

ABOUT FOLKLORIZING: THE SONGS OF COMPOSER DUMITRU GHEORGHİȚĂ

University professor **BADRAJAN SVETLANA, PhD**

Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chișinău,
Republic of Moldova

SUMMARY

Dumitru Gheorghîță (1917-1987) is a distinct personality of the musical culture of Bessarabia. He established himself as an instrumental performer (accordion, trumpet player) and as a composer. He did fundamental studies in the field of music during the interwar period at the Unirea Conservatory in Chișinău (1927-1933). His oeuvre includes symphonic works, choral pieces, lyrical songs, works for folk music orchestra and for children, etc. Vocal and instrumental folk music had a special place in his activity as an accordionist and composer. We are particularly interested in his folk-style songs, written on the lyrics of well-known poets from those times or by Dumitru Gheorghîță himself. A large part of these songs, such as Struguraș de pe colină, Frumoase-s nunțile-n colhoz, Cine vine de la deal, Cântecul miresei, Lung îi drumul până la tine, etc., became folklorized, that is, they took the path of oral circulation, often the singers not knowing who the authors are and supporting their folkloric origin. Studying the folklorization process of these songs reveals interesting aspects of popular culture in contemporaneity.

REZUMAT

Dumitru Gheorghîță (1917-1987) este o personalitate distinctă a culturii muzicale din Basarabia. S-a impus ca interpret instrumentist (acordeon, trompetă) și în calitate de compozitor. Studiile fundamentale în domeniul muzicii le-a făcut în perioada interbelică la Conservatorul Unirii din Chișinău (1927-1933). Creația lui include lucrări simfonice, pentru orchestra de muzică populară, piese corale, cântece lirice, pentru copii ș.a. Un loc aparte în activitatea de interpret acordeonist și cea de compozitor l-a avut muzica populară vocală și instrumentală. În mod deosebit ne interesează cântecele în stil popular, scrise pe versurile poezilor cunoscuți din acele timpuri sau de însuși Dumitru Gheorghîță. O mare parte dintre aceste cântece precum Struguraș de pe colină, Frumoase-s nunțile-n colhoz, Cine vine de la deal, Cântecul miresei, Lung îi drumul până la tine ș.a., s-au folclorizat, adică au pornit calea circulației orale, deseori interpretării neștiind cine sunt autorii și susținând proveniența folclorică a cântecelor. Studiarea procesului de folclorizare

al acestor cântece relevă aspecte interesante ale culturii populare în contemporaneitate.

Keywords

Dumitru Gheorghită, composer, songs, folklore, folklorization, contemporaneity.

INTRODUCTION

The repertoire of traditional/folkloric songs includes creations belonging to different strata, having varied provenance. Thus, “developing on the basis of older forms and structures, the actual song experienced a pronounced zonal differentiation, during the period of the medieval “closed economies.” (...) Later on - through the stronger action of some evolutionary factors, such as the interpenetration between languages, the influence of cultured or foreign creation - the modern style took root.” (Oprea, 1983:320)

In all this contemporary kaleidoscope of traditional/folkloric pieces we will discover songs that belong to an old layer (quite few we could say), to a premodern layer, author’s works, which entered the traditional environment, being accepted as folkloric productions. In fact, the process of hybridization of folk music culture starts from the middle of the 19th century, increasing in the 1940s. Speranța Rădulescu remarks: “However, the songs change and diminish quantitatively at an alert pace only after the Second World War and after the establishment of the ‘popular democracy’ regime, when the village is subjected to immense and continuous pressures, with reverberations on its music. Starting from that moment, the natural transformation in a relatively moderate tempo – transformation which constituted, in fact, its very way of existence - becomes strong and leads to the destruction of a substantial part of the traditional musics and the emergence of new or renewed musics.” (Rădulescu, 2020:173)

The songs inspired by the folk melodies of Dumitru Gheorghită were released from the 1950s to the 1970s by renowned performers of folk music, big names of the Bessarabian musical culture, such as Nicolae Sulac (1936-2003), Tamara Ciobanu (1914-1990), Maria Bieșu (1935-2012), Angela Păduraru (1938-1995), Gheorghe Eșanu (1927-1996), Teodor Negară (1943-2012), Anastasia Istrati (1942-2016), Valentina Cojocar (b. 1947), and others. They became in demand, being promoted through the media and performed not only in rural areas, by amateurs, lovers of folk music, gradually turning into anonymous folkloric productions.

DUMITRU GHEORGHÎĂ. BIOGRAPHICAL REFERENCES

The musician Dumitru Gheorghîă was born in the Republic of Moldova, in a district of Chişinău which was so-called the blacksmiths' slum. Simion Mircea describes that place in the following way: "Fierarilor Street in the old part of the city breathes peace. (...) In old times, blacksmiths lived here. The workshops, which formed a common body with the residential houses, were located right on the side of the road. Peasants streamed here from the neighbouring villages. From dawn until late in the evening, the street roared with the sound of sledgehammers, the neighing of horses, and the peppered talk of the villagers. (...) After a day of toil, voices of violins and harmonicas rose above the slum, songs rang out." (Mircea, 1980:3) The blacksmith Efim Gheorghîă, who played the harmonica and sang quite well, lived and worked here. Thus, the future musician Dumitru Gheorghîă, the son of a blacksmith and fiddler, grew up in a fertile artistic environment, absorbed the beauty of folklore and the music of the interwar years, forming his way of artistic thinking, later materialized in his own musical creation, including songs in folk style. From various sources we learn that his first serious musical experience was his participation in the primary school marching band, being highly appreciated by the school management, also "at primary school Dumitru befriended the son of the well-known doctor from Chişinău, Ustinov. In his particularly cultured family, he heard for the first time a string quartet, made up of amateurs. The impression was one of the strongest." (Mircea, 1980:6) He studied at the B. P. Haşdeu High School, at the Unirea Conservatory, the trumpet class, which he graduated in 1933. In order to pay for his studies at the Conservatory, he sang at parties, weddings, in different conditions, including in cold and rain, which affected his health, having repercussions on his handling the trumpet, so that he gradually switched to the accordion.

