

A MELODY FROM TRANSYLVANIA BETWEEN LOCAL FOLK TRADITION AND FOLKLORE. THE SONG AND DANCE OF THE CĂPÂLNA GIRLS

Researcher III ZOLTÁN GERGELY, PhD

The Folklore Archive of the Romanian Academy, Cluj branch

SUMMARY

The article analyses the path of a melody associated to the 'purtata' dance of the girls from the village of Căpâlna, since its post-war documentation up to the contemporary digital circulation. The study pursues the manner in which this piece has been reinterpreted and propagated within the local context, the official stage, and the online environment, transcending ethnic and stylistic borders. We examine differences in structure, style and reception, between the traditional, the digital, and the stage variants, as well as the methodological difficulties linked to the absence of a unitary typology in Romanian ethnomusicology. The case is discussed in parallel to analytical models from the Hungarian literature, revealing a possible transborder type, with various functions and a potential for global recontextualization.

REZUMAT

Articolul analizează parcursul unei melodii asociate purtatei fetelor din Căpâlna, de la documentarea sa postbelică până la circulația digitală contemporană. Studiul urmărește modul în care această piesă a fost reinterpretată și propagată între contextul local, scena oficială și spațiul online, depășind granițe etnice și stilistice. Sunt examinate diferențele de structură, stil și recepție între variantele tradiționale, scenice și digitale, precum și dificultățile metodologice legate de absența unei tipologii unitare în etnomuzicologia românească. Cazul este discutat în paralel cu modele analitice din literatura maghiară, relevând un posibil tip melodic transfrontalier, cu funcții diverse și potențial de recontextualizare globală.

Keywords

Traditional melody, musical circulation, digital reinterpretation, musical identity, stage folklore, media environment.

INTRODUCTION

This paper wishes to analyze the circulation and the recontextualization of a melodic type associated to the ritual dance of the girls from Căpâlna, between the local performance and its recent transformations due to mediatisation and online broadcasting. Documented for the first time in 1948 and promoted intensely in the post-war period by school teacher Stana Biriş and subsequently by the National Television, the melody became part of a recognizable folkloric repertoire, marked by stage aesthetics and ideological recontextualization. At the same time, the existence of resembling variants in other villages from Transylvania, as well as its propagation in various musical repertoires, suggests an ampler zonal circulation which is worth investigating from a comparative perspective.

THE GIRLS FROM CĂPÂLNA

My personal interest in this theme was outlined initially during high school, when, as a member of a school orchestra focused on the repertoire of the Călata area, I had the opportunity to learn and play on the accordion a close variant of this song. In that context, the melody was integrated in the choreography of a *fecioresc*, a men's dance with the role of ritual affirmation and virtuosity, typical for this ethnographic area. Almost two decades later, I reencountered it in a profoundly changed context: a digital platform where, in a short time, a reinterpreted version became viral. The users' comments reflected a plurality of identity positions: some considered it "gypsy", others "Aromanian" or "Hungarian" – a sign of a latent conflict regarding the cultural belonging of the piece.

This tension between claiming, stereotyping, and free circulation lies at the heart of our endeavour. In a by now classical text, Béla Bartók noticed that no folkloric repertoire is completely original or isolated: given a musical history marked by exchanges, interferences, and adaptations, melodies migrate among cultural spaces and transform according to the new environment. The recognition of this process should not feed identity complexes, but contribute to a more nuanced understanding of folklore as a dynamic and interconnected phenomenon.

The basic question that guides the analysis is: *How does a traditional melody circulate and transform in the contemporary context, and what does this circulation say about the relationship between local identity, mediatisation, and collective perception?*

The ritual dance called *Purtata fetelor din Căpâlna*, associated to the melody that is analysed in this study, stands out due to its highly spectacular choreography and to a musical structure that favours the collective performance and highlights the performative moment. In the form in which it is known today, the dance was documented for the first time in 1948, due to the efforts of school teacher Stana Biriş, who was a native of Galaţi, but lived

in the village.²¹ Her initiative to promote the local repertoire within folkloric festivals enjoyed considerable support, especially in the political and cultural context of the post-war period, which favoured the revisiting of folklore for symbolic and ideological purposes.

A decisive role in the broadcast of this piece was played by the National Television, which, starting with the 1960s, included the dance of the Căpâlna girls in numerous folklore-dedicated programmes. Its excessive mediatisation led to the crystallization of a standardised version, adapted to the aesthetic demands of the stage and of the official ideological apparatus. For this reason, the variants that circulate within the media space can no longer be regarded as sources of primary ethnomusicological documentation, but rather as secondary cultural products reflecting not only the local practice, but also the interventions of the state's system of cultural production.

As a first example, I would like to present the oldest identified variant of the melody, dating back to 1968.

♩ = 70

La la - a la la la la la - a la - a la - a la la la la la,

5 La la - a la la la la - a la - a la la.

9 la la - a la la la la la la la - a la - a la la la la la,

13 La la - a la la la la la la la la - a la la la la.

Fig. 1. Dance of the Căpâlna girls – recording from the archive of the Romanian Television (1968), transcribed by Zoltán Gergely, 2023.

The transcription renders only the introductory part of the melody, without verses, highlighting the choreographic dimension and the fact that the piece was meant for stage performance.²²

²¹<https://adevarul.ro/stiri-locale/alba-iulia/istoria-legendara-a-fetelor-de-la-capalna-1748918.html>

²²The video recording used for this transcription was available earlier on YouTube, being attributed to a 1968 recording of Romanian Television, named *Dansul fetelor de la Căpâlna*. The material was downloaded for research purposes before it was removed from the platform, and the original channel is no longer accessible for later verification.

This variant has a binary rhythm and has a structure based on chaining and repetition. The form can be described thus: A+rf A+rf B+rf B+rf, where „rf” refers to the support refrain made up of neutral syllables („la-la-la”), placed symmetrically within the stanza. The presence of these refrains contributes to the formal balance and supports the collective function of the piece in the choreographic context. The melodic profile is vaulted combined, with a sound line that avoids the low register and remains in the medium-upper region. Even if, from the perspective of the sound system, we can talk about a hexachord (B–A–G–F#–E–D), certain melodic formulas – such as the incipit (G, A–G, B, B) – and the bi-centring around notes G and E suggest a possible pentatonic influence.

