînga și la dreapta
Uite-așa, așa.

2. CAPRA CU TREI IEZI (După T. Popovici)

G. Breazul și N. Saxu — Carte de
cîntece pentru copiii de cl. I-a pri-
mară. Edit. Scrisul Românesc,
Craiova, 1937



Trei iezi cu-cu-ieți U-șa ma-mii des-cu-ieți



Că ma-ma v-a-du-ce vo-uă Mu-gu-rași cu bob de ro-uă

Trei iezi, cucuieti,
Ușa mamei descuieti,
Că mama v-aduce vouă
Mugurași cu bob de rouă ;

Frunze-n buze, iarbă-n barbă,
Drob de sare în spinare,
Mălăiaș în călcăiaș,
Smoc de flori pe subțiori.

3. HORĂ

G. Breazul și N. Saxu — Carte de
cîntece pentru copiii de cl. I-a pri-
mară. Edit. Scrisul Românesc,
Craiova, 1937

Moderato

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, marked 'Moderato' and 'mf'. It consists of two systems of music. The first system has two staves. The first staff contains the melody with lyrics: 'Frunză ver-de de ci-coa-re Tra, la, la, la, la, la'. The second staff continues the melody with lyrics: 'Hai să tragem ho-ra ma-re Tra, la, la, la, la, la'. The second system also has two staves. The first staff has lyrics: 'Pe cîm-pi-a cea cu flori, Tra, la, la, la, la, la'. The second staff has lyrics: 'Că e soare fă-ră nori, Tra, la, la, la, la, la'. Both systems end with a double bar line and repeat signs. The first system has first and second endings. The second system has first and second endings.

Frunză verde de cicoare
Tra, la, la, la, la, la
Hai să tragem hora mare
Pe cîmpia cea cu flori
Că e soare fără nori.

4. DRAG MI-E JOCUL ROMÂNESC

Magdalena Ursu : Culegere de cântece și îndrumări metodice pentru predarea muzicii în etapa prenotației. Edit. Did. și ped., București, 1965, p. 78



1. Drag mi-e jo-cul ro-mâ-nesc Dar nu știu cum să-l por-nesc



Hei, tra, la, la, la, la, La, la, la, la, la, la, la

Drag mi-e jocul românesc
Dar nu știu cum să-l pornesc
Hei, tra, la, la, la, la
La, la, la, la, la, la, la.

Că de, nu l-oi porni bine
Oi păți mare rușine
Hei, tra, la, la, la, la
La, la, la, la, la, la, la.

Nu te uita la cojoc
Ci te uită cum mai joc
Hei, tra, la, la, la, la
La, la, la, la, la, la, la.

5. CUCULE PASĂRE GRASĂ

Amelia Gheorghe și Ioan Bițu. Manual pentru cl. a VI-a. Edit. Didactică și pedagogică, București, 1966, p. 19

Repejor

The musical score is written on three staves in treble clef with a 3/4 time signature. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes.

mf
Cu-cu-le pa-să-re gra-să, cuc!

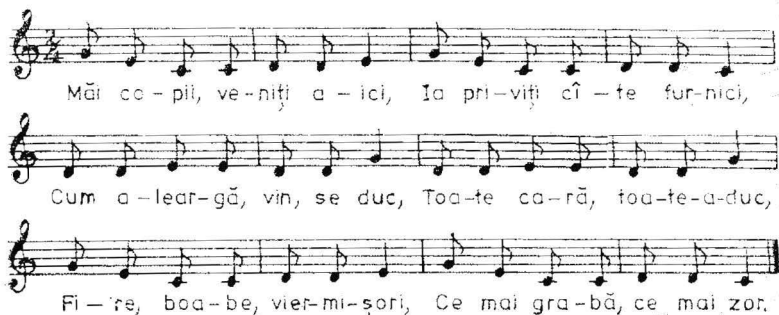
De tot cînți la noi pe lea-să?

Cu-cu-lea-nă, to-go-ja-nă, cuc! cuc!

Cucule pasăre grasă. cuc !
Ce tot cînți la noi pe leasă ?
Cuculeană, lăgojană, cuc !