After completing his studies at the Conservatory, he sang in restaurants for a while. In the 1940s, the first Radio Orchestra was founded in Chişinău under the leadership of Petru Bacinin, which predominantly performed folk music. The activity in this orchestra determined Dumitru Gheorghîă to write music. Among his first compositions were works written for the accordion that denote great virtuosity.

In the years after the war from 1940-1945, the musician continued his activity as a performer, leading his own folk music orchestra. He did not abandon his interest in composition either. His work includes academic music, such as instrumental miniatures, pieces for oboe, violin and orchestra, for cymbalom, accordion, choral works, he wrote children's songs, popular music, but especially instrumental songs and melodies in folkloric style. Dumitru Gheorghîă's songs such as *Mână*, *Gheorghe, boii bine*, *Cănăţuie, cănăţuie*, *Frumoase-s nunţile-n colhoz*, *Struguraş de pe colină*, *Cine vine de la deal*, *Drumule, drumule*, *Bădiţă, bădişor*, *Lung îi drumul pân la tine*, *Frunză verde de salcâm*, *Frunza verde lămâiţă*, *Cântecul miresii*, *Bădiţa fricos*, *Cucuşor eşti bun de*

gură, În adânc de codru verde, etc. have become true folklore pearls. They are performed by folklore lovers and established singers, at folklore festivals and competitions. When creating music, Dumitru Gheorghiuță penetrated into the core of folklore creativity, identifying himself with it. In fact, for him, who was in contact with the fiddlers' environment since childhood, in whose home folk music was performed, for whom music was his way of existence, it was natural to write such songs and instrumental melodies.

THE PHENOMENON OF FOLKLORIZATION IN THE CONTEXT OF SOCIAL-CULTURAL TRANSFORMATIONS OF TRADITIONAL COMMUNITIES

In order to understand the essence of the folklorization of the songs written by composer Dumitru Gheorghiuță, we will highlight some aspects of the "life" of folk culture, including traditional music. It is known that an author's work can enter the area of folklore circulation, if it meets certain conditions: it corresponds to the norms of folk aesthetics; it circulates orally and in variants. Such creations have always become integrated in the sphere of folklore, some have lost their authors/author, while others, whose authors are known, are for the tradition bearer "their own", heard from mothers, grandmothers, etc., such as the romances created in the 19th century to Mihai Eminescu's lyrics *Pe lângă plopul fără soț*, *Mai am un singur dor* or *La oglindă*, *Pe lângă boi*, to lyrics by George Coșbuc, et al.

So, the first aspect refers to the natural process of folk creativity. We know that one of the characteristic features of folklore, in addition to orality, syncretism, etc., which differentiates it from literate music, is its collective-individual character. That is, a folklore piece being an anonymous production (we do not know the author) and a collective one (different generations participate in its chiselling and transmission), it is not impersonal. In any collectivity, in all times, talented people existed, endowed by God with a voice and the gift of creation, a Mary or an Anne, whom the people knew at the right time, who were talked about, admired in the community for a period of time, but then were gradually forgotten. It is a natural process determined by the collective embracement and oral transmission, from generation to generation, of the folkloric productions, but also by the appearance of other 'Marys.' Similarly, if Dumitru Gheorghiuță had lived about a hundred years earlier, his songs would have endured, would have been transmitted orally, and his name would probably have disappeared. Another aspect resides in the morphology of the songs written by Dumitru Gheorghiuță, namely the versification, the musical language, which mostly reflects the specific features of the folk sung verse, the melodic, rhythmic, and architectonic characteristic of musical folklore.

An important aspect, which determined the acceptance of the folk-style songs created by Dumitru Gheorghiuță as folklore creations, consists in the social and cultural phenomena that occurred at the beginning of the 20th

century. The rapid development of market economy, of technologies, the amplification of the cultural dialogue between the large urban society and the small rural community led to the transformation and hybridization of traditional music. The ethnomusicologist Vasile Chiseliță reports the findings of the folklorist Petre Ștefănuță (head of the Chișinău branch of the Social Research Institute of Romania in the interwar period), made as a result of field research: “The musical repertoire of the villages was subject to an intense process of urbanization and it was not far behind that of the cities in terms of novelties. The old fiddlers’ bands (with violin, cymbalom, kobza, whistle and/or panpipes) were gradually replaced or assimilated by the new folk bands, the peasant brass bands, very popular in interwar Bessarabia. (...) through the fiddlers, various Romanian songs and romances, written by composers on European rhythms (waltz, polka, quadrille), North American and Latin American rhythms (foxtrot, tango, rumba), came to life at the ‘cultural celebrations’ in the countryside, in schools and ‘national houses’ (cultural centres), at the ‘balls of the intellectuals’, but also at the ‘village horas’, where they were in great demand, especially among the youth.” (Chiseliță, 2013:22)