The text of the first musical phrase is built on eight-syllable verses („lo-s în deal și badea-n vale...”), while the support refrain is sung exclusively on neutral syllables („la-la-la...”), without lexical content.

On YouTube we find numerous variants of this melody, in binary as well as asymmetric rhythm. In some cases, the melody starts with an asymmetric rhythm specific to the Transylvanian *purtata* dances, and then continues in binary rhythm. It is noteworthy that – in most videos – the rhythm of the dance steps does not always correspond to the rhythm of the melodic line, a discrepancy which, corroborated with the fact that I am not a specialist in ethnochoreology led, in this stage, to my decision to omit the detailed transcription of the dance steps.

The identification of archive recordings, made during field collections, might offer clearer landmarks for an integrated analysis of the musical and choreographic dimension. In this regard, a natural direction of research would be to consult the existing archive funds. Nevertheless, until now, I have not identified in the archive of the Folklore Institute in Cluj (where I work) any materials originating directly from Căpâlna. Regarding the funds of the “Constantin Brăiloiu” Institute of Ethnography and Folklore in Bucharest, the access to relevant resources is rendered difficult, at this moment, by logistic difficulties.

In order to respond rigorously to questions on the genesis and propagation of this melodic type, we would first and foremost need a coherent typological framework that would enable the comparing of variants in time and space. One of the major obstacles in researching the analyzed piece is the absence of a unitary typological framework in Romanian ethnomusicology that might enable the fast and accurate identification of a melodic type, as well as the localization of its variants in time and space. Even though during the past decades multiple classification methods have been developed, they were applied fragmentarily, according to genres (carols, doinas, laments, etc.), without leading to an all-encompassing model that might be used at national level.

The regretted ethnomusicologist István Almási highlighted, in an article published in 1971, that one of the essential tasks of the discipline is precisely to investigate the genesis, the circulation, and the styles of traditional music, in order to unveil “*the objective laws of the phenomena of traditional musical works.*” This process would require both a strict systematization of the existing materials, and the establishment of an archive corpus that would fuel a coherent and comparable research of the melodic variants and types (Almási, 1971: 437–448).

In the absence of a unitary typological corpus, we often have to resort to external sources, where the classification methods are more advanced and applied systematically. For a more detailed understanding of the particular features of the analyzed melody, we have resorted to the Hungarian literature, which offers both similar structural examples and a relevant analytic vocabulary, such as the concept of a melodic type centred on C–D–E and the concept of the psalmic style.

This comparative approach is not merely a methodological compromise, but a real necessity. It enables us to overcome the limitations imposed by stage aestheticization and the simplifying ethnic labelling. The concepts developed by researchers such as Zoltán Kodály, István Pávai, and Lajos Vargyas offer a solid foundation for the exploration of certain recurring musical features, which transcend the national and linguistic borders.

An illustrative example is precisely these melodic types frequently encountered in the Transylvanian Hungarian folklore, built around the central steps of the pentatonic scale, especially the C–D–E sequence. They outline a stable sound profile, sometimes completed by other secondary steps. In terms of style, they belong to the so-called psalmic style, characterized by a recitative melodic line, a flexible rhythm, and a free articulation of the text.

In order to support the hypothesis of a universal recitative formula, Zoltán Kodály brings up several musical examples (Kodály, 1989: 35–36, 98), which evince the same features, especially the incipit built on steps C–D–E and the recitative character of the melodic line:

Parlando ♩ = 92

♩ = 216

ə Szi-vár-vány ha-vas-án félnyótt rozmaringszál a Ném, szere-ti he-lyit, el a-kar bujdos-ni, ə

šám ni-jan ja-da-le-tám pi-šal da l'am nál jol-šan štâ re-tám(?)

Fig. 2. Example a



Fig. 3. Example b



Fig. 4. Example c

The example stems from Joseni (Harghita), and was collected by Kodály himself in 1910. Example b is a melody that belongs to the Mari population, included in the collections of ethnomusicologist Robert Lach, who researched the musical repertoires of several groups from the Urals. Example c is a fragment from a Gregorian song, the structural features of which are surprisingly close to those of the aforementioned folk melodies.

In his fundamental work called *Hungarian folk music* (1937), the source of the above mentioned examples, Kodály asserts that such melodic formulas cannot be attributed exclusively to a Finno-Ugric fund or to an ancient Turkish type. His central argument is that the peoples from the Urals region cannot have had any contact to the Christian or Jewish liturgical music, which makes a direct influence quite improbable. In his opinion, it is more plausible to talk about a recitation formula with a universal presence, which appears spontaneously in very different musical traditions.

In the footnotes of the same work, Kodály also refers to resembling variants stemming from Babylon and Yemen, an extra clue of the large circulation and the trans-cultural character of these fundamental sound structures.

Later, ethnomusicologist István Pávai systematized this class of songs in his monograph *Folk dance music of Hungarians in Transylvania and Moldavia* (1993), where he reunited within the notion of “melodies with C–D–E axis” several types characterized by a descending profile and obvious recitative traits (Pávai, 1993: 143). This classification attempt is not isolated, but a part of an ampler dialogue with other perspectives from the Hungarian specialized literature.

Lajos Vargyas, for example, draws attention to the significant dispersion of these melodic types among various peoples of Eastern Europe.

Nevertheless, he rejects the idea of a direct descent from Gregorian music or the Jewish liturgical traditions, arguing that the simple recurrence of a music note is not enough to support a recitative origin (Pávai, 1993: 148).

On the other hand, researchers like Janka Szendrei and László Dobszay have argued in favour of the existence of a considerable stylistic closeness between these songs and the Gregorian chant, seeing in them a possible musical kinship, especially with regard to the treatment of the sound discourse and the rhythmic flexibility specific to the psalmic style (Pávai, 1993: 148).

The existence of these debates confirms the fact that the origin and the dispersion of certain melodic types cannot be understood only in view of the national or ethnic criteria, but that they require a comparative, translingual, and historical approach. Applying these perspectives on the analyzed melody enables its contextualization within a larger range, in which the coexistence of influences and the local revitalization do not exclude, but rather complete each other.

In this section, I will present a few variants of the analyzed melody, selected from publications, archive recordings, and recent downloads from the digital environment. The purpose is not merely to capture the diversity of the performances, but also to highlight the manner in which this melody has been reinterpreted in different contexts, depending on style, social function, media visibility, and type of audience. In the following, I will present representative examples, accompanied by transcriptions, links or relevant references.