6. FURNICILE

Magdalena Ursu — Culegere de cîntece și îndrumări metodice pentru predarea muzicii în etapa prenotației. Edit. Did. și ped., București, 1969, p. 81




Măi co - pii, ve - niți a - ici, Ia pri - viți cî - te fur - nici,
Cum a - lear - gă, vin, se duc, Toa - te ca - ră, toa - te - a - duc,
Fi - re, boa - be, vier - mi - șori, Ce mai gra - bă, ce mai zor.


Măi copii, veniți aici,
Ia priviți cîte furnici!
Cum aleargă, vin, se duc,
Toate cară, toate-aduc
Fire, boabe, viermișori
Ce mai grabă, ce mai zor.

7. MELCUL

G. Breazul și N. Saxu. Carte de cîntece pentru copiii de cl. I-a primară. Ediț. Serisul Românesc, Craiova, 1937



Vi - ne mel-cul su - pă - rat, O fur - ni - că l-a piș - cat,



Și cum vi - ne piș, piș, piș, În - til - neș - te - un că - ră - bus.

Vine melcul supărat,
O furnică l-a pișcat.
Și cum vine piș, piș, piș,
Întilnește-un cărăbuș.
Melcul strigă-n gura mare
Nu te mai prăji la soare,
Du-te-n colo nu-mi sta-n drum,
Că te iau în coarne-acum.

8. LIOARĂ*

(Joc muzical)

Din folclorul copiilor (fete) Bihor

Culeg. Traian Mirza
Prelucrare A. Ivășcanu

Grupa I { Li - oa - ră, li - oa - ră Ce flori de mi - oa - ră
Vi - nă și - ți a - le - ge Ca - re ți - e - ți pla - ce

Grupa II { Su - ra - ta din - coa - ce Că - i cu ro - chia crea - ță
Cu sprîn - cea - na tra - să Ca la ju - pî - nea - să

* „lioară“ — numele local al unei flori ;

9. LIOARĂ**

Grupa I
Li, _____ li _____

Grupa II
1 { Li - oa - ră, li - oa - ră Ce flori de mi - oa - ră
Vi - nă și - ți a - le - ge Ca - re ți - e - ți pla - ce

Su - ra - ta din - coa - ce Că - i cu ro - chia crea - ță Li, li
Cu sprîn - cea - na tra - să Ca la ju - pî - nea - să

Li, _____ li _____ Li, li

Lioară, lioară
Ce flori de mioară
Vină și-ți alege
Care ție-ți place.
Surata din-coace
Că-i cu rochia creață
Cu sprinceană trasă
Ca la jupineasă.

** „mioară” — viorea

Regula jocului: Fetițele, așezate în cercuri concentrice, își schimbă locul de joc, așezându-se lângă o „surată” preferată. Jocul se reia, mereu de la început.

Notă: Piesa se poate executa pe părți (alternativ, note ținute) (după posibilități — eventual numai în clasa a III-a).

10. AM CREION, HÎRTIE

Culeg. Gh. Petrescu, L. Dubău. Text
adaptat și prelucrat de
Aurel Ivășcanu

Allegretto

Un grup



1 Am cre-ion, hîr - ti - e Ia, să văd cum scri-e!
2 Am și că-li - ma-ră Plî - nă de cer-nea-lă



A - B - C - D

Alt grup, mai mișcat (piu mosso)



Sînt, măi-cu-ță cît un ghem Dar de lu-cru nu mă tem
Ma-mă sînt cît un mo-sor Dar lu-crez de mă o-mor

Am creion, hîrtie
Ia, să văd cum scrie !
Am și călimară
Plină cu cerneală.

A, B, C, D

Sînt măicuță cît un ghem
Dar de lucru nu mă tem
Mamă sînt cît un mosor
Dar lucrez de mă omor.

11. VRABIA

Culeg. Gh. Petrescu
Prelucrare Aurel Ivășcanu

Allegretto

The musical score for 'Vrabia' is written in 2/4 time. It consists of three staves. The first staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a guitar accompaniment line with 'x' marks indicating fretted notes. The third staff is a bass line. The tempo is marked 'Allegretto'.

