

## REFLECȚII EXPLICATIVE CU PRIVIRE LA ORIGINEA DOINEI CA STIL MELODIC ȘI SPECIE MELOPEICĂ

*Dr. hab. Victor GHILAȘ*

*Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM*

### EXPLANATORY REFLECTIONS ON THE ORIGIN OF DOINA AS A MELODIC STYLE AND SPECIES

**Summary.** This study aims to follow the constitution in time of Doina as a melodic style and species representative of the lyric genre. The lack of reliable musical documents from ancient history of the mankind makes it difficult to investigate and reconstruct the archaic sound space. For this reason, to argue his ideas, the author appeals to indirect sources and deductive reasoning. The analytical instrument applied in the study leads to the conclusion that Doina is the result of a polygenesis process and its roots come from the Upper Paleolithic period, i.e. long before the musical art itself. Elements of primary musical language gradually turned into art in a musical activity with a syncretic character. As a result of a continuous process of sound material selection and ordering closely related to the daily life of human societies, the musical practice generated specific sound patterns creating dallied, long melodic phrases with characteristic stylistic features, pronouncedly singable, lyricism of intense expressiveness, free rhythm and so on, which artistically transfigure the inner life, struggles and aspirations of the individual.

**Keywords:** Doina, melody, musical species, lyrical genre, Paleolithic, sound structures.

**Rezumat.** Studiul de față încearcă să urmărească constituirea în timp a doinei ca stil melodic și specie melopeică reprezentativă a genului liric. În lipsa documentelor muzicale sigure din istoria veche a omenirii, autorul apelează la sursele documentare indirecte și la raționarea deductivă. Instrumentarul analitic aplicat în studiu demonstrează că doina este rezultatul unui proces de poligeneză, iar originile ei provin din perioada paleoliticului superior. Elementele de limbaj muzical incipient se transformă treptat în artă cu caracter sincretic. În urma unui proces continuu de selectare și ordonare a materialului sonor, practica muzicală va genera tipare specifice, configurând expresii melodice târâgănite, meditative, cu trăsături stilistice caracteristice, cantabilitate pronunțată, lirism, ritmică liberă etc., prin care este transfigurată artistic viața lăuntrică a individului uman.

**Cuvinte-cheie:** doină, melopee, specie muzicală, gen liric, paleolitic, structuri sonore.

Restabilirea în timp a primelor acte de creație umană, în speță a celor muzicale, este o sarcină pe cât de riscantă, pe atât de anevoioasă, întrucât nu există date concludente despre începuturile formelor primitive ale muzicii. Totuși, intenția de a lua în dezbateră geneza structurilor ritmico-sonore ale doinei, ca specie muzical-poetică, ne obligă să coborâm pe firul istoriei în trecutul îndepărtat, la originile artei, preluând din scunde informații, ajunse până la noi, pe cele edificatoare și în măsură să proiecteze o rază de lumină asupra gândirii muzicale ca parte inseparabilă a procesului de devenire a civilizației umane.

Primele semne de reflecție artistică a omului arhaic apar în paleoliticul superior. Deși în perioada respectivă nu se poate vorbi decât despre pre-artă, deoarece creația artistică comporta, în primul rând, o pronunțată semnificație utilitară, pragmatică, magică și mai puțin una artistică, formativă, distractivă sau estetică. Prezintă interes, din acest punct de vedere, vestigiile culturii aurignac-solutreene (apr. 40 de mii de ani î.e.n.), care s-au păstrat până în zilele noastre: picturi, desene și instrumente muzicale aerofone. Scenele de vânătoare, sub forma unor pantomime, converg spre ideea că dansurile rituale legate de vânat erau însoțite de muzică executată la aerofone, susținute ritmic de percuție.

Elementul muzical primitiv, așadar, apare integrat procesului de muncă, de dobândire a hranei. Treptat, imitarea procesului de muncă prin pantomimă se distanțează de practica primară, căpătând un caracter cvasiindependent, materializat în cântec, dans, în care apar procedee artistice, aprobate sau consfințite prin puterea tradiției, se produc diferite stilizări, formule și variante interpretative etc.

Cum se prezenta structura acelor melodii și ce legătură ar avea aceasta cu problema abordată? Răspunzând la ultima întrebare, am putea spune că există o relație directă și vom încerca să explicăm de ce.

În tentativa de a restabili etapele preistorice ale culturii, savanții, în lipsa probelor necesare, recurg deseori la metoda comparativă, axându-se, în buna parte, pe studiul culturii popoarelor aflate astăzi în stadiul de dezvoltare primitiv-natural și care mai păstrează încă producții muzicale de factură monodică, constituite în tiparul vechilor tradiții. Pornind de la aceste realități sau premise, C. Brăiloiu, pe baza unor studii comparate privind folclorul european și cel extraeuropean, al oazelor de cultură muzicală a popoarelor naturale, a ajuns la identificarea unor legi de creație nativă cu caracter universal, fără vreo diferențiere rasială sau geografică între colectivitățile umane [1]. Se confirmă omogenitatea creațiilor muzicale „colective” care „rezidă în similitudinea

între elementele de bază, ce alcătuiesc diferitele ei forme de manifestare, adică melodia și ritmul.