Another variant that evinces some of the features or actually resembles the melodic type that we are discussing, was published for the first time by István Almási. This instrumental dance melody (fast *czardas*) was documented in 1911, at Tiocul de Jos, Cluj county, by Lajos Kocsis (Almási, 2009: 173).



Fig. 5. Instrumental dance melody

The example in Fig. 5. is played by the famous first violinist from the Călata area, Sándor Fodor Neti. The transcription belongs to lecturer PhD Ovidiu Barteş, whom I thank for the generosity with which he made the material available to me. The *feciorescul* dance is accompanied by musicians J. Sándor Csoóri Jr., László Kelemen, Péter Éri, Pál Havasréti, and Gyula Kozma. The recording belongs to the album *Kalotaszegi népzene (Traditional Music from Ţara Călătei)*, issued in 1989 by the record company Hungaroton Records Ltd., Hungary.²³

²³ The melody can be found at https://www.youtube.com/watch?v=H_1rq2KthRg, starting with minute 1:38.

Tradițional

Vioară

$\text{♩} = 118$

A

F F F \flat G 7 /F C C 7 /E F F

5 F F/C F E 7 /G \sharp A A 7 D D

9 F F \flat G 7 /F C C 7 /E F F

13 F C 7 F E 7 /G \sharp A A 7 /C \sharp D D

B

17 Dm A 7 Dm G 7 /H C C 7 /E F A 7

21 D A 7 D D/E D A 7 D D

25 Dm A 7 Dm Dm C C 7 /E F A 7 /C \sharp

29 Dm A 7 Dm E 7 /D A A 7 D D

Fig. 6. *Instrumentala – De joc ca la Sântana*

Another notable version is *Instrumentala – De joc ca la Sântana*, played by Ilie Pașca and Paul Pașca, published on the channel MusicMondoRomania approximately 11 years ago (circa 2013), with over 650.000 views. The piece is labelled “dance melody”, which clearly indicates its choreographic function. The performance stands out due to the inclusion of a saxophone, which adds a particular timbral colour and contributes to the creation of an atmosphere specific to the music bands from the west of the country, more precisely from the Sântana region in Arad county. The resulting instrumental texture evokes

an authentic western Transylvanian style, adapted to the contemporary audiovisual circuit. The transcription was made by lecturer PhD Ovidiu Barteș. The melody can be found at:

<https://www.youtube.com/watch?v=biH1RtPgIyw>.

aragot 1,2 Tradițional

A ♩ = 124 - 125

5 C⁷ F C⁷

10 F G⁷ Bm C⁷ F C⁷ F C⁷ F F

B

15 A⁷ A⁷ Dm A⁷ Dm A⁷ Dm G⁷ C C⁷

20 F F⁷₃ B B Gm Gm E⁷ A A⁷₃ Dm A⁷

25 Dm A⁷ Dm G⁷ C C⁷ F F⁷₃

29 B B Gm E⁷ A A⁷₃ Dm

Fig. 7. Purtata fetelor de la Căpâlna

One of the most viewed recent re-interpretations is *Purtata fetelor de la Căpâlna (Live)*, performed by Lupii lui Calancea together with Surorile Osoianu. Published on YouTube on December 30th, 2020, the recording gathered over 6.2 million views, rapidly becoming viral in the online environment. The version stands out due to the dense, modern, and intense rhythm of the instrumentation, in which the traditional elements are integrated in an ample sound framework with rock influences. The piece can be found at: <https://www.youtube.com/watch?v=RQLJyNODhFs>.

Another notable reinterpretation was performed by the same band, with the title *PURTATA (with Surorile Osoianu and Guz)*. Published three years ago, the recording exceeded 14 million views. The instrumentation combines rock elements with rap-like vocal sequences – rhythmically uttered verses, in an expressive formula specific to the hip-hop culture. The piece can be found at: <https://www.youtube.com/watch?v=3RIRVaYfVXM>.

These musical recontextualizations contribute to repositioning the piece in an extended media space, attracting a diverse audience, often beyond the geographical and cultural borders of the traditional repertoire.

One of the most viral digital reinterpretations of the piece is the video *Mi s-a despotcovit calul – Joc țigănesc 2023* [*My horse has lost his shoe – Gypsy dance 2023*], sung by Toni de la Brașov and published on the YouTube channel AmmA Music & Sound, which has around 3 million subscribers. Launched in 2023, this version accumulated over 24 million views and rapidly became a phenomenon on social networks. The melody combines traditional elements, such as accordion accompaniment and the recognizable dance rhythm, with discrete electronic beats, creating a sound adapted to the aesthetics of the digital environment.

Due to the repetitive structure, the lively tempo and the easy to memorize character of the melodic line, the piece became quickly viral on platforms like TikTok and Instagram Reels. The piece can be found at:

https://www.youtube.com/watch?v=-R_SJAEdB-U.

Another video with the title *Toni de la Brașov. Calu. Joc NOU țigănesc 2023* [*Toni from Brașov. The Horse. NEW Gypsy Dance 2023*], published on YouTube as well, reached almost 6 million views, demonstrating the ample expansion of this version in the digital environment. Beside the two main variants, hundreds of thousands of reinterpretations and covers circulate online, a sign that the piece has been readdressed and reconfigured by numerous users. The piece can be listened to at:

<https://www.youtube.com/watch?v=eUHLSiYrYzc>.

This recontextualization eloquently illustrates the way in which a melody with a traditional function can turn into a flexible media product, capable of crossing stylistic borders and reaching a heterogeneous audience. Being both easy to dance to and easily recognizable, the piece becomes a

vehicle of identity expression in the digital space, where such labels as “traditional” or “gipsy” acquire unstable and often disputed meanings.

The melody of the Căpâlna girls’ *putata* crossed the European borders, being adopted and recontextualized in international contexts. Several variants available on YouTube amount to a total of over 4 million views and have been used by global artists. It is noteworthy that this theme was integrated in the piece “Murder to Excellence”, sung by Kanye West and Jay-Z and launched in 2011, on the album *Watch the Throne*. These reinterpretations are not mere samples of musical versatility - they also bring a new dimension to the piece, placing it in radically different stylistic registers. The piece can be found at: <https://www.youtube.com/watch?v=3yn5qj1pCj4>.