Ci - ri - ci, Ci - ri - ci Vra - bi - a Ci - ri - ci - ci
Ci - ri - ci, Ci - ri - ci Cînd a - co - lo, Cînd a - ci

parlando

Ciu-gu-leș-te prin o-coa-le Dă ham-ba-re-lor tîr-coa-te
Sa-re vră-bi-u-ța, sa-re N-a-re pic de a-li-na-re

Ci - ri - ci, Ci - ri - ci Vra - bi - a Ci - ri - ci - ci

Ciri, ci, ciri, ci
Vrabia ciri, ci, ci
Ciri, ci, ciri, ci
Cînd acolo, cînd aici.

Ciugulește prin ocoale,
Dă hambarelor tîrcoale
Sare vrăbiuța, sare
N-are pic de alinare.

Ciri, ci, ciri, ci
Vrabia ciri, ci, ci.

12. MEȘTERUL CÎNTAREȚ (CUCU)

Versuri : Lucian Dumitrescu
Muzica : Dan Voiculescu

The musical score for 'Meșterul Cîntareț (Cucu)' is written in 2/4 time. It consists of two staves. The first staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a guitar accompaniment line with 'x' marks indicating fretted notes. The tempo is not explicitly marked but appears to be a simple, steady rhythm.

Cu-cul ăș-ta cu-cu-leț, cu-cu, Ști-e do-uă no-te, do-uă: cu-cu!

Cu - cu, cu - cu!

Cucul ăsta cuculeț, cucu,
Tare-i meșter cîntareț, cucu !
Știe două note, două : cucu !
Și cu ele cîntă-o vară : cucu !
Cucu, cucu !

13. CIOCĂNELE, CIOCĂNELE...

Versuri : C. A. Munteanu

Muzica : Liviu Comes, în volumul :
Ghicitori, jocuri muzicale pentru
copii, p. 12. Edit. Muzicală, Bucu-
rești, 1979

Proprietar

The musical score is written on five staves. The first staff is in 3/4 time and begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains the lyrics 'Cio-că-ne-le, cio-că-ne-le, Bat în geamuri u-șu-re-le:'. The second staff is in 3/4 time, marked 'pp', and contains the lyrics 'Pic, pic, pic! Pic, pic, pic!'. The third staff is in 3/4 time, marked 'mf', and contains the lyrics 'Și în țin-te mici de-argint Pra-ful de pă-mînt îl prind.'. The fourth staff is in 3/4 time and contains the lyrics 'Cio-că-ne-le, cio-că-ne-le, Bat în geamuri u-șu-re-le:'. The fifth staff is in 3/4 time, marked 'pp', and contains the lyrics 'Pic, pic, pic! Pic, pic, pic!'.

Cio-că-ne-le, cio-că-ne-le, Bat în geamuri u-șu-re-le:

Pic, pic, pic! Pic, pic, pic!

Și în țin-te mici de-argint Pra-ful de pă-mînt îl prind.

Cio-că-ne-le, cio-că-ne-le, Bat în geamuri u-șu-re-le:

Pic, pic, pic! Pic, pic, pic!

Ciocănele, ciocănele,
Bat în geamuri ușurele :
 Pic, pic, pic !
 Pic, pic, pic !
Și în ținte mici de-argint
Praful de pământ îl prind.
Ciocănele, ciocănele,
Bat în geamuri ușurele :
 Pic, pic, pic !
 Pic, pic, pic !

14. DE CE ?

Dimitrie Cuclin
Să ne prindem toți copiii
Editura Muzicală, București, 1980

Moderato

De ce-n-țea-pă muș-te-le în-tre-ba-ră puș-te-le,
în-țe-pat a dă-s-că-toa-ie și-a răs-puns că fac a ploa-ie.

De ce-aleargă-albinele ?
Întrebară zinele ;
Vouă să vă-aducă mierea
Le răspunse adierea

De ce țipă ciorile ?
Întrebară zorile ;
Le răspunse-un nor : de teamă
Că pustiile le cheamă.