De la un capăt la altul al lumii se regăsesc anumite scări modale, care determină formule intonaționale, asociate cu formule ritmice și cu structuri formale uimitor de asemănătoare. Toate laolaltă acestea formează un ansamblu de procedee bine organizate în sisteme bazate pe un principiu „natural” de alcătuire. Aceste elemente de limbaj muzical primar pot fi considerate ca având un caracter obiectiv în „figurarea diverselor stări psihice” ale omului” [2].

La afirmațiile anterioare se mai adaugă înregistrările „fonogramice, observații făcute cu toată scrupulozitatea științifică necesară la fața locului, măsurători metronomice și tonometrice”, ce „asigură cercetărilor asupra muzicii primitivilor riguroase temeuri științifice. (...) Concluziile făcute pe baza acestor studii pot (...) să ne dea sugestii asupra originii muzicii și, mai ales, să ne dea imaginea stadiilor de primitivitate ale înfripării formelor de muzică cele mai apropiate de primele începuturi de viață muzicală” [3].

Primele forme de organizare a materialului sonor aveau un contur elementar. Manifestările incipente de melodie se desfășurau pe un ambitus foarte limitat. Asemenea sonorități muzicale includeau în substanța lor fonică 2-3 sunete (bicordii, tricordii), construite fiind pe un format îngust, restrâns, cu o dimensiune limitată în conținut, cum ar fi, spre exemplu, muzica arhaicului neam wedda (trib de pe insula Ceylon, aflat în stadiul primitiv de dezvoltare social-culturală).

Așa se caracterizează unele tipuri primigene de realizare muzicală: material sonor redus, repetarea obstinată a anumitor formule melodice (prin procedee precum repetarea identică și/sau prin inversarea motivelor), distanțări și reveniri la sunetul ținut – focusul polarizator al tonurilor componente ale cântecului, evidențierea în prim-plan a părții recitate a melodiei, întreținute pe același sunet (recto-tono). Melodii astfel structurate pot fi semnalate „în creația tuturor popoarelor. Ele au apărut – după toate ipotezele – într-o vreme când spiritul uman era stăpânit de credință și vrăji, când omul folosea formule magice, pentru a îmblânzi forțele naturii, dar, mai ales, în procesul muncii, în incantațiile ce însoțeau activitatea zilnică, cum se mai întâlnesc și astăzi în cântecele pescarilor de pretutindeni, ale tăietorilor de lemne din Carelia, în strigătele cvasimuzicale ale vânzătorilor ambulănți, în muzica popoarelor de culoare, a triburilor indiene etc.” [4]. O construcție melodică în așa fel concepută, din trei sunete alăturate, fără orânduială ritmică și fără o idee muzicală sau temă călăuzitoare, este cântecul din muzica we-

zilor (microcomunitate indigenă pe cale de dispariție din Ceylon-Sri Lanka) [5], în care observăm pendularea melodică în jurul treptelor 3 și 2, ritmuri anapestice, dactilice și spondaice, care scot în profil recitativul, purtat pe sunetul final.

Forme rudimentare de exteriorizare muzicală a stărilor emoțional-psihice atestăm și în folclorul autohton, mai ales în cel din substrat: în unele colinde, cântece de secetă, în bocete, cântece lirice, cântece de leagăn ș.a. Pornind de la această premisă, Mariana Kahane observă în „embrionul melodic tipic, originar al cântecului de leagăn”, constituit din „alternanța între două sunete, în succesiune coborâtore, situate pe trepte alăturate”, coincidențe (deloc întâmplătoare) cu „formula inițială cea mai frecventă a doinei”, care, prin dezvoltare, își găsește exprimarea „în străvechea noastră melodie lirică” [6].

În muzica la stadiul ei de formare, rolul acțiunii de repetare este unul determinant, întrucât datorită acesteia se formează stereotipul dinamic, iar mai apoi limbajul muzical propriu-zis. Stereotipul dinamic are un rol extrem de important în procesul de conștientizare a sunetelor în cadrul diferitelor sisteme sonore muzicale: ansambluri, structuri, substructuri de diferită stare evolutivă. Pentru folclorul muzical, „ca reprezentând o parte a muzicii mai aproape de starea nativă, repetarea este o componentă esențială a exprimării limbajului caracteristic” [7]. Această constatare face verosimilă ideea „că, într-o primă perioadă a originii muzicii, primele sunete muzicale emise sau auzite de către ființa umană au fost recepționate pe calea senzației auditive, ca orice sunet din natură” [8].