This recontextualization highlights the dynamics of a flexible circulation: out of a local rhythmic formula, the melody became a source of inspiration for a world-famous hip-hop track. It not only changed its audience – from rural communities to global audiences of urban music –, but it also acquired new cultural meanings.

Another clue of the global circulation of this theme is its appearance in the soundtrack of the film *Black Adam* (2022), in the official trailer. The used fragment stems from the piece “Murder to Excellence”, which stresses even more the transnational path of the musical sequence. The interesting fact is that Kanye West and Jay-Z’s piece includes a vocal sequence inspired from the song “La La La” of the band Indiggo Twins, a modern adaptation relying on Transylvanian sources, which have thus entered the international music industry. The melody of the *putata*, through the reassignment of a complex chain of new meanings, won a place in a Hollywood blockbuster, exemplifying the manner in which a local musical formula can be absorbed and reinvented in global cultural contexts. The trailer has over 33 million views and can be watched at: <https://www.youtube.com/watch?v=XotOpBuYasI>.

It is an interesting fact that these reinterpretations are not limited to a ludic or commercial gesture – they sometimes bring to the fore a forgotten melody, reactivating the interest in its source. At the same time, the digital circulation breaks the connection with the traditional context, making the piece circulate freely among stylistic registers and identity labels. The question is no longer just “What song is this?”, but also “What does it become in a context where belonging is no longer fixed, and the meaning is reconstructed by its various users?”

The short comparative analysis of this dance melody has revealed to us a fascinating tale about the way in which traditional music can transcend cultural, geographical, and media borders, acquiring new meanings in each context. We can consider, from this perspective, three directions of performance: first, the possibility that the song belongs to a type with international expansion, whose recurring formulas and attractive structure facilitate circulation and adaptation; then, the role of the intense media

publicity during the communist era, when the folkloric repertoire was promoted by means of festivals and on television, in a filtered form adapted to the stage; eventually, a more nuanced and probably more plausible hypothesis would be that these factors acted together: musical characteristics with a wide circulation, their employment by institutions and local adaptations, all contributing to the integration of the melody in the collective memory and to its rediscovery in the digital environment.

The circulation of a melody like that of the Căpâlna girls compels us to rethink the established borders of folklore. Instead of looking for a fixed origin – Romanian, Hungarian or another –, it becomes more relevant to follow the manner in which a musical formula crosses diverse cultural spaces, adapting to performance contexts, local sensitivities, and social functions.

As Béla Bartók remarked: *“We should not forget it is almost impossible that, of the few hundred peoples of the world, even the smallest should have exclusively original traditional songs... Where the folk song is still alive and flourishing, in the real sense of the word, we cannot talk about simple quotations, letter by letter and note by note. The borrowed material changes though, due to the new environment, and receives a certain local, national character, regardless of its place of origin.”* (Bartók, 1966: 598)

CONCLUSIONS

The study does not offer final conclusions. The variants discussed here are merely a partial selection, limited by the access to resources and the actual stage of the documentation. Other recordings, collections, or field testimonies can bring essential nuances in understanding this phenomenon.

In the absence of a coherent typological corpus at national level, the appeal to compared literature becomes not only inevitable, but methodologically necessary. This reality points not only to an institutional void, but also to an opportunity: the opportunity to build, by means of interdisciplinary collaboration, an analytical framework capable of encompassing the complexity and mobility of the actual traditional repertoire.

In the centre of these reflections remains a melody, one that continues to circulate, to transform and to captivate us, offering us at the same time an occasion to rethink the meaning of the word “traditional” in a permanently moving soundscape.

O MELODIE DIN TRANSILVANIA ÎNTRE TRADIȚIA POPULARĂ LOCALĂ ȘI FOLCLOR. CÂNTECUL ȘI DANSUL FETELOR DE LA CĂPÂLNA

Cuvinte cheie

Melodie tradițională, circulație muzicală, reinterpretare digitală, identitate muzicală, folclor scenizat, spațiu media.

INTRODUCERE

Lucrarea de față își propune să analizeze circulația și recontextualizarea unui tip melodic asociat dansului ritual al fetelor din Căpâlna, între performanța locală și transformările sale recente prin intermediul mediatizării și difuzării online. Documentată pentru prima dată în 1948 și promovată intens în perioada postbelică de către învățătoarea Stana Biriș și ulterior de Televiziunea Națională, melodia a devenit parte a unui repertoriu folcloric recognoscibil, marcat de estetizare scenică și recontextualizare ideologică. În același timp, existența unor variante asemănătoare în alte sate din Transilvania, precum și răspândirea sa în repertorii muzicale diferite, sugerează o circulație zonală mai amplă, care merită investigată din perspectivă comparativă.

FETELE DE LA CĂPÂLNA

Interesul personal față de această piesă s-a conturat inițial în perioada liceului, când, ca membru al unei orchestre școlare orientate spre repertoriul din zona Călatei, am avut ocazia să învăț și să interpretez, la acordeon, o variantă apropiată a acestei melodii. În acel context, melodia era integrată în coregrafia unui fecioresc, un dans bărbătesc cu funcție rituală, de virtuozitate și afirmare în comunitate, tipic pentru această zonă etnografică. La distanță de aproape două decenii, am regăsit-o într-un context profund schimbat: o platformă digitală unde, într-un timp scurt, o versiune reinterpretată a devenit virală. Comentariile utilizatorilor reflectau o pluralitate de poziționări identitare: unii o considerau „țigănească”, alții „românească” sau „maghiară” – semn al unui conflict latent privind apartenența culturală a piesei.

Această tensiune între revendicare, stereotipizare și circulație liberă se situează în centrul demersului de față. Într-un text devenit clasic, Béla Bartók observa că niciun repertoriu popular nu este complet original sau izolat: în condițiile unei istorii muzicale marcate de schimburi, interferențe și adaptări, melodiile migrează între spații culturale și se transformă în funcție de noul mediu. Recunoașterea acestui proces nu ar trebui să alimenteze complexe identitare, ci să contribuie la o înțelegere mai nuanțată a folclorului ca fenomen dinamic și interconectat.