15. LĂCUȘORUL

Dimitrie Cuclin
Să ne prindem toți copiii
Editura Muzicală, București, 1983

Allegro vivoce

Lă-cu-șo-rul a-n-ghe-țat Cîmpul în-ve-lit de nea
Și de-a-cum la pa-ti-nat... Ori din deal cu se-n-țe

Iar din seară pîn' tîrziu
Ne vom strînge lîngă foc
Cu poveștile ce-mbie
Pîn' castanele se coc.

Zurga zurga ! Zurgălăi,
Unde-aleargă-n sus în jos ?
Nu sînt zurgălăi ei zmei
Fugăriți de Făt Frumos.

16. UNU, DOI

Alexandru Pașcanu
 Celor mai curate glasuri
 Cîntece pentru copii
 Edit. Muzicală, București, 1983
 Versurile de Alexandru Pașcanu

Allegretto giocoso (♩=108)

U-nu doi, U-nu doi, Vi-no să-te joci cu noi:

Ci-ne în-tră-n joc cu noi E de vi-neri pî-nă joi,
 Da Capo

Cumîn-țel și să-nă-țos Ba-te ta-re jos (bătaie în picior)

1. Vino-n-coa,
 Nu mai sta
 Hai și joacă uite-așa
2. Stai mai drept,
 Scoate piept
 Că doar ești copil deștept,
 Un, doi, trei,
 Mărunței
 Dar la joacă se fac zmei
Cine intră-n joc cu noi
E de vineri pînă joi
Cumînțel și sănătos
 Bate tare jos
3. La, la, la
 la, la, la
 la, la, la, la
 la, la, la
 Ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta
 Ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta
 Ta, ta, ta, ta, ta, ta, ta
 Ta, ta, ta, ta

17. MELC, MELC

Valentin Timaru
Coruri pentru voci egale
Conservatorul de muzică „G. Dima”
Cluj-Napoca, 1975

Versuri de Valeria Boiculesi

Comodo (♩ = 60)

Melc, melc, în-tră-o cercă lea-pă-dă-și din cap ză-bu-nui
scoate-uncora și în-că u-nul să nați fi-e de te-ochi
ai a-cu-ra și doi ochi Ui-te dar ai să a-juți
plo' în te-uș-te-nii lungi Am să-ți dau un strop de re-uș
mie și stră-ve-ziu și căldă da-că, vrei tot eu te scold.

The musical score is written on five staves in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Comodo' with a metronome marking of ♩ = 60. The lyrics are written below the notes. There are two first endings marked with a circled '1' above the staff. The first ending occurs after the second line of music, and the second ending occurs after the fourth line of music. The score ends with a double bar line.

Obs. Se poate însoți cu ison pe *Mi* sau *Do*. 1 În caz de ison aici se va cânta la unison.

18. TRENULEȚUL MARACINE

Muzica : Dan Voiculescu
Versuri : Luiza Carol

The musical score is written on five staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) and ends with a *p* (piano) dynamic. The lyrics are: "Tre-nu-le-țuț Mă-ră-ci-ne, ci-ne,". The second staff continues the melody with *mf* dynamics and *p* dynamics, with lyrics: "S-a-ros-ta go-lit pe și-ne, și-ne,". The third staff has *mf* and *p* dynamics, with lyrics: "Și-a-cum plî-n-ge de ru-și-ne, și-ne". The fourth staff is marked *mf* and has lyrics: "Ci-ne mă-ri-di-e-ă, Ci-ne?". The fifth staff starts with a *f* (forte) dynamic and ends with a *p* dynamic, with lyrics: "Ci-ne Ci-ne? Noi!".

Tre-nu-le-țuț Mă-ră-ci-ne, ci-ne,

S-a-ros-ta go-lit pe și-ne, și-ne,

Și-a-cum plî-n-ge de ru-și-ne, și-ne

Ci-ne mă-ri-di-e-ă, Ci-ne?