Thus, during the 1920s-1930s, a new environment of village life began to be created, in which the elements of modern civilization, such as schooling, technical innovations, transportation, the gramophone/record player, the western musical instruments, especially the brass winds and others, were easily assimilated, and they, in turn, left their mark on the cultural life of the peasantry. Constantin Brăiloiu, who undertook field research in the interwar period, including in localities in Bessarabia, found that “upon the meeting of the illiterate old world with the new world of books and machinery, an unexpected spontaneous process takes place in our rural society: a double effort of assimilation and integration, which tries, on the one hand, to include the attributes of modern civilization in the framework of tradition, and on the other hand, to prolong the life of tradition, forcing it to take on the forms of modern civilization.” (Brăiloiu, 1979:36)

Therefore, the modernization of the peasant social life had major repercussions on the musical repertoire. “A good part of the modern Romanian folk songs was the work of arrangement, imitation and stylization of the national folklore, carried out by real corporate networks of urban creation, made up of agents and factors of the cultural market of the time, including: composers, lyricists and folk singers, professional instrumentalists, fiddlers, urban folk music bands, theatre, vaudeville, comedy, salon and even jazz groups, record companies, radio and outlet stores. Under the impulse of the economic and commercial interest, all these elements formed a real cultural industry.” (Chiseliță, 2013:23) Vasile Chiseliță delimits six categories of new folk songs in the structure of the types of peasant folk music from interwar Bessarabia:

1. the military song in measured rhythm;
2. the song of recruits;
3. the new, “conventional folkloric” lyrical song;
4. the theatrical song, the couplet and the revue refrain, creations with a pronounced social, satirical and humorous character;
5. the national romance;
6. the folk song in choral arrangement. (Chiseliță, 2013:24)

In our case, we are particularly interested in the new folkloric lyrical, “conventional folkloric” song and the theatrical song. The first category, of urban origin, “surprises with its thematic richness, endless variety of forms, diversity of melodies, tendency to move in a measured (fixed) rhythm and predilection for refrains. For some examples, the authors, performers and release chronology are known in the discography of the time. We selectively quote the following titles: *Măi, lonele, tu erai; Cu calul bălan; Ușor, puiule, ușor; Drag mi-a fost pe lumea asta; Păsărică mută-ți cuibul; Tinerel m-am însurat; Ilenuța de la munte; Pădure, dragă pădure.*” (Chiseliță, 2013:25)

As for the theatrical song, the couplet and the revue refrain, it can be considered a replica of “the famous comedy shows, embellishments of rustic variety show, an assortment of ‘bizarre songs’, some broadcast through the radio or ‘bursting forth’ from the funnel of some period gramophone. (...) Focused on a simple poetic and musical, quasi-folkloric language, this song was always liked by the country people, who embraced it as a new form of entertainment and fun at various gatherings (“companions”), being assigned the social function of “joke song.” (Chiseliță, 2013:26)

These two categories of the new folkloric lyrical song, namely the “conventional folkloric” and the theatrical song, can be found in the repertoire of folk-style songs created by Dumitru Gheorghită and fully reflect the modernization process of the traditional musical repertoire signalled in the sphere of popular culture in the interwar years, entering naturally the folklore circuit alongside productions from old layers. From the first category we name, for example, the works *Frunză verde de salcâm, Struguraș de pe colină, Frunză verde lămâiță*, from the second - *Cănățuie, cănățuie, Bădiță fricos, Bădiță, bădișor, etc.*

ASPECTS OF MORPHOLOGY IN THE FOLKLORIC SONGS WRITTEN BY DUMITRU GHEORGHITĂ

Emilia Comișel, listing the characteristics of the actual new style song, highlights a series of specific features, which we find in the musical-poetic structure of Dumitru Gheorghită’s songs, among which we highlight:

“the tendency to simplify the melody which usually becomes almost syllabic, (...) the melodic stanza (...) sometimes reaching simple structures: couplet-refrain; songs with two or more refrains; amplification of the ambitus and of the sound material that is organized in natural ways, with a pentatonic substratum, (...) in the western major-minor, or in chromatic or chromatinized manners, under the influence of urban music and of the fiddlers, (...), the tendency of the organization of rhythmic formulas according to the principle of the distributive system.” (Comișel, 1992:87)

In Dumitru Gheorghiuță's folklore-inspired songs, we observe the preservation and the abundance by the specifics of folkloric versification. We refer to the octosyllabic pattern, the successive rhyme, the presence of regular or irregular refrains, often in the form of onomatopoeic repetitions of the type la la la, tra la la or, more recently, the thematic refrain, which completes the content of the poetic stanza, such as in the song *Cănățuie, cănățuie* (example no. 4) or *Frumoase-s nunțile-n colhoz* (example no. 6). The rhythmic structure is the one also mentioned by Emilia Comișel with reference to the actual new style song - the distributive system predominates, although in some songs specific elements of the giusto-syllabic system appear - rhythmic formulas of the type: di-pyrrhic ♪♪♪♪, tribrach ♪♪♪, sapphic ♪♪♪♪ and others. As for the sound system, we notice, in addition to tonal structures, the presence of a modal foundation, such as the mixed bicedent mode: Dorian + chromatic tetrachord + acoustic three (example no. 1) - sound combinations (ratios) often encountered in dance music; chromatic 2 (example no. 3) or natural Mixolydian (example no. 4). The architectural form is based on melodic stanzas with or without refrain, which fall into the binary types - AB (example no. 6), ♯A + B♯r (example no. 4); ternary - AABC (example no. 1) or more frequently the quatrain ABCD. Therefore, the folk style songs written by Dumitru Gheorghiuță fall, due to their musical-poetic structure, into the morphological criteria of the actual new song, thus facilitating their folklorization process.