Dar până la diferențierea înălțimii fonice a sunetului, omul arhaic va avea de parcurs o cale sinuoasă. Perceperea diapazonului sonor elementar, raportat la scara înălțimilor, va deveni posibilă din momentul când individul uman începe să compare (confrunte) și să caute o interdependență între stimulii acustici. Aceasta ar fi o primă etapă de organizare și structurare muzicală în viața lui, proces care „are loc când omul începe să perceapă, fie și pur empiric, legături de cauzalitate între unele fenomene ale lumii reale. În acest stadiu, el ajunge să folosească acele însușiri mai subtile, lăuntrice, ale legăturilor dintre sunete, care îi oferă posibilitatea de a exprima cu ajutorul lor un conținut emoțional din ce în ce mai bogat. Omul primitiv însă nu poate încă depăși limitele unei melodii care reprezintă o idee decât printr-o continuă repetare a melodiei în toate variantele posibile” [9].

Mai trebuie făcută o precizare. Persuasiunea repetării unui motiv are, mai exact avea și un pretext pur pragmatic și anume: credința în puterea repetării

de a acționa asupra realității, asupra forțelor naturii, adică avea un raport direct și cu anumite activități practice întru supunerea obiectului „invocației voinei celui care cânta (...). Caracterul ritmic și intonațional al cântecelor este legat, într-o anumită măsură, și de așa-zisul text. Însă în stadiul primitiv, importanța textului este redusă, chiar și în cântecele „narative“, unde acesta juca un rol conducător. Ritmul cântecului este condiționat într-o și mai mică măsură de text în cazul melodiilor de dans (...).” [10]. Prin urmare, rostul repetării se rezumă la necesitatea primordială de a canaliza și a întruchipa, în conformitate cu orizontul intelectual, cu caracterul empiric al gândirii, cu mentalitatea, sentimentele, însușirile voluntare umane etc., destinația funcțională a primelor acte de exprimare muzicală.

Având în vedere strânsa relație dintre viața socială colectivă și artă, putem considera, cu o anumită doză de aproximație, că baza muzicii în perioada naturală de existență a individului uman o constituia activitatea socială, fundamentată pe muncă și practicile spirituale comune ale colectivității, recte: cântecul primigen era produsul și exponentul relațiilor din societate. Limitat în conținut, redus în ingrediente fonice, acest elementar tip de realizare muzicală se compunea din formule ritmico-intonaționale, experimentate de-a lungul veacurilor, care se cristalizează concomitent cu evoluția raporturilor sociale ale unui grup sau neam, pentru ca ulterior să se diferențieze în volitiv-imperative (de aici vor deriva cântecele magice), narrative (de aici vor descinde intonațiile povestirii, ale recitării cu caracter epic) și melodii care exprimă sfera sentimentelor intime ale omului primitiv (începutul liricii) [11].

Revenind și încercând a medita asupra cauzelor practicii repetării continue în cântecul primigen, trebuie să constatăm următoarele. Modul de exprimare muzicală prin repetarea întruna a unor formule intonaționale specifice (celule, motive) se explică prin raționarea limitată, fragmentară a omului, încorsetat de formațiunea sa intelectuală imperfectă, de felul de recepționare, percepere și explicare a fenomenelor din natură, adică de gradul coborât de cunoaștere a lumii înconjurătoare, de capacitatea scăzută de generalizare. Toate, în ultimă instanță, s-au proiectat asupra reflecției muzicale protoistorice a individului uman, devenit între timp social.

Concomitent cu progresul societății, în procesul dezvoltării artei sunetelor reproducerea naturalistă, onomatopeică a sunetelor naturale încep să aibă în muzica primitivă un rol din ce în ce mai mic. Condițiile de muncă și de viață comunitară similare din teritorii geoculturale diferite, în etapele timpurii ale societății, au făcut posibilă înfiriparea unor speci-

mene arhaice înrudite de muzică. Primatul îl deținea latura vocală a execuției. În pofida rudimentarismului acelor creații muzicale, ele denotă primele semne de apariție a arhispeciei cântecului original, însă pipernicit, de un sincretism foarte puternic, nediferențiat, în ceva de stilul doinei, al cântecului liric propriu-zis, al celui de ceremonial etc., dar în care treptat se vor face evidente elementele de subiect (situații, linii, motive etc.). Filonul liric este prezent atât în viața spirituală curentă, cât și în cea de ritual. Este dificil de a întreprinde o analiză formală, structurală și morfologică a acestor producții. Dar anume prin evoluția treptată, în această perioadă precoce a omenirii apar câteva elemente muzicale primare, ce formează cele dintâi îmbinări ritmico-intonaționale ale sunetelor muzicale învecinate, adică iau naștere unele componente ale modului. Drept urmare, se realizează: a. desprinderea, determinarea sunetelor și a intervalelor muzicale în cadrul manifestărilor sonore bazate pe ritm și timbru și înlocuirea acestora din urmă cu mijloace de expresie melodice; b. cristalizarea finalurilor melodice; varierea melodică a unor motive din două sau trei sunete, în repetare și dezvoltare; formarea celor mai simple legi de construcție a perioadei muzicale (anticiparea semicadenței și a cadenței finale); c. diversificarea spectrului cromatic pe parcursul intonării melodiei [12].