Întrebarea de fond care ghidează analiza este: *Cum circulă și cum se transformă o melodie tradițională în contextul contemporan, și ce spune această circulație despre raportul dintre identitate locală, mediatizare și percepție colectivă?*

Dansul ritual sau *Purtata fetelor de la Căpâlna*, căruia îi este asociată melodia analizată în acest studiu, se distinge printr-un grad ridicat de spectaculozitate coregrafică și printr-o structură muzicală care favorizează interpretarea colectivă și accentuarea momentului performativ. În forma în care este cunoscut astăzi, dansul a fost documentat pentru prima dată în 1948, prin eforturile învățătoarei Stana Biriș, originară din Galați, stabilită în localitate²⁴. Inițiativa ei de a promova repertoriul local în cadrul unor festivaluri folclorice s-a bucurat de un ecou considerabil, mai ales în contextul politic și cultural al epocii postbelice, care favoriza valorificarea folclorului în sens simbolic și ideologic.

Un rol decisiv în difuzarea acestei piese l-a jucat și Televiziunea Națională, care, începând cu anii 1960, a inclus dansul fetelor de la Căpâlna în numeroase programe dedicate folclorului. Mediatizarea sa excesivă a determinat cristalizarea unei versiuni standardizate, adaptată cerințelor estetice ale scenei și ale aparatului ideologic oficial. Din acest motiv, variantele care circulă în spațiul media nu mai pot fi privite ca surse de documentare etnomuzicologică primară, ci mai degrabă ca produse culturale secundare reflectând nu doar practica locală, ci și intervențiile sistemului de producție culturală al statului.

Ca prim exemplu, aș dori să prezint cea mai veche variantă identificată online, datând din 1968. Transcrierea documentează doar partea introductivă a melodiei, fără versuri, accentuând dimensiunea coregrafică și orientarea scenică a interpretării²⁵.

²⁴<https://adevarul.ro/stiri-locale/alba-iulia/istoria-legendara-a-fetelor-de-la-capalna-1748918.html>

²⁵ Înregistrarea video utilizată pentru această transcriere a fost disponibilă anterior pe platforma YouTube, fiind atribuită unei înregistrări din 1968 a Televiziunii Române, sub titlul *Dansul fetelor de la Căpâlna*. Materialul a fost descărcat în scop de cercetare înainte de a fi retras de pe platformă, iar canalul de proveniență nu mai este accesibil pentru verificare ulterioară.

♩ = 70

La la - a la la la la la la - a la - a la - a la la la la la,

5 La la - a la la la la - a la - a la - a la.

9 la la - a la la la la la la la la la - a la - a la la la la la,

13 La la - a la la la la la la la la la - a la la la la.

Fig. 1. Dansul fetelor de la Căpâlna – înregistrare din arhiva Televiziunii Române (1968), transcrisă de Zoltán Gergely, 2023.

Această variantă este în ritm binar și are o structură bazată pe înălțuire și repetare. Forma poate fi descrisă astfel: A+rf A+rf B+rf B+rf, unde „rf” desemnează refrenul de sprijin format din silabe neutre („la-la-la”), plasate simetric în cadrul strofei. Prezența acestor refrene contribuie la echilibrul formal și susține funcția colectivă a piesei în context coregrafic. Profilul melodic este boltit combinat, cu o linie sonoră care evită registrul grav și se menține în zona medie-superioară. Chiar dacă, din perspectiva sistemului sonor, putem vorbi despre un hexacord (si-la-sol-fa#-mi-re), anumite formule melodice – precum incipitul (sol, la-sol, si, si) – și bicentrarea în jurul notelor sol și mi sugerează o posibilă influență pentatonică.

Textul primei fraze muzicale este construit pe versuri de opt silabe („lo-s în deal și badea-n vale...”), în timp ce refrenul de sprijin este cântat exclusiv pe silabe neutre („la-la-la...”), fără conținut lexical.

Pe platforma YouTube găsim numeroase variante ale acestei melodii, atât în ritm binar, cât și în ritm asimetric. În unele cazuri, melodia debutează într-un ritm asimetric specific purtatelor transilvănene, continuând apoi în ritm binar. De notat că – în majoritatea filmărilor – ritmul pașilor de dans nu corespunde întotdeauna cu cel al liniei melodice, o discrepantă care, coroborată cu faptul că nu sunt specialist în etnocoreologie, a condus, în această etapă, la decizia de a omite transcrierea detaliată a pașilor de dans.

Identificarea unor înregistrări de arhivă, realizate în contexte de teren, ar putea oferi repere mai clare pentru o analiză integrată a dimensiunii muzicale și coregrafice. În acest sens, o direcție firească de cercetare ar fi consultarea fondurilor arhivistice existente. Totuși, până în prezent, nu am identificat în arhiva Institutului de Folclor din Cluj (unde îmi desfășor activitatea) materiale provenite direct din Căpâlna. În ceea ce privește fondul

de la Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu” din București, accesul la resursele relevante este îngreunat, în acest moment, de dificultăți logistice.

Pentru a putea răspunde în mod riguros la întrebări privind geneza și răspândirea acestui tip melodic, ar fi nevoie, în primul rând, de un cadru tipologic coerent, care să permită compararea variantelor în timp și spațiu. Unul dintre obstacolele majore în cercetarea piesei analizate îl constituie absența unui cadru tipologic unitar în etnomuzicologia românească, pentru o identificare rapidă și precisă a unui tip melodic, precum și localizarea variantelor acestuia în timp și spațiu. Deși în ultimele decenii au fost dezvoltate multiple metode de clasificare, acestea s-au aplicat fragmentar, în funcție de genuri (colinde, doine, bocete etc.), fără a conduce la un model integrator care să poată fi folosit în mod consecvent la nivel național.

Regretatul etnomuzicolog István Almási sublinia, într-un articol publicat în 1971, că una dintre sarcinile esențiale ale disciplinei este tocmai investigarea genezei, circulației și stilurilor muzicii populare, în vederea dezvoltării „*legilor obiective ale fenomenelor creației populare muzicale*”. Acest proces ar presupune atât o sistematizare strictă a materialelor existente, cât și alcătuirea unui corpus de arhivă care să permită o cercetare coerentă și comparabilă a variantelor și tipurilor melodice (Almási, 1971: 437–448).

În lipsa unui corpus tipologic unitar, suntem nevoiți adesea să apelăm la surse externe, unde metodele de clasificare sunt mai avansate și aplicate sistematic. Pentru o înțelegere mai nuanțată a particularităților melodiei analizate, am recurs la literatura de specialitate maghiară, care oferă atât exemple structurale similare, cât și un vocabular analitic relevant, precum conceptul de tip melodic axat pe do–re–mi și cel al stilului psalmodic.