CONCLUSIONS

The relationship between folklore and literate music has a projection in both directions. There are many researches on the manner of using the folkloric sources in the oeuvre of composers, being a phenomenon that manifests itself at different levels, with different intensity and is accessible to study, having the written work and its author(s) available. Regarding the process of assimilation of the productions of composers and other musicians well-known in the sphere of folklore, which started on the way of oral circulation, we can follow it after the folkloric creation became an object of research, with the appearance of the radio, television and other means of recording. At the same time, in the traditional environment, we admit the

existence of a first “author” of the folklore production, who became anonymous over time. As I pointed out before, in a traditional community not all its members had the gift of creating, which is natural. In this sense Speranța Rădulescu mentions: “Songs are a community heritage. All the people of the village have the ability, and to a good extent the obligation, to know them, to understand their meanings and sense, to sing them in the right circumstances. The foundations of their musical competence are laid in childhood and adolescence, when they listen and memorize everything that is sung around them and practice the ability to perform. On the threshold of youth, they have already divided themselves into two categories: the gifted, who will sing a lot throughout their lives, and those with modest or no gifts, who will sing little, only constrained by the obligation of minimal social integration through music.” (Rădulescu, 1990:19)

Thus, even a folklore work, hypothetically speaking, has an author of the so-called “first variant”, which, being adopted by the community, starts on the path of oral circulation and the creation of variants, and the name of that first “author” is lost over time. Today, in the same way, there are creators of folk songs and melodies, some of whom come from an environment where the norms of traditional music are respected, while others are not familiar with the folklore environment, being self-taught or schooled in music education institutions, but they feel the folk melody, they are permeated by it and materialize their feelings, experiences, life experience through the song created in folk style. Obviously, there is also a lot of vulgar amateurisms in the field, but at the moment we are referring to valuable music pieces.

In his songs, the composer Dumitru Gheorghiu got so close to the sources of folklore creation that he almost identified himself with it. In fact, in most cases he capitalized on the distinct elements of the folkloric music, that melodic arsenal that he assimilated from fiddlers from the blacksmiths’ slum or from the peasants who used to come there. So, several factors contributed to the folklorization of his songs: the social-cultural context, the fiddlers’ environment in which he grew up, his musical talent, the awareness of his actions in the creative process, the in-depth knowledge of the norms of traditional creativity, and the morphology of the folk song, all of these arranged on a fertile ground of unconditional love for folklore.

CU PRIVIRE LA FOLCLORIZARE: CÂNTECELE COMPOZITORULUI DUMITRU GHEORGHIU

Cuvinte cheie

Dumitru Gheorghiu, compozitor, cântece, folclor, folclorizare, contemporaneitate.

INTRODUCERE

Repertoriul de cântece populare/folclorice însumează creații ce aparțin diferitor straturi, având proveniență variată. Astfel, „dezvoltându-se pe baza unor forme și structuri mai vechi, cântecul propriu-zis a cunoscut o pronunțată diferențiere zonală, în perioada «economii închise» medievale. (...) Mai târziu s-a înfiripat – prin acțiunea mai puternică a unor factori de evoluție, cum ar fi interpătrunderea între graiuri, influența creației culte sau străine – stilul modern” (Oprea, 1983:320).

În tot acest caleidoscop contemporan de creații populare/folclorice vom descoperi cântece ce aparțin unui strat vechi (destul de puține am putea spune), unui strat premodern, lucrări de autor, care au pătruns în mediul tradițional, fiind acceptate ca producții folclorice. De fapt, procesul de hibridizare a culturii muzicale populare începe de pe la mijlocul secolului al XIX-lea, amplificându-se în anii '40 ai secolului al XX-lea. Speranța Rădulescu remarcă: „Cântările se alterează și diminuează însă cantitativ în ritm alert abia după Al Doilea Război și după instaurarea regimului de «democrație populară», când satul este supus unor imense și continue presiuni, cu reverberații asupra muzicilor sale. Începând din acel moment, prefacerea firească și în tempo relativ moderat – prefacere care constituia, în fond, însuși modul lor de existență – devine puternică și conduce la distrugerea unei consistente părți a muzicilor tradiționale și la apariția unor muzici noi sau înnoite” (Rădulescu, 2020:173).

Cântecele inspirate din melosul folcloric ale lui Dumitru Gheorghită au fost lansate în anii '50-'70 ai secolului trecut de interpreți consacrați de muzică populară, nume mari ale culturii muzicale basarabene, precum Nicolae Sulac (1936-2003), Tamara Ciobanu (1914-1990), Maria Bieșu (1935-2012), Angela Păduraru (1938-1995), Gheorghe Eșanu (1927-1996), Teodor Negară (1943-2012), Anastasia Istrati (1942-2016), Valentina Cojocar (n. 1947) ș.a. Ele au devenit solicitate, fiind promovate prin mijloace media, executate în mediul rural și nu numai, de amatori, iubitori de muzică populară, transformându-se treptat în producții folclorice, anonime.