Viața cotidiană în perioada orânduirii gentilice, cursul firesc al timpului era perceput drept unul foarte lent, chiar încetinit. Muzica însă rămâne a fi un „mijloc de viață, de rezistență ... în lupta pe care primitivul o duce împotriva puterilor, nevoilor, grijilor (...).” [13] cu care se confruntă zi de zi. Existând în conformitate cu ordinea și ritmul său interior, individul uman le imprimă, le transpune asupra activităților, ocupațiilor și manifestărilor din sfera spirituală. Deci, „ritmul constituie fenomenul evoluării în timp a succedării organizate a tuturor actelor, proceselor și evenimentelor din natură, societate, viața fizică și cea psihică a omului” [14], iar curgerea obișnuită a timpului reprezintă ritmul interior care însoțește percepția „duratei” psihologice, fiind influențat de ritmul exterior [15]. Pe durata existenței multimilenare a omului, ritmul va fi produs și reproduș la un nivel superior de exprimare – cel al vieții spirituale – prin muzică. În practica muzicală, „ritmul artistic este un ritm viu, creator de imagini, generator de emoții, mijloc principal de expresie prin care se pot comunica idei, sentimente, impresii, convingeri” [16]. Transferul ritmului cotidian în sfera artisticului pare a fi cât se poate de evident: ritmul vieții – unul lent, ritmul artistic – unul lent, prin urmare și ritmul muzical va fi tot unul lent. De aceea, se admite că anume acel ritm încetinit, lent

al vieții austere, aspre, dificile și anevoioase avea un reflex direct asupra paleocântecului. Pe deasupra, acesta era preponderent de factură (stare) minoră. Spre deosebire de major, minorul are o culoare (nuanță) modal-sonoră închisă, sumbră. În cazul de față, modul se manifestă ca formă estetică a emoției, obiectivată în expresie muzicală, care adoptă o formă anume din perspectiva istoriei și a determinismului social-economic. În alți termeni, codul genetic al protocântecului, expresivitatea lui modală era pusă în relație cu forțele naturii care aveau influență directă asupra spiritului uman. Melodia de magie pentru invocarea ploii a băștinașilor din Noua Irlandă (insulă a arhipelagului Bismarck din Oceanul Pacific) consună cu cele relatate anterior.

Prin afirmațiile de mai sus nu trebuie însă să se înțeleagă că melodiile de infuzie luminoasă, cu o mișcare ceva mai dinamică, de caracter major lipseau cu desăvârșire. Viața comunitară, cu toată omogenitatea și asperitățile ei, includea și secvențe mai senine, oferea destule manifestări de bucurie, triumf sau satisfacții (succesul cinegetic, fecunditatea pământului, tămăduirea bolii, izbânda în luptă ș.a.), motive care predispuneau pentru a exprima incantația, deliciul în cântec. Și în zilele noastre melosul grupurilor etnice, condițiile de trai ale cărora se apropie de situația social-economică a entităților demografice neevoluate de altădată, este comparabil cu cel al primitivilor.

Tezele formulate ne orientează spre constatarea că anume perioadei tardive a paleoliticului i s-ar putea atribui începuturile doinei cu caracteristicile ei primordiale: structuri sonore prepentatonice, construcții premodale de stare minoră, formule elementare de recitativ recto-tono, cadențe finale pe treapta întâia, ritm liber, emisii și articulații vocale specifice, alternări repetate de trepte.

Dar aproximativ la aceeași etapă, odată cu înaintarea societății primitive către un stadiu mai evoluat, avansează și arta muzicală care, pe baza premiselor create, se va ramifica pe mai multe categorii: cântece lirice, cântece războinice, cântece de slavă etc. Condițiile pentru dezvoltarea acestora se vor accentua într-un proces mai îndelungat de prefaceri tocmai în neolitic.

Din punct de vedere social, economic și cultural, această perioadă în istoria omenirii este cea a folosirii sculelor din piatră lustruită și de bronz, ea caracterizându-se prin apariția agriculturii primitive, a păstoritului și a meșteșugăritului. Perfecționarea uneltelor de muncă la acea etapă a stimulat dezvoltarea vertiginoasă a forțelor de producție, a încurajat apariția excedenței de bunuri materiale și activizarea schimbului de mărfuri. Este evident și