Această abordare comparativă nu este doar un compromis metodologic, ci o necesitate reală. Ea permite depășirea limitărilor impuse de estetizările scenice și de etichetările etnice simplificatoare. Conceptele dezvoltate de cercetători precum Zoltán Kodály, István Pávai și Lajos Vargyas oferă un cadru solid pentru explorarea unor trăsături muzicale recurente, care transcend granițele naționale și lingvistice.

Un exemplu ilustrativ sunt tocmai aceste tipuri melodice frecvent întâlnite în folclorul maghiar transilvănean, construite în jurul treptelor centrale ale scării pentatonice, în special secvența do–re–mi. Acestea conturează un profil sonor stabil, uneori completat cu alte trepte secundare. Din punct de vedere stilistic, ele aparțin așa-numitului stil psalmodic, caracterizat printr-o linie melodică recitativă, ritm flexibil și articulare liberă a textului.

Pentru a susține ipoteza unei formule recitative universale, Zoltán Kodály aduce în discuție mai multe exemple muzicale (Kodály, 1989: 35–36, 98), care prezintă aceleași trăsături, în special incipitul construit pe treptele do–re–mi și caracterul recitativ al liniei melodice:

Parlando ♩ = 92

♩ = 216

a Szi-vár-vány ha-vas-án félnyótt rozmaringszál a Ném, szere-ti he-lyit, el a-kar bujdos-ni, a

šâm ni-jan ja-da-le-tâm pi- dal da l'âm nâl jol-βan štâ re-tâm(?)

Fig. 2. Exemplul a

Ki- kell onnat vén-ni s uj helybe kell tenni, a Ki- kell onnat vén-ni s uj hely-be kell tén-ni.

pi- dal da-len(?) kot- la- tām šoya-lal kül'ska-laš o- ral- mo?

Fig. 3. Exemplul b

a)

Be-a- tus vir qui ti- met Do-mi- num: in man- da- tis e- jus vo- let ni- mis

b) c)

Fig. 4. Exemplul c

Exemplul a provine din Joseni (Harghita), fiind cules de Kodály însuși în 1910. Exemplul b este o melodie a poporului Mari, inclusă în colecțiile etnomuzicologului Robert Lach, care a cercetat repertoriile muzicale ale mai multor grupuri din zona Uralilor. Exemplul c este un fragment de cântec gregorian, ale cărui trăsături structurale sunt surprinzător de apropiate de cele ale melodiilor populare menționate anterior.

În lucrarea sa fundamentală *Muzica populară maghiară* (1937), de unde sunt extrase și exemplele de mai sus, Kodály afirmă că asemenea formule melodice nu pot fi atribuite în mod exclusiv unui fond fino-ugric sau unui tip străvechi turcesc. Argumentul său central este că popoarele din regiunea Uralilor nu ar fi avut contact cu muzica liturgică creștină sau evreiască, ceea ce face improbabilă o influență directă. În opinia sa, este mai plauzibil să vorbim despre o formulă de recitare cu răspândire universală, care apare spontan în tradiții muzicale foarte diferite.

În notele de subsol ale aceleiași lucrări, Kodály face referire și la variante asemănătoare provenite din Babilonia și Yemen, un indiciu în plus al circulației largi și al caracterului trans-cultural al acestor structuri sonore fundamentale.

Ulterior, etnomuzicologul István Pávai a sistematizat această categorie de melodii în monografia sa *Muzica de joc a maghiarilor din Transilvania și Moldova* (1993), unde reunește sub noțiunea de „melodii cu axă do–re–mi” mai multe tipuri caracterizate prin profil descendent și trăsături recitative evidente (Pávai, 1993: 143). Această încercare de clasificare nu este una izolată, ci se înscrie într-un dialog mai amplu cu alte perspective din literatura maghiară de specialitate.

Lajos Vargyas, de exemplu, atrage atenția asupra răspândirii semnificative a acestor tipuri melodice la diverse popoare din estul Europei. Totuși, el respinge ideea unei filiații directe cu muzica gregoriană sau cu tradițiile liturgice evreiești, argumentând că simpla recurență a unei note muzicale nu este suficientă pentru a susține o origine recitativă (Pávai, 1993: 148).

În contrapunct, cercetători precum Janka Szendrei și László Dobszay au susținut existența unei apropieri stilistice considerabile între aceste melodii și cântul gregorian, văzând în ele o posibilă rudenie muzicală, mai ales în ceea ce privește tratarea discursului sonor și flexibilitatea ritmică specifică stilului psalmodic (Pávai, 1993: 148).

Existența acestor dezbateri confirmă faptul că originea și răspândirea unor tipuri melodice nu pot fi înțelese doar prin prisma criteriilor naționale sau etnice, ci presupun o abordare comparativă, translingvistică și istorică. Aplicarea acestor perspective asupra melodiei analizate permite contextualizarea ei într-un registru mai larg, în care coexistența influențelor și revitalizarea locală nu se exclud, ci se completează.

În această secțiune voi prezenta câteva variante ale melodiei analizate, selectate din publicații, înregistrări de arhivă și preluări recente din mediul digital. Scopul nu este doar acela de a surprinde diversitatea interpretativă, ci și de a pune în evidență modul în care această melodie a fost reinterpretată în contexte diferite, în funcție de stil, funcție socială, vizibilitate mediatică și tip de public. În continuare, voi prezenta exemple reprezentative, însoțite de transcrieri, linkuri sau referințe bibliografice relevante.

O altă variantă care are unele dintre caracteristicile sau chiar seamănă cu tipul melodic despre care discutăm a fost publicată prima dată de István Almási. Această melodie instrumentală de joc (ceardaș iute) a fost documentată în 1911, la Tiocul de Jos, județul Cluj, de către Lajos Kocsis (Almási, 2009: 173).

Fig. 5. Melodie instrumentală de joc

Exemplul din Fig. 5. este interpretat de vestitul primaș din zona Călatei, violonistul Sándor Fodor Neti. Transcrierea aparține lect. univ. dr. Ovidiu Barteș, căruia îi adresez mulțumiri pentru generozitatea cu care a pus materialul la dispoziție. Feciorescul este acompaniat de muzicienii J. Sándor Csoóri Jr., László Kelemen, Péter Éri, Pál Havasréti și Gyula Kozma. Înregistrarea face parte din albumul *Kalotaszegi népzene (Muzică populară din Țara Călatei)*, apărut în 1989 la Casa de discuri Hungaroton Records Ltd., Ungaria²⁶.