DUMITRU GHEORGHITĂ. REPERE BIOGRAFICE

Muzicianul Dumitru Gheorghită s-a născut într-un cartier al orașului Chișinău, Republica Moldova, așa numita mahalaua fierarilor. Simion Mircea descrie în felul următor acel loc: „Strada Fierarilor din partea veche a orașului respiră pace. (...) Pe vremuri aici trăiau fierarii. Atelierele, care făceau corp comun cu casele de locuit, erau situate chiar la marginea drumului. De prin satele învecinate se scurgeau încoace țărani. Din zori și până seara târziu strada vuia de zgomotul baroaselor, de nechezatul cailor, de vorba pipărată a sătenilor. (...) După o zi de trudă peste mahala se înălțau glasuri de viori și armonici, răsunau cântece” (Mircea, 1980:3). Aici locuia și muncea fierarul Efim Gheorghită, care cânta destul de bine la armonică și cu vocea. Astfel, viitorul

muzician Dumitru Gheorghită, fecior de fierar și lăutar, a crescut într-un mediu artistic fertil, a îmbibat frumusețea folclorului și a muzicilor anilor interbelici, formându-și modul său de gândire artistică, materializată ulterior în creația muzicală proprie, inclusiv cântece în stil popular. Din diferite surse aflăm că prima experiență muzicală serioasă a fost participarea în fanfara școlii primare, fiind mult apreciat de către direcțiunea școlii, de asemenea „la școala primară Dumitru se împrietenii cu fiul cunoscutului medic chișinăuian Ustinov. În familia acestuia, deosebit de cultivată, el a audiat pentru prima dată un cvartet de coarde, alcătuit din amatori. Impresia a fost una dintre cele mai puternice” (Mircea, 1980:6). Au urmat studiile la liceul *B. P. Hașdeu*, la Conservatorul *Unirii*, clasa trompetă, pe care l-a absolvit în anul 1933. Pentru a-și putea plăti studiile la Conservator cânta la petreceri, nunți, în diferite condiții, inclusiv pe frig și ploaie, ceea ce i-a afectat sănătatea, având repercusiuni și asupra mânăuirii trompetei, de aceea treptat trece la acordeon.

După finalizarea studiilor la Conservator, un timp cântă prin restaurante. În anii '40 ai secolului al XX-lea este înființată prima orchestră a radioului din Chișinău sub conducerea lui Petru Bacinin, care interpreta predominant muzică populară. Activitatea în această orchestră l-a determinat pe Dumitru Gheorghită să creeze. Printre primele au fost scrise lucrări pentru acordeon, ce denotă o mare virtuozitate.

În anii de după războiul din 1940-1945, muzicianul continuă activitatea interpretativă, conducând propria orchestră de muzică populară. Nu abandonează nici preocuparea componistică. Creația lui include muzică academică, precum miniaturi instrumentale, piese pentru oboi, vioară și orchestră, pentru țambal, acordeon, lucrări corale, scrie cântece pentru copii, muzică ușoară, dar, în special, cântece și melodii instrumentale în stil popular. Cântecele lui Dumitru Gheorghită precum *Mână*, *Gheorghe, boii bine*, *Cânățuie*, *cânățuie*, *Frumoase-s nunțile-n colhoz*, *Struguraș de pe colină*, *Cine vine de la deal*, *Drumule, drumule*, *Bădiță, bădișor*, *Lung îi drumul pân' la tine*, *Frunză verde de salcâm*, *Frunză verde lămâiță*, *Cântecul miresei*, *Bădiță fricos*, *Cucușor ești bun de gură*, *În adânc de codru verde* ș.a. au devenit adevărate perle folclorice. Ele sunt interpretate de iubitorii de folclor și de cântăreți consacrați, sunt executate în cadrul festivalurilor și concursurilor de folclor. La crearea muzicii Dumitru Gheorghită pătrunde în miezul creativității folclorice, identificându-se cu ea. De fapt, pentru el, cel care a fost în contact cu mediul lăutăresc din copilărie, în casa căruia se interpreta muzică populară, pentru care muzica era modul lui de existență, era și firesc să scrie astfel de cântece și melodii instrumentale.

FENOMENUL FOLCLORIZĂRII ÎN CONTEXTUL TRANSFORMĂRILOR SOCIAL - CULTURALE ALE COMUNITĂȚILOR TRADIȚIONALE

Pentru a înțelege esența folclorizării cântecelor compozitorului Dumitru Gheorghită vom evidenția câteva aspecte ale „vietii” culturii

populare, inclusiv ale muzicii tradiționale. Se știe că o creație de autor poate intra în aria circulației folclorice, dacă întrunește anumite condiții: să corespundă normelor esteticii populare, să circule pe cale orală și în variante. Astfel de creații întotdeauna au pătruns în sfera folclorului, unele și-au pierdut autorii/autorul, altele, cu autori cunoscuți, sunt pentru purtătorii de folclor „ale lor”, auzite de la mama, bunica etc., cum ar fi romanțele create în secolul al XIX-lea pe versurile lui Mihai Eminescu *Pe lângă plopii fără soț*, *Mai am un singur dor* sau *La oglindă*, *Pe lângă boi*, pe versurile lui George Coșbuc ș.a.

Așadar, primul aspect se referă la procesul firesc de creativitate populară. Cunoaștem că una din trăsăturile caracteristice ale folclorului, pe lângă oralitate, sincretism etc., care îl diferențiază de muzica literată, este și caracterul colectiv-individual. Adică, o lucrare din folclor fiind o producție anonimă (nu cunoaștem autorul) și colectivă (diferite generații participă la cizelarea și transmiterea ei), nu este impersonală. În orice colectivitate, în toate timpurile, au existat persoane talentate, înzestrate de la Dumnezeu cu voce și darul de a crea, o Marie sau o Anică, pe care oamenii le-au cunoscut la timpul potrivit, despre care s-a vorbit, le-au admirat în comunitate o perioadă de timp, dar care treptat au fost date uitării. Este un proces firesc determinat de preluarea și transmiterea colectivă, pe cale orală, din generații în generații, a producțiilor folclorice, dar și de apariția altor „Marii”. La fel și Dumitru Gheorghiuță, dacă trăia, undeva, cu o sută de ani mai devreme, cântecele lui rămâneau, se transmiteau pe cale orală, iar numele lui, probabil, ar fi dispărut. Un alt aspect rezidă în morfologia cântecelor scrise de Dumitru Gheorghiuță, ne referim la versificație, limbaj muzical, care reflectă în mare parte trăsăturile specifice versului popular cântat, ale melodicii, ritmicii și arhitectonicii caracteristice folclorului muzical.