sporul demografic, ia amploare migrațiunea, reșezarea și asimilarea de noi teritorii de către grupuri mari de populație, se modifică habitatul uman în legătură cu aceasta. Într-un cuvânt, dinamica generală a existenței și a biotopului uman suferă neașteptate, spontane și instantanee metamorfoze. Adică, însăși viața îl obligă pe om ca în asemenea condiții să fie mai mobil, mai concentrat, mai eficient, să-și clădească un alt comportament biologic și social, să-și canalizeze eforturile în vederea soluționării mai rapide a necesităților legate de cotidian. Un parcurs în același sens îl are și receptarea ritmului vieții. Lucrurile se desfășoară simfonic. Periodicitatea din viața cotidiană, evenimentele și succedarea lor în timp se intensifică, iar replica omului față de toate aceste ritmuri naturale accelerate este una de consemnare (înregistrare) și contemplare. Schimbările, impacturile, impulsurile exterioare sunt sincronizate cu viața afectivă, inclusiv cu actele muzicale, prin intermediul mijloacelor de expresie proprii acestei arte. Anume timpul material a stabilit condiția generatoare și cauzală pentru ritm – factorul de mișcare, organizare și impuls pentru produsul muzical-sonor. Se poate spune că fenomenele și evenimentele brute din viață, natură și scurgerea lor în timp, percepute și tratate acum într-o altă dimensiune temporală – superioară, sunt subiectivizate în trăiri artistice personale, găsindu-și exprimare sau transformare în stările de natură emotivă, afectivă și sentimentală ale omului neoantrop.

Ca o observație generală de conținut, se impune a fi relevat ritmul vieții sociale și al celei cotidiane – liantul catalizator care a determinat noi reflexe (raporturi) relaționale între praxis și spiritualitate, între rațional și afectiv. Așadar, ritmul constituie un factor de natură emoțională, o necesitate spirituală de exprimare artistică, „un mijloc puternic de comunicare, permanent înnoitor și – pe deasupra – nepuizabil ca formă de manifestare” [17].

Odată cu evoluțiile culturale în neolitic, viața spirituală urmează vectorul continuității în raport cu tradițiile perioadei anterioare. Elementele constitutive ale muzicii sunt, în bună parte, perpetuate în timp. Muzica era parte componentă a noilor practici, mentalități, mod de trai etc. La acest nou nivel al relațiilor sociale continuă diversificarea tematică a bunurilor artistice. Alături de cântecele marțiale, de glorie, apar cântecele de muncă, mai apoi – cele de dragoste.

Evoluează și scările muzicale care, într-o primă etapă, se desfășoară pe calea lărgirii ambitusului melodiei, a ornamentării sunetelor prin triluri, apogiat-uri, glissando-uri ș.a., prin folosirea intonațiilor voit netemperate (sferturi, optimi de ton), prin creșterea

rolului expresiv al intervalelor (salturi vocale în ambele sensuri, intervale micșorate și mărite), precum și prin treceri subtile de la exclamații sentimentale (de jale, bucurie, groază, alertă, teamă, impaciență) la comunicarea unor sunete imitative (strigăte, zgomote, vociferări onomatopoeice), păstrând însă principiul modal. Exemplele de mai jos (atestare la populația kubu – trib extrem de înapoiat, cu mod de viață nomad sau seminomad, care trăia la începutul secolului al XX-lea în pădurile seculare (Rimba) din insula Sumatra-Indonezia și având ca îndeletniciri culesul și pescuitul; principalele lor arme de vânătoare erau lancea de lemn și țeava de suflat) vădesc un caracter de activitate sonoră destul de complicat (ambitus de peste o octavă, sunete ținute, desfășurare melodică liberă, ornamente, recitative purtate pe un singur sunet etc.), iar factura lor muzicală are deja unele elemente de complementaritate cu doina.

Tot din această perioadă pot fi făcute mărturii pregnante despre afirmarea cântecului liric propriu-zis care, treptat, se va impune cu drepturi depline ca pondere în creația orală neocazională. Este un model compozițional necristalizat încă definitiv, dar, comparativ cu doina, are un grad de structurare mai bine conturat și, totodată, de o mai pronunțată alcătuire: mai compactă, mai restrânsă în dimensiuni, mai clară sub aspect configurativ. În sensul celor schițate, cântecul liric reflectă ca atare o altă coordonată de percepere, receptare a trecerii, scurgerii timpului, a unui ritm al vieții mai strâns, mai dens, mai accentuat, mai precipitat. Puteau fi consemnate în creația muzical-poetică și tiparele ritmice de bază cu metru regulat, proporțiile strofice conturate, care se afirmă în viața spirituală a colectivităților, odată cu aceasta ele începând să manifeste o mai mare putere de solidaritate socială. Cântecul liric însă se dezvoltă nu atât în detrimentul, cât concomitent cu străvechea formă de cântec lung, târăgănat, de tematică sentimentală, afectivă, care asociază elementele muzicale și poetice, exteriorizând stări emoțional-psihoanume. Totodată, cântecul liric comportă o paletă imagistică mai largă de ipostaze ale vieții afective, proiectând în imagini artistice subtile, perspicace universul bogat al lumii imateriale a simțurilor, pe care le percepe structura internă a omului.