Ci-ne Ci-ne? Noi!

19. ȘADE RAȚA PE BUTOI

Alexandru Pașcanu
Celor mai curate glasuri
Edit. Muzicală, București, 1983

Leganoț, alene (♩=72)



Șa-de ra-ța pe bu-toi, Nu-mă-rind din
doi în doi U-nu trei cinci șap-te no-ua.
Di-mi-nea-ța mîn-căm o-ua, ca să creș-tem
mari Să fim buni șco-lari.

Șade rața pe butoi
Numărind din doi în doi :
Doi și patru, șase, opt,
Cozonacul este copt
Dar, ca să-l mîncăm,
Pe mîini ne spălăm.
Șade rața pe butoi
Măcîind cu drag la noi ;
„Mac, mac, mac și iarăși mac
Pe copii îi vîd ce fac.“
Iar noi învățăm
Cum să ne purtăm. Da !

NOTĂ EXPLICATIVĂ

Se impune formularea unor considerații privitoare la redarea grafică. Astfel, precizăm în primul rînd modificările aduse față de sursa documentară.



Imperative de ordin pedagogic ne-au îndemnat a recurge la transpoziție, în situațiile în care materialul era notat într-un registru puțin comod pentru posibilitățile vocale ale copilului. Incluziunea în registrul propriu vocii copilului s-a făcut nu doar cu scopul intonării fără de probleme a acestuia, dar și pentru a împlini alt deziderat : acela al intonării la înălțimea absolută.

Referitor la limbajul adoptat (vocabular) — fără să uităm nici un moment că ne integrăm într-un proces de formare prin școală — am renunțat la expresii dialectale, înlocuindu-le (de cîte ori ne-a stat în putință) cu termeni, modalități de exprimare proprii limbii literare.

În ce privește integrarea în metru, s-a intervenit doar în acele cazuri în care respectarea metricii implicată de vers a pretins acest lucru, supunîndu-ne unor principii de notare modernă. Un exemplu este cîntecul : Cărămidă nouă (cap. Tricordii și tritonii).

Rămînînd în spațiul mijloacelor de redare grafică, precizăm și faptul că refrenele și silabele de completare au fost notate o singură dată în text și au fost subliniate, atît în text cît și sub melodie. (Vezi Colo sus de după deal, în capitolul Tricordii și tritonii, Curcubeu, beu, în capitolul Bicordii și bitonii, etc.).

Semnul legato ce unește două valori de notă (durate), două optimi sau două pătrimi, indică întotdeauna intonarea unei singure silabe pe două sunete diferite ca înălțime. Vezi Frigurile mele (capitolul De la tetratonie (tetracordie) la heptacordie), Trei păcurărei etc. Semnul liniei curbe întrerupte (legato întrerupt) s-a adoptat pentru a marca alternanța de vers — catalectic și acatalectic. Exemple ca : Uliu (cap. Tricordii și tritonii), Cu degetele celui mic (cap. Bicordii și bitonii), Pițigaie, Eu sînt mai micuț în școală (cap. De la tetratonie (tetracordie) la heptacordie), sînt elocvente.

Pentru potrivirea silabelor la un schelet ritmic, s-a folosit semnul :  sau , ca în cazul exemplelor Melc, melc (cap.

Bicordii și bitonii), Lioara (cap. Tricordii și tritonii), etc. ; iar notarea emistihurilor rimante s-a făcut cu literă mică, ca de pildă în Sorcova (cap. Bicordii și bitonii), Lu, lu, cu leagănu (cap. De la tetratonie (tetracordie) la heptacordie), și altele.

AUTORUL

CUPRINS

Studiu	5
Versuri scandate și numărători	29
Bicordii și bitonii	51
Tricordii și tritonii	75
De la tetratonie (tetracordie) la heptacordie	97
Piese de repertoriu	121

Redactor
NINA MARINESCU

Tehnoredactor
GEORGE MĂGUREANU

Bun de tipar : 15.X.1987

Coli de tipar : 8,75



I. P. Infomația c. 280 str. Brezoianu, nr. 23-25.