²⁶ Melodia poate fi ascultată accesând link-ul https://www.youtube.com/watch?v=H_1rq2KthRg, începând cu minutul 1:38.

The image displays a musical score for an instrumental piece titled "Instrumentala - De joc ca la Sântana". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of six staves of music, each with corresponding chord symbols above the notes. The first staff (measures 9-12) features chords F, Fb, G7/F, C, C7/E, F, and F. The second staff (measures 13-16) features F, C7, F, E7/G#, A, A7/C#, and D. The third staff (measures 17-20) is marked with a box containing the letter 'B' and features Dm, A7, Dm, G7/H, C, C7/E, F, and A7. The fourth staff (measures 21-24) features D, A7, D, D/E, D, A7, and D. The fifth staff (measures 25-28) features Dm, A7, Dm, Dm, C, C7/E, F, and A7/C#. The sixth staff (measures 29-32) features Dm, A7, Dm, E7/D, A, A7, D, and D. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets.

Fig. 6. Instrumentala – De joc ca la Sântana

O altă versiune notabilă este *Instrumentala – De joc ca la Sântana*, interpretată de Ilie Pașca și Paul Pașca, publicată pe canalul MusicMondoRomania în urmă cu aproximativ 11 ani (circa 2013), cu peste 650.000 de vizualizări. Piesa este etichetată ca „melodie de joc”, indicându-i clar funcția coregrafică. Interpretarea se remarcă prin prezența saxofonului, care adaugă o culoare timbrală aparte și contribuie la crearea unei atmosfere specifice formațiilor de muzicanți din vestul țării, mai precis din zona Sântana, județul Arad. Textura instrumentală rezultată evocă un stil autentic vest-ardelean, adaptat circuitului audiovizual contemporan. Transcrierea a fost făcută de lect. univ. dr. Ovidiu Barteș. Melodia poate fi ascultată accesând linkul: <https://www.youtube.com/watch?v=biH1RtPglyw>.

Taragot 1,2 Tradițional

A ♩ = 124 - 125

5 vibr. C⁷ F C⁷

10 vibr. F G⁷ Bm C⁷ F C⁷ F C⁷ F F₃ vibr.

B

15 A⁷ A⁷ Dm A⁷ Dm A⁷ Dm G⁷ C C⁷

20 F F⁷₃ B B Gm Gm E⁷ A A⁷₃ Dm A⁷

25 Dm A⁷ Dm G⁷ C C⁷ F F⁷₃

29 B B Gm E⁷ A A⁷₃ Dm

Fig. 7. Purtata fetelor de la Căpâlna

Una dintre cele mai vizualizate reinterpretări recente este *Purtata fetelor de la Căpâlna (Live)*, realizată de Lupii lui Calancea împreună cu Surorile Osoianu. Publicată pe YouTube pe 30 decembrie 2020, înregistrarea a adunat peste 6,2 milioane de vizualizări, devenind rapid virală în mediul online.

Versiunea se remarcă printr-o instrumentație densă, modernă și puternic ritmată, în care elementele tradiționale sunt integrate într-un cadru sonor amplu, cu influențe rock. Piesa poate fi audiată accesând linkul:

<https://www.youtube.com/watch?v=RQLJyNODhFs>.

O altă reinterpretație notabilă a fost realizată de aceeași trupă, sub titlul *PURTATA (cu Surorile Osoianu și Guz)*. Publicată în urmă cu trei ani, înregistrarea a depășit 14 milioane de vizualizări. Instrumentația combină elemente de rock cu secvențe vocale de tip rap – versuri rostite ritmic, într-o formulă expresivă specifică culturii hip-hop. Piesa poate fi audiată accesând linkul: <https://www.youtube.com/watch?v=3RIRvaYfVXM>.

Aceste recontextualizări muzicale contribuie la re poziționarea piesei într-un spațiu mediatic extins, atrăgând un public divers, adesea dincolo de granițele geografice și culturale ale repertoriului tradițional.

Una dintre cele mai virale reinterpretări digitale ale piesei este videoclipul *Mi s-a despotcovit calul – Joc țigănesc 2023*, interpretat de Toni de la Brașov și publicat pe canalul YouTube AmMA Music & Sound, care are aproximativ trei milioane de abonați. Lansată în 2023, această versiune a acumulat peste 24 de milioane de vizualizări și a devenit rapid un fenomen pe rețelele sociale. Melodia combină elemente tradiționale, precum acompaniamentul de acordeon și ritmul dansant recognoscibil, cu beaturi electronice discrete, creând un sound adaptat esteticii mediului digital.

Structura repetitivă, tempo-ul susținut și caracterul memorabil al liniei melodice favorizează viralizarea pe platforme precum TikTok și Instagram Reels. Piesa poate fi audiată accesând linkul:

https://www.youtube.com/watch?v=R_SJAEdB-U.

Un alt videoclip cu titlul *Toni de la Brașov. Calu. Joc NOU țigănesc 2023*, publicat tot pe YouTube, a atins aproape 6 milioane de vizualizări, semnalând amploarea circulației acestei versiuni în mediul digital. Pe lângă cele două variante principale, circulă online sute de mii de reinterpretări și coveruri, semn că piesa a fost preluată și reconfigurată de numeroși utilizatori. Piesa poate fi audiată accesând linkul:

<https://www.youtube.com/watch?v=eUHLSiYrYzc>.

Această recontextualizare ilustrează elocvent modul în care o melodie cu funcție tradițională se poate transforma într-un produs mediatic flexibil, capabil să traverseze granițe stilistice și să atingă un public eterogen. Deopotrivă dansabilă și recognoscibilă, piesa devine un vehicul de expresie identitară în spațiul digital, acolo unde etichetele precum „tradițional” sau „țigănesc” capătă sensuri instabile și adesea disputate.