Diferențierea declanșată a avut drept consecință specializarea progresivă cu implicații funcțional-interpretative. Pe de o parte, observă A. Hâncu, străvechea formă de executare (lentă, prelungă) și cândva dominantă, de intensitate specifică, cu suflul minor al cântecului primar, rămâne în uz, continuând (după vigoarea tradiției și a funcției) și în condițiile epocilor ulterioare să servească comunităților etnice, pentru a exterioriza pe cale sonoră anumite stări de

spirit tensionate, dramatice, diferite dispoziții de tristețe, depresie, melancolie. Ca intensitate, asemenea situații ale sufletului, materializate în cântec, cedau doar în fața cântecului funerar care exteriorizează, cu o gravitate mai accentuată, sentimentul jalei, regretului, durerii, tragismul coliziunilor din viața omului. Forma arhaică de activitate sonoră (muzicală și/sau poetică) – lungă, târăgănată, cu ritm liber, rămâne să funcționeze acolo unde, respectiv, modelul social al vieții rămâne a fi cel vechi, acolo unde era necesară reflectarea unor aserțiuni, sentimente de aspect grav, de o accentuată tensiune moral-spirituală.

Pe de altă parte, aceleași aspecte ale emoțiilor umane puteau fi realizate și în cântecul liric, dar numai parțial. Iată de ce exista cântece lirice de dor, de jale, de înstrăinare, de profundă meditație filosofică, de melancolie etc., care nu sunt doine propriu-zise, deoarece nu pot realiza, nu se pot situa, compara sau concura cu ultimele în materie de profunzime sentimentală sau afectivă. În schimb, intervin primeniri în capacitățile de reflectare a melosului (perfecționarea internă a frazei, a sintagmei muzicale – prin mărirea numărului unităților informaționale și, prin aceasta, sporind numeric și calitativ depășirea formelor arhaice neregulate, deschise, elastice ca structură, târăgănite sub raport ritmic etc., dar care încă se află în relații nemăsurabile, libere de strofa melică). Perfecționarea limbajului arhaic greoi, cu predilecție sintetic (prin restrângerea amplitudei sintagmei rândului verbal-poetic), creează premisele pentru producerea isocronă a timpilor metrici, a tiparelor ritmice bazate pe podii și stabilește limite aranjate simetric (și constante în ascendență) de 4, 5, 6, 7, 8, 9, ..., „n” silabe. Legea simetriei, ordonării, ca element estetic, se afirmă cu tot mai multă consecvență. Modelele metrului regulat — dipodic, tripodic, tetrapodic etc. – apar incidental și sunt răspândite inegal pe diferite zone geografice ale lumii (în antichitate erau răspândite la mai multe popoare) [18].

Anume formele regulate, unitatea organică dintre ritm, melodie și vers vor deveni dominante. Periodicitatea măsurată va fi impusă și de perfecționarea cantitativă și calitativă a unităților sintactice (frază, motiv, sintagmă), morfologice (metrica muzicală și cea prozodică), de natură muzical-poetică. Toate acestea denotă conturarea (cristalizarea) cântecului liric propriu-zis care vine cu pași rapizi în practica de creație orală, prefigurând un vast spectru de posibilități: forma regulată, strofică și măsurată, carura [19]. Este adevărat însă că structura metrică a versului cântat (a rândului melodic) s-a dezvoltat în mod diferit la popoarele lumii. Astfel, în versificația antică versul epic era unul lung (spre exemplu, hexametru dactilic al epopeilor antice avea 18 silabe, în

schimb versul liric era unul scurt). La noi s-a afirmat versul scurt (cel mai frecvent vers, de 8 silabe, este unul scurt); rușii cunosc versuri cuprinse între 6 și 18 silabe; o mare varietate de tipare metrice pot fi întâlnite la bulgari – de la 4 până la 16 silabe; la sârbi versurile variază între 6 și 16 silabe; versurile ungușilor pot să cuprindă între 5 și 25 de silabe etc.

Tendința de regularizare a textului poetic se manifestă plenar asupra majorității creației muzicale orale, fără a ocoli și doina. Dimensiunea versului se stabilizează la nivelul tipurilor hexasilabice (6–5) și octosilabice (8–7), adică cu o organizare ritmico-metrică precisă a versului. Dar în cazul doinei, deși legăturile formale interioare ale textului poetic (schema versului, măsurile și fragmentarea lui) intră în tipare, el (versul cântat) totuși nu se supune ritmicității și metricii rigide. Legătura structurală dintre vers și melodie nu este identică pe toate segmentele acestora. Mai adecvat spus, componentele fonice nu întotdeauna vor avea durata, accentele melodice (tonice, expresive) și ritmice (propriu-zise, metrice) și organizarea metro-ritmică a conținutului literar-artistic, iar plasarea învelișului muzical sonor (intonațional și ritmic) și a celui verbal pot să urmeze trasee diferite pe parcursul unității morfologice (a rîndului melodic).