Un aspect importat care a determinat acceptarea cântecelor în stil popular create de Dumitru Gheorghiuță ca și creații folclorice constă în fenomenele sociale și culturale care s-au produs la începutul secolului al XX-lea. Dezvoltarea rapidă a economiei de piață, a tehnologiilor, amplificarea dialogului cultural dintre marea societate urbană și mica comunitate rurală au dus la transformarea și hibridizarea muzicii tradiționale. Etnomuzicologul Vasile Chiseliță ne relatează constatările folcloristul Petre Ștefănuță (conducătorul filialei de la Chișinău a Institutului de Cercetări Sociale al României în perioada interbelică), făcute în urma cercetărilor de teren: „Repertoriul muzical al satelor era supus unui proces intens de urbanizare și acesta nu rămânea cu mult în urmă față de cel de la orașe în ceea ce privește noutățile. Vechile tarafuri lăutărești (cu vioară, țambal, cobză, fluier și/sau nai) erau înlocuite sau asimilate treptat de noile formații populare, fanfarele țărănești, foarte populare în Basarabia interbelică. (...) prin intermediul lăutarilor, diversele cântece și romanțe românești, scrise de compozitori pe ritmurile europene (de vals, polcă, cadril), nord-americane și latino-americane la modă (de foxtrot, tango, rumbă), prindeau viață pe la „serbările culturale”

de la țară, din școlile și „casele naționale” (căminele culturale), pe la „balurile intelectualilor”, dar și pe la „horele din sat”, unde erau foarte solicitate, mai ales de tineret” (Chiseliță, 2013:22).

Astfel, prin anii ‘20-‘30 ai secolului al XX-lea, începe să se creeze un nou mediu de viață a satului, în care elementele civilizației moderne, precum școlarizarea, inovațiile tehnice, transportul, gramofonul/patefonul, instrumentele muzicale occidentale, în special cele aerofone de alamă ș.a. erau asimilate lejer, iar ele la rândul lor își pun amprenta asupra vieții culturale a țărănimii. Constantin Brăiloiu, care a întreprins cercetări de teren în perioada interbelică, inclusiv în localități din Basarabia, constată că „la întâlnirea vechii lumi fără alfabet cu lumea nouă a cărții și a mașinii se desfășoară în societatea noastră rurală un proces spontan neașteptat: o îndoită efortare de asimilare și de integrare, care încearcă, pe de o parte, să cuprindă atributele civilizației moderne în cadrele tradiției, iar pe de altă parte, să lungească viața tradiției, silind-o să îmbrace formele civilizației moderne” (Brăiloiu, 1979:36).

Așadar, modernizarea vieții sociale țărănești a avut repercusiuni majore asupra repertoriului muzical. „O bună parte din cântecele populare moderne românești constituia opera de prelucrare, imitație și stilizare a folclorului național, realizată de veritabile rețele corporative de creație urbană, constituite din agenți și factori ai pieței culturale a vremii, printre care: compozitorii, textierii și cântăreții populari, instrumentiștii profesioniști, lăutarii, tarafurile, formațiile urbane de muzică populară, de teatru, de vodevil, de comedie, de salon și chiar de jazz, casele de discuri, radioul și magazinele de desfacere. Sub imboldul interesului economic și comercial, toate aceste elemente formau o adevărată industrie culturală” (Chiseliță, 2013:23). Vasile Chiseliță delimitează în structura speciilor muzicii populare țărănești din Basarabia interbelică șase categorii de cântec popular nou:

- 1 – cântecul ostășesc în ritm măsurat;
- 2 – cântecul de recruți;
- 3 – cântecul liric nou, „convențional folcloric”;
- 4 – cântecul teatral, cupletul și refrenul de revistă, creații cu pronunțat caracter social, satiric și umoristic;
- 5 – romanța națională;
- 6 – cântecul popular în prelucrare corală (Chiseliță, 2013:24).

În cazul nostru ne interesează în special cântecul liric popular nou, „convențional folcloric” și cel teatral. Prima categorie, de origine urbană, „surprinde prin bogăția tematică, nesfârșita varietate de forme, diversitatea melodiilor, tendința mișcării în ritm măsurat (fix) și predilecția pentru refrenuri. Pentru unele exemple se cunosc autorii, interpreții și cronologia lansării în discografia vremii. Cităm selectiv următoarele titluri: Măi, lonele, tu erai; Cu calul bălan; Ușor, puiule, ușor; Drag mi-a fost pe lumea asta; Păsărică, mută-ți cuibul; Tinerel m-am însurat; Ilenuță de la munte; Pădure, dragă pădure;” (Chiseliță, 2013:25).

În ceea ce privește cântecul teatral, cupletul și refrenul de revistă, acesta poate fi considerat o replică a „faimoaselor reprezentații de comedie, podoabe ale unor spectacole cu varietăți rustice, un asortiment de „cântece deocheate”, unele difuzate prin intermediul radioului sau „țâșnite” din pâlnia vreunui gramofon de epocă. (...) Axat pe un limbaj poetic și muzical simplu, quasi folcloric, accesibil, acest cântec a fost mereu agreat de oamenii de la țară, ei îmbrățișându-l ca pe o nouă formă de divertisment și de amuzament pe la diverse reuniuni („cumpănii”), fiind încadrat funcției sociale „cântec de glumă” (Chiseliță, 2013:26).