Melodia purtatei fetelor de la Căpâlna a depășit granițele Europei, fiind preluată și recontextualizată în contexte internaționale. Mai multe variante disponibile pe YouTube au în total peste 4 milioane de vizualizări și au fost utilizate de artiști globali. Notabilă este integrarea acestei teme în piesa „Murder to Excellence”, interpretată de Kanye West și Jay-Z și lansată în 2011,

pe albumul *Watch the Throne*. Aceste reinterpretări nu sunt simple mostre de versatilitate muzicală, ci aduc o dimensiune nouă melodiei, plasând-o în registre stilistice radical diferite. Piesa poate fi audiată accesând linkul: <https://www.youtube.com/watch?v=3yn5qj1pCj4>.

Această recontextualizare evidențiază dinamica unei circulații flexibile: dintr-o formulă ritualică locală, melodia a devenit sursă de inspirație pentru un track hip-hop de renume mondial. Nu doar că și-a schimbat publicul – de la comunități rurale la audiențe globale ale muzicii urbane –, dar a dobândit și noi semnificații culturale.

Un alt indiciu al circulației globale a acestei teme muzicale îl constituie apariția ei în coloana sonoră a filmului *Black Adam* (2022), în cadrul trailerului oficial. Fragmentul utilizat provine din piesa „Murder to Excellence”, ceea ce accentuează traseul transnațional al secvenței muzicale. Interesant este că piesa lui Kanye West și Jay-Z include o secvență vocală inspirată din cântecul „La La La” al grupului Indiggo Twins, o adaptare modernă ce are la bază surse transilvănene, ajunse astfel în industria muzicală internațională. Melodia purtatei, printr-un lanț complex de resemnificări, ajunge astfel într-un blockbuster hollywoodian, exemplificând modul în care o formulă muzicală locală poate fi absorbită și reinventată în contexte culturale globale. Trailerul are peste 33 de milioane de vizualizări și poate fi vizionat la: <https://www.youtube.com/watch?v=XotOpBuYasl>.

Interesant este faptul că aceste reinterpretări nu se limitează la un gest ludic sau comercial, ci, uneori, aduc în prim-plan o melodie uitată, reactivând interesul pentru sursa sa. În același timp, circulația digitală rupe legătura cu contextul tradițional, făcând ca piesa să circule liber între registre stilistice și etichete identitare. Întrebarea nu mai este doar „Ce melodie este aceasta?”, ci și „Ce devine ea într-un context în care apartenența nu mai e fixă, iar sensul se reconstruiește de la un utilizator la altul?”

Scurta analiză comparativă a acestei melodii de joc ne-a dezvăluit o poveste fascinantă despre modul în care muzica tradițională poate traversa granițele culturale, geografice și mediatice, dobândind sensuri noi în fiecare context. Putem lua în calcul, din această perspectivă, trei direcții de interpretare: mai întâi, posibilitatea ca melodia să aparțină unui tip cu răspândire internațională, ale cărui formule recurente și structură atractivă facilitează circulația și adaptarea; apoi, rolul mediatizării intense din perioada comunistă, când repertoriul folcloric era promovat prin festivaluri și televiziune, într-o formă filtrată și scenizată; în fine, o ipoteză mai nuanțată și probabil mai plauzibilă ar fi că acești factori au acționat împreună: caracteristici muzicale cu circulație largă, valorizare instituțională și adaptare locală, toate contribuind la integrarea melodiei în memoria colectivă și la redescoperirea ei în spațiul digital.

Circulația unei melodii precum cea a fetelor de la Căpâlna ne obligă să regândim granițele stabilite ale folclorului. În loc să căutăm o origine fixă –

românească, maghiară sau de altă natură –, devine mai relevant să urmărim felul în care o formulă muzicală traversează spații culturale diverse, adaptându-se contextelor de interpretare, sensibilităților locale și funcțiilor sociale.

Așa cum remarca Béla Bartók: „Nu ar trebui să uităm că este aproape imposibil ca dintre cele câteva sute de popoare ale globului până și cel mai mic să aibă în exclusivitate cântece populare originale... Acolo unde mai este în viață și mai înflorește cântecul popular, în sensul adevărat al cuvântului, nu poate fi vorba de preluări simple, literă cu literă și notă cu notă. Materialul preluat se schimbă totuși, datorită noului mediu, și capătă un oarecare caracter local, național, oricare ar fi locul lui de origine.” (Bartók, 1966: 598)

CONCLUZII

Studiul nu oferă concluzii definitive. Variantele discutate aici sunt doar o selecție parțială, limitată de accesul la surse și de stadiul actual al documentării. Alte înregistrări, culegeri sau mărturii de teren pot aduce nuanțe esențiale în înțelegerea acestui fenomen.

În absența unui corpus tipologic coerent la nivel național, apelul la literatură comparată devine nu doar inevitabil, ci metodologic necesar. Această realitate indică nu doar un gol instituțional, ci și o oportunitate: aceea de a construi, prin colaborare interdisciplinară, un cadru analitic capabil să cuprindă complexitatea și mobilitatea repertoriului tradițional actual.

În centrul tuturor acestor reflecții rămâne o melodie, una care continuă să circule, să se transforme și să ne captiveze, oferindu-ne în același timp un prilej de a regândi ce înseamnă „tradițional” într-un peisaj sonor în permanentă mișcare.

REFERENCES

- Adevărul. (n.d.). Istoria legendară a fetelor de la Căpâlna [The legendary history of the girls from Căpâlna]. Adevărul. (Retrieved June 5, 2025), <https://adevarul.ro/stiri-locale/alba-iulia/istoria-legendara-a-fetelor-de-la-capalna-1748918.html>
- Almási, I. (1971). Considerații preliminare asupra sistematizării Arhivei de muzică populară [Preliminary considerations on the systematization of the Archive of Folk Music]. In Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pentru anii 1968–1970. Cluj.
- Almási, I. (2009). Kocsis Lajos népzene gyűjtése a XX. század elején [Lajos Kocsis's folk music collection in the early 20th century]. In A népzene jegyében. Válogatott írások. Kolozsvár: Az Európai Tanulmányok Alapítvány Kiadója.

Bartók, B. (1966). Népdalkutatás és nacionalizmus [Folk music research and nationalism]. In Bartók Béla összegyűjtött írásai I (Szöllősy, A., Ed.). Budapest.

Kodály, Z. (1989). A magyar népzene [Hungarian folk music] (14. edition, rev. L. Vargyas). Budapest: Zenemű Kiadó.

Pávai, I. (1993). Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczeneje [Folk dance music of Hungarians in Transylvania and Moldavia]. Budapest: Teleki László Alapítvány Kiadó.