În opoziție cu natura dinamică, cu reflecția artistică clădită pe giusto-silabic și cu extinderea tematică a cântecului liric propriu-zis, „doina posedă capacitățile de a reda sentimentele într-un mod mai grav, melancolic, tensiunea extrem de mișcătoare a exteriorizării spiritualului rămânând aici specifică și ca durată. Ea decurge anume prin intermediul melosului într-un mod accentuat ca profunzime și ca durată generală muzicală (de atâta acest factor melic domină doina), ca ecou spiritual, estetic străvechi, întins și deci, deosebit cantitativ și calitativ (mai intens sub forma efectului continuității, accentuării, enunțării, evidențierii stării psihice, spirituale grave, afectului, melancoliei ș.a.). Apare, astfel, o formă, aparte funcțională, de expresie specifică, o specie bazată pe modalitatea tradiționalistă arhaică a funcționalității, a interpretării, în care domină melosul ș.a.” [20].

Trebuie însă să reținem faptul că reflecția și exteriorizarea artistică construită pe ritm liber și întruchipată muzical în mesaje de caracter nostalgic, tânguitor, de tristețe meditativă, melancolică, aidoma calității expresive a doinei, are răspândire pretutindeni la diferite popoare de pe glob, fără deosebiri rasiale, etnice, profesionale sau geografic-teritoriale: în Europa – la albanezi, bulgari, evreii galițieni, greci, macedoromâni, ucraineni ș.a.; în Asia – la chinezi, hinduși, khmeri, indonezieni (populația tribului kubu din insula Sumatra), mongoli, tibetani,

turci, wezi (indieni aborigeni din Sri Lanka); în Africa – la arabii algerieni, beduinii nord-africani; în America – la indienii brazilieni (bakairi, makuși, taulipangi, vapișani), irokezi (triburile indienilor din nordul SUA și din Canada); în Australia – la locuitorii australieni aranda (arunta) [21]. Modelul de creație la care ne referim se structurează pe arhetip, fiind propriu comunităților umane care ating un anumit nivel de dezvoltare istorică, având prelungire și funcționând neuniform în timp și spațiu.

Unii cercetători consideră că o cauză fundamentală ce a asigurat, în bună măsură, conservarea și frecvența melosului de doină o constituie vitregiile istoriei. Se are în vedere faptul că ( spre exemplu, cum e la noi) acesta (melosul) „rămâne ca o formă de mare importanță acolo unde destinul popoarelor a fost grav, tragic (în perioada invaziei romane în Dacia, a năvălirii barbarilor în bazinul carpato-danubian, a dominației otomane în aceeași zonă ș.a.). Aceste atrocități, intemperii istorico-etnice constituie condiții majore pentru păstrarea mai îndelungată în timp a formei date (a doinei – n.n. – V. Gh.) (...), condiții ce au permis dezvoltarea apogeică a speciei în Evul mediu, dar nu sunt generatoarele ei primigene” [22].

Cele relevate însă nu numai că nu exclud, ci și admit (conform legii evoluției) mobilitatea, primenirea (structurală, formală, ideatică) cronotopică a speciei adusă în discuție. Modificările, transformările produse afectează diferite elemente ale doinei, fie că ne referim la amplificarea numărului de sunete componente, la consolidarea, diferențierea și/sau subordonarea între sunetele modului, fie că abordăm relațiile dintre treptele fixe și cele mobile ale modului, dimensiunile formale sau substratul poetic. Ținând seama de factorul cu caracter legic de răspândire asimetrică a elementelor de suprastructură (în cazul dat, se iau în considerare bunurile spirituale), putem constata că modelul melopeic de exteriorizare artistică denotă un indiciu de difuziune geografică inegală (disproporționată). El va fi depășit acolo și atunci când „societatea umană s-a dezvoltat normal, accelerat, fără cataclisme. În asemenea condiții, cântecul liric ca atare, de suflu minor, substituie, într-o mare măsură, forma veche a doinei, urmele ei fiind răspândite însă pretutindeni.

Astfel, factorul melosului constituie, într-un sens cum era considerat în trecut și de asemenea socot și astăzi cercetătorii-muzicologi, elementul de bază și dominant în diferențierea doinei ca specie, dar totuși nu este unicul moment decisiv. Și aceasta se observă și mai mult, când e vorba de predilecția pentru anumite forme de cântec: aici un rol deosebit de mare îl joacă și alți factori – tradiția, deprinderea cu anumite forme, atracția (predilecția – n.n. – V. Gh.) pentru

anumite forme, particularitățile limbajului ș.a.” [23].

Condițiile precizate, care își lasă amprenta și determină modul de exprimare în forma actului muzical-sonor cu multiplele lui aspecte, nu subsumează în totalitate formele specifice de transfigurare a vieții afective într-un anumit model artistic. Trebuie să avem în vedere că reflectarea estetică, conținutul expresiei artistice posedă un anumit grad de autonomie, urmându-și, în multe cazuri, calea evolutivă firească după logica lor internă și conform propriilor legi. De aceea, realitățile lumii înconjurătoare, ritmul muncii, al vieții cotidiene nu-și găsesc pretutindeni și oricând exprimare adecvată pe plan artistico-ideatic. Acest lucru ar putea explica, parțial, persistența producțiilor spirituale vechi, a celor cu caracter melopeic inclusiv, în condiții sociale improprii, incongruente.