Aceste două categorii ale cântecului liric popular nou, și anume cel „convențional folcloric” și cel teatral, se regăsesc în repertoriul de cântece în stil popular create de Dumitru Gheorghiuță și reflectă plener procesul de modernizare a repertoriului muzical tradițional semnalat în sfera culturii populare în anii interbelici, încadrându-se firesc în circuitul folcloric alături de producții din straturi vechi. Din prima categorie numim, spre exemplu, lucrările *Frunză verde de salcâm*, *Struguraș de pe colină*, *Frunză verde lămâiță*, din a doua – *Cănățuie*, *cănățuie*, *Bădiță fricos*, *Bădiță*, *bădișor* etc.

ASPECTE ALE MORFOLOGIEI ÎN CÂNTECELE POPULARE SCRISE DE DUMITRU GHEORGHIUȚĂ

Emilia Comișel, însumând caracteristicile cântecului propriu-zis de stil nou, evidențiază un șir de trăsături specifice, pe care le regăsim în structura muzical-poetică a cântecelor lui Dumitru Gheorghiuță, printre care evidențiem: „tendența de simplificare a melodiei care devine, de obicei, aproape silabică, (...) strofa melodică (...) ajungând uneori la structuri simple: cuplet-refren; melodii cu două sau mai multe refrene; amplificarea ambitusului și a materialului sonor care se organizează în moduri naturale, cu substrat pentatonic, (...) în major-minorul occidental, sau în moduri cromatice sau cromatizate, sub influența muzicii orășenești și a lăutarilor, (...), tendința de organizare a formulelor ritmice după principiul sistemului distributiv” (Comișel, 1992:87).

În cântecele inspirate din folclor ale lui Dumitru Gheorghiuță observăm păstrarea și respectarea specificului versificației populare. Ne referim la tiparul octosilabic, rima succesivă, prezența refrenelor fie regulate, fie neregulate, deseori sub forma repetărilor onomatopoeice de tipul *la lala*, *tra la la* sau, mai nou, refrenul tematic, ce completează conținutul strofei poetice, cum ar fi în cântecul *Cănățuie*, *cănățuie* (exemplul nr. 4) sau *Frumoase-s nunțile-n colhoz* (exemplul nr. 6). Structura ritmică este cea menționată și de Emilia Comișel cu referire la cântecul propriu-zis de stil nou – predomină sistemul distributiv, cu toate că în unele melodii transpar elemente specifice sistemului giusto-silabic – formule ritmice de tip: dipiric ♪♪♪♪, tribrah ♪♪♪, safic ♪♪♪.a. În ceea ce privește sistemul sonor observăm, pe lângă structuri tonale, prezența

unui fundament modal, precum modul de tip mixt bicentrat: dorian + tetracord cromatic + acusticul trei (exemplul nr. 1), raporturi sonore întâlnite deseori în muzica de dans; cromaticul 2 (exemplul nr. 3) sau naturalul mixolidian (exemplul nr. 4). Forma arhitectonică se constituie pe strofe melodice cu sau fără refren, care se încadrează în tipurile binar – ABr (exemplul nr. 6), ||A + B || r (exemplul nr. 4); ternar – AABC (exemplul nr. 1) sau mai frecvent catrenul ABCD. Așadar, cântecele în stil popular scrise de Dumitru Gheorghiuță se încadrează prin structura lor muzical-poetică în criteriile morfologice ale cântecului propriu-zis nou, facilitând, astfel, procesul de folclorizare a acestora.

CONCLUZII

Relația folclor – muzică literată are o proiecție în ambele sensuri. Despre modalitățile de utilizare a sursei folclorice în creația compozitorilor sunt numeroase cercetări, fiind un fenomen ce se manifestă la diferite niveluri, cu diferită intensitate și accesibil de studiat, având la dispoziție lucrarea scrisă și autorul/autorii ei. În ceea ce privește procesul de asimilare a producțiilor compozitorilor și a altor muzicieni consacrați în sfera folclorului, pornind calea circulației orale, îl putem urmări odată cu devenirea creației populare obiect de cercetare, cu apariția radioului, televiziunii și altor mijloace de înregistrare. Totodată, în mediul tradițional, admitem existența unui prim „autor” al producției folclorice, devenit în timp anonim. Precum am subliniat anterior, într-o comunitate tradițională nu toți membrii acesteia aveau darul de a crea, ceea ce e și firesc. În acest sens Speranța Rădulescu menționează: „Cântecele sunt un patrimoniu comunitar. Toți oamenii satului au puțința, și în bună măsură obligația, să le cunoască, să le pătrundă înțelesurile și rosturile, să le cânte în împrejurările potrivite. Bazele competenței lor muzicale se pun în copilărie și adolescență, atunci când ascultă și memorează tot ce se cântă în jurul lor și exersează capacitatea de a performa. În pragul tinereții, ei s-au divizat deja de la sine în două categorii: cei dotați, care vor cânta mult toată viața, și cei cu înzestrare modestă sau nulă, care vor cânta puțin, doar constrânși de obligația unei minimale integrări sociale prin muzică” (Rădulescu, 1990:19).