Făcând o încercare de sinteză în problema cristalizării doinei ca specie muzical-poetică, vom remarca următoarele.

Rădăcinile doinei se trag din perioada superioară de dezvoltare a paleoliticului, ivindu-se cu mult înainte de apariția artei muzicale propriu-zise, chiar dacă acele prime manifestări sonore purtau în sine o pronunțată semnificație socială (în primul rând) pentru colectivitățile umane. Caracterul acestor producții sau forme de pre-artă se exprima prin atitudinea volițională a omului natural față de mediul ambiant, traducându-se în stări emotive, în idei artistice embrionare etc., generate de viața psihică a acestuia.

La baza primelor acte protomuzicale se aflau imitațiile sunetelor din natură, nuanțările ritmice, timbrale, dinamice etc. Pentru a conferi expresie și a imprima sens mesajului sonor, aceste elemente de limbaj incipient se transformă în artă, într-o activitate muzicală conștientizată, de îndată ce potențialul fonic asimilat devine apanajul gândirii artistice primare. Adică procesul de consemnare pasivă a realității trece într-o altă calitate – superioară, într-un efluviu de contemplare rațională a naturii, a lumii înconjurătoare.

Evoluția și afirmarea omului, extinderea habitatului uman au stimulat acumulările pe planul percepției active, expresive a realității de către om, inclusiv sesizarea și reproducerea mai mult sau mai puțin inteligibilă a spațiului și a raporturilor spațiului sonor pe plan intonațional. Calea de acces către stăpânirea edificiului fonic, a jocului de sunete muzicale articulate și transpunerea, corelarea și direcționarea acestora în lumea emoțiilor, a afectului sunt organic legate de activitățile motorii, de mișcările coreice, de ritmul muncii și al vieții.

Factorul de contribuție decisivă la cristalizarea gândirii muzicale îl constituie structura socială care,

în general, definește conștiința colectivă, iar, în particular, determină caracterul gândirii muzicale. Reflecția muzicală bazată pe melopee nu se sustrage din cadrul acestei gândiri, ci, dimpotrivă, justifică reproducerea plastică a ritmului muncii, a cursului vieții cotidiene cu mijloace muzicale disponibile.

Așadar, reproducerea activă, artistică și realistă a mediului înconjurător, în vederea influențării acestuia pe cale emoțională, atitudinea imagistică față de viață etc. vădesc începuturile activității muzicale, virtuțile expresiei plastice trăgănite, lungi, de contemplare a lumii materiale și spirituale.

#### Bibliografie

1. Cf. *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*. În: *Brăiloiu, Constantin. Opere*. Vol. II. Traducere și prefață de Emilia Comișel. București, Editura Muzicală, 1969, p. 131-165.
2. Ocneanu, Gabriela. *Istoria muzicii universale*. Vol. I. Iași, 1993, p. 6-7.
3. Breazul, George. *Muzica primitivilor*. În: *Pagini din istoria muzicii românești*. Ediție îngrijită și prefațată de Gh. Firca. Vol. IV. București, Editura Muzicală, 1977, p. 318-319.
4. Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii*. București, Editura Muzicală, 1986, p. 243.
5. Cf. Breazul, George. *Muzica primitivilor...*, op.cit., p. 320.
6. Kahane, Mariana. *De la cântecul de leagăn la doină*. În: *Revista de Etnografie și Folclor*, tom 10, nr. 5. București, 1965, p. 479.
7. Sulițeanu, Ghizela. *Psihologia folclorului muzical*. București, Editura Academiei R.S.R., 1980, p. 90.
8. Idem.
9. Gruber, R.I. *Istoria muzicii universale*. Vol. I. București, Editura Muzicală, 1963, p. 11.
10. Idem.
11. Idem, p. 12.
12. Idem, p. 14.
13. Breazul, George. *Muzica primitivilor ...*, op.cit., p. 321-322.
14. Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii ...*, op.cit., p. 563.
15. Cf. Servien, Pius. *Estetica*. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975, Cap. I.
16. Giuleanu, Victor. *Tratat de teoria muzicii ...*, op.cit., p. 564-565.
17. Cf. Idem, p. 565.
18. Cf. Hâncu, Andrei. *Probleme de geneză a creației poetice moldovenești*. Chișinău, Știința, 1991, p. 120-122.
19. Idem, p.122.
20. Idem.
21. A se vedea și Bot, Nicolae. *Doina – poezia destinului*. În: *Anuarul de folclor*, nr. V-VIII. Cluj-Napoca, 1987, p.31.
22. Hâncu, Andrei. *Probleme de geneză ...*, op.cit., p. 123.
23. Idem, p.124.