Astfel, și o lucrare folclorică, ipotetic vorbind, are un autor al așa numitei „prime variante”, care fiind preluată de colectivitate pornește calea circulației orale și a creării variantelor, iar numele aceluși prim „autor” se pierde în timp. Astăzi, la fel, există creatori de melodii și cântece populare - unii descind din mediul unde sunt respectate normele muzicii tradiționale, alții nu au cunoscut anturajul folcloric, sunt autodidacți ori școliți în instituții de învățământ muzical, dar simt melosul folcloric, sunt pătrunși de acesta și își materializează sentimentele, trăirile, experiența de viață prin cântecul creat în

stil popular. Evident că există și mult amatorism vulgar în domeniu, dar la moment ne referim la creații de valoare.

În cântecele sale, compozitorul Dumitru Gheorghiuță se apropie atât de mult de izvoarele creației folclorice, încât aproape că se identifică cu ea. De fapt, în majoritatea cazurilor el a valorificat elementele distincte ale melosului folcloric, acel arsenal melodic pe care l-a asimilat de la lăutarii din mahalaua fierarilor sau de la țăranii care veneau pe acolo. Așadar, la folclorizarea cântecelor lui au contribuit mai mulți factori: contextul social-cultural, mediul lăutăresc în care a crescut, talentul muzical, conștientizarea acțiunilor sale în procesul de creație, cunoașterea în profunzime a normelor creativității tradiționale și a morfologiei cântecului folcloric, toate acestea aranjate pe un teren fertil al dragostei necondiționate față de folclor.

REFERENCES

- Braïloiu, C. (1979). *Opere [Works]*, vol. IV. București: Editura muzicală, p. 229.
- Cântece de Dumitru Gheorghiuță [Songs by Dumitru Gheorghiuță]. Read at <https://www.youtube.com/playlist?list=PL-AIXRJeouhtOP3UXRARTeFJl5s48RyB1>, retrieved on August 23rd, 2024
- Chiseliță, V. (2013). *Premise și factori ai modernizării repertoriului vocal al muzicii populare/tradiționale în Basarabia interbelică: dialog cultural, folclorizare și indigenizare a creației urbane* [Premises and factors of modernization of the vocal repertoire of folk/traditional music in interwar Bessarabia: cultural dialogue, folklorization, and indigenization of urban art works]. In: *Arta*. Chișinău: Editura Știința, p. 21-27.
- Comișel, E. (1992). *Studii de etnomuzicologie [Ethnomusicology Studies]*, vol. II. București: Editura muzicală.
- Gheorghiuță, D. (1985). In *Literatura și Arta Moldovei* [The literature and art of Moldova]. Encyclopaedia, vol. I. Chișinău: Editura principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, p. 148.
- Mircea, S. (1980). *Dumitru Gheorghiuță*. Chișinău: Editura Literatura artistică.
- Oprea, G., Agapie, L. (1983). *Folclor musical românesc* [Romanian Musical Folklore]. București: Editura didactică și pedagogică.
- Rădulescu, S. (1990). *Cântecul* [The song]. București: Editura muzicală.
- Rădulescu, S. (2020). *Prefacerea muzicilor orale de-a lungul secolului XX* [The transformation of oral musics along the 20th century]. In: *Noi istorii ale muzicilor românești* [New histories of Romanian musics], vol. II. *Ideologii, instituții și direcții componistice în muzica românească din secolele XX-XXI* [Ideologies, institutions, and compositional directions in Romanian music of the 20th and 21st centuries]. București: Editura muzicală, p. 171-194.

MUSICAL EXAMPLES (Mircea, 1980)

Lyrics by P. Zadnipru

1. După mire și mireasă

Hai, nun - tași, de du - pă ma - să, tra - la - la
 la să scoa - tem nun - ta din ca - să, tra - la - la
 la. Că și lu - mea, din o - gra - dă tra - la - la -
 la. Pe mi - rea - să vrea s - o va - dă tra - la - la la.

Lyrics by G. Vieru

2. Nunta noastră

Su - pă - rați flă - că - ii ta - re, Că trec pe la
 poar - ta na - nei. D' a - poi eu cu ce - s de vi - nă,
 măi, măi. Da - că na - na mi - i ve - ci - nă!

Lyrics by P. Cruceniuc

3. Cântecul miresei

Ma - mă, ma - mă și iar ma - mă nu - mi da zestre
nu - mi da mul - tă că nu sunt o
fa - tă slu - tă măi - cu - li - ță dra - gă ma - mă.

Lyrics by Ș. Barcari

4. Cănațuie, cănațuie

Po - lo - boa - ce, măi bon - doa - ce, ian pof - tim cu
vra - na 'n coa - ce, în - fo - ca - ta că - nă - țu - ie,
vi - nu 'n sla - vă să țî-l su - ie, că - nă - țu - ie,
că - nă - țu - ie, vi - nu 'n sla - vă tu ni-l su - ie!
Că - nă - țu - ie, că - nă - țu - ie, vi - nu 'n sla - vă
tu mi - l su - ie! Măi!

Lyrics by P. Zadnipru
5. Struguraș de pe colină

Stru - gu - raș de pe co - li - nă
Spu - ne-i ba - dei când să vi - nă
când frun - zi - șu-i plin de ro - uă
ori când lu - na in - tră - n
no - uri
ori când lu - na
in - tră - n no - uri

Lyrics by D. Gheorghiță, N. Sulac
6. Frumoase-s nunțile-n colhoz

Foa - ie ver - de foi de boz, măi, măi! fru - moa-se-s nun -
ti - le - n col - hoz, măi, măi! Toa-mna când sclî - pe - ște ro - ua
ve - se - lă-i toa - tă Mol - do - va, tra - la - la la - la - la
la - la - la-la - la - la la - la tra - la - la la - la - la la - la.